

Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap

Lars Hilland

Mastergradsoppgave

Kamillas venn og Kamilla og tyven (del 2).
En komparativ analyse.

A Comparative Analysis of
Kamillas venn and Kamilla og tyven del 2

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk

2017

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Forord

Med dette retter jeg en stor takk til min veileder Ole Karlsen. Karlsen har gitt meg meget konstruktive, ærlige og ikke minst raske tilbakemeldinger. Dette har bidratt til jevn og god progresjon i arbeidet med å slutføre oppgaven.

Lars Hilland
Oslo, mai 2017

Innhold

Sammendrag	6
Abstract	7
1 Presentasjon.....	8
1.1 Problemstilling.....	10
1.2 Bakgrunnen for prosjektet	11
1.3 Presentasjon av <i>Kamillas venn</i>	12
1.3.1 Sjanger	13
1.3.2 Resepsjon – kritikk av boken	14
1.4 Presentasjon av <i>Kamilla og tyven del 2</i>	17
1.4.1 Sjanger	19
1.4.2 Resepsjon – kritikk av filmen	20
1.5 Teori og arbeidsmåte	21
1.5.1 Narratologiske analyseredskaper	21
1.5.2 Teori om medie- og især filmadaptasjon.....	27
2 Analyse av <i>Kamillas venn</i>	36
2.1 Narratologiske trekk	36
2.1.1 Oppsummerende om narratologiske trekk ved <i>Kamillas venn</i>	41
2.2 Bokens karakterer.....	42
2.2.1 Stor-Peder.....	43
2.2.2 Kamilla Pytten.....	46
2.2.3 Sebastian Kåk.....	47
2.2.4 En viktig karakter i den religiøse diskusjonen.....	48
2.2.5 Setting.....	48
2.3 Motiv, tema og religion.....	49
3 Analyse av <i>Kamilla og tyven del 2</i>	52
3.1 Narratologiske trekk	52
3.2 Filmens karakterer.....	56
3.2.1 Stor-Peder.....	57
3.2.2 Kamilla	58
3.2.3 Sebastian	59
3.2.4 Setting.....	59
3.3 Motiv og tema	60
4 Komparative trekk: når <i>Kamillas venn</i> skifter medium	61
5 Oppsummering	71
6 Litteraturliste.....	73
6.1 Primærlitteratur.....	73
6.2 Fullstendig litteraturliste.....	73

Figuroversikt

Figur 1: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Lothe (2003, s. 48-52)	32
Figur 2: Hentet fra Geir Eriksen (1993, s. 45)	53
Figur 3: Utarbeidet av Lars Hilland	62
Figur 4: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Engelstad (1995, s. 29-48) og Gaasland (1999, s. 51-53).....	63
Figur 5: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Penne (2010, s. 194-195)	65

Sammendrag

Litteraturviter Jakob Lothe hevder at narrativ teori kan hjelpe oss til å forstå hva som knytter litteratur og film sammen, og hva som skiller disse to formene for narrativ presentasjon fra hverandre. Forholdet mellom narrativ prosalitteratur og narrativ film stadfester poenget om at fortellinger som omgir oss, tar forskjellige former og kommer til uttrykk på ulike måter. Dessuten er film en stadig viktigere kunstform i det moderne mediesamfunnet. Film påvirker ikke bare måten vi leser på, men også måten vi forstår litteraturen på.

Ved å benytte tradisjonell narrativ teori og ideer om medieadaptasjoner tar oppgaven sikte på å forklare hva som skjer med fortellingen når Kari Vinjes roman *Kamillas venn* skifter medium. I analysen rettes det fokus mot utvalgte narratologiske elementer i romanen. De aktuelle elementene sammenlignes med aktuelle narratologiske elementer i filmen *Kamilla og tyven del 2*, altså i en komparativ narratologisk analyse. Oppgaven sammenligner og vurderer ikke romanen og filmen opp mot hverandre, men belyser heller hvordan presentasjonene står i nær relasjon til hverandre. I overgangen fra ett medium til ett annet medium vil fortellingen forandres. Historiens utgangspunkt er den samme, men i presentasjonens form vil det skje en endring. Forskjellen ligger i fortellingens mediespesifikke utgangspunkt. Blant annet peker oppgaven på hvordan reduksjon av ulike elementer i filmen er med på å forsterke andre deler av fortellingen.

I et pedagogisk perspektiv vil elever i større grad kunne forholde seg kritisk og reflekterende til tekst og film etter å ha arbeidet med medieadaptasjoner. Å arbeide med de to ulike mediene vil dessuten kunne øke den narrative kompetansen hos elevene.

Abstract

Literary scholar Jakob Lothe claims that narrative theory helps us to understand the relationship between literature and film, and what separates these two forms of narrative presentation apart. The relationship between narrative prose literature and narrative film confirms that stories take different forms and are expressed in different ways. Moreover, film is an increasingly important part of modern media – it affects not only the way we read, but also the way we understand literature.

By using traditional narrative theory as well as theory on media adaptations, this paper seeks to explain what happens with the story when Kari Vinje's novel *Kamillas venn* goes from book to film. The analysis focuses on chosen narrative elements in the novel. Furthermore, these elements are compared with corresponding narrative elements in the film *Kamilla og tyven del 2*, and thus makes it a comparative narrative analysis. The paper does not seek to evaluate or compare the novel and the film with each other, but rather show how the two presentations are closely related. In the transition from one medium to another, the story will change, though the basis of the narrative remain the same. The difference lies in the story's media-specific attributes. Among other things, this paper points to how leaving out certain parts of the story in the film will strengthen other parts of the narrative.

From an educational perspective, students will increase their ability to critically assess text and film in after working on media adaptations. Moreover, working with the two different media will also increase the students' narrative understanding.

1 Presentasjon

I dette prosjektet skal jeg presentere en komparativ analyse av bok og film. Utgangspunktet for sammenligningen er Kari Vinjes roman *Kamillas venn*. *Kamillas venn*, som har vunnet Kirke- og undervisningsdepartementets barnebokpris, er i dag omtalt som en klassiker. Boken ble utgitt første gang i 1976. *Kamillas venn* er den andre romanen i serien om Kamilla og Sebastian. Sammen med den første boken i serien, *Den vesle jenta og den store tyven*, ble *Kamillas venn* filmatisert i 1989. Produsent var Odd Hynnekleiv, mens Grete Salomonsen hadde regi på filmene.

Filmatisering av romaner, også kalt medie- eller filmadaptasjoner, er verken nytt eller uvanlig. Å bearbeide en tekst for å tilpasse den inn i et annet format ble gjort allerede på 1500- og 1600-tallet. For eksempel gjorde Shakespeare fortellingene sine tilgjengelige for publikum ved å overføre dem til scenen (Hutcheon & O'Flynn, 2013). I dag ser vi de samme historiene av Shakespeare bli presentert i filmmediet. Filmskapere går gjerne i bokhyllene for å finne en ferdig historie som de kan bearbeide og tilpasse. Her til lands er over en tredjedel av alle norske spillefilmer basert på skjønnlitteratur (Engelstad, 2013). I andre land i verden kan vi lese lignende statistikker.¹ Linda Seger peker på følgende som en mulig forklaring: "A best-selling book may reach a million readers; a successful Broadway play will be seen by 1 to 8 million people; but a movie or television adaptation will find an audience of many millions more" (Seger, 1992, s. 5). Denne oppgaven skal imidlertid ikke forsøke å forklare *hvorfor* bøker adapteres til film. Snarere skal oppgaven forklare *hva* som skjer når en fortelling skifter medium fra bok til film. I overgangen fra et medium til et annet vil fortellingen forandres. Historiens utgangspunkt er den samme, men i presentasjonens form vil det skje en endring. Forskjellen ligger i fortellingens mediespesifikke utgangspunkt. Vi får en annen opplevelse når vi leser en bok enn når vi ser en film. Dette skyldes til dels helt åpenbare forskjeller i presentasjonen, men også forskjeller som ikke er like selvsagte. I litteratur begynner vårt engasjement i det Linda Hutcheon og Siohban O'Flynn omtaler som "fantasiens rike" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 23, egen oversettelse). Vår fantasi styres av utvalgte ord i teksten. Vi kan stoppe lesingen når som helst. Vi kan lese på nytt eller bla over sider. Hutcheon og O'Flynn skriver: "... [W]e hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read. But with the move to the mode of showing, as in

¹ Av Oscarvinnende filmer er 85% basert på skjønnlitteratur. Blant Emmy-vinnerne er henholdsvis 70% av filmene og 95% av miniseriene basert på skjønnlitteratur (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 4).

film ... we are caught in an unrelenting, forward-driving story” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 23). Når vi ser film, får vi ikke i like stor grad anledning til å fantasere fritt. Når vi ser film, forflytter vi oss fra ”fantasiens rike” til direkte persepsjon, mener Hutcheon og O’Flynn. Med andre ord ser vi på en serie bilder som kombinerer både detaljer og et bredt fokus, der alt vi får se er bestemt av regissøren. Forholdet mellom narrativ prosalitteratur og narrativ film stadfester poenget om at fortellinger som omgir oss, tar forskjellige former og kommer til uttrykk på mange måter. Film er en stadig viktigere kunstform i det moderne mediasamfunnet. Dessuten påvirker film hvordan vi leser og forstår litteratur, ifølge Jakob Lothe (2003).

I dette prosjektet benytter jeg narrativ teori og ideer om medieadaptasjoner. Lothe (2003) hevder at narrativ teori kan hjelpe oss til å forstå hva som knytter litteratur og film sammen, og hva som skiller disse to formene for narrativ presentasjon fra hverandre. I arbeidet med narrasjon tar jeg utgangspunkt i ulike fremstillinger av teoriene til Gérard Genette fra *Narrative Discourse* (1980).² Lothe (2003) mener narrativ teori har blitt mindre skjematisk og strukturalistisk og mer orientert mot det dynamiske og meningsdannende i fortellingen. En narratologisk analyse handler ikke først og fremst om hvordan en sjanger eller teksttype er strukturert, men hvordan en fortelling blir fortalt (Genette, 1988). I denne oppgaven ser jeg på hvordan en litterær tekst kan bli meningsbærende og engasjerende gjennom måten den blir fortalt på, og følgelig hva som skjer med fortellingen når den skifter presentasjonsform.

I analysen retter jeg særlig fokus mot de narratologiske elementene i romanen *Kamillas venn* og sammenligner disse med de narratologiske elementene i filmen *Kamilla og tyven del 2*. Jeg gjør altså en komparativ narratologisk analyse. Jeg vil også supplere analysen av fortellerteknikk med analyse av fortellingenes karakterer og historiens motiv og tema. Under selve analysearbeidet holder jeg en viss avstand til forfatteren og filmskaperen. På denne måten får jeg en friere stilling i betydningsskapningen. For liten avstand kan føre til at jeg i større grad vektlegger en tenkt forfatterintensjon fremfor selve teksten. Dog blir forfatterintensjonen viet en liten diskusjon i kapittel 1.3.2 der jeg belyser resepsjonen av boken. I et forsøk på å forklare bokens ujevne mottagelse av litteraturkritikerne er forfatterintensjonen relevant.

² *Narrative Discourse* (1980) er en oversettelse av originalutgaven *Discours du récit* (1972).

Rolf Gaasland (1999) problematiserer hvordan erkjennelsen av en litterær tekst egentlig foregår samt hvilken rolle tekstanalysen spiller i erkjennelsesprosessen. Spørsmålet er om erkjennelsesprosessen starter med forståelse av tekstens enkelte bestanddeler, slik som personer og fortellertekniske grep, eller om den starter med en helhetsforståelse av tekstens tematikk og norm. Dette spørsmålet er vanskelig å besvare. Gaasland (1999, s. 18) problematiserer følgende: Hvordan kan man forstå tekstens enkelte bestanddeler uten å ha forstått tematikken og normstrukturen disse bestanddelene inngår i? Og omvendt: Hvordan kan man forstå tekstens tematikk og normstruktur uten først å ha tilegnet seg enkeltdelene som til sammen bærer temaet og normen frem? Dette er den hermeneutiske sirkelens problem. Under lesningen gjør leseren seg etter hvert opp en mening om hvilken tematikk og normstruktur som ser ut til å styre teksten som helhet. Denne meningen dannes som et resultat av leserens umiddelbare opplevelse og intuisjon. Denne første forståelsen av teksten vil bearbeides og være et utgangspunkt for den metodiske analysen av teksten. Den metodiske analysen presenterer jeg i oppgavens kapittel 2, ”Analyse av *Kamillas venn*.” I kapittel 3 presenterer jeg analysen av filmen *Kamilla og tyven del 2*, før en sammenligning mellom bok og film blir diskutert i kapittel 4.

1.1 Problemstilling

Problemstillingen for prosjektet er: **Hva skjer med fortellingen når *Kamillas venn* skifter medium?**

For å besvare problemstillingen tar jeg for meg utvalgte narratologiske elementer ved fortellingen. Ved å se på deler av narrasjonen, karakterene og tema belyser jeg forandringen som har blitt gjort i overgangen til den visuelle presentasjonsformen av den samme historien. Jeg ser på hva som eventuelt er fjernet og hva som er lagt til i tilpasningen til et nytt medium. Dessuten forsøker jeg å peke på hvordan elementer som tanker og følelser gjenspeiles i filmen. Kan *Kamillas venn* presenteres visuelt uten betydelige endringer i fortellingen? Hvis ikke, hvilke endringer har filmskaperen gjort? I denne oppgaven ser jeg ikke på det rent filmtekniske så fremt det ikke er nødvendig for å påpeke relevante sider ved narrasjonen.

1.2 Bakgrunnen for prosjektet

I læreplanen for norskfaget står det:

I norskfaget møter elevene et bredt spekter av tekster. Faget bygger på et tekstbegrep som inkluderer muntlige, skriftlige og sammensatte tekster, der skrift, lyd og bilder spiller sammen. Elevene skal lære å orientere seg i mangfoldet av tekster, og faget skal gi rom for både opplevelse og refleksjon. (Utdanningsdirektoratet, 2013)

Audun Engelstad (2013) hevder at det å studere ulike mediers varianter av den samme fortellingen gir elevene en intuitiv forståelse av det enkelte mediums uttrykksmessige egenart. Filmversjonen skaper en distanse til den litterære teksten og viser bokmediets begrensinger, men også fortrinn. Ved å se film kan man observere det som skjer, med tillagt lyd, musikk og andre filmtekniske effekter. En kan imidlertid stille spørsmål ved om det blir like store rom for tolkning når man ser historien i levende bilder sammenlignet med når man leser den. Som Engelstad skriver: ”Formidlingen foregår på høyst ulike nivåer. Begivenhetene i romanen forestiller vi oss, konseptuelt. Filmens begivenheter sanser vi, perseptuelt” (Engelstad, 2013, s. 39). Å arbeide med to ulike versjoner, altså lese tekst og se film, av samme historie kan gi en bedre forståelse av fortellingens retorikk, skriver Engelstad (2013, s. 94). Å arbeide med de to ulike mediene vil kunne øke den narrative kompetansen hos elevene. Det vil si at elevene kan identifisere og analysere ulike fortellerteknikker i bok- og filmmediet.³ Dessuten vil elevene i større grad kunne forholde seg kritisk og reflekterende til tekst og film etter å ha arbeidet med medieadaptasjoner. I min jobb som lærer vil det også være nyttig å tilegne seg større kompetanse på dette området, da arbeid med film og litteratur er svært nyttig for elevgruppen.

At valget falt på Kari Vinjes *Kamillas venn* er heller ingen tilfeldighet. Filmene *Kamilla og tyven* og *Kamilla og tyven del 2* var svært populære på slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet. Det lå en personlig interesse bak å velge nettopp denne historien. Filmene bærer med seg et tema som kan være viktig, så vel som nyttig, i undervisningsøyemed den dag i dag. Dessuten ønsker jeg å bryte ned fortellingen som *Kamilla og tyven del 2* er bygget på. Jeg vil skaffe meg innsikt i og kanskje forstå hvorfor *Kamillas venn* omtales som en klassiker i dag. I forlengelsen av dette ønsker jeg å danne meg min egen mening hvorvidt merkelappen ”klassiker” er berettiget for denne romanen, og dessuten vil jeg bli kjent med fortellingen som filmskaperen benyttet som utgangspunkt for sin film.

³ Jeg har skrevet en upublisert oppgave om dette ved Høgskolen i Innlandet. Her refererer jeg til mine tidligere refleksjoner omkring emnet.

1.3 Presentasjon av *Kamillas venn*

Kamillas venn (1976/2011) handler om Kamilla Pytten. Hun er åtte år og bor hos storesøsteren sin, Sofie, i Solstua. Sofie arbeider på Sørgården, hvor hun tjener penger til å forsørge både seg selv og Kamilla. Begge foreldrene har gått bort for en tid siden. Det eneste Kamilla har igjen etter foreldrene er et bilde av hver av dem. Bildene henger i to forgylte rammer i Solstua. Kamilla ser på bildene nesten hver dag. Kamilla har en svært god venn. Han heter Sebastian Kåk og er en velkjent og ettersøkt innbruddstyv. Kamilla vet godt at Sebastian stjeler, men hun visste ikke det den gangen de ble kjent. Kamilla ser ikke på Sebastian som en tyv. Ifølge Kamilla har heller ikke Sebastian det farlige uttrykket i ansiktet tyver ofte har. Sebastian ser ikke skummel ut, mener Kamilla.

En dag bestemmer Sebastian seg for å slutte å stjele. Han vil bli religiøs. Sebastian leser at hvem som helst kan bli *et Guds barn*, derfor vil han også bli det. Sebastian ber Kamilla hente lensmannen slik at han kan la seg arrestere og slik sett gjøre opp for seg. Etter arrestasjonen blir Kamilla nærmest en heltinne i bygda fordi hun har fanget en tyv på egenhånd.

Stor-Peder er en gutt i klassen til Kamilla. Han er svært misunnelig på henne. Han forsøker å ødelegge for Kamilla flere ganger. Ved å rote i kåpen til Kamillas storesøster finner Stor-Peder et brev Kamilla har skrevet til Sebastian. Stor-Peder mener at han ved å vise klassen dette brevet vil ødelegge Kamilla sitt gode navn og rykte. Overfor klassen forsøker Kamilla å argumentere med at Sebastian har blitt religiøs, og dermed ikke lengre kan omtales som en kriminell. Hvorvidt en tidligere tyv kan bli *et Guds barn* og dernest komme til himmelen, er det stor uenighet om i klassen. Det oppstår en konflikt mellom Kamilla og Stor-Peder. Klassen er delt. Det store spørsmålet er om en tidligere kriminell kan komme til himmelen eller ikke. Ikke bare ønsker Stor-Peder å bevise at tyver blir nektet adgang til himmelen, men han ønsker også å hindre Sebastian sosial omgang med Kamilla. Stor-Peder er sjalu på Sebastian siden Sebastian er dyktigere enn ham selv. Dessuten er Sebastian bedre likt av Kamilla noe som gjør at Stor-Peder føler seg overflødig.

Stor-Peder lager en plan. Han unnlater å fortelle Kamilla at Sebastian blir sluppet ut av fengsel før jul. Da Kamilla og Sofie reiser for å besøke Sebastian i fengselet i byen før jul, er han ikke der. Han er på vei til Solstua for å besøke dem. Sebastian på sin side tror Kamilla og

Sofie har reist sin vei for å unngå å treffe ham. Kamilla og Sofie kommer tilbake til Solstua før Sebastian rekker å forlate bygda. De spiser julemiddag sammen, og det kommer frem at de har det hyggelig. Samtidig kommer Stor-Peder inn for å innrømme ugjerningen og be dem om tilgivelse. Fortellingen har en forløsende slutt.

1.3.1 Sjanger

Sjangerinndeling kan være problematisk. En tekst kan passe inn under flere ulike sjangre. Peter Larsen og Liv Hausken skriver: ”... alle de forskjellige genreteoriene bygger på den antakelsen at unike verker er noe som forekommer veldig sjelden, de fleste verker tilhører vanligvis en større gruppe, en klasse av verker” (Larsen & Hausken, 1999, s. 32).

Sammenblanding og eksperimentering mellom ulike sjangre i litteraturen er nokså vanlig. Skjønnlitteraturen i dag deles på et overordnet nivå gjerne inn i enten *epikk*, *lyrikk* eller *dramatikk*. Innenfor episk diktning, hvor vi plasserer *Kamillas venn*, finnes en rekke nye undersjangre. *Kamillas venn* karakteriseres som en barneroman, men det finnes naturlig nok ingen helt klar avgrensning til andre undersjangre av romanen. Eksempelvis kan *Kamillas venn* også betraktes som en utviklingsroman, der leseren følger en persons personlige utvikling gjennom en periode fra deres problem starter til en løsning på problemet finner sted.

Uansett er det vanlig å kategorisere fortellinger for barn enten som *realistiske* eller som *fantastiske*, ifølge Tone Birkeland og Ingeborg Mjør (2012). Fordi *Kamillas venn* etterligner en verden vi kan sanse, forstå og til dels kjenne oss igjen i, plasserer vi boken i den realistiske kategorien. Om ikke vi kan si at vi har opplevd et slik samfunn selv, kan i hvert fall mange av oss tenke seg til hvordan et bygdesamfunn fungerte et sted mellom 1800- og 1900-tallet. Solbjørg Tormodsdotter Nes skriver nemlig at fremstillingen må ligge innenfor samtidens forståelse av virkeligheten, altså at leseren aksepterer at dette *kunne ha skjedd* under gitte omstendigheter (Tormodsdotter Nes, 2014, s. 30).

Den realistiske barneromanen fikk sitt gjennombrudd på slutten av 1800-tallet. I en fiktiv ramme kan vi lese om personer, miljøer og psykologiske konflikter som virker både sannsynlige og troverdige. Det er heller ikke sjelden at den realistiske barneromanen handler om problematiske sider ved barns liv, slik *Kamillas venn* også gjør. I barneromanen har den etiske problemorienteringen gjerne en pedagogisk intensjon, ifølge Perry Nodelman (1997). Dette typiske trekket leser vi også i *Kamillas venn*. Vi blir presentert et problem, og vi ser hvordan dette problemet kan oppleves og hvordan det kan håndteres. Birkeland og Mjør

skriver imidlertid at den harmoniske intensjonen i en barneroman ofte kan kollidere med kravet til realisme: ”I 70-tallslitteraturen ble som regel mobberen og den mobbete venner på slutten av boka. Det gjør de sjelden i virkeligheten” (Birkeland & Mjør, 2012, s. 59). Også i *Kamillas venn* må den realistiske fremstillingen vike slik at verdenen i barneromanen fremstår mer harmonisk. Tormodsdotter Nes skriver imidlertid at realistisk litteratur ikke nødvendigvis står i en-til-en-forhold til virkeligheten (Tormodsdotter Nes, 2014, s. 30). Med andre ord vil det si at realistisk litteratur ofte *etterligner* samtiden. Åsfrid Svensen skriver at ”[r]ealismen pretenderer å gi en objektiv avspeiling av faktiske forhold som all annen kunst er det realistiske kunstverket en konstruksjon preget av rådende konvensjoner modifisert av personlig opplevelse” (Svensen, 2001, s. 139).

Fortellingen i *Kamillas venn* skildrer barnas liv og skjebner i bokas fiksjonsunivers. Skildringen er dessuten enklere i presentasjonsformen en annen litteratur. Blant annet derfor kan *Kamillas venn* plasseres i barneromanens verden. Denne typiserte litteraturformen er skrevet for barn og med et språk som barn lett kan forstå.

1.3.2 Resepsjon – kritikk av boken

Drivkraften bak Kari Vinjes forfatterskap er *barnets* plass i forholdet til Gud, ifølge Audun Thorsen (1985). Vinje arbeidet etter prinsippet om at barnet er et Guds barn. Når Kari Vinje har valgt forsoningstanken som hovedmotiv i bøkene sine, er det med et ønske om å komme barnet til hjelp på et område der hun selv måtte kjempe kampen alene da hun var barn. Vinje har uttrykt at hun alltid har identifisert seg med de svake, og dette kan kanskje forklare innfallsvinklene til fortellingene hennes. Kari Vinje vant Kirke- og undervisningsdepartementets barnebokpris for *Kamillas venn*. Selv om denne boken, i likhet med hele hennes forfatterskap, har et kristent budskap, skiller denne boken seg fra de første fortellingene hun utgav. Med denne boken valgte Vinje en annen tradisjon. I den kristne barnelitteraturen hun selv leste som ung, var barnets rolle glemt, har hun forklart. I disse fortellingene var voksne kristne alltid snille. De gjorde alltid det som var rett. Med andre ord gikk den tids kristne barnefortellinger ofte ut på at barn lot seg friste til å gjøre et eller annet galt, og følgelig fikk de dårlig samvittighet. Dernest bad barna om tilgivelse, og fikk det godt igjen. Ifølge Thorsen (1985) var dette et stilisert tradisjonsmønster som Vinje ønsket å distansere seg fra.

Imidlertid ble Vinjes debut, novellesamlingen *Adrians hemmelighet*, et skoleeksempel på litteratur bygget nettopp på et tradisjonsmønster. Med denne novellesamlingen viste Vinje at hun ennå ikke hadde funnet sin egen stil. *Adrians hemmelighet* viste ikke originalitet. Dette endret seg imidlertid utover i forfatterskapet hennes. Like fullt har hun blitt kritisert for å legge to scener i to ulike fortellinger, *Adrians Hemmelighet* og *Kamillas venn*, farlig nær opp til hverandre. En flyktig gjennomlesning etterlater seg et inntrykk av en forfatter som låste seg fast og på en lettvinnt måte flyttet ei scene fra den ene fortellingen over til en annen. Imidlertid hevder Thorsen (1985) at en sammenlignende analyse vil avsløre noe helt annet. I bøkene om Kamilla og Sebastian mener Thorsen at det er tydelig hvordan Vinje var i ferd med å frigjøre seg fra tradisjonsmønsteret. Han leste en forfatter som var på leting etter en egenart og en personlig stil. I *Kamillas venn* skildrer Vinje hverdagen til barn på en original måte, ifølge Thorsen. Derfor kan den umiddelbare og synlige forskjellen mellom *Kamillas venn* og annen kristen barnelitteratur hevdes å være hvordan Vinje tar avstand fra idyllen. I *Kamillas venn* er ikke alltid tonen blid og hyggelig slik den ofte kan være i annen kristen barnelitteratur. Videre er det ikke slik at alle karakterene alltid er snille. Vinje har en mer nyansert skildring av forholdet, særlig mellom barna, men også i skildringer av forholdet mellom barn og voksne. Hun får også frem kynismen i barn. Dessuten mener Thorsen (1979) at Vinje hører til en av svært få kristne forfattere som lykkes med å formidle en sentral kristen budskap i en kunstnerisk form.

Utover 1980-tallet hadde Vinje en relativt høy stjerne blant en del litteraturkritikere. I 1985 sa Thorsen det slik: ”Utan tvil er ho den mest kjende og mest omtykte kristne barnebokforfattar i vårt land i dag” (Thorsen, 1985, s. 7). Som *kristen* barnebokforfatter utpekte Thorsen henne som en ener. Dette synet ble imidlertid ikke delt av alle. Troijer-Nilsson og Skjøsberg (1980, s. 167) skriver at tyverier og intriger bygget opp omkring tyverier antakelig er et av de vanligste og mest banale motivene i barnelitteraturen, både i den kristne og i den verdslige. De skriver videre at Vinje gjør dette på en enkel og lettfattelig måte. Andre litteraturkritikere hevdet at Vinje blant annet valgte for lettvinnte konfliktløsninger i sine romaner (Aftenposten, 3/11-84 og Vårt Land, 27/10-81 referert i Thorsen, 1985, s. 216). Dessuten hevdet Anna Margrethe Hansen i *Dagen* den 18/10-72 at karakteristikkene av fortellingenes karakterer var for lettvinnt og overflatiske. Hun mente også at bøkene om Kamilla virket hjerteløse (referert i Thorsen, 1985, s. 223). Ifølge Thorsen var det flere som stilte seg bak denne kritikken. Han rettet derimot skarp kritikk mot dette synet og hevdet at: ”alle disse litteraturkritikerane – og alle med dei – har vore ute for det ein kunne kalla ”litteraturkritiske feilskjer” (Thorsen, 1985,

s. 216). Med det mente han at kritikerne ikke tok utgangspunkt i Vinjes intensjon, men heller vurderte bøkene ut ifra sine egne oppfatninger om hvordan en roman burde bli skrevet.

På 1970- og 1980-tallet ble det diskutert hvorvidt en kristen barnebok var en egen sjanger – og i så fall hvordan man egentlig skulle definere en kristen barnebok. *Kamillas venn* ble utgitt i en tid da den kristne barnebokens historie ikke hadde blitt skrevet og i en tid der det ikke var utarbeidet noen klar definisjon av hva kristen barnelitteratur egentlig var. Troijer-Nilsson og Skjønberg (1980) advarte imidlertid mot å vurdere en kristen barnebok på en annen måte enn andre barnebøker. Troijer-Nilsson og Skjønberg framholdt at debatten om kristen barnelitteratur var som en pendel mellom følgende to ytterpunkter: *Alle bøker er gode bare de er religiøse* og *Hvis en barnebok ikke er en god bok, er den heller ikke en god kristen barnebok*. Thorsen og de øvrige nevnte litteraturkritikerne står tilsynelatende et stykke fra hverandre dersom man ser på debatten om kristen barnelitteratur som en pendel mellom disse to ytterpunktene. Slik jeg tolker Thorsen verner han i større grad om det faktum at Vinje er en kristen barnebokforfatter, mens de øvrige nevnte kritikerne vurderer hennes forfatterskap på lik linje med andre forfatterskap innenfor barnelitteraturen. Thorsen redegjør ikke for om hans perspektivering gikk i retning av utenomtekstuelle faktorer som blant annet teologi, men i sin kritikk skriver han om forfatterens intensjoner. Han oppleves å være lite opptatt av tekstens strukturelle forhold i vid forstand. Dette kan være problematisk da forfatterens intensjoner ikke finnes dokumentert andre steder enn hos Thorsen selv. De øvrige litteraturkritikerne som her er nevnt, har i større grad enn Thorsen en tekstimmanent tilnærming til verket. De stiller seg derfor et stykke fra han. Imidlertid hevder Taine i sin historisk-biografiske metode at dens grunnpremiss er at det eksisterer en fundamental enhet mellom en forfatters liv og hans eller hennes litterære produksjon (Claudi, 2013, s. 17). Det kan tenkes at Thorsen ønsker å vise at forfatterens verdier, like mye som verket, står i sentrum.

Vinje har uttalt at hennes intensjon med de kristne innslagene er å vise kristendommens bærende kraft i hverdagslivet (Thorsen, 1985). Hun har selv uttrykt at dette ikke skulle være direkte synlig i hennes forfatterskap, men ved lesing av hennes romaner i dag fremstår dette likevel svært fremtredende. I Vinjes forfatterskap er det kristne budskapet om forsoningstanken det mest sentrale. Ut ifra Vinjes forfatterholdning, og med forfatterintensjonen som Thorsen presenterer, er det rimelig å anta at forsoningsmotivet blir selve grunnmotivet i de kristne innslagene. Det er frelse- og forsoningsmysteriet formidlet til barn, opplevd av barnesinnet og gjengitt i barns eget språk. Vinje har blant annet blitt rost for

nettopp å lytte etter det ekte i barns språk og bruke dette i sin formidling. Vinje har ifølge Thorsen (1985) en egen evne til å finne dekkende uttrykk. Hun har dessuten en egen vilje til å lytte seg frem til sitt leserpublikums språkmusikalske grunntone, mener han.

Til tross for vekslende mottagelse blir *Kamillas venn* omtalt som en klassiker.

1.4 Presentasjon av *Kamilla og tyven del 2*

Kamilla og tyven del 2 (1989) er den andre filmen om Kamilla og Sebastian. Handlingen i *Kamilla og tyven del 1* (1988) er lagt til en liten sørlandsbygd på starten av 1900-tallet. I denne første filmen blir tilskueren presentert for den foreldreløse Kamilla som er på vei til storesøsteren sin, Sofie. På togstasjonen møter Kamilla på Sebastian som er på rømmen etter å ha stjålet penger fra sin arbeidsgiver. Da Kamilla ikke rekker toget, bestemmer Sebastian seg for å følge henne helt frem til Solstua der Sofie bor. Etter at de kommer frem forsvinner Sebastian. Tilskueren ser hvordan Kamilla sosialiserer seg med de andre barna i bygda. Tilskueren ser også hvordan Kamilla blir ertet av Stor-Peder. Utover i filmen møter Kamilla Sebastian på ny. Sebastian bestemmer seg for å slutte å stjele. Han vil la seg arrestere og etter hvert avslutte ”livet på rømmen”.

Kamilla og tyven del 2 fortsetter der denne fortellingen slutter. Filmen bygger på boken *Kamillas venn* og presenterer to parallelle fortellinger. På den ene siden bevitner vi Kamillas hverdagsliv og hvordan hun stadig havner i konflikt med Stor-Peder. På den annen side bevitner vi Sebastians vei tilbake til samfunnet.

Filmen åpner med at Sebastian og Kamilla leker med en papirdrage ute i en grønn eng. Lensmannen og bygdefolket kommer bort til dem hvorpå Sebastian blir arrestert. Sebastian overgir seg frivillig. Kamilla uttrykker tristhet når Sebastian blir arrestert. Hun trøstes av sin storesøster, Sofie. Et annet sted i fiksjonsuniverset blir vi gjort oppmerksom på en annen karakter som observerer arrestasjonen. Det er Joakim Jensen, Sebastians tidligere kriminelle samarbeidspartner. Når Joakim ser at de aller fleste av bygdas befolkning befinner seg der ute på engen, skynder han seg til Solstua for å se etter penger. Han rekker imidlertid ikke å komme seg unna før Sofie og Kamilla vender hjem. Joakim forsøker å stikke av, men blir raskt sporet opp og arrestert han også. Sebastian og Joakim havner i samme fengselscelle, men de har ikke en god tone seg i mellom. Joakim tror Sebastian angav han til lensmannen.

Under Sebastians opphold i fengselet ønsker Kamilla å renske Sebastian. Hun forteller sine klassekamerater at Sebastian ikke lenger er en tyv da han har sluttet å stjele. Stor-Peder er uenig. Siden Sebastian allerede har utført tyvegjerninger, er Sebastian nektet adgang til Guds rike for alltid, mener Stor-Peder. Dessuten forsøker Stor-Peder stadig å devaluere Kamilla og hennes vennskap med Sebastian. Stor-Peder forsøker å hevde seg selv ved å skryte av egne evner og alt han har fått til og kan få til. Blant annet forsøker han å snekre et fly for å fremstå bedre enn Kamilla, og på den måten få respekt blant de andre barna. Han blir imidlertid bare ledd av uten å ta seg videre nær av det.

Kamilla besøker Sebastian flere ganger mens han sitter i fengsel. De to skriver også brev til hverandre for å holde kontakten. En dag havner et brev Kamilla har skrevet til Sebastian i Stor-Peders hender. Barna i klassen diskuterer hvorvidt Kamilla faktisk skriver brev til en tyv eller ikke. Kamilla mener at Sebastian ikke er en tyv lenger, da han har sluttet å stjele og har blitt et Guds barn. Det oppstår en diskusjon mellom Stor-Peder og klassen som handler om hvorvidt tyver kan komme til himmelen eller ikke. Stor-Peder refererer til Bibelen der det står at tyver og røvere ikke har adgang til himmelen. Frøken i klassen bryter inn i diskusjonen og forklarer at alle stjeler på ulike nivåer. Blant annet stjeler elevene hemmelighetene til hverandre ved å sladre, og de stjeler motet fra hverandre når de plager hverandre.

Stor-Peder får vite at Sebastian slipper ut av fengselet før jul, men Stor-Peder holder tilbake denne informasjonen for Kamilla. Samtidig som Sebastian slipper ut, drar Kamilla og Sofie til byen for å besøke ham i fengsel. Mens Kamilla og Sofie er i byen og Sebastian er utenfor Solstua, dukker Stor-Peder opp. Stor-Peder forteller til Sebastian at han ikke er ønsket i bygda. Dette fører til at Sebastian søker ly i Simenstua, en gammel smie som ligger like over veien for Solstua. Når Kamilla og Sofie returnerer fra byen ser de imidlertid at det er lys i Simenstua. De forstår at Sebastian er der, går ned og inviterer han til å feire jul sammen med dem.

Sebastian blir nå god venn med de aller fleste barna i bygda. Bare Stor-Peder og Stor-Peders venn, Rasmus, holder seg unna. Den dagen Joakim Jensen rømmer fra fengsel snus imidlertid alt på hodet. Joakim returnerer til bygda og fortsetter med å stjele fra befolkningen. Sebastian får all skyld. Samme dag fanger Joakim to barn, Maren og Pauline Sørgården, i Simenstua. Han knebler dem. Sebastian oppdager dette, får hjelp av Stor-Peder og går inn for å redde

jentene. Det ender med et basketak mellom Sebastian og Joakim, der Sebastian faller og slår seg bevisstløs. I Joakims fluktforsøk river han ned et stearinlys, noe som fører til at Simenstua begynner å brenne. Sebastian blir reddet ut av en mannsperson i fortellingen, Christopher. Etter dette blir Sebastian sett på som en helt og han blir omsider akseptert av hele bygdas befolkning. Befolkningen bestemmer seg for å bygge et eget hus til Sebastian. I huset får han sin egen smie slik at han kan ha et arbeid.

1.4.1 Sjanger

Ifølge Larsen og Hausken (1999) dekker begrepet *sjanger* to forskjellige forhold når det gjelder film. På den ene siden dekker det et produksjonsmønster, mens det på den annen side beskriver forventninger om et produkt. Hvordan man velger å kategorisere en film avhenger også av hvor man legger hovedvekten. Dersom hovedvekten legges på kjennetegn ved filmspråket brukes gjerne sjangerbegreper som *klassisk film*, *surrealistisk film*, *film noir*⁴ eller lignende. Dersom man deler inn film etter dramaturgi og innhold brukes de mer velkjente sjangerbegrepene *drama*, *komedie*, *thriller*, *action* og så videre. I film blir derimot sjangeren gjerne sett på som en slags kontrakt mellom industrien som avsender og tilskueren som mottaker. Sjangeren skaper en forventning hos tilskueren. Eksempelvis betyr merkelappen *komedie* at filmskaperen presenterer en filmfortelling som skal få tilskueren til å le.

På samme måte som i litteratur, deler man også film inn i overordnede hovedgrupper. I overgangen fra det litterære tekstfeltet til film har det imidlertid skjedd noen forskyvninger innenfor de klassiske oppdelingene (Larsen & Hausken, 1999). De hovedgruppene Engelstad (1995) opererer med er *dokumentarfilm* på den ene siden og *fiksjonsfilm*, også kalt *spillefilm*, på den andre. Slik som i litteraturen, benytter også filmen seg i stor grad av sjangerblanding. Filmsjangerne omtales ofte som ”urene”. Det vil med andre ord være umulig å avgrense en filmsjanger nøyaktig dersom man ser strengt på sjangerbegrepet. Dessuten oppstår det raskt problemer når man klassifiserer film. Dersom man skiller en dokumentarfilm fra en spillefilm, med den begrunnelse at dokumentarfilmen viser en virkelighet, er det viktig å huske på at en dokumentarfilm også ofte både er redigert så vel som regissert. Slik sett viser en dokumentarfilm ofte en redigert virkelighet. Sjangerdebatten vies ikke ytterligere plass i dette prosjektet, men å være klar over at den eksisterer er nyttig.

⁴ Uttrykket *film noir* betyr *svart film*. Slike filmer handler ofte om menneskelivets mørke sider. Hovedpersonene var ofte kyniske, desillusjonerte mennesker som ble involvert i skjebnesvangre begivenheter (Larsen & Hausken, 1999).

På et overordnet nivå kategoriseres *Kamilla og tyven del 2* som en spillefilm. Dersom man ser på filmens dramaturgi og innhold illustrert i Figur 4 på side 63, faller den dessuten inn under drama-sjangeren. Selv kategoriserer produksjonsselskapet filmen som et *familiedrama* (Hynnekleiv, 1989). Filmen presenterer en fortelling hvor rollefigurene kommer i konflikt med seg selv og samfunnet for øvrig. Som i romanen følger vi en persons utvikling gjennom en periode fra deres problem starter til en løsning finner sted. Dog vil vi se at filmens dramaturgi er annerledes bygd opp enn bokens.

1.4.2 Resepsjon – kritikk av filmen

Søk i Nasjonalbibliotekets database og på internett viser at det ikke er skrevet mye om *Kamilla og tyven*-filmene. Det finnes imidlertid et par rapporter fra filmfestivalen i Cannes samt ulike avisnotiser som nevner *Kamilla og tyvens* mottagelse, men de er lite utfyllende.

Den første filmen, *Kamilla og tyven*, vakte stor oppmerksomhet i Cannes i 1988. Dette skyldtes til dels at en av filmens skuespillere, Morten Harket, var tilstede under festivalen (Hetland, 1997). Filmen ble vist i en versjon med engelsk tale. Ifølge Hetland fikk filmen positiv omtale internasjonalt. Både USA, Japan, Tyskland, Italia og Frankrike ønsket å kjøpe filmen. De samme landene ville dessuten kjøpe oppfølgeren, *Kamilla og tyven del 2*, usett. Dette var under forutsetning av at de samme skuespillerne også var med i oppfølgerfilmen.

I Norge fikk filmene, i likhet med bøkene, blandet kritikk. Innvendingene enkelte kom med gikk på at filmene inneholdt en svak replikkføring og en mekanisk fremstilling av de voksne. Dessuten fikk *Kamilla og tyven del 2* kritikk for at fremstillingen av kampen mellom det gode og det onde ble for enkel (Svendsen & Marcussen, 1990). Derimot fikk Veronika Flåt, som spiller Kamilla, ros. Begge filmene ble sett på som spesielle fordi de hadde klare verdiforankringer uten at det ble fokusert spesielt på disse forholdene. Dessuten ble de produsert utenfor Osloområdet, noe det ikke var særlig vanlig at barnefilmer ble på 1980-tallet. Ifølge Verdens Gang ble filmene sett av over 400 000 på kino (Hansen, 2005).

1.5 Teori og arbeidsmåte

Teorien jeg presenterer er også min metode i analysearbeidet. I selve analysearbeidet gjør jeg en såkalt tekstimmanent analyse. Det vil si at jeg konsentrerer meg om romanen uten hensyn til tiden den er skrevet i, Vinjes biografi eller antatte intensjoner hun måtte ha hatt når hun skrev. Den tekstimmanente analysen vokste i sin tid frem som en reaksjon på litteraturforskningens overdrevne opptatthet av forfatter, samfunn, historie og filosofi (Gaasland, 1999). I en tekstimmanent analyse forholder man seg til teksten som om den var en individuell og enestående ytring. Analysen forholder seg til teksten som om dens egenskaper (dens norm, karakterer, hendelser og lignende) var absolutte og ikke relative til noe utenfor teksten. Analysen forholder seg dessuten til teksten som om den var et synkront fenomen. Det vil si at en ikke setter teksten inn i noen historisk sammenheng. En narratologisk analyse konsentrerer seg om tekstens metafysikk, det vil si fortellerstemme, synsvinkel, frekvens, varighet med mer.

I *Discours du récit* (1972) presenterer Genette flere begreper som fungerer som narratologiske analyseredskaper. Begrepsapparatet består til dels av allerede eksisterende begreper og til dels av begreper som Genette selv skaper (Claudi, 2013). Genette skriver at i arbeidet med en narratologisk analyse er det viktig å bruke presise formuleringer (Genette, 1980, s. 25). På den måten kan ikke det vi forsøker å sette fingeren på ved en tekst oppfattes tvetydig eller misforstås.

1.5.1 Narratologiske analyseredskaper

For Genette er narratologien en spesifikk gren innenfor den strukturalistiske tradisjonen. Grenen forsøker å kartlegge hvilke fortellerteknikker som er anvendt i en narrativ tekst. I *Narrative Discourse* (1980) skiller Genette mellom tre ulike aspekter ved en fortelling: 1) fortellingen i seg selv; 2) hendelsene det fortelles om; og 3) fortellerakten. Det første aspektet, som Genette kaller *fortelling* eller *diskurs*, er sentrum for hans oppmerksomhet. Diskursen er fortellingen slik den foreligger som ferdig strukturert og utformet tekst og er nært beslektet med det velkjente begrepet *plott*.⁵ De to andre aspektene står i et intimt forhold til fortellingen, skriver Claudie. På den ene siden er "... enhver fortelling alltid en beretning om

⁵ Forestillingen om plot bygger på forestillingen om at en forteller har valgt ut et sett av hendelser og tilstander, og sortert dem i bestemte faser som følger etter hverandre i en bestemt rekkefølge og i henhold til en bestemt logikk (Gaasland, 1999).

bestemte fiktive eller virkelige hendelser, og disse hendelsene utgjør fortellingens *historie*” (Claudi, 2013, s. 81). På den annen side blir enhver fortelling til i en fortellerakt, i den situasjonen hvor fortellingen fortelles. Dette kaller Genette for *narrasjonen*. Genette skriver: ”Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating, and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating” (Genette, 1980, s. 29). Det er studiet av forholdet mellom de tre aspektene i fortellende tekster, altså *diskurs*, *historie* og *narrasjon*, som står i sentrum for narratologien.

Noe forenklet kan vi si at diskursen er den litterære teksten vi leser, forutsatt at vi kan språket teksten er skrevet på. I diskursen er ikke rekkefølgen av hendelsene nødvendigvis kronologisk, personene ikke nødvendigvis presentert gjennom karakterisering, eller det formidlete innholdet filtrert gjennom narrative stemmer og perspektiv (Lothe, 2003). Det vi kaller diskurs er *måten* hendelsesrekken fortelles på. Videre defineres *historien* som selve hendelsesrekken. Historien viser til de fortalte hendelsene og handlingene i narrativ fiksjon, med det narrative innholdet abstrahert fra eller løftet ut av diskursen og ordnet kronologisk sammen med personene som inngår i det. Historiebegrepet nærmer seg det vi til vanlig forstår som et handlingssammendrag, mens *narrasjon* sier noe om hvordan en tekst blir skrevet og hvordan den blir kommunisert. Denne skriveprosessen, som *narrasjonen* er et spor av, medfører en rekke narrative grep og kombinasjoner, som alle er med på å konstituere diskursen.

Noe Genette har lagt stor vekt på er det som omhandler tidsrelasjonen mellom historie og diskurs. Gaasland (1999) grupperer disse relasjonene i tre hovedkategorier, nemlig *orden*, *varighet* og *frekvens*. I fremstillinger av blant andre Claudi (2013) og Aaslestad (1999) brukes begrepet *rekkefølge* i stedet for *orden*. *Orden* eller *rekkefølge* handler om forholdet mellom begivenhetene i historien og fremstillingen av disse begivenhetene i fortellingen. ”[W]hen a narrative segment begins with an indication like ”Three months earlier, ...” we must take into account that this scene comes *after* in the narrative, and that it is supposed to have come *before* in the story” (Genette, 1980, s. 35). Dersom diskursen griper fremover og/eller bakover i historiens kronologi, kaller Genette dette fenomenet med en fellesbetegnelse for *anakroni*. Og omvendt: Dersom diskursen gjengir historien kronologisk er den narrative teksten *synkron*. I Genettes eksempel griper fortellingen tilbake i tid. Dette kalles *analepse*. Dersom fortellingen griper fremover i historiens tid kalles dette for *prolepse*. Gaasland skriver

imidlertid at det er nødvendig å skille mellom prolepse og det mer velkjente begrepet *frempek*: ”Forskjellen er at prolepsen er en mer eksplisitt form for foregripelse. Prolepsen sier: ”To år senere skulle Kåre komme til å skyte seg”, mens frempeket nøyer seg med å nevne, gjerne i en bisetning, at Kåre har en pistol i nattbordskuffen” (Gaasland, 1999, s. 37). Dette vil med andre ord si at vi som leser i mange tilfeller ikke vil oppdage frempeket før vi har lest en større del av den litterære teksten, mens prolepsen kan vi identifisere omgående.

Det som faller inn under den andre hovedkategorien, nemlig *varighet*, er tempoet eller hastigheten i fortellende tekster. Genette foreslår å måle tempoet ved å sammenligne *tid* med *lengde*, og henviser til at selve lesehastigheten kan variere fra person til person og dessuten avhenger av omstendighetene rundt lesningen (Gaasland, 1999). Hastigheten gjelder forholdet mellom tiden som passerer i historien og plassen fremstillingen opptar i fortellingen. Det er dette forholdet som bestemmer fortellingens *tempo* (Claudi, 2013). Tempoet i *ellipsen* er høyest. Her er et tidsrom utelatt fra fortellingen. I praksis kan både timer, måneder eller år være utelatt. I ellipsen er det altså ingen narrasjon og ubegrenset historietid. I en litterær tekst kan vi dessuten også oppleve at fortelleren velger å utbrodere noe i større detalj. Dette kaller vi *pausen* og det er her vi finner det laveste tempoet. Ved beskrivelse av eksempelvis en gjenstand eller en person, avbrytes beretningen. Selv om den kronologiske rekkefølgen likevel er intakt, er tempoet i den kursiverte teksten senket: ”En kvinne kommer inn i rommet. *Hun er to meter lang og falsk blondine – utstyrt med hatefulle grønne øyne ...* Hun skyter mannen som ligger på sengen ...” (Gaasland, 1999, s. 22-23). Disse eksemplene viser hvordan ett og samme historieførløp kan presenteres ulikt i diskursen. Det er det temporale forholdet mellom historie og diskurs som gjør forskjellen synlig.

Den siste hovedkategorien omhandler *frekvens*. Frekvens handler om hvor mange ganger noe repeteres i fortellingen. *Kamillas venn* viser seg å være *singulativ*. Det betyr at noe som skjer én gang, fortelles én gang. Singulative scener dannet grunnstammen blant annet i den klassiske romanen på 1800-tallet (Gaasland, 1999).

I en fortelling skiller vi dessuten mellom flere ulike fortellerhandlinger og følgelig også fortellerstemmer. Fortellerhandlingen defineres som de eller den som formidler historien til oss. Det presiseres først som sist at fortellerhandlingen og fortellerstemmen må holdes adskilt fra forfatteren. Fortelleren er en størrelse i teksten, mens forfatteren er en størrelse utenfor teksten. I teksten skilles det altså mellom følgende to fortellere: *førstepersonsfortelleren*

(*personal forteller*) og *tredjepersonsfortelleren (autoral forteller)*. Førstepersonfortelleren identifiseres ved bruk av ”jeg” i diskursen, mens tredjepersonsfortelleren fremstår som en anonym stemme i teksten. Om tredjepersonsfortelleren skriver Lothe dette:

”Tredjepersonsfortelleren er ... utanfor eller over handlinga, sjølv om hans perspektiv og stemmer òg er i teksten” (Lothe, 2003, s. 35). Todorov presiserer distinksjonen mellom en førstepersons- og en tredjepersonforteller, og dessuten viktigheten av å skille mellom dem. Han understreker at det er en barriere mellom

den forteljinga der forteljaren ser alt personane hans ser, men utan å delta i handlinga, og forteljinga der ein forteljarperson seier ”eg”. Å blanda dei saman ville vere å redusere språket til null. Å sjå eit hus og å seie ”eg ser eit hus” er to handlingar som er ikkje berre forskjellige, men i opposisjon til kvarandre. (sitert i Lothe, 2003, s. 35)

Dessuten er det gjerne kombinasjonen av førstepersonspronomen og aktivt handlingsengasjement som markerer en førstepersonforteller i den narrative teksten.

En litterær tekst kan imidlertid ha flere fortellere. I mange fortellende tekster opplever vi at fortellerstemmen delegeres til én eller flere fortellere. I slike tilfeller må vi skille mellom to typer delegeringer. Disse to typene kaller Gaasland (1999) for *vertikal* og *horisontal* delegering. Vertikal delegering av fortellerstemmen finner sted når tredjepersonsfortelleren gir ordet til en av personene i sin egen historie. Horisontal delegering av fortellerestemmen finner sted idet fortellerstemmen delegeres fra én forteller til en annen som befinner seg utenfor den første fortellerens historie.

For å beskrive graden av indirekte fortellernærver benyttes begrepet *modalitet*. Med andre ord beskriver modalitet i hvor stor grad fortelleren er synlig i fortellingen. Gaasland skriver at i lesningen av fortellende tekster får vi noen ganger følelsen av at karakterer og hendelser viser seg frem av seg selv, uten hjelp av fortelleren (Gaasland, 1999, s. 32). Motsatt, kan vi oppleve at fortelleren er så fremtredende og dominerende at både karakterene så vel som hendelsene kommer i bakgrunnen. En modalitetsanalyse viser i hvor stor grad fortellerhandlingen bærer spor av fortelleren. Gaasland viser til Henry James, som var opptatt av at god litteratur skulle være fremvisende, altså *showing*, heller enn fortellende, altså *telling*. En såkalt fremvisende tekst har en *sterk mimetisk modalitet*. Det vil med andre ord si at historieforløpet gir inntrykk av å komme uformidlet til syne. I slike tekster opptrer fortelleren anonymt og avstanden mellom lesere og historieforløp blir derfor liten. På den annen side har en sterkt fortellende tekst en *svak mimetisk modalitet*. I slike tekster, eller sekvenser av

tekster, gir ikke historieføløpet inntrykk av å komme uformidlet til syne. Gaasland skriver at fortellerens språklige utforming så å si står i veien og gjør at avstanden mellom leser og det beskrevne historieføløpet blir stor (Gaasland, 1999, s. 32).

Hva som faktisk gjengis av fortelleren er viktig å se på for å kunne avgjøre om fortelleren opptre fortellende eller fremvisende. Gaasland (1999) skiller mellom tre typer materiale. Først finner vi det Gaasland kaller *ytre språk*, dernest det han kaller *indre språk* og til sist det han kaller *ikke-språklig materiale*. Slik jeg tolker Gaasland omtaler han monologer og dialoger samt referat og kommentarer som ytre språk i en litterær tekst. Indre språk omhandler gjerne indre monolog og indre tankestrøm hos karakterene – også kalt *stream of consciousness*. Gaasland skiller dessuten mellom *indirekte fri stil* og *indirekte stil*. Med enkle ord vil stilkategori indirekte fri stil best defineres ved at fortelleren fører ordet, men likevel benytter et vokabular og en uttrykksmåte som kan ligne karakterens. Dette er en stilkategori hvor fortellerens stemme blandes sammen med karakterens ytre og/eller indre stemme.

Ved indirekte stil bruker fortelleren sine egne ord for å gjengi karakterens ytringer. Dersom fortelleren sier ”Kamilla tenkte at hun hadde gjort noe galt” i stedet for ”Jeg har gjort noe galt”, benytter fortelleren en indirekte stil. Gaasland hevder at stiler som indirekte stil, referat og kommentarer er av svak mimetisk modalitet. Derimot er monologer, dialoger og indre tankestrømmer typisk sterke mimetiske modaliteter. Distansen mellom hendelsen og leseren er derfor liten ved sterk mimetisk modalitet. Og omvendt er distansen stor ved svak mimetisk modalitet. Beskrivelse av eksempelvis objekter, altså ikke-språklig materiale, kan ifølge Gaasland bare gjengis med svak mimetisk modalitet.

Videre finnes det ulike varianter av fortellerens temporale plassering, altså plassering som angår tid. Gaasland opererer med fire ulike variasjoner. Ved *etterstilt narrasjon* fortelles det om noe som allerede har skjedd. I slike tilfeller benytter fortelleren for det meste fortidsformer av verbene, men han kan også bruke dramatisk presens. Dramatisk presens intensiverer og levendegjør dessuten et handlingsmessig høydepunkt. Etterstilt narrasjon er den vanligste av variantene Gaasland presenterer. Denne varianten aktualiseres også i *Kamillas venn*.

En annen variant som vi også finner i *Kamillas venn* er såkalt *samtidig narrasjon*. Ved denne varianten gir beretningen og hendelsene inntrykk av å foregå samtidig. Her benytter

fortelleren presensformen av verbene. Et typisk ikke-litterært eksempel kan være et sportsreferat. Gaasland skriver at samtidig narrasjon nesten alltid skaper en følelse av intens nærhet til de begivenheter som utspiller seg (Gaasland, 1999, s. 27).

Fortellerens posisjon lar seg ikke bare bestemme temporalt, men også stedlig i fiksjonsuniverset. Her skiller man mellom ekstern fortellerposisjon og intern fortellerposisjon. Ved ekstern fortellerposisjon deltar ikke fortelleren i historien han eller hun forteller. Og omvendt: Ved intern fortellerposisjon deltar fortelleren enten som hovedperson eller som biperson i historien som fortelles.

Gaasland skriver at det eksisterer mange ulike forslag til teoretisk beskrivelse av det som omhandler *fokusering* i en litterær tekst.⁶ Hos Gaasland omfatter *fokusering* to forhold: Det handler om hvem vi ser *med*, altså synsvinkelen, og hvem eller hva vi ser *på*, altså fokalobjektet. Lothe forstår begrepene slik: ”Perspektiv brukar eg synonymt med *fokalisering* Til liks med perspektiv viser *fokalisering* til den instansen, gjerne representert ved ein person, som hendingane i historia blir sedde og oppfatta frå” (Lothe, 2003, s. 79). Lothe begrunner sin bruk av begrepet *perspektiv*, fremfor *fokalisering*, med at *fokalisering* har tydeligere optiskfotografiske konnotasjoner enn det *perspektiv* har. Han hevder at *fokalisering* er mer hensiktsmessig å bruke ved diskusjon av filmmediet. I min analyse bruker jeg imidlertid Gaaslands termer på dette området, der synsvinkelen handler om hvem vi ser *med*, mens fokalobjektet er den vi ser *på*. Dette bruker jeg i beskrivelse av fortellerteknikk både i bok- og filmmediet.

Når vi skal beskrive *fokusering* i fortellinger kan vi skille mellom to ulike typer. Gaasland kaller disse typene for *indre* og *ytre fokusering*. Ved *indre fokusering* gis man adgang til den fokuserte aktørens tanker og følelser. Ved *ytre fokusering* gis adgang til det Gaasland beskriver som aktørens ytre attributter og positurer, altså karakterens fysiske bevegelser i handlingsutførelsen. I *Kamillas venn* finner vi følgende eksempel på sistnevnte: ”Stor-Peder skrapte med føttene” (Vinje, 1976/2011, s. 74). Selv om vi ikke får vite om hans indre tanker og følelser, kan vi likevel forstå at han er usikker eller nervøs, siden vi får fortalt at han skraper med føttene.

⁶ *Fokusering* er et av de mest omdiskuterte emnene i narratologien, ifølge Gaasland (1999).

Når vi derimot snakker om synsvinkelens plassering kan vi skille mellom to nye posisjoner, nemlig *intern* og *ekstern synsvinkel*. Ved intern synsvinkel er sanseapparatet forankret i én eller flere av aktørene på historieplanet. Dersom synsvinkelen veksler mellom flere personer delegeres synsvinkelinstansen horisontalt. Ved ekstern synsvinkel er sanseapparatet forankret i den eksterne fortelleren. I slike tilfeller får vi inntrykk av å sanse fiksjonsuniverset fra en posisjon utenfra. Distansen mellom den eksterne synsvinkelinstansen og historieuniverset kan variere. Noen ganger har vi panoramautsikt (distansen er stor), mens andre ganger fokuseres det på detaljer (distansen er liten). Dersom distansen forandres, kalles dette for *distanseforflytning*. I tredjepersonsromaner er det dessuten vanlig at synsvinkelen veksler frem og tilbake mellom ekstern og intern. Dette kalles *vertikal delegering*.

Lothe skriver at fortellerformene som omgir oss er mange og varierte. Derfor hevder han at den narrative teorien også er relevant på andre arenaer enn kun i litteraturvitenskapen (Lothe, 2003, s. 5). Han bruker blant andre Genette sine teorier i arbeidet med narratologisk analyse av filmmediet.

1.5.2 Teori om medie- og især filmadaptasjon

I *A Theory of Adaptation* (2013) har Hutcheon og O'Flynn en ren teoretisk tilnærming til temaet om medieadaptasjoner. De viser ikke til noen konkrete adaptasjonseksempler. De tar ikke for seg filmadaptasjoner spesielt, men ser på medieadaptasjoner generelt. Hutcheon og O'Flynn hevder at: "the most commonly considered adaptations are those that move from the telling to the showing mode, usually from print to performance" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 38). Selv om de presiserer at man ikke skal glemme at adaptasjoner også kan gjøres motsatt vei, ligger hovedfokuset i deres fremstilling i overnevnte.

I studien av ulike former for adaptasjoner benytter Hutcheon og O'Flynn en rekke kjente spørreord som *hva*, *hvem*, *hvorfor*, *hvordan*, *hvor* og *når* for å belyse ulike områder av adaptasjonsteorien. De ser blant annet på ulike former for adaptasjon. De peker på argumenter både for og imot adaptasjoner, og hvem som utfører adaptasjonene. Videre ser de i noen grad på adaptasjoner fra tilskuerrollen i det de omtaler som "the pleasure of adaptation" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 114) og "modes of engagement revisited" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 128). I "modes of engagement revisited" ser de på ulike tilskuerroller ved ulike presentasjonsformer. De ser dessuten på hva en adaptør må være bevisst på ved tilpasning av en fortelling til et nytt medium. Avslutningsvis setter de adaptasjoner i ulike kontekster og ser

på både *hvor* og *når* adaptasjoner finner sted. Dessuten ser de på hva som skjer når adaptasjoner krysser kulturelle grenser – såkalt ”transcultural adaptation” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 145). I motsetning til en rekke andre teoretikere, ser ikke Hutcheon og O’Flynn på utvalgte tekster eller bestemte adaptasjoner. Imidlertid undersøker de ulike former for adaptasjoner og ulike sammenhenger så vel som at de belyser tilskuerrollen, i et bredt perspektiv.

Genette behandler all litteratur som en form for palimpsest. Det vil si at litteraturen oppstår og leses på bakgrunn av allerede eksisterende tekster og historier (Genette, 1997). Både Hutcheon og O’Flynn (2013) og Lothe (2003) hevder at denne palimpsestmetaforen er treffende også innen adaptasjon. Dette fordi enhver adaptasjon tar utgangspunkt i og gir respons på et eksisterende verk. Hutcheon og O’Flynn skriver: ”If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 6). Dette kan også beskrives som en form for *intertekstualitet*. Hutcheon og O’Flynn skriver: ”... *adaptation* is unavoidably a kind of intertextuality *if the reciever is acquainted with the adapted text*” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 21). Intertekstualitet handler om at tekster alltid inneholder elementer av andre tekster og således står i en viss relasjon til hverandre. Intertekstualitet beskriver forholdet mellom to eller flere tekster som siterer fra hverandre, hentyder til hverandre eller på andre måter er forbundet. Når vi behandler et adaptert materiale som en filmadaptasjon, kan vi med Bakhtins ordelag si at vi er i en pågående *dialogisk* prosess: ”... in which we compare the work we already know with the one we are experiencing” (siteret i Hutcheon & O’Flynn, 2013, s. 21). Bakhtins dialog-begrep handler om at språket består av ytringer som inngår i en dialog med andre ytringer både i fortid og fremtid. Barthes hevder på sin side at det er i forbindelsen til andre tekster at en tekst skaper mening. Jeg ser det som nyttig å være disse teoriene bevisst i arbeidet med filmadaptasjoner, nettopp fordi filmadaptasjoner har vært grobunn for en rekke diskusjoner der bok og film blir sammenlignet og vurdert opp mot hverandre, og hvor filmen ofte blir veid for lett. Filmadaptasjoner handler altså om å gi respons på en litterær tekst, hvor både bok og film fortsatt står i relasjon til hverandre. Nettopp derfor advarer Lothe (2003) mot uttrykket *å filmatisere en bok*. Han mener uttrykket forenkler den kompliserte overføringsprosessen en filmadaptasjon dreier seg om. En filmadaptasjon handler ikke om å *overføre*, men om å *tilpasse*. I senere tid har imidlertid filmadaptasjoner fått en større anerkjennelse, også i akademia, ifølge Engelstad (2013).

Ikke sjelden konkluderer kritikere med at boken *er* bedre enn filmen. Dette blir blant annet begrunnet med at en rekke hendelser er utelatt i filmen, og at filmen dessuten ikke har den samme ”dybden” som boken. I en artikkel fra 1926 slaktet Virginia Woolf litterære filmadaptasjoner i sin alminnelighet (referert i Engelstad, 2013, s. 21). Hun brukte eksempler som at filmen reduserte litteraturens komplekse og nyanserte begreper som ”kjærlighet” og ”død” til å vise henholdsvis et kyss og en likvogn. George Bluestone (1957) anerkjenner tankene til Woolf. Han skriver: ”Where the novel discourses, the film must picture” (Bluestone, 1957, s. 47).⁷ Med dette mener han at filmen kan vise oss personer som tenker, føler og snakker, men filmen kan ikke vise oss tankene og følelsene deres. Psykiske tilstander som minne, drøm og fantasi kan ikke gjengis adekvat på film, ifølge Bluestone.⁸ Det er derimot viktig å huske på at dette skyldes fortellingens mediespesifikke utgangspunkt og bør ikke nødvendigvis ses på som en svakhet ved filmen. Med utgangspunkt i disse mediespesifikke ulikhetene mellom bok og film, har teoretikere satt leserrollen opp mot tilskuerrollen og konkludert med at de to opplevelsene er kvalitativt forskjellige. Bluestone (1957) hevder at en filmadaptasjon bør ses på som nettopp det det er: en helt annen mediefremstilling av samme historie. En filmadaptasjon skal ikke kopiere en tekst, men tilpasse den til et nytt medieformat og presentere den i en annen form. En normativ rangering mellom de to ulike mediene som bok og film er ikke hensiktsmessig. Forutsetningen for et fruktbart studium av forholdet mellom bok og film er at de to mediene i utgangspunktet betraktes som likeverdige, mener Engelstad (2013).

I teorier om filmadaptasjoner har det blitt viet mye plass til drøfting av selve opplevelsen vi som mottakere har i møtet med de to ulike mediene. Resepsjonsetetikerer Wolfgang Iser skriver dette om forholdet mellom bok og film:

I romanen må leseren bruke sin fantasi til å sette sammen den informasjonen han får, og på den måten blir sansingene hans rikere og mer personlige; i filmen blir han avspist med utelukkende fysisk sansing og derfor blir alt han husker av den verden han forestilte seg brutalt utradert.⁹ (sitert i Engelstad, 2013, s. 22)

⁷ Man finner klare paralleller mellom det Bluestone sier her og det Iser sier i sin beskrivelse av forholdet mellom leserrollen og tilskuerrollen, som nevnes lengre ned på siden. Romanens begivenheter forestiller vi oss konseptuelt og filmens begivenheter sanser vi perseptuelt, slik Engelstad sa det, jamfør s. 11.

⁸ Filmen *Inception* (Nolan, 2010) er en film som, med dagens teknologi, kan være med på utfordre disse tankene.

⁹ Jamfør fotnote 7.

Margaret Mackey (2010) skriver: "What can be *enunciated* in a film differs significantly from what can be enunciated in a print narrative" (s. 118). Hun viser til et eksempel der "Pullmann as a novelist is able to tell us explicitly how Lyra and Pantalaimon share a joint universe and a tie stronger than anything else in Lyra's life." Filmregissøren må derimot finne andre måter "[to] demonstrating that tie by showing rather than telling" (s. 118). Mackey peker på de ulike utfordringene som ligger i å tilpasse en litterær fortelling til filmmediet. Film, sammenlignet med romanen den bygger på, forenkler, forkorter og forandrer slik sett fortellingen – noe som er en naturlig del av en slik adaptasjon.

Engelstad (2013) benytter også ordet *reduksjon* i den generelle beskrivelsen av en filmadaptasjon, altså at det i filmmediet blir fjernet elementer av fortellingen. Generell omtale av filmadaptasjoner handlet ofte, med et negativt fortegn, om reduksjon eller fjerning av ulike momenter. Denne generelle reduksjonen begrunner Hutcheon og O'Flynn slik: "... because it usually takes longer to perform an action than to read a written report of it" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, s. 37). I lesningen av tidligere teorier om filmadaptasjoner er *reduksjonen* det som ofte er begrunnelsen for en dårlig tilpasning av fortellingen. Fortellingen må både forkortes og forenkles. Der man i lesningen av en roman kan få flere siders detaljer omkring at noen skal komme inn en dør, med hva det fører med seg av eventuell spenning, usikkerhet, nervøsitet eller lignende, vil en filmsekvens av samme hendelse kreve at dette visualiseres, og da på relativt få sekunder. Fortellingen presentert i filmmediet er dermed ofte mindre kompleks sammenlignet med bokmediet, hevdes det. Likevel er Hutcheon og O'Flynn opptatte av at det ikke bare gjøres *reduksjoner*, noe også nyere tids teoretikere anerkjenner i større og større grad. Filmens mediespesifikke utgangspunkt krever at man naturlig nok også må *legge til* en hel del. Det må legges til både stemmer, musikk, kostymer, arkitektur, visuelle karakterer, rekvisitter og lignende.

Dersom en filmskaper skal adaptere en litterær tekst til filmmediet, levner det liten tvil om at filmskaperen må gjøre et utvalg, hevder Linda Seger i *The Art of Adaptation* (1992). Ut ifra et komplekst og sammensatt materiale må en filmskaper finne ut hva han eller hun *tror* er viktigst for å presentere en god fortelling. Blant de ulike temaene som en litterær tekst presenterer må filmskaperen bestemme seg for hva han eller hun ønsker å utforske videre. Blant alle karakterene må filmskaperen avgjøre hvem som er den mest interessante og hvem

som er den viktigste for fortellingen. Blant handlingene og subhandlingene som en litterær tekst presenterer,¹⁰ må filmskaperen finne ut hvilke det er dramaturgisk verdt å forfølge.

Segeer vektlegger imidlertid tilskuerrollen stor plass i sin fremstilling. Hun hevder at bøker kan være rike av blant annet karakterbeskrivelser, mens i filmen kommer selve fortellingen i første rekke. Derimot hevder Segeer at filmen kan utdype og gi større mening til boken, dersom filmen fungerer. Hun mener at en film kan gjøre historien klarere ved at historien presenteres på nytt og følgelig kan klargjøre ulike momenter. Et slikt perspektiv kan også ses på som pedagogisk i en skolesammenheng.

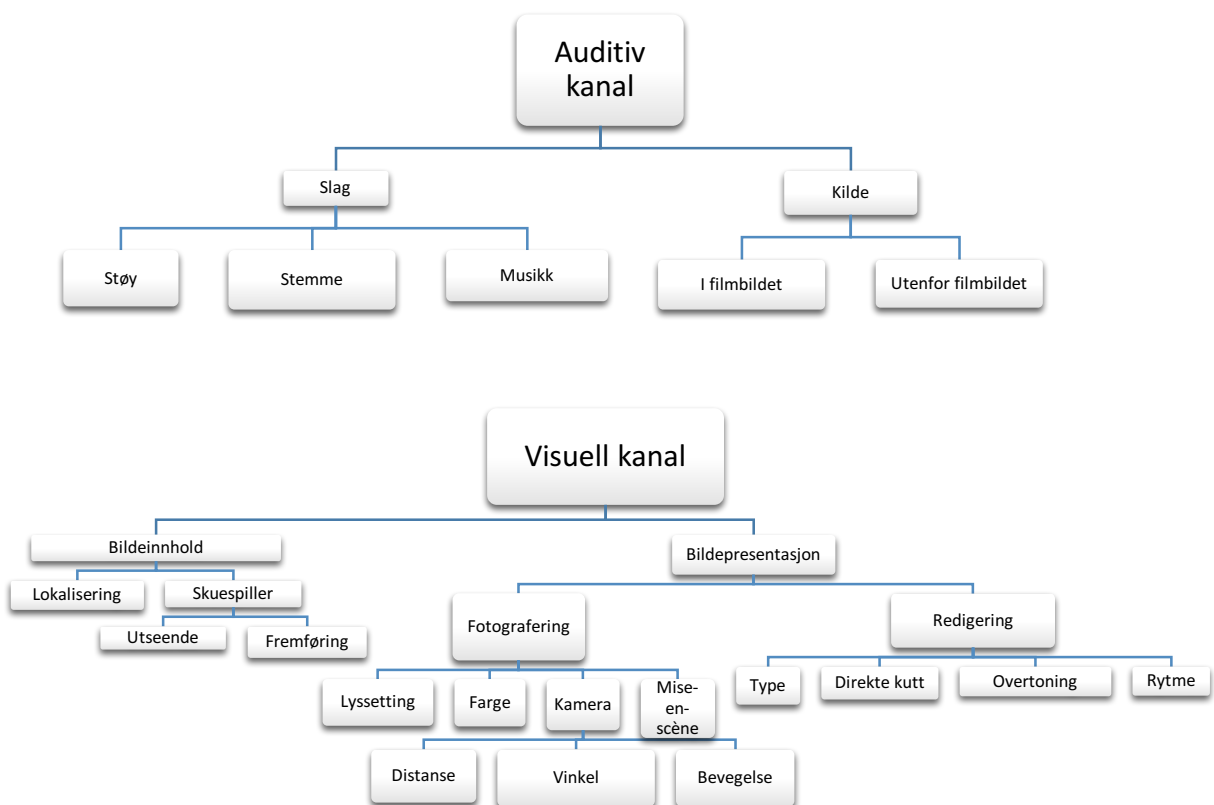
I tråd med øvrige teoretikere er også Segeer opptatt av de ulike opplevelsene man har ved å lese en bok og se en film. Når vi leser en bok er tiden på vår side, hevder hun. Å lese en bok er ikke bare en kronologisk opplevelse hvor noen andre bestemmer tempoet vårt. Derimot er ser hun på lesing som en reflekterende opplevelse. Hun forklarer dette med at det er sjelden vi leser en bok i ett. For noen ligger noe av gleden ved å lese en bok i det å kunne gå tilbake i fortellingen. Man kan lese, legge boken fra seg, tenke over hva som er lest og dessuten lese boken flere ganger. Hun hevder at lesing er en reise i språket like mye som i historien. Bøker, i motsetning til film, kommuniserer all informasjon via ord. Ordene uttrykker mye mer enn historien og hendelsene, bildene og karakterene. Ordene uttrykker ideer, ifølge Segeer. I film blir vi derimot servert historien. Også perspektivet til Segeer ligger i at filmen skal være der for å forsterke og gi nye dimensjoner til en historie, ikke for å erstatte en litterær tekst. I så måte støtter hun Bluestone, Hutcheon og O'Flynn og andre adaptasjonsteoretikere, men bruker andre ordelag og innehar et perspektiv som i større grad fokuserer på tilskuerrollen.

Lothe skriver at overgangen fra litteratur til film verken innebærer iscenesetting eller illustrasjon av litteraturen, men derimot en overføring fra litteraturens verbalspråk til filmspråket (Lothe, 2003, s. 19). Selv om filmspråket er vesentlig ulikt litteraturens språk, hevder imidlertid Lothe at de viktigste komponentene i en fortelling, nemlig tid, rom og kausalitet, er til stede i begge formene. Narrative begreper som handling (plott), hendelser, personer og karakterisering er viktige også i film, selv om presentasjonsformen og måten

¹⁰ Subhandlinger blir ofte kalt subplot og refererer til mindre plot eller mindre handlinger som er integrert i og underordnet hovedplotet eller hovedhandlingen (Lothe, Refsum & Solberg, 1997).

begrepene blir aktualisert på er ulike i de to kunstformene. Eksempelvis er filmfortelleren svært ulik den litterære fortelleren, selv om fortellerbegrepet er like relevant for film.

Primært innebærer filmkommunikasjon en visuell presentasjon, men den utnytter i tillegg andre kommunikasjonskanaler. Den overordnede presentøren av alle kommunikasjonsmidlene filmen rår over, kan vi kalle *filmfortelleren*. Lothe betrakter filmfortelleren fra to ulike vinkler. På den ene siden ser han den som kommunikasjonsinstrument for filmforfatteren, og på den annen side ser han den som en som styrer filmpersepsjonen hos tilskueren. Selv om en tredjepersonsforteller i en bok også kan ha en slik instrumentfunksjon ligger den store forskjellen i følgende: ”... medan den litterære forteljarens eigenskapar òg er menneskelege i den forstand at han kommuniserer verbalt (informerer, kommenterer og generaliserer), er filmforteljaren på ein heilt annan måte eit heterogent mekanisk og teknisk instrument” (Lothe, 2003, s. 51). Ifølge Lothe er filmfortelleren konstituert av mange ulike variabler i filmfortellingen. Basert på Lothe sin fremstilling viser figuren nedenfor de viktigste elementene som til sammen konstituerer filmfortelleren:



Figur 1: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Lothe (2003, s. 48-52)

Lothe forklarer en rekke av begrepene i figuren i sin fremstilling. Jeg ønsker imidlertid å vise hvor mange elementer som spiller inn i det som til sammen karakteriseres som filmfortelleren. Filmfortelleren er summen av overnevnte variabler. Blant annet er kamera helt grunnleggende for filmkommunikasjonen, mens en eventuell *voiceover*, altså en stemme utenfor bildet, kan være mindre viktig. En eventuell fortellerstemme i film, som *voiceover*, er altså ikke nødvendigvis det som peker seg ut som filmfortelleren.

Engelstad (2015) har i senere tid presentert en relativt omfattende diskusjon av fortellerbegrepet i film. Vi får ofte inntrykk av nærværet av en stemme når vi leser romaner, enten denne stemmen tilhører en av karakterene eller en ekstern forteller. Figur 1 på forrige side viser imidlertid de mange variablene som spiller sammen i formidlingen av filmfortellingen. Filmfortelleren gir ikke i samme grad inntrykk av å være styrt av et subjekt som trer frem gjennom fortellerhandlingen. Spørsmålet hvorvidt en film enten forteller ”av seg selv”, eller om det er snakk om en fortellerinstans, er forbundet med stor uenighet. En filmfortelling er ikke en språklig formidling, slik en litterær fortelling er. Film formidler gjennom visuell representasjon, også ofte auditiv. Der fortelleren i den litterære fortellingen gjerne forbindes med en bestemt personlighet, med en tilhørende stemme, gjelder ikke dette på samme måte for en filmfortelling. I litteratur er språket fortellerens instrument. Dette lar seg ikke like lett overføre til film. David Bordwell har avvist hele ideen om at det finnes en forteller i film. Han skriver blant annet: ”In what senses can we speak of a narrator as the source of narration?” (Bordwell, 1985, s. 62). At filmen er fortellende innebærer ikke nødvendigvis at filmen har en forteller, mener han. Ifølge Bordwell er det tilskueren selv, i møtet med filmens fortellermåte, som aktivt skaper fortellingen og på den måten erstatter fortellerens rolle. Engelstad har en annen tilnærming til filmfortelleren. Han skriver: ”... hvis det er slik at fortellinger er grunnlagt på at de fortelles, er de også fortalt av noen eller noe. Og dette ’noe’ er ofte forstått som en instans som presenterer fortellingen for oss” (Engelstad, 2015, s. 190). Dessuten lurer Engelstad på om det er slik at tilskueren egenhendig setter de ulike inntrykkene sammen til en fortelling, og hvordan det i så fall har seg slik at tilskuerne har omtrent den samme oppfatningen av hva historien handler om? Engelstad mener at en filmfortelling utvilsomt er bestemt og styrt, og at denne fortellervirksomheten må forankres et sted: ”Selv om vi ikke automatisk forestiller oss en konkret forteller, oppfatter vi at fremstillingen kommer et steds fra, og at den har blitt tilgjengeliggjort av noen eller noe” (Engelstad, 2015, s. 189). Derfor opererer Engelstad med en *fortellerinstans*, eller eventuelt en *iscenesetter*.

Som i litteratur er det viktig å skille mellom *forteller* og *forfatter* også i film. Filmforfatteren er langt mer sammensatt enn den tilsvarende forfatteren i verbal fiksjonsprosa. Å skrive en roman er ofte noe et enkeltindivid gjør. En narrativ fiksjonsfilm er så sammensatt og teknisk komplisert at den bare kan realiseres gjennom en stor produksjonsprosess der flere ledd er medvirkende – slik som lysteknikere, lydteknikere, skuespillere, fotografer, produsenter og så videre. Imidlertid kan man regne regissøren for å være filmforfatteren, siden regissøren har det overordnede ansvaret i en filmproduksjon.

I forlengelsen av begrepet *filmforteller* er det interessant å se på fokaliseringsbegrepet fra teorien om narratologi, jmfør kapittel 1.5.1. Når en kobler fokalisering til film tenker en ofte på filmkameraet som det som bestemmer fokaliseringen. Filmkameraet har utvilsomt en særstilling blant filmens fortellerverktøy. Dette skyldes at filmkameraets fokaliseringsmåte og filmkameraets funksjon er avgjørende for filmpresentasjonen. Kameraet bestemmer ikke bare hva filmtilskueren ser, men også hvordan og hvor lenge tilskueren ser det han eller hun ser. Lothe skriver at distanse og nivå er to faktorer som styrer hvordan kameraet orienterer seg i forhold til det filmede objektet. Distanse og nivå forteller hvorvidt kameraet er langt unna eller nær objektet som blir filmet, og om det filmer nedenfra eller ovenfra (Lothe, 2003, s. 70). Disse fokaliseringsfaktorene blir også kombinert med mer kompliserte faktorer, som for eksempel ved at kameraet også er i bevegelse i form av zoom og lignende. I filmdiskusjoner blir ofte kameraet personifisert. Lothe skriver: "... kameraet bestemmer kva vi ser" (Lothe, 2003, s. 71). Dog er det greit å være oppmerksom på at dette er en noe misvisende karakteristikk av kameraet siden det står noen bak kameraet, som igjen blir styrt av regissøren.

Det er også en vesentlig forskjell mellom den narrative fremstillingsmåten av hendelser og personer i film sammenlignet med fiksjonsprosa. Filmens overflatekarakter og kinetiske kraft gjør at filmhendelser treffer oss på en helt annen måte enn ved lesing av fiksjonsprosa: "dei manifesterer seg som definitive alt medan dei blir visuelt presenterte for oss – og så forsvinn" (Lothe, 2003, s. 127). Som teorien viser, blir vi til stadighet minnet om hvordan filmen *presenterer* ulike nivåer i fortellingen for tilskueren. Også når det gjelder personkarakterisering *viser* filmen oss eksempelvis ytre kjennetegn, gjerne i kombinasjon med karakteriserende tale og handlingsmønstre. I likhet med blant annet *Bluestone* (1957), støtter også Lothe seg til at filmen ikke kan formidle en persons tanker, følelser og planer slik

fiksjonslitteraturen kan. Han skriver videre at det nær sagt er umulig å overføre et kunstverk fra ett medium til et annet (Lothe, 2003, s. 127). Det er nettopp derfor Hutcheon og O’Flynn (2013) konsekvent omtaler medieadaptasjoner som *tilpasninger*, og ikke som *overføringer*. Eksempelvis kan ikke romanpersoner stige ut av fiksjonen og fungere som skuespillere foran et kamera.

Sege (1992) tydeliggjør disse forskjellene gjennom å sammenligne leseropplevelsen ved å lese en bok og tilskuerrollen ved å se en film. Hun skriver at en bok kan bruke 50 til 100 sider på å gi deg samme informasjon som du kan få på tre minutter i en film. I film foregår alt mye raskere. Fortellingen drives fremover langt hurtigere. Filmen bygger dessuten opp detaljene gjennom bilder. Kameraet kan se på tredimensjonale objekter, og i løpet av få sekunder gjennomgå alle detaljer det ville tatt flere sider å lese om i en bok. I film kan vi få informasjon, personkarakteristikker, ideer og bilder i samme øyeblikk. Når vi leser en litterær tekst kan vi kun se det fortelleren setter i fokus i de aktuelle sidene. Dersom fortelleren snakker om følelser har vi fokus på følelser. I en bok kan vi motta bare noen få biter av all informasjonen samtidig. Vi får informasjonen bruddvis og i sekvenser. Filmen er flerdimensjonal. En god scene i film driver handlingen fremover og avslører karakterer, utforsker temaer og bygger opp bilder. I en litterær tekst er en scene et helt kapittel som kanskje bare konsentrerer seg om ett av de områdene.

Sylvi Penne (2010) hevder også at bok- og filmfortellingen gjerne er ulikt oppbygd. Hun mener at handlingsstrukturen og den dramaturgiske oppbyggingen i filmmediet ligger nærmere det vi typisk omtaler som populærlitteratur. Filmen har, sammenlignet med litteraturen, i større grad beholdt en tradisjonell og progressiv fortellerstruktur. Hun skriver dessuten at persongalleriet i film består av handlende personer, i motsetning til samtidslitteraturen (Penne, 2010, s. 195).

Avslutningsvis er det interessant å kunne klassifisere filmadaptasjonen. Geoffrey Wagner (1975) har satt ord på og beskrevet noen ulike adaptasjonsstrategier en filmskaper bevisst eller ubevisst benytter seg av ved en filmadaptasjon. *Kommentar*, eller *commentary*, innebærer at filmskaperen foretar vesentlige endringer av historien og/eller karakterene. *Flytting*, eller *transposition*, er nærmest en direkte *flytting* av historien over i det nye mediet. En slik strategi viser seg nærmest som en direkte overføring hva angår hendelser og karaktertrekk, med relativt få endringer. Wagner presenterer også ulike grader av hvor trofast en adaptasjon er

mot det verket den tar utgangspunkt i, såkalt *medieadaptasjonsgrader*. Her kan vi blant annet lese om *unntaksimitasjon*, som innebærer stor likhet med ett eller noen få viktige avvik, og *fornyelsesimitasjon*, der det blir foretatt vesentlige endringer, men uten at det er noen tvil om at det er en adaptasjon.

2 Analyse av *Kamillas venn*

I dette kapitlet presenterer jeg en narratologisk analyse av romanen *Kamillas venn*. Analysen deles inn i tre delkapitler. Først analyserer jeg romanens narratologiske trekk før jeg ser på romanens karakterer. I kapitlets siste del diskuterer jeg tema, motiv og religiøse aspekter ved romanen.

2.1 Narratologiske trekk

Kamillas venn har bare én forteller. Fortelleren er en anonym tredjepersonsforteller. Fortelleren er eksternt plassert og således ikke en del av fiksjonsuniverset. I teksten fortelles det om noe som allerede har skjedd og fortellerens temporale plassering gjør narrasjonen etterstilt. Dette er synlig i form av gjennomgående bruk av verbenes preteritumsform. Imidlertid finnes noen unntak i direkte tale. Vekslingen mellom fortidsformen og nåtidsformen er tydelig blant annet i dette eksempelet: ” – **Hører** du det, Gud? **sa** han inne i seg. – Jeg skal aldri lyge mer! Så kjente han etter om samvittigheten hadde sluttet å verke, men det hadde den ikke. – Jeg skal ikke stjele heller, forsøkte han seg” [min utheving] (Vinje, 1976/2011, s. 135). Her er det tydelig hvordan fortelleren veksler mellom presensform i direkte tale og tilbake til preteritumsform i det fortellende. Disse dialogpartiene skaper også en større nærhet til fortellingen.

Dessuten finnes det eksempler på samtidig narrasjon i fortellingen. Ved samtidig narrasjon gir beretningene og hendelsene inntrykk av å foregå samtidig, og fortelleren benytter presensformen av verbene. Følgende eksempel viser dette:

Men du trenger ikke engste deg for Stor-Peder. Han gjør det han skal. Snart, om et lite øyeblikk, vil han ta den store beslutningen. Se, der kommer han allerede rundt hushjørnet. Der vil han fortelle om brevet og alt det andre og så vil han be Sebastian og Kamilla om tilgivelse. Hvorfor banker hjertet hans så forferdelig? Fordi han ikke vet hvor fint alt sammen kommer til å gå! Om noen minutter vil Stor-Peder være med i kretsen rundt bordet, og da får han spise seg mett på alt det gode Sofie har satt fram. Etterpå skal Sebastian klippe løsnese til han også ingen er sinte på ham han har fått seg en ny venn Men Stor-Peder vet ikke om alt det gode som venter på ham inne i Solstua. Det er derfor han flytter føttene så langsomt ...

hendene skjelver ... Stor-Peder fra Rognlia puffer opp den blåmatte ytterdøra og går inn i Solstua. (Vinje, 1976/2011, s. 136-138)

Denne formen for narrasjon skaper en større følelse av nærhet til den begivenheten som utspiller seg i teksten. Fra et annet sted i fiksjonsuniverset følger leseren Stor-Peders bevegelser. Leseren kommer tett på han og kan nærmest se for seg at Stor-Peder kommer rundt hushjørnet.


I fortellingen veksler synsvinkelinstansen mellom Kamilla, Stor-Peder og tidvis også Sebastian. Synsvinkelen delegeres horisontalt ikke bare fra kapittel til kapittel, men tidvis veksler synsvinkelinstansen med relativt høy frekvens også innad i kapitlet. Denne horisontale delegeringen skaper således også en vertikal delegering der synsvinkelen tidvis pendler fra intern til ekstern. Synsvinkelinstansen i teksten er derimot stort sett ekstern. Det kan imidlertid pekes på ulik grad av distanse mellom den eksterne synsvinkelen og historieuniverset. Distanseforflytningen blir svært tydelig i klasseromsekvensen i fortellingen, selv om den for øvrig også er synlig et par andre steder i teksten. I klasseromsekvensen får leseren følelsen av å være ”flue på veggen”. I det Frøken går ut for å lete etter Kamilla får leseren en følelse av å bli igjen i klasserommet sammen med elevene. Leseren betrakter Frøkens forflytning gjennom elevenes øyne, slik følgende eksempel viser: ”Da Frøken hadde gått, var det nesten ingen som satt stille Alle ville bort til vinduet for å se hvor det ble av henne. – Der er hun! var det en som sa. – Se, hun går bak vedskjulet! – Hun går for å hente Kamilla!” (Vinje, 1976/2011, s. 60). Leseren får nærmest en følelse å stå sammen med elevene og kikke ut av vinduet hvorpå han kan følge Frøkens bevegelser. I løpet av lesingen får man likevel raskt en følelse av å forsvinne ut av klasserommet, da leseren ikke lengre kan observere hva som hender inne hos elevene. Leseren forflytter seg dessuten svært nærme Frøken. Det skjer i løpet av disse setningene:

Men Kamilla var ikke bak vedskjulet lenger. Hun hadde nok vært der. Det kunne en se på sporene hennes. De gikk rett fram til midten av vedskjulet. Der vendte de snutene innover mot veggen og ble større og dypere. Hun [Frøken] så noen blanke, seige striper på vedskjulveggen. akkurat sånn pleide det å se ut når noen hadde snytt seg i neven og tørket snørret av seg på veggplankene.” (Vinje, 1976/2011, s. 60-61)

Leseren går fra å inneha panoramautsikt til å fokusere på detaljer. Videre inntar leseren på ny en posisjon som gir han god oversikt: ”Da Frøken kom inn igjen, satt alle barna stille på pultene og tegnet” (Vinje, 1976/2011, s. 61). Her blir leseren med inn igjen i klasserommet og på ny inntar han rollen som ”flue på veggen”. Dette gir leseren full tilgang til all informasjon

angående hendelsen, noe som følgelig også eliminerer noe av spenningen i fortellingen.

Dessuten opplever leseren et hyppig skifte av fokalobjekt. Leseren går fra å se på elevene til å se på Frøken. Dette vises tydeligere ved å trekke frem et eksempel fra en annen sekvens i teksten. I følgende eksempel går leseren fra å se på både Stor-Peder og Kamilla til kun å se på Kamilla, og dernest over til å se på Stor-Peder:

Begge		Men Sofie og Kamilla ombestemte seg ikke. Stor-Peder var selv på stasjonen og så at toget kjørte bort med dem. Han spanderte til og med et lite vink på Kamilla.
Kamilla		Kamilla vinket takknemlig tilbake. Hun var glad for at Stor-Peder hadde møtt fram på stasjonen. Det betydde at han ikke var sint på henne lenger. Han bare smilte og ønsket dem riktig god tur.
Stor-Peder		Stor-Peder vinket til han ikke kunne se toget lenger. Da stakk han hendene i bukselomma og gikk inn i venterommet. (Vinje, 1976/2011, s. 96)

Objektene for leserens sansing er i stor grad knyttet til hovedpersonene i fortellingen. Leseren ser ikke bare *med* dem, men også *på* dem, som overnevnte viser. Spesielt hva angår Stor-Peder trenger heller aldri fokuseringen bak karakterens fysiske ytre. Leseren får ikke direkte tilgang til Stor-Peders tanker og følelser. Dette finnes det flere eksempler på i teksten: ”Stor-Peder skrapte med føttene” (Vinje, 1976/2011, s. 74). Her er det tydelig hvordan følelsene ikke kommer frem av indre skildring, men heller hvordan Stor-Peder utviser sin atferd, med andre ord hvordan han motorisk viser sin usikkerhet eller skepsis: ”Stor-Peder *så* forbauset ut” [min kursivering], eller her: ”Stor-Peder *satt og så ned*” [min kursivering] (Vinje, 1976/2011, s. 77). Dette kalles indirekte personkarakterisering og skaper et overflatisk preg i fortellingen. I karakteranalysen kommer vi dog til å se at Stor-Peder ikke er like overflatisk som en kan få inntrykk av her.

Hvordan teksten fremstår fortellende heller enn fremvisende er også karakteristisk for *Kamillas venn*. Følgende utdrag viser dette:

Ja, til å begynne med hendte det ikke noe særlig. Det så ut til å bli en helt vanlig dag. Stor-Peder våknet, tok på seg klærne og vasket seg litt midt i ansiktet. Han spiste frokost og bar inn ved og lekte en stund, og så gikk han til postkontoret for å poste et brev som mora hans hadde skrevet. (Vinje, 1976/2011, s. 79)

Avstanden mellom leseren og det beskrevne historieførløpet blir stor, samtidig som avstanden mellom leseren og fortelleren minker. Teksten har en svak mimetisk modalitet i den forstand at historieførløpet ikke kommer uformidlet til syne. Følgende eksempel understreker dette:

”Og selv om det er en sørgelig historie, skal jeg fortelle deg hva som hendte” (Vinje, 1976/2011, s. 79). Ikke bare får leseren vite at det kommende er en sørgelig historie, fortelleren viser dessuten sine menneskelige trekk. Ved å henvende seg direkte til leseren blir fortelleren synlig. Fortelleren benytter objektsformen av pronomenet *du* og kommer enda nærrere leseren.

I teksten benyttes det i stor grad en indirekte fri stil som fører til at leseren tydelig kan oppleve fortellerens tilstedeværelse. Dette til tross for at fortelleren benytter en uttrykksmåte som kan gjenspeile karakterens, slik som her: ”Kamilla var lei seg. Her hadde hun gått og gledet seg i mange dager, og så skulle hun ikke få lov til å hilse på Sebastian engang! Men Sofie fikk lov! Hun kunne gå inn med presangene ... bare fordi hun var voksen!” (Vinje, 1976/2011, s. 101). I teksten formidles ikke det indre språket, men følelsene og sinnstilstanden kommer frem gjennom fortellerens egne utsagn. Dette øker avstanden mellom leseren og historieførløpet ytterligere, slik tidligere avsnitt viste. Dessuten står karakterene i liten grad på egne ben i fortellingen og mister således noe av sin identitet og sin autentiske fremtreden.

Det Gaasland omtaler som ytre språk, jmfør kapittel 1.5.1, brukes i stor grad i fortellingen. Dette vises gjennom dialogpartiene i fortellingen. På dette området fremstår teksten som mimetisk sterk. Det er også i dialogene mellom karakterene, eller mellom karakterene og Gud, at deres karaktertrekk kommer tydelig frem. I dialogen er fortellerens inngripen noe varierende, men ikke på langt nær like fremtredende som tidlige eksemplifisert. I dialogpartiene opplever leseren tidvis en direkte tilgang til historieuniverset. I eksempelet under kommer fortelleren blant annet med bare én inngripen:

- Jeg sa nesten ingenting, Frøken. Jeg sa bare at tyver ikke kommer til himmelen.
 - Hvorfor ble hun lei seg for det, da?
 - Hun er venner med en tyv! Nå var Stor-Peder snar til å svare. – Hun skriver brev til ham også. Han heter Sebastian Kåk.
 - Det er han som har stjålet mat på Sørgården, sa Rasmus.
 - Han stjal to svære skinker! sa Stor-Peder.
 - Han har sluttet å stjele, sa Maren.
 - Det står om ham i avisen! ropte en annen gutt som het Anton.
 - Han sitter i fengsel! ropte en annen. Men Frøken ropte høyere. – Stille!
- (Vinje, 1976/2011, s. 58-59)

At fortelleren trekker seg tilbake gir leseren en følelse av å bivåne hendelsen og dialogen direkte. Leserens vil i større grad greie å ta innover seg den nokså kaotiske

klasseromsekvensen. Dessuten oppleves historietid og fortellertid sammenfallende i den sceniske fremstillingen.

Også ikke-språklig materiale gjengis i hovedsak fortellende. Til tross for at fortelleren kommer med få personbeskrivelser hva gjelder det ytre utseende hos karakterene, er beskrivelsene tidvis konkluderende, og følgelig heller ikke nøytrale. I en av få personbeskrivelser blir leseren fortalt at Sebastian har rødt hår og store ører, samt blå øyne. Fortelleren supplerer dessuten med følgende: ”Han så ikke skummel ut i det hele tatt. Øynene var så blå og snille ...” (Vinje, 1976/2011, s. 9). Den nøytrale beskrivelsen av Sebastians utseende avbrytes av fortellerens personlige mening. Fortelleren gir en kort analyse av Sebastians utseende. Det bidrar til at leseren forstår at Sebastian ikke er en hvilken som helst tyv.

På makronivå er teksten synkron. Kamilla og Sebastian er sammen i Solstua, Sebastian går i fengsel, Kamilla blir heltinne, Stor-Peder ødelegger for Kamilla, tyvers adgang til himmelriket blir diskutert, Kamilla og Stor-Peder blir venner, Kamilla og Stor-Peder blir uvenner, Sebastian kommer tilbake fra fengsel, Kamilla og Sebastian er sammen i Solstua igjen og Stor-Peder blir deltakende i dette. Tekstens hovedhendelser fortelles i kronologisk orden. På mikronivå finnes det likevel flere sekvenser der teksten fremstår anakron.

Analepsene har en utfyllende effekt i fortellingen. Et tydelig eksempel er der vi i lesingen befinner oss i klasseromsekvensen. Konflikten som omhandler tyvers adgang til himmelen bygger seg opp mellom Stor-Peder og Kamilla. Kamilla fremstår som lite spent på hva Frøken kommer til å si om dette, i hvert fall sammenlignet med Stor-Peder. Etter hvert får leseren vite nettopp hvorfor Kamilla fremstår såpass rolig. Diskursen griper tilbake i historiens kronologi: ”Hun hadde snakket med Frøken, men det visste verken Stor-Peder eller Rasmus. De ante ikke at Frøken hadde vært i Solstua med ranselen hennes. Hun kom om fredagen like etter at skolen var slutt” (Vinje, 1976/2011, s. 67). Først er historietiden lengre enn fortellingen gir inntrykk av. Det er en ellipse på tre dager. Deretter blir dette ”hullet” i fortellingen fylt. Leseren får vite hva som hendte den fredagen etter at Kamilla hadde forlatt skolegården. Denne bruken av analepser er gjentagende i teksten. Dessuten er tempoet i fortellingen vekslende. I diskursen blir ofte flere dager utelatt. Disse ellipsene på opptil flere dager blir dog komplementert i form av analepsene. Leseren mister lite eller ingen informasjon.

Den informasjonen fortelleren til stadighet gir leseren er gjennomgående i fortellingen, blant annet i tidsrelasjonen mellom historie og diskurs der diskursen også griper fremover i historiens kronologi. Prolepsen blir synlig blant annet da Stor-Peder vil gå inn i Solstua for å be om tilgivelse: ”Snart, om et lite øyeblikk, vil han ta den store beslutningen. Hvorfor banker hjertet hans så forferdelig? Fordi han ikke vet hvor fint alt sammen kommer til å gå!” (Vinje, 1976/2011, s. 136). Utfallet blir fortalt *først*. Dessuten benytter fortelleren en metode som skaper større nærheten til begivenheten. Fortelleren bruker presensformen av verbene, såkalt dramatisk presens. Fortelleren benytter nåtidsformen av verb til tross for at dette er hendelser som har funnet sted i fortiden.¹¹

2.1.1 Oppsummerende om narratologiske trekk ved *Kamillas venn*

Teksten benytter i stor grad såkalt ”flashforward.” Diskursen griper fremover i historiens kronologi, for eksempel her: ”Snart, om et lite øyeblikk, vil han ta den store beslutningen. Se, der kommer han allerede rundt hushjørnet ... Hvorfor banker hjertet hans så forferdelig? Fordi han ikke vet hvor fint alt sammen kommer til å gå!” (Vinje, 1976/2011, s. 136). Dette er bare ett eksempel. Det er min påstand at disse prolepsene forstyrrer spenningen. Leseren får vite at alt går bra før han i det hele tatt får vite *om* noe skal skje eller *hva* som eventuelt skjer. ”Brodden” blir fjernet før leseren vet at det finnes en brodd. Fortelleren gir leseren full tilgang til all informasjon. Leseren går fra å ha panoramautsikt til å fokusere på detaljer. Videre blir leseren igjen flue på veggen i klasserommet. Alt blir formidlet. Både undring, overraskelse og spenning elimineres. Leseren er passiv.

Teksten er dessuten fortellende. Fortellerhandlingen bærer preg av fortelleren, og kun fortelleren. Fortelleren gjør seg også synlig flere steder. Som for eksempel her: ”... hva som hendte i skolegården den dagen jeg nå har tenkt å fortelle om” (Vinje, 1976/2011, s. 38). Denne synliggjøringen skaper ikke et overraskelsesmoment, men underbygger det faktum at teksten er fortellende. Denne teksten har etter min oppfatning en svak mimetisk modalitet. Historieforløpet gir ikke inntrykk av å komme uformidlet til syne. Fortellerens språklige utforming står ofte i veien. Avstanden mellom leser og det beskrevne historieforløpet blir stor. Min påstand er at dette gjør teksten narratologisk ujevn.

¹¹ At presens alltid betyr nåtid er imidlertid en sannhet med store modifikasjoner.

Hos Thorsen finner jeg støtte i at fortellingene generelt er av skiftende litterær kvalitet. Imidlertid berømmer Thorsen de narratologiske elementer jeg ser kritisk på. Han hevder at Vinjes *fortellertalent* (Thorsen, 1979, s. 198) har mange originale trekk. Han skriver blant annet:

Språket er ein noko uvanleg kombinasjon av enkelt barnespråk og vaksenspråk, eit språk for alle. Dessutan sjonglerer forfattaren suverent og humoristisk med ulike synsvinklar i bråe skiftningar, med det Kamilla veit, det lesaren veit eller ikkje veit, og det forfattaren er åleine om å veta. (Thorsen, 1979, s. 198)

2.2 Bokens karakterer

Leseren blir presentert for et relativt stort persongalleri. Hele 23 ulike karakterer blir nevnt i løpet av fortellingen. De sentrale personene er imidlertid barn. De fleste karakterene beskrives stort sett ikke ved ytre personskildringer, men det finnes likevel noen unntak. Det er som oftest gjennom Kamilla at de ytre karakterskildringene speiles: ”Kamilla syns han så litt farlig ut også. Han hadde stor kropp og lange hårete armer. Stemmen hans var dyp og buldrende” (Vinje, 1976/2011, s. 16). Dette kan også være et grep fortelleren gjør for å plassere Kamilla i en sinnsstemning – at hun er redd. Derimot skildres karakterenes individuelle og psykologiske særpreg direkte gjennom fortelleren. Disse trekkene vises ofte gjennom skildringer av karakterenes tanker og følelser rundt det religiøse: ”Her sitter jeg og tenker stygge tanker, jeg som er et Guds barn! ... Han kjente seg mye gladere” (Vinje, 1976/2011, s. 116). Leseren kan også oppdage og gjenkjenne personlighetstrekk gjennom andres utsagn eller i interaksjonen karakterene i mellom. I en dialog mellom lensmannen, Kamilla og gårdsgutten på lensmannsgården kan leseren se et tydelig eksempel på nettopp dette. Leseren får svært få beskrivelser av lensmannen og ingen beskrivelser av gårdsgutten, men likevel kan han merke seg deres personlighetstrekk i løpet av denne dialogen:

Lensmannen snakket ikke så mye han heller, men da de var kommet nesten fram til Solstua, snudde han seg mot Kamilla og sa: - Du er sikker på at du har låst døra skikkelig, da?
Jo, Kamilla var sikker på det. Hun hadde til og med tatt nøkkelen med seg, og nå lå den vel forvart i trøyelomma til lensmannen.
- Det nytter ikke å låse døra for Sebastian Kåk, sa gårdsgutten og flirte. – Han er altfor fiks med fingrene. Bare han har en liten ståltrådbit, kan han pirke opp en dørlås så lett som ingenting. Den karen lar seg ikke lure av småjenter, det kan du skrive opp!
– Det ser ut som vi kommer for sent, ja, mumlet lensmannen. (Vinje, 1976/2011, s. 29-31)

Ut ifra dette forstår leseren at lensmannen er stillferdig og dermed står i kontrast til gårdsgutten. Gårdsgutten snakker mens lensmannen snakker ikke. Gårdsgutten virker verbalt

mer aktiv i kommunikasjonen. Disse trekkene uttrykkes ikke eksplisitt, men blir likevel tydelige gjennom dialogen.

Noen av karakterene fremstår dessuten svært perifere og blir bare nevnt ved én setning. Ikke alle virker til å være av like stor betydning for fortellingen ved første blick. Dog har de en større funksjonell betydning i fortellingen enn først antatt, ikke minst for å utdype og berike hovedkarakterenes indre liv og konflikter. Noen har nærmest et forhold som ligner symbiose i forbindelse til hverandre. Dette er et begrep som i langt større grad benyttes i naturvitenskapen heller enn i litteraturstudier, men det er interessant å trekke paralleller og se på dette i lys av personkarakteristikken ved især en av karakterene.

2.2.1 Stor-Peder

Utover i fortellingen viser Stor-Peder seg å være en viktig karakter. Han har fortellingens mest interessante og komplekse personlighet. Stor-Peder martres av motstridende følelser og idéer. Han utvikler seg fra å inneha en personlighet avkledd for sympatiske og empatiske trekk til å nokså raskt føle på en sterk anger der han er rede til å gjøre bot, før han igjen blir innhentet av sine tidligere, negative personlighetstrekk. Stor-Peder er tydelig misunnelig på Kamilla. Han er i konflikt med henne, først uten at Kamilla vet om det selv. Det skildres en indre konflikt hos Stor-Peder. Han ergrer seg over henne og hennes heltestatus etter at Kamilla kontaktet lensmannen slik at Sebastian ble arrestert. Ergrelsen blir synlig da Stor-Peder besøker Kamilla der han påstår at hun ikke er modigere enn andre, og at han en dag selv vil komme til å fange flere tyver enn henne. Stor-Peder skal nemlig bli politimester da han blir stor, noe damer ikke kan bli (Vinje, 1976/2011, s. 36-37). At Stor-Peder føler behov for å gjennomføre et slikt besøk og dessuten komme med nedlatende ord overfor Kamilla for å hevde seg selv, kan skyldes misunnelse og mindreverdighetskompleks. Det kommer også eksplisitt frem at Stor-Peder på et tidspunkt ikke liker Kamilla, rett og slett fordi hun, ifølge Stor-Peder, er irriterende heldig. Han havner i annen rekke: "... hun var plutselig blitt så gjev at alle ville være venner med henne, og han som hadde hatt mest å si, svant liksom inn og ble til ingenting" (Vinje, 1976/2011, s. 39). Det er tydelig at Stor-Peder føler seg ubetydelig. Han ønsker å være til nytte for andre. Han ønsker at andre trenger hans hjelp. I det sosiale hierarkiet mister han sin posisjon til Kamilla.

Stor-Peder har nærmest en parasittisk rolle i fortellingen. Han fremstår som lite selvstendig. Stor-Peder virker dessuten til å være avhengig av andre for å få gjort det han vil. Om han ikke

er parasittisk på den måten at det han gjør er skadelig for andre, er han kommensal. Gjennom å bruke andre gir han seg selv fordeler uten at den andre merker det eller bryr seg om det. Ved et besøk hos Sydamen der Stor-Peder skal levere tilbake noen erter hans mor hadde lånt av henne tidligere klarer ikke Stor-Peder å dy seg når han ser Sofies kåpe som henger i entreen. Han kikker i lommene på kåpen: ”Det er alltid spennende å vite hva folk har i lommene sine” (Vinje, 1976/2011, s. 42). Det kommer frem av fortellingen at han ikke gjør det for å stjele, men av nysgjerrighet. I lommen på kåpen finner Stor-Peder et brev Kamilla har skrevet til Sebastian. Stor-Peder viser seg som utspekulert og sleip: ”Han banket høflig på stuedøra og gikk inn” (Vinje, 1976/2011, s. 47). For ikke å vekke mistanke oppfører han seg høflig og stillferdig slik at han ubemerket kan få med seg brevet etter at han leverer fra seg ertene.

Sydamen har en perifer rolle i fortellingen, men det er likevel ei dame som er fryktet av blant annet Stor-Peder: ”Sydama hadde harde hender, og hun tok ingenting for å riste en guttunge som hun mistenkte for å ha gjort noe galt” (Vinje, 1976/2011, s. 46). Dermed forstår leseren at Stor-Peder har en viss respekt for voksenpersoner. Likevel tør Stor-Peder å utfordre egen frykt ved å dekke over sine gjerninger ved å spille høflig og ydmyk. I fortellingen befinner Sydamen seg i bakgrunnen og fremstår nærmest som en statist. Det beskrives at hun snakker så høyt at hun overdøver alle andre lyder (Vinje, 1976/2011, s. 42). Dette drar Stor-Peder nytte av da han sjekker lommene på kåpen. Han utnytter Sydamens bakgrunnsstøy slik at han får fatt i brevet. Hennes funksjon blir ubevisst å hjelpe Stor-Peder til å gjennomføre sin handling. Her forstår leseren hvordan Stor-Peder bruker en annen person som en brikke for å gjennomføre det han vil. Dernest, ved å vise dette brevet til klassen føler Stor-Peder endelig en triumf: ”... et stort, forferdelig, triumferende smil. Langsomt og høytidelig trakk han en konvolutt opp av lomma” (Vinje, 1976/2011, s. 50). Videre beskrives det hvordan han saumfarer de i klassen med blikket sitt: ”Det så ut som han visste det helt sikkert. Han sto rank og stolt midt i flokken. Blikket hans flyttet seg fra den ene til den andre ...” (Vinje, 1976/2011, s. 54). Av dette kommer det frem hvilket personlighetsregister Stor-Peder spiller på.

Bestefaren til Stor-Peder har også en tilsynelatende perifer rolle i fortellingen. Det vi får vite om ham er at han er den som leser mest i Bibelen i bygda. Bestefaren synes også kun å være en brikke i Stor-Peders forsøk på å overbevise klassen om at Gud ikke tar imot tidligere forbrytere. Stor-Peder bruker bestefaren som i kommensalisme. I fortellingen blir Stor-Peders argument underbygget gjennom å støtte seg på bestefaren: ”Kvelden før hadde han [Stor-

Peder] spurt bestefaren sin om det var helt sikkert at det om tyvene og røverne sto i Bibelen. – Javisst, javisst, hadde bestefar svart. Det står i Første Korintierbrev” (Vinje, 1976/2011, s. 68).

Stor-Peder har dessuten en klassekamerat som sin støttespiller. Denne støttespilleren omtales som ”Rasmus fra Sagbakken” og følger Stor-Peder gjennom fortellingen. Han er kompanjongen til Stor-Peder: ”Han ville hjelpe Stor-Peder med å skremme Kamilla” (Vinje, 1976/2011, s. 66). Det vi får vite om Rasmus er at han ikke er nevneverdig interessert i skolen: ”... Rasmus som stadig satt og småsov i timene ...” (Vinje, 1976/2011, s. 73). Utover dette fremstår også Rasmus som en person som Stor-Peder bare bruker i hverdagen sin. Alene fremstår ikke Stor-Peder sterk og innehar heller ikke egne meninger. Stor-Peder støtter seg i stor grad på andre mennesker. Han står ikke på egne ben før i slutten av fortellingen. Etter å ha konferert med Gud tar Stor-Peder en avgjørelse for å rette opp alle sine feil.

Leseren kan se Stor-Peder ved sine negative handlinger, til å føle dyp anger, til å glemme sin anger og sine lovnader om bedring, før han enda en gang ønsker å gjøre alt godt. Følgende fire utdrag, fra fire ulike steder i fortellingen viser dette:

Nå sto Stor-Peder midt i skolegården og gledet seg. Om et lite øyeblikk skulle han fortelle alle de andre hva Kamilla drev med. ... alle som gikk omkring og innbilte seg at Kamilla var modig og flink og enestående, skulle få se at de hadde tatt grundig feil. (Vinje, 1976/2011, s. 47)

I dette avsnittet fremstår Stor-Peder hevngjerrig. Leseren forstår at Stor-Peder ønsker å ødelegge for Kamilla. I det neste avsnittet føler Stor-Peder derimot på en dyp anger:

Det hadde ikke Stor-Peder tenkt på. At han var tyv selv. Han måtte visst være en nokså stor tyv også, for han hadde stjålet hemmeligheter. Og hemmeligheter kunne en ikke levere tilbake igjen. Stor-Peder svettet. Han torde nesten ikke se opp, for nå kom han til å tenke på at han hadde stjålet mye annet også. Han hadde tatt gleden fra Kamilla. Og motet. Og vennene. ... Men nå skulle hun få merke at han var blitt snillere ... Hvis noen våget å gjøre henne vondt, skulle han jule dem opp så de husket det lenge etterpå. (Vinje, 1976/2011, s. 75-78)

Selv om Stor-Peder ønsker å bli merkbart snillere samt beskytte Kamilla, glemmer han det relativt fort:

Men kanskje noen kunne få ham [Sebastian] til å reise sin vei? Hvis Sebastian flyttet til et annet sted og aldri kom tilbake... Stor-Peder tenkte på det i to dager. Den tredje dagen hadde han planen ferdig ... Haha, nå kunne Sofie og Kamilla dra til byen så mye de ville for ham! Det hørte med til planen. (Vinje, 1976/2011, s. 96)

Enda en gang har Stor-Peder laget en plan der han kan ødelegge for Kamilla. Den dype angeren han følte på er ikke lenger tilstede hos Stor-Peder, men etter å ha gjennomført planen bebreider han seg selv nok en gang:

Faren hadde lovet ham [Stor-Peder] nye ski med staver og allting, men hva skal en med ski og staver når samvittigheten herjer og bråker inne i en? Å, at han skulle stelle seg så dumt! Han hadde løyet så grovt at det aldri kunne gjøres godt igjen ... Hvis bare Gud ville hjelpe ham ut av knipa denne gangen, så skulle alt bli annerledes heretter. Han skulle bli den greieste gutten i hele bygda. (Vinje, 1976/2011, s. 134-135)

Stor-Peder fremstår som en svært kompleks person. Han er på mange måter flerdimensjonal i den grad at han overrasker. Leseren kan dessuten spore en utvikling hos ham. Stor-Peder har noe av livets uforutsigbarhet ved seg. Som nevnt martres han av motstridende følelser og ideer, og han er utstyrt med et komplisert og originalt indre liv. Stor-Peder er vankelmodig. Han vil det gode, men gjør det onde.

2.2.2 Kamilla Pytten

En av de andre hovedkarakterene er Kamilla. Hun er åtte år og bor i et rødt lite hus sammen med sin storesøster, Sofie. Kamilla har ingen mor eller far, men hun ser på bilder av dem nærmest hver dag. Bildene henger i forgylte rammer inne i Solstua. Det fortelles ikke hvorvidt eller hvor dypt hun savner sine foreldre, men det faktum at hun ser på bildene hver dag, samt at det spesifiseres at de henger i *forgylte* rammer, kan være et tegn på at de en gang har hatt en stor betydning i Kamillas liv. Kamilla vet godt at hennes beste venn er en tyv. Dog visste hun ikke det før hun begynte å verdsette Sebastian som sin venn. I Kamillas personlighet er det ikke riktig å ta avstand fra Sebastian når hun allerede har sett hans gode kvaliteter: ”Da var det for sent å tenke på Sebastian sånn som man tenker på en tyv” (Vinje, 1976/2011, s. 10). Kamilla er en person tilsynelatende uten fordommer. Hun lar i hvert fall ikke fordommene hindre henne å se det gode i andre mennesker. Det kan eksemplifiseres gjennom følgende: ”Før hadde Kamilla trodd at alle tyver så sinte og farlige ut ... Men Sebastian ...” (Vinje, 1976/2011, s. 10). Etter å ha blitt kjent med Sebastian endrer Kamilla sitt stereotypiske bilde av hvordan en tyv ser ut og oppfører seg.

Kamilla har også barnlige og tidvis naive trekk ved seg. Hun har dessuten problemer med å forstå figurlig tale. I en dialog med lensmannen og gårdsgutten på lensmannsgården tenker Kamilla, etter at gårdsgutten bruker bildespråk for å beskrive hvor smidig og slu Sebastian er:

”Hun hadde aldri sett Sebastian klatre gjennom et nøkkelhull” (Vinje, 1976/2011, s. 29). Dessuten: ”Kamilla skulle akkurat til å si at hun hadde sett stabbursvindue på Sørgården, og de var mye større enn frimerker” (Vinje, 1976/2011, s. 30). Kamilla fremstår som nokså statisk i fortellingen. Hun forblir slik hun alltid har vært innenfor romanens sider. Hun er en av hovedkarakterene i fortellingen, men er i liten grad handlende. Kamilla spiller en rolle i å hjelpe Sebastian til å bli troende. Foruten dette er hun deltakende i bokens religiøse diskusjon.

2.2.3 Sebastian Kåk

Sebastian Kåk er en kompleks karakter. Han karakteriseres ved en kombinasjon av kjennetegn som ikke helt går opp. Han er i utgangspunktet tyv, men innehar ikke de trekkene leseren vanligvis kan forvente som beskrivende for en kriminell:

Sebastian Kåk så ikke skummel ut i det hele tatt. Han hadde lys hud og fullt av fregner i ansiktet. Han hadde rødt hår og store ører, og øynene var så blå og snille at du aldri skulle tro de satt på en tyv. (Vinje, 1976/2011, s. 8-9)

Til tross for at han hadde stjålet fra både privatpersoner og sin tidligere arbeidsgiver har han frykt for fengsel. Det kommer frem i fortellingen:

Det var bare det at Sebastian ikke hadde lyst til å sitte i fengsel. Han likte ikke å bli stengt inne i en mørk liten celle, og han likte ikke å se øyet til fangevokteren i kikkhullet i døra. Allting var liksom så forferdelig grått i fengselet. Murene og golvene og fangedraktene. Til og med ansiktene var grå, og det kom av at fangene fikk altfor lite frisk luft. (Vinje, 1976/2011, s. 17)

Denne dystre skildringen for å underbygge hvor fælt Sebastian syns fengsel er underbygges videre gjennom en opprømsing av andre fanger Sebastian vil komme til å møte på i fengselet: ”Der gikk Kniv-Kalle og Siggen og Lange-Lars og Svarte-Jonas. Der gikk Petter med arret og Luringer og alle de andre, og der skulle Sebastian også gå” (Vinje, 1976/2011, s. 17-18). Disse personene fremstår ikke handlende i så måte, men heller som representanter for fengselets ukoselige miljø. Dessuten ligger beskrivelsen av deres karaktertrekk i selve navnet. Av navnet *Kniv-Kalle* kan vi tenke oss at årsaken til hans tid i fengselet skyldes knivstikking.

Sebastian endrer seg dessuten i fortellingen. Det er spenningen som gjør at han er tyv (Vinje, 1976/2011, s. 24-25). Sebastian likte *nesten* å bli tatt, og så stikke sin vei rett foran nesen på politiet. Hans indre konflikt ligger i hvorvidt han faktisk *vil* forandre seg til det moralsk bedre eller fortsette som tidligere (Vinje, 1976/2011, s. 25-26). Det fortelles om en indre diskusjon hvor ulike alternativer kommer opp. Han kan dra til skogs og derfra videre til en annen bygd.

Han kan også dra til Sverige eller Amerika. Det viser seg dog at dette er slik den ”gamle Sebastian” (Vinje, 1976/2011, s. 26) tenkte. Den nye Sebastian foldet i stedet hendene og ba Gud om hjelp. I så måte fremstår Sebastian dynamisk. Han går fra å være kriminell til å legge det bak seg og bli religiøs. Han lar seg frivillig arrestere.

2.2.4 En viktig karakter i den religiøse diskusjonen

Frøken viser seg også å være viktig i fortellingen. Dette skyldes først og fremst hennes ledende skikkelse i den teologiske diskusjonen blant elevene. Hun fremstår med veloverveide og myndige uttalelser. Samtidig blir hun sett på som personen som kan alt. Til og med Stor-Peder tror mer på Frøken enn han gjør på sin egen bestefar hva angår Bibelen, selv om bestefaren er han som leser mest i bibelen av alle i bygda. Alle elvene vil ha svar fra henne hvorvidt tyver kan komme til himmelen eller ei, men likevel svarer hun nøkternt: ”Det skal vi snakke litt om i den første timen på mandag” (Vinje, 1976/2011, s. 59). Frøken fremstår dessuten religiøs. Hun sier at ”alt det som sto i Bibelen, var sant” (Vinje, 1976/2011, s. 71). Hun evner dessuten i sin moraliserende preken å få alle elevene til å føle anger.

2.2.5 Setting

Fortelleren er, som vist i den narratologiske analysen, en allvitende tredjeperson hvor synsvinkelinstansen stort sett ligger hos Kamilla eller Sebastian. All informasjon om setting stammer fra fortelleren. Nøyaktig *når* historien fant sted får vi ikke vite, annet enn at ”det var i gamle dager alt dette hendte” (Vinje, 1976/2011, s. 8). Dette sitatet er det eneste som eksplisitt sier noe om når hendelsene fant sted. Leseren får derimot vite at det vaskes klær i vaskebalje: ”... buksa lå og fløt i vaskebaljen ...” (Vinje, 1976/2011, s. 83). Flere steder i fortellingen kommer det dessuten frem at folk benytter tog for å komme seg til og fra byen, blant annet da Kamilla og Sofie reiser med tog til byen for å besøke Sebastian i fengselet (Vinje, 1976/2011, s. 96). Det er derfor min påstand at historien må ha funnet sted omkring 1900-tallet.

De viktigste lokasjonene i fortellingen er Solstua og skolen hvor diskusjonen om Gud og adgang til himmelen finner sted. Lokasjonene oppleves likevel ikke å være av stor betydning for fortellingen. Lokasjonene fremstår som sjelløse kulisser og fungerer som ramme for karakterene og deres aktiviteter. I teksten finnes det ingen nærmere skildringer av lokasjonene.

2.3 Motiv, tema og religion

Religiøse elementer er fremtredende i fortellingen *Kamillas venn*. Karakterene henvender seg stadig til Gud dersom de er usikre på et veivalg eller trenger råd, ofte når de er i en vanskelig situasjon. Gjennom hva karakterene sier og gjør fremstår dessuten fortellingen tidvis moraliserende. Det finnes flere eksempler på dette, blant annet her: ”Den nye Sebastian skulle ikke gjøre bare det han hadde lyst til. Nei, han skulle gjøre det som var rett” (Vinje, 1976/2011, s. 13). Videre: ”Sebastian skrev at han hadde det bare bra. Det var slett ikke så ille å sitte i fengsel som han hadde tenkt, for nå var han et Guds barn og hadde Jesus til venn” (Vinje, 1976/2011, s. 37). Det fengselet Sebastian en gang hadde rømt fra følte ikke like nifst etter hvert som han ble religiøs. Dernest: ”... i Bibelen. Der sto det at en skulle gjengjelde vondt med godt, og hvis andre hadde vært slemme mot en, skulle en prøve å finne noe å glede dem med” (Vinje, 1976/2011, s. 118). Dessuten blir anger og samvittighet tatt opp flere steder i fortellingen, eksempelvis da Kamilla og Sofie møter på Sebastians tidligere arbeidskollega i byen. Han uttaler: ”Det var jeg som glemte å låse pengeskabet! Etterpå mistet han [Sebastian] jobben sin, naturligvis, og jeg gjorde ingenting for å hjelpe ham. Ingenting! Jeg lot ham bare gå ut i elendigheten” (Vinje, 1976/2011, s. 107). Det blir enda tydeligere etter Frøkens moralpreken om at alle hadde stjålet noe i livet sitt, enten det var en hemmelighet, glede fra andre eller noe fysisk: ”Barna satt stille og alvorlige på hver sin pult, for alle hadde funnet ut at de var tyver selv” (Vinje, 1976/2011, s. 75).

Nodelman (1997) skriver i sin artikkel, *Barnelitteratur som sjanger*, hvordan han har identifisert didaktiske trekk ved flere barnebøker, hvor formålet er at barnet som leser skal lære noe. Av det jeg har nevnt over kan en slutte et ønske om at det har skjedd en forandring hos karakterene som også leseren kan ta del i. Vi bør utføre gode gjerninger for selv å få det godt. I *Kamillas venn* finnes det flere motsetningspar som bidrar til tydeliggjøring av dette temaet i fortellingen. Først må karakteren, gjerne i samtale med Gud, bli klar over sin negative innstilling. Karakteren må dernest be Gud om hjelp, og først da oppnår karakteren en positivt forandring: Først må Sebastian i *fangenskap* for å oppnå *frihet*. Sebastian må innrømme for seg selv *faren* han føler ved fengsel for senere å kunne føle *trygghet*. Barna i klassen må innse sin *egoisme* for senere å føle *nestekjærighet*. Stor-Peder må innse at han er *selvsentrert* før han tar *hensyn til andre*. Stor-Peder må føle på *ensomheten* han har påført Kamilla før han på ny føler *kameratskap*. Sebastian må forsone seg med sine *gamle tanker* før han kan tenke *nye tanker*. Det går fra *ondt* til *godt*.

At karakterene nærmest må be Gud om hjelp for å oppnå en positiv forandring blir klarere ved å se på midtsekvensen i fortellingen. I midtsekvensen diskuteres det som nevnt hvorvidt tyver kan komme til himmelen eller ikke. Frøken innehar den forløsende rollen i denne diskusjonen. I romanen henvises det til Første Korinterbrevet der det ifølge fortellingen står om tyvers adgang til himmelen: ”Kvelden før hadde han [Stor-Peder] spurt bestefaren sin om det var helt sikkert at det om tyvene og røverne sto i Bibelen. – Javisst, javisst, hadde bestefar svart. – Det står i Første Korintierbrev” (Vinje, 1976/2011, s. 68). I Bibelen står det: ”Verken tyver, grådige, drukkenbolter, spottere eller ransmenn skal arve Guds rike” (1 Kor 6:10). Første Korinterbrev er av stor betydning for den kristne historien, især den delen av historien som omhandler etiske diskusjoner. Teksten det her er snakk om maner om enhet og samhold: ”Jeg formaner dere, søsken, ved vår Herre Jesu Kristi navn, at dere må være enige. La det ikke være splittelse blant dere, men stå sammen i syn og tanke” (1 Kor 1:10). I så måte er det religiøse aspektet rundt bruken av nettopp dette verset sterkt. Klassen er i splittelse. Kamilla er nærmest utstøtt blant resten før Frøken med sin moraliserende preken fører dem sammen igjen. Alle innser sine feil, ønsker igjen å stå sammen og vil hverandre godt.

Midtsekvensen i fortellingen kan dessuten også ses på som en fremstilling av hvordan begrepet forsoning behandles i Kristendommen og i Bibelen. Forsoning handler ikke bare om at to parter som har levd i strid til slutt blir venner. I Bibelen brukes forsoning også om forholdet mellom mennesker og Gud. Forsoningen blir dessuten omtalt som evangeliets sentrum (Vågen, 2016). I *Kamillas venn* er derimot dette forsoningsmotivet fremstilt i samsvar med barns tankegang og ved barns eget språkbruk. Referansen til forsoningsmotivet finner vi i diskusjonen om tyvers adgang til himmelen. Den subjektive forsoningslæren tar utgangspunkt i at Gud kun er kjærlighet og følgelig reagerer med kjærlighet uansett hva menneskene gjør. Det er derfor ikke snakk om å tilgi noens synd, fordi denne synden finnes ikke. Forsoningen må skje ved en slags omstilling av sinnelag når menneskene fester sin lit til Guds tilgivelse. Dette resonnementet begrunnes med hvordan karakterene i fortellingen til stadighet henvender seg til Gud.

Frøken i fortellingen henspiller dessuten på en annen hendelse som trolig springer ut fra Bibelen, som også danner utgangspunktet for den angeren hele klassen føler i etterkant:

Da Jesus døde på korset, betalte han billetten til himmelen for alle. Derfor kunne hvem som helst få tilgivelse av Gud og bli hans barn. Tyvene også. Gud ville at menneskene skulle være glade og lykkelige, og han visste at de var lykkeligst når de var snille mot hverandre. ...

Frøken sa at de var godt at Jesus hadde dødd for tyvene også, for nesten alle mennesker hadde stjålet et eller annet. (Vinje, 1976/2011, s. 72)

Her er det verdt å merke seg Lukasevangeliet (Luk 23:39-43) som forteller om røveren som Jesus ble korsfestet med, som ”skal være med meg [Jesus] i paradiset” (Luk 23:43). Det interessante ved dette er hvordan røveren det refereres til, ba Jesus om hjelp og fikk det. Den andre røveren ba ikke om hjelp og fikk det heller ikke. Det kan tenkes at fortelleren henspiller på nettopp denne fortellingen i Bibelen. Der karakterene i fortellingen ber Gud om hjelp får de det. Før karakterene kunne oppleve en endring til det bedre, måtte de først innse sine feil og dernest be om hjelp. Fortelleren uttaler også direkte følgende: ”For Gud hørte både lange og korte bønner” (Vinje, 1976/2011, s. 26).

Samtidig som elevene sitter og tenker for seg selv alt galt de har gjort og hvordan de kan rette opp sine vonde handlinger, forteller Frøken om Daniel som satt i løvehulen en hel natt uten at løvene spiste ham opp, ”men det hørte verken Stor-Peder eller Kamilla” (Vinje, 1976/2011, s. 78). I fortellingen kommer det frem at elevene er for opptatte i sine egne tanker. Daniel i løvehulen blir bare nevnt med få ord i slutten av et kapittel der elevene sitter stille og forsoner seg med sine synder. Andreas Nordli skriver følgende om Daniel i løvehulen:

Dersom vi leser denne historien med ”ett øye”, får vi bare med oss halvparten. Vi trenger å lese den med ”to øyne”. Da ser vi ikke bare Guds løfter til oss, men vi oppdager også hans evige hensikter, nemlig at alle folkeslag skal kjenne ham og tilbe ham. Vi er velsignet for å kunne være til velsignelse for andre, ikke bare for å beholde velsignelsen selv. (Nordli, 2012)

Det er interessant å tenke på om dette henspiller på et ønske om at elevene skal løfte blikket. De skal ikke bare holde denne velsignelsen selv, men være til velsignelse for andre. Kanskje er det et ønske om at de skal spre budskap.

Temaet i fortellingen er nestekjærlighet og forsoning. Temaet blir klart blant annet gjennom tekstens mange henvisninger til kristendommen og Gud, samt karakterenes bønner. Bønnemotivet kommer til stadighet opp i teksten, der karakterene henvender seg direkte til Gud for å søke hjelp. Menneskets forhold til Gud og kristendom står sterkt. Like sterkt står forholdet karakterene har til seg selv. Karakterenes forsoning skjer i form av en slags omstilling av sinnelag. Denne omstillingen skjer i etterkant av dyp anger. Angeren oppstår etter at karakterene ikke har respektert eller behandlet sine venner på en god måte. Det er også interessant å overveie hvor hyppig fortelleren viser oss i retning av moralske forløsninger,

som vist i dette kapittelet. Dette viser seg enten i form av direkte henvendelser til leseren, men også gjennom karakterene sine egne utsagn.

3 Analyse av *Kamilla og tyven del 2*

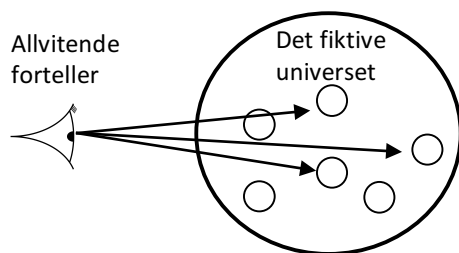
I *Kamilla og tyven del 2* blir narrativ tid presentert heller enn fortalt. I dette kapitelet ser jeg på utvalgte narratologiske trekk ved filmen *Kamilla og tyven del 2*. Jeg ser på hvordan fortelleren gjør seg aktuell i den visuelle presentasjonen av historien. Dessuten undersøker jeg de karakterer som er viktige for fortellingen. I kapittelets siste del diskuterer jeg tema og motiv, og ser på hvilken plass det religiøse har i filmpresentasjonen.

3.1 Narratologiske trekk

I *Kamilla og tyven del 2* viser filmfortelleren seg gjennom en rekke variabler, slik det ble eksemplifisert i Figur 1 på side 32. Dessuten viser filmfortelleren seg som en fortellerinstans heller enn et tydelig subjekt. Fortellerposisjonen er skjult og selvutviskende. Med det menes det at handlingen i filmen presenteres på en tilsynelatende naturlig måte, som om tilskueren selv var et nært vitne til begivenhetene. Filmfortelleren fremstår som det vi i litteraturen ville omtalt som en anonym tredjepersonsforteller. Gjennom alt kameraet viser tilskueren, i tillegg til den lyden og stemmen tilskueren hører, kan vi slå fast at fortelleren er eksternt plassert og ikke en del av fiksjonsuniverset. Det narrative nivået er ekstradiegetisk. I en hierarkisk struktur er filmfortelleren plassert på det øverste nivå. Fortelleren er plassert over handlingen. At fortelleren har oversikt over alle hendelsene viser seg tydelig da tilskueren får følge Joakim inn i buskene, vekk fra arrestasjonen og mot Solstua hvor tilskueren ser at Joakim bryter seg inn. Videre veksler fokaliseringsen mellom Joakim i Solstua og Kamilla og Sofie som er på vei mot Solstua hvor Joakim befinner seg. På denne måten fremstår fortellerinstansen som allvitende. Filmfortelleren er dessuten objektiv og nøkternt registrerende. Den observerende fortellermåten skaper imidlertid automatisk en distanse mellom tilskueren og karakterene.

Som tilskuere opplever vi at fortelleren evner å trenge inn i en hvilken som helst del av fiksjonsuniverset og således formidle hvilken som helst av rollenes gjøremål til publikum. Informasjonen som gis til tilskueren er likevel alltid sammenfallende med informasjonen som en av karakterene har. Figuren under illustrerer hvordan fortelleren hele tiden har oversikt

over karakterene og hendelsene i filmen. Fortelleren fokuserer, naturlig nok, i større grad på de karakterene og hendelsene som anses som viktige for fortellingen.



Figur 2: Hentet fra Geir Eriksen (1993, s. 45)

Det er filmfortelleren som bestemmer hva eller hvem som er objektene for tilskuerens sansing. I *Kamilla og tyven del 2* er objektene i stor grad knyttet til karakterene i filmen. Filmfortelleren veksler imidlertid mellom å vise oversiktsbilder og detaljbilder, men også nærbilder av ansiktsuttrykkene til karakterene. Dette gjøres for å vise de følelser en karakter har i det øyeblikket som vises. Fortelleren veksler også mellom å vise én bestemt karakter og en gruppe mennesker som står sammen. Slik sett opplever tilskueren et hyppig skifte av fokalobjekter i filmen. Ved at det først fokuseres på en bestemt karakter, før tilskueren ser gruppen mennesker som denne karakteren er en del av i den aktuelle hendelsen, gjør at tilskueren retter oppmerksomheten mot nettopp denne karakteren. Dette gir tilskueren dessuten oversikt over situasjonen, og følgelig kommer han nærmere de hendelser som utspiller seg i fiksjonsuniverset.

Det finnes dessuten eksempler der tilskueren ikke bare får følelsen av å se *på* karakterene, men også *med* dem. Et eksempel på dette er når Joakim forsøker å rømme fra lensmannen og bygdefolket som vil arrestere han. I den scenen får tilskueren følelsen av å følge etter Joakim gjennom skogen (Hynnekleiv, 1989, 0:08:37). Tilskueren ser bilder av ryggen hans og hvordan han omgår trær og greiner i sin flukt. Idet Joakim stopper opp, snur seg og ser bakover endres kameravinklingen. Fra å fokusere på Joakims rygg ser tilskueren nå bakover mot de som jakter på Joakim. Dernest vinkles kameraet tilbake mot Joakim, som vender hodet fremover igjen før han løper videre. Med dette gir filmfortelleren tilskueren adgang til å betrakte situasjonen akkurat slik Joakim gjør. Tilskueren får en følelse av å se gjennom Joakims øyne, altså Joakims synsvinkel. Opplevelsen virker sterkere når fortelleren gjør dette grepet. Avbrutt av dette fortellergrepet, veksler tilskueren igjen mellom å få se ryggen til Joakim, nærbilder av hundene og høygaflene bygdefolket bærer med seg. Ved fremvisning av

detaljebilder og oversiktsbilder viser fortelleren tilskueren alt. Tilskueren får en oversikt over hele hendelsen, noe som skaper en større nærhet til situasjonen. Det er heller ikke til å komme utenom at denne raske klippingen, som er et vanlig filmatisk virkemiddel, fremprovoserer en spenningsfølelse hos tilskueren. Tilskueren kan føle på stresset, slik han også kan regne med at karakteren gjør i den aktuelle hendelsen. Når vi veksler slik mellom å bivåne hendelser fra et annet sted i fiksjonsuniverset, til å se gjennom karakterenes øyne, kan vi dessuten kalle dette for vertikal delegering.

Filmnarrasjonen for øvrig bærer i stor grad preg av samtidig narrasjon. Det vil si at beretningen og hendelsene gir inntrykk av å foregå samtidig. Dette gir tilskueren en følelse av nærhet til hendelsene som utspiller seg. Det finnes imidlertid et unntak ved denne formen for narrasjon. Ved *voiceover* slipper filmfortelleren til Kamillas stemme (Hynnekleiv, 1989, 0:37:15). Tilskueren hører Kamilla som leser opp et brev hun har skrevet til Sebastian som sitter i fengsel. Det interessante i denne scenen er at den visuelle narrasjonen og den auditive narrasjonen ikke sammenfaller. Visuelt ser tilskueren at det går fra å være sommer, til å bli sensommer, høst og vinter. Visuelt bevitner tilskueren en ellipse på flere måneder bare avbrutt av bilder av naturen som ”skifter drakt”. Auditivt foregår narrasjonen samtidig. Tilskueren får følelsen av at Kamilla leser opp brevet her og nå, parallelt med at Sebastian tar innover seg det skrevne i brevet, i form av at han holder brevet i hendene sine og øynene ser ned på den skrevne teksten. Denne *voiceover*-stemmen har flere funksjoner i filmen. Tilskueren får en bedre forståelse av hva som har skjedd den siste tiden. Til tross for en ellipse på flere måneder, får tilskueren utfyllende informasjon og nærmest en oppdatering på status, og kan forbindes med det man gjerne omtaler som en kompletiv analepse. Tilskueren forstår gjennom brevets innhold at Sofie har åpnet for at Sebastian og Kamilla kan holde kontakt, tilskueren får et inntrykk av Sebastians kjedsomhet i fengselet og han hører om hvordan det har gått med Kamilla den siste tiden. Denne utfyllende effekten gjør at filmfortelleren kan fortsette fortellingen ved juletider, samtidig som tilskueren fortsatt føler han har nok informasjon til å følge med videre.

Filmens hovedhendelser fortelles i kronologisk orden. Fortellingen er synkron. Tilskueren ser at Kamilla og Sebastian er sammen, Sebastian går i fengsel, Kamillas hverdagsliv skildres parallelt med Sebastians liv i fengselet, Kamilla besøker Sebastian i fengsel, Sebastian slipper ut av fengsel, Sebastian redder to jenter fra Joakims fangenskap og Sebastian blir tatt imot som helt i bygda. Imidlertid er ellipsene særlig synlige i denne presentasjonen. Første gang

tilskueren opplever historietiden lengre enn det fortellingen gir inntrykk av, er etter arrestasjonen av Joakim Jensen (Hynnekleiv, 1989, 0:11:00). Tilskueren ser at Stor-Peder går fra å se på arrestasjonen av Joakim før han plutselig ser at Stor-Peder står et annet sted i fiksjonsuniverset og påberoper seg æren for arrestasjonen overfor de andre barna i klassen. Tilskueren får ikke vite hvor lang denne ellipsen er, men forstår at fortellingen har utelatt en rekke hendelser. Disse hendelsene er nok av mindre betydning for fortellingen.

Ellipser fra en dag til en annen oppleves som regelen heller enn unntaket i *Kamilla og tyven del 2*. Ved noen tilfeller er imidlertid ellipsene enda lengre. I filmfortellingen ser tilskueren at Sebastian, Sofie og Kamilla forsvinner ut av bildet for å feire jul sammen. Døra lukkes, og i neste bilde er det plutselig sommer (Hynnekleiv, 1989, 0:54:48). Ellipsen er på om lag fem-seks måneder. Hva har hendt i perioden fra vinter til sommer? Sebastian har tilsynelatende blitt svært god venn med de andre barna i bygda. Derfor skulle en tro at vennskapet har bygget seg opp gjennom disse månedene. Tilskueren blir også gjort oppmerksom på Stor-Peder og Rasmus som står et annet sted i fiksjonsuniverset og kikker bort på Sebastian og de andre barna som sitter på engen. Stor-Peder er tydelig misfornøyd med situasjonen. Det forstår tilskueren ut ifra hva han sier til Rasmus, samt hvordan han skuer med mysende øyne mot Sebastian. Hele sekvensen med Sebastian og de andre barna fremstilles svært idyllisk. Som et lag ”oppå” bildene hører tilskueren en låt, men ingen stemme. Seger skriver at slike tidsforkortinger er vanlig for filmmediet, jamfør kapittel 1.5.2. Det er en rekke hendelser som utelates uten at tilskueren mister tråden. Overflødige sekvenser i en filmpresentasjon kan være uheldig fordi tilskueren kan ilegge en sekvens større betydning enn det den egentlig har, mener Seger. Sekvenser kan være klippet bort fordi det ikke er interessant i den historien som fortelles. Dessuten hevdes det blant filmvitere, deriblant Seger, at film er et medium hvor hver hendelse bør aktivisere tankevirksomheten hos tilskueren.

Et annet eksempel på en slik ellipse er scenen hvor Kamilla våkner av mareritt, hvorpå det etter et raskt klipp er en ny dag og vi ser Stor-Peder og Rasmus som bygger et fly (Hynnekleiv, 1989, 0:17:00). Dersom filmfortelleren skulle fylt alle disse ellipsene med informasjon, ville filmfortellingen tatt lang tid. For film er disse ellipsene nødvendige for å drive handlingen fremover.

3.2 Filmens karakterer

Tilskueren kan ikke trenge inn i hjernen til karakterene for å få beskrevet tanker eller følelser direkte, slik som i romanen. I filmfortellingen avslører karakterene tanker, følelser og egenskaper først og fremst gjennom hva de sier og foretar seg. Gjennom handlingene og situasjonene gir filmfortelleren tilskueren anledning til å forstå psykologien hos de enkelte rollefigurene. Hos eksempelvis Sebastian bunner hans opptreden i et ønske om tilgivelse fra de øvrige i samfunnet han forsøker å skaffe seg innpass i. Hans vei til målet kompliseres, og han settes på prøve ved at Joakim ”står i veien”.

Persongalleriet i filmen er stort. Derimot nevnes et fåtall av karakterene ved navn. Mange av karakterene fremstår dessuten perifere i fortellingen. Disse karakterene kan ikke sies å være uten funksjon likevel, de skaper eksempelvis en folkemengde, et klassemiljø, et bygdesamfunn, og må være med for å skape et autentisk miljø og følgelig skape en overbevisning hos tilskueren om at dette er noe som kunne ha skjedd. Dessuten er disse karakterene med på å utdype hovedkarakterenes liv og konflikter, akkurat som i romanen.

De fysiske karaktertrekkene kommer naturlig nok frem visuelt. Kostyme og lignende er også et element som er med på å ”tegne et bilde” av karakterene. Graden av skittenhet i ansiktet og på klærne hos noen av karakterene er et eksempel på hvordan filmen skiller mellom rik og fattig, snill og slem. Imidlertid finnes det eksempler der tilskueren får karakterbeskrivelser av andre i fiksjonsuniverset. Det kan imidlertid diskuteres hvor troverdige disse beskrivelsene er. For eksempel kommer Joakim med en beskrivende kommentar hva angår Sebastians utseende. Dette gjør Joakim når Sebastian kommer inn i fengselscellen og hvor Joakim introduserer de andre medfangene for Sebastian: ”Mine herrer, tillat meg å presentere mister Sebastian Kåk. Den truskuldige guten med blå krystallauge som aldri sladrar på sine kameratar” (Hynnekleiv, 1989, 0:12:40). Av dette forstår tilskueren at Joakim mener Sebastian er ukritisk godtroende og naiv. Joakim tillegger Sebastian et karaktertrekk som barnlig tillitsfull. Dette er imidlertid Joakims personlige syn. Filmfortelleren viser tilskueren dette, og slik sett fremstår utsagnet som Joakims subjektive mening. Et annet eksempel ser tilskueren under en diskusjon mellom Stor-Peder og Kamilla, hvor Stor-Peder sier: ”... og han Sebastian var ikke farlig en gang” (Hynnekleiv, 1989, 0:14:03). Gjennom å være tilskuere av filmen kommer vi også i posisjon til å danne vårt eget inntrykk av karakteren Sebastian, og de andre for øvrig.

3.2.1 Stor-Peder

Stor-Peder har et rundt ansikt med smale øyne. Han er relativt velkledd med mørke bukser, skjorte og går med bukseseler. Dette er hans fysiske, ytre karaktertrekk. I hans holdning oppleves han freidig og eplekjekk. Dette er spesielt tydelig når Stor-Peder kommer altfor sent inn i hendelsen hvor Joakim blir arrestert. Stor-Peder sier til Rasmus, som kommer enda litt senere: ”Du er sein. Ser du ikke at vi allerede har fakka tyven?” (Hynnekleiv, 1989, 0:10:45) mens han legger tomlene under bukseselene og skyver de vekk fra brystet sitt og løfter blikket stolt oppover. Med dette, i kombinasjon med ordbruken ”fakka tyven”, fremstår Stor-Peder nonsjalandt. Han benytter et språk som får arrestasjonen til å virke som en sak han tar nokså lett på. Han fremstår blottet for ydmykhet og redsel. Ved å bruke ”fakka” mens han drar i bukseselene sine kommer Stor-Peder og hans påståtte bragd i fokus fremfor selve hendelsen.

At de andre karakterene synes Stor-Peder bruker mye tid på å skryte uberettiget ser tilskueren i en scene der Stor-Peder forsøker å devaluere Kamilla mens han snakker positivt om seg selv og sin heltestatus. Han ønsker å fremstå uredd, men blir avfeid med å bli kalt ”pyse” (Hynnekleiv, 1989, 0:11:10). Det er tydelig at han ikke lar seg affisere av dette, men jobber imidlertid videre for å overbevise de andre om at han er en uredd.

Rasmus er stadig i hælene på Stor-Peder, men tilskueren får ikke vite noe om Rasmus. Slik som i boken forstår tilskueren at Rasmus er Stor-Peders kompanjong. Likevel er det tydelig at Stor-Peder rangerer Rasmus lavere enn ham selv. Dette blir tydelig da Stor-Peder alltid har den avsluttende replikken når de to opptrer sammen. Rasmus får ikke mulighet til å svare uansett hva som blir sagt. Det er Rasmus som stiller de fordelaktige spørsmålene for Stor-Peder, og Stor-Peder som svarer. Før Rasmus rekker å komme med en replikk eller lignende, flytter filmfortelleren fokuset et annet sted. Slik fremstår Stor-Peder som den ledende personen av de to. Det er Stor-Peder som styrer situasjonene og som fører ordet. Rasmus sin funksjon er å forsterke Stor-Peders personlighetstrekk. Dersom Stor-Peder kun opptrådte alene, ville ikke tilskueren i like stor grad få innblikk i hans personlighet. Det er i interaksjonen med blant annet Rasmus at tilskueren lærer Stor-Peder å kjenne.

Stor-Peders opptreden handler ikke bare om å erte Kamilla. Opptreden hans handler også om at Stor-Peder som person rangerer seg selv over alle de andre barna. De eneste menneskene Stor-Peder har respekt for, er voksenpersonene i fortellingen, som typisk er hans mor og far, og Frøken. Han nevner dessuten sin bestefar ved et par tilfeller. Blant annet under

en samtale med Kamilla hvor Stor-Peder sier: ”Bestefar fortalte at mesteparten av de som kommer i fengsel aldri kommer ut igjen. De bare dør der” (Hynnekleiv, 1989, 0:14:30). Han refererer stadig til voksenpersoner, slik at hans argumenter står sterkere. Hans respekt for voksenpersoner kommer også frem når Stor-Peders mor oppdager at han er i ferd med å bygge et fly for å imponere de andre barna (Hynnekleiv, 1989, 0:21:50). Moren drar han i ørene og fører han vekk fra de andre barna, uten at Stor-Peder gjør stort annet enn å ynke seg. Den samme kompleksiteten Stor-Peder har i boken, har han ikke i filmfortellingen. Likevel kan vi spore en utvikling. Etter at Sebastian redder Maren og Pauline fra brann blir også Stor-Peder spe og mild. Stor-Peder utviser en aksept overfor Sebastian og følgelig også for Kamilla.

3.2.2 Kamilla

I filmen fremstår Kamilla som uskyldig, barnslig, stille og nokså usikker. Hun sier ikke mye. I samtale med de andre barna er Maren Sørgården, ei jente i klassen, Kamillas talerør. Maren tar stadig ordet og taler Kamillas sak. Det ser ut som Kamilla er mest opptatt av Sebastian og hvordan han har det i fengselet. Hun er tydelig opptatt av hans ve og vel. Kamilla utviser stor omtanke for Sebastian. Blant annet blir dette tydelig når Kamilla spør Sofie om hun tror Sebastian får det fint i fengselet (Hynnekleiv, 1989, 0:04:50). Tilskueren ser også at Kamilla har mareritt om at Sebastian har det vanskelig i fengselet (Hynnekleiv, 1989, 0:14:45). Hun blir vekket under marerittet og sier at hun ønsker å besøke Sebastian. Sofie forsøker å forklare at Sebastian tross alt er en tyv og at Kamilla må glemme han. I den situasjonen fremstår imidlertid Kamilla stå og bestemt. Det er også helt tydelig at hun ikke tar til seg Sofies ord. Selv om Kamilla stort sett fremstår introvert, ser tilskueren et avvik når Sebastian er innblandet. Det er når Kamilla opptrer med Sebastian at kontrasten i hennes personlighet oppdages. I samtale med Sebastian fremstår Kamilla nysgjerrig, snakkesalig og nokså åpen i dialogen. Hun tør også å si hva hun mener. Hun tør å være relativt bestemt overfor Sebastian. Dessuten fremstår hun nokså eventyrlysten og uredd når hun starter ferden mot byen alene, midt på natten, for å besøke Sebastian i fengsel (Hynnekleiv, 1989, 0:23:00).

Ellers kan tilskueren se at Kamilla har en kristen tro. Ved et tilfelle trøster hun seg selv ved å si at ”det er godt vi har en engel som passer på oss” til sin bamse (Hynnekleiv, 1989, 0:24:15). Dette sier hun når hun, helt alene, er på vei til byen midt på natten for å besøke Sebastian. Da finner hun trøst i sin tro om at englene passer på henne og slik sett føler hun seg tryggere. Slik som i boken, fremstår Kamilla nokså statisk også i filmfortellingen. Hun forblir slik hun alltid har vært.

3.2.3 Sebastian

Sebastian har lyst, krøllete hår og blå øyne. Han er forholdsvis velkledd med skjorte, vest og bukser. I filmfortellingen fremstår Sebastian som en omgjengelig karakter. Det er tydelig at han bryr seg om andre. Han ønsker å være snill og opptrer ydmykt overfor de andre karakterene. Han fører sjelden ordet, men takker og svarer på tiltalen fra de andre voksenpersonene. Det er også tydelig at han ikke ønsker å stjele mer. Til Kamilla sier han: ”Hvis politiet ikke fanger meg nå blir jeg tyv for bestandig” (Hynnekleiv, 1989, 0:01:30). I filmfortellingen utvikler han seg ikke. Filmen starter med at han lar seg arrestere for å gjøre opp for sine negative gjerninger fra tidligere. Hans misjon gjennom filmen er dermed å renvaske seg selv. Han ønsker de øvriges respekt og aksept. Joakim er en som står i veien for dette. Joakim dukker opp som et hinder for Sebastian. Joakim er en karakter det er tydelig at Sebastian har med seg fra sin fortid, men som er vanskelig å riste av seg. Joakim stikker stadig ”kjepper i hjulene” for Sebastian. De øvrige karakterene forbinder Sebastian med Joakim og de tyvegjerninger de utførte sammen i filmfortellingen *Kamilla og tyven*.

Joakim står i kontrast til Sebastian. Der Sebastian har lyst, krøllete hår med lyse trekk i ansiktet, har Joakim mørkt hår, mørke øyne og svært markerte og mørke trekk i ansiktet. Joakim har kraftige bryn og er tydelig skjeggete. Han har skitne klær, slitt dress med møkk på ryggen. Dessuten fremstår Joakim langt mer utilregnelig enn Sebastian. Joakim har alle de ”skumle” trekkene en kan forvente av en tyv. Når Joakim og Sebastian opptrer sammen, ser tilskueren det snille møte det slemme, det lyse mot det mørke, det slanke mot det kraftige. De står i sterk kontrast til hverandre. Det er gjennom Joakims tilstedeværelse at disse kontrastene blir svært tydelige. Dessuten er det ikke før Sebastian gjør et forsøk på å overliste Joakim at han blir akseptert i bygda. Ved å gå til kamp mot sin motstander kan endelig Sebastian møte samfunnet uten å støte på hindringer lengre. Dermed blir Sebastian akseptert og et anerkjent medlem av samfunnet.

3.2.4 Setting

All informasjon om setting får tilskueren via visuelle inntrykk. Som i boken får vi ikke vite nøyaktig når historien fant sted. Likevel er det lettere å slå fast omtrentlig til hvilken tid handlingen er lagt til ut ifra ulike gjenstander vi kan observere i fiksjonsuniverset. Eksempelvis finnes der motoriserte kjøretøy, damplokomotiv, menneskene bruker hest og

kjerre, vaskebaljer, tidsriktig klesdrakt og så videre. Av dette forstår vi at historien har funnet sted omkring 1900-tallet.

Også i filmfortellingen fremstår lokasjonene som sjelløse kulisser og fungerer som ramme for karakterene og deres aktiviteter. En betydelig forskjell er hvordan tilskueren visuelt ser alle lokasjonene og alle rekvisittene. Det er dessuten interessant hvordan tilskueren kan skille mellom rik og fattig, by og bygd. Byen fremstilles som vakrere og dens innbyggere rikere ved at husene er hvitmalte, mens husene i bygda er rødmalte. Før i tiden var hvitmaling dyrere å fremstille, derfor var det ikke alle som hadde råd til denne fargen. Tilskueren kan også legge merke til at bymenneskene er kledd i hvite kjoler, mens mennene går i dresser. Dessuten har alle relativt store hatter av ulike slag på hodet (Hynnekleiv, 1989, 0:27:35). Det er også renere i gatene, høyere forekomst av biler og tilskueren kan se soldater som marsjerer forbi. I bygda er gresset og skogen, med skogsveier og små, røde hus det synlige. Av andre lokasjoner vies fengselet en viss tid i filmfortellingen. Fengselet er grått, og cellene er mørke og triste.

3.3 Motiv og tema

Papirdragen som Sebastian lager til Kamilla dukker ved flere anledninger opp i filmfortellingen. Når Kamilla og Sebastian får dragen til å fly i åpningssekvensen av fortellingen, kommer lensmannen for å arrestere Sebastian. Det er interessant å diskutere hvorvidt denne dragen har en symbolsk verdi i fortellingen. Dragemytene er gamle. Dragens betydning avhenger av hvilken tradisjon vi legger til grunn. Den kinesiske dragen er et symbol på makt og styrke. I gamle Kina sørget dragen for velstand og lykke for befolkningen. I europeisk, kristen tradisjon er dragen ofte fremstilt som ond og farlig. I kristendommen representerte dragen ofte djevelen. I filmfortellingen dukker dragen opp i forkant av hendelser som skaper uro og uorden hos en eller flere av karakterene. Den dukker opp like før arrestasjonen av Sebastian. Følgelig brytes både Kamilla og Sebastians tilstand opp, og det skapes uorden. De begge blir satt på prøve – Sebastian må i fengsel, Kamilla blir adskilt fra sin venn. Joakim snubler i denne dragen før han like etter blir arrestert. Stor-Peder ødelegger dessuten dragen i skolegården. Dette skjer i forkant av hendelsen hvor klassen og Frøken diskuterer hvorvidt en tyv får adgang til himmelen eller ikke. Dragen dukker også opp like før tilskueren ser at Joakim returnerer til bygda for å stjele, noe som skaper uorden i livet til Sebastian da han blir anklaget for tyveriene. Hver gang dragen dukker opp, følges en tid av uro og uorden hos karakterene. Med dragen følger en negativ hendelse.

Henvisningene til Gud er på langt nær like synlige i filmen som i boken. I denne fortellingen peker tilgivelse og vennskap seg ut som en tydelig tematikk. Dessuten står ønsket om å endre seg for å få en ny sjanse sterkt. Dette vises i form av hvordan Sebastian gjennom hele fortellingen kjemper for å bli tilgitt og akseptert. Han ønsker en ny sjanse. Det faktum at Kamilla og Sebastians vennskap heller ikke forringes, til tross for de mange prøvene vennskapet blir satt på, er også tydelig i fortellingen.

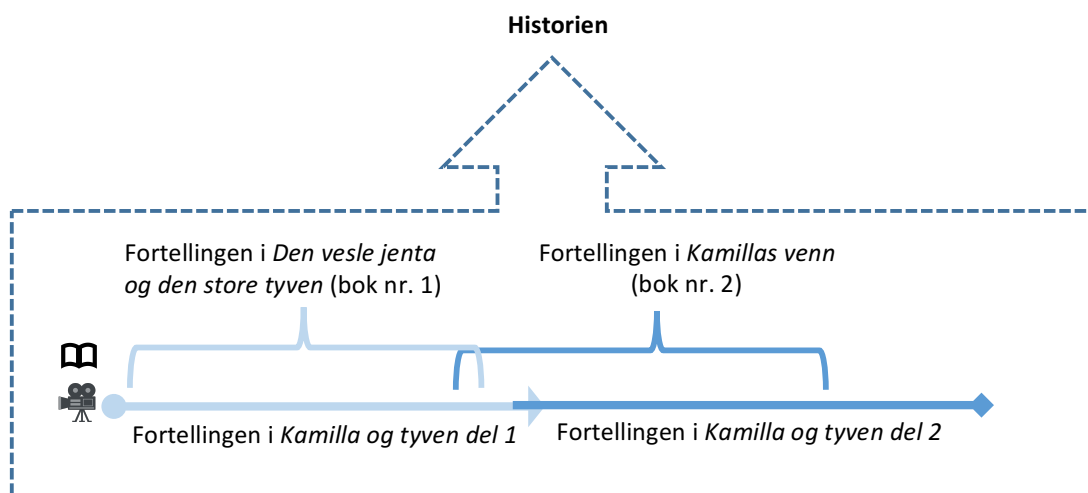
4 Komparative trekk: når *Kamillas venn* skifter medium

En av de åpenbare forskjellene mellom de to fremstillingene er hvordan filmen kompliserer og forandrer det stabile billedrommet ved å sette det i bevegelse og legge til lyd, og ved å innføre bildesekvenser og hendelseskombinasjoner. Historiens utgangspunkt den samme i begge fortellingene, men presentasjonsformen er forskjellig. Dessuten er noe lagt til, og annet er fjernet i filmfortellingen.

I boken *Kamillas venn* blir vi kjent med Kamilla og Sebastian på nytt, til tross for at vi blir godt kjent med disse karakterene i den første boken i serien. Presentasjonen av boken, jamfør kapittel 1.3, viste at vi fikk en ny introduksjon av de viktigste karakterene og stedene i fiksjonsuniverset. Når det gjelder *Kamilla og tyven del 2* fortsetter den filmen omtrent eksakt der den første filmen, *Kamilla og tyven del 1*, slutter. Figur 3 på neste side illustrerer hvordan fortellingene i bøkene delvis overlapper hverandre. Figuren illustrerer også hvilke av bøkene som danner grunnlaget for hver av filmadaptasjonene. Tilskueren oppdager raskt at filmskaperen har tatt seg ulike friheter i henholdsvis den første og den andre filmen. I *Kamilla og tyven del 2* har filmskaperen benyttet adaptasjonsstrategien *commentary*, der det er gjort vesentlige endringer av historien og hos en eller flere av karakterene.¹² Sammenlignet med *Kamilla og tyven del 2* er den første *Kamilla og tyven*-filmen mer tro mot den opprinnelige fortellingen om Kamilla og Sebastian. I den første filmen har filmskaperen benyttet *transposition*, altså nærmest en direkte *flytting* av historien over i det nye mediet. I tilpasningen er det gjort relativt få endringer.

¹² Wagners *commentary*-strategi kan ses i sammenheng med det Hutcheon og O'Flynn skriver om at det legges til elementer i filmfortellingen.

Kamilla og tyven del 2 har i større grad en originalhandling utover den vi leser om i boken. Sammenlignet med den første filmen, har del 2 en blanding av *unntaksimitasjon* og *fornyelsesimitasjon*. Det blir foretatt vesentlige endringer i fortellingen, men likevel er det ingen tvil om at dette er en adaptasjon. Handlingen i denne filmen er lagt til samme tid og tilsynelatende samme sted som i boken. Det er derimot noen viktige avvik når vi gjør en sammenligning med boken. Nye karakterer har kommet til, mens andre karakterer er nærmest fraværende i filmfortellingen. Til forskjell fra bøkene, er det dessuten nærmest et krav at filmene ses etter hverandre slik at tilskueren får en helhetlig forståelse av den historien de presenterer. Deler av fortellingen fra *Kamillas venn* blir dessuten også benyttet i filmatiseringen *Kamilla og tyven del 1*. Figur 3 viser hvordan *Kamilla og tyven del 2* tar utgangspunkt i *Kamillas venn*, men også benytter sekvenser fra den første boken, *Den vesle jenta og den store tyven*. Figuren viser også hvordan fortellingen i begge filmene så vidt overlapper hverandre. *Del 2* begynner fortellingen litt før *del 1* slutter. Figuren viser også at filmen *Kamilla og tyven del 2* visualiserer deler av en helt ny fortelling, som ikke er presentert i noen av bøkene. Det er tydelig hvordan filmskaperen har tatt seg friheter i tilpasningen.¹³ De fremstillingsformene av historien som er aktuelle i dette prosjektet er gjort sterkere i fargen:

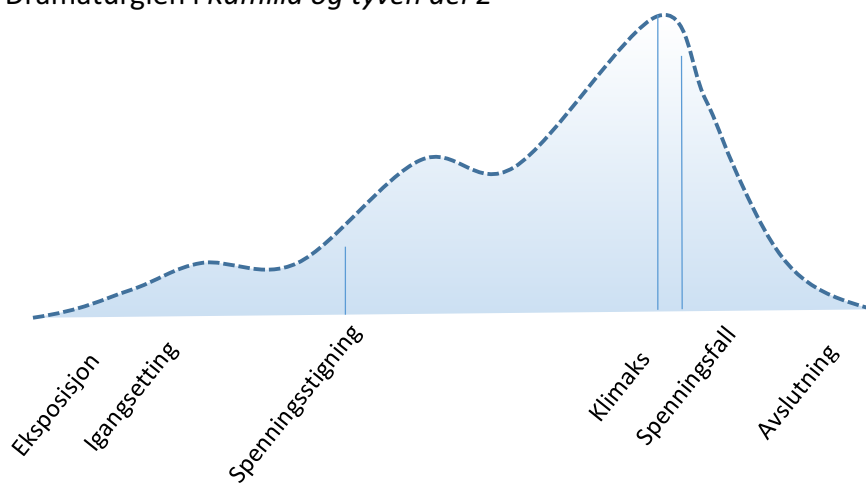


Figur 3: Utarbeidet av Lars Hilland

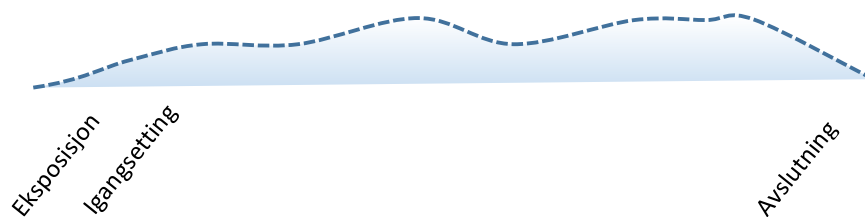
¹³ Såkalt *commentary*, jamfør forrige fotnote.

Plotforløpet er en annen åpenbar forskjell mellom *Kamillas venn* og *Kamilla og tyven del 2* som det er interessant å diskutere. Den sekvensen av faser vi venter å finne i en fiksjonstekst er *eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall* og *avslutning*. Gaasland skriver at det ikke er uvanlig at noen av fasene er utelatt (Gaasland, 1999, s. 51). En tydelig forskjell mellom *Kamillas venn* og *Kamilla og tyven del 2* er hvordan flere av disse fasene er fraværende i boken, men synlige i filmen. I filmen følger fasene etter hverandre i den rekkefølgen vi venter. I boken er derimot en spenningsstigning, et klimaks og et spenningsfall ikke særlig synlig:

Dramaturgien i *Kamilla og tyven del 2*



Dramaturgien i *Kamillas venn*



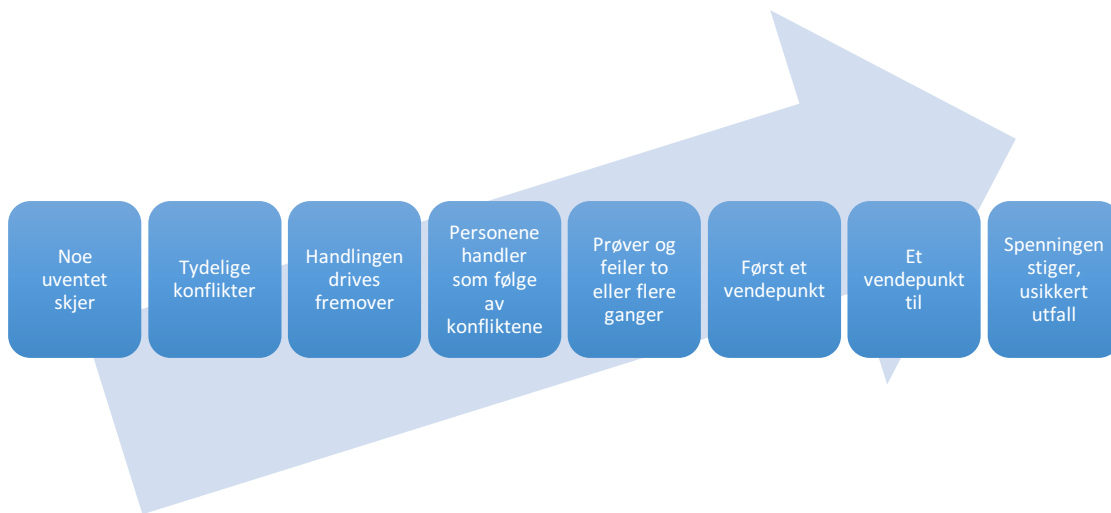
Figur 4: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Engelstad (1995, s. 29-48) og Gaasland (1999, s. 51-53)

Eksposisjonen i *Kamilla og tyven del 2* presenterer, i likhet med boken, miljøet hvor handlingen finner sted. I større grad enn filmen vier fortelleren i boken plass til å introdusere oss for personene som fortellingen skal handle om. I filmen er det til en viss grad gitt at vi vet hvem disse karakterene er fra før, da filmen bygger på fortellingen fra *del 1*. Både i bok og film kan henholdsvis leseren og tilskueren identifisere og definere hovedaktørene allerede i eksposisjonen. Igangsettingsfasen i filmen starter relativt raskt. Lensmannen og hans medhjelpere kommer til for å arrestere Sebastian. Denne handlingen forstyrrer utgangssituasjonens fred og provoserer frem handling. Arrestasjonen presenterer situasjonen som danner utgangspunktet for det videre handlingsforløpet. Denne enkelthandlingen etterfølges av spenningsstigningen. Tilstanden i eksposisjonsfasen, altså at Kamilla og Sebastian står på en eng og flyr en papirdrage festet til en snor, blir avbrutt. Det oppstår en hendelse som hindrer denne tilstanden, som gjør at tilstanden ikke kan fortsette. Allerede her får tilskueren vite hvilke konflikter hovedaktørene er involvert i – altså at hovedaktørene som i dette tilfelle er gode venner, blir skilt fra hverandre. Dette problemet er synligere i filmen sammenlignet med boken.

Den dramaturgiske modellen på forrige side viser en tydelig ulikhet. Filmene, sammenlignet med boken, har en dramaturgi som i langt større grad bygger seg opp mot en spenningstopp. Boken presenterer ikke en like tydelig handling hvis hensikt er å bygge opp og utløse en spenning. Boken fremstår som en flatere fortelling sammenlignet med filmene. Dessuten handler boken i større grad om mellommenneskelige relasjoner, hvordan konflikter oppstår og hvordan disse konfliktene løses. Den teologiske diskusjonen som er viet stor plass i bokens fortelling, har blitt dysset betydelig ned i filmene. Diskusjonen blir også presentert i filmene, men den tar derimot mindre plass. Generelt sett er det religiøse aspektet mindre fremtredende i filmpresentasjonen sammenlignet med boken. I stedet bruker filmpresentasjonen mer tid på å bygge opp en dramatisk handling. Introduksjonen av karakteren Joakim Jensen, som ikke eksisterer i bokfortellingen, medvirker til denne dramatiske handlingen. Hans funksjon blir å skape uhygge. Han fremstår som en antagonist. Han er til hinder for de andre karakterenes ønske om bedring og idyll. Joakim forsøker dessuten å hindre Sebastian fra å nå sitt personlige mål om tilgivelse og aksept i bygda.

Blant annet er scenen som begynner med at Joakim Jensen tar Maren og Pauline Sørgården til fange, noe filmskaperen ikke har tatt med seg fra boken (Hynnekleiv, 1989, 1:12:20–1:23:00). Dette er åpenbart en originalhandling i filmpresentasjonen. Forskjellen mellom disse

handlingene i bok- og filmmediet kan typisk ha et spenningsoppbyggende motiv, slik Penne peker på. Følgende figur illustrerer hva som er særegent for filmfortellingen sammenlignet med fortellingen i boken:



Figur 5: Utarbeidet av Lars Hilland, basert på Penne (2010, s. 194-195)

Figuren over ligner den dramaturgiske illustrasjonen ved filmen som er vist i Figur 4, side 63. *Kamilla og tyven del 2* domineres av en ytre handling med drivende karakterer, motstand og motstandere. Dessuten bevitner tilskueren en stigende spenning og et avgjørende vendepunkt. I *Kamillas venn* er ikke den ytre handlingen like fremtredende. Handlingen er derimot flyttet inn i karakterene. I boken er den indre konflikten vel så viktig, om ikke viktigere, enn den ytre. Det er i utviklingen hos persongalleriet det interessante skjer. Det er karakterenes kompleksitet som vekker leserens interesse.

I filmen er fraværet av dybde hos karakterene det som er oppsiktsvekkende. Eksempelvis er Stor-Peder viktig i fortellingen i boken. Det interessante ved å lese *Kamillas venn* er Stor-Peders komplekse personlighet. Leseren blir kjent med hvordan Stor-Peder martres av motstridende følelser og idéer. Leseren opplever hvordan han utvikler seg fra å inneha en personlighet avkledd for sympatiske og empatiske trekk til nokså raskt å føle på en sterk anger der han er rede til å gjøre bot, før han igjen blir innhentet av sine tidligere, negative personlighetstrekk. Derimot fremstår Stor-Peder med en relativt flat personlighetskaraktistikk i filmfortellingen. Hans karaktertrekk endrer seg heller ikke. Dette trekket er også tydelig ved de øvrige karakterene.

Sebastian endrer seg heller ikke i filmfortellingen. Hans mål er ganske klart allerede fra starten. Han ønsker å sone sin dom, bli tilgitt og få de andre innbyggernes aksept. Han tviler aldri på dette, slik han gjør i boken. Allerede i filmens eksposisjon og igangsettingsfase blir dette tydelig da han ikke utøver noen motstand mot lensmannen, men heller strekker hendene frem for frivillig å bli ”satt i jern”. Tilskueren blir ikke oppmerksom på at han på noe som helst tidspunkt kan forandre mening, slik som i boken. Filmkarakterene møter likevel på ulike hinder. Stor-Peder er til hinder for at Kamilla får utført det hun ønsker, nemlig vennskap og nærhet med Sebastian. Joakim er til hinder for Sebastians ønske, nemlig å bli tilgitt og akseptert av innbyggerne, men karakterenes visjoner endrer seg aldri i filmfortellingen. Ei heller ser vi noen endring i karaktertrekkene før på slutten av filmfortellingen. Først da går de perifere karakterene, altså innbyggerne, fra å være fiendtlig innstilt til Sebastian, til å akseptere han.

Det er også interessant å se på det Hutcheon og O’Flynn er opptatte av i sine teorier, nemlig hvordan filmadaptasjoner også legger ulike momenter *til* i fortellingen.¹⁴ Filmens mediespesifikke utgangspunkt krever nettopp dette. Det må legges til både stemmer, musikk, kostymer, arkitektur, visuelle karakterer, rekvisitter og lignende. Filmpresentasjonen av fortellingen om Kamilla og Sebastian er intet unntak. *Kamilla og tyven del 2* åpner med at vi visuelt ser Kamilla og Sebastian som flyr en papirdrage ute i en eng. Filmusikken er lagt som et lag ”oppå” bildene og fremprovoserer en relativt lystig følelse hos tilskueren. I bakgrunnen høres imidlertid stadig sterkere lyder av hunder som bjeffer, bjeller som ringer og menneskeroping. Musikken skifter raskt over til en spenningsfremkallende melodi samtidig som tilskueren får bekreftet sin antakelse om at det er lensmannen som kommer. Kamilla forsøker å få Sebastian til å rømme. Hun gråter samtidig som hun forsøker å dytte Sebastian av gårde. Alt dette visualiseres på nærmest samme tid. Sebastian har derimot bestemt seg for å bli tatt. Han står rolig og venter på at lensmannen skal arrestere ham. Sebastian bekrefter sin identitet, rekker frem hendene og lar lensmannen ta på håndjernene. Dette vises i form av bilder. Hendelsesforløpet blir kjent for tilskueren ved at han eller hun ser på de seriene av bilder som blir presentert. Alt det overnevnte vises på bare noen sekunder. Dersom samme sekvens skulle ha blitt fortalt skriftlig ville det ha tatt flere sider å få frem de samme beskrivelsene av hår, kostyme, ansiktsuttrykk, stemning, miljømessige forhold, handling og så

¹⁴ Jamfør fotnote 12 og 13.

videre, slik Mackey (2010) belyser. Det ville dessuten vært utfordrende for en filmskaper å få frem karakterenes følelser på en adekvat måte, slik *Bluestone* (1957) poengterer.

Filmfortelleren ville ikke ha klart å gjengi Sebastians motstridende tanker og følelser i forkant av arrestasjonen i filmpresentasjonen. Det ville i hvert fall vært utfordrende å gjengi disse adekvat. I filmen er handlingen i fokus. Som Seger (1992) er opptatt av, vil en god scene i film drive handlingen fremover. En god scene i film vil utforske temaer og bygge opp bilder. I filmmediet er det handlingen som er i fokus, mener Seger. I en litterær tekst er en scene et helt kapittel som kanskje bare konsentrerer seg om ett av de mange områdene som filmfortelleren presenterer samtidig, som eksempelvis beskrivelse av motstridende tanker og følelser. Det er gjennomgående hvordan filmkarakterenes følelser uttrykkes enten i form av noen gisp eller et anstrengt ansiktsuttrykk hos karakterene.

Det er også interessant å se på hvordan synsvinkel og fokalobjekter presenteres ulikt i de to mediene. I scenen hvor Sebastian blir arrestert får vi flere ulike perspektiver i løpet av vel tre minutter (Hynnekleiv, 1989, 0:01:00–0:03:38). Parallelt med arrestasjonen av Sebastian blir vi som tilskuere, gjennom kameraets fokalisering, blant annet oppmerksom på en skikkelse som betrakter arrestasjonen fra et annet sted i fiksjonsuniverset. Denne personen viser seg å være en annen ettersøkt tyv, Joakim Jensen. Filmfortelleren, som styrer persepsjonen hos tilskueren, veksler mellom følgende fokalobjekter: Kamilla, Joakim og Sebastian. I tillegg gir filmfortelleren tilskueren et overblikk over hele situasjonen der vi ser flere av de mer perifere karakterene og selve arrestasjonshandlingen fortløpende. Dette gjøres ved at filmfortelleren viser tilskueren blant annet bilder med en større distanse til hendelsen. Arrestasjonsscenen avsluttes med Joakim som fokalobjekt. Vi ser han forsvinner inn i buskene og tilskueren følger han mot Solstua. Videre veksler fokalisingen mellom Joakim i Solstua, og Kamilla og Sofie som er på vei mot Solstua hvor nettopp Joakim befinner seg. Også her kombinerer filmfortelleren raske klipp og hyppige skift av fokalobjekter for å fremprovosere en spenning. Handlingen drives langt hurtigere fremover sammenlignet med boken.

I filmen benytter dessuten fortelleren i større grad ellipser. Blant annet bevitner tilskueren en ellipse på flere måneder, i løpet av bare ett minutt (Hynnekleiv, 1989, 0:37:15–0:38:15). Hastigheten i fortellingen er høy. Vi ser at det blir høst og stadig kaldere. Trærne blir dekket av stadig mer snø. Filmfortelleren slipper også til Kamillas egen stemme. Hun snakker direkte til Sebastian i form av å lese opp et brev. Denne overstemmen er et av mange elementer som

konstituerer filmfortelleren, men fremstår likevel ikke som selve fortelleren alene, og er et virkemiddel som auditivt kun er mulig i filmformatet. Parallelt med vekslende oversiktsbilder av barn som leker og Sebastian i fengsel, hører vi Kamilla lese brevet til Sebastian. Vi som tilskuere blir orientert om hva som har hendt den siste tiden, før opplesningen avbrytes av at Stor-Peder, Kamilla og resten av klassen havner i en diskusjon. På denne måten blir fortellingen synkron igjen og vi får følelsen av å følge hendelsen direkte. Å fortelle dette samtidig er også kun mulig i filmfortellingen.

Flere hendelser er lagt til og flere hendelser er endret i filmadaptasjonen. For det første kommer lensmannen og en rekke av de mannlige beboerne i bygda for å arrestere Sebastian tilsynelatende uten at noen har fortalt lensmannen at Sebastian befinner seg der ute på engen. I boken utføres arrestasjonen i Solstua, og det er Kamilla som går for å hente lensmannen. Dessuten legges et spenningsmoment til i filmen. Etter arrestasjonen bestemmer Sofie seg for å gå i forveien hjem. Når hun går inn i Solstua oppdager Sofie at noen har romstert i hjemmet hennes, og fra bak døren kommer Joakim Jensen frem. Sofie gisper etter luft. Etter ansiktsuttrykket og åndedretten å dømme er hun redd. Hun forsøker å løpe ut, men blir stoppet. I samme øyeblikk flyttes fokaliseringen over på Kamilla og Maren Sørgården som snakker sammen et stykke bortenfor Solstua. Der forteller Kamilla at Sebastian skal få bo hos henne og Sofie når han slipper ut av fengsel. Maren blir ropt på av sin far og må løpe. Kamilla går mot Solstua. Gjennom veggen hører hun at Joakim og Sofie snakker sammen. Kamilla er ikke lenger fokaloobjektet da bildet viser to melkespann, før Kamilla igjen er fokaliseringsobjektet. På denne måten får vi følelsen av at vi ser melkespannene gjennom Kamillas øyne. Kamilla lager en felle. Stor-Peder og faren kommer med hest og kjerre forbi. Kamilla stopper dem og ber de hjelpe henne siden ”den andre tyven” har fanget Sofie i Solstua. Inne i Solstua blir Sofie oppmerksom på at noe foregår utenfor og kikker ut av vinduet. Joakim blir også oppmerksom på noe. Han ser de to på hest og kjerre og bestemmer seg derfor for å rømme. Han snubler i en felle Kamilla har satt opp før han løper til skogs. Derfra følger vi Joakim Jensen sin flukt gjennom skogen, med hunder, lensmannen og bygdefolket som er etter ham. Denne scenen skaper et klart spenningsmoment, og er original for filmfortellingen.

I boken vektlegges dessuten bestefaren en større betydning. I boken refererer Stor-Peder til bestefaren ved flere anledninger. Leseren blir dessuten vitne til Stor-Peders samtale med bestefaren sin. Dersom dette skulle gjengis i filmfortellingen ville det ha tatt for stor plass.

Denne samtalen har heller ingen funksjon da filmskaperen ikke har valgt å fokusere på det religiøse, slik det gjøres i boken hvor Bestefaren er viktig for Stor-Peders argumentasjon. I filmen er ikke den religiøse diskusjonen vektlagt noen stor betydning, og det ville derfor vært lite hensiktsmessig å vie dette stor plass. Det ville heller ha forstyrret presentasjonen.

Blant de ulike temaene som en litterær tekst presenterer må filmskaperen bestemme seg for hva han eller hun ønsker å utforske videre. Blant alle karakterene må filmskaperen avgjøre hvem som er den mest interessante og hvem som er den viktigste for fortellingen. Blant handlingene og subhandlingene som en litterær tekst presenterer, må filmskaperen finne ut hvilke det er dramaturgisk verdt å forfølge, hevder Seger. Nettopp derfor kan det synes at filmen i større grad fokuserer på handling fremfor mellommenneskelige forhold og forholdet mellom mennesker og Gud. I filmen kommer selve fortellingen i første rekke, mens det i boken vies større plass til rike karakterbeskrivelser og indre konflikter.

En interessant karakter som tydelig er forandret fra boken, er lensmannen. I filmfortellingen fremstår lensmannen langt tydeligere i tale og langt mer bestemt i sin fremtoning. Han er ikke like stillferdig som presentert i boken. Dette forstår tilskueren blant annet når lensmannen roper: ”Du er arrestert!” til Joakim (Hynnekleiv, 1989, 0:10:35). Det ville vært utfordrende å få lensmannen til å fremstå like stillferdig i filmpresentasjonen som i bokpresentasjonen. I boken har lensmannen sin gårdsgutt som står i kontrast til han selv. I boken er det i interaksjonen mellom lensmannen og gårdsgutten leseren får en opplevelse av lensmannens personlighet. Dersom dette skulle gjengis adekvat på film, kunne det ha ført til at lensmannen og gårdsgutten ville ha tatt for stor plass i fortellingen. Som Seger poengterer, må filmskaperne velge ut hva eller hvem de vil ta med videre inn i filmfortellingen og likeledes hvordan de vil at personene skal fremstilles. Typisk for filmmediet er hvordan personer og hendelser ofte får et forsterket uttrykk i filmmediet. For sterke personligheter og for stor vekt på karakterenes trekk, uten at de har stor betydning for filmens fortelling, vil kunne forstyrre handlingen og fjerne fokus fra det filmfortelleren egentlig ønsker å formidle til tilskueren. Dessuten tar det lengre tid å presentere noe enn å skrive om det, slik Hutcheon og O’Flynn presiserer. Dersom filmskaperne viet en serie bilder på den relativt ubetydelige lensmannen ville det tatt for stor plass. Det ville ha fjernet fokuset fra det som viktig, nemlig at Sebastian blir arrestert.

Hver hendelse må ha en funksjon for fortellingen. Det ville tatt lang tid å presentere alle handlinger og subhandlinger som boken presenterer, i filmpresentasjonen. Dersom *Kamilla og tyven del 2* skulle fått frem kompleksiteten i Stor-Peders personlighet, ville det ha krevd en film i seg selv. Spørsmålet blir hvor viktig kompleksiteten til Stor-Peder er for filmens fortelling. Ville filmen vært et bedre produkt dersom hele hans kompleksitet kom frem? Eller ville hans kompleksitet ført til at det som virkelig skulle fortelles ville forsvinne? Overflødige sekvenser kan være uheldig fordi tilskueren kan ilegge en sekvens større betydning enn det den egentlig har. En hendelse bør ha en eller annen funksjon i fortellingen. Å se at Kamilla pakker kofferten sin har den funksjon at vi forstår at hun er i ferd med å reise et sted, og derfor kan det være viktig for fortellingen. Dessuten hevdes det at film er et medium hvor hver hendelse bør aktivisere tankevirksomheten. Dette tror jeg også handler om hvilken innstilling vi som tilskuere har i forkant. Før vi begynner å se en film kan det ligge til grunn en forventning og et ønske om at vi skal se en drivende fortelling fylt av spenning. Lange dialogpartier kan muligens kjede tilskueren. Vi forventer å bli underholdt.

Avslutningsvis er det interessant å peke på en annen ulikhet. Christopher er en karakter som har en relativt fremtredende rolle i filmfortellingen, men som ikke eksisterer i boken. Christopher er tydelig velstående og har mye penger. Han tar med seg henholdsvis Kamilla på en tur med motorsykkkel, og Sebastian på en flytur. Christopher spiller den gode i filmen. Likevel fremstår han nokså nøytral. Han skaper ingen hindringer for andre, men hjelper heller ikke aktivt til. Hans funksjon blir nærmest å bryte opp en tilstand og dernest føre handlingen videre. Til stadighet dukker han opp i en setting, bryter opp en tilstand og foreslår eksempelvis en kjøretur med motorsykkelen. Dessuten er han en av de få voksne karakterene som gir Sebastian en real sjanse fra første stund. Christopher tør å utfordre de andre karakterene ved å stille spørsmål ved deres holdninger til Sebastian, men han gjør likevel ingenting aktivt for å hjelpe til. Han stiller spørsmål, men ingen oppfølgingsspørsmål. Han fremstår ufarlig for alle. Likevel er det han som går inn i Simenstua og redder ut Sebastian når det brenner.

5 Oppsummering

Argumentasjonen for Christophers plass i filmfortellingen kan diskuteres. Et interessant perspektiv er imidlertid det kommersielle formålet filmer gjerne har. Film er i større grad preget av et ønske om å selge og slik sett skaffe inntekter. Christopher spilles av en person som på den tiden hadde et særdeles stort navn, og det kan tenkes at hans rolle var å skape omtale og penger til filmen, noe som igjen trakk flere tilskuere til filmen. Der en bok gjerne skrives av én person, kreves det flere mennesker for å produsere en film, som vil øke kostnadene.

Uansett er det tydelig hvordan boken og filmen står i relasjon til hverandre. Siden adaptasjoner krever at det gjøres utvelgelser må en imidlertid også regne med at det velges bort en del momenter. Hendelser må kanskje endre fokus. Karakterer som har en stor betydning, eller enkeltstående og betydelig karaktertrekk i boken, får kanskje disse redusert i filmpresentasjonen. Hvis en viktig del av handlingen ikke serverer dramaturgiske fremskritt i fortellingen, må det kanskje droppes i filmmediet. Alle disse endringene kan som nevnt føre til et økt fokus på andre deler av historien. Et tema blir fjernet mot at et annet tema blir tydeligere. Denne reduksjonen vil altså forsterke andre deler av fortellingen, og det har vist seg at dette tvert i mot er en svakhet. I en bok kan det være subhandlinger som ikke fungerer like godt i filmpresentasjonen. Ved å redusere disse, og ved å forsterke andre handlinger, blir noen handlinger mer fremtredende, tydelige og sterke.

De forandringer, ulikheter og likheter som oppgaven peker på mellom *Kamillas venn* og *Kamilla og tyven del 2* har vært med på å forklare hva som skjer med fortellingen når *Kamillas venn* skifter medium. Likevel er det fortsatt mange elementer som er uberørte. Denne oppgaven presenterer bare et utsnitt. Oppgaven har vist hvilke tendenser en kan spore når en fortelling overføres fra litteraturens verbalspråk til filmspråket. Til tross for to ulike mediepresentasjoner av samme fortelling, er det tydelig at *Kamilla og tyven del 2* tar utgangspunkt i og gir respons på *Kamillas venn*. Med Hutcheon og O'Flynn sine ord kan vi si at vi nærmest føler tilstedeværelsen av *Kamillas venn* når vi ser filmen. Palimpsestmetaforen er treffende, de er i en dialogisk prosess. Til tross for at det er gjort endringer i tilpasningen, som for eksempel at de religiøse elementene i boken er dysset ned i filmen, kommer derimot relasjonene mellom karakterene tydeligere frem i filmpresentasjonen. Filmene er i mindre grad en reise i karakterenes tanker og fantasier sammenlignet med boken. I boken er handlingen

flyttet *inn* i karakterene. Filmfortellingen drives fremover på en helt annen måte. Filmen domineres av ytre handling. Selv om Mackey har rett i at film, sammenlignet med romanen den bygger på, forenkler og forkorter fortellingen, har film en annen dimensjon. Skaperen bak *Kamilla og tyven del 2* har gjort et utvalg og slik sett har fortellingen tatt en annen retning. Filmskaperen har laget en film som ikke kan vurderes opp mot *Kamillas venn*. De to fremstillingene av historien om Kamilla og Sebastian er likeverdige.

6 Litteraturliste

6.1 Primærlitteratur

- Hynnekleiv, O. P. (Produsent) & Salomonsen, G. R. (Regissør). (1988). *Kamilla og tyven*. [DVD]. Norge: Penelope Film.
- Hynnekleiv, O. P. (Produsent) & Salomonsen, G. R. (Regissør). (1989). *Kamilla og tyven: del 2*. [DVD]. Norge: Penelope Film.
- Vinje, K. (1976/2011). *Kamillas venn*. Oslo: Luther Forlag.

6.2 Fullstendig litteraturliste

- Birkeland, T. & Mjør, I. (2012). *Barnelitteratur: sjangrar og teksttypar* (3. utg.). Oslo: Cappelen Damm.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Engelstad, A. (1995). *Den forføreriske filmen: om bruk av film i norskfaget*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til film: om adaptasjoner av litterære tekster* (2. utg.). Oslo: Cappelen Damm.
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Eriksen, G. (1993). *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Sandvika: Vett & Viten.
- Genette, G. (1972). Discours du récit: essai de méthode. *Figures III* (s. 67-273). Paris: Seuil.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, G. (1988). Structuralism and Literary Criticism. I D. Lodge (Red.), *Modern Criticism and Theory*. New York: Routledge.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hansen, E. A. (2005, 1. september). Moderne filmklassikere lanseres i nytt format, *Verdens Gang*. Hentet fra <http://www.vg.no/rampelys/film/moderne-filmklassikere-lanseres-i-nytt-format/a/288711/>
- Hetland, S. M. (1997). *Fra glamour og generalstreik til gigantomani. Cannes-festivalen 50 år: notater etter 30 års deltagelse*. Oslo: S.M. Hetland.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2. utg.). London; New York: Routledge.
- Hynnekleiv, O. P. (Produsent) & Salomonsen, G. R. (Regissør). (1988). *Kamilla og tyven*. [DVD]. Norge: Penelope Film.
- Hynnekleiv, O. P. (Produsent) & Salomonsen, G. R. (Regissør). (1989). *Kamilla og tyven: del 2*. [DVD]. Norge: Penelope Film.
- Larsen, P. & Hausken, L. (Red.). (1999). *Medier - tekstteori og tekstanalyse: Bind 2. Medievitenskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mackey, M. (2010). Media adaptations. I D. Rudd (Red.), *The Routledge companion to children's literature* (s. 112-124). Abingdon, Oxon.; New York: Routledge.
- Nodelman, P. (1997). Barnelitteratur som sjanger. I H. Bache-Wiig (Red.), *Nye veier til barneboka* (s. 12-55). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nolan, C. (Produsent og regissør). (2010). *Inception*. [DVD]. USA: Legendary Pictures og Syncopy Films.
- Nordli, A. (2012, 4. desember). Daniel i løvehulen, *Dagen*.
- Penne, S. (2010). *Litteratur og film i klasserommet: didaktikk for ungdomstrinn og videregående skole*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Seeger, L. (1992). *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. New York: H. Holt and Co.
- Svendsen, T. O. & Marcussen, E. B. (1990). *Barnefilmkatalogen 1990*. Oslo: Norsk Kino- og Filmfond.
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord: lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Thorsen, A. (1979). *Den norske barnelitteraturs historie*. Oslo: Lunde Forlag.
- Thorsen, A. (1985). Kari Vinje - eit forfattarportrett. I A. Thorsen (Red.), *Norsk årbok for barne- og ungdomslitteratur 1985* (s. 176-225). Oslo: Lunde Forlag.
- Toijer-Nilsson, Y. & Skjøsberg, K. (1980). *Tro og tvil i moderne barnelitteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Tormodsdotter Nes, S. (2014). Den samtidsrealistiske ungdomsromanen. I S. Slettan (Red.), *Ungdomslitteratur: ei innføring* (s. 29-43). Oslo: Cappelen Damm.
- Utdanningsdirektoratet. (2013). *Læreplan i norsk (NOR1-05)*. Hentet fra <https://www.udir.no/kl06/NOR1-05/>
- Vinje, K. (1976/2011). *Kamillas venn*. Oslo: Luther Forlag.
- Vågen, J. (2016, 14. april). *Ord i Bibelen: Forsoning*. Hentet 31. oktober 2016, fra <https://www.foross.no/lyd/ord-i-bibelen-forsoning/>
- Wagner, G. A. (1975). *The novel and the cinema*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi: en innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.