

Kunsten at græde i kor

En medieanalyse af Peter Schønau's filmatisering af Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* (2002). Analysen stiller skarpt på adaptationsteori, filmens affektive materiale og motiveringen heraf, samt filmens narratologiske bevidsthedsformer.

Navn: Jesper Thor Larsen

Studienummer: 201508732

Eksamen i Medieanalyser i kulturelle kontekster

Underviser: Bodil Marie Stavning Thomsen

Institut for Kommunikation og Kultur

Aarhus Universitet

Indholdsfortegnelse

1. INDLEDNING	3
1.1 FORMÅL	3
2. ADAPTATIONSTEORETISK RAMME	4
2.1 TROLØSHED OG TROFASTHED.....	4
2.2 FRA ORD TIL BILLEDE – EN SÆRLIG MEDIESPECIFICITET	5
3. ANALYSE AF PETER SCHØNAUS <i>KUNSTEN AT GRÆDE I KOR</i> (2006)	7
3.1 SÆDVANEN SOM INITIAL DETERMINANT	7
3.2 INDLEDENDE AFFEKTIVE AKTIVERINGER	9
3.3 TILBAGEHOLDELSE AF INFORMATION OG UPÅLIDELIGHED	10
3.4 AFFEKTIVE FORLØSNINGER	13
3.5 FORHOLDET VENDES – FILMEN BLIVER SIN EGEN ORIGINAL	15
4. KONKLUSION	16
5. PERSPEKTIVERING	17
LITTERATURLISTE.....	18

1. Indledning

Når filmmagasinet *Ekko* udtaler at Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* har ”en særlig stil og tone”, fristes man til at spørge, hvordan en film formår at indfange denne stil og tone. I det hele taget har det at filmatisere en roman, også kaldet ’adaptation’, ikke foregået på uanfægtede præmisser, da den dialogiske forhandling mellem litteraturen og filmmediet tidligere var konfliktpræget. Her blev adaptation anset som en utro gengivelse og derfor et uoriginalt værk. Det skyldtes først og fremmest at litteraturen, grundet dens anciennitet som kunstform, ansås som det ypperligste medium, mens filmens simplificering af litteraturens kompleksitet medførte en stærk negativ respons. Virginia Woolf uddybede dette konfliktfyldte forhold ved at beskrive filmmediet som værende parasitær, mens litteraturen blev dens offer. Dog har litteraturens aksiomatisk suveræne status ændret sig, så filmmediet nu også anerkendes som et selvstændigt medie med egne kvaliteter. Det skyldes en erkendelse af, at filmmediet opererer på betydeligt andre præmisser end litteraturen. De to mediers udtryksmidler er således forskellige ift. at indfange en bestemt tone eller stil. Derfor bliver filmmediet et selvstændigt medium på linje med litteraturen, ligesom adaptation må forstås som en proces ”that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon 2006: 9).

1.1 Formål

I denne opgave ønsker jeg at lave en medieanalyse med udgangspunkt i adaptationsteori. Jeg vil se på i hvilken grad, det er lykkedes for Peter Schønau at adaptere Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* (2002). Mit hovedfokus er rettet mod at se, hvordan adaptationsfilm i den dikotomiske tænkning befinder sig i spændingsfeltet mellem en kreativt fortolkende genanvendelse, der bibringer noget nyt og gavnligt til fortællingen, men samtidig har øje for en opretholdelse af idealet om troskab til bogen. Det er filmens evne til at balancere imellem disse to positioner og derigennem blive sin egen original og ikke en passiv reproduktion af bogen, der vil være omdrejningspunktet i denne opgave. Adaptation er en form, hvor værkernes mediespecificitet bliver tydelig. Derfor er det relevant at se på, hvilke filmatiseringsstrategier Schønau arbejder med i sin fortolkning af Jepsens roman. Den indrefokaliserede jeg-fortæller er i Jepsens roman en bærende narratologisk konstruktion ift. skabelsen af en subjektiv repræsentation, men i Schønau's filmatisering opleves handlingen som eksternaliseret. Det er således en udfordring for

filmmediet at operere med den form for indre handling, som kendetegner Jepsens roman. Alligevel vil jeg se på i hvilken grad Schönau lykkes med at 'oversætte' jeg-fortællerens indre refleksion til ydre handling, så filmen opretholder sin egen autonomi.

2. Adaptationsteoretisk ramme

Som en ramme for min analyse, vil jeg indledningsvis begynde med en kortere adaptationsteoretisk gennemgang. Formålet med en bevidstgørelse af, hvilke teoretiske og metodiske perspektiver der er på spil i bevægelsen mellem to grundlæggende forskellige kulturformer, ordkulturen og billedkulturen, er at understøtte og sætte mine analytiske pointer i relief. Disse teoretiske perspektiver vil i hensigtsmæssigt omfang blive anvendt i opgaven.

2.1 Troløshed og trofasthed

Jeg nævnte indledningsvist at der har hersket en vis anspændthed mellem de to kulturformer. Det skyldes at litteraturen ofte er blevet set som en finkulturel kunstform med mulighed for privat fordybelse, mens filmen primært i kraft af sin visuelle og underholdningsmæssige kvaliteter inviterer til en kollektiv tilskueroplevelse. For så vidt er dette ikke problematisk i dag, da adaptation har opnået karakter af at være en gensidig tjenesteydelse mellem litteraturen og filmen (Schepele 2010: 1). Imidlertid mener Linda Hutcheon, at en sådan hierarkisk og dikotomisk tænkning ofte gav anledning til, at filmatiseringer af romaner både medførte en negativ respons og en undertrykkelse af adaptation. Man forventede en troværdig forbindelse mellem filmen og dens litterære forlæg, og det var på den præmis, man beskrev og vurderede den filmiske kvalitet – filmen skulle helst søge at indskrive den samme fortolkning som romanen (Hutcheon 2006: 4 & Venuti 2007: 26). En direkte konsekvens af en sådan stringent trofasthed til det litterære forlæg er, at filmmediets status som autonom kunstform er truet (Schepele 2010: 6). Med dette ideal om trofasthed til romanen skulle man tro, at der ikke efterlades megen frihed til instruktørens filmiske bearbejdning, men da en filmatisering beror på en uendelig række af til- og fravalg og samtidig er underlagt økonomiske- og tidsmæssige hensyn modsat romanen, vil enhver transformation af et narrativ - og prioriteringen af dens betydeligste dele - altid kræve en subjektiv vurdering og dermed også en fortolkning. Min pointe er at der er tale om to helt grundlæggende betydningsforskelle mellem ordets

og billedets kognitive billedfremkaldelse. En forfatters portrættering af en figur fremkalder en forestillet persons karaktertræk i læserens fantasi, mens instruktørens legemliggørelse af disse figurer aktualiserer det kognitive billede gennem specifikke til- og fravalg (Stam 2005: 14). En central årsag til nytænkningen af filmmediet og adaptation som hhv. autonomiseret værk og proces skyldes indflydelsen fra dekonstruktivismen og Derridas anvendelse af begrebet 'dekonstruktion'. Derrida taler om dekonstruktion af binære systemer. Dekonstruktion er dog hverken en total destruktion eller konstruktion af et system, men både en omvæltning og en forskydning af et system (Hauge 2014: 245). Derrida gjorde op med det binære system: skrift og tale, således at det talte ord ikke længere gik forud for skriften. I stedet bliver skriften en original i sin egen ret. På den måde sidestilles det nytænkte (eller kopien) med originalen og præges derved af en gensidighed. Forståelsen er nyttig i arbejdet med adaptation. Metoden legitimerer nemlig tilsvarende, at filmatiseringen kan eksistere på egne præmisser og derigennem blive sin egen original. Ophævelsen af forholdet mellem original og kopi absorberer nærmest Walter Benjamins tankegang om at adaptation ikke skal forstås som en passiv efterligning eller imitation af noget allerede givet, men snarere som en aktiv fremstilling der, via et processuelt engagement med en litterær kilde, lader sig se og forstå på en ny måde og derigennem blive sin egen original uanset denne forlængede intertekstuelle forbindelse (Hutcheon 2006: 16). En sådan dekonstruktion resulterer i at 'kopien' nu er i stand til at kaste nyt lys over 'originalen'. Derved understreges både gensidigheden mellem de to kulturformer, og at adaptation opererer i et spændingsfelt mellem troløshed og trofasthed. Målet om absolut trofasthed over for den litterære kilde bør altså ikke betragtes som et succeskriterium for filmmediet, men som en genvej til en ny og kreativ fortolkning, der derigennem kan udgøre sin egen originale afledning.

2.2 Fra ord til billede – en særlig mediespecificitet

Jeg forholder mig i dette afsnit til Meyrowitz' tredje mediemetafor: mediet som miljø. Fordi min opgave kredser om forholdet mellem Jepsens bog og Schønau's film, er det nødvendigt at have et stadigt hensyn til de miljømæssige kendetegn, der gør de to medietypers miljøer til *unikke* kommunikationsmiljøer (Meyrowitz 1997: 93). Her kan Stams, Desmonds og Hawkes teorier hjælpe til en anskueliggørelse af, hvilke miljømæssige forskelle der hersker mellem filmmediet og litteraturen.

En central årsag til anerkendelsen af filmmediets selvstændighed, skyldes erkendelsen af en signifikant forskel mellem det at *fortælle* og *vise* en historie (Hutcheon 2006: XV). Robert Stam forklarer det ved at hvert medie har sin egen specificitet, der hidrører fra dens egen respektive udtryksmåde. Han skelner mellem litteraturen som et "single-track medium", hvis udtryksmåde alene hviler på det skrevne ord, og filmen som et "multitrack medium", der forgrener sig ud i fem kommunikative udtryksformer: Skuespil/performance, ord, musik, lydeffekter og fotografiske billeder (Stam 2000: 58). Man kan argumentere for at filmen i udgangspunktet er bedre stillet ift. udtryksmåder (rent ressourcemæssigt) end litteraturen. Omvendt må man ikke underkende den talentfulde forfatters evne til at stimulere læserens fantasi alene ud fra det skrevne ord. Især det sidste har forbindelse til min forrige pointe om filminstruktørens aktualisering og konkretisering af det skrevne ord. Desmond og Hawkes argumenterer for, at en nøjagtig gengivelse af det skrevne ord til det filmiske lærred, forhindres i kraft af litteraturens og filmens besiddelse af så forskelligartede kvaliteter. Litteraturen er således et "unfixed medium", mens filmen er et "fixed medium" (Desmond & Hawkes 2006: 34-35). Det er betingelsen for enhver filmisk "transcoding" med et litterært forlæg, at litteraturen, uanset dens sproglige nøjagtighed, altid vil være uspecifik. De sproglige billeder skabes ud fra etableringen af et visuelt tomrum, som læseren selv udfylder med *sine* selvkonstruerede forestillinger. Omvendt er filminstruktøren nødsaget til at forholde sig til disse visuelle tomrum og selv udfylde dem og derigennem aktualisere alle billedets elementer (ibid.: 35). Det at *vise* en historie medfører altså en legemliggørelse og en konkret udsigelsesmodus og ender derfor ofte med at udjævne vigtige flertydigheder der var centrale for den fortalte version (Hutcheon 2006: 28). Tilsammen afstedkommer denne opdeling mellem litteraturen som et uspecifikt single-track medium og filmen som et specifikt flersporet medium, at de samme fortællelementer bliver forskellige i de to medier. Men denne kategorisering åbner samtidig for en fundamental forståelse af, at der altid vil være fordele og ulemper i disse måder at udtrykke sig på. Idealet om troskab til bogen forskydes altså nu til et ideal om mediets egen måde at videreformidle et budskab på (Stam 2000: 58).

3. Analyse af Peter Schønau *Kunsten at græde i kor* (2006)

Min analyse af Schønau *Kunsten at græde i kor* (2006) tager udgangspunkt i en neoformalistisk tilgang. Her lægges der vægt på filmens audiovisuelle stil og narrative struktur (Haastrup 2009: 233). Det analytiske mål er at kategorisere filmens enkelte dele for derfra at kunne konkludere, hvad kompositionen af disse dele betyder for filmens helhed (ibid.: 234). I analysen forholder jeg mig til, hvilke udtryksmæssige variabler, der gør sig særligt gældende for Schønau film, hvorfor jeg befinder mig på et sprogligt niveau (jf. Meyrowitz anden mediemetafor: medier som sprog). Mit fokus ligger primært på kameraets rolle i diegesen og Allans fortællerposition. Jeg er opmærksom på at bevare blikket for de to medietypers miljømæssige kendetegn (jf. afsnit 2.2) ift. at skabe en dækkende analyse. Da filmen accentuerer flere og ofte modsatrettede følelser, herunder humor og tragik, ønsker jeg at belyse, hvilke affektive aktiveringer tilskueren gennemløber. Her inddrager jeg Torben Grodals ”Følelser, tanker og narrative mønstre i film” (1998).

3.1 Sædvanen som initial determinant

Åbningsscenen er markant, idet den på flere måder indfanger centrale ligheder og forskelle ift. romanen. Det skyldes ikke mindst kameraets rolle. Scenen indledes med et skænderi mellem hovedpersonens, Allans, far og mor. Årsagen ekspliciteres, idet faren forlanger at blive rost mere, end tilfældet er. Morens modsvar er, at man skal gøre sig fortjent til ros. Selvom skænderiet i udgangspunktet kan virke tilforladeligt, cementerer udfaldet – farens trussel om selvmord – at vi befinder os midt i en dysfunktionel families banale foreteelser. Det er kameraarbejdet, der afslører, at der er tale om en banalitet.

Begrebet okularisering¹ kan hjælpe til en forståelse af kameraets rolle i diegesen. I scenen udfolder kameraet sig som en nul-okulariseret fortælleinstans, hvor synsfeltet ligger uden for de indblandede karakterer (Jost i Stam et al. 1992: 93). Fra i starten at have Allan og søsteren Sanne i fokus på trappen, panoreres der ned i stuen til forældrene. Kameraet indtager ubemærket men ikke uvæsentligt en position midt i den nu forladte stue. Glasdørens refleksion af moren, der upåvirket fortsætter med at rydde op, viser, at der er

¹ Oprindeligt ’ocularization’. Er en uddybning af begrebet fokalisering. Okularisering indikerer forholdet mellem hvad kameraet viser og hvad karakteren ser (jf. Jost i Stam et al. 1992: 93)

tale om et ikke ukendt handlingsmønster i familien. Faren vender efterfølgende grædende tilbage til stuen med moren i en sympatiserende rolle. Kameraets positionering i stuen kan på én gang opfattes som neutral og bevidst. Det indtager en mellemliggende position imellem børnene på trappen og forældrene i køkkenet, men med svagt udblik til begge rum. Man oplever kameraet som en autonom instans – det får sin egen agens. Jeg kan her tilføje, at der for filmmediet, modsat litteraturen, altid eksisterer en større og mere omfangsrig narrativ ramme – dette er den ekstra-diegetiske fortællers domæne. Den ekstra-diegetiske fortæller er ikke bundet til en karakter, idet den ikke manifesterer sig selv gennem verbal fremstilling, ”but through a range of cinematic codes and channels of expression” (ibid.: 97). Scenen illustrerer hvordan kameraet kortvarigt løsriver sig fra Allans fortællingsdomæne til fordel for en visuel perception per se. Derfor er det svært at afgøre præcist hvor der fortælles fra, fordi filmens udtryksmåder både indtager en ekstern og intern synsvinkel. Den interne synsvinkel understøttes i brugen af voice-over. Voice-overen er knyttet til sønnen Allan og tjener til at udtrykke hans personlige følelser og tanker, ligesom den henvender sig direkte til tilskueren (Haastrup 2009: 263). Allans fortællerstemme, der eksisterer uden for billedforløbets rum, afslører, at der er tale om en norm i familien: ”For der [om natten] får min far psykiske nerver og vil ikke leve længere. Så holder jeg vejret og beder en bøn for far”². Kombinationen af Allans intradiegetiske³ fortællerstemme og kameraets autonome positionering i rummet gør, at tilskueren på én gang må forholde sig til hvem, der oplever og hvem, der fortæller. Mens kameraets eksterne vinkel automatisk øger objektiviteten, vender Allans stemme derimod tilskuerens opmærksomhed imod et barnligt, troskyldigt perspektiv. Allans stemme varetager familiens interesser. Modtageren befinder sig i spændingsfeltet mellem en objektiv og en subjektiv virkelighedsskildring, hvor muligheden for at sammenholde informationerne fra begge udsigelsesinstanser (kameraet og fortælleren) fungerer som et afgørende værktøj til en tragikomisk forståelse af filmen. Hvor det hos Jepsen var magtpåliggende at lade fortællerpositionen være rodfæstet i en indrefokaliseret fortæller, arbejder Schönau med det faktum, at perspektivet altid vil have en mere ydre karakter på film. Derigennem udnyttes kameraets eksterne og fortælleren interne positionering til at

² [00.01.12]

³ Fordi forholdet mellem litteraturteoriens fortælle tekniske begrebsapparat ikke stemmer fuldt overens med filmens ditto, anvender jeg her Stams begrebspar; intra- og ekstradiegetisk fortæller. (Stam et al. 1992: 97)

indgå i et samspil og blive en humoristisk forståelsesnøgle til forskellen mellem de to verdener.

Scenen er eksemplarisk, da den overfører romanens indledning til en filmisk setting, der lever op til samtlige fem spor (jf. Stam) og derigennem understreger sin multidimensionelle udtryksmåde. De to indledninger er dog ikke identiske:

”De siger et ord inde i fjernsynet, et ord jeg ikke forstår. En kvinde siger det, langsomt og tydeligt, ligesom for at alle skal være med. Det gør det kun værre, for det hun siger, passer ikke til det jeg ser. Fjernsynet er ellers så pænt, vi har lige fået det som de sidste i gaden, og jeg løb hele vejen hjem fra skole. Og nu sker *det*. Ordet er *sædvane*.” (Jepsen 2002: 7)

Schønaus behandling af indledningen viser her, hvordan romanens indledning underkastes et processuelt engagement (jf. Walter Benjamin), der på en ny måde formår at præsentere tilskueren for et dysfunktionelt, sønderjysk univers. Det er ordet *sædvane*, man skal lægge mærke til. Ordet træder ikke eksplicit frem i filmen på samme måde som i romanens indledning. I stedet er det kameraets indfangning (via genspejlingen) af moren, der, på trods af farens selvmordstrusler, ufortrødent fortsætter med oprydningen, og Allans stemme gennem voice-over, der tilsammen antyder, at der er tale om en sædvanlig handlingsageren i hjemmet. På den måde transformeres *sædvanens* etymologiske materiale ud som en specifik multidimensionel filmisk setting. Filmen retter i højere grad end romanen opmærksomheden mod det dysfunktionelle i familien, men opretholder stadig via indfangelsen af sædvanens essens et troskab til bogen. På den måde bliver *sædvanens praksis* en genvej til at lade filmen blive sin egen original uden at fastholde et absolut trofast forhold til bogen.

3.2 Indledende affektive aktiveringer

Grodal anskuer affektiv stimulans under to aspekter: et kvantitativt aspekt og et affektivt-motiverende aspekt. Kort sagt angiver et kvantitativt aspekt, hvad et givent element repræsenterer og hvordan det lades affektivt, mens det motiverende aspekt angiver den styrke sanseindtrykkene aktiverer hjernen med, og derigennem hvilke emotive kvaliteter der udløses (Grodal 1998: 7). I Schønaus *Kunsten at græde i kor* aktiveres tilskueren også affektivt. De affektive aktiveringer har stor betydning for tilskuerens engagement i karaktererne. Mit fokus er rettet mod forholdet mellem Allan og faren. Fordi vi befinder

os i filmens indledende fase og dermed ikke har en fast forbindelse til fortællingens hovedhistorie, bliver farens gråd et vigtigt affektivt moment i forståelsen af filmen. Den affektive aktivering – farens gråd – giver faren en særlig ladning. Affektive stimuleringer rækker ofte ud over aktiveringens årsag. Derfor kan det være svært at skelne mellem hvad et givent element repræsenterer, og hvilke følelser det fremkalder (ibid.: 7).

Det er ikke svært at bestemme, hvor sympatien (ikke) befinder sig. Den forargelse og aversion man møder mod faren reaktiveres og forstærkes undervejs i filmen, dvs. hver gang faren indgår i fortællingen, er det på anfægtede præmisser vi møder og forstår hans bevæggrunde. På den måde sætter farens indledende gråd sig som et effektivt aktiveringsredskab, der skaber et narrativt mønster. Ikke mindst i forhold til Allan, for hvem det modsatte synes at gælde. Han er den eneste der sympatiserer med faren, men derfor skabes der *allegiance* med Allan. Selvom hans handlinger ofte skaber en utilsigtet virkning, får vi gennem hans handlinger indsigt i hans overordnede motiv: at holde sammen på familien. Han bliver et oversamarbejdende barn (Jepsen i Monggaard 2007: 43). Netop fordi Allan er et barn, sympatiserer tilskueren med hans velmente handlinger. Ofte strækker Allan sig (for) langt i håb om at bringe ro og orden i familien. Jeg vil argumentere for at denne *allegiance* med Allan adapteres på en særegen måde af Schönau og at disse kvantitative aspekter undervejs i filmen *motiveres*. Forklaringen foregår i samspil med den narratologiske kompleksitet Schönau inddrager i filmen. Derfor først et kig på dette.

3.3 Tilbageholdelse af information og upålidelighed

Jeg vil nu uddybe et centralt aspekt for Schønau's film: filmens muligheder for at tilbageholde information. Ved at stille skarpt på de narratologiske mekanismer, kan jeg nuancere mediets muligheder inden for dette felt. Et varemærke for Jepsens roman er, at fortællingen er forankret hos en indrefokaliseret jeg-fortæller. Al viden filtreres gennem et barns syn på verden. Der er forskellige muligheder for at adaptere denne litterære fortællestil til en filmisk fortællestil. Min påstand er, at der i Schønau's *Kunsten at græde i kor* findes en narratologisk kompleksitet i udsigelsesinstansen, hvilket giver den et individuelt særpræg på flere niveauer. I afsnit 3.1 viste jeg, at kameraets autonomi i diegesen og Allans fortællerstemme gennem voice-over skaber en hhv. ubegrænset og begrænset viden i udsigelsesinstansen. Forholdet mellem ubegrænset og begrænset

narration må ikke betragtes som to vandtætte skotter, men som to ender af et kontinuum: ”Range is a matter of degree” (Bordwell & Thompson 2001: 71). Samspillet mellem disse to bevidsthedsformer er et gennemgående træk for filmen, men træder af og til ekstra i forgrunden.

Det første vigtige moment finder man allerede i kapitel 2, hvor tilskueren konfronteres med farens incestuøse forhold til Sanne. Scenen, hvor Allan første gang beder Sanne om hjælp til at gøre faren glad igen⁴, er vigtig af flere grunde. Schönau anlægger i scenen et multiperspektiv, hvor utilbørligheden på komisk vis fremtones. Allan er overbevist om at Sanne kan gøre faren glad, hvilket i sig selv ikke er forkert. Omvendt afsløres Allans begrænsede viden om forholdet mellem Sanne og faren gennem denne dialog med Sanne:

A: Sanne?, S: Har han slået dig?, A: [ryster på hovedet], S: Er han ked af det?, A: [nikker], S: Og er mor gået i seng?, A: [nikker], S: Ligger han på sofaen?, A: [nikker], S: Jeg må hellere gå derned., A: Det tror jeg også.

Den barnlige logik skinner i Allans sidste kommentar så kraftigt igennem, at han uvidende tilsidesætter hensynet til Sannes velbefindende. Allan ved ikke hvad Sanne og faren laver på sofaen, men hans iver efter at få faren i bedre humør og derved holde sammen på familien fremprovokerer en absurd komik. Tilskueren er modsat Allan i stand til at inferere sig frem til, hvad der foregår nede i stuen mellem Sanne og faren. Tilskueren befinder sig derfor tættere på et alvidende fortællerperspektiv end Allans begrænsede fortællerperspektiv. Det er sammenfaldet mellem en begrænset og ubegrænset narration, der gør at tilskueren i scenen må forholde sig til to yderpunkter af det diegetiske spektrum. En begrænset narration giver et mystificerende præg, ”since the films engage our interest by hiding certain important causes” (ibid.: 71). På dette punkt udfordres Schønau’s film. Sammenholdt med Jepsens roman, forsøger filmen ikke at skjule farens forhold til Sanne. Hos Jepsen er det relativt sent læseren fornemmer dette ubehag i familien (jf. Jepsen 2002: 31). Modsat tager filmen aktivt stilling til dette faktum og konfronterer tilskueren med det fra start. Dermed lægger filmen ikke op til samme mystik, hvilket kan tolkes som en erkendelse af mediets manglende muligheder – i et indskrænket miljø – for at tilbageholde information. I stedet arbejder Schönau med et aspekt, der *også* tematiseres i bogen,

⁴ [00.09.40]

nemlig den dysfunktionelle familie. Denne tematik er, inden for filmmediets miljø, mere behavioristisk, idet karakterenes psykologiske dimension erfares gennem deres handlinger: ”det indre kommer til udtryk i det ydre” (Schepele 2010: 15). Her er ovenstående dialog et godt eksempel. Filmen etablerer altså en kollektiv orientering mod personerne, hvilket også kan være et udslag af filmens begrænsede muligheder for at fastholde et individuelt perspektiv via Allan. Indfangelsen af de samme toner og stilistiske elementer sker altså ikke i et 1:1 forhold, hvilket igen er en erkendelse af, at filmen undersøger aspekter, der spillede en mindre rolle i bogen, men som videreformidles som centrale aspekter for filmen selv.

På trods af denne vægtforskydning fastholdes humoren i filmen. Det sker gennem kameraets alvidende rolle i diegesen (jf. nul-okulariseringen), der på et ekstradiegetisk niveau afføder ubegrænset narration, men som på Allans intradiegetiske niveau skinner igennem som begrænset narration. Tilskueren ved i udgangspunktet mere end Allan ved. Derfor kommer Allans velmente kommentarer til at fremstå absurde, hvilket fremavler en sær komik. Allans fortællerposition manifesterer sig altså ufrivilligt som en *upålidelig fortæller*. Han er ikke i stand til at bedømme de hændelser, der udspiller sig mellem Sanne og faren på sofaen på en hensigtsmæssig måde. Det særlige ved Allans fortællerposition er, at han er et barn, hvorfor tilskueren ikke forventer at Allan med vilje enten fejlrapporterer, hvis det fortalte er forkert, eller underrapporterer, hvis der tilbageholdes vigtig information. I stedet er Allans begrænsede narration (og upålidelighed) et udslag af, at han underfortolker situationen. Allan er simpelthen ikke i besiddelse af den fulde sandhed, men handler ud fra sin erfarede viden⁵, hvorfor tilskuerens etablerede allegiance med Allan forbliver intakt. Filmmediets miljø og sprog gør det svært at betragte ”a cinematic narrative as *one unique story*” (Stam et al. 1992: 92). Et problemfelt inden for filmmediet (og som jeg gerne skulle have vist, også gælder for Schönau) er, at nok er tilskueren i stand til at afkode billederne som en fortælling, men grundet kameraets nærvær, er det ikke altid muligt at bestemme hvem der fortæller (ibid.: 92).

⁵ Fortællerens upålidelighed bestemmes ud fra tre akser: begivenheds-, -videns-, og etikaksen. Begivenhedsaksen vedrører hændelser: fejlrapportering og underrapportering. Vidensaksen vedrører forståelse: fejlfortolkning og underfortolkning. Etikaksen vedrører værdier og moral: fejlbetragtning. (Larsen 2013: 68). I Allans tilfælde befinder vi os på videns- og perceptionsaksen, idet væsentlige begivenheder enten fejlfortolkes, eller, som her, slet ikke fortolkes!

3.4 Affektive forløsnings

Grodal beskriver filmoplevelsen som et mentalt flow ”med klangbund i kroppens reaktioner” (Grodal 1998: 7). Det omfatter tilskuerens evne til at differentiere mellem film og virkelighed. I udgangspunktet er tilskueren bevidst om dette skel, men en film kan undervejs udfordre denne distance, hvorfor tilskueren har svært ved ikke at simulere sig ind på de fiktive karakteres plads i filmuniverset (ibid.: 7). Forbindelsen mellem filmens evne til at bringe tilskueren i affekt, der sidenhen stimuleres for til sidst at udløse en kropslig reaktion er værd at stille skarpt på i arbejdet med Schønau film. Især fordi balancen mellem aktive og passive følelsers⁶ forløsning er hårfin.

Schønau leg med et dobbeltplan i udsigelsesinstansen, gør at tilskueren, mere end hos Jepsen, inviteres til at tage del i samlingen af et emotionelt puslespil. Fordi adaptationsprocessen involverer to medietyper, bogen og filmen, der er forankret i hvert deres semiotiske system, accentueres denne niveaudeling i udsigelsesinstansen. Hvor læseren i romanen tvinges til, at forholde sig til de ord jeg-fortælleren fremsætter om verden, inviterer billederne tilskueren i filmen til, at gå bag om Allans intradiegetiske blik på verden. Ifølge Grodal er dette et udtryk for at en ’global’ affektiv aktivering, idet fortællingens narrative kompleksitet kommer til syne. Schønau arbejder med, at tilskueren delagtiggøres i Allans manglende viden, hvorfor den fulde følelsesmæssige effekt først opnås i lyset af fortællingens helhed (ibid.: 8). Derved pasticherer Schønau et postmoderne filmsprogs æstetik, hvor tilskueren kan forholde sig til flere niveauer i fortællingen. Filmens univers åbner sig for modtagerens samspil og forøger den narrative kompleksitet ift. bogen (Schepele 1989: 11). Det kan være svært at afgøre, hvorfor disse affektive ophobninger hos Schønau ofte forløses som latter, når de reelt burde påkalde sig medlidenhed. Måske er der snarere tale om en kombination af aktive og passive følelser. Særligt én handlingsmæssig nøglescene udfordrer tilskuerens distancering til filmuniverset. Allan tilbyder her sig selv til faren i Sannes fravær. Scenen optræder ikke i bogen og kan derfor tolkes som en ændring, hvor Schønau ”ønsker at styre stoffet i en anden retning end den oprindelige forfatter gjorde” (Schepele 2010: 18). Det kræver dog en udredning af de scener der udspiller sig op til denne nøglescene, for at forstå dens

⁶ Hvor de aktive følelser hviler på glæde, hviler de passive følelser på sorg (Grodal 1998: 16)

berettigelse. Allan er forinden af Sanne blevet indviet i, hvilke skærpene omstændigheder der udspiller sig på sofaen:

S: Han hyler til jeg tager tøjet af, A: Og hvad?, S: Så ligger jeg og tager ham på pikken.

På trods af Sannes åbenlyse indvielse af Allan i hjemmets ubehageligheder, synes Allan stadig ikke at være helt bevidst om realiteternes omfang. Allan virker desto mere opsat på, at hjælpe sin far ud af denne situation og foreslår selv af gribe til handling:

A: Så gå ned til far. Det var dig, der gjorde ham ked af det, så skal du gøre ham glad igen, S: Jeg er færdig med at gøre far glad, A: Så fortæl mig hvordan man gør.

Nu er det mere kompliceret at afgøre, hvorvidt tilskuerens allegiance med Allan bevares. Her burde alle andre end Allan, og den aldersklasse han repræsenterer, besidde den fornødne viden til, at forkaste sin sympati for faren og i stedet fatte mere sympati med Sanne. Imidlertid er det ikke sikkert at Allan, i kraft af sin alder, er helt fortrolig med seksualitet⁷. Selvom tilskuerens allegiance med Allan udfordres, kommer Allans alder og troskyldige blik ham til gode og hans absurde oversamarbejdsvillighed udfolder sig som et grotesk, komisk indslag. Latteren manifesterer sig i dette tilfælde hos tilskueren som den reaktion, der, ifølge Grodal, om-etiketterer tilskuerens følelser, så den modvirker de passive følelser. På den måde er det med en særlig indlevelse og forståelse for de ubehageligheder børnene gennemlever i en familie med en tyrannisk, omnipotent far og en konfliktsky mor, tilskueren engagerer sig i filmens karakterer. Den narrative struktur bidrager i samspil med filmmediets stilistiske udtryksmidler til, at nuancere dette følelsesmæssige engagement. Udfaldet af ovenstående dialog bliver, at Sanne alligevel lægger sig ned til faren. Allan følger skjult med fra rummet ved siden af. Der zoomes ind på ham i et nærbillede. Nok udtrykker hans ansigt eftertænksomhed, men der gives ingen garantier for at tilskueren indskriver den samme fortolkning, som bogen i en tilsvarende scene lægger op til:

Jeg står lidt og kigger på dem og smiler indvendigt. Det er som en sten falder fra mit hjerte, og jeg lister tilbage i min seng. Det er min fortjeneste, at der trods alt blev ro i familien igen (Jepsen 2002: 32)

⁷ Et aspekt der i øvrigt har efterklang i scenerne fra ungdomsballet, hvor Allan skal vogte over Sanne.

De to scener forekommer på forskellige tidspunkter i deres narrative forløb. Det har betydning for tilskuerens fortolkning af forholdet mellem faren og Allan. Jepsen lader scenen indgå i bogens andet kapitel. Her tydeliggøres samhørigheden mellem far og søn. Hos Schönau inviterer scenen til at lade sig forstå som et wakeup-call for Allan⁸. Filmen dæmper her den indre tankevirksomhed som den indrefokaliserede jeg-fortæller i Jepsens roman etablerer sin subjektive virkelighedsopfattelse ud fra. Ved helt at forbigå dette element i filmen, er det nu op til tilskueren at udlede en mening af Allans indre (Schepele 2010: 10). Scenens sene position i filmens narrative struktur beviser hvordan en adaptation kan rekontekstualisere sit forudgående materiale. Selvom sekvensen i sin helhed beskriver det samme, indskriver de ikke nødvendigvis samme essens eller abonnerer på samme affektive stimuleringer. Med det in mente, går jeg videre til nøglescenen.

3.5 Forholdet vendes – filmen bliver sin egen original

Scenen er kort og uden megen dialog⁹. I stedet bringes filmens mediespecificitet i fokus. Allan er alene i stuen med sin far. I kraft af Sannes delagtiggørelse af Allan i hendes og farens forhold, er Allan nu i retrospektiv i besiddelse af en betydelig anden viden end den han på noget tidspunkt besidder i bogen. På den måde formidler Schönau en særlig epistemologisk dimension i filmen. Begivenhederne beror ikke længere på uvidenhed, hvorfor Allan nu er i stand til at gøre moralske domme i stedet for erkendelsesmæssige fejl. Man kan tale om en moderne anagnorisis: det som Allan hidtil har opfattet som noget metafysisk, afsløres nu som resultatet af farens handlinger. Filmens multimodalitet kommer dels til syne gennem intenst skuespil af Jesper Asholt (faren) og Jannik Lorentzen (Allan), dels gennem kameraets fotografiske billeder. Kameraet zoomer ind på Allan. Indstillingen er nær. Han beder faren komme hen til sig på sofaen. Dernæst følger et billede i halvtotal af far og søn, siddende side om side på sofaen. Allan lægger et tæppe over dem begge og skjuler dermed den handling Sanne hidtil har udført: ”at tage ham på pikken”. Der penduleres nu i nærbilleder mellem faren og Allan. Faren udtrykker gråd og sidenhen seksuel tilfredsstillelse, mens Allan tydeligt viser ubehag. Tilskueren har denne

⁸ [01.07.30]

⁹ [01.16.10]

gang ikke svært ved at parallelisere Allans fysiske udtryk med et mentalt. Tilskuerens allegiance med Allan forstærkes åbenlyst, men scenen *viser* hvordan grænsen mellem tilskuerens følelsesmæssige reaktioner er hårfin. Hvor latteren før modvirkede en passiv reaktion, manifesterer medlidenheden med Allan sig som eneste naturlige reaktion. Der er absolut intet at le ad her. Scenen bekræfter Allans skepsis over for faren. Efterfølgende lider Allans hidtil stærke samhørighed med faren et knæk. Efter at have gjort samme erfaringer som Sanne, er det med en anden, kritisk bevidsthed end den jeg-fortælleren besidder i Jepsens roman, Allan forstår sin far.

4. Konklusion

Jeg har i nærværende opgave undersøgt, hvilke udfordringer der ligger i Schønaus filmatisering af Jepsens roman *Kunsten at græde i kor*. En adaptation kan bero på forskellige filmatiseringsstrategier, der indikerer om afhængighedsforholdet er nært eller løst, hvorfor et sammenligningsgrundlag mellem den litterære kilde og filmen ofte er tillokkende. Imidlertid kan sammenligningen ofte underminere filmmediets status som autonomt værk. Erkendelsen af, at filmmediet og litteraturen er forankret i hvert deres semiotiske system gør dem til unikke kommunikationsmiljøer. I min analyse af Schønaus film ses det, hvordan filmmediets muligheder for at 'oversætte' romanens gennemførte subjektive virkelighedsrepræsentation udfordres. Kameraets nærvær objektiviserer begivenhedernes gang, hvilket forstærker graden af viden i narrationen mellem tilskueren og Allan. Derfor kan det være nødvendigt, at operere med en niveaudeling, når man skal se på filmens evne til at balancere mellem idealet om troskab til bogen og filmens egen autonomi. På et niveau er Schønaus filmatisering en nær adaptering, idet den skiltes med sin afhængighed til Jepsens litterære værk. På et andet niveau er den mere løs, da den på centrale områder ændrer, udelader og endda helt forsøger at forvanske elementer i fortællingen, der kan invitere tilskueren til at indskrive nye intentioner i filmen. Overordnet bevarer filmen den handlingmæssige kerne, så den ender som en *klassiker-filmatisering*, der lever på Jepsens romans aura – dog således at den *ikke* forbliver en passiv reproduktion, men en original kopi, der ikke fastholder et *absolut* trofast forhold til bogen.

5. Perspektivering

Uanset om en adaptation vedrører et indbyrdes forhold mellem film, bøger, computerspil eller teater, er der visse didaktiske overvejelser forbundet med en fortællings bevægelse mellem to medier. Inden for den ny mediekultur, hvor digitaliserede medier ofte prioriteres over bogen, kan arbejdet med adaptation i undervisningssammenhæng give god mening ift. at stimulere børns lyst til at læse bøger. En god film kan vække interessen for at genopleve den samme begivenhed ud fra nye perspektiver. Litteraturens kvalitet er, at vise fiktive karakteres inderste tanker og vise følelser på sikker grund. Netop bevidstheden om, hvad forskellige medietyper kan udrette med samme handlingmæssige kerne, hvad der gør dem til *unikke* kommunikationsmiljøer samt at udvikle et vokabular der giver børnene mulighed for at forholde sig kritisk til et medies virkelighedsrepræsentation, bør ikke undervurderes i et senmoderne samfund (Jenkins 2007: 30).

Litteraturliste

- Bordwell, David & Thompson, Kristin. 2001: "Narrative as a Formal System" i *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, s. 59-92.
- Desmond, John M. & Hawkes, Peter. 2006: *Adaptation: Studying Film and Literature*, McGraw Hill.
- Grodal, Torben. 1998: "Følelser, tanker og narrative mønstre i film" i *Kosmorama*, 1998, nr. 221. Tilgængelig: http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/221/kosmorama221_006_artikel1.pdf [sidst tilgået d. 3/6 2017]
- Hauge, Hans. 2014: "Dekonstruktionisme" i Fibiger, Johannes et al. (red.): *Litteraturens tilgange*, s. 243-274. Århus: Hans Reitzels Forlag.
- Hastrup, Helle Kannik. 2009: "Filmanalyse" i Rose, Gitte og Christiansen, H.C. et al. (red.): *Analyse af billedmedier – en introduktion*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2. udgave, s. 233-274.
- Hutcheon, Linda. 2006: *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2007: "Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century" (Part one)" i *Digital Kompetanse*, 2007, vol. 2, s. 23-33.
- Jepsen, Erling. 2002: *Kunsten at græde i kor*, København: Borgens Forlag.
- Larsen, Gorm. 2013. "Fortæller," i Lasse Kjældgaard et al. (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2013, s. 57-69.
- Meyrowitz, Joshua. 1997: "Tre paradigmer i medieforskningen" i *Mediekultur* vol. 13, no. 26, s. 56-69.
- Monggaard, Christian. 2007: "Det oversamarbejdende barn" i *Ekko*, nr. 37, s. 42-46. Tilgængelig: <http://www.ekkofilm.dk/artikler/far-ma-ikke-graede/> [sidst tilgået d. 3/6 2017]
- Schepelern, Peter. 2010: *Fra bog til film – Typiske træk i danske filmatiseringer*, hentet fra www.filmcentralen.dk. Tilgængelig: http://filmcentralen.dk/files/teaching_material/attachments/Fra%20bog%20til%20film%20Peter%20Schepelern.pdf [sidst tilgået d. 3/6 2017]
- Schepelern, Peter. 1989. "Spøgelsets navn: filmen metakunsten og det postmoderne" i *Kosmorama*, 1989, nr. 189, s. 4-23. Tilgængelig: http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/189/kosmorama189_004_artikel1.pdf [sidst tilgået d. 3/6 2017]

Schønau Fog, Peter. *Kunsten at græde i kor*. DVD Final-Cut. Instrueret af Peter Schønau Fog. København, 2006.

Stam, Robert. 2005: "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" i Stam, Robert & Raengo, Alessandra: *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, Blackwell Publishing Ltd., s. 1-52.

Stam, Robert. 2000: "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" i Naremore, James: *Film Adaptation*, London: The Athlone Press, s. 54-76.

Stam, Robert, Burgoyne, Robert og Flitterman-Lewis, Sandy. 1992: *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2007: "Adaptation, Translation, Critique", i *Journal of Visual Culture*, 6: 25, Sage Publications.