



13. MAI 2022


MAGI OG DRAMATURGI

FANTASTISKE ELEMENTER I "TATT AV KVINNEN" AV PETTER NÆSS

EIGIL JANSEN

BACHELOROPPGAVE NOR370-1 22V

7998 ord pluss noter, forside, innholdsfortegnelse og bibliografi



Innhold

side 2 - Innledning

side 3 - Metode

side 6 - Introduksjon til tekstene

side 6 - Åpningen - metoden, tonen, bildebruken og det paradoksale etableres.

side 8 - De fantastiske, overnaturlige og absurde elementene, et utvalg av funn

side 12 - De fantastiske elementene som protagonistens støttehjul

side 15 - Den magiske kjærligheten som fantastisk element

side 17 - Et forbehold: hvem er egentlig protagonisten?

side 18 - En siste viktig forskjell mellom roman og film

side 20 - Oppsummering og avslutning

side 21 - Bibliografi

Initiative comes to them that wait
(Alex, A clockwork Orange)

Il n'y a pas d'amour heureux
(Georges Brassens)

Innledning.

Kjærligheten mellom mann og kvinne er et tema som diktere har håndtert gjennom alle tider. Det transcenderer religion, teknologisk utviklingsnivå og politiske ideologier. Det "å finne et menneske å dele livet med" er satt opp som et mål for menneskers liv gjennom de forskjelligste historiske perioder, enten man studerer lyrikk, malerkunst, drama eller film ser vi at det er et interkulturelt mål å finne sin sjelevenn. Dramaet fyller ikke bare livet til karakterene i kunsten; helt hverdagslige mennesker ser tilbake på jakten på noen å elske som noe av det mest dramatiske og viktige i livene sine, kjærligheten til den andre får oss til å lengte, juble eller ta livet av oss.

Romanen "Tatt av kvinnen" (1993) og filmen med samme navn handler om å finne noen å elske, om gledene, smertene, innsikten og galskapen som følger prosessen. Ulikt de historiske fortellingene ved samme tema foregår "Tatt av kvinnen" i en versjon av vår tid, en postmoderne virkelighet med uendelig valgfrihet, ingen finansielle bekymringer eller fysiske skavanker. Denne tidsånden er bakgrunnen for fortellingen, en "tidsånd preget av ungdommelig frigjorthet, materiell velstand og stadig økende forbruk, kombinert med en forvirret og overmett tomhetsfølelse" (Skjeveland, 2004)

"Tatt av kvinnen" er en enkelt fortalt roman, og den har blitt adaptert til en svært uvanlig film, med fantastiske hendelser og absurde detaljer. Denne teksten vil forsøke å belyse hvordan fantastiske og absurde hendelser påvirker tematikken i filmen "Tatt av kvinnen" (2007), og hvordan adaptasjonen forvalter tematikken i romanen "Tatt av kvinnen".

For å svare på dette stiller jeg opp følgende problemstilling:

Hvilke fantastiske, absurde og magiske element finnes i filmen "Tatt av kvinnen" av Petter Næss, og hvordan brukes disse elementene til å adaptere romanen "Tatt av kvinnen" av Erlend Loe?

For å svare på dette vil jeg først, i en metodedel, definere noen sentrale begreper, og gjøre rede for hvilken faglitteratur som ligger bak definisjonene.

Jeg vil siden, i en analysedel, gjøre rede for hvilke fantastiske element som finnes i Næss sin adaptasjon, og forklare hvordan disse elementene brukes i filmens billedspråk, karakteroppbygging og dramaturgi. Til slutt vil jeg oppsummere mine funn i en enkel konklusjon.

Metode

I denne delen vil jeg klargjøre noen begreper, og presentere faglitteraturen jeg har brukt for å definere begrepene og for å gjøre analysen.

Adaptasjon vil si å overføre fra et medium til et annet, men denne oppgaven vil dreie seg om den "mest hyppige adaptasjonsformen: fra litteraturens verbalspråklige medium til filmens flermediale blanding av visuelle, auditive og visuelle inntrykk". (Engelstad, 2013, s. 10) Romaner har fra spillefilmens spede barndom blitt gjort til film. Opp gjennom filmhistorien har toneangivende romaner blitt filmatisert; mange av de mest omtalte og kritikerroste filmene i historien er adapterte romaner. "The Godfather" og "2001: A Space Odyssey" er to av mange filmer som typisk figurerer på lister over "best films of all time". En av adaptasjonsteoriens "Grand Old Men", som også er sitert i denne oppgaven, viser til at ca. halvparten av spillefilmene som ble produsert i USA på 50-tallet var adaptasjoner av romaner, og at prosenten var enda høyere blant produksjoner med stort budsjett. Fra "Birth of a Nation" til "Gone with the Wind", romanadaptasjon er "a happy meeting of commercial and artistic interests." (Bluestone, 1957, s. 4)

Mens adaptasjoner tradisjonelt har hatt noe lavere status og prestisje enn det skrevne ord, har filmens status som "kunst" eller "høykultur" styrket seg, og særlig utenfor academia og kultureliten regner man filmer som fullverdige kunstverk. Engelstad nevner Jan Kjørstads innvendinger som filmen "The English Patient" som eksempel; Kjørstad mener at filmen ikke rekker romanen til ankene. (Engelstad, 2013, s. 21) Selv om Kjørstad kanskje har rett, studeres filmen "The English Patient" på universiteter over hele den vestlige verden. Film - og i særlig grad adapterte romaner - må sees i en multimedial kontekst:

we can understand filmic signification only as it is imbricated in diverse ways with other media, past and present, its circulation within the array of

cultural production mediating the semiotic and ideological reconance of any text. (Jim Collins, 1993)

Da blir filmen "Tatt av kvinnen" en del av en større diskurs, og de "diverse ways" filmen har felles kontekst med andre kulturuttrykk er legio. Denne teksten tar ikke mål av seg å presentere en oversikt over hele konteksten. Likevel er det interessant å slå fast at filmatiseringen av "Tatt av kvinnen" har høy prestisje, den bygger på en kritikerrost tekst, romanen er en "bestselger" som er gitt ut i flere opplag, i pocketformat og som - mitt eksemplar - en gave til alle som kjøpte et "Det Nye"-nummer i 2002. Romanen er adaptert til et skuespill (også regissert av Petter Næss), og Loe som person har prestisje som filmfagmann, både som manusforfatter og konsulent i Norsk Filmfond. Jeg påstår at selv om det kanskje finnes stemmer som nedvurderer filmen som uttrykk sett opp mot romanen, har adaptasjoner (og film generelt) langt på vei oppnådd likeverdig status med det skrevne ordet i en moderne diskurs som langt på vei er post-litterær.¹

Dramaturgi vil si oppbygning av dramaet, eller rekkefølgen ting skjer i. Både i romanen og i filmen står man i teorien helt fritt til hvordan man vil bygge opp historien, men i den kommersielle delen av filmbransjen har man utarbeidet retningslinjer for i hvilken rekkefølge hendelsene skal forekomme, en oppskrift som ofte kalles "Hollywood-modellen". I virkeligheten står man - både i Hollywood og andre steder - svært fritt til å endre rekkefølge på elementene i historien, så lenge de viktigste elementene er med. Hva som er god eller mindre god oppbygning kan diskuteres, men jeg velger her å lene meg på Robert McKee's bok "Story", som deler av bransjen behandler som et ikon i diskursen, og som tilhengerne av Robert McKee leser som en slags bibel eller bruksanvisning.²

McKee tilbyr et godt definert begrepsapparat som egner seg godt når vi skal se på oppbygning, konflikt og karakterer i "Tatt av kvinnen". I enhver historie, sier McKee, konsenterer vi oss om øyeblikket der en karakter handler med mål om å oppnå en reaksjon fra omverdenen, "but instead the effect of his action is to provoke forces of antagonism" (McKee, 1997). Alle historier som fungerer, har samme kvalitet, nemlig at dersom man stopper å fortelle, vil publikummet - enten historien er en roman, en vits eller en film - spørre seg: "then what

¹ Jeg kan f.eks. diskutere "Fight Club" med mine kolleger og kamerater, men da diskuterer vi filmen (som alle har sett), og ikke Chuck Palahniuk's roman som langt færre har lest.

² Som oppskrift på å skrive manus er jeg kritisk til McKee's bok, som analyseverktøy er den strålende. Hva er en scene, hva er en akt, hva er et vendepunkt? McKee's "Story" setter opp et omfattende begrepsapparat til analyse av både billedbruk, karakteranalyse og dramaturgi.

happens?" Dramaturgi er altså både læren om hvordan en historie *bør* bygges opp, og analyseverktøy når vi undersøker hvordan en historie *er* bygget opp.

McKee opererer med en oppbygning i fem deler, en slags kommersialisert versjon av Ibsens fem akter. Første del er "The Inciting Incident". La oss oversette begrepet til "springbretthandling" på norsk, en endring som er "the primary cause for all that follows, putting into motion the other [...] elements." (McKee, 1997, s. 180)

McKee mener altså at en historie slett ikke trenger å begynne med - som Ibsens drama alltid gjør - eksposisjon, for eksposisjonen kan plasseres hvor som helst, en historie begynner med en springbretthandling, et vendepunkt som setter begivenhetene i gang. Eksposisjonen i romanen "Tatt av kvinnen" er underfortalt og kommer seint, men *the inciting incident* kommer i første setning: "Det var på den tiden hun begynte å komme oftere." (Loe, 2002, s. 7)

De neste elementene i dramaet er ifølge McKee *Progressive Complications* (konfliktopptrapping), *Crisis*, *Climax* og *Resolution*. I analysedelen vil jeg av plasshensyn ikke ta for meg hele denne oppbygningen, men konsentrere meg om protagonistens rolle i framdriften av historien, og undersøke hvorvidt de fantastiske elementene spiller en rolle i filmens dramaturgi.

Også begrepet *protagonist* vil jeg gjerne behandle i en metodedel, ettersom jeg mener det er diskutabelt hvem protagonisten i filmen egentlig er. Tar man utgangspunkt i romanen, er det en selvfølge at fortelleren er hovedpersonen, og også filmen knytter oss empatisk til fortelleren; han er den første vi ser, den første vi hører, og det er hans øyne vi oppfatter verden gjennom. Undersøker vi filmbransjens begrepsapparat, blir det vanskeligere å være skråsikker på hvem som er protagonist. McKee lister opp hvilke egenskaper protagonisten i en historie har: hun er "a willful character", har et bevisst mål (object of desire), har kapasitet til å forfølge sitt bevisste mål troverdig (convincingly), protagonisten må ha en sjanse til å oppnå sitt mål, og protagonisten "has the will and capacity to pursue the object of his conscious and/or unconscious desire to the end of the line, to the human limit established by setting and genre" (McKee, 1997, s. 139). Passer dette på fortelleren i "Tatt av kvinnen"? For å omskrive McKee: en hovedperson kan gjerne være en dott, men blir ikke protagonist før han opphører å være en dott. Inntil videre omtaler jeg fortelleren som "hovedperson" når jeg skriver om romanen, og bruker begrepet "protagonist" når jeg skriver om filmen. I analysedelen vil jeg komme tilbake til om det kan finnes andre kandidater til tittelen protagonist som passer bedre en vår viljeløse forteller.

Til slutt i metodedelen vil jeg klargjøre bruken av begrepet voice-over: jeg bruker "voice-over" som fagbegrep for når fortellerstemmen høres på film, uten at noen av karakterene som synes faktisk uttaler ordene. Jeg mener det er hensiktsmessig å skille mellom "fortellerstemme", som jeg bruker om når forfatteren gir ord til protagonisten i romanen, og "voice-over", som jeg bruker om det filmatiske virkemiddelet. Jeg bøyer "voice-over" som et vanlig hankjønnsord.

Introduksjon til tekstene

Både romanen og filmen "Tatt av kvinnen" handler om en navnløs mann som blir oppsøkt av en kvinne, og gradvis utvikler et forhold til henne. Rammefortellingen er historien om dette paret. Gjennom hverdag, reiser, familiebesøk og konflikter i forholdet blir vi kjent med viljesterke Marianne, som drar mannen med seg og støter ham fra seg etter som det passer henne. Selv Mariannes utroskap gjør ikke mannen i stand til å hevde sin egen rett, han sitter bare der, og får seg ikke til å si ifra. Filmen setter opp en slutt der protagonisten tar et oppgjør med Marianne og finner sann kjærlighet med den franske drømmekvinnen Mirlanda, mens romanens slutt er mer åpen, der hovedpersonen ligger og ser på de vakre leppene til Marianne, "lamslått av tanken på at den eneste i verden som skal leve mitt liv er meg." (Loe, 2002, s. 159).

Hva som er tema i teksten kan diskuteres, men vi må i alle fall kunne slå fast at tekstene handler om hva kjærlighet er og ikke er, og at de diskuterer begreper som "vilje", "selv" og "sannhet". Der filmen setter opp kontrasten mellom Marianne og Mirlanda som to mulige valgmuligheter for protagonisten, er Mirlanda i romanen en av mange mer perifere figurer som hovedpersonen møter i løpet av sin ferie.

Åpningen - metoden, tonen, bildebruken og det paradoksale etableres.

Å adaptere en tekst der mye av framdriften ligger i fortellerens indre liv er ikke enkelt. Voice-over er på én måte en slags juks, man viser ikke protagonistens følelsesliv visuelt, men lar karakterens stemme føre publikum med teskje. I filantiseringen av "Tatt av kvinnen" legger regissøren seg tett opp til Loes tekst, og bruker store deler av den i voice-over. Når scenene likevel fungerer, henger det sammen med at fortellerstemmen ikke følges slavisk, Næss går inn og ut av teksten, setter fortellerstemmens uttalselser i kontrast til det bildene viser, og lar også karakterene overta voice-overens replikker. Når protagonisten i åpningen går og legger seg, og voice-overen sier "en kveld etter at hun som vanlig hadde

snakket om" er det Marianne i bildet som sier "stillhet". Næss bruker Loes tekst, men han gjengir den ikke bare. Skillet mellom *diegetisk* og *ikke-diegetisk* lyd er visket ut allerede i første scene.

Teksten er over alt i adaptasjonen, og blir brukt på mange måter, ikke bare som voice-over. Åpningen er et godt eksempel, her presenteres vi for en slags sammensatt tekst: en mann som sitter alene og koser seg med platespilleren på, han spiser Frossenpizza. Vi hører stemmen hans i en voice-over, på protagonistens t-skjorte står det "HARMONY", på koppen står det "Kveldsro". Utsnittet er av hele rommet; en mann i sin "mancave". Det går i døra, vi hører skritt, og protagonisten avbryter middagen midt i en bit. Fra avbrytelsen brytes billedspråket opp, oversiktbildet går over i nærbilder fra ulike vinkler. Marianne drar stiftet på platespilleren av - en dødssynd for en vinylentusiast - og står uten musikk og sier uberørt "obs!" foran en Rolling Stones-plakat. Her begynner voice-overen, og dermed blir "det var på den tiden hun begynte å komme oftere" (Loe, 2002) knyttet til forstyrrelse, brudd med harmoni og kveldro. Næss sin adaptasjon setter opp en harmonisk fortid, der romanen ikke nevner tiden før Marianne med ett ord.

Også andre sentrale virkemidler i filmatiseringen blir presentert i åpningen. Fargebruken er påfallende; kontrasten mellom protagonisten og Marianne er tydelig, han i grå trøye i beige lenestol, hun i grønn kjole og rød kåpe, han i tvil, hun med gjennomføringsevne og vilje. Både stemningen og billedspråket er satt fra første bilde.

Det paradoksale og ikke-rasjonelle ved kvinnen blir presentert; hun prater og prater om stillheten, hun hysjer på ham uten at han har sagt noe. "Hun bare var der", sier protagonistens voice-over, og vi får se nærbilder av en mann som ser ut til å mistrives, han ser nesten redd ut.

Scenen fortsetter, bundet sammen av voice-over, for egentlig er det flere scener spredt utover i tid, han går ut av stuen og inn på kjøkkenet, og der står Marianne i andre klær, midt i en annen samtale om stillhet og varhet og harmoni, mens protagonisten står der i en situasjon som mangler nettopp stillhet, varhet og harmoni. Slik blir vi presentert for kimen til hovedpersonens selvpåførte problem, at han "fikk seg så sjeldent til å si unnskyld, hva var det du sa?" (Loe, 2002), at han ikke makter å skrape sammen en egen vilje. Vi får ikke - verken i romanen eller filmen - noen følelse av at det er noe i dette for HAM, at han har noe utbytte av dette samværet, og spørsmålet melder seg dermed ganske raskt: bør han ikke foreta seg noe for å få henne til IKKE å komme, bør han ikke uttrykke hva HAN mener eller har lyst på? Denne passive mannen finner vi igjen

i hele Loes forfatterskap, en mann som unngår de ubehagelige samtaler, som reagerer som et barn. Fortellerstemmen har tidvis innsikt i hva som foregår, og det finnes en viss selvinnsikt, tvil, mistro og skepsis i teksten, men protagonisten greier ikke å gi dette et uttrykk i møte med Marianne.

I Mariannes kontinuerlige prat greier protagonisten bare delvis å henge med, og sovner til slutt til en monolog om Mariannes forhold til sin far. Når han våkner ber han henne ta et oppgjør med sin far, og da er det gjort. Den passive barnemannen har uforvarende viklet seg inn i en relasjon. Når han oppsummerer "jeg hadde engasjert meg - i livet hennes" er historien i gang, og vi går fra den underbuksekledde mannen (foran en plakate av John Lennon med armbåndet "give peace a chance") som ikke helt forstår hva han har gjort, til tittelplakaten - han er tatt av kvinnen.

De fantastiske, overnaturlige og absurde elementene, et utvalg av funn

La oss undersøke ved *hvilke anledninger* Næss griper til fantastiske eller absurde scener for å adaptere Loes tekst.

Karakterene i begge disse tekstene insisterer på at deres subjektive oppfatning av virkeligheten trumfer andres (mer objektive) oppfatning. Her ligger vi kanskje i grenselandet mellom realistisk fortelling og magiske element, så jeg velger å begynne ved dette aspektet ved tekstene.

Karakterenes (og særlig Mariannes) subjektivitet blir vi som nevnt kjent med allerede i åpningen, men det er først i scenen etter åpningen - samtalen etter at de har vært på kino at vi får se hvor grenseløst Marianne insisterer på at hennes subjektive opplevelse er den riktige. Når en mann hopper utenfor et fjell og faller, er Mariannes tolkning: "han fikk vinger og fløy" (05:08), de har ikke sett bilder av det, men hun "bare vet det". (05:30) Denne skråsikkerheten har hun arvet etter sin far, som sier "enkelte ting vet man bare og det er unødvendig å søke bevis utenfor sin egen intuisjon" (Loe, 2002, s. 40)

Jeg har ikke til hensikt å gå gjennom alle eksemplene på at Marianne bruker sin intuisjon som en bulldozer i forholdet til protagonisten, men jeg tar med et par eksempler for å visa at dette er et gjennomgående trekk med hvordan Marianne oppfører seg:

Mariannes gule kommode passer ikke inn i leiligheten, så Marianne mener at det kommer av at *veggene* er i feil farge.

Mariannes opplevelser styrer forholdet til protagonisten, dette kommer negativt til uttrykk f.eks. i hennes abrupte brudd fordi protagonisten har kjøpt en eggekoker til hennes far. Det kommer positivt til uttrykk og positivt til uttrykk både da protagonisten svarer "Jeg vet ikke" på Mariannes svar om han er forelsket i henne, konkluderer hun med at "da er du det.", og med Mariannes reaksjon på at protagonisten får sparken: "Men, så fint!"

Et siste eksempel: Marianne kjøper togbilletter til dem begge ("alt er ordnet!"), og kupper reiseplan, reiserute og stemning underveis.

Også andres subjektivitet og skråsikkerhet dras ned over hodet på protagonisten, både (som tidligere nevnt) Mariannes fars følelsesutbrudd, og "Nidar Bergene", Mariannes venninne³. Det grumsete bassenget i Frankrike er utenkelig for protagonisten å bade i, men obersten ser ikke ut til å bry seg. Er det obersten som liker å bade i grums, eller er det protagonisten som projiserer sin egen fortvilelse på badevannet?

Mariannes venninne gir protagonisten det han tror er en "veldig fin stein", men som i venninnens subjektive virkelighet er bergkrystall som "åpner energistrømmene dine, stimulerer chakraene og gjør deg i stand til å åpne deg mot deg selv." Hva er riktig, hvilken virkelighet skal vi tro på?

I og med at romanen har et fortellerperspektiv med en klassisk førsteperson, gir romanen nødvendigvis et subjektivt bilde av hendelsesforløpet, men også utover fortellerperspektivet legger karakterene i romanen stor vekt på deres egne oppfatninger og opplevelser av omverdenen. Fortelleren fremstiller Marianne som en ekstremt følelsesstyrt person som nekter å akseptere at verden kan oppleves på en annen måte enn hennes subjektive opplevelse. Hun underkjenner fortellerens virkelighetsforståelse. Et godt eksempel på dette er når paret besøker Paris, og Marianne "er fast bestemt på å la Paris bli en tabbe" (Loe, 2002, ss. 70-71), nekter å forlate rommet og er misfornøyd med mat, hotellrom osv. At Mariannes har et annerledes forhold til hva som er "sannhet" enn fortelleren, kommer tydelig fram da de skriver postkort sammen. Marianne skriver at hun har "det finfint og at utsikten fra Eiffeltårnet var imponerende. [...]" Men du har jo ikke vært der, sier jeg. Det er løgn, Marianne. Men det bryr hun seg ikke om. Og hun kritiserer meg fordi jeg alltid skal være så prektig og sanndru. Postkort er kun en lek med ord og begreper, hevder hun. " (Loe, 2002,

³ Hun blir aldri kalt dette i filmen, men protagonisten tenker på henne som "Nidar Bergene" i romanen (fordi hun jobber der) og karakteren kalles "Nidar Bergene" også i filmens rulletekst.

s. 72) Denne meningsutvekslingen gjør det klart for Marianne at det ikke blir aktuelt for henne å ligge med ham på en stund.

Urimelige eller barnslige karakterer er imidlertid ikke nødvendigvis fantastiske, magiske eller absurde, men Næss krysser grensen for kausal virkelighet på mange vis i sitt filmunivers.

Allerede nevnt er grepet med å gå inn og ut av *voice-over*, at karakterene reagerer på voice-over eller overtar fra voice-overstemmen midt i en setning. Det finnes mange eksempler på dette grepet, jeg kommer ikke til liste dem opp her. Virkemiddelet er nevnt i beskrivelsen av åpningsscenen, og begynnelsen på filmen er et godt eksempel på hvordan virkemiddelet brukes.

Et annet fantastisk virkemiddel er "fotografert, skriftlig verbalspråk" (Engelstad, 2013, s. 72) som brukes på flere vis i adaptasjonen. Noen ganger brukes det fotograferte språket til å vise hvilken funksjon en karakter har. Et eksempel er når den gode naboen henger opp et rundskriv på korktavla i oppgangen som det står "GODE NABOER" på. Verbalspråket brukes til å underbygge voice-overen også; når protagonisten forteller at han begynner å gå i svømmehallen, og at han har kjøpt årskort, ser vi årskortet projiserer i bunnen av bassenget. Verbalspråket dukker også opp i mer realistiske sammenhenger, f.eks. at kaféen som protagonisten møter kameratene sine på kaffe i heter "Et fullgodt liv".

Et virkemiddel som ikke alltid er fantastisk i betydningen overnaturlig, men som likevel er tydelig ikke-realistisk, er bruken av arketyperne eller klisjeene i *symbolspråket*. Scenene i svømmehallen og saunaen utarter flere ganger til billedtablåer vi kjenner fra kunsthistorien. For ser ikke mennene i badebukse som vagler seg opp i (den enorme) saunaen ut som romere i Forum? Ser ikke Glenn som holder protagonisten ømt i fanget ut som Maria i en pietà? Filmen er full av disse felleskulturelle referansene, og Næss bruker dem til både å tydeliggjøre og til å løse opp stemningen. De forelskede på broen som protagonisten sykler over gir også tydelige assosiasjoner til et klassisk motiv fra kunsthistorien, og julefeiringen hjemme hos familien til protagonisten er så klassisk at den kunne vært en Gilde-reklame.

Karakterenes *outrerte oppførsel og språkbruk* er et annet virkemiddel som brukes til å tydeliggjøre og skape humor. Mariannes far er hysterisk sint og urimelig, Mariannes venninne er parodisk alternativ, Lollik er hysterisk vulgær. Det beste eksempelet er kanskje Obersten og Marianne 2, hvis samliv i Frankrike er et glitrende eksempel på hvordan et samliv kan implodere og redusere begge parten. Scenen der Marianne og protagonisten tas imot og blir

brifet om Oberstens hørseskade er svært elegant; når Marianne 2 roper "Jag berättar om membranet!!" forstår vi både hvor irritert hun er over å måtte håndtere partnerens handicap, og også hvor mange ganger hun har vært nødt til å gjenta det samme til andre gjester. Den uvanlige språkbruken har Næss tatt med seg fra romanen, dette er typisk Loe´s stil. Språket er lettfattelig og stort sett ordinært, men karakterenes replikker kan være atypiske, sosialt pinlige og rare. I romanen skriver Loe "jeg sa at det ville være ille hvis vi skulle skilles på denne måten" (Loe, 2002, s. 128) I Næss sin adaptasjon blir dette uttalt som protagonistens replikk utenfor Mariannes hus på "øya", og blir en underlig, utdatert og litt morsom replikk. Både i Loe´s roman og i Næss´s film brukes dette ikke-muntlige språket til å lette stemningen, dempe melodramaet og øke underholdningsverdien. En scene med et tragisk innhold skildres med et slags "tongue in cheek" som er typisk for Loe⁴

Næss har også med flere scener der kausalitet og virkelighet går helt i oppløsning, scener med *magisk eller fantastisk innhold*. Dette virkemiddelet går igjen i hele filmen, og brukes i filmens mest sentrale scener. Næss sitt store vendepunkt (som vi senere skal se at Loe ikke har med i sin tekst) er fullt av magiske elementer. Dette finner vi både i scenen der protagonisten kaster ut kommoden og i scenen der protagonisten oppdager at Tor er far til Mariannes barn. Det magiske opptrer på flere plan. *Tidsaspektet* er forskjøvet, Marianne bruker akkurat like lang tid på å løpe ned en vindeltrapp à la Hitchcock som kommoden trenger på å falle ned etasjene. *Gravitasjon og vekt* er forskjøvet, kommodens vekt er avgjort av dens symbolske betydning. *Objekters bevegelser i tid og rom* er forskjøvet; vi ser for eksempel at sjakkbrikkene til Obersten beveger seg selv. Noen ganger kombineres *forskyvingene i tid og rom*, I Næss´ univers er det ikke problematisk å ta hurtigbåt fra Aker Brygge til Lofoten. Stedsaspektet er løst opp og tatt ut av kausalitet og fysiske lover. Ofte er det *karakterenes emosjonelle opplevelser* som utløser magien. "The human mind is capable of accelerating and collapsing the "feel" of time" (Bluestone, 1957, s. 51), her er scenen der fyrverkerihjertene ses på himmelen for så og falle ned et godt eksempel. Det finnes også eksempler der det magiske ikke forklares eller har noen indre logikk. I scenen der en ultralydundersøkelse viser at fosteret har telelinse og skyggelue beveger Næss seg langt fra Loe´s tekst, og overskrider de fleste av fysikken og biologiens lover. Vi ser at "The director, then, creates a new reality, and the [...] laws of space and time become "tractable and obedient"" (Bluestone, 1957, s. 52)

⁴ og som vi skal se: andre norske filmer fra samme periode

Også *lydsporet* i Næss sin adaptasjon inneholder fantastiske elementer. Tidligere nevnt er at skillet mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd er visket ut. Næss bruker også lyd som tilsynelatende er diegetisk, men som - dersom man stopper opp og stiller spørsmålet ved det - kommer til at er innbilt eller utenfor karakterenes hørevidde. Når protagonisten og Marianne har et stående samleie i et julepyntet vindu, høres bjelleklang som fra kanefart. Er dette kontentum eller lydeffekt? Det kan kanskje tolkes og defineres på flere måter, men de fantastiske sidene ved lydsporet får oss til å stille spørsmål ved konvensjonelle grenser, ikke bare mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd, men også en slags lydlig fjerde vegg. I åpningen oppfatter vi bakgrunnsmusikken som filmmusikk, men når Marianne skrur av platespilleren hører vi at musikken var i rommet. Næss har tatt bort de vanlige grensene mellom hva publikum oppfatter og hva karakterene oppfatter, også i lydsporet.

Alle disse virkemidlene settes også sammen til fantastiske scener som nesten kan sies å være skildringer av en slags mental krise hos protagonisten. Når protagonisten innbiller seg at Marianne innrømmer at hun har vært urimelig, dukker Marianne opp i aviser, på radio, på fjernsyn. Den lettbeinte humoren i scenen hindrer oss nok i å tenke på protagonisten som psykotisk, men skillet mellom drøm, dagdrøm, ønsketenkning og subjektiv oppfattelse er visket ut.

De fantastiske elementene som protagonistens støttehjul

Hvorfor trenger adaptasjonen de fantastiske elementene? Kan vi se for oss en filmatisering av teksten uten over-realistiske elementer?

Noe av protagonistens problem er at han lar seg styre, ofte viljeløst, dit Marianne spontant drar. Når hun foreslår at de skal på kino, må protagonisten nesten løpe for å holde følge med henne. Er det Marianne som er en relasjonell dampveivals, eller er det protagonisten som er en dott? Det er vanskelig å følge forholdet deres uten å ønske seg at protagonisten setter foten ned og etablerer noen rammer for sitt eget liv. Hvorfor gjør han ikke det?

Én mulig forklaring er at teksten er skrevet i ettertid, at fortelleren underdriver sin egen forelskelse og sin egen delaktighet i at forholdet utviklet seg. En annen forklaring er at fortelleren fremdeles er et slags *barn*. Den naive, barnaktige protagonisten går gjennom hele Loes forfatterskap. Karakteren "Kurt" er en svært barnslig mann, som både kona og ungene hans må sosialisere. Protagonistene i "Naiv Super" og "L" er begge menn som ikke håndterer overgangen til voksenlivet, faktisk skyr voksenlivet og har som prosjekt å komme

utenom det.

Der barnet har problemer med å skille fantasi og virkelighet, har også protagonisten i Næss sin adaptasjon av "Tatt av Kvinnen" opplevelser som transcenderer den kausale virkeligheten. Både han og Marianne oppfører seg usaklig, overdrevent sjølopphatt, følelsesstyrt - kan man ikke bare oppsummere det som nettopp *barnslig*? Glenn er en mye større og eldre mannsskikkelse som rådgir protagonisten. De andre mennene i historien er også dominerende skikkelser, obersten, Mariannes far, til og med fugletitteren er fysisk overlegen. På veggene i leiligheten hans henger Asterix-forsider. Mariannes "kom, da!" er noen ganger lokkende, noen ganger irriterte, men definitivt også moderlige. Også Marianne er tidvis som et barn, hun "våknet og gråt lenge. Jeg tenkte på pappaen min, og at det er dumt og vanskelig å bli voksen." Siden det ikke er de praktiske og økonomiske sidene ved voksenlivet som plager karakterene våre, er det kanskje det å tilpasse sine egne behov til andre?

Det er først når svømmebrillene har kommet i bruk som et slags erotisk symbol, og protagonisten har fulgt Glenns råd om å ligge med Marianne, at protagonisten forlater barnets verden med Grandiosa, svømmehall og tegneserier, og endelig gjør noe voksent.

Hva synes protagonisten er det beste med å være voksen? Jo, å kunne "dele et eple med hendene", et slags party-trick som først og fremst krever muskelstyrke. Er han i det hele tatt voksen?

Loes tekst har en *viljesvak og lite handlekraftig protagonist*, svært ulik den klassiske filmhelten. Det gir en film et *dramaturgisk problem*, for som publikum identifiserer vi oss med protagonisten, og ønsker å se ham håndtere konfliktene en bitter skjebne sender mot ham.

Den lite handlekraftige mannen, mannen som blir feid med i begivenhetenes gang av krefter større enn ham, er nærmest en arketype i norsk film i perioden. I Pål Jackmans "Jernanger" sitter protagonisten og venter på at kvinnen han elsker skal komme og hente ham i tretti år. I Arild Ommundsens "Mongoland" går den mannlige hovedpersonen og venter på at kvinnen skal komme og hente ham, ikke før i siste scene foretar han seg noe som helst, og da bare med hjelp av andre, mer handlekraftige menn. I Bent Hamers "EGGS" er stillstanden total. Den tilstanden vi får se i åpningen av "Tatt av kvinnen" med "harmoni" og "kveldskos" er nærmest blitt til et levende fossil i "Far" og "Moe" sine mikroliv i huset deres på landet. Her har to brødre levd liv uten noen form for tiltak eller variasjon i gudene vet hvor mange år; det eneste unntaket er at én av dem har

vært på en mopedtur til Sverige. Hva har disse filmene til felles, hvorfor fungerer de på hvert sitt vis uten handlekraftige mannlige hovedkarakterer?

Petter Næss løser dette problemet på samme måte som en rekke norske filmer i samme periode, *han innfører fantastiske element*. I "Mongoland" finnes julenissen, i EGGS foregår hele handlingsforløpet i en lukket verden helt skjermnet fra et realistisk univers; bare radioprogrammer viser at brødrene lever i en verden der det finnes mer enn 10 andre mennesker. Hovedpersonen i "Jernanger" gjøres til en slags "Grinch", som først skal ødelegge kjærligheten (han har til og med en hjertelidelse, slik som Dr. Seuss' Grinch), men siden - via drømmer og febermøter med en steinbit - redder kjærligheten. Jul, foreldreskap, kjærlighet, disse historiene tar opp de store, episke temaene i vår kultur, men ved å bruke fantastiske element oppnår man en slags ironisk distanse til det hele.

I "Den norske filmbølgen" skriver Gunnar Iversen og Ove Solum om filmen "Budbringeren" at det er vanskelig å se at protagonisten Roy "i det hele tatt kan sies å ha et prosjekt, annet enn at han [...] begir seg ut på vandring i et særegent univers, der tilfeldighetenes spill griper inn." (Solum, 2010, s. 202)

Det er ikke protagonisten i disse historiene som driver handlingen fremover, det er "dramaturgiske trappetrinn som vever Roy inn i en historie han motvillig blir en del av." (Solum, 2010, s. 202)

Hva har så dette med de fantastiske elementene å gjøre? *Jo når man opererer med en protagonist uten fremdrift og handlekraft, oppstår det et dramaturgisk vakuum*, historien må videre, verden må reddes, kjærligheten må vinne. Denne utfordringen kan løses ved at protagonisten "prøver å finne et handlingsrom for å artikulere en annen form for maskulinitet [...] å skape seg et rom på utsiden av normalitetsidealene, avkledd og sårbar, men samtidig også [...] fristilt fra normalitetskrav og tradisjonelle idealer om mannlighet" (Solum, 2010, s. 203) Dette kan slik jeg ser det også sies om protagonisten i "Tatt av kvinnen", og denne typen mann er protagonist i flere andre norske filmer fra perioden, Solum/Iversen lister opp blant annet de før nevnte "Mongoland", "Jernanger" og "EGGS", men også "Salmer fra kjøkkenet" og "Den brysomme mannen" er med på lista. To andre filmer på lista - "Detektor" og "Nord" - har også manus av Erlend Loe. Man skal kanskje være forsiktig med å tillegge Loe altfor stor betydning her, men det er i alle fall påfallende at mannsrollen i norsk film endrer seg i den perioden Loe selv skriver ("Tatt av kvinnen" er utgitt i 1993) og arbeider som konsulent i Norsk Filmfond (2002-2005).

Den magiske kjærligheten som fantastisk element

Hva om selve definisjonen på kjærlighet, selve "målet med tilværelsen" bare er slags felleskulturell nevrose, dette "at man må finne noen, finne sjelevennen sin"? Har protagonisten et realistisk forhold til forelskelse og tosomhet, eller kan selve jakten på den "kjærligheten" protagonisten er overbevist om at må finnes være alkymi og kamp mot vindmøller? Kan hende ligger noe av det absurde elementet ikke bare hos protagonisten, men i diskursen han befinner seg i?

Protagonisten lar seg dra ut av en tilsynelatende harmonisk tilværelse, ikke bare av Mariannes mas og tilstedeværelse, men også av koret av mannfolk i badstua, og da særlig Glenn. Er han forelska? Han må ligge med henne! Det er *et unisont krav fra omgivelsene* om at å utvikle forholdet til Marianne er veien å gå, og protagonisten omfavner det Christian Refsum kaller "kjærlighetens religion", en kjærlighet som kan tilby "den meningen med livet som religionen tidligere forvaltet." (Refsum, 2016, s. 10) Dessverre forholder ikke protagonisten seg til "hele aksene av menneskelige relasjoner", men en kjærlighet "som i for stor grad fremstår som et spørsmål om tosomhet." (Refsum, 2016, s. 11)

Der Loes tekster skildrer karakterenes karakterbrist med ironi og en slags lun humor, vil en filmatisk fremstilling av karakterene kunne fremstå som lite realistiske; hvis Marianne er så masete og kjip, hvorfor er de sammen da? Loes tekst viser at protagonisten på ingen måte føler noen betingelsesløs kjærlighet for Marianne, men en tenkt film, uten voice-over, vil jo strengt tatt bare vise en mann som dilter, gir seg og lengter. I Erik Skjeveland sin analyse av romanen "Tatt av kvinnen" beskrives også protagonisten som barnslig og naiv, men Skjeveland mener at han blir "invadert og kuet av [...] familie, venner, bekjente og sist men ikke minst, kjæresten" (Skjeveland, 2004) Skjeveland forklarer denne naiviteten og viljeløsheten med at protagonisten lever i et velferdssamfunn, han er trygg og materielt velberga, men "lider av kjærlighetslengsel." (Skjeveland, 2004)

I romanen opplever ikke hovedpersonen at denne lengselen blir stillet. Selv om møtet med Mirlanda er "en god dag. Kanskje en av de aller beste." (Loe, 2002), blir verken Mirlanda eller den befriende vulgære Lollok den store kjærligheten. I filmen er jo Mirlanda derimot en slags perfekt kvinne. Hun skjønner bildet han har med seg, hun lytter til ham, og hun vil ha ham når Marianne ikke vil. Her går

Næss ganske langt utenfor romanteksten og lager seg en ny rammefortelling; Mirlanda representerer den sanne kjærligheten i kontrast til den sjølpålagte og misforståtte "forelskelsen" i Marianne. Verdt å legge merke til her, er at Mirlanda i Loes tekst ikke er så forskjellig fra Marianne. Når Mirlanda, som en annen Josef Fritzl, "vil låse meg ned i kjelleren sin slik at jeg ikke kan stikke av" (Loe, 2002, s. 109), vitner jo ikke akkurat det om at hun vil være en mindre dominerende kvinneskikkelse enn Marianne. Næss gjør dette til en søt og morsom hendelse, en kjærlighetserklæring nesten, men det er fristende å minne om at Mirlanda allerede har en kjæreste i denne situasjonen, og strengt tatt ikke oppfører seg så svært annerledes enn Marianne seinere gjør på øya med ørneforskeren.

Kan vi si at Mirlanda også er et av Næss sine fantastiske element? Næss får scenene med Mirlanda til å fungere som kontrast til livet med Marianne. Den felles tonen, den løse, lette humoren, her nærmer vi oss det som står på tekst i åpningsscenen: "harmoni" og "kveldskos", og her opplever protagonisten det han før bare har hørt Marianne snakke om: den "deilige stillheten", "kommunikasjon" og "den uendelige varheten et menneske er i stand til å leve i overfor et annet". (Loe, 2002, s. 7)

Det er bare med en litt snusfornuftig tilnærming og analyse av Mirlandas etikk at vi ser likhetene med Marianne, ellers drukner de i protagonistens opplevelse og intuitive forståelse av Mirlanda. Sånn sett kan vi si at "kjærligheten" i Næss adaptasjon også er subjektiv og romantisk, det forklares ikke hvorfor protagonisten har det slik med Mirlanda, det bare er sånn.

Øyeblikket der filmen for alvor *skiller lag med romanen og skaper sin egen rammefortelling*, er når protagonisten - forvist av en furtende Marianne som skriver løgnaktig positive postkort på hotellrommet - sitter og drikker kaffe på en kafé. Der får han se et eldre ektepar forlate kaféen. Både med blick, musikkbruk og ultrarapid viser Næss at det disse to opplever er signifikant for protagonisten. Det eldre ekteparet som behandler hverandre med "uendelig varhet" utenfor kaféen sier ingenting til hverandre, men de ømme gestene deres avslører en trygg, sterk, gammel kjærlighet. Det er fra øyeblikket protagonisten ser *dem* at han gradvis begynner endringen sin i Næss sin adaptasjon, det er fra møtet med dem han begynner å forstå hvordan det går an å ha det, han "prøver å fange noe stort med noe lite". Han har med andre ord fått et ubevisst mål, et "unconscious object of desire", som han gradvis blir bevisst, og som gradvis fortrenger hans bevisste mål om å bli forelsket i Marianne.

Et forbehold: hvem er egentlig protagonisten?

Det oppleves kanskje som søkt å trekke i tvil hvem som er protagonist i denne fortellingen, særlig fordi begge tekstene bruker en jeg-person og intern fokalisering. Vi har sett at fortellingen følger hovedpersonens subjektive opplevelser i uvanlig stor grad, vi kan si at både Loe og Næss gjør en "innsnevring av "feltet" hvorfra den narrative informasjonen produseres" (Aaslestad, 1999, s. 84). I tillegg gjør flere av karakterene i fortellingen en liknende innsnevring. Karakterer som i så stor grad insisterer på at deres intuitive og opplevde virkelighet er den objektivt riktige "vanskeliggjør den logiske gjennomføringen av en helhetlig narrativ syntaks (Aaslestad, 1999)"

Kan vi da ikke bare si at hovedpersonen = protagonisten? Grunnen til at jeg gjerne vil ta et forbehold her, er at jeg på den ene siden kaller Loes hovedperson for filmens protagonist. Samtidig påstår er at en tenkt film *uten* fantastiske element vil ha et dramaturgisk problem på grunn av en protagonist uten framdrift og gjennomføringsevne. Da kan det være vettug å undersøke saken litt mer grundig: er Loes hovedperson egentlig protagonist?

Ut fra McKee sin definisjon bør vi i så fall greie å identifisere noen bevisste mål hos ham, og han uttaler også noen slike. "Jeg griper meg et øyeblikk i å ville være som Marianne. Like fri i tanken", sier han i det de går på toget. Han vil også "ta sitt møkkaliv til et helt nytt nivå" når Marianne kommer hjem fra Frankrike. Han "bestemte meg for å få dette til å fungere", han har en slags vilje der inne.

Det store målet hans, som også setter i gang historiens dramaturgi, skiller seg likevel ut som mer sentralt: forholdet mellom dem skyter først fart når han går fra å se på Marianne som en person som bare kommer oftere til ham, til å bli en person han skal investere noe i. Han sier: "Jeg bestemte meg for å bli hodestups forelsket i Marianne".

Han har også kortsiktige bevisste mål, han vil få Marianne til å savne seg, osv. Problemet - dersom man analyserer filmen med McKee's bransjebriller - er at historien ikke drives fremover av protagonistens mål, det er Mariannes bevisste mål som tar ham fra tilstand til tilstand, fra harmoni til forelskelse til fortvilelse til nytt forsøk og endelig oppgjør, alle vendepunktene er Mariannes verk.

Marianne har kvalitetene til en klassisk protagonist. Hun er handlekraftig, hun vet hva hun vil, og hun tar egne valg selv om det koster henne noe å oppnå dem. Hadde denne historien vært fortalt fra Mariannes perspektiv, kunne det kanskje vært "historien om en kvinne som finner mannen i sitt liv, mister ham av syne i et mislykka langdistanseforhold, men oppdager at det er ham hun egentlig elsker og skaper et nytt liv med ham på nye premisser." Temmelig standard romantisk drama der, altså.

Med Loe's hovedperson som protagonist har filmen et grunnleggende dramaturgisk problem, for ettersom vi helt fra starten av forstår hvem hovedpersonen skal være, trenger vi å se at han agerer og at han vil noe. Dersom alle målene hans er knyttet til det å få Marianne, mangler han motstand, for Marianne vil jo (stort sett i alle fall) ha ham også. De tydelige bevisste målene til hovedpersonen har en dramaturgisk svakhet: det finnes ingen antagonist. Bare gjennom veik passiv-aggressiv hinting greier han å gi uttrykk for det han vil: "Ja vel. Vil du at jeg skal være her også?" spør han, når Marianne har bestemt seg for å *bli* et sted han vil *forlate*.

Det er bare ved å lete etter ubevisste mål at hovedpersonen vår også gir mening som protagonist i klassisk filmdramaturgi. Disse målene ligger der mellom linjene, men er forholdsvis vage. Vi merker et visst ubehag med at Marianne kommer, og med at hun ikke respekterer hans valg, hans behov, hans integritet. Ved å legge vekt på møtet med Mirlanda, tydeliggjør også Næss protagonistens ubevisste mål. Det kan kanskje defineres som "å finne sann kjærlighet med et menneske som elsker ham og som han opplever gjensidig respekt med"? Det er likevel fristende å legge til et annet aspekt, nemlig at protagonisten skal bli hovedpersonen i sitt eget liv, og slutte å være så mye av en dott. Da må vi spørre oss, er det protagonistens mål, eller er det publikums mål?

En siste viktig forskjell mellom roman og film

Det første poenget vil naturligvis være de fantastiske, absurde og overnaturlige elementene i Næss' film. Det poenget trenger ikke å utdypes ytterligere her.

Et annet poeng, som bør utdypes, er hvordan Næss endrer karakterenes betydning, da særlig Mirlanda. Som sagt i avsnittet om protagonisten, uten å sette opp Mirlanda som motsatsen til Marianne, fungerer ikke Marianne som antagonist, og da har heller ikke filmen en protagonist i dramaturgisk forstand.

Hva er det egentlig Næss gjør? Voice-overen i scenene med Mirlanda er helt lik som i romanen, men bildespråket bygger opp under at dette er en skjellsettende hendelse i protagonistens liv. Zooming inn på ham når hun vinker til ham for første gang, nærbildene av den vakre, smilende kvinnen - dette er overtydelig, nesten klisjéaktig⁵ filmspråk som brukes til å sprite opp den nøkterne teksten. Næss trenger at møtet med Mirlanda blir et vendepunkt.

Vi får nærbilder av munnen hennes, nærbilder av øynene hennes, fingrene hennes rundt et vannglass, alt er magisk og vakkert⁶, selve hendelsen er eventyrlig. Ingen kvinne har noensinne vist så tydelig med kroppsspråket sitt at hun vil bli kysset mens hun snakker om torsk. Scenene er adaptert til film med en helt annen avstand til originalteksten enn resten av filmen, Næss gjør en satellitt til en rammefortelling med brede penselstrøk. Da protagonisten får tilbud om å bo hos denne drømmekvinnen, og ringer til Marianne for å avklare at *de* ikke skal sees før de er hjemme igjen, får han muligheten til å gripe sitt ubevisste "object of desire", men gjør det likevel ikke. Kanskje det ikke er så troverdig at en nordmann reiser fra en så vakker kvinne som Mirlanda, men Næss løser et samtidig et dramaturgisk problem. Når protagonisten drar fra Mirlanda, viser Næss at det finnes en konflikt mellom protagonistens bevisste mål (bli forelsket i Marianne) og et ubevisst mål (å finne sann kjærlighet). Han har med andre ord ikke ennå kommet langt nok i sin utvikling til å bli "like fri som Marianne", men publikum ønsker at han kommer seg dit, for vi har skjønnet hva protagonistens ubevisste mål er før protagonisten selvs, dette er "true fiction" i følge McKee:

The key to True Character is desire. In life, we feel stifled, the fastest way to get unstuck is to ask, "What do I want?," listen to the honest answer, then find the will to pursue that desire. Problems still remain, but now we're in motion with the chance of solving them. What's true of life is true of fiction. A Character comes to life the moment we glimpse a clear understanding of his desire - not only the conscious, but [...] unconscious as well (McKee, 1997, s. 374)

Protagonistens vellykkede jakt på Mirlanda gjør filmen til en optimistisk beretning og jakten på kjærligheten og om å finne seg selv. Hovedpersonen i romanen ligger som en temmet sofahund og ser på de pene leppene til Marianne, ute av stand til å reagere på hennes grove svik, mens protagonisten i film kaster ut den gule kommoden og blir en mann.

⁵ min assosiasjon var <https://www.youtube.com/watch?v=fKjTmTVqnG8> fra ca 6:10 til ca 7:00

⁶ og det er fristende å legge til at ingen nordmann i Paris har noensinne blitt invitert hjem på middag av en så vakker kvinne,

De andre karakterene i romanen spiller en mer perifer rolle i filmen. Kompisgjengen er statister (bokstavelig talt!) i filmen, Nidar Bergene og naboen er også bare med der de trengs for å få filmen videre dramaturgisk. Lollik er effektiv her, også hun er en kvinne som protagonisten kan ha i livet sitt hvis han vil, men også hun representerer det motsatte av Mirlanda på sitt vis. Hun er helt åpent om at hun ikke deler hans smak eller vurderinger ("fy faen, her var det dritstygt!"), men at det ikke er noe problem for henne. Hun synliggjør på en måte hvor stor avstand det kan være mellom to mennesker i et forhold.

Oppsummering og avslutning

De fantastiske elementene i filmen "Tatt av kvinnen" brukes til å oppnå flere mål. De illustrerer karakterenes subjektivitet, og da særlig protagonistens subjektive opplevelser av virkeligheten. På den måten fungerer de som karakterbeskrivelse, og gir sammen med voice-over et tydeligere bilde av protagonistens opplevelse av verden. Karakterene blir tydeligere, rikere og mer humoristisk skildret gjennom briller farget av protagonistens overdrevent subjektive følelser (og minner?) Obersten sjakkbrett og svømmebasseng er gode eksempler på at fantastiske element gir karakterene dybde.

En annen effekt av de fantastiske elementene er at det tillater Næss å skildre en "magisk" kjærlighet, de kulturelle, ikke-rasjonelle mytene om sjelevenner og sterke følelser som trumfer alt. Møtet med Mirlanda er et godt eksempel.

De fantastiske elementene tydeliggjør karakterenes behov, mål og konflikter med andre karakterer. De spiller på lag med publikum for å avsløre karakterenes skjulte agendaer og løgner, som når Mariannes foster har hatt og telelinse.

Så godt som alle de fantastiske elementene tilfører humor, både ved å ironisere over karakterene og ved å referere til andre kunstverk, som i protagonistens sorg på Glens fang.

Den viktigste effekten av de fantastiske elementene er likevel affekten de har på dramaturgien. De gjør det mulig å oppfatte hovedpersonen i Loes roman som protagonisten i Næss' film. Med en dott som protagonist står man ellers i fare for å mangle framdrift, tydelige konflikter og karakterutvikling. Dette er et problem som flere regissører og manusforfattere har forsøkt å håndtere i norsk film på 2000-tallet, og et typisk grep har vært å ty til fantastiske, absurde eller overnaturlige elementer. Uten de fantastiske elementene ville ikke Næss hatt en slutt til filmen sin, og han hadde ikke hatt et vendepunkt inn mot et klimaks. Loes roman er antiklimatisk, leseren bare aner at det i hovedpersonens

fortvilelse kan ligge en fremtidig oppvåkning. Næss insisterer på at hovedpersonens intuitive opplevelse med Mirlanda er magisk, gir dermed protagonisten sin et nytt "object of desire" som kommer i konflikt med hans tidligere definerte bevisste mål.

Bibliografi

- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi - En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Berkley: University of California Press.
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til fil*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Jim Collins, H. R. (1993). *Film Theory goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Loe, E. (2002). *Tatt av kvinnen*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag utgave i samarbeid med "Det Nye".
- McKee, R. (1997). *Story*. New York: ReganBooks.
- Refsum, C. (2016). *Kjærlighet som religion*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skjeveland, E. (2004). Lediggang er roten. I P. A. (red), *Nye Forklaringer* (ss. 207-224). Bergen: Fagbokforlaget.
- Solum, G. I. (2010). *Den norske filmbølgen*. Oslo: Universitetsforlaget.