

Arne Engelstad

Høgskolen i Vestfold

Arne.Engelstad@hive.no

Fra roman til film – mediespesifikk gjendiktning Göran Tunströms roman *Juloratoriet* (1983) og Kjell-Åke Anderssons film *Juloratoriet* (1996)

I vår mediesamtid foregår adaptasjoner i nær sagt alle retninger. Ofte kan det oppstå lange adaptasjonsrekker, som når videospill blir til film og deretter til roman og tegneserie. Likevel er den vanligste adaptasjonstypen fremdeles at bøker, spesielt romaner, danner grunnlaget for filmatiseringer.

Helt fra sin barndom av har filmen søkt i bokhylla etter litterære forelegg. Den gang kunne nok årsaken delvis være å gi prestisje til et nytt medium, som slet med å bryte ut av kategorien tivoli og lett underholdning. En annen vanlig årsak var – og er – økonomisk, siden filmproduksjon som kjent er både dyrt og risikabelt. Å knytte filmen til en bestselgende roman, eller til en roman fra den klassiske kanon, har alltid skapt interesse og nysgjerrighet i markedet. En tredje grunn kan være en filmskapers ønske om å nytolke et litterært verk gjennom samtidsbriller, eller å gjenfortelle det for et nytt og større publikum gjennom massemediet film.

Den aller viktigste grunnen til adaptasjoner fra litterære tekster har likevel en sannsynlig sammenheng med filmens behov for gode fortellinger. Til tross for de siste tiårenes flom av håndbøker i screenwriting og av kurs og seminarer for filmanusforfattere in spe, finnes fremdeles de fleste og beste fortellingene mellom to permer, skapt av profesjonelle fortellere som ofte kan ha arbeidet med utviklingen av romanplottene sine i en årrekke. I mange filmproduserende land ser vi derfor at en overraskende stor andel av fiksjonsfilmene til alle tider har hatt litterære forelegg. Innenfor den samlede produksjon av norsk spillefilm gjennom drøyt 100 år, som jeg har hatt anledning til å forske en del i, har mer enn hver tredje film vært en adaptasjon av et litterært verk.¹ Og mye tyder på at denne tendensen faktisk er økende.

Å ha en god verbalspråklig fortelling som utgangspunkt kan være

en fin start, men problemene knyttet til adaptasjonen melder seg snart. Å overføre romanens verbalspråklige uttrykk til filmens multimodale samspill mellom verbale, visuelle og auditive elementer, der "[d]en minste ubalanse i en av legeringens grunnkomponenter er nok til at helhetsvirkningen endres"², er en krevende prosess. Om en slik prosess kan det være relevant å bruke begrepet *gjendiktning*, der gjendikteren må ha innsikt i og sans for begge mediers spesifikke særpreg. Det kreves blick for filmens muligheter for analoge uttrykk, men også mot til å bryte med foreleggets litterære uttrykk for å prøve ut slike filmiske analogier.

Både bok og film er riktignok særdeles fleksible medier, som hver for seg begge kan brukes til å uttrykke det aller meste. Men i sammenligningen mellom dem er det også klart at hver av dem har sine sterkere og svakere sider. Ett av filmens fortrinn må sies å ligge i den fotografiske representasjonen av virkeligheten. Men nettopp dette at det fotografiske alltid viser til noe helt spesielt og konkret, kan stå i veien for filmens muligheter til for eksempel å behandle et tema på et abstrakt eller generelt plan – noe som ord i bok er svært gode på. Som litteratur- og filmviteren Morris Beja har uttrykt det: Kameraet "kan vise noen som lider, men ikke 'lidelse', det kan vise en kvinne og et barn, men er ute av stand til å formidle ordet 'mor'"³.

I Göran Tunströms roman *Juloratoriet* fra 1983, som jeg i det følgende skal konsentrere meg om, finnes et langt kapittel kalt "Om smekningar". Det inneholder Sidners, en av hovedpersonenes, dagboksnotedtegnelser fra et opphold på psykiatrisk sykehus. "Om smekningar" er den delen av romanen som alltid har fascinert og grepet mine litteraturstudenter sterkest. I et tv-intervju sa Göran Tunström selv: "Mitt språk tändes när jag skickar ut en människa i själens utmarker. När jag skrev 'Om smekningar', så kom plötsligt et språk et helt annat stanns ifrån än det rationella medvetandet – och jag hann knappt med detta flöde..."

Men typisk nok har dette kapitlet, "Om smekningar", satt svært få spor etter seg i Kjell-Åke Anderssons filmadaptasjon *Juloratoriet* fra 1996, bortsett fra at noen begivenheter fra kapitlet også gjenfortelles i filmen, og at enkelte brokker av Sidners refleksjoner i indre monolog gjengis i overstemme (voice-over) på filmens lydspor. Det kan virke som om kapitlet "Om smekningar" rett og slett er *for* bundet til romanens verbalspråklige uttrykk. Stemningen, atmosfæren, poesien og rytmen i dette språket må i stedet overføres, transmedieres, gjendiktes til analoge uttrykk spesifikke for filmmediet: fotografering, kamerabevegelser, klippertyme, musikk. I dette ligger en av hovedutfordringene for en

filmadaptasjon som tar mål av seg til å gjenskape noe av et litterært verks essens.

Adaptasjon fra bok til film kan vi forenklet se på som en prosess på to nivåer, det *narrative nivået* og det vi kan kalle det *mediespesifikke uttrykksnivået*.

Det enkleste av de to å forholde seg til er det narrative nivået. Den konkrete utarbeidelsen av filmens manuskript foregår jo langt på vei (fra pitch, synopsis og treatment fram til dreieboka) gjennom tekster som er verbalspråklige, og dermed direkte sammenlignbare med romanforelegget. I en adaptasjonsanalyse kan man derfor komme ganske langt ved å stille enkle spørsmål om hva som er beholdt i filmen, hva som er fjernet, hva som er endret og hva som er lagt til, for eksempel i handling og kronologi, persongalleri og miljøbeskrivelse.

På 1960-tallet presenterte Roland Barthes en modell for studiet av handlingsplanet i en fortellende tekst, der han delte teksten inn i *funksjoner*, en slags byggeklosser, som til sammen utgjør hendelsesforløpet.⁴ *Kardinalfunksjoner* eller *kjernefunksjoner* var hans betegnelse for punkter i fortellingen der handlingen åpner for alternative valgmuligheter, og der det valget som blir truffet får avgjørende betydning for utviklingen av fortellingen videre.

For å ta et eksempel: I myten om Orfeus og Eurydike snur Orfeus seg og ser på sin elskede før han får tillatelse til det, og dermed mister han henne for alltid. Han *kunne* på dette punktet i handlingen ha motstått fristelsen, og da ville de to formodentlig ha levd lykkelig sammen til sine dagers ende. Men med et slikt handlingsvalg i en av den opprinnelige fortellingens kjernefunksjoner, ville det ha blitt – en annen fortelling. Orfeus og Eurydike med happy ending kan rett og slett ikke betraktes som en gjendiktning av den gamle myten, og på et mer generelt plan vil jeg hevde at dersom en fortellings kjernefunksjoner ikke er beholdt, kan vi neppe snakke om en adaptasjon (men bare om allusjoner og intertekstualitet).

I Kjell Sundstedts og Kjell-Åke Anderssons manuskript til filmadaptasjonen av *Juloratoriet* er kjernefunksjonene fra romanforelegget beholdt, for eksempel rollefiguren Solveigs død i et veikryss idet hun er på vei til en korøvelse i det som er blitt hennes livsprosjekt – framføring av Bachs Juleoratorium i Sunne kirke. En annen kjernefunksjon er ektemannen Arons beslutning om å reise til den andre siden av jorden, Ny Zealand, for å møte en kvinne som han i sin halvt psykotiske tilstand innbiller seg er den døde hustruen Solveig som er kommet tilbake. Blant flere slike kjernefunksjoner er Arons selvmord når han erkjenner sine vrangforestillinger, og sønnesønnen Victors beslutning i voksenalder, når han er blitt en fetert dirigent, om å fullføre bestemoren

Solveigs drøm om oppføring av Juleoratoriet i barndomsbyens kirke.

Alle andre handlingselementer i en fortelling som *ikke* inneholder slike valgmuligheter kalles *katalysatorfunksjoner* hos Barthes (Seymour Chatman har introdusert den alternative betegnelsen *satelittfunksjoner*,⁵ som unektelig passer godt i tospann med begrepet kjernefunksjoner.) Slike funksjoner betegner elementer i handlingen som kan endres eller utelates uten at fortellingens logikk blir en annen.

Vi kan slå fast at filmen *Juleoratoriet* forholder seg ganske annerledes fritt i forhold til katalysator- eller satelittfunksjonene i romanforelegget. Tunströms roman er på mange måter en krevende leseropplevelse, med mange fragmenter og kronologiske sprang. Leseren blir invitert til å legge det samme puslespillet som fiksjonens Victor må, før han – og leseren – forstår hvem han er og hvilke øyeblikk som har formet hans liv. Filmen på sin side opererer med en mye strammere lineær kronologi, der årsakssammenhengene kommer langt tydeligere fram enn i romanen.

Dette har nok med de to medienes egenart å gjøre, når det gjelder resepsjon: Romanen kan man bla tilbake i, lese avsnitt om igjen i, legge fra seg mens man mediterer over sammenhengene – og det er nettopp det man gjør under lesningen av *Juleoratoriet*. Filmens ustoppelige fortelletid derimot er begrenset til to timer, og må ta konsekvensen av det, i hvert fall om den tar sikte på et bredt publikum. Mens Tunström for eksempel venter helt til side 213 i romanen med å fortelle leseren at Victor er Sidners sønn,⁶ er dette klart for filmens tilskuer allerede etter åpningssekvensene i filmen. Der reiser Victor hjem til sin mors dødsleie og kommer over en bunke brev som hun har holdt gjemt for ham. Brevene er fra Victors fraværende far Sidner, og det er gjennom lesningen av disse brevene at Victor i filmfortellingen får del i alle sammenhengene.

Som en konsekvens av filmens valg om å la Victor orienteres gjennom brevene fra Sidner, behøver filmen heller ikke la Sidner komme tilbake fra sin utlendighet for å besøke og tale ut med sønnen, slik det skjer i romanen. Tunströms hyppige intertekstuelle referanser til Sidner som Odyssevs og Victor som hans ventende sønn Telemakos blir av den grunn naturligvis heller ikke overført til filmen, ettersom filmfortellingens Sidner ikke vender tilbake (og dermed pr. definisjon heller ikke er noen Odyssevs.)

Men endringer som dette er knyttet til katalysatorfunksjoner, ikke kjernefunksjoner, og slike endringer fra roman til film får da heller ingen innflytelse på handlingens grunnelementer i forhold til forelegget, Tunströms roman.

Blant mange andre endringer på det narrative nivået fra roman til

film, er en kraftig reduksjon av bokas persongalleri. Torin og Härlige Birgitta er to karakterer som spiller en relativt betydningsfull rolle i boka, og som tematisk er spesielt knyttet til utviklingen av et av romanens mange temaer, kunstens nødvendighet i menneskers liv. Dermed reduseres dette temaets betydning også tilsvarende i filmfortellingen, men reduksjon av en omfattende romans mange elementer er selvfølgelig helt uunngåelig i en adaptasjon til film.

Det andre nivået i adaptasjonen kan vi som nevnt kalle det mediespesifikke uttrykksnivået. Det er på dette nivået en virkelig kan snakke om gjendiktning, når for eksempel elementer som stiltone, atmosfære og poesi skal overføres til et medium som benytter et språk styrt av andre semiotiske koder. Her må filmen bevege seg over i det jeg tidligere omtalte som analogi, det vil si å finne analoge filmiske virkemidler til tilsynelatende uoversettelige elementer i romanforelegget. I et intervju uttrykte den danske regissøren Henning Carlsen utfordringen på følgende måte, når det i hans tilfelle gjaldt å overføre Knut Hamsuns unike prosalyriske stil til film i adaptasjonen av *Pan* (1995): "Lyrikk kan ikke filmatiseres på samme måte som man kan filmatisere en samtale mellom to mennesker, en konflikt og så videre. Lyrikken må ligge i hele måten vi har nærmet oss det på, i den formen vi gir det hele."

Etter min vurdering har Kjell-Åke Andersson langt på vei lyktes i å overføre mye av *Juloratoriets* stil, atmosfære og rytme til film i sin tilnærming. Jeg vil forsøke å illustrere dette ved å ta for meg én enkelt sekvens i filmen og diskutere særlig to filmspesifikke elementer i den, elementer som også er svært typiske for Anderssons film som helhet: en utstrakt bruk av musikk og en svært effektiv bruk av elliptisk klipping, en redigeringsteknikk som gir store muligheter for smidig beretning på tvers av både tid, rom og bevissthetstilstander.

Via noen venners radioamatørvirksomhet får den ensomme og ulykkelige enkemannen Aron på et tidspunkt brevkontakt med Tessa, en ung kvinne bosatt på Ny Zealand, Sveriges antipode. Liksom Aron lever Tessa et gledeløst og isolert liv. Mye på grunn av den store, uforpliktende avstanden blir brevene etter hvert en åpning for dem begge ut av isolasjonen og ensomheten, der de kan utveksle erfaringer og tanker om alle ting, også intime emner. Det eneste Aron ikke åpenbarer for sin brevvenninne er at han etter hvert er blitt overbevist om at hun er identisk med hans avdøde hustru Solveig som har vendt tilbake. Kortbølgesenderens knitring og piping, som opprettet kontakten mellom de to, kom jo ute fra verdensrommet et sted, tenker Aron, der også Solveig oppholder seg, blant stjernene.

Brevvekslingen strekker seg over flere år, og i Tunströms roman

presenteres brevene med lange mellomrom, innskutt i andre deler av handlingen i boka. *Filmen* velger å konsentrere denne brevvekslingen over tid til hovedsakelig én sammenhengende sekvens.

En sekvens er en filmisk term for et slags ”kapittel” i filmen. Mens en scene består av en rekke kamerainnstillinger som overholder tidens og stedets enhet, består sekvensen som regel av mange scener, som hopper i både tid og rom, men som innholdsmessig utgjør en enhet. ”Brevsekvensen” fra Kjell-Åke Anderssons *Juloratoriet* er på knapt fire minutter og veksler mellom scener fra henholdsvis Sunne og Ny Zealand, bundet sammen gjennom myk, sømløs klipping. Klippene forbindes med hverandre først og fremst på lydsiden: dels gjennom at den samme underlegningsmusikken gjennomstrømmer så godt som alle scenene i sekvensen, dels gjennom nok et lydspor oppå musikken, der vi hører de to lese utdrag fra brevene de skriver. Arons og Tessas stemmer i voice-over går, liksom musikken, som effektive *lydbroer* på tvers av og overskrider grensene mellom fotograferingen fra de to geografiske settingene.

I tillegg er kamerakjøringene rolige og i rytme med musikken gjennom hele sekvensen, om det nå filmes fra helikopter eller på bakken. Parallellscener er også benyttet med sammenbindende effekt. Mot slutten av sekvensen snur Tessa seg mot kameraet, overrasket og glad, som om hun blir iaktatt. Så klippes det til Aron, i ferd med å skure kjøkkengolvet. Han stopper også brått opp og vender ansiktet bakover mot kameraet. Det antyder en nesten telepatisk forbindelse mellom de to, liksom hele sekvensen uttrykker en samtidighet i relasjonen. Gjennom sammenføyningen av scenene forteller filmen oss at Aron og Tessa tenker på hverandre hele tiden.

Av andre filmiske fortelleknikker i denne sekvensen vil jeg nevne det sammenbindende elementet *planting*, som i dette tilfellet knytter sekvensen sammen med andre deler av filmfortellingen. Planting er i slekt med det litterære frampeket, men er mer diskret og mindre eksplisitt. Noe plantes i tilskuernes visuelle eller auditive hukommelse, og mer eller mindre bevisst kalles observasjonen fram igjen hos dem senere i filmen, når plantingene ”høstes”. (Vanlige engelske betegnelser på disse komposisjonelle elementene er ’set-up’ og ’pay-off’.) I brevsekvensen er det snakk om visuell planting: Flere ganger dveler kameraet ved Sidners drømmende blikk når faren forteller ham om Ny Zealand, og – som det skal vise seg når plantingene høstes – det er Sidner som langt senere i fortellingen skal fullføre farens avbrutte reise til Tessa, på den andre siden av jorden.

Juloratoriet i Anderssons versjon eksellerer også i visuelle *ledemotiver* og *symboler* spesifikke for denne filmfortellingen. I brevsekvensen ser vi

for eksempel ved et par anledninger nærbilder av nakker, som i filmens sammenheng konnoterer erotisk lengsel. Tessa berører sin egen nakke mens hun skriver – ”det er som om jeg plutselig kjenner, virkelig kjenner, en annen person”. Ellers i filmen er laken et gjennomgående visuelt symbol, rennende vann et annet, refleksjoner i speil og andre blanke flater et tredje.⁷

Musikken er som nevnt et særdeles viktig fortelleelement i filmen *Juloratoriet*. Den kan iblant ha en ganske tydelig ledemotivisk funksjon, som når barnesangen ”Blänka lilla stjärna där” brukes når Aron kjenner nærværet av sin avdøde hustru. Men oftest er det snakk om underlegningsmusikk, som skaper atmosfære, stemning, poesi; en auditiv analogi til skjønnheten og rytmen i romanens språk. To orkestermotiver knyttes opp mot opplevelsen av sorg og savn, det ene motivet alluderer til Edvard Griegs berømte stykke ”Aases død” fra *Peer Gynt-suite nr. 1*, det andre til Samuel Barbers like berømte *Adagio for strykere*.

Disse musikalske allusjonene kan vi kanskje se på som nok en filmisk analogi til elementer i forelegget. Tunströms roman er full av både direkte sitater fra og indirekte allusjoner til annen litteratur: Homer, Dante, Petrarca, Shakespeare, Rilke. Denne litterære intertekstualiteten er naturlig nok ikke lett å overføre til en filmadaptasjon. Til gjengjeld hører vi altså hvordan filmen skaper sine egne, analoge, intertekstuelle referanser gjennom musikken.

Musikken som ligger under og binder sammen scenene i brevsekvensen, er filmens vakre *hovedmotiv*, et motiv som varieres og parafraseres gjennom store deler av *Juloratoriet*, og som man med god grunn kunne kalle kjærlighetsmotivet. Også dette motivet har tydelige intertekstuelle referanser, denne gang til svensk musikk, Benny Anderssons ”Anthem” fra *Chess* (riktignok uten dette musikkstykkets patos).

Brevsekvensen fra Kjell-Åke Anderssons adaptasjon av Tunströms roman er etter mitt syn et godt eksempel på vellykket gjendiktning på tvers av mediettrykkene. Romanens budskap om kjærligheten som en overskridende makt som trosser både tid og rom, har her – og i filmens beste øyeblikk for øvrig – fått et kongenialt, poetisk uttrykk, og det på filmmediets egne premisser.

Noter

¹ Arne Engelstad, *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*, Oslo 2007, s 157.

² Jon-Roar Bjørkvold, *Fra Akropolis til Hollywood – filmmusikk i retorikkens lys*, Oslo 1988, s 69.

³ Robert Giddings, Keith Selby, Chris Wensley, *Screening the Novel*, London 1990, s 20 (min oversettelse).

⁴ Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" i *Image. Music. Text*, [1966] New York 1977, s 79 ff.

⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978, s 53.

⁶ Sidehenvisningen gjelder utgaven i BonnierPocket 1984.

⁷ Engelstad 2007, s 151 ff.