



UIT

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

«Det var på den tiden hun begynte å komme oftere.»

Erlend Loes *Tatt av kvinnen* adaptert til film

Helle Johannessen Frischknecht

NOR-3910 Masteroppgave i nordisk litteratur november 2018



Innholdsfortegnelse

Forord	V
1. Innledning	1
1.1 Problemstilling	2
1.2 Adaptasjon	3
1.3 Narratologi	6
1.4 Film	8
1.5 Humor og naivisme	10
2. Romanen og filmen	11
2.1 Erlend Loes forfatterskap	11
2.2 Romanen <i>Tatt av kvinnen</i> (2007)	12
2.3 Petter Næss' karriere	13
2.4 Filmen <i>Tatt av kvinnen</i> (2007).....	14
3. Forteller og perspektiv i romanen	15
3.1 Fortellerstemmen	15
3.2 Fortellerens temporale plassering	17
3.3 Fokusering	17
3.4 Modalitet	19
3.5 Tidsrelasjoner mellom historie og diskurs	20
3.6 Hovedpersonen og Marianne	26
4. Forteller og perspektiv i filmen	32
4.1 Fortellerstemmen	32
4.2 Fortellerens temporale plassering	37

4.3 Fokusering	40
4.4 Modalitet	43
4.5 Tidsrelasjoner mellom historie og diskurs	44
4.6 Hovedpersonen og Marianne	53
5. Humor og naivisme	61
5.1 Humor og naivisme i romanen	63
5.2 Humor og naivisme i filmen	67
6. Avslutning	75
Litteraturliste	79

Forord

Jeg vil først og fremst takke min veileder Lisbeth Pettersen Wærp for raske, gode og konstruktive tilbakemeldinger underveis i prosessen. I tillegg vil jeg takke henne for meget inspirerende emner på 3000-nivå.

Takk til venner og familie som har vist interesse for masterstudiet, særlig Anne-Mette Bjøru, som har kommet med oppmuntrende tilbakemeldinger og god hjelp gjennom tre år.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min kjære mann, Martin. Hans hjelp og støtte har vært uvurderlig.

1 Innledning

Tatt av kvinnen kom ut i 1993 og var Erlend Loes debutroman. Den ble godt mottatt. Blant annet skriver Erik Fosnes Hansen i *Aftenposten*: «Den underfundige og ekvilibristiske måte boken er skrevet på bidrar til å heve *Tatt av kvinnen* opp på et høyt litterært nivå» (Hansen, 1993). Rolf Enger konkluderer i *Bergens Tidende* med at Erlend Loe åpenbart er et talent, og oppfordrer han til neste gang å ta både alvor og det absurde mer på alvor (1993). *Nordlys* sin anmelder var derimot ikke særlig begeistret: «Språket er like overflatisk som samlivet mellom jeg-personen og Marianne» (NN, 1993).

I 2001 ble *Tatt av kvinnen* satt opp på Oslo Nye Teater, Centralteatret, hvor Petter Næss hadde regien – slik han hadde på filmen med samme tittel, som kom i 2007. *Kulturspeilets* anmelder, Ann-Mari Betzy Arnesen Morelle, er fornøyd med adaptasjonen fra bok til teater: «Det har blitt et meget vellykket stykke arbeid fra bok til teater, bravo Petter Næss, vi venter med glede på neste forsøk» (Morelle, 2001). Og: «Egentlig skulle den arme navnløse mannen og hans geskjeftige venninne Marianne dreid inn på scenen for siste gang i desember i fjor, men glitrende mottagelse både blant presse og publikum førte til stadig nye ekstraforestillinger» (Kristiansen, 2002). Sitatene viser at både anmelderne og tilskuerne var fornøyd med teaterstykket. Også filmen, som kom i 2007, fikk gode mottakelser. Den var norsk Oscar-kandidat i kategorien beste utenlandske film, og fikk flere hederlige omtaler blant annet i *Adresseavisen* (2007-12-20T, 2007). Filmene vant også Discovery Award for beste spillefilm, en anerkjent pris (Sørensen, 2007). Likevel var det ikke alle som lot seg overbevise. Journalist Arild Abrahamsen i *Stavanger Aftenblad* var ikke nådig i sin kritikk av filmen:

Det finnes en myte om at forkjølte menn er det mest sutrete som finnes. De vil i så fall finne seg sjøl i den norske filmen «Tatt av kvinnen», der hovedpersonen klager så konstant over ting han egentlig har herredømme over, at man får fornemmelsen av å se en slags anti-eksistensialistisk opprørsbevegelses manifest (2007).

Da jeg så *Tatt av kvinnen* av Petter Næss (2007) første gang visste jeg at dette var en adaptasjon, men jeg hadde ikke lest romanen. Filmplakatens allusjon til filmen *Tatt av vinden* av Victor Fleming (1939) syntes jeg var veldig morsom, og jeg lurte veldig på hvilken type film dette skulle være, siden *Tatt av vinden* (1939) er en fortelling av Margaret Mitchell, som er lagt til den amerikanske borgerkrigen (Nilsen, 2017). Den amerikanske borgerkrigen er ikke en del av filmfortellingen i *Tatt av kvinnen* (Næss, 2007), som handler om et noe ambivalent og krigersk parforhold. Måten filmen fortalte historien på, samt hvordan humor ble brukt, gjorde inntrykk på meg. Jeg fulgte opp filmen ved å lese romanen, en roman jeg også likte godt. Dette var første gang jeg leste det adapterte verket etter at jeg hadde sett adaptasjonen, noe som ga en helt spesiell opplevelse av at adaptasjonen var et selvstendig verk og ikke en god eller dårlig etterlikning av et annet verk.

1.1 Problemstilling

I min masteroppgave vil jeg se på hvordan Erlend Loes debutroman *Tatt av kvinnen* er adaptert i Petter Næss' film med samme tittel. Problemstillingen min er todelt. For det første vil jeg ta for meg fortellingen, det narrative inklusive de to viktigste karakterene, hovedpersonen og Marianne, og relasjonen mellom dem. Romanen har førstepersonsforteller. Dette gjør at vi ser og sanser gjennom hovedpersonen. Denne subjektiviteten er et fortellergrep som er avgjørende for hvordan relasjonen mellom hovedpersonen og Marianne blir fremstilt. Hvordan førstepersonsfortelleren og den subjektive synsvinkelen, og effekten av dem, er bearbeidet til filmmediet, er en viktig del av min problemstilling. I narratologisk analyse er også tidsrelasjonen mellom historie og diskurs vesentlig, og for min adaptasjonsanalyse er det særlig aktuelt å se nærmere på orden og varighet. Både romanen og filmen har en diskurs som i stor grad er kronologisk, men det er noen brudd i kronologien som gjør det interessant å se nærmere på orden. Varighet omhandler tempoet i fortellende tekst, og det er ikke sammenfall mellom historietid og tekstlengde verken i romanen eller filmen. Derfor er det interessant å se på hvilke uttrykk som blir brukt for å markere *anisokroni* i de to tekstene, og ikke minst se på hvilken funksjon de ulike varianter av anisokroni har i tekstene.

For det andre vil jeg se nærmere på hvordan det humoristiske og det naivistiske kommer til uttrykk. Det humoristiske og det naivistiske er sentrale stilgrep i romanen, og jeg ønsker også

å se nærmere på hvordan dette kommer til uttrykk i filmen. Naivisme og humor har vært en del av Erlend Loes forfatterskap helt fra starten. Hans stil er enkel, «utpønsket ukomplisert» (Andersen, 2003, s. 126), og blir beskrevet som ”ny-naivisme” (Andersen, 2003, s. 126). Per Thomas Andersen trekker paralleller mellom Loes litterære naivisme og naivismen som oppstod som en egen retning innen malerkunsten på slutten av 1800-tallet. Denne kunsten var inspirert av barns kunst og fremstod som «primitiv» kunst. Mens modernismen vendte seg innover og mot det abstrakte, var naivistene opptatt av fysiske objekter. I et intervju med NRK i 1996 sa Erlend Loe at han ønsket «å legalisere det enkle, det som bygger på én tanke, og som kan forstås på en umiddelbar og intuitiv måte.» (Loe,1997). Humoren i romanen er kompleks, og man ler både av og med hovedpersonen. De gangene man ler av han, føler man ofte sympati for han samtidig. Til dels er humoren absurd og satt på spissen, likevel er den, om enn på en underlig måte, troverdig. Frode Helland, professor ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved NTNU, ble sitert i en artikkel i *Aftenposten* i 1997: «Erlend Loe er en stor og genuin humorist. Han lar leseren skoggerle over tilværelsens ufattelige galskap. Derfor er han også en av de dypeste og mest alvorlige forfatteren i vår tid» (Lending, 1997).

1.2 Adaptasjon

«Å adaptere et tekstforelegg vil si å bearbeide det, legge det til rette for og tilpasse det til et annet medium» (Engelstad, 2013, s. 11). Adaptasjon er en bearbeidelse av en allerede kjent tekst. Bearbeidelsen er kreativ og fortolkende, og står i et intertekstuelte forhold til den adapterte teksten (Hutcheon, 2013, s. 8). *A Theory of Adaptation* (2013) av Linda Hutcheon er min hovedbok innen adaptasjonsteori, fordi jeg synes hennes definisjon av adaptasjon er god. Hutcheon opererer med en 3-punkts definisjon av adaptasjon:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaption is an announced and extensive transposition of a particular work or works. (This «transcoding» can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance can create a manifestly different interpretation»)

Second, *as a process of creation*, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective.

Third, seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptation (*as adaptation*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation. (2013 s. 7-8).

I et intervju som ble lansert under TIFF i 2011, begrunner Linda Hutcheons interesse for adaptasjon med at hun er interessert i det mange degraderer eller oppfatter som sekundært. Hun mener også at de fleste historier er gjenfortelling av andre historier, og at mennesket alltid har likt kombinasjonen av å få oppleve en historie de kjenner til, satt sammen med noe nytt. Hutcheon påpeker at når hun ser en adaptasjon skifter hun mellom adaptasjonen og den adapterte teksten, men sammenligningen går ikke ut på å vurdere hvilken av historiene som er best (2011). Hutcheons definisjon er betydelig mer utfyllende enn den som Engelstad gir, selv om Engelstads definisjon er lik kjernen til Hutcheons definisjon. Hutcheon understreker tolkningen og det kreative arbeidet som ligger bak gjenfortellingen. Hutcheon påpeker også det intertekstuelle forholdet mellom adaptasjonen og den adapterte teksten, som igjen understreker tilskuerens aktive rolle når man forholder seg til en adaptasjon. Dette aspektet kommer ikke frem i Engelstad sin definisjon.

Adaptasjon er ikke noe nytt, ei heller noe som skjer i liten skala, og derfor mener Hutcheon at det er noe med adaptasjon som virker tiltalende på oss (2013, s. 4). Hun forstår at det er at adaptasjon innebærer gjenkjenning, noe mange både søker og setter pris på. Samtidig innebærer adaptasjon en variasjon fra den adapterte teksten, noe nytt og ukjent som skaper spenning (Hutcheon, 2013, s. 4). Hutcheon understreker at en film også kan vurderes som et selvstendig verk, i stedet for som en adaptasjon (2013, s. 4).

Det fins tre ulike måter å bli fortalt en historie på, det vil si ulike modaliteter; fortellende, fremvisende og samhandlende. For min oppgave er det den fortellende og den fremvisende modaliteten som er aktuell. Verken i roman eller film kan man som leser eller tilskuer påvirke historien. I den fortellende modaliteten er leserens egen fantasi med på å skape forståelsen av

den fiktive verden: Vi forestiller oss det som skjer. I den fremvisende modaliteten fordyper vi oss i det vi hører og ser for å få et helhetlig bilde av den fiktive verden som blir presentert for oss (Hutcheon, 2013, s. 23). Hutcheon påminner om litteraturkritiker David Lodge som understreker, at når man beveger seg fra fortellende til fremvisende modalitet, så må beskrivelser, fortelling og tanker kodes om til replikker, handlinger, lyd og visuelle bilder (Hutcheon, 2013, s. 40). Linda Hutcheon drøfter i sin bok fire ulike fordommer om fortellende og fremvisende modalitet. Disse drøftingene anser jeg som sentrale for min adaptasjonsanalyse av *Tatt av kvinnen*.

Den første påstanden er denne: «Only the Telling Mode (Especially Prose Fiction) Has the Flexibility to Render Both Intimacy and Distance in Point of View.» (Hutcheon, 2013, s. 52). Den andre påstanden går ut på at den fortellende modaliteten best kan ivareta det indre, mens det ytre med fordel kan vises gjennom fremvisende modalitet: «Interiority is the Terrain of the Telling Mode; Exteriority is Best Handled by Showing and Especially by Interactive Modes.» (Hutcheon, 2013, s. 56). Hutcheon mener at film både kan finne og finner ulike grep for å formidle det indre (2013, s. 58). I min analyse vil vi se ulike eksempler på det. Den tredje påstanden omhandler tid og lyder slik: «The Showing and Interacting Modes Have Only One Tense: The Present; The Mode of Telling Alone can Show Relations among Past, Present, and Future.» (Hutcheon, 2013, s. 63). Kamera gir unektelig en sterk grad av umiddelbarhet, men filmmediet og de ulike tekniske virkemidlene har ifølge Hutcheon likevel flere og ulike muligheter til å formidle både fortid og fremtid. Hun understreker like fullt at dette ikke er uproblematisk (Hutcheon, 2013, s. 64). Fjerde og siste påstand gjelder ulike språklige virkemidler som for eksempel ironi, symboler og metaforer, som det hevdes bare kan materialiseres ved hjelp av fortellende modalitet: «Only Telling (in Language) Can Do Justice to Such Elements as Ambiguity, Irony, Symbols, Metaphors, Silences, and Absences; These Remain «Untranslatable» in the Showing or Interacting Modes.» (Hutcheon, 2013, s. 68). Disse påstandene vil drøftes i min analyse.

1.3 Narratologi

Filmadaptasjon innebærer å fortelle den samme historien, men på en annen måte enn i den adapterte teksten (Hutcheon, 2013, s. 8). Forskere som Peter Brooks, Lars Thomas Braaten og Seymour Chatman mener ifølge Engelstad, at fortellerstrukturen i bok og film tilhører samme sjanger (2013, s. 41). Seymour Chatman hevder ifølge Arne Engelstad at narrative tekster har lik grunnstruktur (2013, s. 41). Både i filmen og romanen *Tatt av kvinnen* er det en historie som blir fortalt. Disse premissene er bakgrunnen for at jeg i min adaptasjonsanalyse av filmen *Tatt av kvinnen* har det narrative aspektet i fokus. Jeg vil legge ekstra vekt på de to viktigste karakterene, jeg-personen og Marianne, og på forholdet mellom dem. Det narrative metodegrunnlaget har jeg hentet hovedsakelig fra Rolf Gaaslands *Fortellerens hemmeligheter – innføring i litterær analyse* (2009), samt Arne Engelstad sin bok *Fra bok til film* (2013), men jeg vil supplere med *Litterær analyse - en innføring* (Andersen, Mose, & Norheim, 2012) som også tar for seg det narrative, samt teori om sammensatte tekster.

Metodikken som presenteres i *Fortellerens hemmeligheter - Innføring i litterær analyse* er i stor grad tekstimmanent, noe som betyr at den litterære teksten sees isolert fra omverden. Med tanke på at adaptasjonsanalysen fordrer minimum to verk, kunne et slikt ståsted slått beina under det narrative perspektivet. Men Gaasland påpeker at tekstimmanente analyser kan bli vel så interessante ved å perspektivere i retning av andre tekster eller andre faktorer som ligger utenfor teksten (2009, s. 16). For min adaptasjonsanalyse vil perspektivering gå i retning av sjanger, fordi blant annet Lars Thomas Braaten og Seymour Chatman i *Fra bok til film* argumenterer for at bok og film tilhører den samme sjangeren når man ser på fortellerstrukturen innen det narrative (Engelstad, 2013, s. 41).

Gaasland hevder at en metode bør ha prosedyrevedtekter som sier noe om hva vi skal gjøre og i hvilken rekkefølge det skal skje. Begreper er også av stor betydning, slik at man kan sette navn på de ulike fenomenene man finner i teksten. Fenomenene man finner i teksten kan sees på som sannsynlighetsbevis for ulike konklusjoner (Gaasland, 2009, s. 13-14). Ved hjelp av det teoretiske verktøyet til Rolf Gaasland (2009) skal jeg se på hvordan de narrative aspektene ved synsvinkel, fortellerhandling, orden, varighet og karakterer i filmen er sammenlignet med

romanen. Første del av analysen har fått «Perspektiv» som en del av hovedoverskrift, fordi dette bedre dekker begge mediene. Fortellerhandlingen er måten historieuniverset blir presentert på. Begrepene som er relevant er; fortellerstemme, antall fortellere, fortellerens temporale og stedlige plassering, fokusering, modalitet og karakterer. Narratologi betyr læren om fortellinger, men Rolf Gaasland har snevret det inn til læren om fortellerhandling og læren om tidsrelasjoner mellom historie og diskurs (2009, s. 21).

Rolf Gaasland har basert sin narratologibok på Gérard Genettes *Discours du récit. Essai de méthode* fra 1972 (Gaasland, 2009, s. 22). Forskjellen mellom historie og diskurs, samt det at en fortelling har minst én forteller, er to av forutsetningene til moderne narratologi (Gaasland, 2009, s. 22). «Historien (også kalt *diegesen*) kan defineres mer presist som en hendelsesrekke med én eller flere aktører, spredt ut over et tidsforløp» (Gaasland, 2009, s. 22). Diskursen er måten hendelsesrekken er satt sammen på (Gaasland, 2009, s. 22). Genette bruker begrepene orden, varighet og frekvens for å beskrive relasjoner mellom historie og diskurs (Gaasland, 2009, s. 36). Det som er relevant for min analyse her, er orden og varighet. I både romanen og filmen er det sjelden at kronologien blir brutt. Det gjør at bruddene kan være viktige. Jeg vil derfor se nærmere på hvilken funksjon de bruddene som fins har. Det interessante blir å sammenligne hvordan ulik varighet realiseres i de to modalitetene, samt å se på hvordan de ulike varighetene påvirker fortellingene. Verken romanen eller filmen har sammenfall mellom historietid og tekstlengde, fokuset blir derfor å se på hvordan de ulike uttrykkene for anisokroni påvirker adaptasjonen sett i forhold til romanen, den adapterte teksten. Det interessante blir å se om de forskjellige tempoene påvirker historien likt eller ulikt i de to ulike mediene.

Førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller er de to hovedtypene fortellere. Ifølge Gaasland er det ikke uvanlig at omstendighetene rundt fortellersituasjonen blir viet ekstra oppmerksomhet ved en førstepersonsforteller (2009, s. 24). Graden av informasjon omkring førstepersonsfortelleren kan variere mye, og den styres av vedkommende. Dette betyr at man må vurdere informasjon man får, men også den man ikke får. Derfor kan det være viktig å se på om fortellersituasjonen er av tematisk interesse.

Gaasland understreker at fokusering er et omdiskutert tema innen narratologien. I Gaaslands teori betyr synsvinkelinstansen, eller fokusering, hvem vi ser *med* og hva eller hvem vi ser *på* (2009, s. 28). Synsvinkelinstansen omhandler lukt, hørsel og smak i tillegg til synet. I hvilken grad man kan spore fortelleren i fortellerhandlingen blir i narratologien omtalt som modalitet (Gaasland, 2009, s. 32). Dette er en annen vinkling av fortelleren som vil kunne gi en dybde i analysen fordi det språklige ligger til grunn for vurderingen av modalitet. I adaptasjonsanalysen vil det bli interessant å se nærmere på hvordan dette aspektet av fortelleren blir aktualisert i filmen.

1.4 Film

Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen påpeker i *Film - en innføring* at film er et *uttrykk*. Film som uttrykk er sammensatt og formidles gjennom bilder, bevegelser, lyd, tale og skrift (2011, s. 13). Dersom filmen har en det Engelstad og Tønnessen kaller standarddramaturgi, innledes det hele med et *anslag* hvor hovedoppgaven er å få tilskueren interessert, samt å gi en pekepinn på grunnstemningen og hovedtematikken. Neste del er ifølge Engelstad og Tønnessen *presentasjonen* hvor vi blir introdusert til de viktigste personene, deriblant protagonisten og antagonistene. Deretter blir vi gjort kjent med tid og sted. Det første vendepunktet er overgangen mellom presentasjonen og *konflikten* (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 46). «At det inntreffer en konflikt, er avgjørende for at vi skal kunne snakke om en fortelling i egentlig forstand» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 48).

Konfliktdelen er som regel den lengste som veksler mellom spenningssekvenser og hvilesekvenser. Engelstad og Tønnessen presenterer fem ulike konflikttyper. En personlig konflikt, konflikter innen familie og nære relasjoner. Dette er ifølge Engelstad og Tønnessen konflikttypene som er vesentlig i romaner og filmer (2011, s. 51). De viser til semiotikeren A.J. Greimas' *aktantmodell* for å vise dybdestrukturen i fortellingen, som omhandler relasjonen mellom karakterene og deres funksjoner i fortellingen, på tvers av handlingen (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 52). De nære relasjonene er vesentlig for min analyse, og aktantmodellen kan være med på utdype forholdene mellom karakterene. Konfliktdelen avsluttes med det andre vendepunktet, et omslag som kalles peripeti innen aristotelisk

dramaturgi. Dette omslaget leder handlingen inn i siste del, som er løsningen, det vil si at det er omslaget som ligger til grunn for løsningen. Løsningen kan omtales som en renselse eller gjenopprettelse av balanse, og mange spillefilmer avslutter med at de fleste spørsmål er besvart (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 55).

Jeg har brukt Lars Thomas Braatens *Filmfortelling og subjektivitet* fra 1985 som teoretisk grunnlag for å analysere subjektivitet i film, fordi romanen har en førstepersonsforteller og det er vesentlig å se på hvordan en slik subjektivitet blir overført til filmen (Krefting, 2017). Braaten mener at «filmen i prinsippet er subjektivt fortolkende og subjektivt beskrivende på samme måte som litteraturen» (1985, s. 20). *Subjektiv kamerainnstilling* er en direkte og konvensjonell metode for å gjengi subjektivitet på bildesiden. Denne teknikken mener Braaten er «(...) så endimensjonal at den forekommer både konstruert og kommunikasjonsmessig reduksjonistisk.» (1985, s. 30). *Voice over* eller overstemme er teknikken på lydsiden som kan formidle subjektivitet (Braaten, 1985, s. 29). Andre mindre eksplisitte kamerainnstillinger kan være å ha hovedpersonen med i de fleste bildene, samt bruke nærbilder av han eller henne i større grad enn de andre i filmfortellingen. På denne måten kommer vi tett inn på han/henne, selv om vi ikke får en perseptuell synsvinkel (Braaten, 1985, s. 31). Dette omtaler Braaten som en kontinuerlig sentralisering, noe han beskriver som en indirekte subjektivisering, hvor målet er at tilskueren skal identifisere seg med hovedpersonen, slik at de opplever verden sammen med han (1985, s. 81). Den subjektive fortellerstyringen kan ifølge Braaten være ekstra-fiksjonell i en posisjon utenfor den fortalte fortellingen, eller fiksjonell og knyttet til en eller flere personer i fortellingen (1985, s. 26). Videre hevder Braaten at subjektet kan være spaltet i to, et *fortalt-jeg* som opplever handlingen og et *fortellende-jeg* som erindrer handlingen. Disse to jegene står i et dialektisk forhold til hverandre, og utgjør en felles fortellerstrategi (Braaten, 1985, s. 79). Dersom det fortellende-jeg deler opplevelser og identifiserer seg med det fortalte-jeg, omtales dette som *oratio tecta* (Braaten, 1985, s. 83). Braaten deler det subjektive inn i to: perseptuell subjektivitet og konseptuell subjektivitet (1985, s. 80). Perseptuell subjektivitet vil si at filmkameraet er synkront med en persons persepsjon, som kan utledes ved hjelp av POV-strukturen (*point of view*-strukturen), først ved hjelp av et forankringsbilde, deretter perseptuelt subjektiv kamerainnstilling og til slutt et reaksjonsbilde (Braaten, 1985, s. 87). Konseptuell subjektivitet vil si at vi må tolke ulike kamerabevegelser som et korrelat for

hvordan hovedpersonen har det (Braaten, 1985, s. 80). Vekslingen mellom disse kategoriene av subjektivitetsbegrepet omtaler Braaten som shifter-forhold (1985, s. 82).

1.5 Humor og naivisme

I en artikkel fra 1993 hvor Anne Cathrine Straume blant annet hadde med et intervju av Erlend Loe, beskriver han sin stil i *Tatt av kvinnen* slik: «Jeg er opptatt av å kommunisere med leserne, være på bølgelengde med folk. Derfor holder jeg en enkel, narrativ stil, og bruker humor som et vesentlig virkemiddel (...), slik at det hele får et absurd, grotesk eller komisk preg» (Straume, 1993). Bruken av humor, mener jeg, er såpass viktig i romanen at jeg ønsker å se nærmere på hvilke humoristiske og naivistiske grep Loe har brukt for å fremme det komiske. Det neste skrittet er å se på om og eventuelt hvordan det komiske er adaptert til film.

For å besvare den andre delen av problemstillingen min vil jeg bruke *Humor i mediene* (2006) av Yngvar Kjus og Birgit Hertzberg Kaare for å teoretisere humor; inkongruens, overlegenhet, ventilteorien, karnevalsteorien og fortolkende perspektiver. Disse teoriene vil synliggjøre hvilke ulike humoristiske grep som er gjort, både i romanen og filmen. Hvorpå det vil være lettere å drøfte og sammenligne virkningene av de valgte humoristiske grepene. I tillegg er det naturlig å se på de kapitlene som omhandler humor og film fordi det er av vesentlig betydning å støtte seg til teoretiske aspekter omkring film og humor i en adaptasjonsanalyse. Sigmund Freud har i *Vitsen og dens forhold til det ubeviste* (1994) blant annet sett på ulike former for det komiske, og jeg vil også bruke den som teoretisk grunnlag. Det som er særlig relevant for min oppgave, er hans teorier omkring det naivistiske. Alle disse momentene vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 5 «Humor og naivisme».

2 Romanen og filmen

2.1 Erlend Loes forfatterskap

Erlend Loe ble født i Trondheim i 1969. Han fullførte videregående skole som privatist, etter et år som utvekslingselev i Frankrike (Hasselberg, 2007). Studiene har han tatt ved ulike institusjoner i Trondheim, Oslo og København. Fagene han har studert hører til innen litteratur og film. Han er utdannet filmmanusforfatter. Erlend Loe har skrevet manus til tre filmer: *Detektor* (2000), *Nord* (2009) og *En helt vanlig dag på jobben* (2010) (Nilsen & Hovde, 2017). Han har også jobbet som filmkritiker og filmkonsulent. Så langt i sitt forfatterskap har han gitt ut elve romaner. Den første, *Tatt av kvinnen*, kom i 1993, og den siste så langt kom i 2015 og med tittelen *Slutten på verden slik vi kjenner den*. Barnebøkene om truckfører Kurt teller i dag seks stykker og noen av dem er filmatisert (Hasselberg, 2007). I tillegg har han skrevet et par andre barnebøker. Erlend Loe har oversatt tre verk av den amerikanske forfatteren Hal Sirowitz (Hasselberg, 2007).

Erlend Loes bøker har blitt oversatt til en rekke språk, samtidig som han allerede tidlig i forfatterskapet fikk prestisjefylte priser. I 1997 fikk han Cappelenprisen og en viktig del av begrunnelsen var at han representerte en fornyelse i norsk fortellermåte (Bjørhovde, 1997). Det er humoren, lettheten og naivismen Loe benytter for å ta opp tunge tema som utgjør kvaliteten i hans bøker. Med *Naiiv. Super* (1996) ble han en kultforfatter nesten over natta (Rottem, 1998, s. 781). Mange unge mennesker følte at Erlend Loe forstod det livet de levde, de «følte at Loe tok livsfølelsen deres på kornet» (Rottem, 1999, s. 4). Felles for mange av hans bøker er at de inneholder overdrivelse, ironi og humor, men de er likevel lettlest. Erlend Loe skal ha uttalt at «Den beste måten å nærme seg det kompliserte, er å gå veien via det enkle» (Stokke, 2000, s. 31).

Per Thomas Andersen hevder i *Tankevaser: om norsk 1990-talls litteratur* at også syntaksen og strukturen i Erlend Loe sin diktning er enkel, ofte gjennom korte og enkle helsetninger, og at denne enkelheten kan gi assosiasjoner til et barnespråk. Andersen mener at dette anti-raffinerte er så gjennomført at det blir raffinert (2003, s. 127). Et annet grep som blir benyttet

for å fremme det enkle og naive, er tydelige motsetninger (Andersen, 2003, s. 127). Ifølge Andersen er et av hovedmålene med den naivistiske kunsten å forstå tilværelsens sammenheng. Når man ikke forstår den, er tilbaketrekning til tiden før det problematiske en overlevelsesstrategi (2003, s. 132). Naivismen innebærer derfor forenkling: «Naivismen hører med blant de retningene som var med på å gi de konkrete tingene en ny status i kunsten etter modernismens oppbrudd fra det realistiske uttrykk.» (Andersen, 2003, s. 126).

2.2 Romanen *Tatt av kvinnen* (2007)

Hovedpersonen i romanen er en mann som vi ikke får vite navnet på. Han har egen leilighet, og han jobber med forfallent arbeid. En kvinne, som heter Marianne, begynner plutselig å besøke hovedpersonen, og uten at han helt får med seg hvordan det hele går til, flytter hun inn til han med noen pappesker og en gul kommode. Mariannes tilstedeværelse gjør sitt til at svømmehallen blir hovedpersonen sitt nye tilholdssted, hvor han treffer Glenn. Glenn og hovedpersonen blir venner. Uventet mister hovedpersonen jobben sin, noe Marianne ser på som positivt fordi de da kan reise. De dra med tog nedover kontinentet. Marianne bestemmer i stor grad hvor de skal reise, og hun baserer bestemmelsene på intuisjon. Plutselig bestemmer hun at de skal gå av nattoget på en øde plass i Frankrike. De ender med å besøke og overnatte hos en svensk oberst og hans kone Marianne. På grunn av sjalusi og krangling, reiser hovedpersonen alene fra obersten. Han treffer ei jente på sitt første stopp etter at han har reist fra Marianne. Jenta heter Mirlinda, og han blir hos henne noen dager. De er tiltrukket av hverandre, men Mirlinda angrer på at de kysser. Kort tid etter reiser hovedpersonen hjem. At han kommer hjem før Marianne, føles som et tap. Etter at Marianne har gjort ferdig sin lærerutdanning flytter hun alene til en øy, fordi hun da kan jobbe med akkurat de fagene hun ønsket. Hovedpersonen besøker Marianne ofte, mens Marianne av og til kommer til byen. Etter hvert avlyser Marianne hovedpersonen sine besøk. Hovedpersonen reiser til slutt ut til øya uten at Marianne vet det. Hos Marianne er det en annen mann, Tor, som er biolog og driver med ørn. Hovedpersonen blir helt nedbrutt av å bli dumpet. Etter hvert stabler han seg på beina igjen, mye på grunn av jevnlig turer i parken. Plutselig ringer Marianne på døra til hovedpersonen. Hun har flyttet tilbake til byen. På ny begynner hun å komme på besøk til hovedpersonen. Hovedpersonen blir forbannet når han finner ut at hun er gravid med Tor, men Marianne klarer å roe han ned. Hun sier at hovedpersonen kan bli en like god far til

barnet som Tor. Romanen avslutter med at hovedpersonen bråvåkner og er: «Lamslått av tanken på at den eneste i verden som skal leve mitt liv er meg» (Loe, 2007, s. 159).

2.3 Petter Næss' karriere

Petter Næss ble født i Oslo i 1960. Han startet sin skuespillerkarriere i 1990 i *Døden på Oslo S* regissert av Eva Isaksen. Frem til nå har han spilt i fem filmer totalt, den siste var *Max Manus* regissert av Espen Sandberg og Joachim Rønning i 2008 (Filmweb, 2018). Etter å ha jobbet som skuespiller noen år, kom ønsket om å ha kontrollen over hele historien og han valgte da å jobbe som regissør (Utdanningsdirektoratet, 2015). Fra 1996 jobbet han blant annet med regi ved Centralteateret, Oslo Nye Teater. Han satte opp flere stykker basert på tekster skrevet av ulike forfattere; blant annet *Elling og Kjell Bjarne* basert på romantrilogien av Ingvar Ambjørnsen i 1999 (Bikset & Endestad, 2017), *Appelsinene på Fagerborg* basert på Lars Saaby Christensens sitt skuespill i 2004 (Bikset & Endestad, 2017) og sist, men ikke minst *Tatt av kvinnen* basert på Erlend Loes roman av samme navn (Bikset & Endestad, 2017). Petter Næss har også hatt regien med oppsetninger ved Hålogaland teater, Nationaltheatret og Riksteatret (Bikset & Endestad, 2017).

I 1999 kom *Absolutt blåmandag*, den første filmen han regisserte. Hittil har han regissert ni filmer, hvor flere har vært nominert til filmpriser både i Norge og i utlandet (Bikset & Endestad, 2017). *Elling* (2001) ble nominert til Oscar for beste fremmedspråklige film i 2002. Hans siste film så langt, *Into the White*, kom i 2012 (IMDb.com, 2018).

Petter Næss sin formelle utdannelse er nokså minimal og han uttaler selv at han er mer eller mindre selvlært (Utdanningsdirektoratet, 2015). Han legger til at han har studert litt film-regi hos en rusisk pedagog (Utdanningsdirektoratet, 2015). Ifølge Petter Næss: «Talentet mitt bunner i en dyp fascinasjon og nysgjerrighet for menneskets ofte absurde og irrasjonelle handlinger» (Utdanningsdirektoratet, 2015).

2.4 Filmen *Tatt av kvinnen* (2007)

I filmen *Tatt av kvinnen* spiller Trond Fausa Aurvår hovedpersonen, Marian Saastad Ottesen Marianne og Peter Stormare Glenn. Peter Stormare er en svensk skuespiller, noe som språklig gir en ekstra dimensjon i filmen sammenlignet med romanen. Historien i romanen og filmen er i stor grad sammenfallende, selv om persongalleriet er noe innskrenket i filmen. Noen endringer er det: hovedpersonen og Marianne reiser på ferie på sommeren i filmen, mens de i romanen reiser om vinteren. I filmen viser verken hovedpersonen eller Mirlinda anger på sitt intime møte. Etter bruddet med Marianne, er det språkkurs i fransk og tanken på Mirlinda som får hovedpersonen på bedre tanker. Den viktigste forskjellen er likevel slutten. Når hovedpersonen ved en tilfeldighet finner ut at det er Tor som er far til barnet, blir han skikkelig forbannet. Han kaster Marianne og tingene hennes ut av leiligheten. Deretter reiser han tilbake til Paris, hvor Mirlinda gir han en varm velkomst. Dette er interessant fordi historien blir en helt annen med en lukket og romantisk slutt.

3 Forteller og perspektiv i romanen

3.1 Fortellerstemmen

Romanen *Tatt av kvinnen* har en førstepersonsforteller: «Jeg flakket med blikket for å slippe å se henne» (Loe, 2007, s. 11). Dette betyr at vi har en intern forteller og intern synsvinkel (Andersen, 2012, s. 52). Intern forteller og synsvinkel bidrar til at vi ser og sanser gjennom jeg-personen. Jeg-personen er også hovedperson i romanen. Dermed kommer vi nært inn på livet hans, samtidig kan det gjøre det vanskelig å få oversikt over de andre aktørene i det fiktive universet. I så henseende er det viktig å ha i minne Gaasland sitt apropos: «Fortellerens troverdighet som kilde bør alltid vurderes, særlig førstepersonsfortelleren» (2009, s. 96). Hovedsakelig bør vi det fordi vi som lesere i utgangspunktet stoler på fortelleren sin autoritet (Andersen, 2012, s. 52).

Allerede i den første setningen i romanen får vi sympati for hovedpersonen, fordi den kvinnelige antagonist invaderer livet hans uten å være invitert: «Det var på den tiden hun begynte å komme oftere» (Loe, 2007, s. 7). Men fordi det er en førstepersonsforteller, kan vi ikke ta alt «for god fisk». Rett før Marianne flytter inn hos hovedpersonen kommer det frem at hovedpersonen kanskje ikke alltid lytter til det hun sier: «Det var så fint at jeg hadde vært enig, sa hun. Jeg prøvde å huske hva vi hadde sagt om natten» (Loe, 2007, s. 11). Dersom man setter disse to episodene opp mot hverandre, så begynner man å lure på om ikke kanskje jeg-fortelleren selv bidro til Mariannes besøk, og at hun ikke bare kom flyttende «ut av det blå». Fortelleren understreker at hun prater veldig mye, til tross for at hun priser stillheten og det å være alene: «Hun satte seg ned og pratet. Alltid om hvor glad hun var i stillhet, om hvor godt det er bare å være alene» (Loe, 2007, s. 7). Marianne fremstilles her med et paradoks. Hun er tydelig et plagsomt og forstyrrende innslag i livet til hovedpersonen, og blir presentert på en lite flatterende måte. Fremstillingen har vi imidlertid bare fra jeg-fortelleren og den får derfor stå uimotsagt.

Romanen starter in medias res, og vi kommer rett inn i fortellingen. En slik start er gjerne litt utfordrende, fordi det ikke foreligger noen presentasjon av karakterene og settingen. Vi får

nesten ingen bakgrunnsinformasjon om jeg-personen, ei heller noe kjennskap til hans familiære relasjoner. På den måten fremstår han nokså alene og sårbar. Men når Marianne spør jeg-personen hva de to skal gjøre i jula, så er feiring sammen med hans familie et opplagt valg: «Jeg sa jeg skulle til mine foreldre» (Loe, 2007, s. 39). Neste gang han har kontakt med foreldrene er når de skal ut og reise, etter at han har mistet jobben. De virker blant annet bekymret for han når han står uten arbeid: «Min mor er selvfølgelig sønderknust av at hennes sønn nå er å regne som arbeidsledig, (...)» (Loe, 2007, s. 58). Mot slutten av romanen, noen måneder etter jeg-personen fant ut at Marianne var utro, vannet jeg-personen plantene og tok inn post hos sine foreldre. Jeg-personen innrømmer manglende forståelse for sin far: «Plutselig forsto jeg min fars entusiasme og fikk et stikk av dårlig samvittighet for den manglende forståelsen jeg i lang tid hadde vist ham.» (Loe, 2007, s. 142). Samtidig finner jeg-personen et brev fra Marianne i foreldrenes post, han åpner den og finner ut at Marianne ønsker at jeg-personen skal ta kontakt med henne igjen og at hun ber foreldrene hans om å påvirke dette. Disse passasjene er omtrent all kontakt jeg-personen og foreldrene har i løpet av omtrent de tre årene historien varer, og det understreker at han står nokså alene. Samtidig er kontakten de har av en slik karakter at foreldrene ser ut til å ønske kontakt, men at det er jeg-personen som er den passive parten. «Upålitelighetssignaler» omtaler Andersen dette som (2012, s. 53), og slike upålitelighetssignaler gjør at man i analysen spør seg hvorfor hovedpersonen i så liten grad har kontakt med sine foreldre. Kan han selv være grunnen til at han virker å stå «alene»? Fortellerstemmen i romanen minner mye om fortellerstemmen i *Sult* av Knut Hamsun som kom ut i 1890, fordi vi bare blir kjent med det som skjer «her og nå», samt likheten i den første setninga: «Det var i den tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige by som ingen forlater før han har fått mærker av den...» (Hamsun, 2003, s. 5). Slutten er også lite avklarende i begge romanene. Vi får ikke vite hvorfor hovedpersonen i *Sult* forlater Kristiania, ei heller får vi vite hvorfor hovedpersonen i *Tatt av kvinnen* er skrekkslagen overfor det faktum at, som de fleste vet, det bare er en selv som kan leve sitt eget liv: «(...) at den eneste i verden som skal leve mitt liv er meg.» (Loe, 2007, s. 159). Fortelleren i *Tatt av kvinnen* kan fremstå noe upålitelig i sin fremstilling av å stå «alene». Likevel er en førstepersonsforteller, som samtidig er hovedpersonen, et litterært grep som ved flere anledninger binder leseren tett til fortelleren. Slike tette forbindelser fremmer gjerne troverdigheten til førstepersonsfortelleren, mye fordi vi både sanser og fortolker gjennom han.

3.2 Fortellerens temporale plassering

Romanen *Tatt av kvinnen* (Loe, 2007) er delt inn i tre deler, og hver del er delt inn i 100 deler som er nummerert (Loe, 2007, s. 7). De to siste delene starter på 101 og 201. Numrene har ingen tydelig systematikk, likevel gir de assosiasjoner til dagboksjangeren eller til filmscener. Jeg vil omtale de ulike numrene i romanen som episoder videre i analysen. Det vil si at narrasjonen ikke er kontinuerlig, men heller delt opp i enkeltstående handlinger. En slik fortellerhandling kaller Gaasland for innskutt narrasjon (2009, s. 27). Første del er fortalt i fortid, som blir aktualisert ved bruk av verb i fortid: « Det var på den tiden hun begynte å komme oftere» (Loe, 2007, s. 7). En slik temporal plassering er i tillegg til å være innskutt, en etterstilt narrasjon (Gaasland, 2009, s. 28). Dette er den mest vanlige temporale plasseringen, og derfor skaper det en uventet spenning når del to er skrevet i presens. Verbtiden presens er en temporal plassering som Gaasland omtaler som samtidig narrasjon (2009, s. 27).

Overgangen mellom del en og del to er nokså brå. Idet vi forlater hovedpersonen og Marianne i del en, har de det fint. På det første nummeret i del to får hovedpersonen sparken, noe som de fleste ville sett på som noe negativt. En slik plutselig overgang både når det gjelder motiv og ikke minst temporalitet, vekker leseren og understreker at nå skjer det noe nytt og vesentlig. Det meste av del to er en reise i Europa. Bruken av presens gjør at leseren kommer nærmere begivenhetene og nærmest tar del i dem (Gaasland, 2009, s. 27), dette gjelder særlig diskusjonene. I romanen er hjemreisen ikke så dystert som i filmen, men hovedpersonen håper Marianne skal være kommet hjem. Og når det ikke er tilfelle, ser han på det som om han har tapt en konkurranse. Han bestemmer seg for å være tålmodig, fordi han må: «La henne komme når hun vil» (Loe, 2007, s. 110). Den tredje og siste delen av romanen er, som første del, i preteritum. Den etterstilte narrasjonen senker tempoet og intensiteten i historien. Og denne temporale plasseringen fungerer ekstra godt når den aller siste setninga i romanen er i presens: «Lamslått av tanken på at den eneste i verden som skal leve mitt liv er meg» (Loe, 2007, s. 159). En slik temporal forandring skaper spenning og en usikkerhet, og historien får en åpen slutt.

3.3 Fokusering

I *Fortellerens hemmeligheter – innføring i litterær analyse* av Rolf Gaasland dekker begrepet

fokusering både synsvinkelinstans og fokalobjekt. Synsvinkelinstansen er hvem vi ser *med* og fokalobjekt er hvem eller hva vi ser *på* (2009, s. 28). Synsvinkelinstansen omhandler alle sansene som vi erfarer fiksjonsuniverset med (Gaasland, 2009, s. 28). Dersom de som sanser er en del av historien, har vi intern synsvinkel. Skulle det derimot være en ekstern forteller, vil synsvinkelen være ekstern (Gaasland, 2009, s. 29). Når det gjelder fokalobjektet så deles det inn i indre fokusering og ytre fokusering. En indre fokusering betyr at vi har adgang til den fokusertes tanker og følelser, mens dersom det er en ytre fokusering så er det bare adgang til ytre kjennetegn og positur (Gaasland, 2009, s. 30). Synsvinkel kan også forstås som verdensanskuelse: «(...) den instans som fortolker de sansedata som frembringes av sansesystemet» (Gaasland, 2009, s. 30). Dette er delt inn i tre kategorier: «Den sansende er identisk med den fortolkende» (Gaasland, 2009, s. 30), «Den sansende er identisk med den fortolkende, men fortolkningen formuleres av en annen person» (Gaasland, 2009, s. 31) og «Den sansende er ikke identisk med den fortolkende» (Gaasland, 2009, s. 31).

I Loes roman *Tatt av kvinnen* er det en intern synsvinkel. Vi sanser gjennom aktører som er en del av historien. I stor grad opplever vi gjennom jeg-personen, for eksempel her: «Den kremgule kommoden hennes passet slett ikke i min leilighet» (Loe, 2007, s. 19) og «Jeg er litt sjalu, (...)» (Loe, 2007, s. 98). I romanen er det veldig få ytre fokuseringer av hovedpersonen, slik at vi i liten grad vet hvordan han ser ut. Det er noen ytre fokuseringer av Marianne, og de får da en vesentlig betydning, for eksempel «Svært vakre, leppene» (Loe, 2007, s. 7) og «(...) de bevende leppene» (Loe, 2007, s. 10), som gir et hint om sensuelt utseende og seksuell tiltrekning. Marianne har rødlig hår, og hun går lett duvende (Loe, 2007, s. 25), en beskrivelse av henne som viser hvordan hovedpersonen ser henne. Den indre fokuseringen av hovedpersonen gjør at leseren til enhver tid vet hvordan hovedpersonen har det, noe som fører til at vi får et nært forhold til han. Likevel er Mariannes sansing også av betydning, «Hun på sin side, syntes fargen var glimrende» (Loe, 2007, s. 19) og «Hun hadde våknet og grått lenge, sier hun. Tenkt på sin far og på at hun synes det er dumt å være voksten» (Loe, 2007, s. 92). Når det gjelder Marianne, varierer det hvordan vi får tilgang til hennes tanker og følelser. I det første eksemplet av Mariannes sansing, er det underforstått at hovedpersonen har sanset henne, men det blir ikke sagt eksplisitt hvordan – det blir bare konstatert. I eksemplet hvor Marianne har grått, er det mulig å erfare hva hun tenker og føler, fordi hun sier hva hun tenker og føler. Det skapes altså en viss nærhet til Marianne, men denne vekslingen «lurer» oss litt – fordi det delvis er hovedpersonen sin forståelse av henne som presenterer oss for Mariannes

indre, ikke alltid Marianne selv. Disse momentene leder både til en fortolkning av den som sanser, samt til en fortolkning som ikke blir gjort av den som sanser. En slik fokusering gjør Marianne mer sammensatt, i tillegg kan vi innimellom få forklaringer fra henne på hvorfor hun handler som hun gjør, og dette kan gjøre henne litt mer tiltalende. Verdensanskuelsen til hovedpersonen er utelukkende gjort av han selv, som er den som sanser. Dette forholdet understreker den interne fokuseringen av hovedpersonen, som styrker sympatien for han, samtidig som det gir et ensidig bilde av det som skjer.

3.4 Modalitet

Denne delen av fortellerhandlingen omhandler avstanden mellom leser og historieforløpet. Dersom det er en sterk mimetisk modalitet, er avstanden liten, og teksten blir omtalt som fremvisende. Er avstanden derimot stor, blir den kategorisert som svak mimetisk modalitet, og teksten er da fortellende (Gaasland, 2009, s. 32). For å avgjøre om en tekst er fremvisende eller fortellende har Gaasland brukt Hans Erik Aarsets modell fra *Grunnelementer i romananalyse* (Gaasland, 2009, s. 32). De tre materialtypene; ytre språk, indre språk og ikke-språklige (objekter/karakterer/hendelser), er elementene som kategoriserer i hvilken grad fortellerhandlingen bærer spor av fortelleren (Gaasland, 2009, s. 32). Det ikke-språklige må gjengis med noens språk, og derfor vil disse delene alltid skape et stort indirekte fortellergrep. Den sterkeste mimetiske modaliteten innen ytre språk er usensurert gjengivelse av skriftlig og muntlig materiale, og innen indre språk er det indre tankestrømmer (Gaasland, 2009, s. 33). Kommentar, hvor fortelleren tolker eller analyserer, er den svakeste mimetiske modalitet innen både ytre og indre språk (Gaasland, 2009, s. 33).

I romanen *Tatt av kvinnen* møter vi forskjellige grader av mimetisk modalitet. Teksten inneholder mye indre monolog: «Søt og sexy, javel, greit, men hvem er vel ikke det? (når det kommer til stykket.)» (Loe, 2007, s. 139). Leseren kommer tett inn på personene i historien. Parentesen intensiverer nærheten, og bidrar til en sterk mimetisk modalitet. Romanen rommer også en del dialoger: «Jeg nekter å tro at du er glad i henne, sa Marianne. Glad og glad, sa jeg» (Loe, 2007, s. 137). Dialogene er en presentasjon av det ytre språk, som, i likhet med den indre monologen, innebærer en sterk mimetisk modalitet. Denne modaliteten drar leseren inn i historien, og det hele forekommer som en fremvisning hvor leseren er til stede. Den sterke

mimetiske effekten som oppstår blir likevel brutt til stadighet i romanen, enten på grunn av bruk av indirekte fri stil eller indirekte stil. Begge disse stilene øker avstanden mellom leser og historien. «Jeg spør om hun vil ha meg der eller ikke» (Loe, 2007, s. 102), her er det et ytre språk, men i en indirekte fri stil. Fortellerens stemme blandes sammen med karakterens ytre stemme (Gaasland, 2009, s. 34). Indirekte stil vil si at fortelleren med egne ord gjengir karakterens ytring, en stil som gir en enda svakere mimetisk modalitet enn i en indirekte fri stil (Gaasland, 2009, s. 35), «Marianne sier at hun kan tenke seg å bli hos obersten i enda noen dager. Hennes tonefall er svakt ekskluderende.» (Loe, 2007, s. 102). En indirekte stil fremmer avstand mellom leser og historien. De ikke-språklige materialtypene: hendelser, karakterer og objekter kan bare presenteres med svak mimetisk modalitet, fordi noen må fortelle om dem (Gaasland, 2009, s. 36). Men også her er det gradforskjeller, enten beskrives de, og da er fortellerens personlige mening i liten grad til stede, eller fortelleren kan felle dom og tolke, noe som blir omtalt som kommentar (Gaasland, 2009, s. 36). I romanen *Tatt av kvinnen* er det ikke-språklige materialet ofte kommenterende, det være seg hendelser, karakterer eller objekter: «Et av dem er helt rødt med en blåaktig strekemann som prøver å fange en kjempemessig blå flekk med en bitteliten hov. Det er selvsagt helt umulig» (Loe, 2007, s. 77). Alle disse kommentarene tydeliggjør fortelleren, og derfor blir modaliteten mimetisk sett svak. Avstanden mellom leseren og historien varierer en god del i romanen, et grep som gjør at graden av nærhet og avstand veksler og blir stående i kontrast til hverandre. Kontrastene innen modaliteten skaper varierende avstand mellom leseren og historien, en variasjon som gjør at leseren beveger seg mellom nærhet og avstand til historien. Dette gjør teksten levende, og litt uforutsigbar. Det interessante i forhold til adaptasjonen er om den også gir tilskueren ulike grader av nærhet til historien, og hvilke virkemidler som blir brukt for å skape eller svekke nærhet mellom tilskuer og historien?

3.5 Tidsrelasjoner mellom historie og diskurs

Gaasland har brukt Genettes kategorier: orden, varighet og frekvens for å se på tidsrelasjoner mellom historie og diskurs (Gaasland, 2009, s. 36). Orden viser til hvilken rekkefølge hendelsene blir presentert i. Hendelsene i historien er alltid kronologisk, men måten hendelsene er fortalt på (diskursen) trenger ikke å være det (Gaasland, 2009, s. 36). Varighet og tempo er forholdet mellom lengden på fortellerhandlingen og tiden på historieplanet

(Gaasland, 2009, s. 38). Frekvens handler om «Hvor mange ganger?» (Gaasland, 2009, s. 40), men dette mener jeg ikke er så relevant for filmen jeg skriver om, fordi det er ingen scener eller sekvenser som blir gjentatt.

Innen orden er det to hovedfenomen; synkroni og anakroni. Synkroni er når diskursen følger historiens kronologi. Anakroni er når diskursen beveger seg frem og tilbake i historiens kronologi. De fleste narrative tekster har innslag av anakroni (Gaasland, 2009, s. 36-37). Diskursen kan enten bevege seg fremover eller bakover i tid. Dersom diskursen hopper fremover i tid, kalles det prolepsen og bakover kalles det analepsen (Gaasland, 2009, s. 37). Prolepsen er en mer eksplisitt form for foregripelse enn frampek. Analepsen kan enten komme med informasjon som mangler, det vil si komplettere, eller repetere informasjon som allerede er gitt. Av og til kan analepsen hentyde til tidligere episoder, mystifisere (Gaasland, 2009, s. 37). Innen filmmediet bruker man de samme begrepene (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 33). De ulike avvikene mellom historie og diskurs er vesentlig å diskutere og drøfte årsakene til (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 33). Gaasland mener det i hovedsak kan være hensiktsmessig å holde seg til de minste delene på makroplanet, nemlig kapittel, når det er snakk om orden, og eventuelt ta for seg særlig interessante analepser eller prolepser på mikronivå (Gaasland, 2009, s. 38). Gaasland understreker at funksjonene til de narrative teknikkene er viktigere enn å peke ut og sette navn på teknikkene (2009, s. 47).

Makronivået i romanen *Tatt av kvinnen*, kan være de inndelingene hvor teksten stopper på en side og fortsetter noe ned på den påfølgende siden. I del en er det da seks deler, som hver har ulik lengde. Den lengste er på elleve sider (s. 12-22) og den korteste er på tre sider (s. 34-36). Del to er også delt inn i seks deler, hvor den lengste er på seksten sider (s. 89-104) og den korteste er på fem sider (s. 84-88). Tredje del har en del mer enn de to andre, altså syv. Lengst er delen på ni sider (s. 139-147) og kortest er siste del på tre sider (s. 157-159). Denne inndelingen vil jeg bruke gjennom hele analysen når det er snakk om å definere makronivået. Mikronivået vil være de enkeltstående nummererte delene.

På makronivå er romanen synkron, den er fortalt kronologisk. Kort fortalt så flytter Marianne inn til hovedpersonen, de drar på en reise, Marianne flytter vekk for å jobbe som lærer, hun

blir sammen med «ørnemannen» Tor for så å flytte inn igjen hos hovedpersonen. Slutten er åpen: Hovedpersonen våkner lamslått over av innsikten om at det er han selv som må leve sitt eget liv (Loe, 2007, s. 159). Synkronien gjør at vi ikke får noe særlig informasjon om bakgrunnen til verken hovedpersonen eller Marianne. De fremstår dermed som litt rotløse, og det blir vanskeligere å forstå dem. Fordi kronologien er så stram, holdes diskursen og historien samlet. Det er likevel enkelte analepser i romanen, på mikronivå, blant annet når Marianne har vært hjemme og kjeftet på sin far. Dette blir fortalt av faren over telefon, til hovedpersonen. «Han sa at Marianne (for det var det hun het) hadde oppsøkt ham tidlig om morgenen. Hun hadde skjelt ham huden full og kastet frokosten hans på gulvet (...)» (Loe, 2007, s. 9). Denne episoden henger nøye sammen med en av de få prolepsene i romanen, hvor jeg-personen oppfordrer Marianne på det sterkeste om å ta et oppgjør med faren sin (Loe, 2007, s. 8). Disse to bruddene med kronologien er sjeldne, og derfor får de en signifikant betydning. Faren til Marianne er ikke særlig begeistret for forholdet hun har til hovedpersonen, og han mener hovedpersonen vil bli Mariannes bane (Loe, 2007, s. 9). På denne måten får vi et varsel om at noe kan komme til å gå galt.

Diskursen i romanen hopper også fremover i tid når hovedpersonen forteller at han vil reise fra Marianne mens de er på besøk hos den svenske obersten og hans Marianne. Hovedpersonen håper Marianne vil angre på oppførselen sin når hun blir forlatt: «Jeg berømmer meg selv for å være så modig at jeg bare drar» (Loe, 2007, s. 103). Marianne svarer ikke når han sier at han skal reise (Loe, 2007, s. 103). Igjen er situasjonen omkring prolepsen negativt ladet, og man lurer på hvordan det vil gå med hovedpersonen når han reiser. Leserens bekymring for hovedpersonen blir underbygget i og med at han selv påpeker at han ikke har det bra når han drar alene med toget (Loe, 2007, s. 104). I denne episoden fremstår hovedpersonen som naiv. Vi som lesere har fått med oss at hans Marianne i liten grad har brydd seg om han mens de har vært på besøk, så hvorfor skal hun bry seg om at han reiser: «Men jeg sier også at hun ikke gir meg den helt store tryggheten på at jeg er ønsket. Hun trekker på skuldrene» (Loe, 2007, s. 102). På den måten opptrer han til dels som en «uvitende» voksen (Freud, 1994, s. 160).

De fleste av de få prolepsene har vært illevarslende, men mot slutten kommer en som har et positivt skjær over seg. Marianne skal flytte et godt stykke fra byen for å få den lærerjobben

som hun ønsker seg, og dette blir fremstilt som noe positivt for forholdet: «Og hun begynte å male vakre bilder av vår fremtid» (Loe, 2007, s. 121). Det må kanskje understrekes at det er Marianne som er mest positiv, hovedpersonen ønsker henne nærmere, men får til svar at det er umulig (Loe, 2007, s. 121).

Tempoet i en narrativ tekst er det essensielle i varighetsanalysen (Gaasland, 2009, s. 38). Gaasland referer til Genettes modell, hvor tempoet blir målt ved å sammenholde lengdeenheter på fortellerplanet med tidsenheter på historieplanet (2009, s. 38). Dersom historietid og tekstlengde er omtrent sammenfallende, blir dette omtalt som isokroni. Isokroni blir virkeliggjort gjennom sceniske fremstillinger. Skulle derimot forholdet mellom tekstlengde og historietid ikke være sammenfallende, har vi å gjøre med anisokroni. Innenfor anisokroni er det fire varianter; ellipse, oppsummering, pause og forlengelse (Gaasland, 2009, s. 38). Disse variantene viser ulike muligheter for hvordan historietiden og tekstlengden ikke er sammenfallende. Skulle tid være tatt vekk fra diskursen, samtidig som historietiden er ubegrenset - er tempoet svært høyt og omtales da som en ellipse. Hvis diskursen bruker få ord for å formidle hendelser som strekker seg over lang tid, er tempoet høyt. Varianten hvor historietiden overskrider narrasjonen, kalles for oppsummering. De gangene hvor diskursen fortsetter, mens hendelsesforløpet stopper opp – har vi en pause. I pausen er det ubegrenset narrasjon og ingen historietid (Gaasland, 2009, s. 39-40). Ved bruk av pause senkes tempoet betraktelig. Gaasland har tatt med en kategori som blant annet Genette avviser, nemlig forlengelsen. Når det er en forlengelse, overskrider narrasjonen historietiden (2009, s. 39). Forlengelsen senker også tempoet.

Romanen begynner in medias res og det er lite som indikerer når på året dette er, eller hvilket tiår vi er i. Tidsspennet i romanen er om lag tre år, og den første tidsangivelsen er oktober: «Hva! Skrek jeg, i oktober» (Loe, 2007, s. 13). Tiden er overhodet ikke jevnt fordelt på sidene, slik at romanen som helhet er preget av anisokroni. Den første høsten og vinteren forløper over de første hundre sidene, noe som gir et relativt lavt tempo, sett i forhold til at de resterende to og et halvt år har en tekstlengde på omtrent femti sider. På de første hundre sidene varierer tempoet en god del, alt fra scenisk tempo til pause. Episodene på mikronivå er ofte enkeltstående hendelser, men noen ganger henger flere episoder sammen, og de kan romme både dialog, ellipser, oppsummeringer, forlengelser og pauser. I episode 72 har

Marianne og hovedpersonen en dialog om den kommende julefeiringen: «Hvordan skal vi gjøre det i jula? spurte Marianne. Gjøre hva?» (Loe, 2007, s. 39). I dette eksemplet er det sammenfall mellom narrasjon og fortellertid, og det understrekes ekstra ved at den ene replikken mangler anføringsverb. Tempoet er i en 0-kategori, som betyr at tiden verken går fort eller langsomt (Gaasland, 2009, s. 38). «Hun tente en røyk og ingen sa noe mens hun røykte.» (Loe, 2007, s. 39), er et eksempel på en oppsummering som øker tempoet noe. Når dialog kombineres med fortellerkommentar blir det en forlengelse, og tempoet senkes noe (Gaasland, 2009, s. 39), og et eksempel på det er: «Hun sa bare javel, og det ble med ett ganske synd på henne» (Loe, 2007, s. 39). I episode 74 analyserer hovedpersonen Mariannes reaksjon på invitasjonen til julefeiring hos hovedpersonens foreldre: «Marianne trodde at jeg hadde bedt henne med til mine foreldre bare for å være snill. Og hvis det var tilfelle kunne det være det samme» (Loe, 2007, s. 40), og da får vi en pause i historietiden. Fordi flere av episodene er avsluttende hendelser, er det en god del bruk av ellipser (Gaasland, 2009, s. 39), men tidshoppene blir sjeldent kommentert. Denne anisokronien på mikronivå er litt forvirrende til tider, fordi det ikke alltid finnes forbindelser mellom episodene. En slik struktur er ikke så vanlig i en roman, og derfor er man som leser ikke så trent i en slik fremstilling. På makronivå er tempoet tydeligere, og derfor skaper anisokronien på mikronivå spenning og uforutsigbarhet i teksten, noe som underbygger det uforutsigbare forholdet mellom hovedpersonen og Marianne.

Den første våren er unnagjort i en setning: «Det ble vår og nesten sommer» (Loe, 2007, s. 117). Historietiden går fremover, men det er ingen narrasjon. Det skjer ingenting som er verdt å nevne (Gaasland, 2009, s. 39). Sommeren består av en sykkelturn og jobbsøking, hvor historietiden er lengre enn narrasjonen. Sommeren presenteres ved hjelp av en oppsummering. Innen for oppsummeringen er det en forlengelse, som gjør sommeren interessant. Sommeren er fremstilt gjennom fire episoder, hvorav tre omhandler sykkelturen. Episodene består av dialog og utfyllende beskrivelser av hendelser. I tillegg er det mange kommentarer til det som blir sagt og fortalt: «Vi så begge at det var en bjørn og var enig om det. Hvorfor male bjørn som bjørn og ikke elg som elg? lurte jeg, og jeg regnet med at det spørsmålet ville ta litt av luven fra Marianne.» (Loe, 2007, s. 119). Et slikt grep både øker og senker tempoet på samme tid. Sommeren er ikke så viktig, men sykkelturen er det, og kombinasjonen av oppsummering og forlengelse fremmer dette på en effektiv måte. Sykkelturen er vesentlig fordi det er en av nokså få ganger at Marianne forteller hovedpersonen at hun har romantiske følelser for han:

«Hun sa at det er vanlig å gjøre slike ting når man er forelsket (det er nettopp slike ting man gjør).» (Loe, 2007, s. 120). Den andre høsten og vinteren utgjør en større del av romanen enn våren og sommeren, men på langt nær så omfattende som den første høsten og vinteren. Episodene inneholder dialoger og beskrivelser hvor fortellertid og fortalt tid er sammenfallende: «Jeg spurte om elevene hennes var snille. Alle mennesker er snille, sa Marianne. På bunnen, ja, sa jeg.» (Loe, 2007, s. 122), eller dialog i kombinasjon med fortellerkommentar: «Og her skal du altså jobbe? sa jeg for å gi henne anledning til å smykke seg og være kjentmann.» (Loe, 2007, s. 122). I tillegg forekommer det oppsummeringer: «To-tre helger uten at vi møttes i det hele tatt. Men et og annet brev ble sendt fra begge kanter.» (Loe, 2007, s. 125). Sammenfall av tid gir verken høyt eller lavt tempo, dette balanserer oppsummeringen som hever tempoet med forlengelsene som skaper en *slow motion* (Gaasland, 2009, s. 39). Store deler av vinteren blir omtalt uten at det skjer noe: «Det gikk mange måneder» (Loe, 2007, s. 138). Ellipsen understreker at det som hendte i dette tidsrommet ikke var viktig (Gaasland, 2009, s. 39). Den andre våren blir omtalt mer utfyllende enn den første, og mange av hendelsene er i parken med en due som hovedpersonen gir navn til: «Jeg fikk god kontakt med spesielt én due. Jeg kalte den for Tone» (Loe, 2007, s. 145). Episodene med duen Tone strekker seg over tid, samtidig som det er lite annet som blir presentert. På den måten understrekes hans ensomhet og «flukt» fra den virkelige verden. Våren har et tempo som er mye likt høsten og vinteren i forveien. Likevel er det litt annerledes fordi det også er forlengelser hvor hovedpersonen kommenterer og analyserer: «Var rastløs og uten overbevisning i mine tanker.» (Loe, 2007, s. 140). Forlengelsene senker tempoet, og dette gjør at leseren kommer nærmere inn på hovedpersonen som sliter etter bruddet med Marianne, noe som kommer tydelig frem i hans refleksjoner: «Men å si at jeg hadde det bra, at jeg trivdes og onanerte bekymringsløst om kveldene – det ville vært utsagn som det ikke fantes dekning for.» (Loe, 2007, s. 147). Den påfølgende sommeren blir ikke eksplisitt nevnt: «Det gikk en tid hvor lite skjedde.» (Loe, 2007, s. 148), noe som viser at hovedpersonen ikke hadde det noe særlig bra. Dette er en interessant måte å bruke varighet på, fordi det viser en slags stillstand i livet hans. Og selv om det ikke er noe interessant å melde fra hovedpersonens liv, går tiden. Høsten gir han noen lyspunkter: «Jeg festet skiltet på skjorten og mine kolleger kalte meg ved etternavn. Jeg tenkte at det var da i alle fall noe.» (Loe, 2007, s. 148), men forklaringen er kortfattet. Den lengste historietiden uten narrasjon er den påfølgende vinteren og våren: «Og det ble vinter og vår og nesten sommer nok en gang, og en kveld tidlig på sommeren ringte det på døren.» (Loe, 2007, s. 148). Fordi vi forlater hovedpersonen i en dårlig forfatning på høsten, skaper denne ellipsen

spenning, vi lurer på hvordan det vil gå med han. Overraskelsen er stor, både for hovedpersonen og leseren, over at Marianne vender tilbake (Loe, 2007, s. 148). I løpet av omtrent tjue sider er historietiden nesten to år. Den lange historietiden er viktig for å forstå hovedpersonens vedvarende fortvilelse over at Marianne har gått fra han, noe som igjen kan gi en forklaring på hvorfor han, om enn motvillig, tar henne tilbake på tross av at hun har såret han og skal ha barn med Tor. Tre år etter at de møttes første gang, spør hovedpersonen om de er kjærester nå. Marianne vet ikke helt, men antar det. (Loe, 2007, s. 158).

Måten tidsrelasjonen mellom diskurs og historietid er strukturert, er med på å understreke tematiske sider i romanen. Både ved at ikke noe skjer over et langt tidsrom eller at man dveler lenge ved enkelte episoder, påvirker fortellingen og skaper interessante aspekter ved diskursen. Videre i analysen vil adaptasjonens tidsrelasjon mellom diskursen og historietiden bli gjenstand for refleksjon.

3.6 Hovedpersonen og Marianne

Gjennom hele analysen så langt har forholdet mellom hovedpersonen og Marianne blitt kommentert i noen grad, men fordi disse karakterene og deres forhold bærer en vesentlig del av historien er det viktig å gå nærmere inn på dem. Karakterene og forholdet mellom dem er innfiltrert i hverandre, og jeg mener karakteranalysen vil bli mer helhetlig om jeg ser karakterene under ett. Dersom jeg skulle ha skrevet analysen om hovedpersonen adskilt fra analysen om Marianne, så er jeg redd at det vil bli for mange gjentakelser, samtidig som det vil kunne bli for oppstykket.

Karakterne i fortellende tekst blir presentert gjennom forteller, de andre karakterene og karakteren selv (Gaasland, 2009, s. 96-97). Presentasjonen kan være utfyllende eller minimal. Den kan også forvrenges (Gaasland, 2009, s. 97). Gaasland mener at man ved en tekstimmanent analyse bør se både på kjennetegn og funksjon. Kjennetegn er de trekkene som til sammen utgjør en karakter. Funksjon er forhold mellom karakterene (2009, s. 99). I analysen av kjennetegn handler det om å identifisere eller peke på kjennetegn, gjerne de som

karakteren er alene om å inneha. Kjennetegnene kan være fysiske og psykiske (Gaasland, 2009, s. 103-104). I tillegg kan man gradere kjennetegnene etter hvilke kjennetegn som dominerer (Gaasland, 2009, s. 103-104). Greimas' aktant-modell kan ifølge Gaasland være et godt utgangspunkt for drøfting av karakterenes funksjoner (2009, s. 100). Etter å ha analysert kjennetegn og funksjon, mener Gaasland at det kan være aktuelt å se på ulike typologier. Gaasland foreslår å spesifisere Forsters «flat characters» (éndimensjonal karakter) og «round characters» (flerdimensjonal karakter) i fire motsetningspar (2009, s. 106): «Enkel-kompleks», «statisk-dynamisk», «overfladisk-psykologiserende» og «allmenn-individuell» (2009, s. 106-107). Flerdimensjonale karakterer er komplekse og innehar kombinasjoner av kjennetegn, som gjerne kan være motstridende. En éndimensjonal karakter kan enten ha få egenskaper, eller egenskapene kan beveger seg i samme retning (Gaasland, 2009, s. 106). Karakterer som er flerdimensjonale evner å endre seg, i motsetning til de éndimensjonale som i liten grad forandrer seg (Gaasland, 2009, s. 106). De flerdimensjonale karakterene fremviser sitt indre liv, mens de éndimensjonale hvor vi i hovedsak blir forevist handlinger og noen ytre attributter (Gaasland, 2009, s. 107). Når det gjelder motsetningsparet allmenn-individuell er kjernes spørsmålet om karakterene representerer noe mer enn seg selv. Her er det viktig å understreke at både éndimensjonale og flerdimensjoale karakterer kan være allmenne (Gaasland, 2009, s. 107).

Mariannes ytre fremtoning blir i noen grad beskrevet og kommentert av hovedpersonen, som også er forteller. Hovedpersonen synes Marianne har fine lepper, og det blir kommentert både på starten av historien og på slutten: «Jeg så på leppene hennes,(...)» (Loe, 2007, s. 14) og «Svært vakre, leppene.» (Loe, 2007, s. 158). Hovedpersonen mener at Marianne har fine pupper (Loe, 2007, s. 89). Disse observasjonene og hans kommentarer understreker den seksuelle tiltrekningen mellom dem: «Vi overskred rammene, sov og elsket hinsides madrassens betingelser» (Loe, 2007, ss. 122-123). Gjennom hele historien er deres gjensidige seksuelle lyst et lim i forholdet. Av og til virker det som om Marianne utnytter det: «Det hendte et par ganger at Marianne tok hånden min mens vi var ute og gikk. Jeg likte det ikke (...). Og plutselig en kveld ville hun at vi skulle elske og det gjorde vi. Vi fikk orgasme helt på samme tid og jeg syntes det var storartet.» (Loe, 2007, s. 149). Marianne står for hovedpersonen som en herlig kvinne (Loe, 2007, s. 105), og når Marianne ber hovedpersonen si hvordan han ville fremstille henne, sier han: «Jeg sa at jeg sikkert ville sagt at hun var veldig snill.» (Loe, 2007, s. 155). Dette er helt mot slutten av historien, og de fleste lesere kan

nok komme til å bli overrasket over dette utsagnet fra hovedpersonen etter alt Marianne har gjort mot han. Sågar Marianne virker å være overrasket: «Snill? sa Marianne.» (Loe, 2007, s. 155). Dette gir leserne noe å tenke på, er det noe man har gått glipp av? Eller kan det være fordi historien er fortalt av hovedpersonen, at leserne sitter med et annet inntrykk av Marianne enn det han selv gjør.

Hovedpersonen blir i liten grad beskrevet med ytre kjennetegn, men vi vet at han ble tynn av å svømme og å sitte lenge i badstuen: «Og jeg ble tynn.» (Loe, 2007, s. 12). Dette gjør at det er vanskelig å skape seg et indre bilde av han. Effekten blir at dette kan være en hvilken som helst mann. Fortellingen åpner seg mot det allmenne. Hans personlighet kommer likevel til syne, i stor grad via han selv som forteller og karakter, og i noe mindre grad gjennom de andre karakterene. Et kjennetegn er at han ikke liker konfrontasjoner, og han søker alltid noe annet når livet blir vanskelig. Han er fullstendig uforberedt på at Marianne flytter inn, og i stedet for å ta dette opp med henne flykter han i svømmehallen, noe han omtaler slik: «Det var det eneste fornuftige å gjøre.» (Loe, 2007, s. 12). De fleste lesere ville nok kunne se for seg andre løsninger som kunne vært mer fornuftig. Når de er på besøk hos den svenske obersten, føler han at Marianne ikke ønsker at han skal være der. For å løse situasjonen reiser han alene videre. I stedet for å ta ordentlig tak i det vanskelige, setter han seg i en ny, men fortsatt ubehagelig situasjon: «Men da reiser jeg bare, da, sier jeg ut i mørket. Marianne svarer ikke. Enten sover hun, eller så later hun som. Begge deler er i grunnen like ille.» (Loe, 2007, s. 103). Men også på dette området overrasker hovedpersonen. Etter at Marianne har vært utro og funnet seg en annen, blir hovedpersonen helt knust. Han ønsker imidlertid å sette Marianne på plass, og drar ut til øya sammen med Lollik, ei vulgær jente som hovedpersonen har møtt på byen. Det er mye han ikke liker ved henne, men han tar henne med til Marianne for å provosere: «Jeg var kommet for å konfrontere Marianne med konsekvensene av hennes handlinger, få henne til å angre.» (Loe, 2007, s. 136). Slik fremstår hovedpersonen som en kompleks karakter, han gjør noe som er uventet. Kompleksiteten ligger også i at han har andre kjennetegn. Han liker å svømme, og virker å være god til å stupe: «Svømte en kilometer.» (Loe, 2007, s. 20) og «Han sier jeg er en dyktig stuper.» (Loe, 2007, s. 99). Dette viser at han mest sannsynlig er atletisk og har et greit utseende. Hovedpersonen har antakelig ikke høyere utdanning, fordi han jobber med forefallende arbeid (Loe, 2007, s. 49). Han virker ikke å være særlig ambisiøs, for når han mister jobben gjør han lite for å få en nye jobb. Når han på ny får seg en jobb, etter at Marianne har påpekt at han burde begynne å jobbe igjen, er det på nytt en

jobb hvor det forefallende arbeidet er vesentlig. Det er viktig å påpeke at hovedpersonen liker jobben sin, og han opplever å få mer betrodde oppgaver etter hvert (Loe, 2007, s. 118).

Marianne omtaler hovedpersonen negativt mer enn en gang: «Hun så skarpt på meg. Dust! sa hun bare.» (Loe, 2007, s. 16), «Hun avfeide meg og sa hardt at hun ikke orket å høre mere syting.» (Loe, 2007, s. 17) og «Men jeg var feig (og det hadde jeg vært så lenge hun hadde kjent meg).» (Loe, 2007, s. 153). Disse negative beskrivelsene kunne ha satt hovedpersonen i et dårligere lys, men de slår tilbake på Marianne som virker smålig og frekk. Likevel er beskrivelsen «feig» ikke helt feil, ikke av de grunnene Marianne mener, men fordi hovedpersonen i liten grad står opp for seg selv. Marianne har likevel også mye godt å si om hovedpersonen: «(...) hun sa med en klump i halsen at jeg var det beste som hadde hendt henne i året som gikk.» (Loe, 2007, s. 41) og «Tok omkring meg og sa at hun hadde savnet meg mer enn hun hadde vært klar over.» (Loe, 2007, s. 115). Glenn, som er den vennen han er mest sammen med, hovedsakelig i svømmehallen, bryr seg om han: «Glenn tok meg i hånden og det var ingen tvil om at vi var iferd med å bli venner.» (Loe, 2007, s. 30) og «Glenn og jeg møttes ofte i svømmehallen før jobb.» (Loe, 2007, s. 123). Forholdet til Glenn viser at hovedpersonen blir satt pris på. Disse sitatene bekrefter at de andre karakterne sett under et, oppfatter hovedpersonen som en sammensatt og kompleks karakter, med både gode og mindre gode sider. Hovedpersonen forandrer seg også gjennom de tre årene vi følger han, for etter hvert står han opp for seg selv: «Vi burde ikke dra det ut, mente jeg, vi burde innse at enkelte ting bare tar slutt.» (Loe, 2007, s. 152). Han meddeler også sin tanker og følelser gjennom hele historien: «Jeg går hjem og er fornøyd. Jeg har uansett aldri vært i stand til å se lenger framover enn noen få uker.» (Loe, 2007, s. 57), samt «Og jeg syntes at jeg hadde forklart meg bra og at dette burde holde.» (Loe, 2007, s. 152). På denne måten får vi innsikt i hans indre liv. Og ikke minst ser vi forandringen mot slutten, hvor han innser at det er han som må leve sitt liv. I hans erkjennelse av at det er han som er ansvarlig for sitt eget liv, legger han ingen skyld på Marianne. Lesere kan nok sitte igjen med et inntrykk av at Marianne har vært årsaken til at hovedpersonen ikke har hatt det så lett de tre årene vi har fulgt han. Men kanskje har hovedpersonen rett i at det er hans egen unnfalighet og feighet til å ta ansvar for sitt eget liv, som er problemet og ikke Marianne.

Aktant-modellen kan si noe om funksjonene til de viktigste karakterene i romanen. Når det gjelder prosjektaksen er subjektet hovedpersonen og hans prosjektet er: «Jeg bestemte meg for å prøve å bli hodestups forelsket i henne.» (Loe, 2007, s. 19). Et prosjekt som ikke hadde de største sjanser for å bli en suksess, da det hele er selvmotsigende. I forlengelsen av forelskelsen, er det et kjærlighetsforhold med Marianne som er hovedprosjektet.

Transportaksen viser at Marianne er avsender i det hun trenger seg inn i hovedpersonens liv og leilighet. Hun er også mottakeren for prosjektet. Gaasland understreker at en karakter kan ha flere aktant-posisjoner (2009, s. 100). Forholdet i konfliktaksen er noe mer kompleks enn de to andre, da det er flere hjelpere og motstandere. Dette er likevel helt i tråd med det Gaasland sier om at en aktant kan være besatt av flere karakterer. Samt at aktantene ikke nødvendigvis er mennesker, men kan for eksempel være egenskaper (2009, s. 100). Marianne og ikke minst hennes væremåte, kan oppfattes både som hjelper og motstander av subjektets prosjekt. Glenn opptrer også som hjelper: «Glenn kom bort og sa at Marianne var ei søt jente (henne burde jeg holde på).» (Loe, 2007, s. 35). Faren til Marianne er en klar motstander av forholdet: «Han lo og var overbevist om at Marianne hadde løyet til meg og at hun omsider hadde tatt til vettet og forlatt meg (og han la til at det nettopp er i slike situasjoner at løgn lar seg forsvare).» (Loe, 2007, s. 43-44). Tor er også et hinder for prosjektet: «Foran huset sto Tor og fotograferte ørner med telelinse. Han lo meg opp i ansiktet og spurte om jeg kunne rygge bil med tilhenger» (Loe, 2007, s. 128). Avslutningsvis må man også kunne si at subjektet selv til tider er motstander av prosjektet sitt, spesielt rett etter at Marianne på ny invaderer livet hans etter å ha forlatt ørnemannen Tor: «Hun hadde tenkt, sa hun, og hun var kommet til at vi burde flytte sammen igjen(...). Jeg sa at det umiddelbart ikke forekom meg å være noen god idé.» (Loe, 2007, s. 151).

Hovedpersonen fremstår som en flerdimensjonal karakter, med individualiserte karakteriseringer. Samtidig kan hovedpersonen ses på som en representant for unge menns livssituasjon i et urbant Norge mot slutten av forrige årtusen. Marianne er i større grad statisk, samlet sett representerer hun ulike negative kvinnetypeer i en skikkelse og oppleves i mindre grad som et individ. Fremstillingen av karakteren virker karikerende og satt på spissen.

Romanen *Tatt av kvinnen* kom ut for 25 år siden og det er andre enn meg som har tatt de to hovedkarakterene nærmere i øyesyn. Og det er ikke en unison enighet i karakteristikkene. I

Dagbladet 1999 påpekte Fredrik Wandrup at han og unge menn med han, kjente seg igjen i hovedpersonen, som han mente manglet maskulin identitet og var maktesløs (1999). I 2007 sa Erlend Loe til *Dagbladet* at Marianne var en karikatur, som gjerne har flere dårlige trekk samlet i en karakter. Han understreket også at det viktigste med Marianne var å tydeliggjøre hvor udugelig hovedpersonen er (Hobbelstad, 2007).

4 Forteller og perspektiv i filmen

4.1 Fortellerstemmen

Mens romanen har jeg-forteller, møter vi i filmen en overstemme, som er identisk med stemmen til hovedpersonen, samt ulike kamerainnstillinger som fremmer denne subjektiviteten. I *A Theory of Adaptation (2013)* drøfter Linda Hutcheon ulike påstander. I den første påstanden drøfter hun om det bare er den fortalte modaliteten som har fleksibilitet til å gjengi både intimitet og avstand når det gjelder synsvinkel (2013, s. 52). Blant annet er flere teoretiker kritiske til bruken av overstemme i film. Ifølge Hutcheon kaller blant annet Linda Serger komponenter som overstemme forstyrrende, fordi vi da får et fokus på ordene vi hører, og ikke på handlingene vi ser (2013, s. 54). På samme måte understreker, ifølge Hutcheon, Robert McKee, at å bruke en overstemme eller lignende litterære komponenter, er å fortelle, ikke å vise (2013, s. 54). En film består av flere auditive og visuelle elementer, og da er det noe underlig at en type lyd skal være såpass forstyrrende at det nærmest ødelegger filmen. Hutcheon viser til Robert Stam som hevder, at det er viktigere å se på i hvilken grad vi har tilgang til karakterenes bevissthet og indre tanker, enn å tenke på tredje- og førstepersonsforteller (2013, s. 55). Graden man blir kjent med karakterenes følelsesliv, vil være avgjørende for hvorvidt vi føler en avstand eller intimitet til karakteren.

I et multimedium er det ulike komponenter som kan formidle synsvinkel, for eksempel kameravinkel, fokuslengde, musikk og iscenesettelse (Hutcheon, 2013, s. 55). Arne Engelstad viser til at underholdningsfilmer unngår filmtale, mens franske regissører ser på filmtale som et kreativt virkemiddel (2013, s. 51). Engelstad hevder at norsk film plasserer seg mellom disse to tradisjonene og han trekker frem at bruken av overstemme fungerte på en positiv måte blant annet i Næss' *Tatt av kvinnen* (2013, s. 52). Overstemme er et ikke-diegetisk element, som bare henvender seg til filmens tilskuere. Den kan derfor skape en avstand mellom tilskuer og det som skjer på lerretet (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 65). Like fullt er vi blitt vant til overstemmer som tilhører en av filmens karakterer. Samspillet mellom overstemme og det visuelle skal enten understreke, forklare eller forsterke. Overstemme kan også gi ny informasjon sammenlignet med bildene. En siste funksjon kan være at overstemmen motsier det som bildene fremviser (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 104). Perseptuell subjektivitet,

konseptuell subjektivitet og kontinuerlig sentralisering er ulike måter å bruke kameraet på, som fremmer nærhet. Dersom subjektet fremstilles som delt i et fortellende-jeg og et fortalt-jeg, kan dette gjøre at: «Vi kommer nærmere den framstilte person og fjerner oss fra den utenforstående fortelleren» (Braaten, 1985, s. 83).

I filmens anslag møter vi hovedpersonen sittende i noe som kan oppfattes som stuen hans. Han spiser pizza og drikker noe varmt av en kopp. Ansiktsuttrykket er relativt nøytralt. Men verbalteksten på koppen og t-skjorta hans antyder at han har det bra der han sitter. På koppen står det «Kveldsro» og på t-skjorta står det «Harmony» (Næss, 2007, 00:31). Disse to verbaltekstene gir informasjon som det er vanskelig å lese ut av karakterfremtoninga. Det ville vært fullt mulig for karakteren å vise et mer tydelig følelsesregister, men fordi verbalspråket blir brukt som et virkemiddel med tilleggsinformasjon til det visuelle, så er det ikke ønskelig. Musikken som spilles i anslaget oppleves som en understreking av den harmonien som de to verbalspråkelige tekstene uttrykker. Den oppleves som en ikke-diegetisk musikk dvs. at den ikke tar del i filmuniverset. Plutselig hører vi og hovedpersonen at en dør bli åpnet, og kort deretter hører vi sko som klamprer mot gulvet. Lydmessig befinner vi oss i filmuniverset. Inntredenen av de nye lydene forstyrrer hovedpersonen, vi har et nært bildeutsnitt slik at uroen hans kommer frem. Kameraføringen viser hovedpersonen bakfra med nærbilde av nakken, og usikkerheten hans blir synliggjort, særlig fordi lyden gir inntrykk av at skotrinnene nærmer seg (Næss, 2007, 01:26). Lyden som nærmer seg er offscreen, vi ser ikke det som lager den, og dette kan indikere at en fare nærmer seg (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 107). Den neste innstillingen er et nærbilde av ansiktet og hodet til hovedpersonen, tatt med et høyt, overvinklet kamera. Denne vinklingen viser hovedpersonens sårbarhet, slik filmteorien skisserer (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 90). Lydene fra skoene ligger utenfor bildekomposisjonen, derfor kan vi si at den er åpen. Et slikt virkemiddel gir tilskuerne en følelse av å overvære noe fra virkeligheten (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 88). Plutselig brytes harmonien idet personen som kommer, river stiftet over LP-platen slik at den behagelige musikken blir flerret vekk. I dette øyeblikket er filmmusikken en del av filmuniverset, altså diegetisk lyd.

Denne scenen viser ulik bruk av subjektivitet i film. For det første ser vi hovedpersonen i flere nærbilder som strekker seg over tid, omtrent et minutt. Dette er lenge innen film, og gjør at vi

gjennom kontinuerlig sentralisering kommer nært hovedpersonen. Perseptuell subjektivitet blir også brukt for å fremme nærhet til hovedpersonen i anslaget. Forankringsbildet er når fottrinnene er kommet veldig nært, rett før stiften på LP-spilleren blir revet vekk (Næss, 2007, 01:28). Kameraføringen bakfra fremstiller hovedpersonen som usikker og sårbar, som gjør at man får sympati med han. På lik linje med den sympatien som førstepersonsfortelleren i en roman fremmer. Neste innstilling er en perseptuell subjektiv kamerainnstilling hvor vi «inntar» hovedpersonens blikk og ser på vedkommende som har kommet inn i rommet og flerret av LP-stiften (Næss, 2007, 01:29). Dette er det første møtet med Marianne for tilskuerne, og hun er en ung og attraktiv kvinne. Hun har på rød kåpe, hun har rødt hår og hun har rød lepestift som viser at hun ønsker å bli sett. Hun smiler og sier «ops», som en unnskyldning for at hun brutalt ødela lydbildet og dermed harmonien. Den påfølgende innstillingen er hovedpersonens reaksjon. Det er en rask innkjøring mot ansiktet til hovedpersonen, som understreker overraskelsen over at en kvinne har kommet inn i leiligheten. Nærbilde gjør forholdet mellom karakteren og tilskuerne intimt, fordi vi kommer tett på følelsene hans. Ansiktsuttrykket sier oss at det var svært uventet og ikke særlig positivt å se denne kvinnen. Og som tilskuer kan en bli ledet til å tro at dette også er hovedpersonen sitt første møte med Marianne.

I den neste scenen møter vi overstemmen for første gang. Det som blir sagt her, er identisk med de tre første setningene i romanen (Næss, 2007, 01:37). I filmens anslag sier hovedpersonen svært lite, det er Marianne som prater. Publikum får ta del i hovedpersonens tanker og kommentarer til det Marianne sier. Det er overstemmen som forteller det meste av det Marianne har å si, og det blir sagt i et behagelig stemmeleie. Samtidig spilles det ikke-diegetisk instrumental pianomusikk, som er harmonisk og balansert. Når Marianne tar opp temaene stillhet og harmoni i filmuniverset, sier hun det høyt og på en måte som skjærer i lydbildet, slik at det hun sier og det hovedpersonen og publikum opplever, blir en motsetning og dermed ironisk. Visuelt ser Mariannes tilstedeværelse ut til å plage hovedpersonen. Han går fra rom til rom i leiligheten, og for hver gang han entrer et nytt rom skvetter han til når Marianne er der (Næss, 2007, 02:51). Marianne har et nytt antrekk hver gang han går inn i et nytt rom. Dette gir en indikasjon på at dette foregår over tid. Hovedpersonen har de samme klærne på. I siste scenen i anslaget tar han av seg t-skjorta med verbalteksten «Harmony», en symbolsk handling som tydeliggjør at harmonien er brutt. Hovedpersonen poengterer at han ikke klarer å følge med på all pratingen, fordi hun snakker så fort og han ikke får seg til å be

henne om å gjenta. For å skjule dette later han som han lytter og kommer med kommentarer som «himmel og hav» og «selvfølgelig» (Næss, 2007, 02:37). Ironien i anslaget skaper irritasjon overfor Marianne og en avstand til antagonisten er etablert. Dette motbeviser den ene påstanden som Hutcheon drøfter, om at ironi bare kan ytes rettferdighet i en fortellende modalitet (Hutcheon, 2013, s. 68). Når hovedpersonen ved hjelp av overstemmen sier at han tilsynelatende er intenst lyttende, samtidig som han kommenterer intetsigende det Marianne sier, viser det ironiske seg i det sammenvevde ikke-diegetiske og diegetiske lydbildet. Bildekomposisjonen viser at hovedpersonen ruller med øynene, samtidig som han forlater Marianne midt i ordflommen. Slik understreker lyd og bilde ironien.

Overstemmen brukes gjennom hele filmen, og den oppleves som en del av filmuniverset bortsett fra de gangene hvor overstemmen og det Marianne sier, henger sammen (Næss, 2007, 2:46). Da blir metaperspektivet synlig og minner oss på at dette er fiksjon. I stor grad understreker og forklarer overstemmen hovedpersonens tanker og opplevelser. I tillegg brukes overstemmen til å begrunne valgene han tar, for eksempel hvorfor han begynte å gå i svømmehallen (Næss, 2007, 05:02). Selv om hovedpersonen virker utilpass ved mye av det Marianne sier eller gjør, så kommer han sjelden med verbal kritikk av henne gjennom overstemmen. Når Marianne dumper han til fordel for ørne-mannen Tor, blir ingenting sagt via overstemmen (Næss, 2007, 1:04:40). Her kommer smerten hans til uttrykk gjennom at han ikke har noe å si, han er helt tom. På denne måten blir *fraværet* av overstemme et virkningsfullt virkemiddel. Overstemmen i filmen *Tatt av kvinnen* (Næss, 2007) kombinert med andre filmgrep, får frem en nærhet som kan være lik den leseren får til hovedpersonen ved bruk av førstepersonsfortelling i romanen *Tatt av kvinnen* (Loe, 2007). Fortellerstemmen i adaptasjonen skaper både en intimitet og en avstand, den gjør det ikke på samme måte som i den adapterte teksten, siden det er to ulike medium, men gjør det minst like bra.

Selv om filmen ikke benytter seg av subjektiv kamerainnstilling, så bidrar de andre omtalte subjektive filmatiske virkemidlene til at vi oppfatter hovedpersonen som forteller. Det er han vi identifiserer oss med, og det er hos han sympatien ligger. Fordi vi ser bilder, må vi ikke selv forestille oss universet vi blir presentert for. Dette fører til at vi kommer enda nærmere hovedpersonen i filmen sammenlignet med romanen. Noe som Robert Stam bekrefter i Hutcheon sin drøfting om at også filmen er i stand til å formidle intimitet og nærhet: «In a

multitrack medium, everything can convey point of view: camera angle, focal length, music(...))» (2013, s. 55).

I romanen *Tatt av kvinnen* finnes ulike «upålitelighetssignaler» som en bør være på vakt overfor, fordi dette er en førstepersonsforteller. Eksemplet som jeg valgte å ta med var førstepersonsfortelleren, altså hovedpersonen, sitt forhold til foreldrene. Hovedpersonen fremstår som alene og uten særlig kontakt med foreldrene i romanen, men ulike «upålitelighetssignaler» peker mot at det er hovedpersonen som «velger» bort samvær med foreldrene. I filmen har han ikke særlig kontakt med foreldrene, men når Marianne spør hva de skal gjøre i jula, kommer det resolutt at han skal være med sine foreldre (Næss, 2007, 15:35). Julen er en viktig familiehøytid i Norge, og dette valget viser at han har et såpass godt forhold til foreldrene at han feirer jul med dem. Marianne sier at hun i alle fall ikke skal feire med sine foreldre. Hovedpersonen sier at han synes julen er en fin tid, hvor det er koselig å være med familien. Hovedpersonen ringer deretter sin mor. Hun mottar telefonsamtalen slik: «Hei, vennen min» (Næss, 2007, 15:55) med en varm stemme, som indikerer et varmt forhold mellom mor og sønn. Når hovedpersonen spør om det er greit at han tar med en veninne på julaften, så er det helt greit. Dette viser en inkluderende familie, da Marianne virker å være ukjent for moren - da han ikke navngir henne.

På julaften blir Marianne tatt i mot med åpne armer av hele hovedpersonens familie (Næss, 2007, 17:08). For å understreke kjærligheten og julen er alle kledd i rødt. Hovedpersonen forteller ved hjelp av overstemme at hele familien synes Marianne er søt. Hovedpersonen står et stykke unna og observerer Marianne og familien. I en langsom kjøring fra Marianne, ser man hele familien rundt henne. Samtidig spilles en julesang «Deilig er jorden» i det ikke-diegetiske lydbilde. Dette er med på å understreke harmonien i scenen. Igjen blir perseptuell subjektiv kamerainnstilling benyttet. Det interessante er at det er flere etter hverandre, slik at det subjektive blir ekstra sterkt. Forankringsbildet er en langsom kjøring mot hovedpersonen som står og smiler. Deretter kommer det den første perseptuelle subjektive kamerainnstilling, som viser hele familien i samtale med Marianne. Etter hvert snur alle seg mot hovedpersonen, hvorpå det kommer et reaksjonsbildet av hovedpersonen. Dette er et nærbilde, som viser at hovedpersonen fremdeles står og smiler (Næss, 2007, 17:23). Deretter kommer en ny perseptuell subjektiv kamerainnstilling, som viser ultranære bildeutsnitt av munnen til

Marianne og deretter øynene hennes. Dette bringer hovedpersonen svært nær Marianne, og på grunn av subjektiviteten får vi som tilskuere ta del i intimiteten mellom dem. Videre får vi se at Marianne pakker opp en eggkoker fra hovedpersonen. Og på ny får vi et reaksjonsbilde av hovedpersonen, som er en kjøring mot hovedpersonen. Han står fremdeles på samme plass og smiler. Dette er de to eneste scenene hvor foreldrene til hovedpersonen er med i filmen. Og det er faktisk færre scener enn i romanen. Likevel virker forholdet mellom hovedpersonen og foreldrene varmere og nærmere i filmen sammenlignet med romanen. Hovedpersonen virker ikke å stå «alene» sett i forhold til foreldrene, i motsetning til romanen. Hovedgrunnen er bruken av perseptuelle subjektive kamerainnstillinger, og særlig at det kom flere etter hverandre i en og samme scene.

4.2 Fortellerens temporale plassering

I filmen *Tatt av kvinnen* er den synkrone filmdialogen i presens, noe som også er å forvente i og med at vi ser bildene og hører lyden i et «her og nå-perspektiv». Et slikt perspektiv omtaler Gaasland som samtidig narasjon, hvor historien og handlingen skjer samtidig (Gaasland, 2009, s. 27). I filmen brukes overstemmen fra hovedpersonen i utstrakt grad. Overstemmen ytrer seg hovedsaklig i preteritum i tiden før og etter Europa-reisen, slik at man forstår at dette allerede har skjedd – altså en etterstilt narrasjon. En slik bruk av presens og preteritum i forhold til jeg-fortelleren, kan omtales som en shifter-kategori. Det vil si at vi oppfatter et og samme pronomen som «dobbel person» (Braaten, 1985, s. 78). Subjektiviteten blir delt mellom det fortalte jeget og det fortellende jeget, slik at det altererer mellom opplevelse og erindring (Braaten, 1985, s. 79). I en scene i begynnelsen av forholdet bestemmer Marianne at de skal gå på kino (Næss, 2007, 04:05). Samtidig som de går mot kinoen, så kommer overstemmen og forteller at hovedpersonen syntes det var en forferdelig film og at han gråt. Dette er en spennende bruk av det temporale, fordi erindringen kommer før opplevelsen. Tilskueren blir derfor forutinntatt og «vet» at filmen var dårlig. Noe som gir scenen en overraskende tvist fordi når de kommer ut av kinoen viser det seg at Marianne synes filmen var fantastisk. En slik bruk av subjektivitet gjør tilskueren i liten grad mottakelig for Mariannes syn på filmen, og hennes forklaring på hvorfor filmen var god, virker ekstra underlig.

I den midtre delen om filmen, det vil si reisen rundt i Europa, ytrer overstemmen seg ofte i presens. Så på samme måte som i romanen er det et temporalt skifte i delen som omhandler reisen. Når overstemmen også er i presens, forsterkes det umiddelbare. I en av scenene hjemme hos den svenske obersten blir hovedpersonen irritert på at Marianne i liten grad bruker tid sammen med han, og rett før han sier til Marianne at han drar, får vi som tilskuere gjennom overstemmen vite, at han tenker å dra (Næss, 2007, 41:52). Slik blir tilskuerne informert før Marianne, og dette medvirker til at vi føler oss på hovedpersonens «side» i konflikten.

Overstemme er i utgangspunktet ikke-diegetisk (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 34). Likevel forekommer det ved noen anledninger i filmen at det blir reagert verbalt på overstemmen innen det diegetiske lydbilde. I en scene tidlig i forholdet kommer Marianne overraskende med en gave til hovedpersonen, han blir tydelig glad for gaven (Næss, 2007, 09:25). Gjennom overstemmen kommer det frem at hovedpersonen mener han aldri har gjort noe for Marianne. Og plutselig responderer Marianne på utsagnet til overstemmen. Denne sammenvevingen av presens og preteritum, gjør at man lurer på om innholdet i overstemmen blir formidlet diegetisk i tillegg til ikke-diegetisk, bare at vi som tilskuere ikke får det med oss. Slik blir det en slag oppløsning av tid, slik Morrissett fremmer det i *A Theory of Adaptation* (Hutcheon, 2013, s. 64). Bruken av overstemme er ifølge Hutcheon noe som Robert McKee og Linda Seger omtaler som et negativt innslag i film, mye fordi vi da fokuserer på det vi hører og ikke det vi ser (2013, s.53-54). Men i de fleste filmer er det allerede verbalspråk, representert ved dialogen. Musikk og annen lyd, både diegetiske og ikke-diegetiske lyder, er en del av filmen, noe som betyr at selv om det ikke er bruk av overstemme, så er lyd et vesentlig element i filmuniverset. Lyd møter bilde, som enten kan utvide og tilføre bildet noe, eller ordene kan fortelle noe om hvordan bildene skal tolkes. Dette har Arne Engelstad hentet fra Roland Barthes, som kalte dette for henholdvis avløsning og forankring (Engelstad, 2013, s. 52). I flere av scenene i filmen *Tatt av kvinnen* flettes overstemmen og dialogen sammen. Noen ganger tilføres nåtids-bildet fortiden ved hjelp av overstemme før dialogen tar oss tilbake til nåtiden igjen. Andre ganger kommer overstemmen inn etter at bildet og dialogen er utspilt. De gangene dette skjer gir overstemmen utfyllende kommentarer på det vi nettopp har hørt og sett. Av og til henger overstemmen og dialogen sammen som en enhet, hvor fortiden og nåtiden møtes i en slags symbiose (Næss, 2007, 14:32). En slik sammenveving av lydbildet

overrasker og skaper spenning. Dette gjelder særlig når Maianne plutselig blander seg inn i hovedpersonen sine tanker, som blir presentert gjennom overstemmen.

I scenen hvor Mariannes far ringer for å skjelle ut hovedpersonen, blir den sceniske fortellingen tydelig brutt av etterstilt narrasjon (Næss, 2007, 13:03). Den etterstilte narrasjonen blir introdusert ved at bildet blir presentert som et «forheng» som avdekker fortiden. Bildene i den etterstilte narrasjonen er uskarpe og annerledes enn den samtidige narrasjonen. Denne harde og hurtige klippingen understreker at det er et tilbakeblikk (Engelstad, 2013, s. 87). Det vi får se i bilder er hovedpersonens indre bilder av det Mariannes far beskriver. Og det er en konseptuell subjektiv kamerainnstilling, som viser både flashback og fantasi. Slik kommer vi nærmere fortelleren, og vi vet hvordan han har det (Braaten, 1985, s. 80). Lydbildet forandrer seg drastisk i tilbakeblikket, med både filmmusikk og diegetisk og ikke-diegetisk effektlyd. Denne lydovergangen er like brå som klippingen, og «tvinger» oss over i noe nytt – fortiden. Et slikt plutselig skifte gir en umiddelbarhet, fordi det ikke står en fortellerinstans mellom den tiden karakteren og publikum befinner seg i, som ifølge Hutcheon ikke er like lett å oppnå i romaner/prosa (Hutcheon, 2013, s. 63). Replikken til Mariannes far er også i preteritum når han forteller om datterens besøk tidligere på dagen. Disse ulike virkemidlene som i et samspill uttrykker fortid, bekrefter det som hevdes i Hutcheons *A Theory of Adaptation* (2013, s. 64), at det er mange ulike måter å vise fortid på film.

At film ikke kan formidle fortid mener jeg analysen tilbakeviser. Hvordan fremstilles nåtiden i filmadaptasjonen *Tatt av kvinnen* sammenlignet med nåtiden i den adapterte teksten? Filmteknologien gjør det mulig å skape magi innen både tid og rom (Hutcheon, 2013, s. 59), og i Næss' film blir reisestrekningene gjennom Europa visualisert gjennom animasjon i svært raske bevegelser. Animasjonen viser et kart over sentrale deler av Europa, og en rød strek trekkes opp, samtidig med et hektisk lydbilde som komplementerer tempoet (Næss, 2007, 26:09). Dette grepet er med på å intensivere og styrke det umiddelbare. Overstemmen forteller denne animasjonssekvensen i presens. Bruken av overstemme er redusert under reisen i Europa, samt at den tidvis er i presens, noe som gjør at tilskueren i større grad kan leve seg inn i filmuniverset og leve i «nået» sammen med hovedpersonen og Marianne. I siste del av reisen, hvor hovedpersonen og Marianne har skilt lag, kommer det igjen en animasjon av et kart over Paris med fotspor som beveger seg over kartet. Hovedpersonens reise tilbake til

Norge spilles ut i en scene hvor vi ser et åkerlandskap uten andre mennesker. Hovedpersonen kommer inn i bildet fra høyre, samtidig som ulike lands flagg blafrer i omgivelsene – et om gangen. Hvert land er også representert med et postkort, med kjente landemerker (Næss, 2007, 51:36). Bildeutsnittet er et totalbilde, og filmet i et normalperspektiv. Denne komposisjonen varer i 17 sekunder, noe som er lenge i filmmediet. Dermed får tilskuerne virkelig ta del i stemningen til hovedpersonen. Den monotone reisen vist gjennom en relativt statisk komposisjon, understreket av melankolsk filmmusikk; «Love hurts» fremført av Christel Alsos, kan oppleves som en oppløsning av tid, man bare «er» i hovedpersonens tristhet. En slik sammensmelting av tid og sted er det Hutcheon henter fra Morrissette (Hutcheon, 2013, s. 64). Hovedpersonen beveger seg fra høyre mot venstre, en bevegelse som i følge semiotikerne Gunther Kress og Theo van Leeuwen i den vestlige verden er å oppfatte som en tilbaketrekning (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 87). Og det er nettopp det hovedpersonen er, en slagen mann som ankommer hjemmet bare for å konstatere at Marianne ikke er der, og han er forminsket til et ventende menneske (Næss, 2007, 53:05).

Overstemmen går tilbake til preteritum etter at hovedpersonen er kommet tilbake til Oslo. I tredje del brukes overstemmen i mindre grad enn i første del, noe som gir en sterkere følelse av nåtid. Etter at hovedpersonen har avslørt at det er Tor som er faren til Mariannes barn (Næss, 2007, 1:19:15), blir ikke overstemmen brukt mer. En virkning av dette er at tilskueren kommer nærmere og tettere inn på historien, og tar del i den lykkelige og lukkede slutten når hovedpersonen møter Mirlinda igjen i Paris (Næss, 2007, 1:24.25).

Analysen av fortellerenes temporale plasseringen i både romanen og filmen, viser at bruken av overstemme og andre filmatiske virkemidler i filmen skaper en ekvivalens til romanens fortid. I tillegg mener jeg at den umiddelbare nåtiden oppleves sterkere i filmen enn i romanen, nettopp fordi filmen kan manipulere tid (Hutcheon, 2013, s. 64).

4.3 Fokusering

Alt i alt viser analysen av fokusering i romanen, at det indre og det intime lett kan realiseres i et fortellende modum. Forholdet mellom intimitet og avstand, samt mellom det indre og det

ytre, er vesentlig i innholdet i de to første påstandene som Hutcheon drøfter (Hutcheon, 2013, s. 52 og s. 56). Mye av litteraturen og teorien om fortelling understreker at å fortelle en historie ikke er det samme som å vise den (Hutcheon, 2013, s. 52). Dette utsagnet er ikke uproblematisk, med tanke på alle adaptasjoner som finnes (Hutcheon, 2013, s. 52-53). Hutcheon viser til Robert Stam som hevder at mange ulike filmatiske virkemidler kan være med på å formidle synsvinkel: «camera angle, focal length, music, *mise-en-scène*, performance or costume» (2013, s. 55). Stam mener at det er viktigere å snakke om hvilken kontroll filmen har når det gjelder avstand og intimitet, og i hvilken grad man har tilgang til karakterene sin kunnskap og bevissthet (Hutcheon, 2013, s. 55). Selv om det indre er lettere å få frem i den fortellende modaliteten, så mener Hutcheon at det her finnes ekvivalens mellom film og fortellende tekst. Ekstern utseende kan speile indre sannheter. Det auditive kan være med på å skape en sammenheng med det visuelle. I Hutcheons *A Theory of Adaptation* blir Lawrens Kramers argumenter for at vi gjennom musikken kan nærmer oss det indre, fordi kroppen reagerer på rytmer og ulike skifte i dynamikken, presentert (2013, s. 60). Overstemme, eller direkte tale, er likevel de eneste virkemidlene som fungerer helt og holdent for å formidle det indre i film (Hutcheon, 2013, s. 58).

I *Film – en innføring* av Engelstad og Tønnessen påpeker forfatterne at fokalisering er et bedre begrep i filmens verden enn synsvinkel, rett og slett fordi man sanser både gjennom syn og hørsel når man ser på film (2011, s. 108), slik vi har sett også Gaasland understreker (2009, s. 28). I den viktige scenen med den gule kommoden som Marianne hadde med seg når hun flyttet inn, blir kamera tiltet oppover langs baksiden av kommoden. En slik vertikal linjeføring fremmer ifølge Engelstad og Tønnessen blant annet uro (2011, s. 88). Uroen kommer av at man ikke vet hva som skal komme til syne. Så når man ser den gule overflaten på kommoden, er hovedpersonen i en forlenget linje innover i bildet (Næss, 2007, 13:37). Dermed skaper kameraføringen en nær, om enn nervøs forbindelse mellom kommoden og hovedpersonen. Den ikke-diegetiske musikken som inntreffer samtidig som tiltingen starter er balansert og behagelig å lytte til, men sekvensen er kort og dermed repetitiv. Lydbildet blir derfor både en underbygging av og en motsetning til det visuelle, kanskje en stille og undertrykt irritasjon. Videre i scenen prøver hovedpersonen å flytte på den gule kommoden, uten at han klarer det i særlig grad. Det virker usannsynlig at han ikke skulle klare det, slik at den uventede tyngden på kommoden symboliserer noe som tynger hovedpersonen. Filmingen blir delvis gjort med overvinkling, slik at hovedpersonens hjelpeløshet understrekes. Han blir filmet bakfra når han

resignert og med lutende rygg sitter og ser på kommoden, en positur som Marianne ser når hun kommer inn i rommet. Hovedpersonen reagerer med å reise seg, for å gjennvinne makt i forhold til henne. Han uttaler at kommoden hennes ikke passer inn i hans stue, hvorpå tilskueren ser at Marianne gir han et indignert blick og fortsetter å lese i bladet sitt. Hovedpersonen bemerker gjennom overstemme at Marianne ikke har hørt han, men publikum vet at dette ikke stemmer, noe som forsterker vår sympati med hovedpersonen og antipati mot Marianne. Marianne foreslår at de kan kjøpe en større kommode, hvorpå hovedpersonen understreker at det er fargen det er noe galt med. Fargepaletten i leiligheten er dus, og den knallgule kommoden skiller seg ut. Gul er en farge som kan assosieres med sol og det levende, men også med svik, misunnelse, sjalusi og advarsel. Med tanke på at hovedpersonen vil ha kommoden vekk, er det et illevarslende frampek. I romanen er kommoden kremgul, altså ikke en like «skarp» farge som i filmen. Marianne sier i filmen som i romanen, at hun synes fargen er glimrende. I filmen ser Marianne overhode ikke på verken hovedpersonen eller kommoden, hun blar i bladet sitt – tilsynelatende fullstendig uinteressert i det faktum at hovedpersonen ikke liker det hun har brakt med seg inn i leiligheten hans. Marianne er kledd i farger som går i et med veggene, hun har allerede hevdet sin plass i leiligheten. Og når hun sier «at det er vel heller veggene det er noe galt med» (Næss, 2007, 14:22), så er det mulig å se dette som en ekvivalens mellom Marianne og veggene, og dermed, at det er noe som ikke stemmer helt med henne. Dette er nok et frampek om at Marianne kan skape vansker i hovedpersonens liv. Hovedpersonen ber Marianne være forberedt på at han kan komme til å male kommoden hennes, dialogen fremføres i en bildekomposisjon hvor Marianne sitter og hovedpersonen står – slik at hovedpersonen virker sterkere enn henne. Men Marianne ignorerer maktforholdet, og finter hovedpersonen verbalt. Stemmen hennes er tydelig irritert, samtidig som hun spør om han ikke kan male sine egne ting – om han absolutt skal male noe. Hovedpersonen blir fullstendig avvæpnet av dette og redusert til en som ikke lenger bestemmer over sin egen leilighet.

I scenen med den gule kommoden får vi gjennom blant annet overstemme, kamerabruk og lydsporet tilgang til hovedpersonens tanker og følelser, som dermed gir en indre fokusering. Fordi dette er film, så er ytre fokusering ikke til å unngå, men fordi karakterne hele tiden presenteres blir utseende naturlig og ofte ikke signifikant (Hutcheon, 2013, s. 62).

Hovedpersonen har et nokså ordinært ytre, passe slank og passe høy. Det som er påfallende i filmen er hans manglende ansiktsmimikk gjennom det meste i filmen. Fordi dette er uventet,

blir det komisk særlig til å begynne med. Etter hvert blir man vant til dette, og da legger en mer vekt på andre elementer for å «lese» han, særlig overstemmen. Når det gjelder Marianne får vi bare ta del i hennes ytre fremtoning og verbale ytringer, og altså kun ytre fokusering. Mariannes lange, krøllete og røde hår, slik det også er beskrevet i romanen, gir henne en tydeligere ytre fokusering sammenlignet med hovedpersonen. Klærne hennes er stort sett i sterke farger, primært rødt og grønt. Fargene kan blant annet vise lidenskap og fruktbarhet, en understreking av å ville bli sett. En synlighet som ikke er særlig sympatisk. I romanen får vi en mer positiv forståelse av Marianne når hun selv fortolker det hun sanser. I filmen er Marianne mer lavmælt enn ellers når hun forteller at hun har vært trist natten i forveien. Hun virker veldig trist, slik at man synes synd på henne. Det varer imidlertid ikke særlig lenge, fordi hun avviser hovedpersonen sitt ønske om å hjelpe (Næss, 2007, 37:05). Elementene som jeg har gjennomgått mener jeg understreker Stam sin forståelse av at film kan formidle både intimitet, samt nærhet og avstand på en meget god måte (Hutcheon, 2013, s. 55).

4.4 Modalitet

Den amerikanske forfatteren Henry James mente at fortelleren skulle være minst mulig delaktig, altså mer fremvisende enn fortellende (Gaasland, 2009, s. 32). Denne tanken er interessant når det kommer til adaptasjon fra fortellende til fremvisende modus, hvor en kan se på hvordan det fortellende og det fremvisende i en adaptert tekst blir transformert til film. I en film er det ikke nødvendig med en forteller, fordi filmes natur er fremvisende. Derfor er avstanden mellom tilskuer og historietforløpet i utgangspunktet liten. Når publikum ser en adaptasjon, forenes deres kunnskap om den adapterte teksten med opplevelsen av adaptasjonen (Hutcheon, 2013, s. 117). Publikum vil bruke den adapterte teksten til å fylle inn tomme rom i adaptasjonen (Hutcheon, 2013, s. 121). Publikum som kjenner til den adapterte teksten når de ser adaptasjonen, omtaler Hutcheon som et «opplyst-publikum» (2013, s. 121). Et annet moment som kan påvirke tilskuerens nærhet til adaptasjonen, er sjangerforståelse og generell medieforståelse (Hutcheon, 2013, s. 126). Ikke-språklig materiale i fortellende tekst, som objekter, karakterer og hendelser, har svak mimetisk modalitet, fordi noen må formidle dette. I film derimot, vil dette fremvises. Resultatet er at tilskueren kommer nært historien, fordi forteller mangler som mellomledd. Scenen i filmen *Tatt av kvinnen* hvor Marianne og hovedpersonen våkner ved et jorde i nærheten av slottet til den svenske obersten, varer i

omtrent et minutt uten verbalt språk. Kameraføringen beveger seg langsomt fra venstre mot høyre, en panorering. En slik kamerabevegelse presenterer landskapet og personene, som i dette tilfellet ligger fredelig og sover. Bildeutsnittet er totalt, noe som understreker det samme som kameraføringen. De ligger på strå og høy, det vil si at det er duse farger i bildet. Noen av tingene deres - et liggeunderlag, en ryggsekk, en sovepose og et par sko - skiller seg ut med en klar blåfarge. Fargen blå kan bety sannhet, harmoni og håp. Muligheten filmen har til å vise objekter, sammen med at fortelleren ikke er særlig synlig, gir en sterk mimetisk modalitet som skiller film fra litteratur. I denne scenen brukes det både ikke-diegetisk klassisk musikk og forsterket reallyd. Hovedpersonen deler et eple i to med bare hendene, og da er det lagt til lyd som oppleves som reallyd, men den er forsterket. Lydbildet kommenterer derfor hendelsen, slik at den mimetiske modaliteten blir litt svakere. Lyden i filmen både leder og påvirker, ifølge Hutcheon tilskueren (2013, s. 41). Dialogene i filmen gjør avstanden mellom historien og tilskuerne liten, seerne opplever det som å være sammen med karakterne. I fortellende modus som for eksempel roman, har dialog noe av den samme funksjonen. De indre tankene i filmen, som blir realisert gjennom en overstemme som opptre som en tydelig forteller, blir som kommentarer. Kommentaren og fortelleren er synlig til stede i filmen og gir en svak mimetisk modalitet, på tross av at filmmediet i sin form er fremvisende og i utgangspunktet har en sterk mimetisk modalitet. Filmteoretikere mener film generelt fordrer dyp involvering, fordi å se film krever at en tar inn ulike tegn, objekter og relasjoner samtidig (Hutcheon, 2013, s. 130). Når man involverer seg slik, vil avstanden mellom tilskueren og historieførløpet bli liten. Den gjennomgående bruken av overstemme svekker som tidligere nevnt den mimetiske modaliteten. Overstemmen tilhører hovedkarakteren, noe som styrker subjektiviteten. Dette medfører at avstanden mellom seeren og historien blir mindre enn hva bruken av overstemme kunne tilsi. For å oppsummere kan man si at modaliteten i filmen varierer noe, på lik linje med romanen. Variasjonen av nærhet mellom seer og historieførløp, gjør både romanen og filmen noe uforutsigbar. En uforutsigbarhet som er et tema i filmen: vi vet aldri helt hvordan hovedpersonen vil reagere, ei vet vi hvordan det skal gå med forholdet mellom Marianne og hovedpersonen.

4.5 Tidsrelasjoner mellom historie og diskurs

Filmene *Tatt av kvinnen* er i likhet med romanen i stor grad synkron, noe som også er filmen sin forse, jamfør Hutcheons understreking av at film er nåtid og umiddelbarhet (2013, s. 63).

Selv om det er få eksempler på anakroni i form av prolepsis, er de viktige fordi bruddene de skaper gir vesentlig informasjon, samtidig som de understreker det tematiske. Tempoet i filmen varierer ved hjelp av ulike klippetekniker, og dette påvirker tilskuernes opplevelse av historien. Anisokronien vil kunne variere mellom å heve og å senke tempoet i historien.

I en scene som omhandler en av prolepsis i romanen (Loe, 2007, s. 8), våkner hovedpersonen med et rykk og viser et voldsomt engasjement, sett i forhold til hvordan han reagerer ellers i filmen, i det Marianne forteller om sin far (Næss, 2007, 03:07). Hovedpersonen blir filmet med flere nærbilder av ansiktet, slik at man tydelig kan se at han er opprørt over det Marianne har fortalt om sin far. Bildeutsnittet viser at dette er betydningsfullt, fordi hovedpersonen i liten grad viser ansiktsmimikk i filmen (Næss, 2007, 03:13). Marianne blir også vist i nærbilde, og hun virker svært overrasket og glad for hovedpersonens initiativ (Næss, 2007, 03:27). Hovedpersonen ber henne innstendig, og så snart som mulig, om å ta kontakt med sin far, derfor leser jeg det som en prolepse. Idet han ber henne ta kontakt med sin far, er kameraet overvinklet fra hovedpersonen sin side, og Marianne fremstilles som liten og svak (Næss, 2007, 03:18), noe som ikke forekommer ofte i filmen. Hovedpersonens innstendige agering, samt replikken om at Marianne burde gjøre noe snarest, griper fremover i tid. Handling og filmatiske virkemidler sikrer at fortid, nåtid og fremtid henger sammen, slik Hutcheon påpeker (2013, s. 63).

En annen prolepse i filmen er under besøket hos den svenske obersten. Hovedpersonen blir tydelig irritert når Marianne sier at han selv må finne ut av om han vil bli hos den svenske obersten, siden han spør om hun ønsker at han også skal bli. Irritasjonen kommer til syne blant annet gjennom ironi, når hovedpersonen sier at Marianne er generøs som lar han finne ut av dette på egen hånd. I tillegg latterliggjør han Mariannes ide om å bruke hennes intuisjon til å lede dem på deres reise (Næss, 2007, 41:11). I bildekomposisjonen beveger han seg litt truende mot henne, samtidig som han ber henne passe seg for å erstatte gamle venner med nye venner (Næss, 2007, 41:39). Deretter kommer hovedpersonens overstemme inn, hvor han konkluderer med at det kanskje er best at han reiser, og rett etterpå reiser han. Målet hans er å vinne Marianne tilbake, men han er ikke sikker på om det er barskt eller dumt å reise fra henne (Næss, 2007, 42:09). Denne prolepsis skaper usikkerhet rundt forholdet mellom

hovedpersonen og Marianne. Og man blir på en måte lettet når Marianne endelig kommer hjem, og forholdet er bra. Tilskuerne kan slappe av, forholdet tålte at de splittet opp på reisen.

Når hovedpersonen møter Mirlinda (Næss, 2007, 49:10), oppstår en intim spenning mellom dem, som understrekes av melodios fransk musikk. Hovedpersonen sier han må dra hjem, uten at han kan forklare hvorfor. Når Mirlinda ber han om å komme tilbake, sier han at han vil gjøre det. Som i romanen, skal Mirlinda låse han i kjelleren hvis han kommer tilbake, i tillegg sier hun at hun skal elske med han hver dag – det sier hun ikke i romanen. I begge versjonene sier hovedpersonen at det kommer an på kjelleren om han vil bli fornøyd med det (Loe, 2007, s. 109) (Næss, 2007, 50:53). I filmen ler Mirlinda av hovedpersonen når han sier dette (Næss, 2007, 50:56). Denne prolepsen følges opp litt senere i filmen ved at hovedpersonen begynner å lære seg fransk, og ikke minst ved at filmen slutter med at han reiser tilbake til Frankrike og Mirlinda.

I filmen er det hovedpersonen som ser «bilder» inn i fremtiden. Mens de har sex på soverommet rett etter at Marianne har kommet hjem fra reisen, panorerer kameraet fra høyre mot venstre i gangen, og på veggen i gangen henger tre bilder av Marianne, hovedpersonen og en baby (Næss, 2007, 54:16). Idyllen i familiebildene blir understreket av ikke-diegetisk musikk fra en spilledåse. Panoreringa går feil vei, sett i forhold til det som er vanlig (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 88). Et slikt visuelt uttrykkselement gir tilskueren et lite forvarsel om at idyllen ikke vil vedvare. Rett før denne scenen har hovedpersonen sagt at: «Han vil ta sitt tomme, møkkaliv til et nytt nivå» (Næss, 2007, 54:10). I filmen er det derfor hovedpersonen som ser for seg en positiv fremtid med Marianne og barn, og derfor protesterer han kraftigere enn i romanen når Marianne forteller at hun skal flytte (Næss, 2007, 55:42). Adaptasjonen av denne scenen bekrefter det Hutcheon poengterer om at adaptasjon er bearbeiding av et gjenkjennelig arbeid, samtidig som det er en kreativ og fortolkende prosess, hvor resultatet adaptasjonen står i et intertekstuel forhold til den adapterte teksten (2013, s. 8). I romanen presenterer Marianne en fin fremtid sammen med hovedpersonen, etter at hun er ferdig med å jobbe og bo en annen plass enn han: «Og hun begynte å male vakre bilder av vår fremtid.» (Loe, 2007, s. 121). I adaptasjonen er det hovedpersonen som ser for seg bilder av fremtiden, visualisert ved at det henger fotografier i gangen av dem som familie, samtidig som hovedpersonen uttrykker dette verbalt gjennom overstemme. I adaptasjonen er det ikke

lengre Marianne som ser for seg en fremtid, men hovedpersonen, og han deler ikke sine indre bilder med Marianne – dette er en endring som forandrer på historien, ikke mye – men likevel vesentlig. Fordi det er hovedpersonens drøm å starte en familie med Marianne, er det mer sannsynlig at han jobber hardere for å få det til. Hovedpersonen deler ikke disse drømmene med Marianne, i motsetning til i romanen hvor Marianne fortalte om sine tanker til hovedpersonen. Derfor blir ikke Marianne delaktig i prosjektet, og tilskuerne kan ikke vite om dette er noe Marianne ønsker. Resultatet er at tilskuerne er kjent med drømmen til hovedpersonen, og de har sympati med han. I neste omgang styrkes antipatien mot Marianne, fordi hun ikke følger opp familiedrømmen til hovedpersonen, selv om hun egentlig ikke kan klandres fordi hun ikke kjente til drømmene. De få prolepsene gir informasjon om det som kommer, men de fleste blir innfridd nokså kjapt etter at de er satt frem – slik at disse pausene i tempoet er kortvarige. En stor grad av synkroni, sammen med det høye antallet hendelser, gir både romanen og filmen et jevnt høyt tempo.

Både som leser og tilskuer ordner vi rekkefølgen og fyller ut manglende biter i diskursen. Ulike klippeteknikker i film er analog til varighet innen narrativ teori slik Engelstad presenterer Kamilla Elliott sine tanker i *Fra bok til film* (2013, s. 63). På grunn av denne likheten, velger jeg å presentere filmteori omkring klipping grundigere før jeg begynner med analysearbeidet av dette aspektet ved filmen.

Film omhandler som regel et lengre tidsrom enn den tiden filmen varer. En scene kan bestå av en eller flere innstillinger, men det essensielle er at den ikke hopper i tid og rom (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 94). En innstilling er et sammenhengende kameraopptak. Kameraet kan enten holdes i ro eller være i bevegelse (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 77). Når deler av filmen har sammenfall mellom narrasjonen og historietid, blir det definert som scenisk klipping, jamfør begrepet scene i narrativ teori (Gaasland, 2009, s. 38). Dette er en innstilling som forekommer sjelden i film, fordi det kan bli for stillestående og kjedelig. Men scenisk klipping kan brukes for å presentere personer og hendelser i forskjellige utsnitt og vinkler, og man kan benytte seg av ulike lengder på innstillingene (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 95). Elliptisk klipping opptrer på samme måte som ellipse innen fortellende modalitet. I filmens verden klippes det fra en scene til en annen scene på et helt annet tidspunkt. For at tilskuerne skal forstå hoppet i tid, må de bindes sammen med visuelle og eventuelle auditive virkemidler

(Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 96). Klippingen kan bli brukt som en tidsforlengelse, selv om det er sjeldent. Da varer diskursen lengre enn historietiden. Tidsforlengelse kan være hensiktsmessig dersom en skal dvele ved noe avgjørende eller dramatisk. Eller det kan vise en subjektiv opplevelse for en av karakterene, for eksempel at tiden omtrent står stille (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 98). Parallellklipping har vi når man veksler mellom å vise to eller flere hendelser, som foregår på samme tid, men ikke på samme sted. Dette medfører tidsforlengelse, det narrative varer lengre enn historiens tid (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 99). *Split screen* ligner på parallellklipping, men som uttrykket antyder, deles skjermen mellom hendelser som foregår til samme tid, men på ulike steder. Hvis man klipper mellom to innstillinger som er nesten identiske slik at bildet hopper, blir klippingen synlig og hard. En slik klipping kalles *jump cut*. Teknikken med hard klipping er en slags opposisjon mot Hollywoods usynlige og glatte klipp (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 102). Innstillingene kan variere i lengde, som betyr ulik klipperytme – som igjen påvirker tempoet i filmen. Korte innstillinger som presenteres i en rask rekkefølge egner seg godt for å skissere dramatik og spenning. Lange og dvelende innstillinger gjør tilskueren oppmerksom på at det er noe vesentlig i det visuelle (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 103). Det er på sin plass å poengtere at det er illusjonen som får tilskueren til å oppfatte scenene som en sammenhengende helhet i tid og rom (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 95).

Historietiden i filmen *Tatt av kvinnen* varer i likhet med romanen omtrent i tre år. Fordelingen av tiden mellom fortellertiden og den fortalte tiden er litt jevnere i filmen enn i romanen, men begge historiene legger mest vekt på reisen, sett i forhold til lengdeenheten på fortellerplanet. I filmen varer de første et og et halvt årene omtrent i 25 minutter. Reisen, som varer noen uker i historien, varer i omtrent 25 minutter. Det resterende et og et halvt år varer omtrent 25 minutter i filmen. Filmene følger det Engelstad og Tønnessen mener er filmens fortellermessige særpreg, korte scener og mange sprang og forflytninger både i tid og rom (2011, s. 32). Det vil si at forholdet mellom historie og diskurs når det gjelder tid, ikke er sammenfallende. Klippingen i filmen varierer i hovedsak mellom scenisk, elliptisk og tidsforlengelse. Jeg vil vise hvordan alle er representert i filmen, men jeg vil bare se på noen utvalgte eksempler for å synliggjøre forholdet mellom fortellertid og fortalt tid. Varianter av *split screen* er også med, og jeg vil kommentere en av dem. De ulike måtene å klippe på påvirker hvordan man oppfatter tiden. Flere av sekvensene fremmer i tillegg karakterbeskrivelser eller understreker tematiske poeng.

Når hovedpersonen begynner å gå i svømmehallen får vi en tidsforlengelse (Næss, 2007, 05:02). Idet han stiller seg på 5-meteren går filmen i slow motion. Vi får et nærbilde av tærne hans, og fordi det går så sakte, vet vi at dette er betydningsfullt. Stupet han tar varer i over 40 sekunder i filmen, fordi det er filmet i slow motion får vi et svært godt inntrykk av stupet. Mens hovedpersonen er midt i stupet, blir starten på stupet repetert. Stupet er estetisk vakkert utført, og fordi det skjer langsomt, blir vi oppmerksom på hans gode ferdigheter. Dette gir anerkjennelse til hovedpersonen. Anerkjennelsen forsterkes av at hovedpersonen blir filmet med et undervinklet kamera og på nokså lang avstand når han står på stupebrettet (Næss, 2007, 05:09). Idet han stuper, kommer overstemmen inn og forteller at han har kjøpt et årskort, og at han synes det er fint. Samtidig glir et stort kort, med bilde av hovedpersonen over vannflaten i bassenget. I denne situasjonen viser hovedpersonen stor selvtillit og at han er fornøyd med å være i bassenget. Dette innslaget bryter også med realismen. Denne forlengelsen understreker med ulike virkemidler scenens symbolske verdi, som er å vise at hovedpersonen har styrke til å gjennomføre vanskelige utfordringer. En styrke han igjen finner mot slutten av filmen, når han forlater Marianne etter at hun nok en gang har behandlet han dårlig. Linda Hutcheon poengterer at film bruker filmatiske virkemidler i scener for å skape symbolsk ekvivalens til indre følelser hos karakterene (2013, s. 58). Den ikke-diegetiske filmmusikken, som i hovedsak er klassisk piano, spilles mens hovedpersonen stuper. Musikken understreker harmonien som hovedpersonen føler.

I filmen har Marianne og hovedpersonen kjent hverandre i et og et halvt år før de legger ut på reisen, til forskjell fra i romanen hvor de knapt har kjent hverandre i et halvt år. Filmene legger opp til at man skal kunne gå ut i fra at reisen skal kunne fungere bra, sett i forhold til hvor lenge de har kjent hverandre. I romanen derimot, er den korte tiden de har kjent hverandre en faktor som gjør at man er usikker på hvordan ferien vil bli. Denne usikkerheten har filmskaperen tatt tak i, men bruker andre karakterer til å fremme den. Glenn mener at hovedpersonens kjærlighetsforhold er for skjørt til å reise på ferie (Næss, 2007, 24:25). Frem til reisen er tempoet relativt høyt, fordi det er flere tydelige ellipser som blant annet viser overganger mellom ulike årstider (Næss, 2007, 11:52). I løpet av disse månedene er Marianne og hovedpersonen litt sammen, men hovedpersonen tilbringer også tid med jobb og venner. Disse ellipsene viser at det som skjer ikke er særlig vesentlig. Det er derimot viktig å vise noen elementer rundt forholdet deres før de drar på reisen, som er en viktig del av narrasjonen av fortellingen. Filmer rommer ofte ellipser, men *Tatt av kvinnen* har ikke mange ellipser som

man legger ekstra merke til fordi forbindelsene mellom scenene er utført på en måte som gjør at de som kjenner den adapterte teksten i stor grad fyller inn det som mangler i adaptasjonen. Slik ser Hutcheon det: «(...) that intertextual knowledge too might well impinge on their interpretation of the adaptation they are watching» (2013, s. 126). Effekten av dette er at seerne får en følelse av at avstanden mellom historietid og den fortalte tiden ikke er så stor som den faktisk er. I fremstillingen av reisen er det en elliptisk klipping som ikke hopper langt i tid, men som man legger merke til fordi filmen går i «svart» (Næss, 2007, 32:16). Dette skjer i fremstillingen av den natten Marianne og hovedpersonen går av toget midt ute på landsbygda i Frankrike fordi Marianne mener de er ønsket der. I det de går inn i mørket, blir skjermen svart og overstemmen sier: «Og så opplever vi vår kanskje vakreste stund» (Næss, 2007, 32:17). I den neste scenen ligger Marianne og hovedpersonen på halm og sover fredfullt en nydelig morgen. Lyset er klart og fuglekvitter understreker overgangen fra natta i forveien. Det svarte blir erstattet med lyset, og man blir optimistisk på vegne av forholdet deres.

Filmen består hovedsakelig av sømløs klipping, men enkelte scener har hard klipping og de får ekstra oppmerksomhet. Når hovedpersonen spiller sjakk mot den svenske obersten, er det brukt hard og hurtig klipping med sjakkbrikkene, ved hjelp av jump cut. Dette viser hvor fort hovedpersonen blir slått (Næss, 2007, 38:50). Etter at hovedpersonen har forlatt Marianne hos den svenske obersten, reiser han tilbake til Paris og overnatter på samme plass som han og Marianne overnattet. Mens han sitter og depper utenfor bistroen, får vi enda et eksempel på tidsforlengelse, når hovedpersonen treffer Mirlinda for første gang. Hun roper på fransk til han. Når han først ser henne, forsvinner all lyd og det hele oppleves som i et vakuum. Dette følges av et nærbilde av henne. Deretter forteller overstemmen hva hun heter. Når hovedpersonen løper mot henne er det i slow motion og all reallyd er borte, bare enkel ikke-diegetisk klassisk pianomusikk er tydelig for tilskueren. De ser på hverandre og filmingen går langsomt. Og mens de er opptatt med hverandre, har hovedpersonen mirakuløst ordnet sykkeldekket hennes som var skåret opp. Det som skjer er helt urealistisk i forhold til tiden – men det kan være en visualisering av det nære og følelsesladete øyeblikket, som viser at det å fikse dekket gikk som en lek og var helt ubetydelig i denne sammenhengen (Næss, 2007, 42:55). En tidsforlengelse som dette tvinger tilskuerne til å ta del i filmkarakterenes øyeblikk, og man forstår at dette har betydning. Og fordi hovedpersonen sitter og er lei seg, blir man glad på hans vegne. I filmen som adaptasjon bygger vi på informasjon ut fra hva vi har lest i

den adapterte teksten, og det er med på å gi mening til den verden av bilder, lyd og ord som vi blir presentert på lerretet (Hutcheon, 2013, s. 130).

Split screen benyttes når faren til Marianne ringer hovedpersonen etter at han er kommet hjem, mens Marianne fremdeles er bortreist. Faren til Marianne er fremstilt i en slags boble, det minner nesten om en ånd som kommer ut av lampen. Bilderammen er ikke delt i to like deler, men de oppfyller en fremvisning som foregår på samme tid, men på to ulike steder. Split screen får vi idet faren til Marianne begynner å latterliggjøre hovedpersonen. Han blir forbannet og tar til motmæle. Idet han bøyer seg fremover i stolen og mot faren til Marianne, som er fremstilt i en boble han ikke kan se, blir faren til Marianne mindre og mindre. Til slutt sprekker boblen og bilderammen rundt bildet av faren til Marianne, som står i hovedpersonens stue, knuses i mange biter. Dette kan tolkes som en materialisering av at hovedpersonen endelig står opp for seg selv i forhold til Mariannes far. Man kan også se på dette som et frampek mot det som skal skje mellom hovedpersonen og Marianne.

Scenisk klipping forekommer flere steder i filmen, men jeg vil ta for meg et eksempel som jeg mener viser hvor ille Marianne behandler hovedpersonen. I denne scenen kommer scenisk klipping etter min mening til sin rett med å karakterisere personene, samtidig som det viser det såre og ydmykende svært godt, slik Engelstad og Tønnessen beskriver hva funksjonen av scenisk klipping kan være (2011, s. 94). Hovedpersonen har fått flere postkort hvor Marianne skriver at han ikke skal komme til øya, fordi hun skal på lærerfest. Hovedpersonen blir til slutt så lei seg og sint at han drar likevel (Næss, 2007, 1:02:08). På turen ut til øya spilles det en hektisk og rask ikke-diegetisk musikk som understreker og forsterker hovedpersonens frustrasjon og sinne. Tilskuerne blir varslet av musikken. Lydsporet leder publikum til karakterens indre tilstander, og det er med på å fremme emosjonelle reaksjoner hos publikum (Hutcheon, 2013, s. 41). En stor svart fugl flyr på himmelen idet hovedpersonen nærmer seg øya, og dette kan tolkes som et varsel. Når han kommer til Mariannes hus, blir han oppmerksom på at det sitter en mann ved vinduet på Mariannes kjøkken. Idet han oppdager mannen blir musikken gradvis lavere. Hovedpersonen stiller seg utenfor vinduet, samtidig som musikken blir borte. Den gradvise nedtoningen av den høye og voldsomme musikken, i samspill med hovedpersonens ansikt, understreker hvor overrasket han blir. Aggresjonen blir erstattet av forundring, dette hadde han ikke ventet. Marianne kommer til bordet, og ser

plutselig hovedpersonen gjennom vinduet. Med litt besvær åpner hun vinduet, og ber hovedpersonen hilse på Tor. Hovedpersonen spør Tor hva han gjør, og Tor svarer at han holder på med ørn. Tor har en dialekt som hovedpersonen ikke forstår, og Marianne oversetter.

Kamerainnstillingen varierer mellom undervinkling og overvinkling. Når hovedpersonen ser opp på Tor og Marianne, får vi en undervinkling hvor hovedpersonen virker liten og sårbar. Overvinklingen er fra Marianne og Tors ståsted. Det varierer imidlertid fra at vi ser på hovedpersonen fra deres synsvinkel, til en kamerainnstilling som filmer innenfra kjøkkenet, forbi Marianne og Tor og videre ut på hovedpersonen. Overvinkling gir et inntrykk av makt, men i denne scenen fremmer vinklingen i større grad at Marianne og Tor er en enhet som står mot hovedpersonen i et trekantdrama (Næss, 2007, 1:02:52). Bildeutsnittene er halvnære og nære, det vil si at vi kommer nokså tett inn på personene. Tor ser ut til å ha det helt fint i situasjonen, og han forteller i vei om hva departementet skal med ørnerapportene hans. Han ser ikke ut til å vite at Marianne er i et forhold hun ikke har avsluttet. Mens de sitter ved vinduet virker Marianne litt nervøs. Hun stryker seg selv over håret og vet ikke helt hvem hun skal se på under samtalen. Hovedpersonen sier at han håper det er greit at han får være litt alene med Marianne, og Tor ser ikke ut til å ha noe i mot det (Næss, 2007, 1:03:32). Idet hun snakker med hovedpersonen alene, tar hun igjen kommandoen, og hun virker ikke ukomfortabel med at hun kommer ut bare i fleecejakka og trusa, noe som hentyder at Tor og Marianne har et seksuelt forhold. Hun innrømmer at situasjonen er noe uheldig, men hun konkluderer med at ting forandrer seg, for deretter å forlate hovedpersonen. Han prøver å opprettholde samtalen gjennom det åpne vinduet, men han blir avfeid med stillhet samtidig som Marianne lukker vinduet. Idet vinduet er lukket blir bildeutsnittet kraftig utvidet, og vi får et totaltbilde med det store fjellet bak Mariannes hus. Foran huset står hovedpersonen, og i dette bildeutsnittet virker han liten og ubetydelig (Næss, 2007, 1:04:26).

Scenen ved Mariannes hus varer i over to minutter, og historietiden og fortellingens tid er stort sett sammenfallende, med andre ord en scenisk klipping. Dette er en klipping som skal vare, slik at tilskuerne får ta del i denne vonde og ydmykende opplevelsen hovedpersonen blir utsatt for. I romanen er utfallet av hovedpersonens overraskende besøk det samme som i filmen. Men hovedpersonen får i første omgang overtaket på Tor, da han ber han om å gå:

«Og jeg foreslo at han skulle gå hjem og legge seg eller gjøre hva pokker han ville, for nå trengte jeg å være litt alene med Marianne.» (Loe, 2007, s. 127). Men neste dag tar Tor hevn: «Han lo meg opp i ansiktet og spurte om jeg kunne rygge bil med tilhenger.» (Loe, 2007, s. 128). Marianne inntar den samme avvisende og arrogante holdningen i romanen som i filmen, men i romanen kommer dette frem hovedsakelig på grunn av det hun sier: «Marianne mente det var få ting som spilte mindre rolle akkurat da enn å prate om hvem Tor var. Det hadde ikke jeg noe med, og jo mindre jeg visste om ham, desto bedre.» (Loe, 2007, s. 127). Ydmykelsen av hovedpersonen er sterkere i filmen, fordi de filmatiske grepene gjør at vi får «føle» på kroppen hvordan han har det. Innledningsvis setter hovedpersonen Tor på plass i romanen, men i filmen bryr Tor seg overhodet ikke om hovedpersonen og det faktum at han har «tatt» Marianne fra han.

Filmen klarer på en god måte å binde sammen ulike hopp i tid, slik at tilskuerne til enhver tid opplever at de forstår hvor historien er i forhold til tid. Prolepsene tilfører vesentlig informasjon, samtidig som de henter om hva som kommer. I tillegg understrekes ulike tema gjennom prolepsene. De forskjellige klippertymene skaper variasjon og tempovekslinger som gjør at tilskuerne får noen pauser, samtidig som de må være skjerpet når tempoet øker. På denne måten fordrer filmen kontakt med historien som blir presentert.

4.6 Hovedpersonen og Marianne

Karakterene er materialisert i filmen. Dette er interessant sett i forhold til romanen, fordi både Marianne og særlig hovedpersonen i romanen er beskrevet med få ytre kjennetegn. Vi får ikke beskrevet hovedpersonen, og det har sammenheng med at han er førstepersonsforteller og har synsvinkelen. Forskjellen mellom roman og film når det gjelder karakterene vil alltid være stor, fordi i romanen er det leseren som må forestille seg karakterene. I film derimot er det ikke mulig å forestille seg noe som helst når det kommer til karakterenes utseende, da alle som ser filmen ser det samme. Selv om tilskuerne ser det samme, kan de vurdere utseendet forskjellig og på den måten kan karakterene bli oppfattet ulikt. Likevel argumenterer Murray Smiths for at også karakterer i film kan engasjere fantasien til tilskueren ved hjelp av gjenkjenning og troskap (Hutcheon, 2013, s. 11). Det er helt klart mulig å kjenne seg igjen i noe ved karakteren Marianne, selv om de fleste ikke vil kjenne seg igjen i hele karakteren,

fordi den er satt litt på spissen. Marianne, spilt av Marian Saastad Ottesen, er slank og har rødt, langt, krøllete hår. Hun har et søtt smil, som ofte er omkranset av rødsminkelepper. Hennes utseende er tiltalende, samtidig som hun ser ut som en helt ordinær skandinavisk kvinne. Dette viser til noe allment. På bakgrunn av hennes ytre vil det være lett for kvinner å identifisere seg med henne. Hun har ofte på seg klær med sterke farger, gjerne rødt og grønt. En slik påkledning signaliserer at hun vil bli sett, hun forlanger å ta plass. Rødt forbindes med sterke følelser, både negative og positive, og dette passer svært godt til Marianne. Hennes relativt egoistiske og krevende oppførsel er nok ikke typisk for kvinner, og en god del tilskuere vil nok ta avstand fra henne. Marianne er den som gjerne tar initiativet til å ha sex, hun tenner på at hovedpersonen bruker svømmebriller (Næss, 2007, 08:12), og hun har ingen problemer med å be han innfri hennes ønsker. Også innenfor det seksuelle området opptrer Marianne litt utenom det som er forventet av en kvinne, på mange måter minner dette om mannlige konvensjoner innen seksuallivet. Samtidig kan man si at hovedpersonen inntar en litt «kvinnelig underdanig» posisjon.

Marianne kan bli skikkelig sur, noe som kommer tydelig frem når hovedpersonen sier at han vil feire jul sammen med sin familie (Næss, 2007, 15:41). At kvinner kan bli sur, er ikke noe uvanlig, men at hun blir sur for at hovedpersonen spør sin mor om det er greit at Marianne feirer jul med dem, er ikke noe man forventer. I romanen maser Marianne om dette (Loe, 2007, s. 40), mens hun blir sur og indignert i filmen. Å «mase» er auditivt, og det er ikke like lett å fortelle som å vise. Derfor er ikke scenen i romanen like uttrykksfull som den er i filmen. Surhet og indignasjon er følelser, og ifølge Hutcheon kan det fortellende mediumet uttrykke følelser bedre enn det fremvisende (2013, s. 56). Jeg mener at denne scenen motbeviser denne påstanden, jamfør Hutcheon som hevder at det visuelle og det auditive kan korrelere for det indre følelseslivet. Når hovedpersonen forteller at han skal være hos sine foreldre på julaften, trekker Marianne seg vekk fra han, selv om de nettopp har hatt sex. Stemmeleiet hennes er surt, og hun svarer «Ja, vel» når hovedpersonen begrunner sine valg for å feire med sine foreldre. Fordi vi både kan se og høre henne, vet vi og hovedpersonen at hun er misfornøyd. På denne måten kan den fremvisende modalitet formidle Mariannes indre følelser, bedre enn hva romanen kunne. I denne scenen er Mariannes oppførsel irrasjonell og lite forståelig. Stereotypier om kvinner er at de gjerne kan være uforutsigbare og vanskelig å skjønne seg på, og her blir dette satt på spissen og latterliggjort. Virkningen blir at tilskuerne tar avstand fra henne, samtidig som man får sympati for hovedpersonen.

Marianne kan også være svært elskverdig og viser seg fra den siden når hun er på julebesøk hos hans familie (Næss, 2007, 17:20). Hovedpersonen virker stolt og fornøyd med Marianne, noe som blir tydelig gjennom perseptuell subjektivitet, hvor vi først får et forankringsbilde av hovedpersonen. Dette er et nærbilde, slik at vi ser hans ansiktsuttrykk (Næss, 2007, 17:22). Hovedpersonen smiler og viser dermed følelser, dette blir ekstra spesielt fordi han i liten grad viser følelser i filmen. De neste bildene er tre perseptuelle subjektive kamerainnstillinger. Først får vi et ultranært bilde av Mariannes røde munn og deretter et ultranært bilde av hennes øyne, mens hun smiler (Næss, 2007, 17:24). Vi blir gjort oppmerksom på hva hovedpersonen synes er tiltrekkende ved Marianne og gjennom dette bildeutsnittet får vi nærhet og kanskje forståelse for hvorfor hovedpersonen liker Mariannes utseende. Deretter får vi et halvtotalt bilde av Marianne omkranset av hele hans familie, samtidig som hun pakker opp gaven fra hovedpersonen. En slik innstilling viser at familien aksepterer og liker Marianne. Aksept fra familien er for mange viktig når man går inn i nye relasjoner. Samtidig er anerkjennelsen fra hans familie det totalt motsatte av det hovedpersonen opplever fra hennes far. Kontrastene forsterker det hele. Reaksjonsbildet av hovedpersonen viser han i samme posisjon som forankringsbildet, og han virker veldig rolig og fornøyd med å være sammen med Marianne (Næss, 2007, 17:36). Denne scenen får frem hovedpersonens følelser, selv om de ikke blir formidlet eksplisitt. Adaptasjonen er i denne scenen noe utvidet, sett i forhold til den adapterte teksten. I romanen står det bare at familien likte Marianne (Loe, 2007, s. 40), men ingenting om hovedpersonens følelser for henne på dette tidspunktet. Næss har derfor utvidet med beskrivende element, eller indisier, som Engelstad blant annet omtaler stemninger og atmosfære for (2013, s. 55). Scenen forteller oss at Marianne betyr en god del for hovedpersonen, og fordi tilskuerne i utstrakt grad følger han, knytter slike følelsscener oss enda tettere til hovedpersonen. Ut i fra det vi har erfart tidligere i filmen angående forholdet mellom hovedpersonen og Marianne, virker dette nesten for godt til å være sant. Scenen virker idylliserende, nesten som en klisje.

I filmen fremstår Marianne mer som en karakter og et individ enn en type, og en av grunnene er at vi får et faktisk bilde av henne og vi ser henne gjennom hele filmen. En annen grunn til at hun er litt mer flerdimensjonal i filmen sammenlignet med romanen, er at hennes gode sider og parets gode øyeblikk har fått større fokus i filmen enn i romanen. Film, det fremvisende mediet, påvirker oss sterkt, selv om vi ikke skaper den fiktive verden selv. Hutcheon refererer til M. Marcus som hevder at tilskuerne blir psykoanalytisk dypere involvert i en film enn i en roman, fordi prosessen å se en film er kompleks: det krever

identifikasjon, projeksjon og integrering (2013, s. 130). Selv om Marianne fremstilles med flere positive dimensjoner, som for eksempel at hun viser omsorg når hovedpersonen har fått røde øyne av klorvannet og at hun viser oppriktig glede når han besøker henne på øya, forblir hun likevel en statisk karakter. Hun prøver å lure hovedpersonen til å tro at han er faren til babyen hun bærer, etter at han delvis har tatt henne tilbake (Næss, 2007, 1:19:15). Hennes manglende evner til å forandre seg understrekes sterkere i filmen enn i romanen. I romanen prøver ikke Marianne å lure hovedpersonen til farskap, men heller å overbevise han med smiger: «Hvilken rolle spilte det egentlig om barnet var mitt eller Tors? Jeg kunne vel bli en like god far for det som Tor ville ha blitt. Mente Marianne.» (Loe, 2007, s. 157). Etter min mening fremstilles Marianne relativt overflatisk, både når det gjelder tilgang til hennes indre liv og psyke, og når det gjelder manglende refleksjon rundt egne handlinger og uttalelser.

Noe av det mest spennende ved adaptasjon fra fortellende til fremstillende modalitet, er karakterene. I fortellende modalitet må leserne selv forestille seg hvordan karakterene i den fiktive verden ser ut (Hutcheon, 2013, s. 23). Dette gir rom for egne tolkninger, noe som ikke er mulig i fremvisende modalitet der karakterene spilles av faktiske mennesker. I romanen får vi svært få fysiske kjennetegn på hovedpersonen, og på den måten blir han litt vanskelig å lage seg et bilde av. Resultatet er at han kan representere noe allment, for eksempel kan han representere unge menn i Norge på 1990-tallet. I adaptasjonen av *Tatt av kvinnen* forsvinner det mystiske rundt hovedpersonen sitt utseende. Skuespillerne må ut fra manus bli kjent med karakterene og gi dem liv. Trond Fausa Aurvår er den som spiller hovedpersonen, og hans fremtoning er nokså gjennomsnittlig. Han er verken stor eller liten. Han er slank, men ikke på noe oppsiktsvekkende måte. Utseende er alminnelig, og han ville ikke skilt seg ut i en gruppe med nordmenn på omtrent samme alder. Slik passer han inn i det allmenne på samme måte som hovedpersonen i romanen, men med ulike virkemidler. Det som er mest påfallende med hovedpersonen, er at han i liten grad viser sine følelser. Ansiktsmimikken avslører lite, men overstemmen forteller ofte hvordan han har det. Det betyr at Marianne i mindre grad enn tilskuerne vet om hans sinnstilstand. I starten av forholdet står Marianne plutselig og venter på hovedpersonen, fordi hun vil gå på kino med han. Etterpå syns han filmen var veldig trist, noe som blir meddelt publikum ved hjelp av overstemmen. Marianne syns filmen var kjempespin, og hun hører overhode ikke på hva hovedpersonen mener. Mimikken til hovedpersonen avslører i liten grad hva han syns om filmen, bortsett fra at han snufser (Næss, 2007, 04:12). Virkningene av dette er at publikum kommer nærmere hovedpersonen enn det vi gjør med

Marianne, noe som i tillegg styrker publikums sympati for hovedpersonen. Selv om det ikke er særlig informasjon å hente ut fra hovedpersonens mimikk, så er kroppsspråket ellers tydelig når han har det vondt på grunn av Marianne.

Marianne forlater han på nyttårsaften, etter at hun finner ut at hovedpersonen har sendt en julegave til hennes far på vegne av henne. Da faller kroppen hans sammen, og man kan tydelig se hvor mye dette tynger han (Næss, 2007, 20:09). I vårt samfunn er et slikt kroppsspråk noe som man i liten grad foreviser andre, mens ansiktsmimikk er den vanlige måten å uttrykke følelser på. Derfor virker fortvilelsen sterkere enn om det var ansiktsmimikken som hadde vist den. I tillegg viser også disse scenene om fortvilelse at det er mulig å dramatisere indre tilstander på en overbevisende måte (Hutcheon, 2013, s. 14). Den samme kroppslige avmakt viser seg når hovedpersonen kommer hjem fra reisen før Marianne, og alt han gjør er å vente (Næss, 2007, 53:03). Men i samme scene ser vi en evne til utvikling: Når Mariannes far ringer og latterliggjør han, så tar han til motmæle. Dette gir et frampek og et håp om at hovedpersonen er i forandring, og at han kanskje vil stå opp for seg selv mot Marianne. Det er likevel først når han blir konfrontert med Mariannes utroskap, at han gir henne klar beskjed om at dette tålerer han ikke. Han tar med seg Lollik, noe som provoserer Marianne kraftig (Næss, 2007, 1:09:45). Men selv om hovedpersonen forandrer seg, så har Marianne en påvirkning på han som gjør at han i noen grad slipper henne inn på livet igjen, når hun og Tor har gjort det slutt. Disse sammensatte karaktertrekkene og endringsutviklingen av reaksjonene mot Marianne viser kompleksitet og dynamikk.

Hovedpersonens dynamikk understrekes mer i filmen enn i romanen, når han i filmen gjør kort prosess med forholdet til Marianne når han oppdager at hun er gravid med Tor (Næss, 2007, 1:18:56). Scenen hvor Marianne blir avslørt, er på ultralyd. Jordmoren spøker med at fosteret ligner på hovedpersonen, det får Marianne til å hoste og hun er tydelig ille berørt. Hovedpersonen spør om noe er galt, men det svarer Marianne nei på. Grunnen til at hovedpersonen oppdager Mariannes hemmelighet, er at fosteret plutselig blir ikledd en grønn lue, lik den Tor hadde. I tillegg har fosteret et kamera, som sin biologiske far. Ikke-diegetiske lyder fra ørn understreker forbindelsene mellom fosteret og Tor. Surrealismen i scenen, avslører hemmeligheten på en spennende og morsom måte. Marianne prøver å holde fysisk på hovedpersonen, samtidig som hun sier at det spiller ingen rolle hvem som er faren. Da svarer

hovedpersonen: «Nå får det faen meg være nok» (Næss, 2007, 1:20:03). Til forskjell fra mange av de andre scenene i filmen, viser hovedpersonen her med tydelig ansiktsmimikk at han føler seg kvalm og dårlig over den situasjonen Marianne har prøvd å lure han i. I de neste innstillingene er det brukt perseptuell subjektivitet for å komme tettere inn på hovedpersonen (Næss, 2007, 1:20:08). Først et forankringsbilde, som er et nærbilde av hovedpersonens ansikt etter at han har vasket det. Den neste innstillingen er perseptuelt subjektiv: Vi ser over skuldren til hovedpersonen og inn i det som normalt ville vært et speil. Han og vi får se han i bassenget og at han synker til bunnen – slik han gjorde når Marianne var utro.

Reaksjonsbildet viser en bestemt mann. Overraskelsen og tanken på den vanskelige tiden etter bruddet med Marianne, gir hovedpersonen et spark bak, som får han til å ta et endelig brudd med Marianne. Når han kommer hjem i leiligheten klarer han endelig å løfte kommoden til Marianne, og får kastet den ut. Det absurde i scenen er hvor tung kommoden er. Kommoden er normal stor, og under vanlige omstendigheter ville den ikke vært så vanskelig å håndtere. (Næss, 2007, 1:20:22). Han bruker mye krefter på den, noe som symboliserer at Marianne har vært en byrde å bære. Den ikke-diegetiske musikken som spilles til denne scenen er den samme voldsomme musikken som ble spilt når hovedpersonen dro ubedt ut til øya hvor Marianne jobbet, bare for å finne ut at hun var utro. Dermed blir musikken et ledemotiv som uttrykker hovedpersonen sitt sinne og frustrasjon. Denne scenen viser filmmediets mulighet til å formidle indre tilstander på en god måte. I filmen er hovedpersonens forandringer tydeligere enn i romanen, og han setter klarere grense for hva han tåler. Et annet interessant aspekt i denne scenen, er hvor lett Marianne tar i mot den tunge kommoden som blir kastet ned mot gaten. Igjen brukes det absurde, for nå er kommoden svært enkel å bære, på tross av at den for kort tid siden gav hovedpersonen store utfordringer. Hun spaserer vekk fra hovedpersonens hus, mens hun bærer kommoden, hun er overhodet ikke tynget av den byrden hun har påført han.

Forholdet mellom aktantene er stort sett som i romanen. Noen nyanser er det likevel verdt å se nærmere på. Glenn er mindre støttende til protagonistens prosjektet i filmen sammenlignet med romanen. Det er to badstuscener, hvor han gir kritiske råd til hovedpersonen om forholdet til Marianne. I tillegg er Glenn en betydelig støtte for hovedpersonen når han blir lei seg på grunn av Mariannes oppførsel mot han (Næss, 2007, 1:11:11). Hovedpersonen hopper ut i bassenget og legger seg på bunnen, i noe som kan minne om et selvmordsforsøk. Likevel er det mest sannsynlig ikke det, fordi bassenget er fullt av mennesker. Rolig, ikke-diegetisk

pianomusikk motvirker forståelsen av selvmord. Musikken er melankolsk og trist, noe som understreker hovedpersonens sinnstemning. Glenn hopper ut for å «redde» han. Samtidig tiltar kraften i musikken, noe som kan leses som støtten Glenn gir hovedpersonen. Han bærer hovedpersonen til badstua, hvor han setter seg med hovedpersonen på fanget. Hovedpersonen innrømmer at han ikke synes livet er verdt å leve. Glenn påpeker humoristisk at dersom noe skal være verdt å leve, så må det være livet. Denne scenen er en god visualisering av hvordan man kan føle seg når man har det vondt, og at det kan hjelpe å ha venner som dytter en i riktig retning. I en annen scene viser Glenn tydelig forakt for Marianne. Det inntreffer i bassenget, etter at Marianne har kommet tilbake etter at forholdet med Tor er slutt (Næss, 2007, 1:16:46). Glenn og hovedpersonen er i bassenget, mens Marianne sitter på tribunen, og når Marianne kommer for å si hei, ser bare Glenn på henne med forakt og svømmer vekk. Glenns stadige motstand til forholdet bidrar til at tilskuerne også blir skeptiske, mye fordi Glenn ikke har noen egenvinning på at forholdet ikke skal fungere.

I et aktantperspektiv blir Mirlinda og hovedpersonens umiddelbare felles kjemi også en motstand til forholdet mellom Marianne og hovedpersonen. I filmen fortsetter hovedpersonen å lære seg fransk, og han har stor glede av det. Han bruker språket blant annet når han steller til fest (Næss, 2007, 1:13:35). Håpet om et forhold lever, selv om forholdet til Marianne avsluttes på dramatisk vis. Hovedpersonen reiser ned til Paris for å møte Mirlinda. I Paris tar Mirlinda imot han med åpne armer, og man kan si at prosjektet om å bli hodestups forelsket blir fullført og en suksess. Slutten på filmen skiller seg mye fra romanen. I romanen aner vi ikke hvordan prosjektet avslutter. Filmen er blant annet blitt omtalt som romantisk komedie (Ofstedahl, 2007), hvor slutten er forventet å være positiv. Han og hun skal få hverandre, på tross av hindringene underveis (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 129). Denne filmens slutt er positiv, men bare for hovedpersonen. Han opplever forelskelse med Mirlinda i den mest romantiske byen i verden, Paris. Marianne på den andre siden er gravid med Tor, en mann hun har forlatt. I tillegg har hovedpersonen, som hun hadde som en reserveplan, forlatt henne. På denne måten bryter filmen litt med sjangeren romantisk komedie. Dette er et lite avvik fra det som er forventet, som kan åpne for refleksjoner rundt forhold mellom menn og kvinner.

Avslutningsvis kan vi si at både konfliktene og de fine øyeblikkene mellom karakterene kommer tydeligere frem i filmen enn i romanen. Etter hvert som filmen skrider frem blir det

flere konflikter enn fine øyeblikk, noe som skaper en større medfølelse for hovedpersonen og en dertil tydeligere antipati mot Marianne. Marianne fremstår i filmen med flere trekk enn i romanen, men fordi hun i liten grad forandrer seg forblir hun en type i stedet for et individ, slik hun også fortone seg i romanen. Hovedpersonen utvikler seg mer i filmen enn i romanen, særlig fordi han til slutt setter grenser og står opp for seg selv.

5 Humor og naivisme

Humoren i Loes *Tatt av kvinnen* er knyttet til hovedpersonens tafatthet i forhold til eget liv når Marianne invaderer livet hans. I stedet for å si ifra om hvordan han vil ha det, velger han til dels absurde, eller i hvert fall svært uventete løsninger, løsninger som han selv ser ut til å være veldig fornøyd med. Leseren forstår i løpet av de første sidene at hovedpersonen egentlig ikke ønsker Marianne så tett inn på seg, og da virker løsningen han kommer med som et paradoks og derfor blir det komisk. I tillegg fremstilles hovedpersonen som konfliktsky, og leseren kan oppleve konklusjonene hans som barnslig og naiv. Og da ligger det komiske i at leseren nedvurderer hovedpersonen, hvorpå han blir ledd av.

Det andre leddet i problemstillingen min handler om hvordan ikke bare det humoristiske, men også det naive kommer til uttrykk i Loes roman, og hvordan det representeres i Næss' filmadaptasjon av den. Jeg vil også sammenligne funksjonen det humoristiske og det naivistiske har i de to ulike versjonene. Sigmund Freud hevder i *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1994), som jeg vil støtte meg til teoretisk-metodisk, at det naive oppstår når noen neglisjerer en hemning, ofte rett og slett fordi vedkommende ikke har den hemningen. Naturligvis er det hovedsakelig barn som oftest fremkaller det naive, men også «uopplyste voksne» (Freud, 1994, s. 160), som da blir oppfattet som barnlige (Freud, 1994, s. 160). Det som ligger i det naive, er at avsenderen i god tro kommer med en slutning på grunnlag av en uvitenhet (Freud, 1994, s. 161). Avsenderen har ikke en intensjon med det naive, fordi vedkommende ikke vet at han har neglisjert en hemning (Freud, 1994, s. 162). Det vil si at hemningene tilhører de som leser, ser eller hører, og at det kan oppleves som morsomt når hemningene blir neglisjert (Freud, 1994, s. 163). Jeg velger å behandle det naive som en del av det humoristiske fordi det er den funksjonen som er interessant for mitt arbeid. Hovedpersonens manglende hemninger gjennom romanen og store deler av filmen, er et vesentlig element for det humoristiske, og på den måten henger det naive og det humoristiske sammen.

Yngvar Kjus og Birgit Hertzberg Kaare har i *Humor i mediene* (2006) sett på ulike humorteorier i ulike fagmiljøer: inkongruensteorien, overlegenhetsteorien, ventiltorien,

karnevalsteorien og fortolkende perspektiver. Inkongruensteorien går ut på at det er et misforhold mellom to motstridende meninger eller forståelseshorisonter: «Den overraskende uoverensstemmelsen som dermed oppstår, kan forårsake latter, og humoren er dermed et resultat av *inkongruens*.» (Kjus & Kaare, 2006, s. 16). Overlegenhetsteorien går ut på at vi ler av noe som er stygt, eller av noen som vi oppfatter som mindreverdige. I dette tilfellet representerer humoren en fiendtlig nedvurdering av andre enn oss selv (Kjus & Kaare, 2006, s. 17). Denne oppfatninga er blitt utfordret på at man noen ganger ler *med* aktøren i stedet for *av* han. Blant annet foreslår professorene i litteratur Lauren Berlant og Sianne Ngai, ifølge Ellen Krefting, professor i litteratur ved universitetet i Oslo, at: «(...) er det ikke nettopp det risikable, den alltid hårfine balansen mellom fellesskapsfølelse og hån, glede og aggresjon, som gjør at vi nyter det komiske øyeblikket» (Krefting, 2017, s. 24). Når vi ler av det som er forbudt eller tabu, er det ofte for å lette på det psykiske presset. Da blir latteren en sikkerhetsventil, derav *ventilteorien*, som ble fremlagt av Sigmund Freud. I Mikhail Bakhtins karnevalsteori er *degradering* det sentrale komiske prinsippet. Degradering innebærer at det opphøyde og åndelige blir materialisert og kroppsliggjort og slik degradert (Kjus & Kaare, 2006, s. 16-19). Nyere forskning innen humor fortolker humoren i en kulturell og samfunnsmessig kontekst, hvor de klassiske teoriene er delforklaringer på humor som fenomen (Kjus & Kaare, 2006, s. 19).

Samtidig som det naivistiske er humoristisk, ligger det alvorlige og ironiske på lur. Hva har så alvor med humor å gjøre? Humor står veldig ofte i et ambivalent forhold til det dystre og alvorlige. «Spontan latter forutsetter at det morsomme snubler i det umorsomme, skriver Berlant og Ngai.» (Krefting, 2017, s. 24). Kontrasten mellom det komiske og det tragiske skaper motsetninger som fremhever både det humoristiske og det alvorlige. Kjus og Kaare påpeker at flere har forsøkt å skille humor fra aggressive og ironiske uttrykksformer, men at det ikke har hatt særlig gjennomslagskraft (2006, s. 14). I *Humor i mediene* (2006) viser forfatterne til at Linda Hutcheon i sin ironi-bok hevder at ironi ikke bare betyr å si det motsatte av det man mener, men at ironien kan romme en vurdering av en bestemt holdning til noe. Dette medfører at ironien kan vekke motstridende følelser, alt fra latter til irritasjon og forargelse (Kalle & Wester, 2006, s. 126).

5.1 Humor og naivisme i romanen

Jeg har valgt å ta for meg romanen først, for å vise hvilken humoristisk grunntone som fremkommer i den adapterte teksten. De fleste av episodene jeg har tatt med fra romanen forekommer også i filmen, og de blir brukt for å synliggjøre hvordan det humoristiske og naive blir overført fra et medium til et annet. Enkelte episoder forekommer bare i romanen, og de er tatt med fordi jeg opplever de som vesentlig for humoren i romanen. Samtidig prøver jeg å reflektere over hvorfor disse humoristiske episodene ikke er med i filmen. For å skape en oversiktlig presentasjon av dette temaet, har jeg valgt å presentere momentene i henhold til kronologien til både romanen og filmen.

Erlend Loes skrivestil blir ofte omtalt som morsom og naivistisk, noe som tydelig kom til synet i hans andre roman, *Naiv. Super* (1996) (Nilsen & Hovden, 2017). Men også i hans første roman, *Tatt av kvinnen*, gjør humoren og det naivistiske seg gjeldende. Allerede i tittelen skinner humoren igjennom. Loe alluderer her til romanen *Tatt av vinden* fra 1936 skrevet av Margaret Mitchell, og ikke minst til filmen ved samme navn som kom i 1939, regissert av Victor Fleming og ble en stor suksess med blant annet ti Oscar-priser (Nilsen, 2017). For de som vet at dette er en allusjon, ligger humoren i at *Tatt av vinden* (1936) er en kjærlighetshistorie som finner sted under den amerikanske borgerkrigen, noe man ikke regner med at *Tatt av kvinnen* er. Slik antydes det et misforhold mellom de to romanene.

Inkongruens skaper humor allerede på de første sidene, hvor Marianne hevder hun er glad i en ting, men opptrer helt motsatt: «Hun satte seg ned og pratet. Alltid om hvor glad hun var i stillhet, om hvor godt det er bare å være alene. Pratet og ble aldri ferdig.» (Loe, 2007, s. 7). Motsetningene mellom hva Marianne gjør og det hun setter pris på, blir humoristisk fordi hele situasjonen fremstår som et paradoks. Her blir humoren brukt til å latterliggjøre Marianne, og for å gjøre det, må empatien for Marianne opphøre slik Henri Bergson påpeker (Larsen, 2006, s. 51). Gjennom å bruke humor på denne måten skapes det antipati overfor Marianne allerede i begynnelsen av romanen. Hovedpersonens fremstilling av Marianne som elsker stillheten, men prater nesten ustanselig, kan sees på som en ydmykelse av henne. Dersom vi ler av ydmykelsen, betyr det at vi forutsetter at hun fortjener det (Larsen, 2006, s. 51). Ydmykelsen

har ikke funnet sted for Marianne, men hovedpersonen og leserne er allerede på samme «lag». Slik etableres antipatien for Marianne og empatien for hovedpersonen.

Hovedpersonens reaksjon på at Marianne flytter inn til han, noe han ikke ønsker, er å begynne å gå i svømmehallen. Dette omtaler han som det eneste fornuftige å gjøre. Løsningen vil for de fleste ikke være den eneste, og i alle fall ikke den mest opplagte. Derfor trekker man på smilebandet: Det er overhode ikke samsvar mellom problem og løsning. I det humoristiske ligger i dette tilfelle også det naive, fordi hovedpersonen sin konklusjon virker barnslig og lite «voksen» (Freud, 1994, s. 160). I svømmehallen blir han forfulgt, noe som er vanskelig å se for seg. I tillegg omtaler han personen som forfølger han på en negativ måte: «I en hel uke ble jeg forfulgt av en eldre mann med stor mage og utovernavle.» (Loe, 2007, s. 12). Dette er aggressivt og nedlatende, og blir humoristisk gjennom hovedpersonens overlegenhet (Kjus & Kaare, 2006, s. 17). Bruk av humor på denne måten gjør at vi, sammen med hovedpersonen, blir skeptisk til den eldre mannen i svømmehallen.

I flere deler av historien er det seksuelle forholdet mellom hovedpersonen og Marianne i fokus, og ofte blir det seksuelle satt i en humoristisk kontekst. Freud kalte vitser om seksualitet for tendensiøse, og resultatet av slike vitser er ifølge han at man får sluppet ut spenning og psykisk press, på samme måte som en ventil åpnes. Flere av de komiske seksuelle situasjonene bærer samtidig preg av inkongruens, eller de kan tolkes i forhold til samfunnsmessige og kulturelle forhold (Kjus & Kaare, 2006, s. 19). Hva man tenner på, er noe man i liten grad diskuterer i Norge, verken i det offentlige eller det private rom. Det er et tabu i vårt samfunn, og derfor blir det litt morsomt når historien forteller hva Marianne tenner på: «Av og til kunne hun be meg om å gå og ta på svømmebrillene mine. Neeei, sa jeg og pustet forlegent gjennom nesen. (...) Og jeg tok dem på. Det tente henne.» (Loe, 2007, s. 14). Men selv om Loe berører tabuet rundt hva som tenner folk, så har han valgt å gjøre det særdeles komisk og uventet. I tillegg tenner hun på noe som kan karakteriseres som uskyldig, og ikke noe som kunne oppfattes utfordrende.

Når hovedpersonen mister vottene sine anklager han Marianne for at det var hennes feil: «Jeg tenkte at hvis hun hadde hatt slankere lår, så ville det ikke ha skjedd og jeg sa det til henne.»

(Loe, 2007, s. 18). Å tenke noe slikt er ikke uvanlig, men å si noe slikt som voksen er uventet og naivt. Og når man ser på fortsettelsen av denne episoden, blir det enda morsommere: «Hun kledde seg naken og spurte hva som var galt med lårene hennes. Det viste seg at ingenting var galt med lårene og jeg måtte ta det tilbake.» (Loe, 2007, s. 18). Det «å ta det tilbake» er en typisk reaksjon for barn når de er uenig, og dersom Marianne har bedt han «ta det tilbake», opptrer begge som barn i denne sammenhengen. Episoden ender slik: «Marianne foreslo at jeg istedet for å være sur skulle kle av meg, og det gjorde jeg og vi ble to om å være naken.» (Loe, 2007, s. 18). Det naive ligger også i språket, for selv om det blir ikke sagt noe om å ha sex, er det nettopp det man ser for seg. Denne episoden er ikke med i filmen, og noe av grunnen kan være at dette ikke ville være like morsomt og naivt på film: Vi hadde sett nøyaktig hvordan lårene til Marianne så ut, og dersom de to skulle kledd av seg klærne, ville det hele fremstå som underlig. Både det humoristiske og det naive ville blitt borte.

En annen humoristisk episode har vi der hovedpersonen vil kjøpe et maleri i Paris, og kunstneren ikke vil selge det ut av landet. Hovedpersonen klarer likevel å overbevise kunstneren, og Mariannes kommentar til dette blir morsom, fordi Gud blir blandet inn i et ordtak: «Marianne er overbevist om at jeg ikke bare overrasket henne, men at jeg også tok Gud fullstendig på sengen, (...)» (Loe, 2007, s. 79). Referansen til Gud i en slik sammenheng er litt på kanten av det aksepterte, og humor oppstår på grunn av det. Denne episoden er med i filmen, men blir, som vi skal se, morsom av andre grunner enn i romanen.

Hovedpersonen tilbringer et par dager sammen med Mirlinda i Paris, og når han vil reise blir hun lei seg. Hun ber han komme tilbake senere, og sier at da skal hun låse han inn i kjelleren, slik at han ikke kan stikke av. Hun lover å være glad i han og besøke han hver dag. Til slutt spør hun hovedpersonen om han tror det vil bli fint. Dette er frihetsberøvelse, noe som ikke er greit i vårt samfunn. Likevel forstår leseren at dette er et bilde på at hun vil være sammen med han. Svaret hans er naivt, samtidig som det blir morsomt: «Jeg sier at det kommer veldig an på kjelleren.» (Loe, 2007, s. 109). Humoren ligger i at hovedpersonen forholder seg helt konkret til Mirlinda sin plan om å låse han i kjelleren, på samme måte som et barn ville ha gjort. Han har ingen hemninger til det å skulle bli låst inne, noe som er en forutsetning for det naive, ifølge Freud (1994, s. 160). Den samme episoden er med i filmen, hvor den også fremstår naiv og morsom.

Etter bruddet med Marianne begynner hovedpersonen å gå i parken, hvor han blir opptatt av en due. Hans forhold til duen er merkelig og morsomt, og et forhold som ville blitt sett «rart» på fordi han er en voksen: «Tone [duen] begynte å forsvinne. Hun ventet ikke utålmodig ved benken når jeg kom med min pose med smuler. Jeg tenkte at hun kanskje var fløyet til et varmere sted, men noen fortalte meg at duer ikke er trekkfugler, og da ble jeg fornærmet.» (Loe, 2007, s. 148). Å bli fornærmet på en due, er noe et barn kunne ha blitt, men ikke en voksen. Det naive blir både morsomt og absurd, og man har litt vansker med å ta hovedpersonen på alvor. Leseren føler seg overlegen i forhold til hovedpersonen (Kjus & Kaare, 2006, s. 17), men samtidig syns man synd på han fordi han i sin ensomhet og fortvilelse søker vennskap med en due, som han til og med gir navn, Tone. Hendelsene omkring duen er ikke med i filmen, ikke fordi det ikke ville vært mulig å overføre det til film, men fordi filmen ikke fremstiller hovedpersonen like ynkelig og desperat etter bruddet med Marianne som i romanen.

I romanen er det som vist flere komiske episoder som fremkaller humring og latter. Jeg vil i tillegg påpeke at det er mange formuleringer som gjør at man trekker på smilebåndet, fordi de er naive og humoristiske, selv om ikke episodene de inngår i påkaller latter. Også språklig humor skaper en humoristisk tone gjennom hele romanen. Et eksempel på dette er måten hovedpersonen forholder seg til røyking. Mens de sitter på kafé for å diskutere filmen de har sett, blir hovedpersonen irritert på Mariannes bombastiske utsagn om at mannen i filmen fikk vinger og fløy: «Hør nå her, sa jeg, vi så jo at mannen hoppet, han forsvant, Marianne, han hoppet i døden. Først litt nedover, ja, sa hun, men så fløy han opp. Hvordan kunne hun vite det? (filmene sluttet jo der, for helvete).» (Loe, 2007, ss. 10-11). Og for å få en slags hevn overfor henne, så fastslår han at han leder røykekonkurransen: «Jeg flakket med blikket for å slippe å se på henne. Jeg stirret en stund på askebegeret. Stillingen var 2-2, men egentlig ledet jeg, for den første sneipen hadde jeg kastet ut av vinduet.» (Loe, 2007, s. 11). En konkurranse som bare foregår inn i hans hode. Enhver voksen på 90-tallet vet at røyking er farlig, derfor virker han å være en «uopplyst voksen» i henhold til Freud (1994, s. 160). Fordi han ikke ser ut til å ha noen hemninger i forhold til røyking, slik leserne mener han burde ha hatt, fremstår konkurransen humoristisk. Dette er ikke med i filmen, fordi hovedpersonen ikke røyker i adaptasjonen. Det skyldes nok at samfunnets forhold til røyking har endret seg etter at romanen ble skrevet. På grunn av røykeloven og effekten av den, var selv småbarn informert

om hvor skadelig røyking var og da ville det ikke vært helt troverdig om hovedpersonen ikke hadde kjennskap til det.

5.2 Humor og naivisme i filmen

I anslaget møter vi hovedpersonen som spiser pizza og drikker noe varmt av en kopp. Ansiktsuttrykket er relativt nøytralt. Men verbalteksten på koppen og t-skjorta hans antyder at han har det bra der han sitter. På koppen står det «Kveldsro» og på t-skjorta står det «Harmony» (Næss, 2007, 00:31). Det som skaper humor, er at tilskueren blir usikker på om dette er sant eller ironisk, fordi det er vanskelig å lese kroppsspråket hans, selv om stemninga med den behagelige ikke-diegetiske musikken støtter opp om både kveldsro og harmoni. Idet Marianne trer inn i leiligheten, vet vi sikkert at hovedpersonen hadde det fint *før* hun kom. Både hovedpersonen, gjennom overstemmen, og Marianne understreker ved flere anledninger hvor fint hun synes stillhet er, samtidig som hun prater og prater. Dette motsetningsforholdet er humoristisk, og er et resultat av inkongruens. I tillegg vises flere scener etter hverandre, hvor det er tydelig at hovedpersonen ikke ønsker henne der, uten at Marianne bryr seg om det (Næss, 2007, 01:31). I tillegg til inkongruens, er dette en latterliggjøring av Marianne. Et slikt grep gjør at tilskuerne ler av henne, mens de syns synd på hovedpersonen. I romanen finner vi den samme inkongruensen mellom Mariannes forkjærlighet for stillhet og pratingen hennes. I filmen kan vi høre at Marianne prater, noe som blir en ekstra forsterking fordi det hele blir masete også for tilskuerne, jf. Hutcheon som påpeker at lyd i film kan skape emosjonelle reaksjoner hos tilskuerne (Hutcheon, 2013, s. 41). Disse reaksjonene hos publikum kan gjøre antipatien mot Marianne sterkere.

Første gang hovedpersonen er i svømmehallen blir han forfulgt av Glenn under vann (Næss, 05:53, 2007). Scenen er slik at innstillingen er den samme, og hovedpersonen og Glenn svømmer frem og tilbake. Tilskueren får en opplevelse av å være under vann for å bivåne det hele. Idet vi ser Glenn første gang kommer en litt skummel ikke-diegetisk musikk, som understreker forfølgelsen. Når hovedpersonen ikke har mer luft, svømmer han opp mot overflaten, noe Glenn også gjør. Dette understreker forfølgelsen, og hovedpersonen ser veldig redd ut. Humoren ligger i at å forfølge noen i en svømmehall ikke er normal adferd av en

voksen. Det er upassende oppførsel, en inkongruens. Den samme upassende oppførselen finner vi i romanen, men den varer i over en uke og virker ikke så morsom (Loe, 2007, s. 12). Glens utseende blir latterliggjort i romanen, men det er tatt vekk i filmen. På den måten er den aggressive tonen fjernet, og forholdet mellom dem får en bedre start enn i romanen.

I scenen hvor Marianne ber hovedpersonen ta på seg svømmebriller fordi hun tenner på det, ser vi hennes bryst gjennom singleten i første innstilling. Hun ser utfordrende på hovedpersonen som ikke helt forstår hvorfor han skal ta på seg svømmebrillene (Næss, 2007, 08:17). Først når Marianne sier rett ut at hun tenner på svømmebriller, samtidig som hun begynner å kle av seg, skjønner hovedpersonen at hun mener det. Fra da er han med på notene og finner frem brillene, og vi får se i nærbildet hvordan han prøver å få frem brillene så fort som mulig (Næss, 2007, 08:33). Hele konseptet med å tenne på svømmebriller, virker underlig og i liten grad sexy, slik at det blir morsomt. Når brillene er på, blir hans maskuline seksualitet understreket av løvebrøl, og dette blir komisk fordi han overhodet ikke ser særlig mandig ut, men bare rar. Det at Marianne tenner på svømmebriller er tatt fra romanen (Loe, 2007, s. 14), men det er ikke like rart å lese det, som å se det i «virkeligheten», fordi synsinntrykket er så langt fra det man forventer å se.

I scenen hvor hovedpersonen treffer Mariannes venninne, gir hun han en bergkrystall som skal åpne energistrømmingene. Hovedpersonen tror det er en fin stein, hvorpå Mariannes venninne indignert understreker at det er en bergkrystall (Næss, 2007, 11:07). Når hovedpersonen lurar på hva den kan brukes til, ber hun han legge seg i hennes fang med et tørkle over hodet og krystallen på pannen. Hun spør om han føler noe, noe han ikke gjør. Det hele avsluttes med at alle tre opplever det hele som en pinlig situasjon (Næss, 2007, 11:27). I scenen latterliggjøres alternativ medisin, og det morsomme er at hovedpersonen ikke føler noe, selv om Mariannes venninne insisterer på at den skal hjelpe. Episoden forekommer også i romanen, men da imponerer Mariannes venninne selskapet med sine kunnskaper om bergkrystaller, og da er det eventuelt bare leserne som synes dette er noe tull og det fremstår ikke morsomt på samme måte: «Og hun beskrev med stor fynd hvordan denne ene krystallen på en måte hadde kommunisert med henne og hvordan hennes oppgave hadde vært å gjøre seg mottakelig for dens signaler. Bent var imponert (...)» (Loe, 2007, s. 26-27). Kjernefunksjonen er den samme i begge mediene, nemlig at hovedpersonen får en bergkrystall, men de

beskrivende elementene rundt gaven er nokså ulike. I filmen fremstår Mariannes venninne som litt komisk, mens hun fremstår som flink i romanen.

En del av scenene inneholder sex, noe som ikke er så rart med tanke på at dette er et ungt par. Likevel har Næss lagt til en del humor i mange av disse scenene. Rett før Marianne og hovedpersonen skal dra for å feire jul med hans foreldre, ser vi Marianne tenne røde julelys i vinduet. Vinduet er dekorert med julenisse og halmbukk, slik at julestemningen er på plass (Næss, 2007, 16:45). Julen er en familietid, og ikke minst barnas høytid. Da virker det upassende at hovedpersonen tar Marianne bakfra i disse omgivelsene, og man ler av det.

Marianne og hovedpersonen reiser gjennom Europa med tog, og Marianne bestemmer at de skal stoppe i Paris. Riktignok ønsker hun å reise videre umiddelbart, fordi hun mener at de ikke er ønsket i Paris (Næss, 2007, 26:55). De blir i Paris og når de blir venner igjen, etter en krangel, går de innom et kunstgalleri. Hovedpersonen ønsker å kjøpe et bilde, som kunstneren ikke vil skal forlate landet. Dette gjør hovedpersonen opprørt, og han påpeker at det ikke er «Mona Lisa» (Næss, 2007, 30:16). Humoren ligger i at han har helt rett, men at det ikke er sosialt akseptert å si noe slikt. Marianne virker ukomfortabel i situasjonen og ønsker at de skal gå. Hun prøver å snakke strengt til han, men det bryr hovedpersonen seg overhodet ikke om. Han tar seg til rette og griper telefonrøret til galleristen. Han diskuterer høylytt med kunstneren og kaller han for en snobb. Oppførselen hans minner mye om barns oppførsel i en lekebutikk om de ikke får kjøpe det de vil, fordi han bryr seg ikke om den scenen han lager i galleriet. Det gjør derimot Marianne, og denne scenen er en av de få hvor hun er usikker (Næss, 2007, 30:30). Etter hvert resignerer hun, og når hovedpersonen får kjøpe bildet, viser hun betydelig beundring for hovedpersonen (Næss, 2007, 31:10). I denne scenen kommer det naivistiske frem. Selv om man godt kan forstå hovedpersonens reaksjon, ville de fleste voksne ha gått ut av galleriet uten å lage noen scene.

På reisen gjennom Europa leiter Marianne etter et sted hvor de er ønsket. For å finne det skal de bruke hennes intuisjon. Den finner hun midt på natten etter at de har reist fra Paris, ved en avsidesliggende jernbanestasjon. I neste scene våkner Marianne og hovedpersonen til en romantisk morgen i en park i Frankrike, men blir forstyrret av flere skudd og det hele

forandrer seg til å bli veldig dramatisk (Næss, 2007, 33:40). Vi får et nærbilde av et statuehode som blir skutt av, og det oppleves makabert og som et urovekkende forvarsel om at noe dramatisk skal skje. De springer for å se hva som hender, og de blir nesten skutt mens de står bak en statue som blir ødelagt. All skytingen er helt uventet, og tilskueren blir virkelig overrasket. Her blir latteren en ventil, når det viser seg at det «bare» er en svensk oberst som skyter om seg uten mål og mening, fordi han ikke helt behersker våpenet. Både i romanen og filmen møter hovedpersonen og Marianne et svensk par som bor på et gammelt slott. Omstendigheten er derimot ulike. I romanen leiter Marianne og hovedpersonen etter et vertshus, etter at de har gått av toget på en avsidesliggende perrong midt på natten, og det er eieren av vertshuset som tipser dem om slottet og den svenske obersten (Loe, 2007, s. 92). Turen innom vertshuset er ingen kjernefunksjon, og derfor betyr det lite for selve handlingen at det ikke er med i filmen (Engelstad, 2013, s. 53). Det første møtet med den svenske obersten i filmen er både overraskende og morsomt, og slik jeg ser det påvirker det tilskueren til å forstå at oppholdet på slottet vil bli signifikant. I romanen oppleves ikke møtet med det svenske paret like betydningsfullt.

I romanen blir slottet beskrevet slik: «På toppen av en lang stigning ligger et slottslignende gammelt herskapshus. Avskallet, hvit mur.» (Loe, 2007, s. 94). Det er tydelig gammelt, men fremstilles likevel ærverdig. I filmen blir derimot slottet fremstilt som betydelig mer forfallent og slitt, og det er det fremvisende mediet sitt fortrinn, forfallet virker sterkere når man kan se det. Vi får et nærbilde av spindelvev (Næss, 2007, 35:21), og bassenget er fullt av ekkel grønnske, som virker alt annet enn tiltalende å svømme i (Næss, 2007, 37:31). Det komiske ligger i at når man tenker slott, tenker man praktfullhet, og det mangler det litt av på dette slottet, både i romanen og filmen. Filmens presentasjon av det gamle og slitte, virker sterkere enn beskrivelsen i romanen.

Obersten hører dårlig og får ikke med seg at hovedpersonen svarer nei til et parti sjakk. De sitter lenge foran sjakkbrettet, før obersten sier at han har ikke noe imot at det tar lang tid, men at det første trekket ikke kan være så vanskelig. Hovedpersonen visste ikke at det var han som skulle starte. Sjakkpartiet blir fremstilt på en artig måte med hard, rask klipping som viser hvor fort obersten setter han i sjakk matt (Næss, 2007, 39:27). Hovedpersonen bryr seg mer om de to kvinnene enn spillet og blir mer en slagen mann fordi Marianne ikke vil legge

seg samtidig med han. I romanen fremstår denne scenen nokså lik den i filmen, men den mest morsomme delen kan ikke gjøres i fortellende tekst, nemlig den harde klippingen hvor sjakkbrikkene beveger seg alene. Likevel er det noen språklig morsomme innslag i romanen, blant annet bruk av fremmedordet «imbesil», som betyr veik eller sykelig: «Men etter hvert innser han at han spiller mot en imbesil. Han tester meg noen ganger (uten at jeg merker det).» (Loe, 2007, s. 98). Det komiske her er at hovedpersonen er så dårlig i sjakk, samtidig som han innrømmer det selv.

Når hovedpersonen forlater Mirlinda i Paris blir hjemreisen tragikomisk. Hans første tanke når han har forlatt Mirlinda, er at det er viktig å komme hjem sist (Næss, 2007, 51:16). Og det er litt tragisk, fordi egentlig trenger han ikke å dra fra Mirlinda som han har fått følelser for. Men det er likevel nobelt med tanke på at han ville være trofast mot Marianne. Sangen som spilles er «Love hurts», og det understreker hvor tungt hovedpersonen har det. Det tragiske kombineres med det komiske ved at vi ser skritt som beveger seg på et kart over Paris (Næss, 2007, 51:30). Turen gjennom Europa foregår mens hovedpersonen går, samtidig som vi ser flagg og postkort fra landene han reiser gjennom. Det surrealistiske i denne sekvensen gjør det tragiske komisk. Her har adaptasjonen brukt musikk og filmatiske virkemidler for å understreke stemningen. I romanen er det hovedsakelig Mirlinda som blir lei seg når hovedpersonen drar: «Omsider sier jeg til Mirlinda at jeg vil dra videre. Hun tar det tungt.» (Loe, 2007, s. 109). I filmen er den gjensidige triste avskjeden et frampek om at de muligens vil treffes igjen, dette finner vi ikke i romanen.

Slapstick-humor som i utgangspunktet er knyttet til stumfilm, er komedier med visuell, fysisk humor (Larsen, 2006, s. 39). I dag omtaler man bruk av voldsomme og av og til voldelige handlinger i grove farser som slapstickkomedie (Gentikow, 2006, s. 61). Dette er i liten grad en del av filmen. Likevel tar jeg med to innslag som jeg mener bidrar til det komiske. Det første er når hovedpersonen blir tatt med på fest etter at han er blitt dumpet av Marianne. Han blir for full på uteplassen og blir kastet på hodet ut. Han stumper av på en benk, hvor noen skriver «KUKK» i panne på han (Næss, 2007, 1:05:38). Det blir komisk fordi vi kan kjenne igjen situasjonen, og vi er glad for at det ikke er oss. I tillegg er det sosialt ydmykende og fysisk vondt, men vi ler likevel fordi vi vet at det vil gå bra med hovedpersonen (Larsen, 2006, s. 51). I tillegg ler vi litt overlegent overfor de som ikke kan stave «kuk». I romanen er

det hovedpersonen som skriver «kukk» i panna på en festdeltaker, i tillegg legger de han i et gatekryss: «Jeg tok en sprittusj og skrev kukk med store bokstaver i svogerens panne (uten at noen av oss lo nevneverdig av det). Så bar vi ham ut og la ham i et gatekryss.» (Loe, 2007, ss. 130-131). Dette er komisk av de samme grunnene som i filmen, men det at hovedpersonen utfører handlingen gjør at man får en viss bismak av det hele, særlig når det understrekes at de ikke lo av det en gang. Handlingen bærer preg av humor som er aggressiv og negativ.

En annen scene hvor slapstick-humor er med, er der hvor han er nær ved å få en palle som slippes fra en stor høyde, over seg (Næss, 2007, 1:12:58). Hovedpersonen ser opp på det som er i ferd med å treffe han, og han ser ikke ut til klare å reagere tidsnok. Tilskuerne forventer at han skal bli truffet, og man blir utrygg på hvordan det skal gå med han. I tillegg tenker man at han har fått nok «juling» av Marianne. Derfor blir man lettet over at han tidsnok klarer å ta et skritt til siden, og man kan ikke annet enn å le over at han blir dekket til av maling, fordi det kunne gått så mye verre. Malingen er i Mariannes farger, rødt og grønt, og det er nærliggende å se dette som et symbol på all belastning som Marianne har forårsaket. En bevisst bruk av farger gir visuelle forbindelser gjennom filmen, som kan skape assosiasjoner på samme måte som ord kan i fortellende medium. Hovedpersonen forteller at han fornyet årskortet i svømmehallen, og at Marianne ikke hadde tatt kontakt. I den neste scenen står hovedpersonen på stupebrettet, fremdeles med litt maling i ansiktet (Næss, 2007, 1:13:10). Han gjør seg klar til å stupe, og han virker sterk og trygg. Han stuper ut i vannet, som da vil vaske av han de siste restene av Marianne. Han tar ny sats på livet. Scenen akkompagneres med munter ikke-diegetisk countrymusikk, den samme som blir spilt ved flere veiskiller i livet hans. Alle disse veiskillene oppleves som positive for hovedpersonen. På denne måten leder musikken tilskuerne til karakteren og hans sinnstilstand, slik Hutcheon påpeker: «Soundtracks in movies therefore enhances and direct audience respons to characters and action, (...)» (2013, s. 41). I romanen inntreffer ikke et slikt endelig mentalt brudd med Marianne etter at hun har funnet seg en annen, mye fordi hans far blander seg og ber han om å ta kontakt med Marianne igjen. Det er Marianne som har skrevet til hovedpersonens far og bedt om det. Hovedpersonen tenker på henne og har det vondt: «Slik kom jeg altså til å tenke på Marianne igjen. Jeg tenkte, og hun tok form inne i meg og jeg syntes det var ubehagelig og unødvendig.» (Loe, 2007, s. 147). I romanen klarer ikke hovedpersonen helt å stå på egne ben uten Marianne, noe han gjør i filmen. Disse ulike måtene å håndtere utroskapet og bruddet på indikerer at

hovedpersonen i filmen allerede på dette tidspunktet begynner å ta ansvar for sitt eget liv, noe som ikke er tilfellet for hovedpersonen i romanen.

Den siste komiske scenen i filmen, er ikke bare lattervekkende, men også tragisk. Ultralyd er i utgangspunktet en fin opplevelse for de som venter barn, og stemningen er veldig hyggelig til å begynne med. Fokuset ligger på ultrabildet og hovedpersonen, som smiler bredt (Næss, 2007, 1:18:52). Jordmora kommenterer at fosteret ligner på hovedpersonen, noe som er komisk fordi det er umulig å se. Det komiske var også ment for filmuniverset, men Marianne reagerer spontant på kommentaren og får et hosteanfall. Hovedpersonen spør om noe er galt, men Marianne forsikrer at det er det ikke. Umiddelbart skifter stemninga hos hovedpersonen, og det ser ut som han tenker. Han vet at Marianne relativt nylig har avsluttet forholdet med Tor, og han begynner å tvile på at han er faren. Hans indre tvil blir uttrykt gjennom at fosteret i ultralydbildet plutselig får den samme grønne lua som Tor, samtidig som et fotoapparat kommer til synet i fosterets hender (Næss, 2007, 1:19:22). Disse surrealistiske bildene er en festlig måte å vise hovedpersonens tvil på. Marianne «ser» de samme bildene, og avslører slik at hun vet at det er Tor som er faren. Mariannes forsøk på å lure hovedpersonen gjør at scenen også er tragisk. I romanen får vi ikke kunnskap om hvordan hovedpersonen får vite at Marianne er gravid med Tor, det blir bare konstatert: «En tid senere viste det seg at Marianne var gravid. Med Tor.» (Loe, 2007, s. 157). Hovedpersonen blir forbannet, men Marianne roer han fort ned: «Jeg sa at nå var det faen meg nok, men hun roet meg ned og sa at jeg ikke måtte bli så brå.» (Loe, 2007, s. 157). I romanen fremstår ikke denne episoden som komisk, den har i stedet en positiv avslutning: «Og vi kikket på bilder av små babyer og jeg måtte jo innrømme at noen av dem var foruroligende søte.» (Loe, 2007, s. 157).

Romanen har mye bruk av naivistisk humor, den fremkaller ikke så mye latter, men heller smil og humring. I de fleste tilfellene er det hovedpersonens tanker, handlinger eller utsagn som er barnlige. Han virker å være det Freud omtalte som en «uopplyst voksen». Effekten av dette er at vi føler omsorg for, og kanskje medlidenhet med han. Dette fører videre til at vi synes Marianne oppfører seg dårlig. Men om vi tar det hele i nærmere øyesyn, så må vi kanskje legge noe ansvar på hovedpersonen også. Han er voksen, og da må han stå opp for seg selv, slik at han lever det livet han vil. Heldigvis for han (og oss), erkjenner han det før vi forlater han i romanen.

I filmen brukes, som jeg har vist, ulike filmatiske virkemidler for å fremme latter. Naivismen fra romanen er tatt med, både gjennom handlinger, replikker eller overstemme. Disse er i stor grad identisk med tekst i romanen, og sammen med skuespillprestasjonen til Trond Fausa Aurvåg blir det naivistiske en betydningsfull del av adaptasjonen. Ofte fremmer det naivistiske humor og latter. Hovedpersonen utvikler seg mer i filmen enn i romanen, og derfor nedtones det naivistiske parallelt med denne utviklingen. Komikken får også en mindre plass etter hvert som hovedpersonen står opp for seg selv, og slutten er mer typisk for et romantisk drama, enn for en romantisk komedie. Hovedpersonen har reddet seg selv fra Marianne og funnet kjærligheten med en fransk skjønnhet. Tilskuerne har heiet på hovedpersonen hele veien, men kanskje ville det vært mer troverdig om han bare stod opp for seg selv, uten at han fant den store kjærligheten umiddelbart etterpå. Men nå er det en gang slik at en lykkelig og lukket slutt nok selger litt bedre enn en åpen og uavklart avslutning.

Erlend Loes bruk av naivisme er med på å gjøre romanen humoristisk, og er et av flere grep som fremmer humor. Humoren er i all hovedsak lavmælt og humrende. Inkongruens er det mest brukte grepet, hvor motstridende forståelseshorisonter står mot hverandre (Kjus & Kaare, 2006, s. 16). Hovedpersonens vanskelige forhold til Marianne blir også behandlet humoristisk i filmen. I filmen varierer det hvilke humoristiske grep som blir brukt; inkongruens, overlegenhet, ventiltorien og slapstick-humor. Det naive har også en sentral plass i filmen, og det er positivt at det ikke blir en parodi. Næss og Fausa Aurvåg har klart å skape en naiv karakter, som man har tillit til. Hovedpersonens minimale ansiktsmimikk gjennom store deler av filmen er morsom fordi det er uventet og annerledes enn hvordan de fleste av oss beveger ansiktet. Freud påpeker at overdrevne bevegelser eller mimikk kan virke komisk. Grunnen til det komiske er at vi sammenligner bevegelsene med hvordan vi selv forestiller oss at vi ville ha bevegde oss, og dersom forskjellene er store kan det fremstå som komisk (1994, s. 167). I dette tilfellet ligger overdrivelsen i overdreven mangel av ansiktsmimikk.

6 Avslutning

Dersom adaptasjonen *Tatt av kvinnen* hadde blitt vurdert ut i fra lojalitetskritikkens kriterier, så ville den nok blitt vurdert som akseptabel, for den er nokså trofast ovenfor den adapterte teksten, romanen. Mitt prosjekt har imidlertid vært å undersøke hvilke konkrete narrative og filmatiske grep som er gjort for å overføre den adapterte teksten til film.

Bruken av førstepersonsforteller skaper nærhet mellom hovedpersonen og leseren. Den nærheten førstepersonsfortelleren i romanen etablerer med leserne, blir først og fremst overført til filmen ved hjelp av overstemmen. I film kan bruk av overstemme skape avstand mellom karakterne og tilskuerne, men i denne filmen skaper det heller nærhet enn avstand. Viktige grunner til dette er at overstemmen verbaliserer hovedpersonens tanker og følelser. På denne måten kommer vi tett på hovedpersonens indre liv, slik man gjør i romanen gjennom førstepersonsfortelleren. I filmen avslører hovedpersonen få følelser gjennom ansiktsmimikk, og derfor fungerer overstemmen godt i samspillet med tilskuerne. Marianne har liten tilgang til hovedpersonens tanke- og følelsesliv, han betror seg i liten grad til henne. Overstemmen er et filmatisk grep som påvirker historien direkte. Modaliteten i begge mediene varierer mellom sterk mimetisk modalitet og svak mimetisk modalitet. Graden av mimetisk modalitet forteller om avstanden mellom leser og historieførløpet. En slik varierende avstand gjør det uforutsigbart hvordan det vil gå med hovedpersonen og hans forhold til Marianne. Variasjonen i modalitet er derfor med på å forsterke noen av temaene i både roman og film; utfordringer i parforhold og konsekvenser av at man ikke står opp for seg selv.

Arbeidet med masteroppgaven har gitt meg ny innsikt i og interesse for hvordan subjektiv kameraføring kan gi subjektivitet til film, en utfordring Hutcheon drøfter i *A Theory of Adaptation*. Kamerabruken visualiserer subjektivitet og er svært effektiv sett i forhold til å skape relasjoner mellom hovedpersonen og tilskuerne. Næss har brukt perseptuell subjektiv kamerainnstilling på måter som fører til at tilskuerne tar del i viktige situasjoner sammen med hovedpersonen. Analysen har vist at nærheten mellom tilskuer og hovedperson er sterkere i filmen enn mellom leser og hovedperson i romanen. Nærheten til hovedpersonen fører til sympati for han, samtidig som kontrasten og antipatien mot Marianne blir tydeligere. Denne

forskjellen gjør seg gjeldende både i romanen og filmen. Marianne oppnår tidvis større empati i filmen, enn i romanen. Likevel er antipatien mot henne større ved filmens slutt sammenlignet med avslutningen i romanen. Det er noen spesifikke narrative grep som bidrar til det. For det første prøver Marianne å lure hovedpersonen til å tro at han er faren, noe de fleste vil oppfatte som moralsk forkastelig. For det andre står hovedperson opp for seg selv ved filmens slutt, samtidig som han oppsøker den han virkelig ble forelsket i: Mirlinda. Disse elementene påvirker tilskuerne til å sympatisere med hovedpersonen, noe som samtidig fører til at antipatien mot Marianne styrkes.

De to karakterene, hovedpersonen og Marianne, fremstilles nokså likt i romanen og filmen. Det er likevel noen forandringer, og selv om de ikke er store, betyr de en del. I romanen er fremstillingen av hovedpersonen vag, og det er vanskelig å forestille seg han. Dette ubestemmelige forsvinner i stor grad gjennom filmmediets visualisering, og blir et element som adaptasjonen mangler. Hovedpersonen opptrer i begge verk som en karakter og et individ, fordi han evner å utvikle seg og i tillegg er kompleks. Vi blir kjent med hans indre liv, noe som gjør at sympatien for han blir sterkere. Hovedpersonens passive rolle til eget liv gjennomføres til nest siste side i romanen, og på den måten oppleves han som troverdig. Når han innser at han må leve sitt eget liv, er det få eller ingen indikasjoner på om og hvordan det skal gå til. Hans mulige forandringer forblir i det uvisse for leseren. I filmen forandrer han seg litt etter litt, derfor virker også det tydelige oppgjøret med Marianne troverdig. Likevel er forandringen på slutten litt vel voldsom og rask, og den svært så lykkelige slutten svekker troverdigheten av hans tidligere passivitet når Marianne flyttet inn.

Marianne oppleves omtrent likt i romanen og filmen. Hun innehar såpass mange dårlige egenskaper at de få som er positive i filmen ikke utligner at hun fremstår som en type og en karikatur. Typer i litteratur og film er gjerne nokså endimensjonale og utvikler seg sjeldent. Marianne er nokså lite nyansert, samtidig er de fleste av trekkene hennes mulig å kjenne igjen, selv om de er satt på spissen. Dette gjør at man likevel ikke avviser henne, selv om få eller ingen kan identifisere seg fullt og helt med henne. Hennes væremåte, både i romanen og filmen, trigger negative følelser hos de som leser eller er tilskuere. Følelsene forteller at Marianne engasjerer oss, slik at vi kommer enda nærmere hovedpersonen. Karikaturen av

Marianne blir et virkningsfullt grep fordi vi ønsker og håper at hovedpersonen skal «våkne» opp og gjøre det slutt med henne.

Når det gjelder det temporale så er en av påstandene som Hutcheon drøfter; at fremvisende modalitet ikke kan formidle noe annet en nåtid. På grunnlag av min tolkning av filmen *Tatt av kvinnen* mener jeg at filmmediet har flere muligheter til å uttrykke fortid både gjennom lyd og bilder. I tillegg mener jeg at filmen presenterer nåtiden sterkere enn romanen klarer. Både romanen og filmen inneholder ulike former for anisokroni, og de påvirker tempoet på ulike måter. Dette skaper et spennende skifte mellom de ulike episodene i romanen og de ulike scenene i filmen, og når endringene inntreffer gir det et hint om å følge ekstra godt med.

Bruk av humor er en viktig del av fortellingen både i romanen og filmen. Når man leser romanen fremstår den ikke så humoristisk at man må *le*, men heller slik at man trekker på smilebåndet. Hovedpersonens naive forståelse og fremstilling skaper humoristiske øyeblikk, samtidig som man også kan syns synd på han fra tid til annen, hovedsakelig på grunn av Mariannes adferd. Naiviteten består stort sett i at hovedpersonen trekker konklusjoner som et barn, eller en uopplyst voksen. I filmen er det flere scener som fremkaller latter, ofte fordi tilskuerne kan se og høre det som er humoristisk. Det naive er også viktig i filmen, ofte gjennom hovedpersonens kommentarer fremsatt i overstemmen, hans fremtoning og manglende ansiktsmimikk. Naiviteten er likevel ikke like fremtredende som i romanen, fordi hovedpersonen tydeligere tar avstand fra Marianne i filmen. Dette fører igjen til at man i stedet for å syns synd på han, holder med han og håper han klarer å bryte med Marianne. Naivismen var noe jeg la merke til da jeg så filmen første gang, og det har vært spennende å undersøke hvordan dette konkret kommer til uttrykk i to ulike mediene. Erlend Loe har vært en premissleverandør for naivisme, og det har vært spennende å se nærmere på hvordan Petter Næss har materialisert dette i filmen. Jeg mener Næss har fått frem det naivistiske i hovedpersonen på en spennende måte, men ikke minst er nedtoningen av det naivistiske mot slutten av filmen viktig for at hovedpersonens oppgjør med Marianne skulle bli troverdig.

Etter å ha nærlest og sammenlignet den adapterte teksten, romanen *Tatt av kvinnen*, og adaptasjonen, filmen *Tatt av kvinnen*, har jeg kommet frem til svar på spørsmålene som jeg

stilte gjennom problemstillingen. Nærlesingen av karakterene har vist at selv om mye er likt, eller tilnærmet likt, så er det forskjeller som er betydningsfulle. En av de viktigste forskjellene er hovedpersonens vilje til å stå opp for seg selv i filmen, sammenlignet med en nesten fraværende vilje til å gjøre det samme i romanen. Subjektiviteten i romanen kommer hovedsakelig frem gjennom bruken av førstepersonsforteller, noe som blir realisert gjennom overstemme og perseptuell subjektiv kameraføring i filmen. Selv om det subjektive nødvendigvis må fremvises forskjellig, fordi det er ulike medier, så er det subjektive like betydningsfullt i begge historiene. Samtidig som svarene har blitt tilgjengelig for meg, har nye spørsmål og ny undring kommet til. En spennende videreføring kunne ha vært å se nærmere på og sammenligne hvordan førstepersonsfortelleren og det subjektive blir adaptert i filmene *Sult* (1966) regissert av Henning Carlsen og *Tatt av kvinnen* (2007) regissert av Petter Næss. *Tatt av kvinnen* bruker overstemme, med hell, mens man ikke bruker det i *Sult*, også det med hell.

Litteraturliste

- 2007-12-20T. (2007, 20. desember). Middels norsk, bra amerikansk. *Adresseavisen*, s. 8.
- Abrahamsen, A. (2007, 17. desember). Film på DVD. *Stavanger Aftenblad*, s. 28.
- Andersen, P. T. (2003). *Tankevaser: om norsk 1990-talls litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2012). Fortellekunstens elementer. I Andersen, P. T., Mose, G. & Norheim, T. (Red.), *Litterær analyse. En innføring* (s. 27-55). Oslo: Pax Forlag A/S.
- Andersen, P. T., Mose, G. & Norheim, T. (Red.). (2012). *Litterær analyse. En innføring*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Bikset, L. & Endestad, I. (2017, 26. mai). Petter Næss. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Petter_Næss
- Bjørhovde, H. (1997, 21. november). Cappelenprisen til Erlend Loe. *Aftenposten*, s. 41.
- Braaten, L. T. (1985). *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger: Universitetsforlaget AS.
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til film*. Latvia: Cappelen Damm AS.
- Engelstad, A. & Tønnessen, E. S. (2011). *Film - en innføring*. Latvia: Cappelen Damm AS.
- Enger, R. (1993, 10. november). Talentfull letthett. *Bergens Tidende Morgen*, s. 48.
- FILMWEB AS. Petter Næss. Hentet 2. september 2018 fra <https://www.filmweb.no/profil/article807517.ece>
- Freud, S. (1994). *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Gaasland, R. (2009). *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterære analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gentikow, B. (2006). Eksport og import av humor: «Hvem gidder å se på et komiprogram fra Estland, lissom?». I Kjus, Y. & Kaare, B. H. (Red.), *Humor i mediene* (s. 57-79). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Hamsun, K. (2003). *Sult*. Trondheim: Gyldendal Norske Forlag AS.
- Hansen, E. F. (1993, 15. september). BOK Igle med pupper. *Aftenposten Morgen*, s. 20.
- Hasselberg, P. K. J. (2007, 5. juni). Erlend Loe. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/erlend-loe-1.2618650>
- Hobbelstad, I. M. (2007, 22. september). Slakter kvinnesyn i suksessfilmene. *Dagbladet*, s. 60.
- Hutcheon, L. (2011, 7. februar). Linda Hutcheon on Adaptation and Remakes: Books on Film. (E. Wachtel, Intervjuer)
- Hutcheon, L. O. (2013). *A Theory of Adaptation*. Oxon: Routledge.
- IMDb.com, Inc.. Petter Næss. Filmography. Hentet 30. oktober 2018 fra https://www.imdb.com/name/nm0639033/?ref_=fn_al_nm_1

- Kalle, L.-C. & Wester, S. F. (2006). Humor og sosial aggresjon i Torsdagsklubben. I Kjus, Y. & Kaare, B. H. (Red.), *Humor i mediene* (s. 115-134). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Kjus, Y. & Kaare, B. H. (Red.). (2006). *Humor i mediene*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Krefting, E. (2017, 30. juni). Humor på alvor. *Morgenbladet*, s. 24.
- Kristiansen, S. (2002, 14. mai). Siste runde for "Tatt av kvinnen". *Aftenposten*, s. 47.
- Larsen, L. O. (2006). Pinlig moro: Kjønn, kjærlighet og humor i romantisk komedie. I Kjus, Y. & Kaare, B. H. (Red.), *Humor i mediene* (s. 39-56). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Lending, M. (1997, 30. november). En fornøyd melankoniker. *Aftenposten*, s. 20.
- Loe, E. (1997, 16. mars). Erlend Loe om naivisme. (NRK, Intervjuer). Hentet 6. januar 2018 fra https://www.nrk.no/video/PS*3279
- Loe, E. (2007). *Tatt av kvinnen*. Trondheim: J.W Cappelen Forlag AS.
- Morelle, A.-M. B. A. (2001, 3. september). Tatt av kvinnen. *Kulturspeilet*. Hentet fra <http://www.kulturspeilet.no/tatt-av-kvinnen/>
- Nilsen, A. G. (2017, 7. desember). Tatt av vinden. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Tatt_av_vinden
- Nilsen, A. G. & Hovde, K.-O. (2017, 6. januar). Erlend Loe. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Erlend_Loe
- NN. (1993, 31. august). Erlend Loe "Tatt av. *Nordlys*, s. 15.
- Næss, P. (2007). *Tatt av kvinnen*. Oslo: Monster film. SF Norge AS.
- Oftedahl, L. R. (2007, 7. september). Tatt av kvinnen (5). Hentet fra https://www.nrk.no/kultur/tatt-av-kvinnen-_5_-1.3391810
- Rottem, Ø. (1998) . *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen: Bind 3 : Vår egen tid: 1980-1998*. Oslo: J. W. CAPPELENS FORLAG A-S.
- Rottem, Ø. (1999) . *Erlend Loe et forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen AL.
- Stokke, E. M. (2000). *Den lille forfatterboka: ung mix*. Oslo: Biblioteksentralen AL.
- Straume, A. C. (1993, 8. november). Debutant. *Aftenposten Morgen*, s. 38.
- Sørensen, B. (2007, 28. desember). Godt prisår for norsk film. *Bergens Tidende*, s. 20.
- Utdanningsdirektoratet. (2015, 30. oktober). Yrkesintervju. Regissør: Å være et menneske motiverer regissøren Petter Næss. Hentet fra https://utdanning.no/tema/yrkesintervju/regissor_0
- Wandrup, F. (1999, 3. juli). Boklista kommentar Loe - en stayer. *Dagbladet*, s. 5.