

# Fra bog til film

Typiske træk i danske filmatiseringer

af Peter Schepelern

Filmatiseringen er et vigtigt skæringspunkt mellem to kulturelle former, mellem ordkultur og billedkultur. Fra begyndelsen har filmatiseringen været anset som et vigtigt kulturformidlende initiativ, men har samtidig ofte - som filmmediet overhovedet - været ringeagtet af den litterære højkultur. Litteraturen står traditionelt for de seriøse kulturværdier og filmen for det nye, underholdende pjat, og filmatiseringen har som kulturelt fænomen ofte haft karakter af en gensidig tjenesteydelse mellem de to medier: filmen henter stof og kulturel respektabilitet hos litteraturen, mens litteraturen henter popularitet og reklame (og dermed penge) hos filmen.

## Dansk film og litteraturen

I dansk kultur har litteraturens og filmens samspil bevæget sig gennem en periode, hvor filmen blev bekæmpet af den litterære højkultur som et frivolt og useriøst tidsfænomen, der truede den egentlige (dvs. den verbale) kultur, og frem til accept og mere jævnbyrdig tilpasning i den kulturelle scene, hvor filmen bl.a. beviser sin eksistensberettigelse ved at formidle de litterære værdier til et stort publikum. Det er blevet mere indlysende, at begge medier kan byde på såvel højkultur som lavkultur, og endda – i stadig højere grad – værker, der rummer en blanding af begge dele. Men i flere officielle sammenhænge er de gamle kunstarter (f.eks. litteratur, teater, billedkunst) dog stadig højere vurderet end filmen (i en dansk sammenhæng kan det nævnes, at det f.eks. ligger i spillereglerne for Statens Kunstfond, at kunstnerlegater og livsvarige kunstnerydelser i højere grad kommer de gamle kunstarter til gode end filmen).

Filmene som lavkulturel formidler af højkulturen blev opfundet med det franske selskab Film d'art, etableret i 1907, hvor fine højkulturkunstnere som skuespilleren Sarah Bernhard, forfatteren Edmond Rostand og komponisten Camille Saint-Saëns stillede sig til rådighed for det folkelige, lavkulturelle medium. Der findes en grinagtig dansk pendant: *Kameliadamen* (1907) med Storm P. som baron Gustave, 10 minutter lang. Det grinagtige ligger ikke blot i den cinematografiske primitivitet (malede bagtæpper, ubevægeligt kamera, én indstilling pr. scene), men især i projektets pædagogiske naivitet: at give de rå folkemasser smagsprøver på det dannede borgerskabs kultur.

Denne afprøvning af den fine litteraturs tiltrækningskraft fortsatte med filmatiseringer som *De fire Djævle* (1911), efter Herman Bang, hvor orienteringen mod den højere litteratur belejligt kunne gå op i en højere enhed

med den populære cirkusfilm. Selv om det nok er symptomatisk, at en række af periodens vigtigste film er originalprojekter – *Afsporet*, *Ved Fængslets Port*, *Det hemmelighedsfulde X*, *Den flyvende Cirkus* og *Hævnens Nat* – kom der snart en hel række såkaldte Forfatterfilm, svarende til det tyske fænomen Autorenfilme: ambitiøse filmatiseringer af det, som i samtidens bedømmelse var kvalitetslitteratur, eller originalprojekter skrevet af ansete forfattere fra højkulturen. Det var f.eks. August Bloms *Kommandørens Døtre* (1912) efter Jonas Lie og *Bristet Lykke* (1913), skrevet af Sven Lange, med Betty Nansen og Poul Reumert.

Forfatterfilmen par excellence var dog storfilmene *Atlantis* (August Blom 1913), et prestigeprojekt, hvor Nordisk havde betalt i dyre domme, for at få en finkulturel sværvægter som den tyske nobelpristager Gerhart Hauptmann til at levere stoffet, en roman han havde udgivet året før, hvor den kom som en aktuel kommentar til Titanics forlis (men skrevet forinden). At filmen ikke blev det storværk (og den økonomiske succes), der var lagt op til, kunne ses som et varsel om problemerne ved at søge prestige i litteraturen.

Da dansk film i sin store nedgangsperiode i 20'erne var blevet det næsten helt nationalt begrænsede kulturprodukt, som den stort set har fortsat at være indtil for nylig, fik man ikke desto mindre betydelig succes (dog kun i Danmark) med en række litterære filmatiseringer, hele rækken af A.W. Sandbergs Dickens-film - *Vor Fælles Ven* (1920), *Store Forventninger*, *David Copperfield*, *Lille Dorrit* - samt hans filmatisering af Bergsøes *Fra Piazza del Popolo* (1925) og Palle Rosenkrantz' *Klovnen* (1926).

Det er også karakteristisk, at tre af de første lydfilm er sådanne prestigebetonede litteraturfilmatiseringer, først *Præsten i Vejlbj* efter Blichers kriminalnovelle, så *Hotel Paradis* efter Einar Rousthøis roman, begge dystre psykologisk-kriminalistiske stykker højkultur, endelig *Kirke og Orgel*, efter Holger Drachmann, alle instrueret af George Schnéevoigt, film der stod i påfaldende kontrast til tidens øvrige produktioner, der typisk var muntre, sangglade lystspil som *Skal vi vædde en Million - ?* og *Odds 777* (også instrueret af Schnéevoigt) eller farcer som Fy og Bi-filmene *Han, Hun og Hamlet*.

Op gennem 30'erne, hvor folkekomedien havde sin dominansperiode, kom kun enkelte 'litteraturfilm', der gjorde forsøg på at hente finlitterære kvaliteter ind - foruden *Det gyldne Smil* (1935), et stygt melodrama skrevet direkte for filmen af Kaj Munk, var der kun Jakob Knudsen-filmene *Den gamle Præst* samt et par filmatiseringer af sakrosankte klassikere, *Genboerne* og *Elverhøj* (alle fra 1939).

I 1940 kom to bemærkelsesværdige klassikerfilmatiseringer - den nedsablede *Jens Langkniv*, der udsatte Jeppe Aakjærs roman for russiske montageteknikker i amatørisk servering, og Herman Bang-adaptionen *Sommerglæder*, der stadig står som et af lyspunkterne i dansk filmhistorie, måske fordi filmen formår at skabe en helhed ud af litteratur-orientering og

folkekomedie og fordi den forløser det 'filmiske' i Bangs prosastil på forbilledlig vis. Besættelsens dystre tider kaldte momentant på den dystre litteraturfilm: I 1943 kom både *Vredens Dag*, Dreyers aktualiserende version af et perifert norsk skuespil, og en mislykket version af Karl Gjellerups *Møllen*. Efterkrigstidens tilløb til en dansk 'neorealisme' markeredes med Bjarne Henning-Jensens højt værdsatte *Ditte Menneskebarn* (1946), som hentede de humanistiske og sentimentale værdier frem fra Martin Andersen Nexøs roman, og Johan Jacobsens *Soldaten og Jenny* (1947), efter Soyas *Brudstykker af et mønster*. Men i 50'erne, begyndende med *De røde heste* (1950), fandt filmbranchen i Morten Morchs romaner en litteratur, der bedre matchede dansk films intellektuelle og kulturelle ambitioner. Det er også i denne periode, man får øje på Ib Henrik Cavlings romaner, begyndende med *Arvingen*, 1954. Som et sælsomt unikum arriverer så Dreyers *Ordet* efter Kaj Munk i 1955, hvor der for en gang skyld kan siges at være et jævnbyrdigt styrkeforhold mellem filmatiseringen og det tilgrundliggende værk .

Med 60'erne er filmen og litteraturen omsider kommet på stude med hinanden. Forfatterne interesserer sig for filmen, ikke bare som en formidler og som en lejlighedsvis arbejdsgiver, men som et medium for udfoldelse og inspiration. En stærk filminteresse manifesteres hos nye forfattere som Leif Panduro, Klaus Rifbjerg, Peter Ronild, Poul Borum, Peter Seeberg, Anders Bodelsen, Sven Holm og Benny Andersen. Det er således påfaldende, at en filmisk fortællemanér med montageagtige klip og ukommenterede, behavioristiske scener nu slår generelt igennem, især hos nyrealistiske forfattere som Bodelsen og Christian Kampmann.

Men i denne periode, hvor biograf døden er sat ind og den ny filmlov af 1964 er trådt i kraft for at værne om filmkulturen, kommer den litterært formidlende filmatisering igen. Da det altid har været anset for passende, at den statsstøttede kultur satte den borgerlige dannelse i højsædet, må en sammenkobling af den fine litteratur og den vulgære film være opportunt: litterære kulturværdier i filmisk forlokkelse, i en kombination hvor filmen låner finkulturel troværdighed hos litteraturen, og til gengæld giver bogen massekulturens udbredelse. Særlig ihærdigt blev den dyrket af Knud Leif Thomsen, der kom med *Tine* (1964) efter Bang, *Midt i en jazztid*, (1969) efter Sønderby, *Løgneren* (1970) efter Martin A. Hansen; *Hosekræmmeren* (1971) og *Bejleren* (1975) efter Blicher (den sidste efter *De tre Helligaftener*).

Blandt de andre litterært orienterede film var Dreyers *Gertrud* (1964), efter Hjalmar Söderberg, et forfinet og arkaisk mesterværk om "kødets lyst og sjælens ubodelige ensomhed", der ganske vist virkede som om det kom fra en anden klode og dumpede ned midt i 60'ernes danske nybølge; Johan Jacobsens mislykkede *Søskende* efter H.C. Branner; Astrid Henning-Jensens *Utro* efter Tove Ditlevsens *To som elsker hinanden*, Henning Carlsens kongeniale *Sult* efter Hamsun og den mindre vellykkede *Klabautermanden* efter Sandemose; Ole Roos' *Kys til højre og venstre* efter Jens Gjelstrup; Jens Ravns

*Tjærehandleren* efter Sandemose; Gert Fredholms *Den forsvundne fuldmægtig* efter Scherfig, Claus Ørsteds *Præsten i Vejlbj* efter Blicher, endnu en gang; Stangerups *Jorden er flad* efter Holbergs *Erasmus Montanus*; Anders Refns *Slægten* efter Gustav Wied; Astrid Henning Jensens *Vinterbørn* efter Dea Trier Mørch; Edward Flemings *Rend mig i traditionerne* efter Panduro.

Nok bliver der lavet talrige andre film i 70'erne - folkekomedier, børnefilm, pornofilm og mere eksperimenterende film. Men de litterære filmatiseringer udgør en væsentlig del af de store, dyre produktioner, der tegnede den seriøse filmkunst i dansk kultur.

Denne tendens fortsætter i 80'erne og videre frem: *Jeppe på Bjerget* (1981), der var Nordisk Films 75 års jubilæumsfilm; *Den ubetænksomme elsker* (1982) efter Panduro; *De uanstændige* efter Panduro, *Forræderne* efter Aalbæk Jensens *Kridtstregen* (begge 1983); *Min farmors hus* efter Soya (1984); *Den kroniske uskyld* efter Rifbjerg, *De flyvende djævle* efter Bang (begge 1985); *Barndommens gade* efter Ditlevsen (1986); *Babettes Gæstebud* efter Blixen og Pelle Erobreren efter Andersen Nexø (begge 1987); *Ved vejen* efter Bang, *Himmel og helvede* efter Kirsten Thorup (begge 1988); *Dansen om Regitze* efter Martha Christensen, *Manden der ville være skyldig* efter Stangerup (begge 1989). *De nøgne træer* efter Tage Skou-Hansen og *Høfeber* efter Panduro (begge 1991), *Sofie* efter Henri Nathansens *Mendel Philipsen & Søn* og Peter Schrøders *Det forsømte forår* efter Scherfig (begge 1992), og Anders Refns *Sort høst* efter Gustav Wieds *Fædrene æde Druer* og Bille August internationale *Åndernes hus* efter Isabel Allende (begge 1993).

Siden kommer Gabriel Axels *Prinsen af Jylland* (1994), baseret på Saxo, Henning Carlsens norsk-danske *Pan* (1995) efter Hamsun, Peter Schrøders *Kun en pige* (1995) efter Lise Nørgårds erindringsbøger, Nils Malmros' *Barbara* (1997) efter Jørgen-Frantz Jacobsen og internationale produktioner som Bille Augusts svensk-danske *Jerusalem* (1996) efter Selma Lagerlöfs roman, *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1997) efter Peter Høeg og den amerikanske *Les Misérables* (1998) efter Victor Hugo. Desuden Susanne Biers *Sekten* (1997) efter Juliane Preislers *Dyr* og senest Tomas Villum Jensens *Kærlighed ved første hik* (1999) efter Dennis Jürgensen og Hans Kristensens *Klinkevals* (1999) og *Juliane* (2000) efter Jane Aamund samt Kaspar Rostrups *Her i nærheden* (2000) efter Martha Christensen.

Det er påfaldende, at interessen for de klassiske filmatiseringer aftager kendeligt i midt-90'erne. Litteraturfilmen – forstået som dyrt udstyret periodefilm med litterær baggrund – er ikke længere typisk for dansk film. Der er enkelte film, men uden den store gennemslagskraft. *Barbara* var et smukt og distingveret værk – sådan som det næsten definatorisk ligger i klassikerfilmatiseringen, men det var også lidt skuffende i betragtning af, at det kom fra så original og personlig en kunstner som Malmros. Bille Augusts internationale storfilm var alle konventionelle filmatiseringer. *Klinkevals* havde

– med sit populærlitterære udgangspunkt – en vis succes, mens *Magnetisørens femte vinter* ikke slog rigtigt an.

Stilen, genren synes at være passé, selv om vi i de senere år har haft enkelte filmatiseringer som Ole Bornedals effektfulde *I am Dina* (2002, *Jeg er Dina*) efter Herbjørg Wassmos norske bestseller *Dinas bog* og Linda Wendels *Baby* efter Kirsten Thorups roman, et projekt som kun kunne finde privat finansiering. Og omvendt er det symptomatisk, at alle de nye film, som har markeret en storhedstid også internationalt for dansk film siden midt-90'erne ikke omfatter filmatiseringer: *Breaking the Waves*, *Pusher*, *Let's Get Lost*, *Den eneste ene*, *Dancer in the Dark* og dogmefilmene *Festen*, *Idioterne*, *Mifunes sidste sang*, *Italiensk for begyndere*, *Et rigtigt menneske*, *En kærlighedshistorie*, *Små ulykker*, *Okay* og *Elsker Dig for Evigt* - ingen af dem er filmatiseringer. Dansk film tog her en drejning bort fra litteraturen. Hvilket også kan hænge sammen med den påfaldende vækst i danske manuskriptforfattere, først og fremmest Kim Fupz Aakeson og Anders Thomas Jensen.

I de senere år er filmatiseringer vendt tilbage, men ikke klassikerfilmatiseringer. Måske er der ikke længere tillid til, at investering i et kostbart periodeunivers vil blive belønnet. *Familien Gregersen* (2004) – baseret på Christian Kampmanns romankvartet, som tiden nok er løbet fra – blev ingen succes. Men det lykkedes med Ole Christian Madsens *Nordkraft* (2005), efter Jakob Ejersbos bestseller om misbrugerskæbner, og især med to filmatiseringer af Erling Jepsen, Peter Schönau Fogs *Kunsten at græde i kor* (2006) og Henrik Ruben Genz' *Frygtelig lykkelig* (2008), af hvilke den sidste var baseret på en roman, som forfatteren havde baseret på et filmudkast, som i første omgang var blevet afvist. Yderst vellykket var også Nikolaj Arcels *Kongekabale* (2004), baseret på en roman af Niels Krause-Kjær; her betød filmatiseringen et åbenbart kvalitetsløft for stoffet.

Efter dette historiske rids skal vi nu se på filmatiseringens principielle og metodiske aspekter.

### **Filmatiseringens fire strategier**

Den analytiske tilgang til en filmatisering har som et næsten obligatorisk udgangspunkt at sammenligne film og bog. Det har været praktiseret i årtier, selv om det også har været kritiseret som en ufrugtbar fremgangsmåde, der let kan skygge for filmatiseringens kvaliteter.

Under alle omstændigheder kan en sammenligning forenkles til fire basale strategier, som filmen kan anvende over for det litterære værk: Filmen kan *bevare* eller den kan *ændre*, den kan *udelade* eller den kan *tilføje*. En afklaring af disse forhold mellem filmatiseringen og det filmatiserede værk vil som udgangspunkt belyse nogle typiske træk ved filmfortællingens karakter såvel som dens traditioner. I det følgende skal ses på en hel række skæringspunkter i denne proces.

### **Filmatiseringens status**

Filmens status som selvstændigt værk er truet af dets status som filmatisering. Men her må der skelnes mellem forskellige kategorier af filmatiseringer. Der er groft sagt filmatiseringer, som skilter med at de er filmatiseringer, film som udnytter deres afhængighedsforhold – det er især bestsellerfilmatiseringer, klassikerfilmatiseringer og filmatiseringer af andre almindeligt kendte bøger. Og der er filmatiseringer, som ikke udnytter deres afhængighedsforhold til litteraturen, og som søger at fremstå som selvstændige kunstværker.

Når man taler om filmatiseringer, glemmer man nemlig ofte, at der er mange filmatiseringer, der ikke i større grad opleves som eller præsenteres som filmatiseringer, hvilket lader sig gøre, fordi det drejer sig om mindre kendt litteratur. Ca. 40 % af biografernes premierer er baseret på et litterært forlæg, men kun forholdsvis få er mere kendt litteratur. I den sammenhæng må man selvfølgelig være opmærksom på, at litteraturens 'kendthed' afhænger af den nationale vinkel: når vi så de hollandske *Max Havelaar* og *Overgrebet* for en del år siden, oplevedes de utvivlsomt af de fleste ikke-hollandske tilskuere som forholdsvis selvstændige, ikke-dependente film, mens de for et hollandsk publikum var filmatiseringer af henholdsvis en klassiker og en moderne bestseller. I den forstand er filmatiseringen ikke blot et filmværk, men et kulturprodukt der er sendt ind i en særlig interaktiv kulturel cirkulation hvor det har skiftende betydninger. Og tilsvarende er der næppe mange udlændige, der har læst *Barbara* eller *Pelle Erobreren*, men til gengæld en hel del der kan kende *Babette's Feast* som en novelle, skrevet originalt på engelsk af en vis Isak Dinesen.

Filmatiseringens status er ofte antydnet i titlen: Ønsker filmen at blive forstået som filmatisering, bruges forlæggets titel – som de fleste klassiker- og bestseller-filmatiseringer dyrker. Det er symptomatisk, når filmatiseringen af *Midt i en jazztid* direkte bruger billigbogudgavens titeldesign på forteksterne. Men nogle filmatiseringer vælger en anden titel end bogens. I den internationale filmhistorie er *Der blåe Engel* et berømt eksempel, Heinrich Manns roman hed *Professor Unrat* og blev efter krigen solgt i store oplag med filmtitlen vedføjet på omslaget. To eksempler i nyere dansk film er Ole Roos' *Forræderne* efter Erik Aalbæk Jensens *Kridtstregen* og Liv Ullmanns *Sofie* efter Henri Nathansens *Mendel Philipsen & Søn*. Ullmanns film søger klart nok at vriste en kvindefilm ud af en slægtsroman og markerer meget rimeligt, at hendes centralperson er Sofie og ikke Mendel & søn. I Roos-filmen kan det forklares som en popularisering – filmtitlen er umiddelbart mere forståelig end bogtitlen – men skal utvivlsomt også markere filmens integritet, selv om der faktisk er tale om en forholdsvis trofast adaptation.

### **Klassikerfilmatisering.**

Klassikerfilmen er pr. definition et afhængigt filmværk, et værk der lægger sig i forlængelse af det kendte litterære værk, så at sige låner lidt af værkets aura og

typisk påtager sig at formidle værket. Man kan se tegn på, at det faktisk i høj grad er filmatiseringer (for film eller tv), der holder liv i klassikerne. Filmatiseringers indvirkning på bogsalg og bogudlån er stor. Hvor klæg man end kan finde Liv Ullmanns *Sofie*, så må man nok se i øjnene, at der aldrig kunne skabes baggrund for et genoptryk (under filmens titel) af Nathansens respektable roman fra 1932 (genoptrykt 1947) uden den. Men i denne serviceprægede afhængighed ligger også klassikerfilmatiseringens problem.

Filmværket står som et ekko uden selvstændig betydning, som et værk der ofte er uden egentlig aktuel relevans, men stoler på klassikerens almenyldighed. Selvfølgelig kan klassikerfilmatiseringen være båret af en ægte inspiration, men oftest har klassikerfilmatiseringen karakter af 'bekvemmelighedskunst' eller bestillingsopgave, film der kan være pænt håndværk, men som er uden nødvendighed og ikke udgør noget originalt bidrag til nutidskulturen. Men netop fordi mange originalskevne danske film unægtelig har været skuffende, har man især siden 60'erne søgt en slags garanti i filmatiseringen. Så fik man da *noget* for pengene!

**Bestsellerfilmatiseringen**, der er almindelig i amerikansk film, er forholdsvis sjælden i dansk film, måske fordi danske romaner kun yderst sjældent bliver bestsellers. Hvis vi ved bestsellers skal forstå bøger med oplag på 50.000 eksemplarer indenfor et par år, er der næppe mange, men der kan nævnes *Tænk på et tal* (1969) efter Bodelsen, *Vinterbørn* (1978) efter Dea Trier Mørch, *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1997) efter Peter Høgh, *Nordkraft* (2005) efter Jakob Ejersbo.

Bestsellerfilmen fremstår typisk som et afhængigt værk, der lægger sig ind i en mediebegivenhed. Filmen vil typisk i sin distribution og lancering markere sin forbindelse til forlægget. Det er led i succesinstitutionen, en deltagelse i et kulturelt netværk af medie-skræp omkring bogen og forfatteren - med interviews, referat af udenlandske anmeldelser, talk show, læserdebat o.a. I denne sammenhæng kan filmatiseringen fremstå som et branche-trick, en genveje til succes, en (upålidelig) garanti for opmærksomhed, upålidelig fordi det også kan føre til en for filmen skuffende sammenligning ud fra den udbredte bogen-var-bedre-holdning.

Hertil kommer filmatiseringer efter forlæg, der er 'almindelig kendte', men hverken er klassikere eller bestsellers (men muligvis er blevet det via filmen: *Dansen om Regitze* har utvivlsomt efterfølgende nået store oplag), film som *Kun sandheden* (1975), efter Poul Ørum, *Manden der ville være skyldig* (1990) efter Henrik Stangerup, *Magnetisørens femte vinter* (1998) efter Per Olov Enquist og *Flugten* (2009) efter Olav Hergel.

Og endelig filmatiseringer efter forlæg, der ikke er almindelig kendte, men måske er blevet det i kraft af filmatiseringen (det gælder f.eks. Gjelstrups *Kys til højre og venstre*, der blev genoptrykt med succes som Tranebog i 1970 og også trak et genoptryk af forfatterens sidste roman med sig). Man kan også

nævne film som *Den store badedag* og *Sekten*, hvis forlæg – af henholdsvis Palle Fischer og Juliane Preisler – næppe mange af filmenes tilskuere kender. Sådanne filmatiseringer opleves ikke nødvendigvis som filmatiseringer.

### **Filmatiseringsproblemer**

Filmatiseringens særlige forhold kan anskues fra forskellige vinkler. Her skal peges på to markante problemgrupper.

1) Forhold der har at gøre med *filmsprogets specifikke system*. Det er den række elementer, der bunder i, filmens basale ontologi, som ligger i, at filmsproget udtrykker sig via genkendelig virkelighed. Dette forhold gør filmmediet velegnet til at vise handlinger, fysiske udtryk, gestik, men umiddelbart uegnet til f. eks. at fremsætte refleksioner og anden tankevirksomhed. Dette kan delvis afhjælpes ved brug af montage, der sigter på at fremkalde lignende betydninger eller ved simpelthen at præsentere dem verbalt, enten i dialogen eller via en *voice over*.

Man kan også sige, at filmen mere tenderer mod handling end mod refleksion, mere med konkretthed end mod abstraktion, mere mod scene end mod resumé, mere mod det ydre end mod det indre. Desuden får filmens billedsprog især problemer ved adaptationen af litteraturens verbale sprog, når forlægget i forholdsvis høj grad udnytter selve det klanglige, strukturelle og formelle i sproget.

2) Forhold der har at gøre med *filmens status som massemedium*. I denne sammenhæng kan man forstå filmatiseringens hyppige ændringer, forkortelser og forenklinger. De ændringer, der foretages, viser sig ofte at hænge sammen med ønsket om at gøre filmen mere tilgængelig for et bredt publikum, hvilket igen bunder i det økonomiske udgangspunkt: det er ulige meget dyrere at producere en film end at udgive en bog, bogen kan altså svare sig med et forholdsvis beskedent salg, hvorimod en film skal have et meget stort billetsalg for at balancere. Det er også ofte økonomiske årsager, der betinger, at filmatiseringer kan fremtræde som modernisering af forlæggets historie.

I den følgende gennemgang er hovedeksemplerne følgende film/romaner:

*Det forsømte forår* (1993, Peter Schrøder; Hans Scherfig, 1940)

*Pelle Erobreren* (1987, Bille August; Martin Andersen Nexø, 1906)

*Hærværk* (1977, Ole Roos; Tom Kristensen, 1930)

*Sorgagre* (tv 1987, Morten Henriksen; Karen Blixen – *Sorg-Agre*, 1942)

*Midt i en jazztid* (1969, Knud Leif Thomsen; Knud Sønderby, 1931)

*Babettes gæstebud* (1987, Gabriel Axel; Karen Blixen, 1950)

*Sofie* (1992, Liv Ullmann, Henri Nathansen - *Mendel Philipsen & Søn*, 1932)

*Tine* (1964, Knud Leif Thomsen; Herman Bang, 1889)

*Løgneren* (1970, Knud Leif Thomsen; Martin A. Hansen, 1950)



*Sommerglæder* (1940, Svend Methling; Herman Bang, 1902)

## 1) Filmsproglige forhold

### **Handling/refleksion**

Man kan konstatere, at jo mere behavioristisk en roman er, desto lettere lader den sig filmatisere. Og omvendt vil romaner af psykologiserende, reflekterende og filosoferende art kun med besvær bringe netop det psykologiserende, reflekterende og filosoferende med over i filmatiseringen.

F.eks. er de centrale passager i *Det forsømte forår*, ja i hele Scherfigs forfatterskab, ofte afsnit hvor den alvidende fortæller med drøbende ironi og forstilt naivitet reflekterer over personer og tildragelser. Se f.eks. følgende:

“Og læreren er en lærd mand. Han har videnskabelige interesser. Han har skrevet en udmærket ordbog og mange udgaver af fortræffelige lærebøger. Han har foretaget rejser i udlandet og tilegnet sig kultur og europæisk dannelse. Og den kundskabsrige mand har påtaget sig at slå dem, der kommer for sent. Måske kunne hans job være passet af en mand med mindre videnskabelig uddannelse. Men det kunne ikke have været passet mere samvittighedsfuldt.”

Og:

“Skolen er en verden for sig. En lille isoleret afskåret verden uden forbindelse med den store omgivende verden. Et selvstændigt samfund midt i byen. En uafhængig statsdannelse med særlige love og traditioner. En lille eksterritorial pavestat i centrum af København” (begge, p. 55)

Sådanne passager lader filmen ligge. Den vælger helt at formidle sin ‘mening’ via optrinnene. Undtagelsen er romanens slutning, en af Scherfigs mange tematiske passager: “Verden var ung og grøn og saftig. Og man lod alle sine forår gå til spilde. Og det er blevet sent nu.” (p. 179).

I filmen har man søgt at få sluts scenens centrale tematik ordret frem. I det skolehæfte, der er lavet til undervisningsbrug, citeres en afsluttende dialog:

Axel Nielsen: “Ja, verden er ung og grøn og saftig ...”

Mikael Mogensen: “Men man lod alle sine forår gå til spilde”

Edvard Ellerstrøm: “Og det er for sent nu”<sup>1</sup>

Men denne tanke blev åbenbart opgivet igen som lidt for bogstavelig, for i den endelige film trisser de tre halvgamle mænd rundt i sommernatten, i alle henseender post festum, ser den unge student i vinduet og lytter til sangen derindefra. Så siger Nielsen: “Verden er ung og grøn og saftig”, og det er alt. Så er det meningen, at tilskueren selv – måske via titlen – skal drage den uudtalte konklusion, men der er ingen sikkerhed for at det lykkes.

Man kan også konstatere, at jo stærkere romanen hviler på den ydre handling, desto mere dækkende lader den sig filmatisere. I Bille Augusts *Pelle*

*Erobreren* lykkes scenerne bedst, når forlægget er rent scenisk – som i scenen, hvor den bomstærke karl Erik, fulgt af de andre høstkarle, laver sit oprørsforsøg mod forvalteren:

“Det gav et sæt i forvalteren da han så ham – og derude gennem porten kom de andre halsende. Han målte afstanden til trappen, men tog sig i det og gik Erik i møde; holdt sig bag om en arbejdsvogn og havde øje med hver af Eriks bevægelser, mens han søgte sig et våben. Erik fulgte ham rundt om vognen; han gik og skar tænder, blikket stak skråt op nede fra.

Forvalteren gik rundt og rundt om vognen og foretog halve bevægelser, han kunne ikke få samling på sig. Men så kom de andre op nede fra og spærrede vejen for ham. Han blev hvid i ansigtet af skræk, rev en svingel af hammelstokken og satte med et stød vognen løs på flokken så de tumlede af vejen. Der blev åbent rum mellem ham og Erik, og Erik sprang som en fjeder frem over drætten, med kniven i kort hug. Midt i springet traf svingelen ham i hovedet, knivstikket ramte forvalteren i skulderen, men det var mat; kniven skræbede ned ad hans side idet Erik sank til jorden. De andre stod og gloede fortunlet.

“Bær ham ned i rullekælder!” råbte forvalteren bydende; de smed deres knive og adlød” (pp. 173-174).

Her fortæller Andersen Nexø helt sagligt og klart (hvis man ellers ved, hvad en svingel, en hammelstok og en dræt er). Scenen lader sig umiddelbart filmatisere, fordi alt det fortalte refererer til handlinger og fysiske forhold, den kan faktisk læses som et filmmanuskript. Filmen har ganske vist foretaget ændringer – kniven er erstattet af en mere drabelig le og Erik rammes ikke af en svingel men af en tung kontravægt fra brønden (ændringer der skal give mere visuel og rumlig dramatik), men har samme kraftfulde enkelhed. Det er blevet filmens måske bedste scene, fordi handlingen taler for sig selv.

### **Konkret/abstrakt**

Konkretiseringen indebærer bl.a., at vi møder en ganske bestemt visualisering af romanens flertydige personer og scenerier. Dette er et af de vanlige diskussionsemner ved modtagelsen af filmatiseringer: Ser Ole Jastrau ud som Ole Ernst (i *Hærværk*), eller havde læseren set en helt anden fysiognomi for sig? Det er et klassisk angrebepunkt mod filmen, at den leverer hele sin historie fiks og færdig til tilskueren, hvor romanen forudsætter læserens egen meddigtende fantasi (se f.eks. K.E. Løgstrups bandbulle mod filmen i *Kunst og Etik*, 1962<sup>ii</sup>). Filmens forsvarere kan pege på, at filmsproget til gengæld kræver tilskuerens meddigtning i tydingen af personernes indre. Men selve visualiseringens konkrethed, især personernes apparition, er alligevel et afgørende felt i receptionen af en filmatisering. *Det forsømte forårs* filmsucces hænger således formentlig nært sammen med, at Frits Helmuths skikkelse i høj grad opfyldte forventningerne hos det store publikum, der kender bogen (hvorimod filmen havde andre problemer med det fysiognomiske, når den høje ranglede Adam Simonsen, der spiller Mogensen som dreng, var blevet til den vævre og mindst et hoved lavere Hugo Øster Bendtsen, der spiller Mogensen som voksen,

problemer der bl.a. hænger sammen med, at filmens Mogens er en sammenblanding af bogens Mogens og Thorsen).

I Karen Blixens novelle *Sorg-Agre* (fra *Vinter-Eventyr*) er der en passage, hvor herremandens unge kone står op om morgenen:

“Oppe i Huset, bag de to midterste Vinduers Silkegardiner, stak den unge Frue paa Gaarden, fra sin brede Seng, Fødderne i et Par smaa Tøfler. Hendes kniplingsbesatte Natkjole var gledet op over Knæet, og ned over Skulderen, hendes Haar, der var sat op i Papillotter, var endnu fint rimfrossent af Gaarsdagens Pudder, og hendes runde Ansigt rosenrødt af Søvn. Hun traadte midt ud paa Gulvtæppet, og blev staaende der, med en højtidelig, grublende Mine, men i Virkeligheden tænkte hun ikke paa noget. En Skare af vage og dæmrende Billeder drog langsomt gennem hendes Hoved og hun prøvede, havt ubevidst, at rede dem ud fra hinanden og bringe dem i Orden, saadan som hele hendes Tilværelse plejede at være ordnet og tilrettelagt. (Pp. 216-7).

(...) Hun havde hele sit Liv bevæget sig mellem nøgne Marmorguder og Gudinder, men til nu var det ikke ret faldet hende ind, at de Folk hun kendte, egentlig ogsaa var nøgne, under deres Adrienner og Snøreliv, Kniplinger og langskødede Silkeveste - ja, at hun selv var nøgen under sine Klæder. Foran det lange Spejl løste hun tøvende Natkjolens Silkebaand, og lod den falde til Gulvet.

Stuen laa i Halvlys bag de sammentrukne Gardiner, i Spejlet var hendes Legeme sølvklart, som en hvid Rose, kun hendes Kinder og Mund, og Tipperne af Fingre og Bryster havde en svag Karmin derinde. Hendes smalle Overkrop var formet af de Fiskebenskorsetter, der strengt havde indesluttet den, fra hun var lille Barn, lige over det smækre Knæ med Smilehullerne viste en let Indsnævring Strømpebaandets Plads. Hendes Lemmer var fint rundede, som om man, paa hvilket Sted man end havde skaret hende over, vilde have faaet en fuldkommen cirkelrund Snitflade. Midie og Mave var saa marmorglatte, at hendes eget Blik gled paa dem, og søgte et Holdepunkt. Hun var dog ikke ganske som en Statue, tænkte hun, og løftede Armene over Hovedet. (P. 219)

I Morten Henriksens tv-film, *Sorgagre*, ser vi den unge pige (Sofie Gråbøl) lade sin chemise falde, så hun står nøgen foran spejlet. Kameraet dvæler ved hendes nøgenhed som Blixens prosa næsten kælent kredser om den unge kvindekrop, men det ciselerede og forsirede sprog skaber en distance, indskriver scenen i et æstetisk og åndeligt univers.

Trods den tilsvarende udsøgte *art direction* er scenen i tv-filmen anderledes konkret. Her er ikke nogen marmorgudinde, her er en nøgen pige. Og nøgenheden får – måske især for den mandlige tilskuer – uvægerligt en mere konkret karakter på film end i litteratur. Den konkrete virkelighed trænger sig mere påfaldende på og truer den kunstneriske balance. Man kan se det som en popularisering – nøgne kvinder har altid haft publikumstække på film.

### **Scene/resumé**

Filmen kan ikke umiddelbart resumere en handling (sådan som romanen så ofte gør det), men søger, som dramaet, den direkte scene, hvor handlingen udspilles. Der er ganske vist i det etablerede filmsprog ogsaa en form som montage-sekvensen (hvor typisk gentagne og ikke-kausale handlinger udspillet over et

længere tidsforløb sammenfattes med en samling repræsentative indstillinger uden reallyd og underlagt med sammenhængsskabende musik). Det ses f.eks. i filmatiseringen af *Midt i en jazztid*, hvor en fotograferings-situation bruges som afsæt for en række faste billeder af de unge menneskers sommerpjat, underlagt med et jazz-nummer. Ih, hvor havde de det skægt, den sommer!

I *Babettes Gæstebud* refererer Blixen generalens oplevelser på Café Anglais:

“General Löwenhielm holdt brat op at spise og sad ubeægelig. Igen følte han sig hensat til den Middag i Paris, som han havde tænkt paa i Kanen. En ganske ubegribeligt udsøgt og velsmagende Ret var der blevet serveret, han havde udbedt sig dens Navn af en af sine Bordfæller, Oberst Galliffet, og denne havde svaret at den kaldtes “*cailles en sarcophage*”. Obersten havde videre fortalt, at denne Ret var en Specialitet for den Restaurant hvor Middagen blev afholdt, og var opfundet af den Mester i Kogekunsten, som stod for Køkkenet der, og som, endskønt forbløffende nok en Kvinde, var kendt i hele Paris som Tidens største kulinariske Geni. “Og i Sandhed,” tilføjede Oberst Galliffet, “denne Kvinde er istand til at forvandle hvert enkelt Maaltid paa *Café Anglais* til en Art Kærlighedsaffære ...”

Ud af dette resumé laver filmen så, uden større vanskelighed, scenen med generalens forundrede tale.

I Scherfigs *Det forsømte forår* spiller det resumerende en stor rolle. Men filmen må af dramaturgiske grunde omskabe resumeerne til scener – eller udelade dem. F.eks. hører vi i resumé om pigen Else, som en af drengene har truffet i sommerferien og sværmer for. Scherfig giver ingen egentlige scener, kun oplæg til de endnu mere lakoniske passager, hvor hovedtemaet markeres hen mod slutningen:

“Måske har hun en ven og en sheik, som er voksen og ikke skal vente syv år endnu og læse og lære og være uselvstændig. Erik Rold er stadig bare søn og bor hjemme og er under opsigt af omsorgsfulde forældre. Han får alt, hvad han behøver og lommepege. Men han kan ikke være alene med en pige. Han er stadig skoledreng og afhængig. Han er under kontrol og observation mange år endnu. Der er vel ikke noget at sige til, at Else ikke har tid til at vente, til Erik Rold bliver voksen.” (Pp. 172-173).

Af romanens resumerende fremstilling laver filmen en række frit opfundne scener, der demonstrerer den forsømte kærlighed – via servitricen Maj Britt på konditoriet. Kun ved at dramatisere temaet – den symptomatiske ofring af pigen til fordel for lektielæsningen – kan det komme med i filmens univers.

### **Det ydre/det indre**

En passage fra *Hærværk* som følgende

“Jastrau gned sig i hænderne. Han kunne ligesom mærke jord under dem. Christianshavns Vold. Nu var den dugvaade jord og det slidte græs nærværende. Tilbage til jorden. Man skal jo begraves engang.

Og baren laa i et uvirkeligt lys. Den var en hallucination i rød taage, mens fornemmelsen af jord og græs var virkelige. Laa han i dette øjeblik paa Christianshavns Vold, nede i Tyvegangen, og døde? Og grammofonen summede. Eller blæst i træerne? I det lurvede løv?" (P. 438)

kan filmen dårligt tackle. Det er Tom Kristensen med Joyce'sk sving på pennen, ind og ud af bevidsthedens lag. Filmen kan selvfølgelig vise fantasi-sekvenser, eller vise en beruset mand. Men vælger oftest at springe den slags passager over. Det indre er normalt utilgængeligt for filmen. Personens psykologiske indre må typisk fremmanes via mimik, dialog og musik. Den slags lykkes kun exceptionelt i Henning Carlsens *Sult*, hvor der fremmanes et overbevisende subjektiveret univers. Knut Hamsuns roman er en nærmest handlingløs fortælling, centreret om den aparte hovedpersons bevidsthed, og synes umiddelbart helt uegnet til filmatisering. En af bogens typiske passager er denne, hvor jeg-fortælleren reflekterer over sine tanker og fornemmelser, mens han sidder på en bænk i parken:

Jeg rejser mig halvt op og ser ned på mine fødder og jeg gennemgår i denne stund en fantastisk og fremmed stemning som jeg aldrig tidligere havde følt; det gav et fint, vidunderligt sæt gennem mine nerver som om der gik ilinger af lys gennem dem. Ved at kaste øjnene på mine sko, var det som jeg havde truffet en god bekendt eller fået en løsrevet part af mig selv tilbage; en genkendelsesfølelse sitrer gennem mine sanser, tårerne kommer mig i øjnene, og jeg fornemmer mine sko som en sagte susende tone imod mig. Svaghed! sagde jeg hårdt til mig og jeg knyttede hænderne og sagde svaghed.

Jeg gjorde nar af mig selv for disse latterlige følelser, havde mig til bedste med fuld bevidsthed; jeg talte strengt og forstandigt og jeg knep øjnene heftigt sammen for at få tårerne bort. Som om jeg aldrig havde set mine sko før giver jeg mig til at studere deres udseende, deres mimik når jeg rørte på foden, deres form og de slidte overdele, og jeg opdager at deres rynker og hvide sømme giver dem udtryk, meddeler dem fysiognomi. Der var noget af mit eget væsen, der var gået over i disse sko, de virkede på mig som en ånde mod mit jeg, en pustende del af mig selv ...

Jeg sad og fablede med disse fornemmelser en lang stund, måske en hel time. En lille gammel mand kom og optog den anden del af min bænk; idet han satte sig pustede han tungt ud efter at være gået og sagde:

Ja ja ja ja ja ja ja ja ja!

Så snart jeg hørte hans stemme var det som en vind fejede gennem mit hoved, jeg lod sko være sko og det forekom mig allerede at den forvirrede sindsstemning jeg just havde oplevet skrev sig fra en længst svunden tid, måske et år eller to tilbage, og var så småt i færd med at udviskes af min erindring. Jeg gav mig til at se på den gamle. (S. 19-20\*).

Ved hjælp af sorthvid-billederne, den uroskabende musik og Per Oscarsson intense spil lykkes det filmen at skabe en særlig stemning, der matcher romanens. Men det lykkes også ud af den forholdsvis abstrakte tekst at skabe tilsvarende filmisk effekt: refleksionen over skoene bliver filmisk omformet til, at personen direkte snakker med sine sko, og der kommer nye replikker og nye små handlinger til, baseret på teksten mere psykologisk indadvendte passager.

I *Det forsømte forår* har lektor Blomme en fantasi:

“Men når han træder gennem skolens port, forandrer verden sig. Så retter han sin lille skikkelse og vokser på en forunderlig måde. Hans blik bliver skarpt og lynende gennem brillerne. Hans holdning bliver knejsende og bydende. Ydmyge slaver hilser ham underdanigt. Og han følersin gamle brune overfrakke som en toga med klassiske foldekast. (...) Den lille grå mand, som bliver puffet ude i verden, bliver til en romersk imperator, når han overskrider skolens tærskel. Og når han tager plads på klassens kateder, er han Cæsar selv.”

Det er en forestilling fra personens bevidsthed, men den kan let visualiseres, fordi den i sig selv har karakter af ydre handling. Den skal kun kunne adskilles som ‘fantasi’, hvilket så gøres med overbelysning og stiliserende musik (triumfmarchen fra *Aida*).

### **Filmisk fortællestil/litterær fortællestil**

Særlige filmatiseringsproblemer knytter sig til romaner som Hamsuns *Sult* og Rifbjergs *Den kroniske uskyld*, der har deres styrke ved den sproglige dimension, som filmen ikke umiddelbart kan overtage. De to filmatiseringer griber sagen forskelligt an: Flemings *Den kroniske uskyld* har taget handlingsgangen fra romanen, opdateret den og simpelt hen opgivet det sproglige. Filmen er fortalt i flad filmisk normalprosa; den skaber tvivl om romanen nu er så god – afklædt sin sproglige pragt, er der kun en mager historie tilbage.

Omvendt lykkes det mirakuløst for Carlsen i *Sult* at få skabt en modpart til romanens stil med en filmisk stil af en tilsvarende kompleksitet og formel rigdom, hvor intens spillestil, musik, metaforiske og subjektive shots skaber en filmisk modernisme, som giver en tilsvarende oplevelse. For en gangs skyld er det ikke kun plottet, der filmatiseres, men også prosaens mere udefinerbare vibrationer.

Det lykkedes til gengæld ikke i Bille Augusts *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Filmen blev generelt en skuffelse, og en væsentlig grund kan være, at en hovedattraktion ved Høeghs roman er det nuancerede og fabulerende sprog, netop det, som filmen ikke rigtig kan matche, hvorimod selve plottet i bogen godt lader sig filmatisere, men derigennem netop afsløres som mindre tilfredsstillende.

De mere simple måder til at bevare den litterære stil består i at bruge en ikke-diegetisk voice over fortæller, som giver os et par stumper af teksten som i *Tine*, eller en diegetisk voice over-fortæller, altså en jeg-fortæller, som i *Sorgagre* – eller, som i *Sofie*, hvor passager fra romanen (der er i 3. person) høres som en 1.person-voice over. Man kan også opfatte den stadige strøm af nydelig klassisk musik, der er underlagt *Sofie*, som et forsøg på at skabe et æstetisk element, der kan matche romanens episke åndedrag.

En forfatter, der er særlig interessant i denne sammenhæng er Herman Bang, fordi hans litterære stil – den såkaldte impressionisme – har stærke mindelser om den filmiske fortælleform. Det udnyttes især i romanerne *Tine* og *Stuk* samt novellen *En dejlig Dag* med store, komplekse scener, hvor en hel gruppe personer er i aktion og interaktion. Her starter fremstillingen *in medias res* og består i udstrakt grad af visuelle og lydige indtryk, personernes handlinger og replikker, uden (ret mange) tolkende omsvøb.

Bang, der muligvis var instruktør på filmen *Elskogsleg* (1910)<sup>iii</sup>, har selv – i ”En lille Replik” (1890) – karakteriseret sin metode:

”Impressionisten tror, at det menneskelige Føleleseliv med al dets tusendfoldige Sammensathed er et endløst og alt for uredt Garnn. (...) Derfor flyr Impressionisten bevidst Dvælen, Udredning og Overvejelser, som for ham altid taber sig i det store Mørke. (...) Kun den i *Handlen* omsatte Tanke tror Impressionisten, at hans Erkendelse magter at følge. Paa denne Handlen, den bestandig fortsatte Handlen, fæster han da hele sin Opmærksomhed, og de handlende Mennesker bliver hans Skildrings Genstand.

Hans Fremstillings Maal er da at gøre disse handlende Mennesker levende. Han higer møjsomt efter, ad hundrede Veje, at frembringe den yderste Illusion af bevæget Liv. (...)

Som al Kunst vil ogsaa den impressionistiske Fortællekunst gøre Rede for de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv. Men den skyr al direkte udredning og viser os kun Menneskenes Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger.”<sup>iv</sup>

Det er slående, at den litterære metode, som Bang her karakteriserer, har stærke mindelser om den filmiske fortælleform, som også drejer sig om ”bevæget Liv”. Men hvor den litterære impressionisme er en stil, en metode, som en forfatter kan vælge at gøre brug af, er den tilsvarende filmiske fortælleform en grundbetingelse for mediet. Den litterære impressionist vælger at fortælle med fokus på personernes ageren, deres handlinger og replikker, men afstår – i hvert fald i princippet – fra at gå ind i deres psyke. I filmen må personerne nødvendigvis fremstå gennem deres handlinger. Filmens fortælleform kan siges at have et grundlæggende behavioristisk træk. Det betyder ikke, at der ikke er nogen psykologisk dimension i den litterære impressionists eller den filmiske fortællings personer, men denne psykologiske dimension kan kun erfares gennem handlinger – det indre kommer til udtryk i det ydre.

På den måde kan der siges at herske en tæt principiell lighed mellem filmens fortælleform og den litterære impressionisme, men der er selvsagt ikke tale om en indflydelse fra det ene medium til det andet. Den litterære impressionisme opstod inden filmens gennembrud. Men man kan muligvis se de to parallelle fænomener som to forskellige udtryk for en ny bevidsthed.

Bangs *Tine* begynder med en for forfatteren karakteristisk scene, hvor handling og personer er i bevægelse. Vi kommer ind midt i situationen, *in medias res*: Tine løber langs med vognen, der fører Skovriderfruen og drengen bort.

“Tine blev ved at løbe grædende frem ved Siden af Vognen, mens Fru Berg raabte de sidste Ord højt ud i Mørket og Blæsten:

- Saa reder I nok - i det blaa Kammer - iaften ... endnu iaften.

-Ja - ja, svarte Tine og kunde ikke tale for Taarer.

- Og hils - og hils! raabte Fru Berg gennem Graaden, Vinden tog hendes Ord. Endnu en sidste Gang løb Tine til og greb efter hendes fremstrakte Haand, men hun naaede den ikke mer. Saa standsede hun; og, som en stor Skygge, gled Vognen hastig hen i Mørket. Nu hørtes den ikke mer.” (p. 17)

Det er en eklatant filmisk scene, men det pudsige er, at romanen er mere filmisk end filmen. I Knud Leif Thomsens filmatisering fra 1964 forekommer romanens åbningsscene, men først som filmens tredje scene. Forinden har vi – foruden en lang fortekst-sekvens – fået to omstændelige ekspositionelle scener, der temmelig stift etablerer situationen for os. Og sådan vakler filmen mellem det filmiske og det teatraliske/litterære. I kulminationsscenen falder Tine og skovrideren i hinandens arme, mens Bølling, Tines gamle far, betragter Sønderborgs brand og ravende råber ud fra kirketårnet. Efter denne opvarmning går de til Tines seng, hvorover fruens portræt hænger. I filmen ser vi ikke sengen og slet ikke portrættet, men hører pludselig en (kvindelig) voice over, der giver os Bangs ord: “Og midt mellem Ruinerne af sit Hjem, under sin Hustrus Billede, tilfredsstillede Berg sit pinefulde, sit nagende Begær” (p. 151). Mærkværdigt opnår filmen at skabe stive scener af teatralisk virkning, og endda med Bangs få patetiske passager vedføjjet, men ejer ikke originalens livlige filmiske teknik, den Bang'ske impressionisme.

Mere vellykket – og overhovedet en af de mest vellykkede danske filmatiseringer – er Svend Methlings klassiske *Sommerglæder* (1940). Bangs lille roman (1902) har altid stået lidt i lyset af de store værker, selv om den faktisk byder på forfatteren i hans mest teknisk suveræne og menneskeligt modne form, hvor hans temaer gennemspilles med en humor, som han ellers kun undtagelsesvis lader komme til orde. Den kan også, som det for nylig er gjort af Peer E. Sørensen, ses som ”en af de mest eksperimenterende danske romaner indtil da. Det er den første kollektivroman på dansk, men en kollektivroman uden et egentligt kollektiv som i Hans Kirks *Fiskerne*”.<sup>5</sup>

På samme måde er filmatiseringen blevet dansk films første multiplothistorie, hvor der med dramaturgisk elegance styres rundt i det store persongalleri i historien om badhotellets debut i den lille jyske provinsby. Handlingens hovedtræk er for så vidt enkel – forventningen om gæsternes ankomst, gæsternes faktiske ankomst, den store middag med efterfølgende fest. Scener, præget af forvirring og flimrende liv.

Temaerne er skadefryden, den provinsielle sladder, overvågningen (via gadespejl), klasseambitioner, snobberi, fine fornemmelser, afstanden mellem klasserne og – midt i fornøjelserne – den hårde slidsomme livskamp: ”Man skal strid' et ud”, siger hotellets fru Brasen.



Filmen har, mere eksplicit end romanen, organiseret historien i første del med en gennemgående person, der kan sammenknytte de forskellige personer og miljøer, de forskellige klasser i den lille provinsby. Det er slagter Andersen. Han optræder også hos Bang, men det er filmen, der bruger ham som det forbindende led i hele introduktionen.

Den grundtone af melankoli, der ligger i Bangs historie midt i den nostalgisk hygge og muntre satire, anslår filmen med Emil Reesens underlægningsmusik. Den er holdt i en senromantisk stil med et hovedtema, der ligger påfaldende tæt på Richard Strauss' *Tod und Verklärung*, en sørgmodigt resigneret karakteristik af historiens grundstemning.

Musikken er også den faktor, der – momentant – forener høj og lav i badebyens mikrokosmos, da den mondæne operasanger hr. Graae trakterer i sommernatten med "Donna e mobile" fra Verdis *Rigoletti* (og ikke, som hos Bang, "Toreadoren sang" fra *Carmen*). Som altid hos Bang er livet en bittersød prøvelse, men for en stund kan musikken formilde.

## 2) Massemediets forhold

### **Forkortelse**

Forkortelser er yderst almindelige i filmatiseringer. Grunden blev lagt med de tidlige film d'art, jf. Marguerite Engberg om den tidlige *Kameliadamen*: "Handlingen udvikles enormt hurtigt, men 10 minutter er jo heller ikke lang tid til at afspille et 5 akts skuespil".<sup>vi</sup> Og filmatiseringer er stadig oftest forkortende, fordi en roman med 2-300 sider sædvanligvis vil kræve mange timer for at blive nogenlunde dækket af den filmiske fortælling, og det er igen af økonomiske grunde urealistisk. Her har tv til gengæld fundet et felt, og kan med de brede tv-føljetoner give en mere parallel fremstilling af stoffet (f.eks. havde tv-udgaven af Gustav Wieds *Livsens ondskab* fra 1972 over fire timers spilletid og Jens Ravns tv-udgave fra 1977 af Kirks *Fiskerne* seks timers spilletid, hvorfor forkortelser ikke var så påkrævede).

Forkortelse som sådan er for så vidt ikke dikteret af filmens æstetiske krav. Teknisk er der ikke noget i vejen for, at en film kunne være 8-10 timer lang (som mange tv-føljetoner er), men det strider mod en delvis økonomisk styret konvention, der siden 1920'erne har bestemt spillefilmens passende længde til 90-120 minutter, hvortil både produktions- og biografleddet er indrettet. Efter alt at dømme er publikum ikke parat til at modtage ekstremt lange film, kun undtagelsesvis for et særlig kultpublikum der går til en 'biografmaraton' med Kieslowskis *Dekalog*, Reitz' *Heimat* eller Fassbinders *Berlin Alexanderplatz*.

Ud fra dette synspunkt burde filmen måske lade de tykke romaner ligge og i stedet koncentrere sig om noveller – eller tynde romaner. Men ønsket om at formidle de 'store' historier, som dominerer både klassiker-rækken og bestseller-listen styrer alligevel filmen hen til den store roman. Der er dog også mange kortere litterære tekster, der er blevet brugt af filmen – i en dansk

sammenhæng kan man f.eks. pege på filmatiseringen af Blicher-noveller og Bangs korte *Sommerglæder*, *Tine* og *Ved vejen*. Men markedet for en filmisk version af en kendt roman har alligevel betydet, at også store romaner, f.eks. *Fra Piazza del popolo*, *Ditte Menneskebarn*, *Himmel og helvede*, *Pelle Erobreren*, er blevet filmatiseret – og forkortet. Forkortelsen vil typisk relatere til den overordnede målsætning om at gøre værket tilgængeligt, og således bevare de mest dramatiske optrin og springe de mindre dramatiske over. Hermed kan der også foretages en mere demonstrativ popularisering, hvor man forenkler stoffet. Og her vil de filmsproglige fortælleformer virke styrende: filmatiseringen vil typisk betone det konkrete, det ydre, det handlingsagtige, det sceniske og dæmpe eller fjerne det abstrakte, det indre, det reflekterende, det resumerende.

Typiske forkortelser er *Himmel og helvede*, hvor romanens første del om frk. Andersen og doktoren er væk; Bille August koncentrerer sig om Pelles barndom i *Pelle Erobreren* som Bjarne Henning-Jensen koncentrerer sig om Dittes barndom og tidlige ungdom i *Ditte Menneskebarn*.

### **Ændring**

Man hører ofte den påstand, at filmatiseringen foretager ændringer i stoffet og historien af hensyn til filmens særlige krav.

Det gælder blandt andet Knud Leif Thomsens *Løgneren*, hvor det i en forbemærkning meddeles: "De tusinder af læsere som er fortrolige med Martin A. Hansens bog, må bære over med de ændringer i forløbet, som hensynet til at andet medium har forekommet at berettigge". Ved nærmere analyse viser det sig dog, at filmatiseringens mest påfaldende (og ved fremkomsten mest diskuterede) ændringer næppe kan være motiveret af medie-skiftet. Når vi i slutningen af filmen må få det indtryk, at hovedpersonen begår selvmord, kan denne afvigelse fra romanen næppe begrundes som værende mere filmisk, end romanens slutning hvor personen sidder ensom og resigneret tilbage.

For selv om der – som omtalt – er en række forhold ved forkortelse, forenkling, popularisering, konkretisering, der udspringer af filmiske konventioner, er der dog også mange ændringer, som må forklares som filmkunstnerens personlige tolkning af stoffet, ændringer der altså ikke bunder i noget specifikt filmisk eller i massemediets konventioner, men i at filmkunstneren ønsker at styre stoffet i en anden retning end den oprindelige forfatter gjorde eller måske mener at kunne forbedre det.

Det er en fremgangsmåde, som vi generelt anerkender som legitim på teatret (hvor det i forbindelse med opsætninger af klassisk dramatik og operaer er blevet det normale, at instruktøren kommer med sin egen omtydning af handlingen, ikke sjældent i direkte modstrid med værkets egne anvisninger).

I nogle filmatiseringer går filmkunstneren yderst andægtigt frem, f.eks. Gabriel Axels *Babettes Gæstebud*. Her er historien nok forflyttet fra en norsk dal til Jyllands vestkyst – en mere produktionsmæssigt begrundet ændring, men

ellers lægger den sig yderst tæt på forlægget. Axel har selv beskrevet sin fremgangsmåde:

“Jeg havde fire farver. Jeg kan huske, jeg var på scenarioskolen i Hollywood, og der kom både lærere og rektor hen og sagde ‘Kan De ikke lave en lille forelæsning for vores elever og fortælle om, hvordan De bærer Dem ad med at få sådan en novelle op på lærredet.’ De havde lige set filmen allesammen. Jeg sagde, ‘Véd De hvad, jeg har fire blyanter. Én rød - det er hovedhandlingen. Én grøn - det er bihandlingen, der støtter hovedhandlingen. Den gule - det er at trække ud al den dialog, jeg kan finde hos Karen Blixen uden at forsøge at lave pastiche på hendes tekst, for det er virkelig umuligt. Og så en blå - hvor jeg fjerner alt, hvad der simpelt hen ikke kan lade sig gøre.’ (Sagt ved debatmøde i Nationalmuseets biograf, december 1992, transmitteret i radioen).

Men foretager man en sammenligning, finder man alligevel ændringer. Den signifikante slutszene mellem Babette og de to søstre rummer Blixens budskab. I Blixens egen udgave af novellen hedder afsnittet “Den store Kunstner”, og det er netop pointen: “Du skulde ikke have givet alt hvad Du ejede ud for vor Skyld”, siger den ene søster til Babette, der svarer: “For Deres Skyld? Nej. For min egen Skyld. - Jeg er en stor Kunstner. Jeg er en stor kunstner, Mesdames” (pp. 72-73).

Den store kunstners ubeskedenhed er pointen. Men selv om Gabriel Axel har siddet med sine farveblyanter, og disse dialoger står lige til disposition for filmatiseringen, er de alligevel ændret i filmen, selv om der ikke er nogen filmiske begrundelser for at udelade dem. Det er blot et tema, som Axel har ønsket at skubbe i baggrunden.

Knud Leif Thomsens filmatisering af Knud Sønderbys *Midt i en jazztid* begynder med nogle scener fra romanens ottende kapitel. Derefter går den i gang med andet kapitel. Romanens første kapitel er et fabulerende barndomskapitel, som filmen ikke har taget med. Filmens omstrukturerering er for så vidt meningsfuld som den ved at begynde med det ottende kapitel får præsenteret hovedpersonerne, hovedstemningen – og jazzen – fra begyndelsen, faktisk en mere logisk komposition end Sønderbys. I Max von Sydows *Ved vejen* efter Bang har man valgt at begynde med slutningen, Katinkas død og begravelse. Derefter fortælles historien som flashback, en disposition som ikke kan forklares ud fra filmmæssige forhold. Det er blot en anden måde at fortælle historien på.

Liv Ullmanns filmatisering af Henri Nathansens *Mendel Philipsen & Søn, Sofie*, er et eksempel på en fortolkningsmæssig drejning, som det også fremgår af titelændringen (som er blevet overtaget af bogen i paperback-genoptryk). Ud af en mandlig slægtsroman kommer en kvindefilm. Og man kan næppe påstå, at kvindeskæbner skulle være mere filmiske og mandeskæbner mere litterære. Ullmann har simpelt fravalgt de dele af romanens historie, som ikke interesserer hende, idet hun har nedtonet slægtsromanens begyndelse og stort set skåret dens

sidste tredjedel (om Sofies søn Aron) bort, og hentet materiale til hvad amerikanerne kalder en *Feel Good Movie* om kvindeskikkelsen Sofie.

Et sjovt, men mislykket forsøg på at suverænt at tolke en litterær tekst over i filmisk udtryk, var Stangerups *Jorden er flad*, der havde transplanteret *Erasmus Montanus* til Brasilien. Filmen blev herostratisk berømt, og dens fiasko gav Stangerup stof til bekendelsesromanen *Fjenden i forkøbet*. Når filmen ikke lykkedes, var det måske mest fordi den filmisk var for spag og konventionel.

Et nyere eksempel på en afgørende ændring finder man i Malmros' *Barbara*. Hvor romanen, der ikke var helt fuldført fra forfatterens side, slutter lidt abrupt med, at heltinden vender tilbage til det lille samfunds hån, så lader filmen hende – mere romantisk – forsvinde med sin robåd ud i tågen.

### **Forenkling (popularisering)/kompleksitet**

Det forenkende ved mange filmatiseringer er ofte blevet kritiseret, jf. Jacob Paludans kulturpessimistiske aforisme: "I Nemhedens Tidsalder ser man hellere Litteraturens mesterværker paa Film, end man læser dem; befriet for deres Tankelast virker de blot ved deres Handling, der i gode Romaner altid er spændende, og man gaar efter denne Art "Gennemlæsning" ikke ud i Stormvejret, men ind i Restauranten" (1927). Men forenklingen må ses i lyset af filmatiseringens status som massemedieprodukt, ikke som et af filmsproget betinget forhold.

I Knud Leif Thomsens *Løgneren* var tidsbilledet samt hele den åndelige og reflekterende dimension fjernet; og tilbage blev en temmelig flad kærlighedshistorie. Her var en reducerende forenkling, som var til at få øje på. Men det var åbenbart også en popularisering – for så vidt som filmen fik et stort publikum. På samme måde var der hård kritik af Edward Flemings hårdhændede behandling af nyklassikere som Panduros *Rend mig i traditionerne* og *De uanstændige* og Rifbjergs *Den kroniske uskyld*, men det unge publikum så filmene – og købte bogen bagefter. Forenkling, forkortelse og koncentration finder man også i Morten Henriksens *Magnetisørens femte vinter* efter Per Olov Enquists roman, ligesom Ole Christian Madsens filmatisering af *Nordkraft* helt omorganiserer Jakob Ejersbos roman.

Men faktisk sker det også, at det omvendte forsøges. Filmatiseringen af *Det forsømte forår* har nok forenklet handlingen, bl.a. ved at fjerne Scherfigs brede persongalleri og dermed karakteren af kollektivroman, men har faktisk også detaljer af forøget kompleksitet i forhold til bogen. Det finder man i den handlingsmæssige nøglescene, hvor Edvard forgifter lektor Blommes maltbolsje.

"Mens disciplene larmer på legepladsen (...), sidder Edvard Ellerstrøm stille og borer i et af Blommes maltbolsjer. Og han arbejder sirligt og omhyggeligt og præparerer det hulede bolsje

med hvidt pulver. Og han pudser det pænt og lægger det blandt de nederste bolsjer i den ovale blikæske.

Inden det har ringet, kommer lektor Blomme tilbage og henter sin æske. - Det kommer af dette nomadeliv! Man aner ikke, hvor man har sine sager. Ha, ha og du troede vel, at jeg helt havde glemt den og glædede dig til at spise mine bolsjer! - siger han spøgefuldt. - Du skulle næsten have et, fordi du ikke har ædt dem alle sammen. Værsgod! - Og han byder Ellerstrøm af æsken.

- Tak, - siger Ellerstrøm og tager det øverste.” (P. 147).

Filmen fortæller scenen præcis som hos Scherfig, indtil Blomme kommer tilbage og henter bolsjerne. For her lader filmen Blomme tabe alle bolsjerne ud på bordet, han lægger dem tilbage i æsken og byder – som i bogen – Edvard et. Men fordi bolsjerne nu er blevet rodet rundt, kan Edvard ikke længere vide, om det er ham selv, der får det forgiftede bolsje. Han putter det ubeset i munden, og hans stive udtryk mens han tygger det viser, at han er helt bevidst om, at han spiller russisk roulette. Man kan selvfølgelig foretrække den oprindelige scene, men det kan ikke nægtes, at scenen er gjort mere kompleks i filmen.

### **Periodofilm/modernisering**

Klassikerfilmatiseringen vil oftest være en periodefilm, hvilket næsten altid vil være et problem for en filmatisering. Periodepræget er værdifuldt, fordi det skaber en højere aura af kunstværdi omkring filmen, giver filmværket et præg af klassiker (i overensstemmelse med den udbredte og lidt paradoksale tendens til at opfatte en periodehistorie som mere ‘tidløs’ end en nutidshistorie).

I *Sofie* har man et eksempel på, at periode-miljøet synes at være tilskrevet en særlig kunstnerisk værdi. Der er nydelige interiører og to forskellige gader med udsøgte indslag af folkeliv, diskret underlagt med en strøm af pæn klassisk musik, som virker anakronistisk, når vi hører ouverturen til Carl Nielsens *Maskerade* (1906) til en 1886-scene, men ellers er med til at lægge en kulturfæni over hele projektet.

Periodefilmen er produktionsmæssigt problematisk, fordi periodemiljøet er besværligt og kostbart at arbejde i. Enten skal man finde locations som passer til tidsbilledet (og så skal der ofte fjernes anakronistiske spor af nutiden), eller også må man i dyre domme lave studieskabte locations.

Man kan se det afspejlet i en række danske periodefilm. Man foretrækker historier, der kan henlægges til landlige miljøer, hvor det er muligt at genskabe fortiden – jf. film som *Jeppe på Bjerget*, *Sorgagre*, *Pelle Erobreren*, *Ved vejen*, *Sort høst*, mens det er et problem med periodefilm der udspiller sig i storbyen som *Hærværk*, *Midt i en jazztid* og *Sofie*, at man knap nok oplever det eksteriøre bymiljø. *Sofie* har to gader at gøre godt med. *Midt i en jazztid* har faktisk kun et blik fra Store Kannikkestræde hen mod Rundetårn til at skabe bystemning med, men det går, fordi andre lokaliteter som Badeanstalten og velhaverkvartererne op lang Øresundskysten er centrale for bogens – og filmens tematik. I den sammenhæng er det påfaldende, at originaludgaven af bogen havde en vignette af

storbyen på omslaget (Frederik Nygaard), mens den senere udgave havde en tegning af en badebro.

Men i *Hærværk* er det et dominerende problem. Når filmatiseringen faldt så svag ud, var det i høj grad, fordi denne dansk litteraturs storbyroman par excellence er blevet til en film, der hovedsagelig består af nærbilleder af to herrer der taler sammen i et interiør. Man kan se det som et forsøg på at gøre en dyd af nødvendigheden, at filmen målbevidst satser på den intense karakteriseringskunst hos en lang række (især mandlige) skuespillere. Hvor moderne storbyfilm – som Sune Lund Sørensens Dan Turèll-krimier – ubesværet kan inddrage bybilledet, må Roos i *Hærværk* først og fremmest undgå det.

Hos Kristensen er der et sted, hvor Jastrau og Steffensen er på gaden.

“Saa var Jastrau og Steffensen nede i ismejeriet. De fulgtes ad i et kammeratligt trav nu, Og saa skulle de ind til spækhøkeren paa hjørnet af Colbjørnsgade. Men her blev Steffensen staaende udenfor med alle bajerne i armene og i jakkelommerne og ventede.

“Du,” brummede han, da Jastrau kom ud fra butikken igen. “Istedgade er nu en dejlig gade.”

“Hvorfor det?”

“Fordi den er lang.”

Jastrau skulle lige til at le. Men saa opdagede han Steffenens fjerne, skinnende blik. Og han maatte selv stirre ned ad den lange gade. Uendelig var den. Formiddagssolen lynede i et mylder af aabentstaaende vinduesruder som i vanddraaber, og langt ude ved Enghaveplads blev de graa og gule facader luftige som fjerne bjerge, indtil de opløstes i en flimrende taage.” (p. 61)

I filmen findes scenen, idet man først følger to par fødder på vej hen ad fortovet; da personerne står stille, tiltes der op til et dobbelt nærbillede af Jastrau og Steffensen; de ser ud ad billedet. Steffensen kommer med sin bemærkning om den lange gade. Men vi ser aldrig gaden, for den har filmen ikke til sin rådighed. De vender sig og går ind i huset.

Københavnerskildringen indskrænker sig til et enkelt shot af det natlige rådhusur, som slår, mens der tiltes nedad til Lurblæserne; men så heller ikke længere, for så vil periodepræget brat høre op. Det svarer til scenen i begyndelsen af første dels kapitel 5. Senere ser vi Vuldum og Jastrau på gaden – hos Kristensen anden del, kapitel 1 – og denne gang er der faktisk totalbilleder med gadeliv. Det er taget på Nørre Sidegade ved Nørreallé, en af de få brolagte gader der er tilbage i København. Den er blevet brugt i flere danske film.

Men hvis man, netop af økonomiske grunde, men også i forsøget på at gøre filmen mere aktuel i forhold til publikum, opdaterer historien, rykker den op i nutiden – som det er tilfældet i *Det forsømte forår*, *Den forsvundne fuldmægtig* og *Den kroniske uskyld* – skaber det problemer. Så har man ganske vist overstået problemerne med at benytte almindelige locations, men i stedet står man med det problem, at historierne ikke rigtig passer til nutiden.

Scherfigs satire i de to nyklassiske romaner har jo unægtelig bevist sin levedygtighed, og det kunne tages som indikation af, at de uden videre kan flyttes op i nutiden. Det er da også, hvad Gert Fredholm gør i *Den forsvundne fuldmægtig* og Peter Schrøder i *Det forsømte forår*. I *Den forsvundne fuldmægtig* skal man så acceptere det grotesk borgerlige embedsmandshjem med boller i karry osv. Ikke videre troværdigt i 70'erne. I *Det forsømte forår* er det hele tidsmæssigt forvirret (en mistanke, der yderligere bekræftes hos Bundgaard & Kastberg). Nutidsplanet, hvor herrerne holder studenterjubilæum, er filmens nutid (1993 – man ser en bog med Mapplethorpes fotos), så skoleafsnittet må formodes at udspille sig 27 år tidligere, altså omkring 1965, men synes i forhold til tidsbilledet at udspille sig yderligere 10 år tidligere, omkring 1955: her er altså et hold studenter, der holder 25 års jubilæum ti år for sent! Scherfig havde selv lidt tidsmæssigt rod i historien: den relaterer implicit til hans egen skoletid (han blev student i 1924), men er øjensynligt lagt knap 10 år frem. Men så foregår nutidsplanet altså i slutningen af 1950'erne (og bogen er jo udgivet i 1940), og så ser vi endda bort fra, at Mogensen jo ifølge *Den forsvundne fuldmægtig* (1938) blev sprunget i luften “forrige år” ...

I filmatiseringen af *Den kroniske uskyld* er historien placeret i nutiden (dvs. midt i 80'erne), og her har man så det problem, at den seksuelle pointe bliver mindre troværdig midt i 80'erne end 40 år tidligere.

### **Sansning og eftertanke**

Kunstarterne og medierne har en lang tradition for at samarbejde. Man kan sige, at de lukrerer på hinanden, men også at der er tale om en tjenesteudveksling, en kulturel byttehandel til fordel for begge parter.

Billedkunstnerne har ikke sjældent fundet inspiration i digtningen og har også direkte serviceret litteraturen som illustratører. Engang fandt teatret ofte stof i den episke litteratur, det samme gjorde operaen, der tilbage i 1800-tallet repræsenterede en slags popularisering af højkultur. Med 1900-tallet er det filmen, der bliver den store popularisator og formidler af højkulturen, ikke mindst litteraturen.

I dansk film har parløbet med litteraturen været mere eller mindre intenst. Det har skabt – måske rigeligt mange – pligtmæssige formidlinger, men også de enkelte storværker, hvor litteraturens tankemæssige kompleksitet bliver fortolket gennem filmmediets stærke følelsesregister, hvor sansning og eftertanke går op i en højere enhed.

### **Anvendte udgaver:**

Martin Andersen Nexø: *Pelle Erobreren I*, Tranebog 1967

Herman Bang: *Tine*, Gyldendal 1965

*Sommerglæder*, Tranebog 1974

Karen Blixen: “Sorg-Agre”, *Vinter-Eventyr*, Gyldendal 1957

“Babettes Gæstebud”, *Skæbne-Anekdoter*, Gyldendal 1958  
Tom Kristensen: *Hærværk*, Gyldendal 1960  
Knut Hamsun: *Sult*, Bekkasinbog, 1967.\*  
Klaus Ribbjerg: *Den kroniske uskyld*, Tranebog 1967  
Hans Scherfig: *Det forsømte forår*, Tranebog 1970  
Knud Sønderby: *Midt i en jazztid*, Tranebog 1965

## Litteratur

Albersmeier, Franz-Josef: “Einleitung: Von der Literatur zum Film”, in *Literaturverfilmungen*, 1989, eds. Albersmeier & Roloff  
Andrew, Dudley: “Adaptation”, *Concepts in Film Theory*, 1984  
Bluestone, George: *Novels Into Films*, 1957  
Borup Jensen, Thorkild: *Roman og drama bli'r til film*, 1975  
Braaten, Lars Thomas: *Roman og film*, 1972  
Bundgaard, Jette & Kastberg, Bjarne: *Det forsømte forår - en roman filmatiseres*, 1993  
Chatman, Seymour: “What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa)”, in *Film Theory and Criticism*, 1992, 4th ed., eds. Mast, Cohen & Braudy  
McFarlane, Brian: *Novel To Film*, 1996  
Mitry, Jean: “Littérature et cinéma”, *Esthétique et psychologie du cinéma II*, 1965  
Naremore, James (ed.): *Film Adaptation*, 2000  
Schepeleern, Peter: “Filmatisering”, *Den fortællende film*, 1972  
Schepeleern, Peter: “Filmatiseringsfeber”, *Weekendavisen*, 7.2.1992  
Schepeleern, Peter: “Gewinn und Verlust: Zur Verfilmung in Theorie und Praxis”, *Text und Kontext*, 18 1-2, 1993  
Schepeleern, Peter: “Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark,” *MedieKultur* nr. 23, 1995  
Schepeleern, Peter: *100 års dansk film*, (red.) 2001  
Schepeleern, Peter: ”Så gode venner var de vist”, *Ekko* nr. 17, 2003. På nettet:  
<http://www.ekkofilm.dk/temaer.asp?nid=19&table=temaer&id=37>  
Schepeleern, Peter: ”Bogen var bedre - eller var den?”, *Litteratursider*, november 2010  
Stam, Robert: *Literature through Film*, 2004

## Klassikerfilmatiseringer

*Sommerglæder* (1940, Svend Methling; Herman Bang, 1902)  
*Tine* (1964, Knud Leif Thomsen; Herman Bang, 1889)  
*Gertrud* (1965, Carl Th. Dreyer; Hjalmar Söderberg, 1906)  
*Sult* (1966, Henning Carlsen; Knut Hamsun, 1890)  
*Midt i en jazztid* (1969, Knud Leif Thomsen; Knud Sønderby, 1931)  
*Klabautermanden* (1969, Henning Carlsen; Aksel Sandemose, 1927)  
*Løgneren* (1970, Knud Leif Thomsen; Martin A. Hansen, 1950)  
*Tjærehandleren* (1971, Jens Ravn; Aksel Sandemose, 1945)  
*Den forsvundne fuldmægtig* (1971, Gert Fredholm; Hans Scherfig, 1938)  
*Hosekræmmeren* (1971, Knud Leif Thomsen; Steen Steensen Blicher, 1829)  
*Præsten i Vejlbj* (1971, Claus Ørsted; Steen Steensen Blicher, 1829)  
*Jorden er flad* (1977, Henrik Stangerup; Ludvig Holberg - *Erasmus Montanus*, 1722/31)  
*Hærværk* (1977, Ole Roos; Tom Kristensen, 1930)  
*Slægten* (1978, Anders Refn; Gustav Wied, 1898)  
*Rend mig i traditionerne* (1979, Edward Fleming; Leif Panduro, 1958)  
*Jeppe på Bjerget* (1980, Kaspar Rostrup; Ludvig Holberg, 1722/23)  
*De uanstændige* (1983, Edward Fleming; Leif Panduro, 1960)  
*Min farmors hus* (1984, Frode Pedersen; C.E. Soya, 1943)  
*De flyvende djævle* [The Flying Devils] (1985, Anders Refn; Herman Bang - *Les quatre diables*, 1890)  
*Den kroniske uskyld* (1985, Edward Fleming; Klaus Ribbjerg, 1958)  
*Elise* (1985, Claus Ploug; Steen Steensen Blicher - *Sildig Opvaagnen*, 1828)  
*Barndommens gade* (1986, Astrid Henning-Jensen; Tove Ditlevsen, 1943)



*Babettes gæstebud* (1987, Gabriel Axel; Karen Blixen, 1950)  
*Sorgagre* (tv 1987, Morten Henriksen; Karen Blixen – *Sorg-Agre*, 1942)  
*Pelle Erobreren* (1987, Bille August; Martin Andersen Nexø, 1906)  
*Ved vejen* (1988, Max von Sydow; Herman Bang, 1886)  
*De nøgne træer* (1991, Morten Henriksen; Tage Skou-Hansen, 1957)  
*Sofie* (1992, Liv Ullmann, Henri Nathansen - *Mendel Philipsen & Søn*, 1932)  
*Sort høst* (1993, Anders Refn; Gustav Wied - *Fædrene æde Druer*, 1908)  
*Det forsømte forår* (1993, Peter Schrøder; Hans Scherfig, 1940)  
*Prinsen af Jylland* (1994, Gabriel Axel; Saxo - *Gesta Danorum*, trykt 1514)  
*Min fynske barndom* (1994, Erik Clausen; Carl Nielsen, 1927)  
*Pan* (1995, Henning Cralsen; Knut Hamsun, 1894)  
*Barbara* (1997, Nils Malmros; Jørgen-Frantz Jacobsen, 1939)  
*Jerusalem* (1996, Bille August; Selma Lagerlöf, 1901)  
*Les Misérables* (1998, Bille August; Victor Hugo, 1862).

### **Bestsellerfilmatiseringer**

*Det tossede paradis* (1962, Gabriel Axel; Ole Juul, 1953)  
*Tænk på et tal* (1969, Palle Kjærulff-Schmidt; Anders Bodelsen, 1968)  
*Hændeligt uheld* [One of those Things], (1971, Erik Balling; Anders Bodelsen, 1968)  
*Nitten røde roser* (1974, Esben Høiland Carlsen; Torben Nielsen, 1973)  
*Vinterbørn* (1978, Astrid Henning-Jensen; Dea Trier Mørch, 1976)  
*Mord i mørket* (1986, Sune Lund-Sørensen; Dan Turèll, 1981)  
*Himmel og helvede* (1988, Morten Arnfred; Kirsten Thorup, 1982)  
*Den russiske sangerinde* (1993, Morten Arnfred; Leif Davidsen, 1988)  
*Åndernes hus* [The House of the Spirits] (1993, Bille August; Isabel Allende, 1985)  
*Kun en pige* (1995, Peter Schrøder; Lise Nørgård 1992, 1993 - *De sendte en dame*)  
*Frøken Smillas fornemmelse for sne* [Smilla's Sense of Snow] (1997, Bille August; Peter Høeg, 1992)  
*Kærlighed ved første hik* (1999, Tomas Villum Jensen; Dennis Jürgensen, 1981)  
*Klinkevals* (1999, Hans Kristensen; Jane Aamund, 1989)  
*Juliane* (2000, Hans Kristensen; Jane Aamund, 1990)  
*Fruen på Hamre* (2000, Katrine Wiedemann; Morten Korch, 1937)  
*Jeg er Dina* [I Am Dina] (2002, Ole Bornedal; Herbjørg Wassmo – *Dinas bok*, 1989)  
*Familien Gregersen* (2004, Charlotte Sachs Bostrup; Christian Kampmann – *Visse hensyn*,  
*Faste forhold, Rene linjer, Andre måder*, 1973-75)  
*Nordkraft* (2005, Ole Christian Madsen; Jakob Ejersbo, 2002)

### **Andre filmatiseringer**

*Kun sandheden* (1975, Henning Ørnbak; Poul Ørum, 1974)  
*Forræderne* (1983, Ole Roos; Erik Aalbæk Jensen - *Kridtstregen*, 1976)  
*Manden der ville være skyldig* (1990, Ole Roos; Henrik Stangerup, 1973)  
*Høfeber* (1991, Annelise Hovmand; Leif Panduro, 1975)  
*Dansen med Regitze* (1989, Kaspar Rostrup; Martha Christensen, 1987)  
*Pigen Tinke* (2002, Morten Køhlert; Cecil Bødker - *Hungerbarnet*, 1990)  
*Kys til højre og venstre* (1969, Ole Roos, Jens Gjelstrup, 1939)  
*Manden der tænkte ting* (1969, Jens Ravn; Valdemar Holst, 1938)  
*Hør, var der ikke en, som lo?* (1978, Henning Carlsen; Eigil Jensen, 1940)  
*Johnny Larsen* (1979, Morten Arnfred; John Nehm - *Ståsted søges*, 1976, *Man går ind ad en port*, 1975)  
*Den store badedag* (1991, Stellan Olsson; Palle Fischer, 1980)

*Sekten* (1997, Susanne Bier; Juliane Preisler – *Dyr*, 1992)  
*I Wonder Who's Kissing You Now* (1998, Henning Carlsen; Ib Lucas – *Silhuetter*, 1995)  
*Magnetisørens femte vinter* (1998, Morten Henriksen; Per Olov Enquist, 1964)  
*Her i nærheden* (2000, Kaspar Rostrup; Martha Christensen, 1993)  
*Baby* (2003, Linda Wendel; Kirsten Thorup, 1973)  
*Kongekabale* (2004, Nikolaj Arcel; Niels Krause-Kjær, 2000)  
*Kunsten at græde i kor* (2007, Peter Schønau Fog; Erling Jepsen, 2002)  
*Frygtelig lykkelig* (2008, Henrik Ruben Genz; Erling Jepsen, 2004)  
*Flugten* (2009, Kathrine Windfeld; Olav Hergel – *Flygtningen*, 2006)

---

## Noter

<sup>i</sup> Jette Bundgaard, Jette & Bjarne Kastberg, Bjarne: *Det forsømte forår - en roman filmatiseres*, 1993, p. 65.

<sup>ii</sup> K.E. Løgstrup: "Filmens suggestionskraft", *Kunst og Etik*, 1961.

<sup>iii</sup> Jf. Casper Tybjerg in *100 års dansk film* (ed. Peter Schepelern, 2001), p. 28.

<sup>iv</sup> Jørgen Elbek (red.): *Dansk litterær Kritik fra Anders Sørensen Vedel til Sophus Claussen*, 1964, p. 185-6.

<sup>v</sup> Peer E. Sørensen: *Vor Tids Temperament. Studier i Herman Bangs forfatterskab*, 2009, p. 175.

<sup>vi</sup> Marguerite Engberg: *Dansk Stumfilm*, I, 1977, p. 136.