

Innholdsliste

| | |
|-------------------------------|----|
| 1. Innledning | 2 |
| 2. Problemstilling | 2 |
| 3. Avklaring og avgrensning | 2 |
| 4. Metode | 3 |
| 4.1. Adaptasjon | 3 |
| 4.2. Multimodalitet | 5 |
| 4.3. Narratologi | 6 |
| 4.4. Hermeneutisk metode | 7 |
| 5. Analyse | 8 |
| 5.1. Introduksjon av tekstene | 8 |
| 5.2. Narrasjonens struktur | 10 |
| 5.3. Rammefortelling | 12 |
| 5.4. Lys og farger | 16 |
| 6. Avslutning | 18 |
| 7. Litteraturliste | 19 |

Antall ord: 6962

1 Innledning

Fortellinger er og har alltid vært en viktig del av menneskets liv. Fortellinger fungerer både som underholdning, men også for å formidle videre kunnskap både på konkret og abstrakt plan. Vi bruker fortidens historier for «å finne tilbake til våre egne røtter og fordype oss i de erfaringer med det å være menneske som filosofien, diktningen og vitenskapen har formulert» (Berg Eriksen, 2002, s 8) Hvordan en formidler ulike fortellinger har utviklet seg over tid, og i dag ser en at filmmediet blir en stadig større kilde til formidling av fortellinger. Mange gode fortellinger fra litteraturen har etter hvert blitt overført til film, på mer eller mindre vellykket vis. Og diskusjonene omkring det å overføre en historie fra et medium til et annet, og særlig fra bok til film har det knyttet seg store diskusjoner til. *Appelsinpiken* av Jostein Gaarder er et eksempel på en tekst som er blitt adaptert til film, og det er ulike sider ved denne adaptasjonen oppgaven vil forsøke å belyse.

2 Problemstilling

På hvilke måte påvirker det mediespesifikke uttrykket opplevelsen av narrativet og temaet i de to tekstene om appelsinpiken?

For å svare på dette vil oppgaven se på narrasjon, fokalisering, og rammefortellingens betydning for forståelsen av tekstens motiv og tema. Videre vil oppgaven se på hvordan lys og farger brukes for å knytte sammen ramme- og hovedfortelling i filmen, og videre hvordan dette benyttes for å knytte sammen boken og filmen.

3 Avklaring og avgrensning

I oppgaven vil begrepet tekst brukes om både boken og filmen. Hos Svennevig defineres tekst som: «..språklige ytringer - skriftlige og muntlige - som er vevet sammen til en helhet, og som har en indre sammenheng.» (Svennevig, 2020, s. 227) Når både filmen og romanen omtales som tekst, er det som en forståelse av at filmen er en sammensatt tekst. En tekst som er satt sammen av ulike meningsressurser eller modaliteter, som for eksempel skrift, tale og bilde.

(Engebretsen, 2010, s.19-20) For å variere språket, og for å skille de to tekstene fra hverandre i selve analysen, vil en også bruke bok og film om de to tekstene.

I filmen er Georgs fortellerstemme fjernet, mens farens fortellerstemme er tydelig tilstede i form av voice-over. Oppgaven vil prøve å si noe om hvordan dette påvirker historien og temaet i tekstene. Utover å kommentere bruken av voice-over vil ikke oppgaven gå inn på bruk av lyd i adaptasjonen

I filmen ser en at noen former lys og farger blir brukt for å knytte sammen fortellingen, både den isolerte fortellingen om appelsinpiken, men også å knytte denne sammen med rammefortellingen om Georg. Oppgaven vil se på hvordan dette er brukt både som et virkemiddel for å skape enhet i narrasjonen, men også hvordan dette er brukt som et mediespesifikt virkemiddel for å utrykke deler av teksten som vanskelig lar seg formidle på film. Oppgaven vil ikke gå inn på mer generelle sider av lys- og fargebruk i filmen.

4 Metode

4.1 Adaptasjon

Adaptasjon er å overføre fra et medium til et annet. Og Engelstad hevder at, det at «fortellinger og annet stoff overføres fra et medium til et annet» er et trekk ved vår tid. (Engelstad, 2020, s.7) Like fullt kan en se at dette langt ifra er et nytt fenomen, og Hutcheon viser også at det historisk har vært en stor variasjon av overføring mellom ulike medium « The Victorians had a habit of adapting just about everything- and in just about every possible direction...» (Hutcheon, 2013. s XIII). Selv om en av dette forstår at adaptasjon både er et kjent fenomen, og et fenomen med røtter lang tilbake i historien, er dette like fullt et tema det er knyttet til dels store diskusjoner til. Det dreier seg både om prosessen og det ferdige produktet, adaptasjonen. Særlig har diskusjonen vært sterk knyttet til adaptasjon fra litteratur til film.

Noe av diskusjonen har vært hvordan en skal forstå relasjonen mellom disse mediene, tekst og film, der litteraturen historisk har hatt en høyere kulturell status enn det filmen har hatt. Sammen med dette har også tanken om originalitet og kopi utviklet seg, og diskusjonen

omkring «fidelity», filmens troskap til den originale teksten. Stam er en av dem som tydelig problematiserer dette kravet til adaptasjonen (Stam, 2012, s 74ff). Han peker på at den skuffelsen en som publikum opplever i møtet med en adaptasjon av en kjent tekst, ofte handler om at regissørens fortolkning ikke stemmer overens med ens egen fortolkning. Stam hevder videre at det også bak en tanke om lojalitet til originalen stiller seg en rekke spørsmål knyttet til hva og hvordan en skal kunne være lojal, rent praktisk. Dette fordi de ulike mediene har sine mediespesifikke uttrykksmåter, som ikke fullstendig overlapper hverandre. Han stiller seg også kritisk til tanken om at det finnes en essens eller ide, i eller bak teksten, som uten videre kan overføres. (Stam, 2012, s 76ff)

En annen tilnærming til å forstå adaptasjon på er å se dette som en form for oversettelse av eller dialog med kildeteksten, der en må forstå adaptasjonen som en av flere mulige tolkninger av kildeteksten. Venuti sier:

Nonetheless, a translation can never simply communicate in whole or in part the text that it translates; it can only inscribe an interpretation that inevitably varies the form and meaning of that text. Translation can be regarded as intercultural communication only if we recognize that it communicates one interpretation among other possibilities.

(Venuti, 2012, s 92).

Hos Elliot er denne tanken videre utvidet og en spør seg om det ikke er fruktbart å forstå historien ved å lese og tolke begge veier, ikke bare fra tekst til film, men også motsatt vei. (Elliott, 2003, s.157)

Også Hutcheon omtaler adaptasjoner som oversettelser, og vektlegger at de ulike mediene utnytter ulike tegnsystemer i formidlingen av de ulike delene av fortellingen. Samtidig vektlegger hun at det ofte, når det er snakk om adaptasjoner, er plottet som overføres fra et medium til et annet, men at en i denne overføringen gjerne ser store endringer (Hutcheon, 2013. s 6ff). På en oppsummerende måte forklarer hun adaptasjon som:

A acknowledged transposition of a recognizable other work or works
A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging
An extended intertextual engagement with the adapted work

Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative –a work that is second without being secondary.

(Hutcheon, 2013, s. 8)

En adaptasjon blir med dette på et og samme vis både et eget kreativt produkt, med en klar tilknytning til et konkret annet verk, samtidig som den er en del av en større sammenheng, tolkningshorisont.

4.2 Multimodalitet

Multimodale tekster er på samme måte som adaptasjon ikke noe nytt fenomen. Opp igjennom tidene har mennesket satt sammen ulike meningsressurser for å skape kommunikasjon. «En meningsressurs forstås som et sansbart uttrykk som har potensial til å skape mening i en bestemt brukssituasjon – det er gjenstand for *fortolkning*.» (Engebretsen, 2010, s.19) I nyere tid er dette blitt betydelig aktualisert av en teknologisk utvikling som i mye større grad enn tidligere gjør det mulig å kombinere ulike meningsressurser i samme tekst. Samtidig har det vært et økt fokus på tverrfaglighet, innen fagmiljøer knyttet til medier og kommunikasjon, språk og tekstforståing, og også skoleverket. Her har en lagt vekt på å se hvordan de ulike fagspesifikke disiplinenes spesifikke meningsuttrykk kan forstås på nye måter når de settes sammen med meningsuttrykk fra andre fagdisipliner. Grupper av meningsressurser kalles modaliteter, men begrepene brukes gjerne synonymt. Mens skrift, tale og bilder ofte regnes som sterke modaliteter, og dermed ofte fungerer som velkjente meningsbærere, kan klær, musikk og farger ses på som svakere modaliteter, som ikke nødvendigvis har et entydig og klart meningsinnhold. Mening eller meningsdannelse, er en sammensatt og kompleks prosess, som oppstår når et tekstuttrykk utsettes for fortolkning. I denne prosessen blir de ulike modalitetens funksjonelle spesialisering og multimodale kohesjon sentral for å forstå helheten i et tekstuttrykk. En multimodal tekst som film, henvender seg til flere sanser samtidig, og den måten disse ulike virkemidlene spiller sammen eller kontrasterer hverandre får betydning for hvordan teksten oppleves og forstås. (Engelstad, 2020, s.71ff)

4.3 Narratologi

Narratologi forstås som læren om strukturen i fortellende tekster, og brukes ofte som et synonym til fortellerteori. Aaslestad hevder at: «...tekstanalyse åpner for en forståelse av tekstene som når lenger enn den umiddelbare opplevelsen man kan ha ved en førstegangslesing.» (Aaslestad, 1999, s.10) Dermed blir narratologien et redskap til å belyse ulike sider ved tekstens struktur, for å kunne se under overflaten, og få tak i det underliggende eller tematiske ved teksten.

Et av de sentrale begrepene innenfor narratologien er fokalisering, som handler om å se på hvem som er fortelleren i en tekst, og fra hvilke person det narrative perspektivet går ut i fra. Dette handler videre om hvor mye informasjon en fortelling kan komme med, uten at det går ut over fortellingens egen logikk. Det skilles i hovedsak mellom ekstern og intern fokalisering. Den interne fokalisingen plasserer perspektivet i fortellingen hos en av personene i fortellingen, mens den eksterne fokalisingen har perspektivet utenfor personene og det fiktive universet. Med intern fokalising kan en få innblikk i tanker og følelser hos personen, mens den eksterne fokalisingen ikke gir rom for dette. Det finnes imidlertid en null fokalising, der fortellerperspektivet ligger utenfor det fiktive universet samtidig som fortelleren kan ta seg friheter med hensyn til kunnskap om de ulike personene og heller ikke er bundet av tid og rom. (Aaslestad, 1999, s.86)

Mens fokalising ser på hvilket perspektiv narrasjonen formidles gjennom, sier fortellerstemmen noe om hvordan de ulike personene kommer til orde. I utgangspunktet skiller en mellom en forteller som forteller om de fiktive personene, at de fiktive personene selv slipper til orde, eller at det etableres en fortellerstemme som formidler den fiktive personens språk.

Både fokalising og fortellerstemme sier noe om hvordan de fiktive personene kommer til uttrykk i narrasjonen. Men det å se på narrasjonens egen plassering i forhold til tid, kan også være fruktbart. De begivenhetene som det fortelles om, kan både ligge samtidig, forut for eller etter narrasjonen. Etterstilt narrasjon, formidler at narrasjonen foregår i etterkant av historien, mens foranstilt narrasjon går forut for historien. En kan også snakke om simultan narrasjon, der det som fortelles skjer samtidig med at historien utspiller seg. Det er også mulig å sette fokus på selve narrasjonsprosessen og gjøre denne til en del av selve historien, og en kan også finne ulike nivåer der fortellingen utspiller seg, sett i forhold til det narrative nivået.

I denne sammenhengen er rammefortellingen relevant, og med denne «...markeres det i novellen at handlingen er avsluttet, og at den er fortalt til noen som kan formidle den videre.» (Aaslestad, 1999, s.122). Når en på denne måten referer til en avsluttet historie skapes det en tydelig avstand mellom historien som fortelles, og den som forteller denne.

4.4 Hermeneutisk metode

Det å utføre et analysearbeid handler i stor grad om å tolke den eller de tekstene som er gjenstand for analysen. Tolkningen eller fortolkningen hviler på to grunnleggende prinsipp. Det første er at det objektet som skal fortolkes må inneholde en eller annen form for skjult mening, og det andre er at denne skjulte meningen bare kan oppstå gjennom en form for menneskelig aktivitet. Fortolkning forstås videre som en prosess der målet ikke er å finne frem til en udiskutabel sannhet, men en prosess der møtet mellom objekt og fortolker eller fortolkere, stadig avdekker nye måter å forstå og danne mening på. Fortolkning forstås med andre ord som kommunikasjon. «I denne sammenhengen betyr kommunikasjon formidling av informasjon mellom mennesker ved hjelp av tegn eller symboler, språklige og ikke språklige.» (Jordheim et al., 2011, s. 199).

Hermeneutikken som metode skiller seg fra naturvitenskapelige metoder, ved at den er opptatt av enkeltfenomener som skaper mening, med andre ord kvalitativ fremfor kvantitativ. Den hermeneutiske tilnærmingen til objektet, eller teksten handler i hovedsak om å henvende seg til teksten, og i møte med denne gjennom en prosess gradvis avdekke dennes mening. Denne prosessen forstås ikke som en lineær prosess, men en veksling mellom forståelse av tekstens deler og helheten. «Det er altså ikke uten grunn at det å fortolke har blitt sammenlignet med *å gå i sirkel*. Vi går fra detaljen til helheten, tilbake til detaljen, også tilbake til helheten igjen. Hver gang oppdager vi nye detaljer som vi ikke har sett før, eller som vi ser på nye måter. Nye detaljer skaper igjen- selvfølgelig- nye helheter.» (Jordheim et al., 2011, s. 226) Samtidig som de ulike delene av det objektet, her teksten, som fortolkes skaper ny forståelse for hele teksten, handler den hermeneutiske metode også om å trekke inn det som ligger utenfor selve teksten i forståelsen av denne. Gadamer peker på at forut for enhver ny forståelse av en tekst, ligger det en «for-mening», en form for forestilling eller forventning til dette nye. Denne «for- meningen» er dannet på bakgrunn av det en som

fortolkere fra før har tilegnet seg av ulik kunnskap, som en nå anvender i møte med dette nye. Denne forforståelsen hevder Gadamer er helt essensiell for å kunne skape ny forståelse.

I møte med det nye, blir det en forstyrrelse i forhold til det man kjenner fra før, og en tvinges til å revurdere den etablerte forståelsen med en ny.

Når en anvender den hermeneutiske metode er det tre ulike versjoner av denne sirkelen som benyttes. Først handler det om forholdet mellom delene og helheten innenfor den spesifikke teksten, videre ser en at man kan se på forholdet mellom teksten og konteksten, altså den historiske konteksten en tekst er blitt til innenfor. Til slutt dreier det seg om å se på forholdet mellom teksten og fortolkeren eller leseren. I denne sammenheng blir det vesentlig å forstå hvordan man da skal forstå teksten. Schleiermacher trekker frem to måter å fortolke teksten på, den grammatiske eller den psykologiske. Den grammatiske forholder seg til teksten som en sammensatt struktur av ulike deler som språkssystem og vokabular, og den må dermed forstås ut fra konteksten. Den psykologiske forståelsen av teksten handler om at teksten er et uttrykk for en bakenforliggende tanke eller ide hos forfatteren. Som en løsning for å kunne foreta en tolkning ut i fra begge disse ytterpunktene, brukte Schleiermacher begrepet «stil». Med dette forstår en « Hermeneutikkens oppgave består altså ikke bare i klarlegge de objektive språklige og historiske betingelsene for tekst, men også hvordan den enkelte forfatteren *gjør bruk av og omsetter disse.*» (Jordheim et al., 2011, s. 233) Han går også videre og sier at fortolkningen ikke dreier seg om å «rekonstruere en opprinnelig betydning i en tekst...men en måte å være i verden og i historien på. [...] all forståelse er til syvende og sist selvforståelse.» (Jordheim et al., 2011, s. 235)

5 Analyse

5.1 Introduksjon av tekstene

I bokens rammefortelling møter en Georgs familie som består av mor stefar og en yngre søster, som sammen med Georgs besteforeldre, farens foreldre, er samlet en ettermiddag i hjemmet til Georg. Bakgrunnen for besøket er at bestemoren har kommet over noen gamle brev, som Georgs far hadde skrevet til Georg, før han døde i relativt ung alder. Historien er sentrert rundt familien, der det meste av historien er lagt til denne ettermiddagen og Georgs

lesing av farens brev. Historien om appelsinpiken er bokens hovedfortelling, og formidles som farens fortelling til Georg.

Filmens rammefortelling er Georg som på 16 årsdagen sin drar på påsketur i fjellet for å se på en komet. Kammeraten han skulle dra med avlyser i siste liten og Georg drar alene. Brevene i filmen er levert til Georg på 16. årsdagen hans, etter farens ønske. Dette skaper en konflikt mellom Georg og moren, men han tar dem likevel med seg når han drar. På turen møter han en gruppe ungdommer og Georg utvikler en relasjon til en av jentene, Stella. Historien om appelsinpiken formidles på samme måte som i teksten gjennom disse brevene.

Historien om appelsinpiken, er Jan Olav, Georgs far, sin fortelling om hvordan han møtte Veronika, Georgs mor. Historien om appelsinpiken formidles ved bruk av 1.person personal synsvinkel, der hele historien oppleves gjennom Jan Olav. Det åpenbare temaet i fortellingen er kjærlighet, først og fremst Jan Olavs opplevelse av denne i møte med Veronika. Samtidig er også kjærlighet til sønnen, Georg, viktig, og det er denne som på et vis danner grunnlaget for det store spørsmålet faren spør Georg om.

Hva ville du ha valgt hvis du fikk sjansen? Ville du ha valgt å leve en kort stund på jorden for så etter noen få år å rives vekk fra alt sammen og aldri noensinne komme tilbake? Eller ville du ha betakket deg?

(Gaarder, 2003, s 147-148)

Tett sammenvevd med temaet kjærlighet ligger også temaet sorg. Sorgen over å miste livet, og å måtte forlate alt og alle, ligger implisitt i spørsmålet fra faren. Også Veronikas og Georgs sorg over tapet av Jan Olav, er til stede i boken, men en ser at filmen tar tak i dette og gir det enda større plass enn det en ser i teksten. Andre tema som er verdt å nevne er undringen over livet, eller eksistensen, og svik. Både teksten og filmen benytter interessen for universet til å vise denne undringen, som er og fortsatt overføres fra far til sønn. Universet er både uendelig, mystisk og vakkert, og samtidig er det styrt av en lovmessighet. Kombinasjonen mellom det magiske og det lovmessige, blir på en måte et bilde på selve menneskelivet. Filmene berører også temaet svik, da foreldrene svikter Georg, med å forlate ham. Faren ved å dø, og moren ved å ikke makte å se ham i sin egen sorg.

5.2 Narrasjonens struktur

Historien om appelsinpiken, har en etterstilt narrasjon, og er konstruert som en hovedfortelling innenfor en større rammefortelling. Kjernefunksjoner, de elementene i historien som må beholdes for å bevare fortellingens egen logikk, er i rammefortellingen Georg som har mistet faren sin, og som uventet får noen brev som han skrev før han døde. Boken har besteforeldre og en ny stefar og stesøster, sammen med et uventet funn av brevene som satellitter, fortellingens utfyllende elementer, i rammefortellingen. I filmen ser en derimot at brevene leveres som en del av en avtale, moren hadde med Georgs far. I filmen er det i utgangspunktet bare Georg og mor som har en sentral rolle, men etterhvert dukker også en ung kvinne, Stella, opp som en del av historien.

Fortellingen om Jan Olav og appelsinpiken, Veronika, utgjør hovedfortellingen i teksten og filmen. At samme tittel er brukt om både film og tekst kan en forstå både som et ønske om å formidle nærhet eller likhet mellom fortellingene i de to mediene, men en kan også forstå det slik at det er denne historien som er den sentrale. Selv om teksten ikke er en lang tekst, er det i overføringen til filmmediet foretatt en reduksjon og endring. Dette gjelder ikke minst de delene av teksten som er preget av refleksjon og tankereferat. Ulike deler er også forandret, og komposisjonen er endret.

Kjerneelementene i historien om appelsinpiken, som Georgs far forteller om, er Jan Olav som uventet møter en pike, blir utrolig forelsket i henne, leter etter og finner henne, og til slutt får de Georg og lever lykkelig sammen til han dør. En del av fortellingen er at Jan Olav og Veronika, også kjente hverandre som barn, og det kan diskuteres hvorvidt dette er kjerneelement eller satellitt, alt etter hvordan en velger å tolke historien, og hvilke temaer som vektlegges.

Mens boken starter in medias res med intern fokalisering, og en jeg-person som henvender seg direkte til leseren og forteller at han skal skrive bok sammen med sin døde far, starter filmen med en nullfokalisering, der to små barn løper i sommergresset og klatrer opp i et tre. Deretter klippes det, og inn i bildet kommer den ene planeten etter den andre, mens en mannsstemme i voice-over forteller en liten gutt om universet, stjerner og planeter. I boken tar deretter fortelleren leseren med inn i minnene etter faren, mens filmen tar seeren med inn i situasjonen der Georg uforberedt får et gjensyn med faren, gjennom brevene han får fra moren. I boken blir historien om appelsinpiken formidlet til Georg, der han omgitt av sin nære

familie, får del i farens tanker og følelser knyttet både til liv, død og kjærlighet. På denne måten blir farens brev og historien om appelsinpiken til noe som fyller ut en del av en allerede eksisterende historie, Georgs livshistorie. I filmen flettes historien om appelsinpiken sammen med både Georgs egen livshistorie, men den flettes også sammen med en ny historie, historien om Georg og Stella. På den måten blir historien om appelsinpiken ikke bare blir en historie om det som har vært, men også om det som kan bli. Selve historien om appelsinpiken blir direkte formidlet gjennom en internfokalisering hos far i boken, mens filmen veksler mellom en internfokalisering, ved hjelp av voice-over, og en nullfokalisering der seeren får se historien utspille seg på lerretet. Det at både boken og filmen tar i bruk intern fokalisering, gjør at publikum får et innenfra perspektiv på historien, og kommer nærmere de opplevelsene som formidles.

I teksten ser en flere eksempler på intertekstualitet, med henvisning til eventyrsjangeren. Blant annet ser en dette ved at teksten gjennomgående er opptatt av reglene som finnes i verden og som må følges. En kan tenke seg dette som en hentydning til eventyrets lovmessighet, og at det går godt med dem som gjør det rette. Jan Olav bryter reglene om å vente på appelsinpiken, og når de møtes i Sevilla ser de en død due, som en kontrast til den lykken de selv opplever. Dette tolkes av Jan Olav som et symbol, et dårlig tegn. For at eventyret skal ende godt må reglene følges, og eventyret om appelsinpiken ender ikke godt. I filmen er dialogen med eventyrsjangeren mindre synlig, men også i filmen kan en se at en knytter sammen det gode og det vonde på en symbolsk måte. Når Jan Olav møter appelsinpiken, på julaften og de kysser hverandre for første gang, er det Vår Frelsers gravlund som er kulissene for deres lykke. Og der historien Jan Olav og appelsinpiken starter og blir virkelig, ender den også, ved Jan Olavs grav. På denne måten forbinder både teksten og boken sammen temaene kjærlighet og sorg, liv og død, men på ulike måter.

I filmen fortelles Jan Olavs historie, både gjennom voice-over og at den vises som en parallellhistorie. Når Georg sitter på toget på vei til påskefjellet, høres farens stemme som voice-over. Toget kjører fra venstre mot høyre i bildet, samtidig som Jan Olav stiller Georg spørsmålet om hva tid er. Jan Olav er «gått ut av tiden», når Georg leser brevene, og selv beskriver han at han ikke opplever at tiden finnes mens han skriver. Togets kjøreretning, fra venstre mot høyre forstår en som at tiden går fremover, som et bilde på Georgs liv. At filmen benytter seg av vår kulturs vanlig lese måte for å vise at tiden beveger seg fremover er i følge Engelstad svært vanlig. (Engelstad, 2020, s.80) Når en da i neste klipp ser toget i full fart den

motsatte veien, fra høyre mot venstre i bildet, samtidig som Jan Olavs stemme sier « Jeg har en historie å fortelle deg, Georg» skapes det et inntrykk av at historien også beveger seg bakover i tid. Slik viser filmen på en god måte at tid kan oppleves på ulikt vis. På tilsvarende måte beholder filmen bokens spørsmål om hva tid er, ved at filmen gang på gang hopper i tid, alt fra klippene av Veronica og Jan Olav som barn, Georgs minner av faren, og historien han forteller om appelsinpiken. Når filmen her kombinerer en ekstern fokalisering, som viser ulike deler av historien, uavhengig av kronologi, og gjennom en intern fokalisering gjennom voice-over formidler farens spørsmål om tid, klarer filmen å berøre noe av det filosofiske og undrende som en finner i boken.

5.3 Rammefortellingen

Filmen har valgt en annen rammefortelling enn teksten. Georg er omtrent på samme alder i de to fortellingene, men i filmen er han eldre når han mister faren sin. Dette er en liten endring, men kan være viktig for å gi filmen mulighet til å bruke virkemiddel som billedlige tilbakeblikk fra Georgs hukommelse på en realistisk måte. Filmen har også utlatt den øvrige familien og stefamilien til Georg, og i stedet fokusert på en nær mor og sønn relasjon. Når brevene dukker opp, skapes det i filmen en konflikt mellom mor og sønn. Og farens stemme blir på denne måte en forstyrrelse av forholdet dem imellom. På denne måten blir brevene et spenningsmoment i filmens historie. I teksten er brevene i seg selv en overraskelse, men familien blir her på et vis den trygge og stabile rammen rundt Georg, i hans møte med faren. Brevene blir på et vis også noe som binder denne familien sammen, og minner de etterhvert skal dele.

Når filmen velger en annen rammefortelling kan en forstå dette på flere måter. Harmoniske og langsomme oppbygningen frem mot historien om appelsinpiken som en ser i boken egner seg dårligere på film. En trenger en åpning som skaper spenning, og som hekter på tilskuerne. (Engelstad, 2020, s. 48). Med å skape en konflikt i starten av filmen får en oppmerksomheten til publikum, og det skapes en nysgjerrighet.

Videre ser en at i filmen velger en å utvide fortellingen, med å introdusere Stella, som en av ungdommene Georg treffer på påsketuren. Og en bygger opp en simultannarrasjon rundt relasjonen mellom dem. Også dette grepet kan forstås på flere måter, for eksempel ved at en

forstår det som et virkemiddel for å holde på publikums oppmerksomhet. Men en kan også se på det som en av flere mulige tolkninger av teksten, som Venuti sier, der en utvider ett eller flere tema teksten selv har satt fokus på, som her kjærlighet. Med å legge til en parallell kjærlighetshistorie, blir historien om appelsinpiken, åpnet og gjort allmenngyldig. Hele fortellingen som Jan Olav forteller sønnen sin gjennom brevene, kan dermed forstås som en fortelling om livet og kjærligheten, fra far til sønn, ikke bare en personlig fortelling om farens kjærlighet til moren. Appelsinpiken kan en på denne måten forstås som historien om kjærlighet på et mer generelt plan. Med en slik tolkning kan en også forstå Stella rolle som Georgs “appelsinpike”. Denne generaliseringen av appelsinpiken, kan en kanskje også se når Georg oppdager at moren har funnet seg en ny mann, en ny kjærlighet. Selv om morens nye kjærlighet får en veldig liten plass i historien, og kanskje også blir litt overflødig, kan en se dette som en måte å generalisere historien til ikke å handle om den ene store kjærligheten, men den magiske kjærligheten som gir livet verdi.

Endring i rammefortellingen gjør også at temaet sorg får en større plass i filmen, enn i teksten. Allerede i anslaget når moren, på Georgs 16-årsdag, overleverer ham brevene, vises publikum at dette er smertefullt. Kameraet viser morens ansikt i nærbilde når Georg spør hvem brevene er fra, og publikum ser at hun blir alvorlig, viker blikket og unnlater å svare. Kameraet zoomer deretter inn på konvolutten Georg holder i hånden, hvor det står: “Til Georg fra pappa”. Deretter klippes det og en liten gutt iført mørk findress med en enslig rose i hånden, som holder hånden til en voksen kvinne. Bare deler av kvinnen vises, og gutten står vendt mot kameraet med bøyd hode. Flere klipp vises og publikum forstår at det er Georg sammen med moren i farens begravelse. Det er Georg og mor som er i fokus i klippene, og et ultranært bilde av den lille barnehånden i morens hånd, sammen med et halvnært bilde av Georgs lille hånd som klapper en sammenkrøket hulkende mor på skulderen, danner konteksten publikum forstår reaksjonen til Georg i, når han forstår hvem brevene er fra, og sier at han ikke husker faren.

Kanskje finner en i rammefortellingen også nøkkelen til å forstå Georgs sinne overfor moren, som vises i starten av filmen, etter at han har fått brevene. Når filmen viser i tilbakeblikk hos Georg, hans opplevelse av farens død, kan en se at sorgen er knyttet til en opplevelse av å bli sviktet eller forlatt. Dette ser en tydelig både med Georg som ser faren drar bort fra ham når han hentes i sykebilen. Men filmen viser også en liten gutt som ikke bare blir forlatt av faren, men også av moren. I scenen der Veronika finner ut om Jan Olavs alvorlige sykdom, vises

Georg som en tilskuer til den følelsesmessig dramatiske scenen mellom moren og faren. Mens de kjefter, gråter og til slutt omfavner hverandre heftig i felles trøst, sitter Georg alene i trappen og ser på, fiklende med sine egne fingre. Når kamera viser et nærbilde av Georgs ansikt i det han prøver å få kontakt med faren, ved å si «Hei, pappa», uten at noen av foreldrene blir oppmerksom på ham, forstår en Georgs opplevelse av å være utestengt og sviktet av foreldrene. På samme vis kan en se i scenen fra selve begravelsen at moren har nok med sin egen sorg, og ikke makter å se Georg. Når kamera zoomer inn på Georg og morens hender som holder hverandre, ser en at det er Veronika som slipper den lille barnehånden for å tørke sine egne tårer. Litt senere, når Georg klapper den gråtene moren på skulderen får han ingen respons. I bildet vises en liten gutt løpende bort fra moren, med ryggen mot kamera. Dett blir på et vis en repetisjon av scenen med Georg i trappen. Når Georg så kommer hjem og finner ut at moren har en ny mann, kan en kanskje forstå reaksjonen hans både som en del av en uforløst sorg etter faren, men kanskje også som et nytt svik fra moren. Mens Georg gjennom brevene fra faren, har kommet i kontakt med den faren han har fortrenget gjennom årenes løp, og fått del i farens kjærlighet til moren og ham selv. Har faren på sett og vis invitert ham inn i foreldrenes historie, og på en måte gjenopprettet en brutt relasjon. Når Georg så kommer hjem og ser at moren har en ny kjærlighet, en ny historie som han ikke er en del av. Filmen viser dette tydelig ved å la Georg stå utenfor i mørket og se moren og den nye mannen inne. Dette kan en forstå dette både som en opplevelse av svik mot den kjærlighetshistorien han har fått formidlet gjennom farens brev, men også som et nytt svik mot seg selv.

At Georg opplever at moren sviker faren, og kjærligheten er tydelig i scenene der mor og Georg snakker sammen gjennom døren på Georgs rom. Ut fra det Georg sier om det han har lest i brevet, forstår en at farens historie har gjort inntrykk på ham, og en kan tolke det som en slags anklage mot moren, når han sier at hun aldri ville finne en slik kjærlighet igjen. Også her kan en se at filmens rammefortelling, tolker og utvider tekstens kjærlighetstema. Når moren sier at Jan Olav var hennes store kjærlighet, forstår publikum ut av Georgs kommentar om den nye mannen, at han ikke helt forstår. Når moren sier at det ikke bare er en stjerne på himmelen, og at også hun mistet noen hun var glad i, klippes det, og scenene fra begravelsen som vist i starten av filmen da Georg fikk brevene vises på ny. I mørke scener viser filmen etterpå moren i nærbilde alene ute på terrassen, så klippes det til det mørke rommet der Georg ligger alene i sengen, før det klippes tilbake til terrassen der Georg kommer ut til moren med brevene i hånden. Slik viser filmen at Georg forstår at sorgen etter faren er noe han deler med

moren og de oppnår en forsoning. I scenen på terrassen forteller Georg moren om kvelden på terrassen sammen med faren før han døde, og klippene av far og sønn som ser på stjernene og snakker om Venus, fra starten av filmen vises på ny. På samme vis som Georg blir tatt med inn i foreldrenes historie viser også denne scenen hvordan Georg tar moren med inn i hans og farens historie.

Temaet sorg som formidles gjennom endring i historiens rammefortelling, er ikke fraværende i teksten, men den kommer til uttrykk på en annen måte. Mens filmen fokuserer på og viser sorgen til dem som sitter igjen, etter å ha mistet noen, er det mer farens sorg over å måtte forlate livet som er i fokus. Farens sorg i teksten knyttes også sterkt til opplevelsen av livet som et magisk eventyr, og kanskje er det både fordi det er lettere gjennom filmmediet å formidle sorg hos dem som sitter igjen, enn for den som måtte forlate livet at en har valgt et litt annet fokus. Filmen som medium er sterkere på å formidle det konkrete enn det abstrakte. “Kamera “kan vise noen som lider, men ikke lidelse...” (Engelstad, 2020, s. 64) At filmen vektlegger sorgtemaet, kan en også forstå, når Georg forteller Stella om faren, og at han ikke har besøkt graven hans. Når en i slutten av filmen ser Georg besøker farens grav, kan en forstå dette som at han har bearbeidet sorgen. De gylne fargene, oransje, gult og rødt går igjen i hele filmen, og blir det visuelle bildet på kjærlighet. Når disse gylne fargene er representert i fargene på tulipanen han setter igjen ved gravstøtten signaliserer filmen at kjærlighet og sorg er knyttet sammen. Det at buketten deles, der den ene tulipanen står igjen på graven, mens resten av buketten tas med videre og gis til Stella, viser kanskje også noe om at kjærligheten fortsetter å leve videre i nye relasjoner.

Med tanke på filmmediets begrensning i å formidle det abstrakte kan en kanskje forstå hvorfor undringen og refleksjonen rundt livets magi, er nedtonet, i filmen, selv om dette er sterkt og vedvarende gjennom hele teksten. Noen av de filosofiske spørsmålene fra boken finner en likevel igjen i filmen, når det benyttes voice-over for å formidle farens stemme direkte når Georg leser brevene. Men mange av disse lange og abstrakte refleksjonene er utelatt. En kan også, selv om disse refleksjonene preger store deler av teksten, karakterisere dem som satellitter, og en tolking vil da uten større problem kunne utelate dem helt eller delvis.

5.4 Lys og farger

Når historien om appelsinpiken skal formidles gjennom filmmediet ser en at noen farger, sammen med former og lys blir som en rød tråd, gjennom hele filmen. Allerede i anslaget ser en at det er bruk av gylne farger, og varmt gult lys. Disse gylne fargene, som en blant annet ser i den oransje fargen på kjolen til den lille jenta som løper, den røde kåpen til appelsinpiken, og Stellas røde fjellanorakk, binder sammen ramme- og kjernefortelling, men en ser også at den binder sammen fortellingene i de ulike mediene. Den måten farger, lys og former er brukt på i filmen, kan en også forstå som en måte å tolke historien på eller å sette fokus på enkelte tema.

Når Jan Olav møter appelsinpiken på trikken første gang, er hun iført en rød kåpe og bærer en stor pose appelsiner. Inne på trikken er det gule stenger til å holde seg i, og både kåpen, appelsinene og de gule stengene skiller seg ut fra relativt kjedelige farger ellers i bildet, men uten at det blir påfallende. Selve møtet på trikken overføres relativt lett gjenkjennelig fra tekst til film, da dette er en konkret ytre handling. Videre går teksten mer over til å beskrive Jan Olavs tanker og følelse, og opplevelsen av at møtet med jenta på trikken farget hele tilværelsen hans. Han leter etter henne, tenker på henne fantaserer om hvem hun er og er besatt av tanken på å finne henne igjen. I filmen formidles appelsinpikens tilstedeværelse til publikum gjennom bruk av gylne farger, og gjerne i sammen med runde former. Rødt, oransje og gultoner viser hvordan hun, eller følelsene Jan Olav har hele tiden fletter seg inn i historien. Noen ganger skjer dette sammen med andre virkemidler, som når Jan Olav og kammeraten står i kantinekø og snakker om denne piken, og hele bildet er preget av grå og kalde farger, med unntak av appelsinjuicen som de to studentene forsyner seg med. Også i scenen der de to unge mennene sitter på pub og snakker om denne piken etter at Jan Olav har møtt på henne inne på en kafe, speiler ulike former og nyanser av gyllent lys seg i vindusruten som de unge mennene filmes gjennom. Atter andre ganger ser en at bybildet der Jan Olav er på stadig leting etter appelsinpiken, er fylt av gylne lys og fargeeffekter. Bruken av farger og lys blir på denne måten en form for formidling av følelser og tanker hos Jan Olav, som en i teksten finner igjen i alle fantasiene han har omkring denne piken. Fargebruken knyttes sammen med det Jan Olav formidler direkte av tanker og følelser, til Georg, gjennom brevene.

De gylne fargene møter publikum allerede i åpningsscenen der de to barna løper i det gylne sommerlyset, i hagen og opp i treet. Den lille jenta har også på seg en oransje sommerkjole. Neste sekvens i starten av filmen er ulike planeter som svever inn i bildet, i ulike nyanser av

gyllent, og der den siste er en nesten sort planet ispedd en rekke lysende oransje sirkelformede punkter. Assosiasjonen til de mørke gatene med ulik bybelysning, der Jan Olav leter etter appelsinpiken, er tydelig, og en kan kanskje forstå denne planeten som et symbol på selve kjærligheten. Det er kjærligheten som gjør livet vakkert og magisk, på samme vis som de gylne lysene, gjør den sorte planeten vakker.

På liknende vis som filmen skaper en kontakt med teksten ved bruk av farger og lys, ser en at lys og farger også binder sammen kjernefortellingen og rammefortellingen. Når Georg drar på påskeferie, ligger den hvite fjellheimen kald og åpen rundt ham, mens en ser at det er elementer av gylne farger, rødt, gult og oransje i klær og utstyr til menneskene på fjellet. Når Georg blir passert av Stella i skisporet er hun iført en rød fjellanorakk, med oransje sovepose i sekken, og i det rødlige håret hennes har hun festet små kuler, flere gule og oransje. Hun blir en kontrast til de kalde fargene i resten av bildet, og det oppstår en kobling til appelsinpiken i Jan Olavs fortelling. Det at filmen binder de to historiene sammen ser en også i scenen fra Georgs første natt på hytta. Georg ligger i køysengen og åpner konvoluttene med brevet fra faren. Kamera viser Georg i et halvnært bilde før, det kjøres tilbake og viser hele rommet, med Stella på gulvet som kikker opp på Georg som leser, svakt bøyd utover sengekanten mot Stella. Kamera fokuserer så på Stellas ansikt der hun smiler forsiktig opp mot Georg, før det viser Georg i nærbilde. Rommet er opplyst fra varme gylne farger fra flammene i peisen og lyset fra lommelykten Georg holder i hånden. På denne måten forbindes Georg og Stella sammen med historien om appelsinpiken, og lyset og fargene forsterker denne koblingen.

De gylne fargene som er brukt i filmen, er tett knyttet til appelsinpiken, men samtidig noe mer enn bare denne kvinnen. Når fargene både brukes i åpningsscenen og i filmens rammefortellingen, forsterker det opplevelsen av at fargene knyttes til temaet kjærlighet, og at det ikke er denne ene kjærlighetsfortellingen, men fenomenet kjærlighet. På samme måte som kjærligheten til appelsinpiken endret livet til Jan Olav, knyttes også appelsinpiken sammen med det Jan Olav i teksten betegner som eventyret, eller magien i livet. Livets magi, som vi igjen finner i Jan Olavs refleksjoner i teksten, utvides til å gjelde hele universet, og han knytter livets magi og kjærligheten sammen i koblingen mellom Veronika og planeten Venus.

6 Avslutning

Historien om Appelsinpiken slik den presenteres i filmen har beholdt så mye av den historien vi finner i boken at den umiddelbart oppleves som samme fortelling. Samtidig er det også så store ulikheter i de to mediernes måte å formidle denne på at de ikke oppleves som identiske. Narrativet er ikke helt det samme, når rammefortellingen er så endret, samtidig står ikke endringene i filmen i kontrast til bokens fortelling. Det er i begge tekstene Georg, mor og Jan Olav som er de sentrale. I boken tas resten av Jan Olavs familie med, men disse nevnes ikke i filmen. Filmene har heller ikke med noen lillesøster. Samtidig møter vi også i filmen Jørgen, men da ikke som stefaren, men morens ukjente nye kjæreste. Hvis en ser dette i lys av bokens spørsmål om hva tid er, og samtidig har med bokens refleksjon rundt livet som et eventyr med faste regler, kan filmen forstås som et svar på disse spørsmålene og refleksjonene, for utfallet blir til slutt det samme. På samme vis kan en forstå at Georg svarer på Jan Olavs spørsmål, om han ville ha takket ja til livet eller ikke, hvis han hadde et valg, gjennom filmen. I boken sier han «Du kan ikke svare meg direkte på det store spørsmålet jeg har stilt. Men du kan svare meg indirekte. Du kan svare gjennom hvordan du velger å leve dette livet du begynte på da Veronika og jeg og en ulydig lege på sykehuset skålte for deg i champagne.» (Gaarder ,2003, s.149) Og i filmen ser vi at Georg med en bukett gylne tulipaner går, via farens grav der han legger igjen den ene blomsten, og møter Stella på perrongen hjem fra påskefjellet, og gir henne buketten, før de omfavner hverandre. I denne sammenhengen blir både Venutis forståelse av adaptasjon som dialog og tolking av kildeteksten, og Elliots forståelse av at en ikke bare leser fra bok til film, men at de ulike versjonene av tekstene leses i sammenheng med hverandre begge veier svært tydelig.

7 Litteraturliste

Aaslestad.P. (1999) *En innføring i anvendt fortelle teori*. Cappelen Akkademisk Forlag AS

Corrigan.T. (Red.). (2012) *Film and Literature an introduction and reader* (2. utg.) Routledge

Dahr.E.(Regissør) (2009) *Appelsinpiken* [Film]. Helgeland Film AS,Sandrew Metronome Norge, Tradewind Pictures, Jaleo

Elliott.K. (2003) *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press

Engebretsen.M. (Red.) (2010) *Skrift/bilde/lyd Analyse av sammensatte tekster*. Høyskoleforlaget

Engelstad.A. (2020) *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*.(2.utg.) Cappelen Damm AS

Eriksen.T. B. (Red) (2002) *Vestens store tenkere*. De norske Bokklubbene A/S

Gaarder.J. (2003) *Appelsinpiken*. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard)

Hutcheon. L. (2012) *A Theory of Adaption*. (2. utg.) Routledge