

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 07.06.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Medieadaptasjon

Kalles også “transmediering”. Andre termer brukes for ulike typer medieadaptasjon, for eksempel filmatisering (handling, personer m.m. adapteres inn i en film) og spillmatisering (handling, personer m.m. adapteres inn i et spill/dataspill).

Medieadaptasjon er overføring og tilpassing av en historie fra ett medium til et annet, f.eks. fra bok til film, eller fra tegneserie til dataspill eller fra dataspill til film. Det er en bearbeiding inn i et annet medium. En adaptasjon kan også oppfattes som en etterligning (imitasjon), eller som et forsøk på å skape en ekvivalens mellom det første verket og det andre, medieadapterte. Adaptasjon er både en prosess og et produkt.

“Adaptation is another word for creativity, for creative interpretation. Every adaptation implies a doubleness: there is what is recognizable, and there is what is new, the creative addition. Adaptation moves between repetition and difference. [...] transportation, transmission, and transformation” (Erik Svendsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 241 og 244). En forsker taler humoristisk om “the peculiar mating practices of literature and film” (Richard Vela sitert fra <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/303/254>; lesedato 03.03.23).

Det kan være “the attempt to recreate, in another medium, the aesthetic experience of the textual source” (Marcus 1993 s. 14).

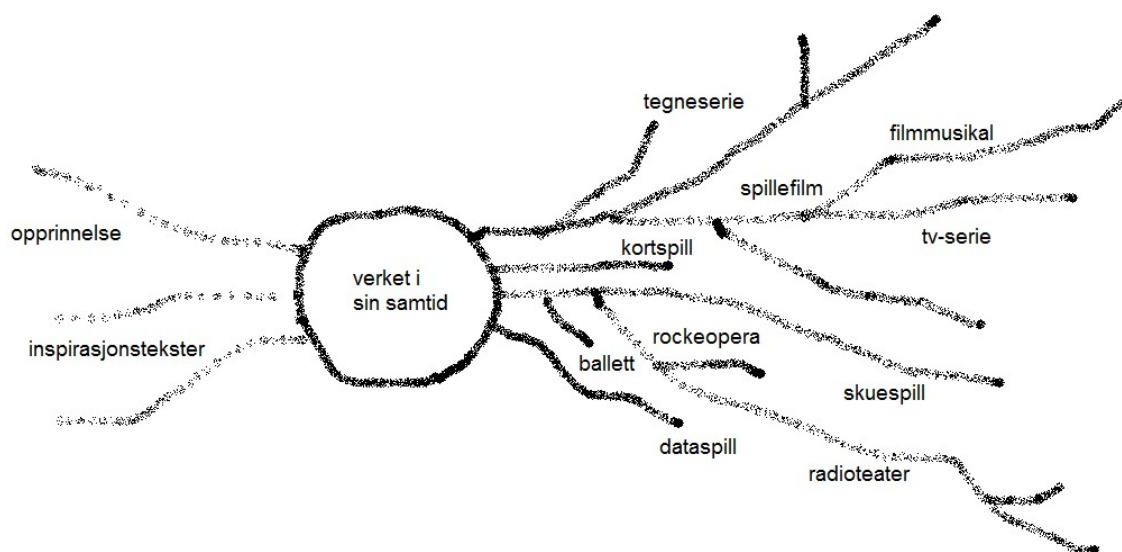
“In the case of filmic adaptations of novels [...] texts are transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, popularization, reaccentuation, transculturization. [...] mediated by a serie of filters: studio style, ideological fashion, political and economic constraints, *auteurist* predilections, charismatic stars, cultural values, and so forth.” (Stam og Raengo 2005 s. 45-46)

“The filmmaker who would adapt a novel faces a series of practical decisions: how to condense a text of several hundred pages to a ninety-minute format; how to visualize its characters and settings; how to organize literary space and time by cinematically appropriate means; how to externalize inner states of mind and to

dramatize, through dialogue and actions, the complexities of human relationships; how to orchestrate the narration in the rhythm of tensions and pauses necessary to maintain viewer engagement; how to order the sequence of events in a way that motivates their linkage, either by psychological or material causality; and how to give an overall structure to the narrative by respecting or polemically rejecting the need for exposition, climax, and denouement. To summarize, the adapter must forge a strategy for converting a diegetic text (one that narrates or tells) into a mimetic text (one that represents or shows).” (Marcus 1993 s. 14-15) Manusforfatteren, regissøren og de andre som lager filmen, bør kjenne “the unique signifying properties of each medium” (Marcus 1993 s. 15).

“Brian McFarlane uses the word *transfer* “to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film” and the term *adaptation* to refer “to the processes by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium”. B. McFarlane, *Novel to Film: an Introduction to the Theories of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press, 1996, 13.” (<http://lisa.revues.org/848>; lesedato 30.05.13)

Det skiller ikke alltid mellom medieadaptasjoner og adaptasjoner mellom kunstarter. Innen drama kan det f.eks. adapteres mellom kunstarter som vanlig sceneskuespill skrevet for levende skuespillere, ballett, dukketeater, pantomime og skyggeteater.



I figuren sikter “inspirasjonstekster” til hvilke tekster som har påvirket og bidratt til at verket ble skapt. F.eks. var Tolkien inspirert av eposene *Beowulf* og *Kalevala* da han skapte fantasyromanen *The Lord of the Rings* (1954-55).

Adaptasjoner fra bok til film er kjent fra den tidligste filmhistorien. Mange av de lange spillefilmene i de første tiårene av 1900-tallet var basert på bøker og

teaterstykker. Fordi filmmediet fra begynnelsen av fikk et “plebeiisk” stempel av kultureliten, begynte filmskapere å adaptere litterære klassikere (Zima 1995 s. 251). Dette ga kinofilmene større sosial prestisje og høyverdighet i middelklassens øyne (Parkinson 2012 s. 37). Filmen kunne tiltale den kulturelle eliten gjennom å etterligne teater og opera (Bessières 2011 s. 414). Borgerskapets dannelsesideal kunne forenes med å se filmer på kino, f.eks. adaptasjoner av høylitterære skuespill. “As Naremore argues, it [filmproduksjon] was also at the outset connected to a desire to gain legitimacy for the new medium among the middle classes by adapting high-status classic authors. As early as 1908, they were making one-reel adaptations of Shakespeare and Dante” (Sørbø 2008 s. 13).

Ved å bruke kjente, berømte teaterskuespillere i filmer, f.eks. franske Sarah Bernhardt, økte det nye mediets status (Delluc 1986 s. 134). Etter hvert oppstod også filmmediets egne stjerner, som publikum beundret, f.eks. danske Asta Nielsen. Også luksuriøse iscenesettelser kunne trekke et borgerlig publikum.

Romaner og andre litterære tekster er ofte svært komplekse, og dette skaper utfordringer for manusforfattere og filmregissører. En filmregissør kan velge å bygge opp spenningen på en annen måte enn i teksten som filmen er adaptert fra.

I en roman står følgende setning: “Kathrine Jensen vendte hjem klokka fem mens regnet strømmet ned, og satte seg ved pianoet for å glemme dagens ubehageligheter.” I en filmatisering av fortellingen krever dette en rekke beslutninger for filmskaperne: om personens utseende, interiør i rommet, kameraplassering osv. (Niney 2012 s. 41).

“At times the novel is viewed as a monolithic signified to be faithfully represented by servile filmic signifiers; or others, it is seen as an incomplete mode of signification requiring incarnation by film” (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 222).

Publikum som har lest teksten, har spesielle forventninger som i ulik grad blir innfridd eller ikke i adaptasjonen. Adaptasjonene gir, for de som kjenner det første verket, gleden av gjentakelse med variasjon. “[T]he entertainment value of an adaptation is indeed in anticipation” hevder to forskere (Chin og Gray 2001). Men mange seere “have not read the source texts in question and therefore find fidelity a non-issue” (Collins 2010 s. 131).

Hvert medium har sine spesifikke kjennetegn. Hvert medium har f.eks. sine ulike grader av “telling”, “showing” og “interaction”.

“In the cinema one extracts the thought from the image; in literature, the image from the thought.” (André Levinson sitert fra Wagner 1975 s. 11-12)

“What Millicent Marcus dubs “cinemorphic” novels, that is, novels whose narrative and other structural elements approximate and are influenced by film technique [...]

Lewis Cole, a writer and professor of screenwriting, offers an early and intelligent overview of the novelistic trend toward movie language – “condense, simplify, and dramatize” – in “Screenplay Culture,” *The Nation* (November 4, 1991)” (Stam og Raengo 2005 s. 297 og 341). En amerikansk medieforskere har fokusert på “hybridization of the literary and the cinematic” (Collins 2010 s. 152).

Det ble lagd animasjonsfilmer med Felix the Cat, basert på amerikaneren Otto Messmers tegneserie med samme navn. “Cross-promotion later saw the animated films adapted for the newspaper strip.” (Gravett 2011 s. 60)

En filmversjon er en *tolkning* av bokversjonen, en “lesning”, aldri “den fullstendige adaptasjonen”, men “én mulig adaptasjon” av i prinsippet uendelig mange muligheter. Det er altså et forslag eller bidrag til tolkning av verket. Ofte brukes uttrykk som “based on the novel by ...”, “inspired by ...”, “a free adaptation of ...” og lignende. De litterære foreleggene kan fungere som “steinbrudd” eller “stoffreservoar” som regissøren kan benytte seg av ut fra egne interesser (Faulstich 2008 s. 64). Mottakelsen av medieadapterte verk er likevel ofte “haunted by the question of faithfulness” (Dyer 2007 s. 34). En av pionerbøkene om adaptasjoner var George Bluestones *Novels into Film* (1957).

Det å basere en film på en suksessrik roman eller et kommersielt vellykket teaterstykke, reduserer faren for at filmen blir en fiasko (Parkinson 2012 s. 64).

Medieadaptasjoner er tolkninger som i de fleste tilfeller har blitt til egne kunstverk (i motsetning til tolkninger som framsettes i artikler, forfatterbiografier, i diskusjoner i lesesirkler og lignende).

“Det gjelder å våge å gi slipp på boken, som det heter. Resultatet skal først og fremst fungere på film. [...] adaptasjonen har det travelt med å komme seg gjennom de viktigste hendelsene i boken. I ambisjonen om å få med seg så mye som mulig forminskes evnen til å formidle stemninger og subtile toneskifter.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 2.–8. mars 2012 s. 32)

Adaptasjon “er ikke spørsmålet om å ta en original og transformere den til noe annet, men en prosess som virker begge veier. Filmen tar ikke bare fra boken, men gir noe tilbake [...] En filmversjon speiler tilbake på boken og endrer den, slik at vi som lesere kan se nye ting vi ikke kunne se før.” (filmprofessor Anne Gjelsvik i <https://rushprint.no/2010/10/adaptere-eller-ikke-adaptere/>; lesedato 04.01.21)

“In his unpublished 1949 dissertation, Lester Asheim calculated that, ‘between 1935 and 1945, 17 percent of films released by major [Hollywood] studios [about one thousand films] were adapted from novels’. Morris Beja calculated that between 20 and 30 percent of American studio productions were novel-based (cited in Giddings, 2000, 21). In 1975, Geoffrey Wagner put the estimate at ‘over fifty

percent' (27), and the number continues to grow.” (Matthews og Moody 2007 s. 109)

“The number of Hollywood literary adaptations in any given year is frequently cited as between 20 and 30 percent, and this figure has remained fairly constant from the 1930s to the present [...] Bluestone reports that, from 1935 to 1947, 47 percent of films on Ten Best lists, were drawn from novels [...] An example of the gross disparity between book readership and movie audiences is the fate of Toni Morrison’s *Beloved*. Spurred by its selection to the Oprah Book Club, the novel sold a remarkable 500,000 copies between 1989 and 1997; the 1998 film version was, by Hollywood standards, a complete flop, yet it was seen by considerably more viewers in its opening weekend than the novel’s entire projected readership” (Stam og Raengo 2005 s. 341).

“For an overwhelming number of films are in fact based on novels. It is no coincidence that there are two categories of screenplays that can win an Oscar: one for adaptations, and one for “original” screenplays written directly for film. Until 1992, 85% of all Oscar-winning films were adaptations (!); and as for the corresponding prestigious award in television, the Emmy, 95% of all winning mini-series and 70% of all TV winning movies were based on novels (Hutcheon, 2006, p. 4). Film history is solidly rooted in adaptations.” (Erik Svendsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 225)

Adaptasjoner inkluderer “films derived from songs (*The Indian Runner*, Sean Penn, 1991), letters (*The Last Time I Committed Suicide*, Stephen Kay, 1996), newspaper articles (*Biker Boyz*, Reggie Rock Bythewood, 2003), comic books (*Spiderman*, Sam Raimi, 2002), computer games (*Laura Croft: Tomb Raider*, Simon West, 2001), adventure rides (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 2003), television series (*Charlie’s Angels*, McG [Joseph McGinty Nichol], 2002 [2000]) and filmes derived from other films – *remakes*. (Verevis 2005 s. 81) “*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* var basert på “the popular Disneyland ride.” “The Disneyland version of ‘Pirates of the Caribbean, The Ride’ opened in 1967, it was being designed while Walt was still alive but he never saw it finished before he died. The Walt Disney World Version of the Ride was opened in 1973.” (<http://www.scottware.com.au/theme/feature/potc.htm>; lesedato 22.03.11)

“Cao Xueqin’s *The Story of the Stone*, also known as *Dream of the Red Chamber* (*Hong-Lou Meng*, 紅樓夢), a beloved Chinese novel written around 1760 and first published in 1792: [...] In China, *Stone* is both a revered masterpiece and a living source of daily cultural references. The profusion of publications on the novel has led to the creation of a dedicated scholarly discipline, “Redology” [...]). Those less academically inclined can visit Beijing and Shanghai theme parks based on the novel, argue the relative merits of its numerous televised versions” (Lisa Zunshine i

<http://www.lisazunshine.net/index%20page%20files/From%20the%20Social%20to%20the%20Literary.pdf>; lesedato 04.03.16).

“Adaptation theory by now has available a well-stocked archive of tropes and concepts to account for the mutation of forms across media: adaptation as reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvisioning, incarnation, or reaccentuation. (The words with the prefix “trans” emphasize the changes brought about in the adaptation, while those beginning with the prefix “re” emphasize the recombinant function of adaptation.) (Stam og Raengo 2005 s. 25).

Tekster som foregår “utenfor tid og rom”, som myter og eventyr, får vanligvis i adaptasjoner en langt mer konkret plassering kulturelt og i tid. Det er vanskelig å lage en filmatisering som ikke skaper en tydelig bevissthet hos seeren om omtrent når og hvor handlingen foregår.

Linda Hutcheon har tatt i bruk termen “knowing audiences” for å betegne brukeres “democratizing kind of straightforward awareness of the adaptation’s enriching, palimpsestic doubleness” (Dena 2009 s. 241). Filmatiseringen gir noe annet enn boka kan gi. Men det hender ofte at en film leder folk til å lese boka som den er basert på. Dette gjelder både “høy” og “lav” litteratur. “[M]any Bond book readers came to the books via the movies” (Chin og Gray 2001).

“[N]oen ganger kan en god film fungere som en døråpner, en dytt inn i ei bok som du ellers ville brukt 50 sider eller mer på å komme ordentlig i gang med. Det gjelder forresten halvgode filmer også. Jeg leste hele Homers “Illiaden” etter å ha sett Brad Pitt flekse muskler i “Troy” (2004). Reduserer det opplevelsen at jeg automatisk ser for meg Hollywood-Akilles? Eller at Tolstojs Natasja [i *Krig og fred*] har Lily James’ skjønne ansikt og gylne krøller, i stedet for det mørke håret og den litt for store munnen som beskrives i boka? En roman er oftest mer kompleks og mangetydig enn en filmversjon, som kan ramme inn en fortelling og gi et litt låst bilde av hva som skjer og hvordan vi skal tolke det. Men så kan lesingen åpne fortellingen igjen, og gi nye perspektiver. Når du ser en ny adaptasjon av en favorittbok, knytter spenningen seg først og fremst til hvilke valg regissøren har tatt. Og helt ærlig – hvor spennende er det egentlig, sammenliknet med det å oppleve historien for første gang? Ser du tv-serien først, vil du kjenne til hovedlinjene når du setter deg ned med boka, men du får også så mye mer. Og du har ikke minst hatt gleden av å se på tv uten å irritere deg over at de har puttet feil skuespillere i hovedrollene. Den klagingen kan noen andre ta seg av.” (Marie L. Kleve i *Dagbladet* 13. februar 2016 s. 50)

Det finnes mange teknikker og virkemidler som ofte brukes i arbeidet med å adaptere et verk fra et medium til et annet. Eksempler fra Jane Austen-adaptasjoner: “[...] the half-a-page long effusions of Mrs Bennet on the prospective

marriage of Jane and Bingley, formally in narrator's report, but in clear echo of her sentences [...]. [...] It is easy for filmmakers to take such passages and change them into direct speech, and this particular example is given as a monologue in all our films" (Sørbø 2008 s. 72), dvs. i de *Pride and Prejudice*-filmatiseringene som analyseres av Marie Nedregotten Sørbø. Dessuten kan noen av de kommentarene i romanen som entydig er kun fortellerens, i adaptasjoner bli lagt i munnen på personene i filmen (Sørbø 2008 s. 73). "[T]he scriptwriter has accepted the invitation inherent in Austen's extensive use of free indirect discourse, and often made dialogues out of it [...] as filmmakers often will" (Sørbø 2008 s. 150).

Teateret er et tredimensjonalt medium, film et todimensjonalt medium (men 3D-filmer gir en romlig effekt). I teatersalen er skuespillerne på scenen og publikum i salen fysisk nær hverandre. Men hver tilskuer som sitter i teatersalen er tvunget til å se skuespillerne fra én vinkel, mens en filmregissør har et større utvalg av vinkler, fokus og perspektiver (zooming, løfting av kamera, vipping av kamera osv.). Filmmediet har et markant større visuelt effektregister å spille på. Men mens teatertilskueren selv kan velge hvem hun vil se på hvis det er to eller flere personer på scenen, blir filmtilskueren ofte tvunget til å se på den personen som regissøren lar fylle skjermen, og i den rekkefølgen som regissøren har bestemt.

Teateret gir tilskuerne oversikt over alle personene på scenen samtidig, mens film ofte viser oss person etter person suksessivt og gir dermed i mindre grad en visuell "syntese" enn det teatret gjør (Bessières 2011 s. 448-449).

Det er et stort spenn mellom nøye og løse måter å medieadaptere på. Geoffrey Wagner beskriver i boka *The Novel and the Cinema* (1975) tre ulike adaptasjonsstrategier slik:

- Flytting ("transposition"): direkte overføring, med tilsynelatende et minimum av endringer
- Kommentar ("commentary"): det foretas vesentlige endringer av historien, personene eller annet
- Analogi ("analogy"): ingen nøyaktige likheter, men lignende tema, stemning eller lignende som i boka; eller "samme" historie flyttet i tid og rom, og dermed med mange nødvendige endringer

"[T]hree types of transition of fiction into film can be considered here. The first of these will be the *transposition*, in which a novel is directly given on the screen, with the minimum of apparent interference. [...] The second category of such translation I have loosely termed *commentary*. This is where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect. It could also be called a re-emphasis or re-structure. [...] It is when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than an infidelity or outright violation, that I would class the result as a *commentary*. [...] Finally, there is the *analogy*. Martin C. Battestin has written: "To judge whether or not a film is a successful adaptation

of a novel is to evaluate the skill of its makers in striking analogous attitudes and in finding analogous rhetorical techniques.” One might thus think of films that shift a fiction forward into the present, and make a duplicate story [...] Analogy films may, however, take but the merest hints from their sources.” (Wagner 1975 s. 222-224, 226 og 230)

Såkalte “transkulturelle adaptasjoner” forflytter det opprinnelige verket “på tvers av kultur, språk og sted” (Engdal 2016 s. 53).

Adaptasjoner kan graderes etter hvor “trofaste” de er mot verket som det blir tatt utgangspunkt i. Det følgende er en annen variant av inndeling (det er imitasjoner fordi de etterligner noe i et tidligere verk; jf. at en parodi oppfattes som en type imitasjon). Dette er *medieadaptasjonsgrader*:

1 - Overføringsimitasjon er den nøye måten: maksimal etterligning av den opprinnelige historien, med svært få endringer bortsett fra dem som skyldes at mediene er forskjellige og stiller ulike krav. Den som har medieadaptert, har hatt likhet som sin ledestjerne. “Illustrert versjon av forelegget: Filmen prøver å avbilde det litterære forelegget så tett som mulig” (Henzler og Pauleit 2009 s. 142). Joe Wrights *Pride & Prejudice* (2005) basert på Jane Austens roman inngår her. BBCs tv-serie *Pride and Prejudice* (1995) inngår kanskje også, selv om også denne serien har innslag som ikke tilsvarer bestemte tekststeder i romanen, f.eks. flere scener med Darcy alene (og bryllupsscenen til slutt, som ikke skildres i romanen). Den amerikanske regissøren Zack Snyderers film *Watchmen* (2009) er en superhelt-film basert på Alan Moore og Dave Gibbons’ tegneserie *Watchmen* (1986-87). “Snyders film er tekststro som en middelaldersk bibelstudie, noe som vil gi stor gjenkjennelsesglede for *connaissanceurene*. Lange partier av *Watchmen* følger forelegget rute for rute, tekstboble for tekstboble.” (*Morgenbladet* 6.–12. mars 2009 s. 24)

2 - Unntaksimitasjon innebærer også stor likhet, men med ett eller et par viktige avvik. Filmregissør Patricia Rozemas *Mansfield Park* (1999), basert på Jane Austens roman, var påvirket av Edward Saids essaysamling *Culture and Imperialism* (1993) (Hudelet 2006 s. 81). I denne filmen blir det lagt en helt annen og dramatisk vekt på kritikk av slavehandelen enn i den opprinnelige teksten. Filmen visualiserer i en kort scene “the sadistic sexual abuse of slaves on the Antigua sugar plantation which is the source of Sir Thomas Bertram’s wealth in Austen’s novel” (Peter Brooker i Cartmell og Whelehan 2007 s. 109). Fanny i filmen er “resolutely all the things the Fanny of the novel is not: vivacious, artistic, even sexy – a self-confessed ‘wild beast’ ” (Andy Richards sitert fra Kaufmann 2007 s. 307). “Most Janeites were horrified at the very thought of this most moral of novels being made into a film which exhibited nudity and emphasized slavery, drug use, and madness” (Sue Parrill sitert fra Kaufmann 2007 s. 307). I en scene har Fannys beundrer Henry sex med den allerede gifte Maria. Fanny i denne filmatiseringen ligner dessuten på Jane Austen i både utseende og egenskaper.

Ellers er filmen ganske lik boka. I andre tilfeller kan f.eks. tre personer i romanen bli komprimert til bare én person i filmen. Eller noe som skjer to ganger i en film, men som er ganske like hendelser, kan bli komprimert til én hendelse i tegneserieversjonen.

“When Miramax released *Mansfield Park* in 1999, the movie was greeted with outrage from critics and fans who found its emphasis on slavery unpalatable and unfaithful to the Jane Austen novel on which Patricia Rozema’s film was based. Customer reviews of the DVD version of the film on the amazon.com website carry many such expressions of anger: “I’m sure we all understand the vulgarity of slavery without needing to see it graphically displayed in a format that Austen herself would have refused to watch,” wrote one viewer, referring to the scene in the film in which Fanny Price discovers Tom Bertram’s sketchbook of brutal and pornographic scenes from the Bertram family’s Antigua plantation; another viewer claimed, “The moral issue of slavery, not even addressed in the novel, is tossed in, seemingly on a whim.” [...] Austen did not write about the political issues of the 18th-19th centuries. She wrote about relationships. [...] individual critics certainly disagree about both the importance and the meaning of Austen’s references to the Bertrams’ Antigua plantation in the novel [...] Austen’s careful laying bare of the complex system of suppression, evasion, and silencing necessary for the comfortable life of the English gentry dependent on wealth derived from slavery – the careful staging of the silence of the Bertrams in response to Fanny’s famous question about the slave trade, for example – actually carries the force of an active silencing, suppression, and evasion on the part of the novel.” (Stam og Raengo 2005 s. 53 og 55)

Den britiske forfatteren E. M. Forsters roman *Maurice* ble utgitt posthumt i 1971, og filmatisert med samme tittel i 1987 (regissert av James Ivory). Boka ble skrevet rett før første verdenskrig og tematiserer homoseksualitet. Forfatteren Ruth Praver Jhabvala “made suggestions for changes. [...] Clive Durham’s conversion to heterosexuality while recovering from an illness in Greece was weakly motivated [...] an episode was created in which Clive’s university friend Risley is arrested and imprisoned after a homosexual entrapment – enough to frighten Clive ultimately into marrying, after breaking off with his “platonic” lover, Maurice. But apart from this change, the screenplay follows the novel very closely.” (Robert Emmet Long i heftet *Maurice: A Film by James Ivory*, vedlagt en DVD-utgave av filmen)

3 - Fornyelsesimitasjon: Det blir foretatt vesentlige endringer med det opprinnelige produktet, uten at det er noen tvil om at det er en adaptasjon. Den Bollywood-lignende filmen *Bride & Prejudice* (2004, regissert av Gurinder Chadha), en romantisk komedie og musikal basert på Austens tekst, og den norske filmen *En folkefiende* (2005) er eksempler. Svært ofte flyttes handlingen nærmere vår tid. Det finnes filmer der Hamlet går i jeans, eller Romeo og Juliet kjører bil. Fornyelsesimitasjoner kan gi oss nye, alternative blikk på f.eks. en litterær tekst (forelegget for filmen). Det som noen har kalt kulturell adaptasjon, kan også

oppfattes som fornyelsesimitasjon, som når f.eks. en romanhandling i japansk underverden er flyttet til amerikansk underverden i en film.

4 - Innslagsimitasjon betyr at det opprinnelige kunstneriske produktet bare løselig har inspirert et nytt produkt i et annet medium. Den nye produksjonen har hentet en idé (eller flere ideer) fra det eldre produktet, fra dets historie i vid forstand, en estetisk stil eller lignende. Et eksempel på innslagsimitasjon er brødrene Joel og Ethan Cohens film *O Brother, Where Art Thou* (2000), som kan oppfattes som en slags musikalsk “hillbilly”-versjon av Homers epos *Odysséen*. Handlingen i denne musikalske komedien finner sted i Mississippi under den økonomiske depresjonen på 1930-tallet. Everett, Pete og Delmar er i begynnelsen av filmen tre sammenlenkede fanger som rømmer fra en arbeidsleir og prøver å finne en sum penger som ble gravd ned før de havnet i fengsel. De har tidsnød, for området der pengene ligger skal oversvømmes fordi det blir bygd en demning i området. De tre rømlingene møter en blind afroamerikaner som vet noe om deres kommende skjebne. Han tilsvare Teiresias i gresk mytologi. I filmen spiller rømlingene inn en sang som heter “I am a man of constant sorrow” i en country-musikkstil kalt bluegrass. Dette tilsvare i eposet at Odyssevs forteller om sine opplevelser og bekymringer til faiakernes konge Alkinoos (Bessières 2011 s. 350). Også mange andre scener i filmen tilsvare episoder i Homers epos. En annen “løs” adaptasjon lagd av brødrene Joel og Ethan Cohen er filmen *A Serious Man* (2009), som er en moderne variant av Bibelens historie om Job. Det tekstbaserte dataspillet *Colossal cave adventure* (1976) brukte steds- og personnavn fra Tolkiens bøker (Genvo 2006) uten mange andre likheter. Slike verk kan av og til oppfattes som oppfølgere, pastisjer eller lignende. “In Truffaut’s famous interview with Hitchcock the latter claims that he will usually ‘read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget about the book and start to create cinema’ ” (Sørbø 2008 s. 46). Slike filmer kan oppfattes som spin-off-produkter mer enn adaptasjoner.

Inspirasjonen viser seg ved at f.eks. en spesiell tematikk, en gjenkjennbar stemning eller et miljø, deler av handlingstråden, en estetikk eller spesielle virkemidler fra det første produktet er brukt i det nye, medieadapterte produktet. Et eksempel på innslagsimitasjon er filmen *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004), som bl.a. henter ideer og scener den amerikanske tegneserien *Blackhawk* fra 1940-tallet. Filmen *Rebecca* fra 1940 minner i mangt og mye om historien i Charlotte Brontës roman *Jane Eyre*, men historien er likevel svært annerledes. Filmen *Van Helsing* (2004) er løselig basert på Bram Stokers bok *Dracula*, men historien er helt endret, og krydret med store mengder humoristiske, parodiske og bevisst klisjépregete elementer. Vanligvis er det likheter i historien som viser oss at noe er adaptert, men ved innslagsimitasjoner kan det som dukker opp i det nye verket, være miljøet, personene, temaet, språklige kjennetegn, visuelle virkemidler og mye annet (Ridderstrøm 2007).

Joel og Ethan Coens film *The Big Lebowski* (1998) kan kalles en innslagsimitasjon. Den “låner [...] mye av den intrikate plotstrukturen fra Chandlers [krimroman]

“The Big Sleep” (*Dagbladet* 22. februar 2008 s. 38). “Det er [...] nesten bare tematikken som er felles mellom *Blow-Up* som film og novelle [film av Antonioni, novelle av Cortázar], mens *Sult* [film av Henning Carlsen] er et forsøk på å være tro både mot Hamsuns diskurs, historie og kunstneriske prosjekt.” (Hestvold 2007 s. 20). Den amerikanske regissøren John Fords westernfilm *Stagecoach* (1939) har av den franske filmkritikeren J. L. Riepyrout blitt oppfattet som en løs adaptasjon av den franske naturalistiske forfatteren Émile Zolas novelle “Fettbollen” (1880) (Hahn og Jansen 1985 s. 167).

Et eksempel på en film som kan kalles en innslagsimitasjon, er den amerikanske regissøren Jeff Nichols’ film *Mud* (2012): “Dette kunne vært en historie av Mark Twain, og regissør Jeff Nichols har da heller ikke lagt skjul på at bøkene om Tom Sawyer og Huckleberry Finn har vært en sentral inspirasjonskilde for hans nye film, *Mud*. Riktignok skal vi ikke til Twains hjemtrakter i Missouri på midten av 1800-tallet, men dagens Arkansas. Og det er ikke Tom og Huck som flyter rundt på Mississippi i Nichols’ stemningsfylte og innfallsrike drama. Det er kompisene Ellis (Tye Sheridan) og Neckbone (Jacob Lofland). De har stått opp tidlig for å dra på ekspedisjon til en øy midt i elveløpet. En jolle er blitt sittende fast høyt oppe i en eik etter en flom. En båt i et tre! Det er noe twainsk over det også, selvsagt, selv om 1800-tallsforfatteren nøyde seg med å beskrive et hus som hadde forvillet seg ut på en elv.” (*Morgenbladet* 10.–15. mai 2013 s. 39)

Den tyrkiske regissøren Nuri Bilge Ceylans film *Vintersøvn* (2014) er en løs adaptasjon av to noveller. “Den amerikansk-russiske forfatteren Vladimir Nabokov har sagt om novellisten og dramatikeren Anton Tsjekhov at han aldri hadde det i seg å skrive en lang roman. Han var en sprinter, ikke utholdende nok til å holde det skarpe og observante blikket sitt på tilværelsens intrikate mønstre lenger enn til å fylle korte fortellinger. I så fall har den tyrkiske filmskaperen Nuri Bilge Ceylan med sin mesterlige *Vintersøvn* hjulpet Tsjekhov å bli langdistanseløper. Den drøyt tre timer lange gullpalmevinneren fra årets filmfestival i Cannes er ikke så mye en adaptasjon av, som en fri improvisasjon over, to Tsjekhov-noveller: *Fremragende folk* og *Konen*. [...] I kjernen av *Vintersøvn* er to lange, intense og ordrike konfrontasjoner, utbrodert og bearbeidet fra de to Tsjekhov-novellene.” (*Morgenbladet* 28. november – 4. desember 2014 s. 38-39)

Stemningen (den emosjonelle atmosfæren) kan endres tydelig fra det ene verket til det andre. Et eksempel er Stanley Kubricks filmatisering av William Makepeace Thackerays roman *The Luck of Barry Lyndon* (1844), som ble til filmen *Barry Lyndon* (1975). Romanens komikk har til en stor grad forsvunnet, og blitt til melankoli i filmen. “The film’s melancholy is indistinguishable from its loveliness: “every frame is a fresco of sadness,” writes Andrew Sarris. Society in *Barry Lyndon* projects a sense of solitude and bereavement. Characters are isolated from one another in their decorative groups and self-conscious poses. Houses are not homes, but funeral mansions whose vast spaces seem to discourage human contact. Civilization itself is a tragic necessity, blocking the hearts disruptive impulses with

a sad apparatus of restraint. Redmond Barry is always at odds with this staid world; his assault on Bullingdon at the Musicale is the disastrous consummation of a lifetime of subtler disruptions. However, he is not happier than the society which he invades. His life is a history of loss. He is dispossessed at the outset when his father is killed in a duel, which is the first thing we see. Fatherless in the dynastic society of the late 18th century, he seeks permanence, stability, a firm grounding, but none of his efforts can effect his integration into the world of men and women, families and estates. He loses Nora, Grogan, Bryan, Lady Lyndon. Absence seems inevitable in his career; death is his pervasive adversary. Thackeray's hero [i romanen] is also dogged by woe, but there is none of the film's stately melancholy in the novel; there is more of Rowlandson than of Gainsborough in the spirit of the book. As Kubrick's Barry is not a conventional rogue, neither are Kubrick's other characters the picturesque caricatures described by Thackeray's narrator. [...] The image of Lady Lyndon is similarly softened in the film. Thackeray's narrator describes a pretentious prig [...] There is nothing so ridiculous about Kubrick's Lady Lyndon, a reserved and mournful character who keeps her misery barely hidden beneath an air of exhausted elegance, in the novel, she gratifies Barry's cruelty with tearful entreaties for kindness; in the film, she is as enigmatic as her husband, and as fully misunderstood." (Mark Crispin Miller i <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0087.html>; lesedato 15.10.08)

Den tyske regissøren Uli Edels film *King of Texas* (2002) er en fornyelsesimitasjon av Shakespeares tragedie *King Lear*. "De fleste er enige om at Shakespeares konflikter var tidløse. Så hvorfor ikke plassere "Kong Lear" i det ville vesten. En rancheier på 1840-tallets Texas setter sine tre døtre på prøve. Hvem er mest lojal? Hvem fortjener å arve ham?" (*Dagbladet* 26. august 2012 s. 53)

Kenneth Branaghs versjon av Mozarts *Tryllefloyten*, utgitt på DVD i 2008, er flyttet i tid og forandret på andre måter: "Branagh har valgt å legge operaen til den brennende første verdenskrig, noe som er særdeles vellykket. Med små grep får han verket til å gli uproblematisk inn i den nye settingen, samtidig som virkeligheten til stadighet rokkes ved. Det kan være at Nattens dronning flyr eller at Papageno drømmer om Papagena og kaster seg inn i røde lepper store som en buss. [...] Filmatisk er også *Tryllefloyten* mesterlig, noe vi ser for eksempel i hvordan bombefly, sommerfugler og granater glir rett inn i ouverturens gestikk som kommentar og akkompagnement. Et annet høydepunkt er det marsjerende militærkorpset som består av orkesterinstrumenter med fiolinene i front." (*Morgenbladet* 9.–15. mai 2008 s. 32) Dette er altså en fornyelsesimitasjon.

"Den første filming av en scene fra et skuespill av Shakespeare foregikk i september 1899 i London i et studio som lå like ved Themsen. Scenen var fra *King John* og den varte i ett minutt. Den neste filmen var en scene fra *Hamlet* med Sara Bernhardt som Hamlet. Den varte i tre minutter og ble spilt inn i Paris i 1900. Det var fektescenen mellom Hamlet og Laertes og den hadde lyd, synkroniserte Edison-sylindere, som laget lyden fra de kryssende klinger. En annen Hamlet-film [...] fra

den tidlige tid hadde også en kvinnelig Hamlet, nemlig danske Asta Nielsen. Filmen ble spilt inn i Tyskland, der Asta Nielsen var den store diva, men regissøren var dansk, Svend Gade, og året var 1920. Det førte til mange diskusjoner om Hamlet hadde kvinnelige karaktertrekk.” (*Bokvennen* nr. 1 i 2002 s. 44)

Den amerikanske regissøren Kelly Asburys film *Gnomeo and Juliet* (2011) er basert på Shakespeares skuespill. Filmen “forvandler det velkjente paret til hagenisser og plasserer dem i en engelsk forstadshage. [...] i “Gnomeo og Julie” møter vi et variert galleri av hagefigurer som våkner til liv når menneskene drar på jobb eller legger seg til å sove. Selv om rollelista inkluderer en statue av William Shakespeare som kaster seg ut i en diskusjon med Romeo om hvordan historien bør slutte, er det best å ikke tenke for mye på den store dikteren. [...] en søt kjærlighetshistorie der ingen nødvendigvis begår selvmord, men der Gnomeo og Julie lever ut sin forelskelse i ly av busker og hagegjerde, mens deres familier holder nabofeiden gående med fryktinngytende gressklippere” (*Dagbladet* 10. mars 2011 s. 55). Disneys animasjonsfilm *Løvenes konge* (1994) er en adaptasjon av Shakespeares *Hamlet* med barn som målgruppe.

Animasjonsfilmen *The Lion King II: Simba's Pride* (1998) er en løs adaptasjon av Shakespeares romantiske tragedie *Romeo and Juliet*. “One of the main similarities between *The Lion King II* and *Romeo and Juliet* is that both main characters are deeply in love with each other but are doomed to be together due to the feud between both families. In *The Lion King II* the main characters are Kovu and Kiara, they are Romeo and Juliet [...] They both come from different feuding families, Kiara comes from the family of Pride landers, and Kovu comes from the family of Outlanders. In *Romeo and Juliet*, Juliet comes from the family of Capulets and Romeo comes from the family of Montagues. In both the movie and the play there are families' members that represent each other. For example, the leader of the Outlanders is Zira. She is the mate of deceased Scar and the mother of Kovu. She is the Lady Montague of the movie, who has taken over the leadership role from Scar, who would have been Lord Montague. Nuka is Kovu's older brother, who is jealous of Kovu because he was the chosen one. He is Mercutio because his smart mouth, and impulse brought him to his death. Vitani is Kovu's sister. She is like Benvolio in the beginning, but when she grows up becomes more like her evil mother.” (<https://www.bartleby.com/essay/Comparison-Of-The-Lion-King-II-And-PJMW6M6QWR>; lesedato 17.06.22)

“This elegant Shakespeare Tarot deck combines the world of Shakespeare, and particularly *Romeo and Juliet*, with the mysteries of the Tarot where the cards are linked with scenes and characters from the Bard's plays. Created by Luigi Scapini. Tarot Deck – 78 Cards” (<https://tarotbg.eu/en/dal-negro-and-masenghini-decks/389-tarocchi-di-giulietta-e-romeo.html>; lesedato 06.12.21).

Filmen *Let the Devil Wear Black* (1999; regisert av Stacy Title) er en *Hamlet*-adaptasjon. “Jonathan Penner, Title's husband and collaborator, stars as Jack, a

perennial grad student whose worst suspicions about his wealthy father's death are entirely justified. His beautiful mother (Jacqueline Bisset) is ready to marry – with unseemly haste – his uncle (Jamey Sheridan). Jack places his life at risk as he investigates his father's business dealings. Julia (Mary-Louise Parker), Jack's on-again, off-again sweetheart, grows increasingly unstable as Jack becomes more obsessed with linking his uncle to a dark conspiracy. Jonathan Banks is a standout as the kind of guy who knows where all the bodies are buried (because he buried most of them himself)." (<http://variety.com/1999/film/reviews/let-the-devil-wear-black-2-1117499896/>; lesedato 23.04.18)

Filmen *Scotland, PA* (2001; regissert av Billy Morrissette) "translates Shakespeare's "Macbeth" into a comedy set in a Pennsylvania fast-food burger stand, circa 1972. Lady Macbeth rubs unhappily at a grease burn on her hand, the three witches become three local hippies, and poor Duncan, the manager, isn't attacked with a knife but is pounded on the head with a skillet. If you know "Macbeth," it's funny. [...] "Mac" McBeth (James LeGros) and his wife Pat slave unhappily in Duncan's, a fast-food outlet run by Norm Duncan (James Rebhorn). Mac lives with the dream that he will someday be manager. His current boss is Doug McKenna (Josh Pais), who is ripping off Duncan and pocketing receipts. The McBeths tell Duncan about the theft, expecting Mac will be named the new manager. But, no, Duncan picks his two sons, Malcolm (Tom Guiry) and Donald (Geoff Dunsworth) as his heirs. This is not right, Pat McBeth hisses fiercely to her husband. Especially not after Mac has increased sales by introducing the concept of a drive-through line to Scotland, Pa. Pat badgers her husband to kill Duncan, and buy the eatery from his indifferent sons. "We're not bad people, Mac," she argues. "We're just underachievers who have to make up for lost time." Macbeth is Shakespeare's most violent play, and "Scotland, PA" follows cheerfully in that tradition; after Duncan is pounded on the head, what finishes him off is a head-first dive into the French-fry grease. [...] Morrissette uses the Shakespeare parallels whenever he can (there is of course a ghost at McBeth's opening), and Tierney, in the juiciest role, actually evokes some of the power of the original Lady Macbeth, especially in the way she deals with the torment of her blistered hands. And James LeGros is as feckless and clueless as Shakespeare's Macbeth – easily led, easily deceived, easily disheartened." (<http://www.rogerebert.com/reviews/scotland-pa-2002>; lesedato 06.05.16)

Den amerikanske regissøren Steven Spielbergs film *Jaws* (1975) handler om en enorm hai som spiser mennesker på en badestrand, og jakten for å drepe den. "Critics such as Neil Sinyard have noticed similarities to Henrik Ibsen's play *An Enemy of the People*. Gottlieb himself [en av manusforfatterne] said he and Spielberg referred to *Jaws* as "Moby-Dick meets *Enemy of the People*." The Ibsen work features a doctor who discovers that a seaside town's medicinal hot springs, a major tourist attraction and revenue source, are contaminated. When the doctor attempts to convince the townspeople of the danger, he loses his job and is shunned. This plotline is paralleled in *Jaws* by Brody's conflict with Mayor

Vaughn, who refuses to acknowledge the presence of a shark that may dissuade summer beachgoers from coming to Amity. Brody is vindicated when more shark attacks occur at the crowded beach in broad daylight. Sinyard calls the film a “deft combination of Watergate and Ibsen’s play”.” (<http://www.gradesaver.com/jaws/wikipedia/inspirations-and-themes/>; lesedato 14.11.13)

De italienske filmregissørene (og brødrene) Paolo Taviani og Vittorio Tavianis *Cæsar må dø* (2012) “er et slags dokudrama der handlingen utspiller seg inne i et av Italias sikkerhetsfengsler for fanger som sitter inne for drap og mafia-relaterte forbrytelser. Sammen med utvalgte fanger setter filmskaperne opp Shakespeares *Julius Cæsar*, først inne i fengselet, og så til slutt i et ekte teater. Filmen starter og avslutter med teaterpremièren, som er filmet i farger, men det er forberedelsene inne i fengselet som driver handlingen fremover, filmet i svart-hvitt i cellene, på isolater og i luftegårder. Den innledende auditionprosessen er en fascinerende kortfilm i seg selv. Vi ser skuespillerne presentere seg overfor filmens instruktør, som enten han er bevisst det eller ikke, gir rollen som Cæsar og Brutus til to innsatte som fra før har et konfliktfylt forhold. På denne måten flettes deres egne liv og Shakespeares drama i hverandre, og Julis Cæsar tilføres dimensjoner som ikke var der fra før. Selve premièreforestillingen, som utgjør en mindre del av filmen, er tro mot Shakespeare og preget av skuespillernes mangel på skolert teknikk. Det er i scenene i fengselet, der de øver, at filmen finner sin dramatiske nerve, når de forsøker å gripe essensen av sine roller og få dialogen til å sitte. Shakespeares skildring av maktkamp, svik og død, er noe disse hardbarkede forbryterne kjenner godt til, og det er gripende øyeblikk der de overveldes av gjenkjennelse. Salvatore Striano og Giovanni Arcuri gjør en strålende innsats som ildfulle fortolkere av Brutus og Cæsar (selv om førstnevnte er den eneste i filmen som “fusker”: han var nylig sluppet ut av fengselet da han ble tilbudt rollen). [...] Dette er et univers av alfahanner som i møte med Shakespeare får utløp for forbudte følelser – ømhet, anger og dypere lengsler de aldri har snakket med andre om. Vi ser det avtegne seg i ansiktene og kroppsspråket deres. Når vi er tilbake til premièren der filmen startet, ser vi dem på en ny måte.” (*Aftenposten* 16. november 2012 s. 9)

Tilskuerne sitter med “vissheten om at dette er menn som har begått fryktelige forbrytelser. Tilskuerne tvinges til å innse det de egentlig allerede vet: At ingen er *bare* kriminelle. At de omfavner teaterprosjektet og rollene gjør ikke det de har gjort utenfor murene, mindre graverende, det sier bare at det ikke er det eneste ved dem. [...] “Julius Cæsar” er vanligvis å se i dannede omgivelser, spilt og betraktet av lovlidige, dannede mennesker. Men det er en hard, brutal historie om desperate menn som tyr til vold og krig. På en måte virker det som dramaet kommer nærmere sitt egentlige motiv når den utspiller seg mellom betongvegger, framført av menn som på sin måte har en bedre forståelse av hva dette dreier seg om enn skuespillerne og deres publikum.” (*Dagbladet* 15. november 2012 s. 44-45) I et intervju sa regissørbrødrene: “Da vi spilte inn selve drapsscenen tok vi oss selv i å instruere fangene i til å finne frem til den forferdelige impulsen som leder dem

drap. En paradoksalsituasjon. [...] I filmen er det et nydelig øyeblikk der fangene får applaus. De bukker pent, men bryter så selv ut i jubel. En oppriktig glede og stolthet over egen innsats stråler fra ansiktene. - I det øyeblikket følte de seg som de hadde sluppet ut av fengsel. De hadde blitt mennesker som alle andre. De hadde laget en god forestilling, ikke bare foran slektninger, men for seg selv. Det ga dem et øyeblikks følelse av frihet. Derfor ville vi også klippe rett fra dette øyeblikket til den bryske behandlingen når de ledes tilbake til de små cellene sine.”

(*Morgenbladet* 16.–22. november 2012 s. 29-30)

Et eksempel på en innslagsimitasjon er 2K Games' dataspill *BioShock* (2007 og senere). Dette skytespillet er inspirert av bøkene til den russisk-amerikanske forfatteren Ayn Rand; flere personer har samme navn i dataspillet som i romanene. Temaet kan sies å være det samme: ikke å bøye seg for kollektivet; det er ikke galt å ha suksess uten å dele med andre; den sterkeste rett. “Filosofen og forfatteren Ayn Rand (1905-1982) har gitt navn til Andrew Ryan, skaperen av byen Rapture i “BioShock”. Rand samlet en rekke hovedgrener i filosofien i det hun kalte objektivismen [særlig individualisme og liberalisme]. [...] Skaperen av “BioShock”, Ken Levine, nevner Rands filosofi som en inspirasjonskilde til “BioShock”, men han understreker at inspirasjonen er overfladisk. [...] I likhet med Rand selv, flyktet Andrew Ryan fra Russland til USA. Byggingen av Rapture skjer som en protest mot hele den vestlige sivilisasjonen. Atlas, en av de viktigste birollene i “Rapture”, er oppkalt etter Rands bok “Atlas Shrugged” (“De som beveger verden”, 1957).” (*VG* 18. august 2007 s. 43).

De fire kategoriene er langt fra vanntette seg imellom. Tvert imot er det et kontinuum, dvs. gradvise, glidende overganger mellom dem. Det er tolkningsavhengig om en bestemt film skal innplasseres i en av kategoriene. Ofte er det spesielt usikkert om et verk kan kalles en innslagsimitasjon.

Adaptasjoner som er *for* trofaste kan av kritikere oppfattes som banale (Vrielynck 1981 s. 82). Seere/publikum kan bli irritert over “regissørenes moderne og respektløse påhitt [...] [men:] Nyproduksjoner er en selvfølge og eneste vei å gå for å unngå [opera-] sjangerens sklerose og død.” (*Morgenbladet* 20.–26. februar 2009 s. 28)

Et overgangstilfelle mellom fornyelses- og innslagsimitasjon er den spesielle typen overføring fra skuespill til film som er foretatt i John Maddens film *Shakespeare in Love* (1998) og i Laurent Tirards *Molière* (2007). Begge filmene handler om oppdiktete episoder i de to forfatternes liv, der de spiller roller i sine egne skuespill. Shakespeare er i filmen et stykke på vei en Romeo i *Romeo and Juliet* og Molière spiller noe som minner om hovedpersonen i *Tartuffe*. (Bryllupsscenen på slutten av Tirards film er imidlertid tydelig inspirert av slutten på Molières komedie *Lærde damer*.) Begge filmene handler om forfatternes liv via fiktive biografiske forløp (funnet på av filmmanusforfatterne), der Shakespeare og Molière altså opptrer i roller som ligner litt på roller i deres egne dramatekster.

Overføringsimitasjon, unntaksimitasjon, fornyelsesimitasjon og innslagsimitasjon kan oppfattes som ulike typer intertekstualitet, men mange unngår å bruke “intertekstualitet” om det som foregår på tvers av ulike medier. Hvis en velger å bruke det på tvers av medier, er all medieadaptasjon former for intertekstualitet. Intertekstualitet gjelder i så fall ikke bare “samspill mellom tekster”, men også “samspill mellom medier”.

“Many game theorists have explained that narrative and game modes are entirely different and do not easily translate across media (Juul 2001; Aarseth 2005; Eskelinen 2005). As Aarseth explains, you “can transfer characters (up to a point) and universes (unproblematically), and any kind of action gimmick such as bullet time; but for games to work, gameplay, not story, is key” (Aarseth 2005). Aarseth offers to chart to illustrate the incompatibility of transfers across mediums and modes [...]:

Element	Ride to movie	Book to movie	Movie to game	Game to movie
Storyline	No	Ok	Not really	No
Events	Hardly	Ok	Hardly	Ok
Universe	Ok	Ok	Ok	Ok
Character	No	Ok	Partly	Expanded

[...] Espen Aarseth’s ‘Crossmedia Transfer Table’ Source: (Aarseth 2005)
 The argument that narratives travel across media, including games, therefore ignores the reality of the peculiar nature of narrative and game modes. There is not a “general narrative thread [that] is recognizable as the same in both media” (Long 2007, 23). But the view that narratives are easily transferable to game modes is perhaps why so many game adaptations have failed. Elkington explains that “[v]ideo games based on film and television licenses” attempt to appease two audiences with incompatible goals: “fans of the original license, who expect a certain adherence to its details, and fans of video games, who expect adherence to common notions of gameplay” (Elkington 2009, 215). In doing so, many adaptations “conceivably fail to appeal to any by including multiple elements that please one audience and actively antagonize another, such that no audience is wholly satisfied” (ibid., 214). To argue that adaptations are the same across media and narrative and game modes negates the reality of the affordances, peculiar design issues and experience of each medium. But the history of poor adaptations has contributed to the expectation, indeed assumption that adaptations are by nature of lesser value.” (Dena 2009 s. 154-155)

Hollywood og filmindustrien for øvrig har alltid vært på jakt etter gode historier, ikke minst fra skjønnlitteratur. “As Tino Balio points out, the Hollywood majors ‘had story departments with large offices in New York, Hollywood, and Europe that systematically searched the literary marketplace and stage for suitable novels, plays, short stories, and original ideas.” (Verevis 2005 s. 6) Balio studerte Warner

Brothers-filmer produsert mellom 1930 og 1949. Det er “a tension between character and actor that is not possible in, say, a novel.” (Thomas E. Wartenberg i Freeland og Wartenberg 1995 s. 167)

I perioden 1929-45 ble ca. 44 % av alle tyske spillefilmer lagd med litterært forelegg, og prosentandelen steg til ca. 47 % i Vest-Tyskland i 1946-56 (Brackert og Lämmert 1976 s. 152).

Den første filmatiseringen av Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813) hadde premiere i 1940 og var regissert av amerikaneren Robert Z. Leonard. “It appears to have been one of the more indifferent roles of his career [Laurence Olivier i rollen som Darcy]. Nevertheless, George Bluestone finds it significant that he had acted the part of Heathcliffe in *Wuthering Heights* the year before, since the audience would remember the passion and anguish of Heathcliffe and imagine it hidden under Darcy’s formality (Bluestone 1957, 135).” (Sørbø 2008 s. 121) *Pride and Prejudice* fra 1940 begynner med at Bennet-søstrene er ute og handler i en butikk. Darcy og Bingley ser de unge kvinnene gjennom et butikkvindu, og dette gjør kvinnene til en slags “begjærte varer” (Liptay og Bauer 2013 s. 410). Mennene skal erobre kvinnene, men også betale for deres innkjøp når de har blitt gift, og finansiere et liv med høy status.

Da William Wylers film *Wuthering Heights* kom på kino i 1939, ble det samme år solgt flere eksemplarer av Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847) enn det hadde blitt solgt i hele perioden 1847-1939 (Quinsat 1990 s. 333). “Bibliographic records suggest that after the 1939 film, *Wuthering Heights* suddenly passed into general circulation. *Brontë Society Transactions* for 1939 noted that ‘more copies of *Wuthering Heights* were sold in the three weeks after the first showing of the film than in any five year period since the book was published’ (Edgerley 1939: 239). By 1947, we learn that “more than 220,000,000 people have seen the United Artists production of ‘Wuthering Heights’ since it was first released in April, 1939 ... Since the release of ‘Wuthering Heights’ in America, a pocket edition of the book has sold 700,000 copies there and is continuing to sell.” (A[ndrews] 1947: 175) The Pocket Book edition printed in 1939 has as cover illustration a drawing taken from the scene in the film where Heathcliff carries Catherine to the open window to die (*WH* 1939). This scene, which does not appear in the novel, was nevertheless henceforth a part of the mythology of the story.” (Stoneman 1996 s. 155)

“Hver gang en roman blir filmatisert, eksploderer salget av boka. Da Jane Austens *Pride and Prejudice* gikk som serie på BBC, ble det solgt flere eksemplarer av denne romanen i løpet av noen uker enn i de foregående ti årene til sammen! [...] Og når *Harry Potter*, *Narnia* eller *Ringenes Herre* går på kinoene, øker etterspørselen etter bøkene på bibliotekene.” (Eidsvåg 2007 s. 322 og 325) Da den danske forfatteren Karen Blixens roman *Den afrikanske Farm* (1937) ble filmatisert av den amerikanske regissøren Sidney Pollack med tittelen *Out of Africa*

(1985), økte salget av Blixens roman med ca. 100.000 (Henzler og Pauleit 2009 s. 142).

Wuthering Heights (1847) er en roman av Emily Brontë. Boka har blitt filmatisert mange ganger, blant annet i 1939 med William Wyler som regissør. “More copies of the book have been sold since Wyler made *Wuthering Heights* into a film than in the whole of the near-century that preceded it.” (Wagner 1975 s. 234)

“Charles Dickens er en av de mest hyppig filmatiserte forfattere i historien. Bare “Store forventninger” er filmet i rundt 15 utgaver, seinest av BBC ifjor. En ny versjon er ventet neste år. Klassikeren er David Leans utgave fra 1946, mens Alfonso Cuarons film fra 1998 er den mest moderniserte. [...] Mellom 1897 og 2012 er det lagd i alt 324 korte og lange filmer bygd på hans verk.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 14. januar 2012 s. 68-69)

Lille Paul i Dickens’ roman *Dombey and Son* (1848) er et sykelig barn som dør i løpet av handlingen. “[S]ome years later there was still a popular song based upon Paul’s demise and entitled “What are the Wild Waves Saying?”” (Ackroyd 1991 s. 549)

“It is a curiosity that films should send their audience into bookstores to purchase the texts that *lack* the visual specificity of the film they have just seen, but it is a well-documented phenomenon, and one on which marketers have capitalised since the film first met the novel. [...] a consumer who would read a book version of the film because it was just that: a written version of a film they enjoyed [...] it seems to be a truth universally acknowledged that ‘when a movie is made of a classic or literary title, interest in that book picks up’ (Pedersen 1993, 2)” (Matthews og Moody 2007 s. 110-111 og 113).

Medieadaptasjoner fra bok til film har ofte blitt kritisert for å gjøre historien enklere og banal. Den franske filmregissøren Alain Resnais sammenlignet det å prøve å gjenskape en roman i en film, uten selvstendige kunstneriske grep, med å nyoppvarme en måltidsrest: “Simply adapting a novel without changing it, suggested Alain Resnais, is like reheating a meal.” (Stam og Raengo 2005 s. 16) “I would not want to shoot the adaptation of a novel because I think that the writer has completely expressed himself in the novel and that wanting to make a film of it is a little like reheating a meal.” (Resnais sitert fra Wagner 1975 s. 184)

Medieadaptasjoner har blitt oppfattet som per definisjon forringelser av det opprinnelige verket, men med mulighet til å nå langt flere mennesker enn det opprinnelige mesterverket (gjengitt etter Jan Baetens i <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/sommaire.htm>; lesedato 20.05.06). Adaptasjonen fungerer som en slags demokratisering av elitekultur.

Men det finnes også de som forsvarer filmen framfor boka. Noen vanlige argumenter for og imot filmatisering av bøker kan stilles opp slik:

<p>“Dobbel-reduksjon” – 2 argumenter som gjør filmen mindre verdifull enn boka:</p> <p>Reduksjon 1: Filmer er mindre verdifulle enn bøker fordi de bare er kopier av bøkene</p> <p>Reduksjon 2: Filmatiserte bøker er mindre verdifulle enn filmer fordi de ikke representerer “ren film”</p>	<p>“Dobbel-livgiving” – 2 argumenter som gjør filmen til mer primær enn boka:</p> <p>Livgiving 1: Pygmalion-ideen, som innebærer at filmadaptasjon gir boka “liv”</p> <p>Livgiving 2: Buktaler-argumentet, der filmen gir “stemme” til de lydløse karakterene i boka</p>
---	--

Det er et skille mellom “anti-movie purism” og “pro-movie excitement” (Chin og Gray 2001).

“[F]ilm pays homage to literature’s prestige. Adaptations, in this view, are the inevitably “dumbed down” versions of their source novels, designed to gratify an audience lacking in what Bourdieu calls “cultural capital,” an audience which prefers the cotton candy of entertainment to the gourmet delights of literature. The frequent charge against adaptations that they have “vulgarized” – from the Latin “vulgus” or “people” – bears the etymological traces of this prejudice, which is also stereotypically split along gender lines, projecting, on the one hand, a crude, boisterous, male, working-class spectator, and, on the other, a passive, distracted, dreamy, female spectator.” (Stam og Raengo 2005 s. 7)

“As Kamilla Elliot points out, adaptations are perceived as doubly “less;” they are less as novels because they are only copies of the original, but they are also less as films because they do not represent “pure film;” they lack “representational fluency on [their] own grounds.” ” (Stam og Raengo 2005 s. 8)

“Linda Hutcheon has commented that adaptation in general recalls the idea of a hierarchy of the arts, and in considering film adaptations specifically, which are frequently considered to be derivative or even vulgar debasements of their original literary sources, she notes that this hierarchy relates to what cultural theorist Robert Stam refers to as “ ‘iconophobia’ (the suspicion of the visual) and the concomitant ‘logophilia’ (the love of the word as sacred).” But, as Hutcheon is well aware, these alleged hierarchies, and the relationship between different mediums, are anything but stable and clear.” (Karsten Lund i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/translation.htm>; lesedato 03.10.16)

Adaptasjon er “en prosess som innebærer både en kreativ og fortolkende “act of appropriation” (Hutcheon 2013: 20). Den som imiterer, er først en fortolker,

deretter en nyskaper. På samme måte som i klassisk mimesis-tradisjon er adaptasjonen avhengig av kreativiteten for å bli vellykket: Spørsmålet er om en evner å gjøre det adapterte materialet til sitt eget, og *hva* en gjør med den andre teksten. [...] En adaptasjon kan selvfølgelig også betraktes som et selvstendig verk, men som *adaptasjon* erfarer vi verket annerledes: det er kun som “doble” verk, der vi gjenkjenner forelegget, at verkene kan betraktes (og teoretiseres) som adaptasjoner. Og det er her skillet går mellom adaptasjon og andre former for intertekstualitet. Med Mikhail Bakhtin eller Julia Kristevas teorier kan alle tekster sies å være mosaikker av sitater. Men for at noe skal være en adaptasjon, må den gjenkjennes som en adaptasjon av en eller flere spesifikke tekster, slik Hutcheon påpeker.” (Engdal 2016 s. 9)

“Hutcheon understreker at det som gjør et verk til en adaptasjon er at den er “seen as an adaptation” (Hutcheon 2013: 6). Det gjør det interessant å spørre: for *hvem* er verket en adaptasjon? Og hvis en mottaker går glipp av den intertekstuelle referansen i en bestemt adaptasjon, vil den fortsatt være en adaptasjon? For at en adaptasjon skal være vellykket, ifølge Hutcheon, må den også kunne fungere som et selvstendig verk. Det vil si at en adaptasjon må kunne fungere på to nivåer, både for den som gjenkjenner forelegget og erfarer adaptasjonen *som adaptasjon*, og for den mottakeren som *ikke* kjenner til det adapterte verket: “For an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences” (Hutcheon 2013: 121). Også adaptasjoner har, slik sett, en dobbel henvendelse ved at de kommuniserer med to forskjellige mottakere.” (Engdal 2016 s. 11)

“Hutcheon utfordrer den tradisjonelle oppfatninga om at adaptasjoner er annenrangs eller sekundære produkter som bør måles opp mot en “original”. Ifølge Hutcheon kan ikke ideen om “fidelity”, det vil si gjengivelse eller trofasthet mot en original kilde, utgjøre rammen for en adaptasjonsteori. De mange versjonene av en historie eksisterer side om side og er i seg selv likeverdige størrelser: “adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate” (Hutcheon 2013: 169). I adaptasjoner av litterære klassikere er det særlig et poeng at en adaptasjonsanalyse ikke utelukkende kan bestå av en sammenligning av adaptasjonen og den adapterte teksten. Litterære klassikere er smittet av sin resepsjonshistorie (Landa 2005: 189). Historiens tolkninger, analyser og andres bearbejdede versjoner virker inn på vår forståelse av verket, slik dette også virker inn på den fortolkningsprosessen som ligger til grunn for en adaptasjon. Som Hutcheon skriver: “Other earlier adaptations may in fact, be just as important as contexts for some adaptations as any ‘original’ ” (Hutcheon 2013: xv).” (Engdal 2016 s. 9-10)

Når en kritiker hevder at filmen ikke er tro mot boka, uttrykker det skuffelsen over at filmen ikke svarer til det grunnleggende narrative, tematiske eller estetiske preget som boka har. Inkludert i det estetiske er det visuelle, for lesere lager oftest sin egen imaginære iscenesetting og visuelle handlingsgang (sin “hodekino”) når de

leser en litterær tekst. Litterære purister vil betrakte boka som gourmetmat (for elitens smak) og filmen som popcorn (vulgær smak). “Vanligvis regnes det som mer nobelt å lese boka enn å se filmen – kanskje fordi det tar lengst tid.” (Geir Ramnefjell i *Dagbladet* 13. februar 2014 s. 2) Men det kan altså også hevdes at filmadaptasjoner kompletterer bokversjonene, fyller deres tomrom, oppveier noen av deres mangler, tydeliggjør deres vaghet. De vanligste endringene fra bok til film er “compression and reduction”. Men mange leser ikke en roman før etter at de har sett filmversjonen av den, hevder Ariane Hudelet (2006 s. 3). Det er vanlig at boka oppleves som “dypere” enn filmen, særlig hvis det er en lang roman. Men adaptasjoner til filmmediet kan i noen tilfeller få fram “helt nye meningsnivåer i den litterære teksten” (Dörner og Vogt 2013 s. 124), dvs. at filmen gjør at teksten oppfattes som mer kompleks.

“Den mest nærliggende konklusjonen er å lese boken før du ser filmatiseringen. For med én gang du har sett filmen, vil du aldri kunne lese boken med den innlevelsen forfatteren har ønsket. Du vil se for deg filmens handling for ditt indre øye og ikke lenger kunne skape dine egne bilder.” (Kjetil Lismoen i *Morgenbladet* 7.–12. desember 2001) Romanen *Gone with the Wind* (1937) av amerikanske Margaret Mitchell fikk Pulitzer-prisen i 1937 og ble filmatisert i 1939. “Ja, filmen er god, men det kan også være lurt å vente med å se den til du har lest boken. For om du leser romanen, skaper du dine egne bilder.” (psykologen Anne-Lise Løvlie Schibbye i <https://psykologtidsskriftet.no/intervju/2019/11/selverkjennelse-i-borgerkrigens-tid; lesedato 02.06.21>)

Et norsk tvillingpar fortalte at de ikke ville se *Harry Potter*-filmene fordi de ikke ville “ødelegge” de fine bildene de hadde i hodet etter å ha lest (og fått lest for seg) bokserien om Harry Potter. En tysk kvinne fortalte at hun angret på å ha sett en filmatisering av hennes yndlingsbokserie. Hun syntes ikke skuespillerne i serien egnet seg, og hun klarte ikke lenger å lese bøkene uten å tenke på disse skuespillerne (Öxle 2014 s. 38).

“Good novels rarely make good films, but excellent films are often made from poor or trivial novels.” (Susan Sontag sitert fra <https://americanfuture.siup.files.wordpress.com/2013/01/sontag-the-imagination-of-disaster.pdf; lesedato 20.12.18>)

I *Morgenbladet* (22.– 8. oktober 2010 s. 22) brukte filmregissør Eirik Smidesang Slåen betegnelsen “sjangerhigen” om ønsket om å få en film adaptert fra en kompleks roman til å passe inn i en bestemt filmsjanger.

Den engelske forfatteren Virginia Woolf skrev i 1926 en “polemic against the cinematic adaptations of literary classics. [...] ‘The result’ of adaptation, she writes, ‘are disastrous’ to both the text and the film: “The alliance is unnatural ... The eye says ‘Here is Anna Karenina,’ a voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says ‘That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria’. For the brain knows Anna almost entirely by the inside of her

mind – her charm, her passion, her despair. Alle the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet” (1926, 309). Though Woolf is concerned with the fetishisation of the visual external as opposed to a depiction of the internal, the mental and ideational, her objection also raises the issue of the fidelity to the reader’s experience of Anna rather than the novel’s construction of her character.” (Matthews og Moody 2007 s. 115) “Clark Gable was famously disinterested in the role of Rhett Butler in *Gone with the Wind* precisely because of this pressure. In his reflections printed in a souvenir programme for the film, he wrote, ‘Miss Mitchell had etched Rhett into the minds of millions of people, each of whom knew exactly how Rhett would look and act. It would be impossible to satisfy them all. An actor would be lucky to please even the majority’ (Dietz 1939, 13).” (Matthews og Moody 2007 s. 115)

Liv Ullmann regisserte i 1995 filmen *Kristin Lavransdatter*, basert på Sigrid Undsets roman *Kransen* (1920). “I utgangspunktet er det en forbrytelse å filme romanen. Det kan bety et overgrep mot den sterke egenopplevelse de fleste hengivne lesere har av “Kransen”. Vi har allerede under lesningen laget vår egen film av den. Selv har jeg latt være å gjenlese “Kransen”, for å slippe egne krav om bokstavtrokap.” (Per Haddal i *Aftenposten* 22. august 1995 s. 20)

“[D]er en forfatter siler og foredler fortellingen gjennom den implisitte forfatterens tekst, må regissøren *show, don’t tell*. Hvor sentralt dette er, fremgår av at det blant millionene som elsket Stanley Kubricks skrekkfilmmirakel *The Shining*, satt en sur gubbe fra Maine og furtet. Han het Stephen King, og hadde skrevet boken filmen bygget på. Problemet? Kubrick hadde ikke fått frem hovedpersonen Jack Torrances desperate, tapende kamp mot sine demoner, men isteden latt Jack Nicholson spille Torrance som “klin kokos fra første filmrute”, som forfatteren udiplomatsk uttrykte det.” (*Morgenbladet* 24.–30. mai 2013 s. 30)

Noen lesere har et så intenst forhold til en tekst at de oppfatter adaptasjoner av teksten “as a violation of these rights of ownership, and as producers messing with what which is not theirs to play with” (Chin og Gray 2001). Andre ganger når verk enda lenger ut når de blir adapter. Krimforfatter Gunnar Staalesens etterforsker Varg Veum dukket “for første gang opp i romanen “Bukken til havresekken” (1977) og har siden figurert i ytterligere 14 romaner, tre novellesamlinger, to guidebøker, tre tegneserialbum, en forestilling med Staalesen akkompagnert av jazzband, to CD-utgivelser, flere radioteaterversjoner og foreløpig seks filmer. [...] Siden Veum fra første gang snek seg gjennom brostensbelagte smau i 1977, har bøkene om ham blitt trykket i mer enn én million eksemplarer. De seks filmene med Trond Espen Seim i hovedrollen har nå omsatt for over 100 millioner kroner.” (*Dagbladet* 24. november 2008 s. 44)

“Hvem er Varg Veum? Det kommer an på hvilken Varg Veum du snakker om. Dreier det seg om den litterære figuren, skapt av Gunnar Staalesen i 1977 og utviklet gjennom 13 romaner, tre novellesamlinger, en roman i kompaniskap med

Fredrik Skagen – pluss to guidebøker, en nettside, hittil tre tegneseriealbum (av sju planlagte), en forestilling med Staalesen akkompagnert av jazzband, to CD-utgivelser og flere radioteaterversjoner?” (*Dagbladet* 5. april 2008 s. 50) Gunnar Staalesens detektiv Varg Veum “er utvilsomt en melankoliker, en musikalsk sådan. Gunnar Staalesen har i flere år opptrådt med et eget program, “Vargtime”, der han leser til tonefølge av mainstream, blå jazz, framført av Jan Kåre Hystad kvartett. To Veum-plater er også utgitt, i 2002 og 2006 [...] nummer tre, “Something Good”. Den blir lansert på Veums fødselsdag 15. oktober [...] Det fins Veum-guider til Bergen, radiohørespill, egne CD-utgivelser med “Veum-jazz”, tegneserier, en Varg Veum-statue er på plass – dessuten en omfattende serie filmer.” (*Dagbladet* 21. juli 2009 s. 48-49)

“What gets lost in the adaptation is narrative voice, fluctuations in point of view, subtleties in characterization, shades of description. Most importantly, what gets lost is the encounter with language. And this is unavoidable true even in adaptations that are not “vulgar and simplistic.” [...] Fiction requires a kind of looking, but even our visual registering of word, phrase and sentence, and the way these elements arrange themselves in a “style” distinctive to the author we’re reading, is more an internally-oriented mental process than an externally-oriented process of sorting sights and sounds” (fra bloggen “The Reading Experience”; lesedato 30.08.10).

“George Bluestone also sees the filmmaker as an independent artist “not a translator for an established author, but a new author in his own right”. What they adapt is a kind of paraphrase, “characters and incidents that have detached themselves from language”. Bluestone reminds us that some stories are better suited to one medium than another because “what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each”. G. Bluestone, *Novels into Films*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973, 63.” (<http://lisa.revues.org/848>; lesedato 30.05.13)

“Generally film is found to work from perception toward signification, from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a world to the meaning of a story cut out of that world. Literary fiction works oppositely. It begins with signs (graphemes and words), building to propositions that attempt to develop motivation and values, seeking to throw them out onto the external world, elaborating a world out of a story.” (Dudley Andrew i artikkelen “Adaptation”; her sitert fra Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 241-242)

Filmregissøren Petter Næss svarte da han ble spurt om hvilken film som er bedre enn boka den er basert på: “Jeg tror vi må slutte å sammenligne på den måten. Det er som å spørre [...] om det er mest spennende å fly eller sykle til for eksempel Paris. Det tar lengre tid på sykkel og du ser mer, men du får et annet perspektiv fra luften. På kortere tid.” (i Cappelen Damms magasin *Les: Pocket høst 2010* s. 57) Filmatiseringen er som en flytur, mens å lese romanen den er basert på, er som en

sykkeltur. Det er “plass” til langt mer i en roman på 200 sider enn i en kinofilm på 2 timer. Mange detaljer kuttet bort under arbeidet med filmmanuset. Men i en roman kan det stå at “en tjener hentet det skitne tøyet”, uten noen ytterligere detaljer. I en film som viser en tjener som henter det skitne tøyet, må tjeneren ha et ansikt, et utseende, en kroppslengde, en påkledning osv. Filmkameraet er “grådig” etter detaljer.

“[M]ost commentaries on adaptation [...] lay the blame for an adaptation’s semiotic impoverishment at the feet of film, focusing on those places where the novel’s significations have been emptied out. Such criticism rarely attends to the significations that the film has added. While film adaptations typically do cut and condense the novel, they also add the semiotic richness of moving images, music, props, architecture, costumes, audible dialogue, and much more.” (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 227)

“Every best-selling novel has to be turned into a film, the assumption being that the book itself whets an appetite for the true fulfillment – the verbal shadow turned into light, the word made flesh” (Anthony Burgess sitert fra Ryan 2004 s. 235). “Many readers long for a novel’s characters and scenes to be made visible, audible, and tangible in adaptation. As film historian Jim Hitt attests: “we long to see the physical reality of a cherished novel or short story, to see the ethereal become solid, touchable” (2).” (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 236)

“The novel, by definition, creates a phantasm – and film deprives the viewer of this phantasm, inasmuch as it gives its words flesh and blood. On the other hand, precisely by generating material and physical shapes, film fills many of the book’s empty spaces. The film medium is performative, and can make use of a wide range of signs – sound, music, acting, and gestures; verbal language and montage – beyond the range of the written word.” (Erik Svendsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 242)

“While film adaptations typically do cut and condense novels, they also add the semiotic richness of moving images, music, props, architecture, costumes, audible dialogue, and more. All these signs are laden with cultural and symbolic references” (Kamilla Elliott sitert fra Mullen 2013 s. 20). Elliott hevder at i en medieadaptasjon fra bok til film blir ord til en levende organisme: “The Word made flesh”, altså som en slags inkarnasjon (sitert fra Mullen 2013 s. 21).

“[F]ilmmakers can *amplify* novelistic passages that offer tempting possibilities for particularly spectacular or “cinematic” shots. Thus a brief mention of Squire Western’s love of hunting, in Fielding’s *Tom Jones*, becomes in the film a long and elaborate hunt sequence, with galloping horses and air-borne crane shots.” (Stam og Raengo 2005 s. 34)

“André Lefevre’s essay on translated literature offers perhaps the best rebuttal to attacks on film adaptations as “unoriginal.” Lefevre coins the term *refraction* to talk about the way a text is reworked to suit the needs of a particular public. Refractions can thus include Biblical stories retold for an audience of children, Classic Comics, *Reader’s Digest* condensations, anthologized masterworks, Monarch notes and study guides, opera libretti, as well as foreign language translations. Lefevre argues against the absolutist thinking that posits a textual source as a supreme authority to be strictly followed in any translation process and suggests instead that all texts are refractions – that “the poetics of a literature is its central refracted text: at the time of its formulation it implicitly or explicitly reflects the dominant practice of the time.” Lefevre’s comments serve to relativize the argument about translation and, by extension, about adaptation, justifying the kinds of accommodations that refractors must make to the evolving ideological and aesthetic demands of the publics whom they address.” (Marcus 1993 s. 21-22)

“An interview with Hugo Ballin, director of a now lost 1923 film of *Vanity Fair* [...] The title of the interview, “Hugo Ballin Edits ‘Vanity Fair,’ Cutting the Anachronisms,” refers not to the film’s editing of its own footage but to its editing of the novel: to its re-edition of the novel’s visual representations as well as to its correction of verbal descriptions of material culture. Ballin explains: “the costumes in the picture are more correct than those described in the book ... [Thackeray] had whiskers on his soldiers [when] there was at that time a rule in the British army against any growth of hair on the face ... The novelist also describes men smoking cigars in the presence of ladies. This was decidedly ‘not done’ at the time of the Battle of Waterloo ... He speaks of the use of envelopes for letters; the historical fact is that envelopes were not used until 1839 ... in the picture we strove to get all these details as nearly right as humanly possible, as a matter of course” (“Hugo Ballin” 6:3). These representations are “unfaithful” to Thackeray’s drawings in the name of a higher fidelity to history. In the process they correct, rather than incarnate, the novel’s signs. Ballin represents such changes “as a matter of course,” much as textual editors might correct an author’s spelling and punctuation. He assumes that both novel and film signs point to an authoritative outer signified – in this case, material history – which the film must above all represent correctly and faithfully, even if it means being unfaithful to the novel. Hyperfidelity to the text’s context here mandates infidelity to the text itself.” (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 238)

“Twentieth-century adaptations of Victorian novels have been obsessed with correcting Victorian psychology, particularly Victorian sexuality. In 1974 Bogdanovich expressed a wider cultural consensus regarding Victorian novels and novelists in general when he quipped, “What James meant to say with the story [*Daisy Miller*] doesn’t really concern me ... I think all that stuff is based on some other kind of repression anyway” (qtd. in Hitt 50). Bogdanovich represents his film [*Daisy Miller*, 1974] as an outing of Victorian repression, as saying what James “really” felt and thought underneath his overt representation. Thus, the adaptation

is presented as doing the work of psychoanalysis for the novel. Similarly, Patricia Rozema's *Mansfield Park* (1999) contains a superadded feminist postcolonial critique of slavery that adapts late-twentieth-century literary criticism of the novel more than it does the novel itself. In these ways insertions or amplifications of contextual historical "facts" run into ahistorical corrections of authorial values and viewpoints. [...] When filmmakers set modern politically correct views against historically correct backdrops, the effect is to authorize modern ideologies as historically authentic." (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 239)

Den amerikanske forfatteren Grace Metalious' roman *Peyton Place* (1956) ble en bestselger. "Metalious described attending the movie version of *Peyton Place* [1957] with her then-husband T. J. Martin, and then bursting into tears as the film ended. They were not tears of joy, she explained, but of terror: "It's over ... It's all over," she wept to Martin (1 June). [...] The film version of *Peyton Place* was indeed the beginning of the end of the novel *Peyton Place*. The film watered down the text's most potent criticisms, softened its hardest blows to bourgeois hypocrisy, made soapy melodramas out of the characters, and neutered its most boldly feminist storylines." (Creadick 2009)

Fifty Shades of Grey (2011) er en erotisk roman av den britiske forfatteren Erika L. James, som ble en bestselger. Denne romanen "moved into the next stage of blockbusterdom with rampant speculation, bets, and online votes concerning the actors who would play the main roles in the upcoming movie. The paratextual impact was considerable, as potential viewers get to imagine the story through the prism of different casts." (Margaret Mackey i <https://journals.aau.dk/index.php/ak/article/view/2832/2343>; lesedato 08.11.22)

"Contemporary Hollywood films tend to be phobic toward any ideology regarded as "extreme," whether coming from left or right. [...] Richard Porton shows how the adaptation of *House of Mirth* "cleaned up" the book's anti-Semitism. Hollywood adaptations often "correct" their sources by purging the source of the "controversial" (for example, the lesbianism of *The Color Purple*) or the revolutionary (the socialism of *The Grapes of Wrath*) or the difficult (the reflexive technique of *Lolita*) or the "uncinematic" (the philosophical/meditational passages of *Moby Dick*). The "reconciliation scene" between Shug and her preacher father, in Spielberg's *The Color Purple*, non-existent in the novel, nudges the film in a more patriarchal direction by making Shug less bisexual, less rebellious and independent. Many televisual or mainstream Hollywood adaptations perform what might be called an aesthetic mainstreaming. The various popular manuals on screenwriting and adaptation are quite illuminating in this regard. Most of the manuals show a radical aversion to all forms of experimentation and modernism. [...] The goal seems to be to "de-literize" the text, as the novel is put through an adaptation machine which removes all authorial eccentricities or "excesses." Adaptation is seen as a kind of purge. In the name of mass-audience legibility, the novel is "cleansed" of moral ambiguity, narrative interruption, and reflexive

meditation. Aesthetic mainstreaming dovetails with economic censorship, since the changes demanded in an adaptation are made in the name of monies spent and box-office profits required.” (Stam og Raengo 2005 s. 43)

“Régis Dubois explains that Hollywood has never shied away from re-writing the end of a novel deemed as too pessimistic to be adapted to the screen – *Grapes of Wrath, My Fair Lady*... The ultimate goal of the happy ending is to restore moral and social order” (<http://lisa.revues.org/848>; lesedato 30.05.13).

“Characters can also be altered in terms of their ethnic identity, as when the white judge of *Bonfire of the Vanities* is turned into the black judge played by Morgan Freeman, perhaps as a hedge against the accusations of racism leveled against the Tom Wolfe novel.” (Stam og Raengo 2005 s. 34)

Amerikanske Julia Quinn (hennes egentlige navn er Julie Pottinger) har blant annet skrevet *Bridgerton*-bokserien som begynner med *The Duke and I* (2000) og avsluttes med *The Bridgertons: Happily Ever After* (2013). I 2020 begynte en TV-serie (skapt av Sarada McDermott, Holden Chang m.fl.) som er adaptert fra bøkene. “What Colorblind Casting Does for Shows Like *Bridgerton* [...] Adapted from a series of wildly popular romance novels, the 17th century drama quickly became the must-see show to binge. After all, the fashion was immaculate and the music took modern hits and spun them on their heads [...] But, it was the show’s use of colorblind casting – allowing actors of any background to be cast in a role – that earned it a special kind of attention. [...] *Bridgerton*’s use of colorblind casting was for good reason; media set in historical times or fantasy worlds commonly make it so people of color rarely exist. [...] Taking place in English high society in the 1800s, there was no question that *Bridgerton* would feature white actors in the roles of aristocrats, viscounts and viscountesses, dukes and duchesses, and as English royalty. It was the casting of Black actors in these same roles – bearing titles they wouldn’t have had in reality – that ignited the conversation surrounding colorblind casting for television shows rooted in historical events like the London social seasons of the 17th and 18th century. [...] What the colorblind casting approach brought to *Bridgerton* was a world where Black people defied historically accurate baggage and lived their lives as highly respected individuals with power. For Régé-Jean Page, a British-Zimbabwean actor, portraying a duke had no effect on his character’s ability to hold that title or live a life akin to white English royals. Golda Rosheuvel, who is Guyanese-British, was able to portray Queen Charlotte without her race being called into question. The real Queen Charlotte may have also been a Black or mixed-race woman, according to historian Mario De Valdes y Cocom. No one in the *Bridgerton* world bats an eye when Black characters like Adjoa Andoh’s Lady Danbury and Ruby Barker’s Marina Thompson throw and attend lavish events and climb social ranks just as any white character would.” (Asia Ewart i <https://www.premiumbeat.com/blog/colorblind-casting-bridgerton/>; lesedato 02.04.22)

Filmen *The Personal History of David Copperfield* (2019; regissert av Armando Iannucci), basert på Charles Dickens' roman fra 1849-50, hadde "colourblind casting". Skuespilleren Dev Patel "easily inhabits the role of David, a part typically assigned to white performers (previous screen incarnations have starred actors like Hugh Dancy, Daniel Radcliffe, and Frank Lawton). [...] Iannucci populated the film with a wide array of stars from an assortment of backgrounds. [...] "I hope it encourages [other] casting directors, other producers, other directors, to feel it doesn't have to be this way," the filmmaker said. "Hopefully it [becomes] a subconscious thing of people automatically thinking, I mustn't categorize this role to any particular ethnic background. I say, 'Why can't I cast from 100 percent of the acting talent available to me?' ... It can't be the case that a whole group of amazing actors are prevented from having lead roles, because the whole point of making these films now is because we feel the story is relevant, and we should show that it's relevant by how we go about making it." " (<https://www.indiewire.com/2020/08/david-copperfield-dev-patel-armando-iannucci-colorblind-casting-1234582001/>; lesedato 01.10.22)

Filmen *Persuasion* (2022; regissert av Carrie Cracknell), basert på Jane Austens roman utgitt i 1817, er "a "modern and witty" take on the book with "color-blind" casting [...] not the first classic novel to use "color-blind" casting, with Netflix's own *Bridgerton* also adopting a similar inclusive process. According to Netflix's vice president of inclusion strategy, Verna Myers, the type of racially diverse casts seen of late are due to an "inclusion lens" being used when going through the process." (<https://movieweb.com/persuasion-dakota-johnson-netflix/>; lesedato 16.08.22) I slike "fargeblinde" filmer og TV-serier "tvinges" publikum til å reflektere over sitt syn på mennesker med ulike hudfarger i ulike sosiale miljøer og roller.

Regissøren Peter Jacksons *The Hobbit* (2013-15) er en filmtrilogi basert på Tolkiens bok *The Hobbit* (1937). "Is *The Hobbit* simply too long? [...] *The Hobbit: An Unexpected Journey* asks for 170 minutes. That's just to cover the first third of a children's book: over a minute's screen-time has to be extracted from each page of the source material. [...] PT Barnum, coined an adage that cinema's finest have yet to grasp: "Always leave them wanting more." " (David Cox i <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/dec/12/is-the-hobbit-too-long>; lesedato 30.12.21)

"Under halvparten av alle filmer er basert på bøker, og den gjensidige økonomiske nytteverdien er åpenbar: Filmbransjen får hardt tiltrengt manusmateriale og drahjelp gjennom etablerte merkevarer, bokbransjen kan trykke nye opplag og blåse liv i gamle forfatterskap. [...] bevissthet om lesernes forventninger [...] Som Thomas Leitch uttrykker det i boken *Film Adaptation and Its Discontents: From *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ** [2007] [...] det å være tro mot en bok er et subjektivt begrep. En film kan belyse det skjønnlitterære forelegget og fordype det eksisterende universet. Den kan også trekke oss i retninger som boken bare så vidt har berørt, eller anvende bruddstykker av den. Jean-Luc Godard brukte

ofte hardkokt litteratur med lav status som forelegg for sine modernistiske nybrott på 1960-tallet, Coppola løftet som kjent Mario Puzos banaliteter til episke dimensjoner, mens Pascale Ferran viser i sin adaptasjon av *Lady Chatterlys elsker* at filmen kan ekspandere og utdype et litterært univers på egne premisser.” (Kjetil Lismoen i *Morgenbladet* 12.–18. september 2008 s. 26)

“British cinema’s reliance upon the nation’s literary and theatrical heritage for its stories, stars and creative talent has been perceived as both a signifier of quality and as an impediment to the development of a truly cinematic culture. Adaptations of ‘classic’ novels from the nineteenth and early twentieth centuries continue to be a prominent and profitable strand of British filmmaking, able to exploit their audience’s cognisance of the original text or its cultural eminence. [...] the plundering of contemporary literary fiction for prestigious material with cross-over appeal and scope for sophisticated performances by actors from the UK and beyond.” (Leggott 2008 s. 47-49)

“Det er ingen sak å lage en innbringende film basert på en global suksessroman. Det er uhyre vanskelig å lage en god film på de samme premissene. At millioner av lesere allerede har et sterkt forhold til historien, gjør at filmskaperne ofte fusker i faget og kjører på med alvorstunge fiolinøyeblikk uten å ha gitt publikum gode nok grunner til å bry seg om hovedpersonene – den jobben skal boken allerede ha gjort for dem.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 26. november 2009 s. 50)

“Stories are not empty content that can be ported from one media pipeline to another. One would be hardpressed, for example, to translate the internal dialogue of Proust’s *In Remembrance of Things Past* into a compelling cinematic experience and the tight control over viewer experience which Hitchcock achieves in his suspense films would be directly antithetical to the aesthetics of good game design.” (Henry Jenkins i <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/lazzi-fair>; lesedato 12.10.10)

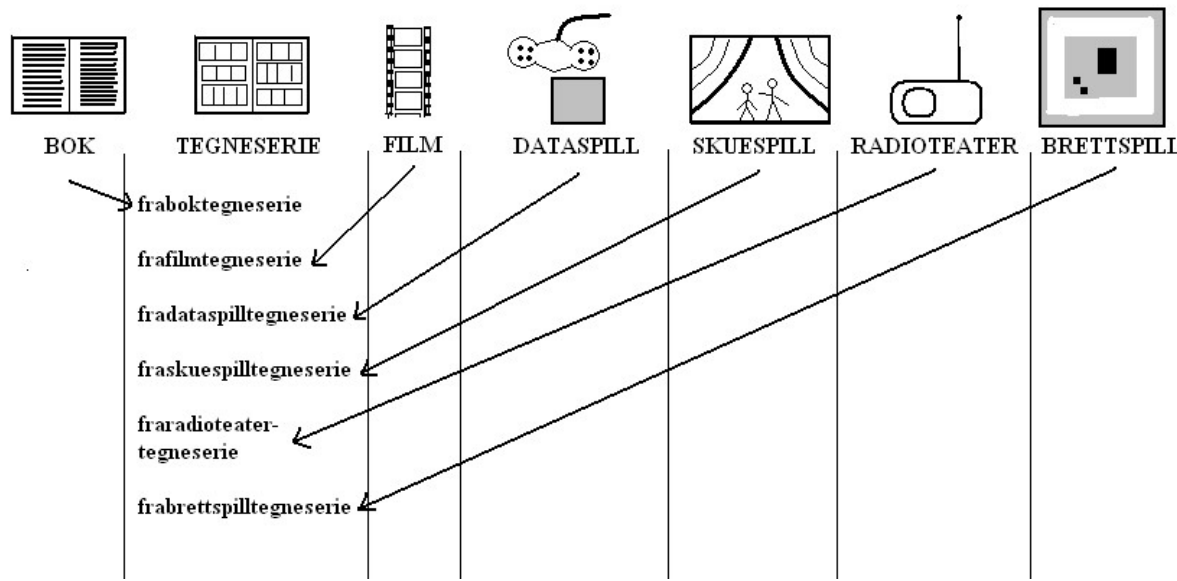
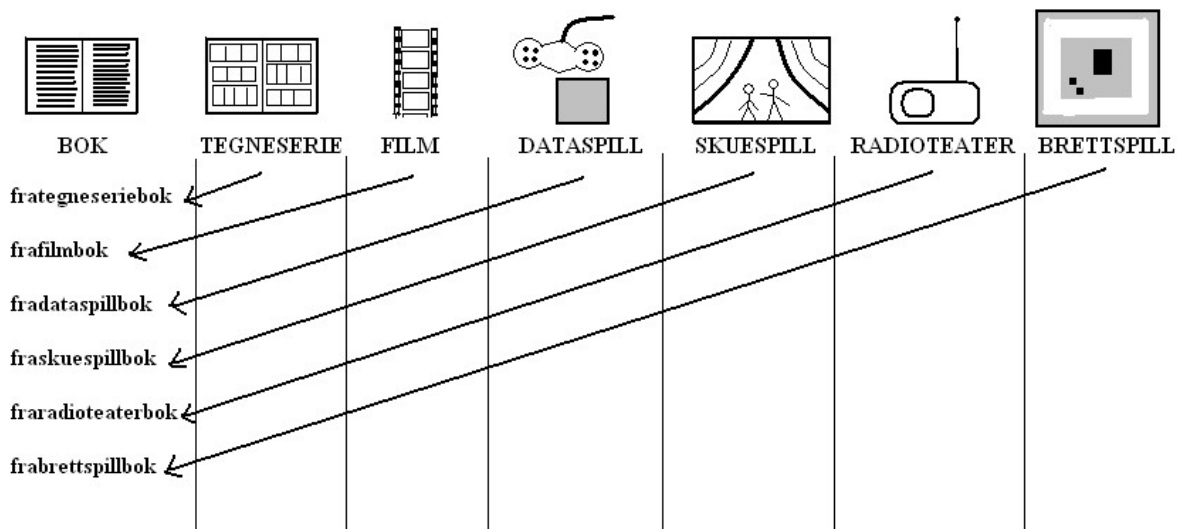
Primærverket kan bli “transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization” (Sørbø 2008 s. 43).

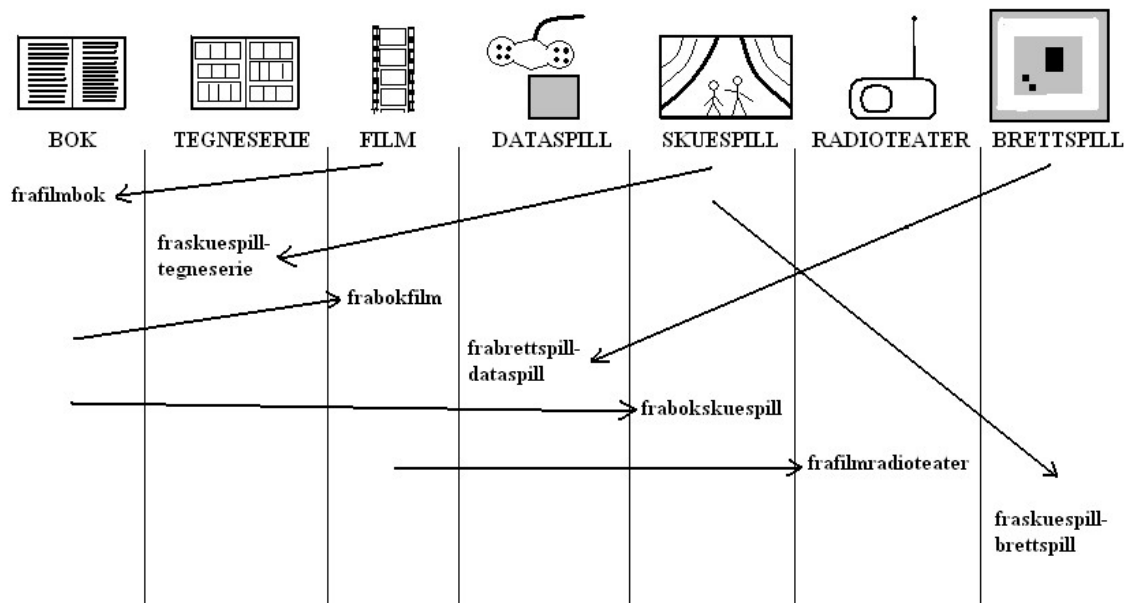
“Tendensen er at kommersiell film gjerne blir lett fordøyelig og enkel å forstå. Da Steven Spielberg laget film av Alice Walkers dagbokroman *Fargen bortenfor*, fjernet han de elementene i boken som kunne vekke anstøt i et amerikansk publikum: hovedpersonens oppgjør med kirken og mannskulturen, at hun blir lesbisk og romanens kritikk av de hvites behandling av svarte.” (Hestvold 2007 s. 14). Den egyptiske forfatteren Naguib Mahfouz fikk Nobelprisen i litteratur i 1988. “Om ikke egypterne selv har lest *Midaqq-smuget* eller de drøyt tusen sidene *Kairo-trilogien* utgjør, har mange av dem likevel sett noen av de populære filmatiseringene av landets litterære klassikere. Medieoverføringen fra bok til lerret er typisk for den kriserammede arabiske litteraturinstitusjonen, der selv svært

anerkjente forfattere sjelden trykkes i et opplag på mer enn 3000 eksemplarer.”
(*Morgenbladet* 11.–17. februar 2011 s. 39)

Medieforskeren Espen Aarseth “notes that “many works are made with crossmedia migration in mind” (Aarseth 2005); and screenwriter John August – of films such as *Big Fish*, *Charlie and the Chocolate Factory* and *The Nines* – has also commented on what he calls the “recent phenomenon” of writers constructing a story ready for adaptation: While books have been adapted into stage plays for hundreds of years, the phenomenon of a “literary property” to be exploited in various media is a very recent phenomenon. These days, even high-class writers have film rights in mind as they pen their novels. (August 2003) This conceiving of a “literary property” is significant in light of transmedia practice, but in the context of this discussion, it shows how the intention of adaptation can result in a change in the modal character of the writing, as the writer often utilizes the conventions of the next (or target) artform. A novel may be written with screenwriting techniques (such as privileging action to communicate meaning and avoiding narrative strategies that do not translate easily to the screen, like long internal monologues). This potentially makes the adaptation more likely to be produced because some of the necessary modal changes have already been addressed. In such cases the practitioner designs a monomedium project that has the potential for adaptation.” (Dena 2009 s. 156-157)

En ny film basert på Defoes roman *Robinson Crusoe* inneholder vanligvis ingen tydelige, synlige spor av de tidligere filmatiseringene av boka (hvis den har slike spor, er filmen en kaskadefilm). Ett tidligere produkt – nemlig det opprinnelige verket – er i disse tilfellene helt dominerende i medieadaptasjonen. Vi kan bruke termer som viser hva som har påvirket (x) og hva som har blitt påvirket (y), etter denne formelen: “fraxy”. En “fraboktegniserie” er en tegneserie som er medieadaptert fra en tekst i en bok. En “fradataspillbok” er en bok som er basert på et dataspill. At det skrives i ett ord, markerer den tette forbindelsen. Siste ledd i disse ordene markerer hva vi faktisk holder i hendene, mens tidligere ledd viser hva produktet er medieadaptert fra (Ridderstrøm 2007).





En slik terminologi gjør at vi kan være presise når vi beskriver medieadapterte verk. Filmen *American Splendor* (2003), basert på tegneserien med samme navn, er en “frategneseriefilm”. Dataspillet *The Secret of the Nautilus* (2002) basert på Jules Vernes bok *En verdensomseiling under havet*, er et “frabokdataspill”. (En nærmere analyse av det kan imidlertid vise at dette er et “kaskadedataspill” med direkte påvirkning fra mer enn ett tidligere produkt i et annet medium.) Ninja Theory og Namco Bandai Games’ action-eventyrspill *Enslaved: Odyssey to the West* (2010) er løst basert på den kinesiske romanen *Reisen mot vest* (kanskje skrevet av Wu Cheng’en; publisert første gang anonymt på 1590-tallet). Manuset til dataspillet er skrevet av forfatteren Alex Garland. Garland har flyttet handlingen 150 år inn i framtida.

Cryo Interactive ga i 2003 ut dataspillet *Salammbô*, som er løselig basert på den franske forfatteren Gustave Flauberts roman med samme navn fra 1862. En av skaperne av dataspillet, sammen med teamet Atlantis 3, er tegneserieskaperen Philippe Druillet, som allerede hadde lagd en tegneserieadaptasjon av romanen (http://www.jeuvideo.com/articles/0000/00003022_test.htm; lesedato 12.04.03). Spillerens avatar er Spendius, en slave som er innesperret i et fengsel i Karthago. Etter å ha rømt fra fengselet er det spillerens oppgave å få Salammbôs tillit før andre oppgaver venter.

Neil Gaiman samlet fire historier i albumet *Sandman: Dream Country* (1990), og en av dem er en tegneserieadaptasjon *A Midsummer Night’s Dream*. Vi få se Shakespeare presentere skuespillet sitt for den gjennomgående *Sandman*-karakteren Dream og for “the Fairie”. Skuespillet blir satt opp i Wendel’s Mound på den engelske landsbygda. Skuespillet veves sammen med konversasjon utenfor skuespillet. Queen of the Fairie forfører Shakespeares sønn Hamnet, som et forvarsel om hans død. Den ekte Puck bortfører skuespilleren som spiller Puck og

ta hans plass på scenen, for deretter å forsvinne inn i vår verden bort fra den magiske verdenen. Historien slutter med at skuespillerne våkner ute i naturen dagen etter, og at deres betaling i gull for forestillingen har blitt til blomster.

Den tyske forfatteren Franz Fühmann plukket ut eventyrhistoriene som finnes i Shakespeares dramaer og skrev dem om til eventyr som følger tradisjonelle eventyrlover (Woeller og Woeller 1994 s. 299). Tekstene samlet han i *Shakespeare-eventyr: Gjenfortelling* (1968).

Et eksempel på et frabokskuespill: Franskmannen Louis Carrogis med kunstnernavnet Carmontelle skrev på 1700-tallet komedien *Den lille Don Quijote*, der en 13 år gammel marki spilte hovedrollen. Slottsgartnerens sønn spilte Sancho Panza (Donnard 1967 s. 20-21). Et eksempel på en frabokmusikal er musikalen *The Wonderful Wizard of Oz* (1902), basert på barneboka med samme tittel fra 1900, skrevet av amerikaneren L. Frank Baum. Det finnes minst tre frabokfilmer basert på den samme barneboka. Baum selv skrev for øvrig 13 oppfølgerbøker til den store suksessen fra 1900. Jerome Kern og Oscar Hammersteins musikal *Show Boat* (1927) er basert på den amerikanske forfatteren Edna Ferbers roman *Show Boat* (1926). Et eksempel på en fraskuespillroman: Agatha Christies *Black Coffee* (1930) var opprinnelig skrevet for scenen, men ble gjort om til roman av – ikke Christie selv, men av Charles Osborne. Helen Jerome lagde en teaterversjon av Jane Austens *Pride and Prejudice* i 1935, et skuespill med undertittelen “A Sentimental Comedy”. I 1959 ble det lagd en musikal-versjon av Austens roman (Sørbø 2008 s. 129).

L. Frank Baum skrev sin første barnebok om fantasilandet Oz i 1900, med tittelen *The Wonderful Wizard of Oz*. “In 1908, Baum released and starred in the multimedia show *The Fairylogue and Radio-Plays*, which combined a full orchestra, over two dozen live actors, 114 magic lantern slides and 23 film clips, both with hand-tinted color, together with Baum who would lecture and interact with characters onstage and on-screen. The show combined adaptations of his earlier Oz works, and one of the slides even presented the first map of Oz.” (Wolf 2012 s. 118)

“[N]ew Oz stories could begin as books, musicals, comic strips, or plays and then be adapted across media, and those adaptations would often add new material, events, and characters as well, making Oz a truly transmedial world. Oz also grew far beyond its original author. Besides additions to Oz from collaborators such as illustrators W. W. Denslow and John R. Neill who gave Oz a visual dimension, or all the people involved in the theater productions who brought the world to the stage, contributions would come from other authors commissioned by Baum’s estate to continue writing Oz books after his death. Ruth Plumley Thompson would write a new Oz book every year from 1921 to 1939, writing more Oz books than Baum himself. MGM’s film version of *The Wizard of Oz* (1939) renewed interest in Baum’s world, and Oz novels appeared from other authors, including John R.

Neill, Jack Snow, Rachel R. Cosgrove, Eloise Jarvis McGraw and Lauren McGraw Wagner, Dick Martin, and Baum's sons Frank Joslyn Baum and Kenneth Gage Baum. By the mid-1950s, Oz had grown so large that Jack Snow's *Who's Who in Oz* (1954) ran over 300 pages. Today, the International Wizard of Oz Club has thousands of members and new Oz stories continue to appear" (Wolf 2012 s. 119).

Det finnes mange eksempler på framusikalfilmer. Tim Burtons film *Sweeney Todd* (2008) er adaptert fra en musikal av Stephen Sondheim som hadde premiere på Broadway i 1979. Sondheims sanger synges i Burtons film, men ikke av profesjonelle sangere. Midt på 1800-tallet skrev briten Thomas Peckett Prest om seriemorderen Sweeney Todd. Prest skrev om Todd i såkalte "Penny Dreadfuls", engelsk blader med føljetonger. Senere skrev også andre om Todd: "i bøker, skuespill, hørespill – til og med en ballett og en musical er det laget om ham" (Dahl og Nordberg 1982 s. 132). Den franske symbolisten Stéphane Mallarmés diktverk *En fauns ettermiddag* (1876) ble omgjort til en ballett, med den berømte russeren Vaslav Nijinskij som koreograf og hovedrolleinnhaver i urframføringen i 1912.

Amerikaneren George Herrimans tegneserie *Krazy Kat* (fra 1913) ble i 1922 adaptert av russeren Adolph Bolm til en moderne ballett (Baron-Carvais 1985 s. 114). "In the early 1920s, in an effort to create a production that was solely American, Bolm choreographed and starred in a contemporary experimental production entitled *Krazy Kat: A Jazz Pantomime*, based on the newspaper cartoons of George Herriman." (<http://library.syr.edu/digital/exhibits/d/DawnNewAge/bolm.html>; lesedato 21.04.15)

Den irske forfatteren James Joyces eksperimentelle roman *Finnegans Wake* (1939) regnes som nesten ugjennomtrengelig vanskelig å lese. "I anledning bokens 76-årsjubileum lanserte prosjektet *Waywords and Meansigns* sin første utgivelse denne uken. Produsentene bak *W and M* har delt opp romanen i 17 sekvenser, og så fordelt disse på 17 musikere eller band. Målet er å presentere en fullverdig musikalsk fortolkning av romanen som helhet." (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2015 s. 44)

Øyvind Rimbereids lange dikt *Solaris korrigert* (2004) "fortsetter å leve sitt eget liv. Etter å ha blitt remikset musikalsk, og satt opp på Den Norske Opera, er turen nå kommet til en danseforestilling. Det er Aareskjold & Mo, et ferskt scenekunstkompani som hevder å ville bygge bro mellom vitenskap og kunst, som presenterer en scenisk versjon av *Solaris korrigert*, for første gang i Stavgersand – stedet utenfor Stavanger der Rimbereids episke dikt foregår, 400 år frem i tid." (*Morgenbladet* 14.–20. november 2014 s. 50) "Diktet var i utgangspunktet en remake av Tarkovskijs film *Solaris*, og har allerede blitt til tegneserie (*Solaris animert*), opera (*Ad undas – Solaris korrigert*) og debattmøte (*Solaris polarisert*)." (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2015 s. 45)

“I Forfatterbevegelsen har forfatterne inntatt dansegulvet. Koreograf Marie Bergby Handeland “undersøker hva slags bevegelsespråk en forfatter bærer på”, og på scenen står Gro Dahle, Tina Åmodt, Kjartan Fløgstad, Aina Villanger, Henning Bergsvåg og Gunstein Bakke. En etter en fremfører de et verk de tidligere har utgitt som tekst, bare denne gangen med samtidsdans som uttrykksform. [...] “Side én”, sier Kjartan Fløgstad, “side to, side tre”, og gir hvert sidetall av romanen *Magdalenafjorden* en bevegelse. Svarte lærsko lager en fastsatt rytme, og etter hvert som Fløgstad beveger seg over gulvet, får publikum et rytmisk og visuelt innblikk i romanens oppbygging. Flere sider preges av det samme, og plutselig – gjennom et hopp eller en dramatisk armbevegelse – oppstår endring. Denne humoristiske måten å koke ned tekstens ulike elementer til en dans handler om noe så enkelt som å holde tellingen, både i rytmen og i boken. [...] Ideen er spennende i seg selv: hvordan blir overgangen fra å skape med ord til å skape gjennom bevegelse?” (*Morgenbladet* 1. mars–5. april 2018 s. 41)

Den britiske forfatteren Philip Pullmans roman *Northern Lights* (1995; også kalt *The Golden Compass*) har noen steampunk-innslag, men disse ble langt tydeligere framhevet da den amerikanske regissøren Chris Weitz filmatiserte boka i 2007, med tittelen *The Golden Compass*. Weitz plasserer historien éntydig innen steampunk-estetikk. Steampunk-stilen fra boka blir forsterket gjennom det visuelle uttrykket i filmen.

Det er ganske åpent hvor mye av en “handling” som må overføres for at det skal være en medieadaptasjon. Under Harry Potter-bølgen rundt år 2000 ble det produsert egne tivolihus/-vogner (“funhouse”) med figurer og “handling” fra Harry Potter-universet. Et av dem, kalt “Harry Potter Fun House”, hadde størrelsen 18 x 4,5 m. Figurer fra handlingen er dessuten bygd i Lego i Legoland osv. En sport beskrevet i bøkene har blitt realisert i virkeligheten: “Fantasisporten rumpeldunk, kjent fra bøkene om Harry Potter, har spredt seg som er farsott ved amerikanske universiteter. Ifølge den internasjonale rumpeldunkorganisasjonen International Quidditch Association finnes det nå rumpeldunklag ved mer enn 400 universiteter. Idretten beskrives som en kombinasjon av fotball, basketball og kanonball, der spillerne må bruke kapper, beskyttelsesbriller og leggbeskyttere – i tillegg til å løpe med sopelimer mellom bena.” (*Forskerforum* nr. 10 i 2010 s. 19)

“En fan av David Foster Wallace har ifølge *The Guardian* gjenskapt forfatterens 1100 sider lange hovedverk *Infinite Jest* i lego. Universitetsprofessor Kevin Griffith fra Ohio fikk sin 11-år gamle sønn til å hjelpe seg med å bygge mer enn 100 scener fra romanen. Vanskeligst var ifølge Griffith en scene der elevene ved et tennisakademi gjenskaper et scenario av total atomkrig gjennom å lobbe tennisballer mot hverandre.” (*Morgenbladet* 5.–11. september 2014 s. 45)

I 2016 fantes det “en Instagram-konto, *legokarlove*, som utelukkende viser scener fra Karl Ove Knausgårds romanverk *Min kamp* rekonstruert i Lego.” (*Morgenbladet* 1.–7. juli 2016 s. 44)

Hvis et museum oppfattes som et slags medium (jf. F. Hagers *Geschichte denken*), blir det følgende en medieadaptasjon: “Bok blir museum[.] Den tyrkiske forfatteren og nobelprisvinneren Orhan Pamuk åpner museum i Istanbul [...]. Museet bygger på boken *Uskyldighetens museum* (2008) og skal bære samme navn. I boken forteller forfatteren om de tidligere beboerne i et hus som er blitt gjort om til museumsinventar, som selv skal fortelle om huset, seg selv og gjenstandene som er stilt ut. Historien er basert på et møte Pamuk hadde med en prins, som etter 50 år i eksil vendte tilbake og tok jobb som museumsvakt i sitt barndomshjem. Det nye museet skal stille ut tusenvis av gjenstander Pamuk har funnet, blant annet mens han fulgte datteren på skolen på 90-tallet.” (*Bibliotekforum* 2010 nr. 2 s. 6)

I Pamuks roman *The Museum of Innocence* (2008) er Kemal en sentral person, “and like Kemal, Mr. Pamuk will also open a museum of objects, filled with 83 displays for each of the 83 chapters of the novel. [...] My perceptions [Pamuk says], or you can say my tentacles, are wide open to everything in shop windows, in friends’ homes, in flea markets and antique shops and so on. This is how the Museum of Innocence came about. [...] When the museum opens next year, in a narrow 19th-century building, admission will be free with a ticket printed in the book. Each chapter, whether “An Anatomical Chart of Love Pains” or “My Father’s Death,” will inspire displays of ephemera. Among the objects: 4,213 cigarette butts, 237 hair barrettes, 419 national lottery tickets and 1 quince grinder. [...] His character Kemal visits museums, too – 5,723 of them, we learn from the novel.” (*International Herald Tribune* 31. oktober – 1. november 2009 s. 17)

“Orhan Pamuks kritikerroste roman *Uskyldighetens museum* er både en klassisk kjærlighetshistorie og en hyllest til Istanbul. På det mest grunnleggende plan er *Uskyldighetens museum* historien om Kemal som forelsker seg så dypt i Füsun at han blir besatt av å samle på gjenstander som minner ham om tiden som de tilbrakte sammen før skjebnen skilte dem – ikke bare en gang, men to ganger. Disse gjenstandene spinnes inn i en nostalgisk og sentimental historie som også maler et levende bilde av Istanbul fra syttitallet til begynnelsen av 2000-tallet, kan vi lese på Kulturhistorisk museums nettsider. Videre står det at *Uskyldighetens museum* verken er en bok om et museum eller et museum om en bok. Nei, det dreier det seg om to sider av samme historien: den ene fortalt gjennom ord, den andre formidlet gjennom objekter. Slik flettes en episk kjærlighetshistorie sammen med et helt enestående kunstverk som avslører det fulle potensialet av forholdet mellom ord og bilder, litteratur og kunst. Utstillingen inneholder 29 vitriner fra *The Museum of Innocence* i Istanbul. Hver vitrine består av gjenstander som refererer direkte til spesifikke kapitler i romanen *Uskyldighetens museum*. Vitrinene komplementeres av historiske filmklipp, familiebilder, en lydkomponent, og en interaktiv videopresentasjon av Orhan Pamuks notatbøker fylt med tekster og akvareller. Det vises også tolv av Orhan Pamuks originale “japanske notatbøker” fylt med ord og bilder, hvilket understreker hans betydning som visuell kunstner.” (Odd Letnes i *Bok og Bibliotek* nr. 5 i 2017 s. 74)

Teksten som blir f.eks. til en film eller et skuespill, trenger heller ikke å være en lang tekst (f.eks. en roman). Den franske naturalistiske forfatteren Guy de Maupassant samarbeidet med Jacques Normand om å bearbeide sin egen novelle “Barnet” til et treakters skuespill. Dramaet ble kalt *Musotte* og hadde premiere i Paris i 1891 (Hoving 1946 s. 101). Tod Williams’ film *The Door in the Floor* (2004) er basert på en fortelling som finnes inne i den amerikanske forfatteren John Irvings roman *A Widow for One Year* (1998), og er altså ikke en adaptasjon av hele romanen.

Da den amerikanske regissøren Spike Jonze adapterte Maurice Sendaks bildebok *Where the Wild Things Are* (1963) i 2009, gjorde han en barneboktekst med noen få setninger om til en film med 101 minutters varighet.

Oliver Parkers film *Dorian Gray* (2009) “er syttende gang noen lager film eller TV-serie av Oscar Wildes mesterverk siden den første filmen ble lagd i Danmark i 1910” (*Dagbladet* 10. april 2010 s. 60). Adaptasjonene kan foregå gjennom århundrer. Den anonyme folkeboka *Historien om D. Joh. Fausten* (1587) inspirerte britten Christopher Marlowe til å skrive *The Tragical History of Doctor Faustus* (1589). Dette skuespillet ble spilt av omreisende engelske skuespillere på 1600-tallet, blant annet i Tyskland. Det levde videre som dukketeater, og tyskeren Goethe kjente til flere av disse versjonene da han skrev sitt drama om Faust på slutten av 1700-tallet (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 129). Senere har Marlowes skuespill blitt filmatisert, Goethes skuespill (særlig første del av det) har blitt medieadaptert til film, tegneserie (Jürgen B. Kuck: *Faust in Bildern*, 2005) m.m.

En av verdens første filmer, kjent under tittelen *Vanning av vanneren* (*L'arroseur arrosé*), lagd av brødrene Lumière i 1895, var basert på en fransk tegneserieside i et magasin utgitt i 1887 og var følgelig en medieadaptasjon (Kolp 1992 s. 7 og 160-161). “Man kan si at filmhistorien og adaptasjonshistorien er nesten like lange. Den første filmen ble vist i 1895. Allerede syv år senere laget franskmannen Georges Méliès en filmatisering av Jules Verne-romanen *Reisen til månen*. For en del av de tidlige filmskaperne på 1910- og 1920-tallet var adaptasjon en måte å gi det nye mediet høyere kulturell status. Filmen slo igjennom i folkelige massearenaer som vaudevilleteatere. Derfor valgte en del regissører å adaptere anerkjente litterære verk for å åpne den kulturelle elitens øyne for verdien av filmmediet som kunstuttrykk. Senere har adaptasjonene i større grad vært motivert av produsenters behov for stadig nye historier å lage film av, og av den åpenbare inntjeningsmuligheten som ligger i år filme bestselgere, samt av enkeltregissørers personlige lyst til å visualisere litterære fortellinger de liker eller ser et potensial i.” (Hestvold 2007 s. 9).

Ved å bruke “stories with which an audience would already be familiar, filmmakers, especially in the years of silent cinema, could leave ellipses within

their story while remaining assured that the audience could follow the narrative line.” (Matthews og Moody 2007 s. 109)

Det finnes “two hundred or more Shakespeare films that were made in the silent period of cinema. [...] few of these were feature-length, that is, an hour or more [...] Most were made before the First World War, when films were one reel in length; that is, lasting ten to fifteen minutes, and you saw a number of films of this length in a single programme. [...] from 1908 there was a sudden and remarkable rush of Shakespearean films, each acclaimed on its appearance as being proof of the growing status of the cinema, the stamp of social acceptability. Putting it in simple figures, in 1905 three Shakespearean films were made, in 1906 three, in 1907 two, in 1908 fifteen, in 1909 eight, in 1910 fourteen. [...] One-reel Shakespeare was, inevitably, a crude simplification of the plays’ depths and subtleties. The idea was to cram as much as possible of the plot into that fifteen minutes, boiling down the action to each of the key, familiar scenes that would get over the story and serve as a recognisable record of the play.” (Luke McKernan i <http://lukemckernan.com/2016/05/25/amleto/>; lesedato 22.03.19) Stumfilmer med Shakespeare-versjoner presenteres og analyseres i Judith Buchanans bok *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse* (2009). Det britiske filminstituttet BFI har gitt ut DVDen *Play On! Shakespeare in Silent Film* (2016).

De første franske medieadaptasjonene (dvs. før 1914) fra publiserte tekster til filmer, var blant annet filmatiseringer av Perraults eventyr (Quinsat 1990 s. 332). I perioden 1900-1927 ble det lagd 99 filmatiseringer av Shakespeare-dramaer, i 1928-40 bare fire Shakespeare-filmer, i 1941-58 til sammen 29 filmer og i 1959-72 22 filmer (Quinsat 1990 s. 333). Mengden Shakespeare-adaptasjoner er fortsatt stor, og mange overraskende endringer foretas. Julie Taymors film *The Tempest* (2010) er en filmatisering av Shakespeares skuespill med en kvinne i rollen som trollmannen Prospero.

Den engelske regissøren Michael Winterbottoms film *A Cock and Bull Story* (2005) er en adaptasjon av briteren Laurence Sternes komiske og eksperimentelle roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1767). Filmen er en metafilm om en metaroman. Filmen handler om å filmatisere romanen, og har blitt kalt “[e]n film om en film om en ufilmelig bok” (<http://www.lovefilm.no/film/Den-nakne-sannheten-om-Tristram-Shandy-gentleman/309068/>; lesedato 15.06.13).

Skrekkromanen *Frankenstein* (1818) av Mary Shelley har blitt adaptert til film over hundre ganger (Humm, Stigant og Widdowson 1986 s. 196).

Noen filmadaptasjoner kan gjøre handlingen forholdsvis tidløs (uspesifisert i tid). Orson Welles’ *Macbeth* (1948), med regissøren i hovedrollen, foregår tidsmessig i middelalderen, men det svarte og brutale ved scenene og kostymene suggererer en før-sivilisert verden, barbarisk og rå, uten kristen forankring (Rudorff 1991 s. 18).

I den engelske regissøren Stephen Frears' film *Mary Reilly* (1996) blir en tjenestekvinne plassert inn som sentral person i en adaptasjon av Robert Louis Stevensons roman *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

Den amerikanske forfatteren Edgar Rice Burroughs skrev sin første roman om apemannen Tarzan i 1912, *Tarzan of the Apes*. Senere ble det lagd tegneserier og filmer basert på tekstene, og skapt helt nye verk om han (tegneseiene trengte et høyt antall nye historier). Mellom 1918 og 1981 ble det spilt inn 43 filmer om Tarzan (Baron-Carvais 1985 s. 113).

Russeren Alexander Petrovs animasjonsfilm *Den gamle mannen og havet* (1999) er en adaptasjon av Ernest Hemingways korte roman fra 1952. Det er dessuten i begynnelsen av filmen en tydelig visuell allusjon til Hemingways novelle "Hills Like White Elephants" (1927). Petrov har brukt håndmalte oljemalerier på glass i animasjonen, som gir et spesielt lys i filmen. Hemingways ordknappe stil er erstattet av visuell patos.

Den indiske dramadans-sjangeren kalt kathakali kan være adaptasjoner av legender og epos (Kowzan 1975 s. 165-166). Britene William Davenant og John Drydens *The Tempest; or, The Enchanted Island* (1674) er en opera-adaptasjon av Shakespeares skuespill *The Tempest* (Brown 1969 s. 10). Et eksempel på adaptasjon fra roman til opera er Jules Massenets opera *Werther* (1892), basert på Johann Wolfgang von Goethes brevroman *Unge Werthers lidelser* (1774). Et annet eksempel er Dmitri Sjostakovitsj' opera *Nesen* (1930), skrevet på grunnlag av Nikolai Gogols novelle "Nesen" (1836). Italieneren Guisepppe Verdis opera *La Traviata* (1853) er basert på den franske romanforfatteren Alexandre Dumas den yngres bok *Kameliadamen* (1848). Dumas' roman hadde blitt omgjort til et skuespill i 1852. Verdis opera var hans første med handling fra samtiden, men ved premieren i 1853 ble handlingen flyttet 150 bakover i tid (Kirchheiner Hansen 1984 s. 32). Verdis operaer *De to Foscariene* (1844) og *Korsaren* (1848) er basert på tekster av lord Byron (Müller 1981 s. 138).

Den britiske krimforfatteren Edgar Wallace skrev krim både i romanform og for scenen. Han skrev både egne romaner om til skuespill, og omvendt. Med skuespillet *The Ringer* (1929) ble det da stykket ble satt opp i Berlin i 1927 med tittelen *Der Hexer*, pengeveddelmål i pausene om hvordan stykket kom til å ende. Stykket "styrter i sceneversjonen i mai 1927 Berlin inn i en "Hexer-feber". I Det tyske teater utspiller det seg tumultlignende scener i pausene" (Hejny et al. 1997 s. 80).

Krimbøker kan adapteres til andre medier, men byr på et problem: For dem som kjenner svaret på kringåten i boka, kan det bli lite spenning i filmen. Dette kan omgås på flere måter, bl.a. ved å vektlegge andre trekk ved historien enn akkurat krimløsningen (f.eks. etterforskerens psyke). En annen løsning er å beholde hovedtrekkene i krimhistorien, men endre gåten nok til at den får en annen løsning i

filmen enn i boka. Dette er gjort i Mark Gatiss og Steven Moffats *Sherlock: A Study in Pink* (2010; i *Series 1*), en adaptasjon av Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* (1887). Handlingen i filmen foregår i motsetning til i teksten i våre dager, med PCer og mobiltelefoner som hjelpemidler. I Conan Doyles historie er motivet for drapene hevn, noe det er ikke er i *A Study in Pink*. Hos Conan Doyle blir morderen arrestert hjemme hos Holmes, i filmen blir han drept og dette skjer et helt annet sted. I boka skriver morderen det tyske ordet for hevn med sitt eget blod, i filmen er det et blindspor å tolke bokstavene ved siden av liket på denne måten, osv. Det er både klare likheter mellom historiene og markante forskjeller. Dette gjelder også de andre historiene i Mark Gatiss og Steven Moffats TV-serie om Sherlock Holmes.

Sherlock Holmes-historier har blitt adaptert en lang rekke ganger til film. Doktor Watson er Holmes' trofast medhjelper, men ikke like intelligent som han. I noen filmer har Watson blitt framstilt som latterlig dum, og i et intervju i 1919 omtalte Conan Doyle selv Watson som "his stupid friend" (Oudin 1997 s. 77). Men på slutten av 1990-tallet var tendensen å "rehabiliter" Watson til å være en medetterforsker verdig sin berømte venn (Oudin 1997 s. 77). I den amerikanske regissøren Thom Eberhardts krimkomedie *Without a Clue* (1988) overrasker Watson med å være smartere enn Holmes (Oudin 1997 s. 89).

Bøker om TV-serier er nært beslektet med adaptasjoner. Disse "spin-off-bøkene" har ikke samme handlingsforløp som seriene, men forteller om personene som deltok, om produksjonen av filmen og lignende. Et eksempel er Bjørnhild Fjeld og Erling Arvola: *Jakten på kjærligheten: Bonderomantikk* (2007). I Damms forlags årskatalog for 2007 var boka beskrevet slik: "Dette er en varm bok om den til tider vanskelige jakten på kjærligheten, og en bok som gir et nyansert bilde av bygde-Norge anno 2007. Her møter du noen av deltakerne fra TV-serien "Jakten på kjærligheten", som hvert år samler nærmere én million seere [...] I denne boka byr de [personer fra serien] på seg selv, sin historie, sitt dagligliv, sine TV-erfaringer og ikke minst sine følelser og tanker om kjærligheten. Programleder Katrine Moholt bor selv på gård og forteller om sine erfaringer fra TV-serien." "Boka "Født sånn eller blitt sånn?" [av Harald Eia og Ole Martin Ihle] er basert på tv-serien Hjernevask på NRK, som gjennom sju episoder undersøkte om menneskelige forskjeller skyldtes arv eller miljø innenfor områder som likestilling, vold, homofili, rase og klasse." (*Dagbladet* 17. april 2010 s. 68) Et annet eksempel er Sue Birtwistle og Susie Conklin: *The Making of Pride and Prejudice* (1995), om en berømt tv-serie basert på Austens roman, og der boka inneholder bilder fra innspillingene, kart over hvor i England de flotte bygningene ligger, forklaringer om kostymer osv.

Tv-serier kan adapteres til andre medier, f.eks. dataspill, som i spillet *Lost* av Ubisoft for Xbox 360 (2008) basert på tv-serien med samme navn.

Folkeeventyret “Griselsdis” ble dramatisert i Frankrike i 1395 (Woeller og Woeller 1994 s. 125). Den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe fikk i 1828 høre at noen hadde lagd en forestilling med “en slags Laterna Magica” med scener fra første del av hans skuespill *Faust* (Schanze 2001 s. 375). Tyskeren Johann Karl August Musäus ga i 1785 ut boka *Venn Hein sine fortellinger på Holbeins måte*, som er en prosatekst med “samme” innhold som dødsdans-motivet innen bildekunsten. En av verdens mest berømte barnebøker, Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865), har blitt medieadaptert til glassvindu-bilder i en kirke. Bildene ble lagd av Geoffrey Webb og finnes i Daresbury kirke i Cheshire. De fargede mosaikkbildene viser blant annet kaninen, hattemakeren og kortdronningen. Et større mosaikkbilde viser Carroll og Alice (Eagle og Carnell 1985 s. 69, med fargeplansje). Omvendt forekommer det at bilder (malerier, fotografier m.m.) inspirerer filmer på måter som kan kalles medieadaptasjon. Den walisiske filmregissøren Peter Greenaway har lagd digitale videoinstallasjoner basert på berømte malerier i Vestens kunst.

En filmversjon av Dantes *Den guddommelige komedie* fra 1924 var basert på blant annet franskmannen Gustave Dorés illustrasjoner til middelalder-eposet: “Inferno (Fox, 1924). Directed by Henry Otto. The film bears no art director’s credit, but the Inferno sequence is based on the Doré illustrations.” (Barsaço 1978 s. 56) Handlingen i den svenske regissøren Tage Danielssons filmkomedie *Mannen som slutade röka* (1972) er basert på italieneren Dante Alighieris middelalder-epos *Den guddommelige komedie*. Hovedpersonen i begge verkene heter Dante. Både eposet og filmen er delt i tre hoveddeler, og det er mange andre (komiske) paralleller.

Kristi Allik og Robert Mulder adapterte i 1991 Dantes skjærsilds-del av hans epos til en eksperimentell ballett-video-performance, kalt *Electronic Purgatory*.

Den katalanske akrobatgruppa La Fura dels Baus gjorde Dantes epos om til en “akrobat-event” på Piazza Pitti i Venezia (*La Divina Commedia*, 2003). “With this adaptation of the Divine Comedy, La Fura dels Baus aimed to present an interpretation of Dante’s singular and fascinating universe. [...] The Fura dels Baus reinterpreted the piece as a series of hallucinations by a man who lives between heaven and earth, between paradise, purgatory and hell. The performance recreates Dante’s own journey in his work, through the seven circles which lead to hell until witnessing the ultimate sin without hope in all its divine, sublime glory. More than fifty people participated in this macro-spectacle as actors, technicians and designers. The nearly thirty minutes of this free interpretation of the Divine Comedy were composed of a spectacular staging consisting of large-scale special effects and sound effects.” (<https://www.lafura.com/en/works/la-divina-comedia/>; lesedato 07.09.18)

Tabea Kretschmann har gitt ut boka “*Helvetesmaskin/Ønskeapparat*”: *Analyser av utvalgte bearbejdelser av Dantes “Divina Commedia”* (2011; på tysk), som presenterer medieadaptasjoner av eposet.

Den amerikanske forfatteren Ralph Ellison ga i 1952 ut sin roman *Invisible Man*. Boka handler om identitetsspørsmål knyttet til å være afroamerikaner. Fotografen Gordon Parks, en venn av Ellison, lagde en serie fotografier av Ellison som er en visuell tolkning eller en slags fotoadaptasjon av romanen. Peter Webbers film *Girl with a Pearl Earring* (2003), basert på Tracy Chevalier roman fra 1999, adapterer i tillegg til romanen motiver på malerier av Johannes Vermeer og andre nederlandske malere på 1600-tallet (Engelstad 2007 s. 15). TV-serien *Picture Windows* (1994), regissert av Norman Jewison, Bob Rafelson og andre, er basert både på kjente malerier og noveller. Bildene var blant annet av Botticelli, Degas, Remington, Hopper og Hockney. For eksempel var episoden “Song of Songs” inspirert av Sandro Botticellis berømte bilde “Våren”. Episoden “Lightning” var adaptert fra bilder av Frederic Remington og en westernnovelle av Zane Grey.

“I 1867 satt Henrik Ibsen ved sitt skrivebord og skrev stykket “Peer Gynt”. Nå, 150 år senere, burde han vært i Bergen og sett i dag. Hans verk har blitt til 574 gensere i alle farger, med en ting felles; strofer fra stykket strikket inn i mønsteret. Britt Elin Skogseide er kvinnen bak prosjektet som kan kalles en av de mest spektakulære oppsetningene av “Peer Gynt” [...] Jeg samarbeider med over 500 mennesker, og dermed kan jeg ikke ha full kontroll. Men jeg tror vi er klare, sa hun før toget gikk lørdag [i oktober 2017]. [...] Hver genser har sin tekst, og de som har strikket har selv valgt farger. I løpet av det siste året har hundrevis av strikkere, hovedsakelig fra Norge, men også fra Sverige, Danmark, Nederland, Island, Færøyene og California, sørget for å få prosjektet i mål. [...] For å holde orden på at all teksten er med, har hun nummerert mønstrene. Og det nummeret er strikket inn på ermet. [...] Alle som kan gå med egne gensere, stilte opp i toget gjennom sentrumsgatene i Bergen. [...] Toget startet klokken 13, og ruten gikk rundt lille Lungegårdsvann, opp til Ibsen-statuen i parken ved Den Nationale Scene, ned Christian Michelsens gate, Torget, Bryggen og tilbake igjen.” (<https://www.nrk.no/vestland/gikk-i-tog-med-ibsen-pa-brystet-1.13733246>; lesedato 26.11.22)

Bibelen, først og fremst evangeliene, har blitt hyppig medieadaptert i Vesten. “Så langt i filmhistorien er det laget et par hundre filmer hvor handlingen er hentet fra Bibelen. [...] “Bøkenes bok” har inspirert Hollywood siden filmkunsten oppsto, men de episke “bibelfilmene” hadde sin storhetstid på det puritanske 50-tallet. Den gang var kodeksen streng for hva man kunne vise på lerretet. Banning, nakenhet og sex, ja, selv det å avbilde dobbeltsenger ble regnet som vågalt. Men hvis man brukte bibelens beretninger som grunnlag, slapp man billigere unna. Forføreriske fristerinner som Jesabel, Batseba, Dalila og Salome ble framstilt av Hollywoods vakreste og mest veldreide kvinner. [...] Filmer som “David and Bathsheba” (1951) og “Samson and Delilah” (1949) bød på drama og yppige kvinner – i tekkelige rammer.” (*Dagbladets Magasinet* 4. januar 2014 s. 42-43)

Den britiske forfatteren Dorothy Leigh Sayers skrev en hørespillserie om Jesu liv som ble svært populær. Andre eksempler på medieadaptasjoner av Bibelen er f.eks.

Andrew Lloyd Webber og Tim Rices musikal (eller rockopera) *Jesus Christ Superstar* (1970) og tallrike filmer og tegneserier. Den polske filmregissøren Krzysztof Kieslowskis *The Decalogue* (1989-1990) består av ti episoder, der hver episode belyser et av de ti bud. Den første filmen handler en alenefar som har moderne teknologi og sine computere som "avgud". Han stoler blindt på sin datamaskins utregning av om skøyteisen på en dam i nærheten er sterk nok. Hans lille sønn går igjennom isen og drukner. Det kom også ut en bok med historiene i *The Decalogue* gjenfortalt.

Om Miguel de Cervantes' roman *Don Quijote* (i to bind, 1605 og 1615) skriver litteraturforskeren Anthony J. Close: "Cervantes touched an archetypal spring here, which, as is the way with great myths, would inspire and still continue to inspire a prodigious quantity and range of creative activity: Kozintsev's film with Cherkassov in the title-role; songs by Ravel; a ballet by Roberto Gerhard; operas by Mendelssohn, Donizetti, Massenet; illustrations by Dali and Picasso; Richard Strauss's tone-poem; Graham Greene's *Monsignor Quixote*; Robin Chapman's *The Duchess's Diary*; Dale Wasserman's musical *Man of La Mancha*; laser-generated cartoon-games of Don Quixote's adventures; helmet of Mambrino ash-trays" (Close 1990 s. 112). Den franske forfatteren Antoine-Vincent Arnault skrev komedien *Robinson Crusoe på sin øy* (1787), en énakter.

The Moving Panorama of Pilgrim's Progress (1851) består av en lang serie av sammenhengende bilder som gjenforteller historien i den engelske presten og forfatteren John Bunyans bok *Pilgrim's Progress* (1678). Et panorama var en bilderull med vanligvis malte bilder som ble vist til publikum mens bildene rullet forbi dem, ofte med en ledsagende tekst som ble lest høyt. Noen ganger ble det spilt musikk, brukt spesielle lyseffekter og lignende (deler av en panoramarull kunne være lagd av gjennomskinnelig materiale for å kunne lyses igjennom bakfra). *The Moving Panorama of Pilgrim's Progress* bestod av bilder lagd av amerikanske malere, blant andre Frederick Edwin Church, Edward Harrison May og Joseph Kyle. Det var 800 fot langt og 8 fot høyt, med til sammen 53 scener (scene 23-53 er i dag tapt). "The *Moving Panorama of Pilgrim's Progress* illustrates, in a way that no other work of art has done before or since, a moment when ideas about faith, art, and landscape all traveled along the same narrow highway in the course of American life. Also known as *Bunyan's Tableau*, it was created in 1851 and presented to audiences nationwide throughout the second half of the 19th century. Precursors to the modern motion picture, moving panoramas consisted of immense lengths of fabric painted to depict popular stories, events and locations of the time. Panoramas were presented by scrolling the massive canvas paintings across a stage, accompanied by narration and music. John Bunyan's *Pilgrim's Progress*, on which this panorama is based, was also a sensation in its time and beyond. Written in 1678 England, it achieved a peak of popularity in 19th-century America, where it became a huge influence upon literature and religion. The *Moving Panorama of Pilgrim's Progress* was one of the most important moving panoramas in the United States, an exceptional example of this genre of painting

that bridged high art and popular culture. It was conceived by members of the National Academy of Design in New York, with designs contributed by Hudson River School masters Frederic Edwin Church, Jasper Cropsey, Daniel Huntington, and others. In this way, it relates directly to the developing national school of landscape painting.” (<https://panoramaofpilgrimsprogress.wordpress.com/about/>; lesedato 20.01.16) Bunyan-panoramaet var en så stor suksess at det ble lagd en ny versjon i 1867. Bildene i versjonen fra 1851 blir gjengitt i boka *The Painters' Panorama: Narrative, Art, and Faith in the Moving Panorama of Pilgrim's Progress* (2015; ved Kevin J. Avery m.fl.).

Den franske regissøren Jean-Luc Godards film *Forakt* (1963) “whose diegesis revolves around the attempt to make a film adaptation of *The Odyssey*, inserts itself into the broad history of the arts over the centuries. A generic conflation – a tragicomic documentary antiepic – it asserts the irrelevance of the classical ethos in the contemporary world. Godard, explicit about this theme, called *Contempt* the “story of castaways of the western world, survivors of the shipwreck of modernity.” ” (Stam 1992 s. 21) En lignende film er briten Terry Gilliams *Lost in La Mancha* (2002), som dreier seg om et forsøk på å filmatisere Cervantes' roman.

Fjodor Dostojevskijs roman *Forbrytelse og straff* (1866) har blitt medieadaptert til rockemusikal av den russiske komponisten Eduard Artemjev (*Morgenbladet* 16.–22. november 2007 s. 35). Alexander Mørk-Eidems rockemusial *De tre musketerer* (2009), basert på Alexandre Dumas' roman *De tre musketerer* (1844), bruker over 50 låter fra 1980-tallet. Andrew Lloyd Webbers rockemusikal *The Phantom of the Opera* (1986) er basert på en roman av Gaston Leroux fra 1910, og dermed en medieadaptasjon. Historien har blitt til en lang adaptasjonskaskade, med blant annet Susan Kays roman *Phantom* (1991). “Mark-Anthony Turnages åttitalsopera *Greek* er en moderne transkripsjon av [Sofokles' tragedie] *Oidipus*.” (*Morgenbladet* 4.–10. januar 2008 s. 30-31)

Spider-Man: Turn Off the Dark (2011) er en musikal med musikk lagd av to musikere i rockegruppa U2. “Drawing from over 40 years of Marvel comic books for inspiration, *Spider-Man, Turn Off the Dark* spins a new take on the mythic tale of a young man propelled from a modest rowhouse in Queens to the sky-scraping spire of the Chrysler Building [...] One of the most technically elaborate Broadway musicals of all time, *Spider-Man* brings the Manhattan skyline to life on stage and features incredible aerial stunts as Spider-Man flies over the audience to fight his foes.” (<http://www.broadway.com/shows/spider-man-turn-off-the-dark/>; lesedato 16.01.15)

Den britiske dramatikeren Peter Levin Shaffer lot seg inspirere av den russiske dikteren Alexander Pusjkins skuespill *Mozart og Salieri* (utgitt 1830; Pusjkins skuespill inspirerte i sin tur Rimsky-Korsakov til en opera) til å skrive et skuespill om Mozart. Shaffers drama *Amadeus* ble publisert i 1979 og filmatisert i 1984.

Etter at filmen ble en stor suksess, ble det bl.a. gitt ut Mozart-musikk på cd med filmlakatens bilde som omslag.

Richard Wagners opera *Nibelungen-ringen* ble omdannet til et dataspill av firmaet Cryo Interactive i 1998. Halvparten av handlingen ble omdannet til et spill med samme navn som Wagners verk. De forskjellige skikkelsene i operaen ble spillerens avatarer (Wirsig 2003 s. 389). Carrolls barnebok *Alice in Wonderland* ble adaptert til dataspill for første gang i 1990 av firmaet Magnetic Scrolls. Spillet het *Wonderland* (Wirsig 2003 s. 500). William Gibsons cyberpunk-roman *Neuromancer* (1984) ble i 1989 gjort om til et eventyrdataspill av firmaet Interplay. “Writers such as Richard Knaak, Christie Golden, Jeff Grubb, and Chris Metzen have produced novels, stories, and comic fiction based on stories drawn from *Warcraft* or *War of Worldcraft*.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 413)

The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy av briten Douglas Adams “began as a radio drama in 1978 and expanded into several novels, a computer game, comic books, and a feature film” (Wolf 2012 s. 123).

“High school-filmer basert på litterære klassikere var en kortlivet trend på 1990-tallet” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2015 s. 68). Tre eksempler er *Clueless* (1995; regissert av Amy Heckerling) basert på Austens *Emma*, *Cruel Intentions* (1999; regissert av Roger Kumble) basert på Laclos’ *Farlige forbindelser* og *10 Things I Hate About You* (1999, regissert av Gil Junger) basert på Shakespeares *The Taming of the Shrew*.

Steven Spielberg lagde i 2002 en filmadaptasjon av Philip K. Dicks novelle “The Minority Report” (1956). Det var mange forskjeller mellom novellen og filmatiseringen, ikke minst at “in Dick the precogs are”... idiots ... deformed and retarded” and are little more than catalysts, whereas, in Spielberg, the story of one the precogs, re-named Agatha, is highly developed. In the film she is an unusually sensitized and disturbed young woman who has repressed the death of her mother, but, aided by the Tom Cruice figure, is recalled to human society. The film adaptation therefore makes more of the notion of “minority” in the story’s title and this too accords with Spielberg’s humanist sensibility and his respons to other submerged texts or “paratexts” making up the surrounding debates on the non- or post-human.” (Peter Brooker i Cartmell og Whelehan 2007 s. 111).

Den australske regissøren Baz Luhrmanns film *The Great Gatsby* (2013) er basert på amerikaneren Francis Scott Fitzgeralds roman med samme navn fra 1925. “Alle tidligere forsøk på å adaptere F. Scott Fitzgeralds klassiker *Den store Gatsby* til filmen har vært mislykkede. Mest spektakulært bommet 1974-versjonen, med Robert Redford i hovedrollen, der forfatterens satiriske brodd ble fjernet til fordel for pyntelig romantikk og prangende produksjonsdesign. [...] Denne fortellerstemmen er bare en løs ramme rundt Luhrmanns virkelige anliggende, som er å gjenskape i sitt bilde det “elleville” 20-tallet med epokens kjente stil-ikoner,

ispedd mer moderne elementer. Og den første halvtimen er en oppvisning i Luhrmanns anarkistiske visuelle artisteri. [...] Store magnaters ensomhet er behandlet i mange filmer, mest kjent i *Citizen Kane*, men her finner vi ingen “rosebud” som symbol på det tapte. DiCaprio tilfører likevel rollen [som Jay Gatsby] en nevrotisk kvalitet som Redford manglet [...] Litt overraskende er det at Luhrmann ikke trekker flere paralleller til vår tids finanskriser og børs-dekadanse, når han først oppdaterer det visuelle universet.” (*Aftenposten* 16. mai 2013 s. 14)

Et verk kan være adaptert fra to eller flere svært forskjellige tekster eller verk. Kevin Reynolds’ film *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) var basert både på de gamle historiene om Robin Hood og den skotske forfatteren Walter Scotts roman *Ivanhoe*. Det samme gjelder Ridley Scotts film *Robin Hood* (2010). Den ungarske komponisten György Kurtág har lagd en musikalsk komposisjon til utdrag fra Franz Kafkas brev og aforismer: “Kurtágs komposisjon til utdrag fra Franz Kafkas brev og aforismer er en vandring forbi og mellom dem. Han stanser opp ved noen og knytter dem til sitt eget liv. György Kurtágs Kafka-fragmenter er et verk som plutselig anbringer oss langt inne i irrgangene i det tidlige 1900-tallets sentraleuropeiske kultur, i en verden der alt på samme tid virker både alt for nærværende og aldri tilstede, både intenst og indirekte, forskjøvet og utsatt. Utgangspunktet er altså Kafka, eller snarere: opplevelsen av å lese Kafka, og da til og med litt fra siden, gjennom komponistens dagbøker, de som ble gitt ut posthumt som *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Faktisk er Kurtágs utgangspunkt enda mer indirekte: Dette er musikk som er bygget på hans egne notater fra brevene. Kanskje minner dette om Walter Benjamins *Passagen-Werk*, den kollasjaktige litterære vandringen gjennom de parisiske arkadene. Benjamin er da også en skikkelse som står dette prosjektet nær. Det er noe samleraktig, mystisk, dypt melankolsk og samtidig svært uttrykksfullt i Kafka-fragmentene.” (<http://www.ultima.no/nb/nyhetsarkiv/210-kafka-fragmenter>; lesedato 25.08.10)

I 1947 ga den franske forfatteren Raymond Queneau ut boka *Stiløvelser (Exercices de style)*. I dette verket fortelles først en kort historie om en ung mann som kommer inn på en buss. Deretter blir den samme historien fortalt på nytt i 99 forskjellige “stiler”. Denne merkelige boka ble i 1949 adaptert til et skuespill av Yves Robert et al. (Couty 2000 s. 1139). Også senere har den merkelige, eksperimentelle teksten blitt adaptert til teaterstykke.

Raymond Queneaus roman *Zazie i metroen* (1959) ble filmatisert av Louis Malle i 1960 med samme tittel. Romanen framstår som en parodi på noen bestemte tekster, og filmen er en komedie. I filmen ble 12-åringen Zazie spilt av Catherine Demongeot. Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokov beundret Malles film, og ønsket at amerikaneren Stanley Kubrick skulle velge Demongeot da Nabokovs roman *Lolita* skulle filmes (ifølge Paul Braffort i http://www.paulbraffort.net/science_et_lit/pdf/Science_et_Litterature_chap4.pdf; lesedato 07.11.12). Dette valget ville influert på hvordan publikum – særlig

franskmenn som likte *Zazie i metroen* som bok og film – ville oppfattet Kubricks *Lolita* (1962).

“Den skotske kunstneren Douglas Gordon laget i 1993 en installasjon som han kalte ”24 hours Psycho”. På en transparent skjerm projiserte han Hitchcocks film [*Psycho*, 1960] i ekstrem slow motion, slik at den varte akkurat 24 timer. Installasjonen vises stadig på museer rundt omkring i verden, og i den amerikanske forfatteren Don DeLillos siste roman, “Omegapunktet” (nylig utgitt på norsk), er Gordons konseptuelle verk, slik det ble utstilt på Museum of Modern Art i New York i 2006, selve rammen om fortellingen.” (*Dagbladet* 12. oktober 2010 s. 52)

Sakprosabøker blir også adaptert, f.eks. som film. Et eksempel er tyskeren Stefan Austs bok *Baader-Meinhof-komplekset* (1985) som i 2008 ble brukt som forelegg i Uli Edels film *Baader-Meinhof-komplekset* (Suchsland 2008). Filmen inneholder en del såkalte “parasitære bilder”: gjenskapte situasjoner som er likest mulig velkjente fotografier som ble tatt av journalister og andre i den historiske perioden som filmen handler om. (Kritikeren Rüdiger Suchsland anklaget filmen for å være for nøytral og ikke å ville utfordre eller fornærme verken ofre for RAF-terrorismen eller de venstresradikale.)

Selvbiografier har blitt medieadaptert en rekke ganger. Et eksempel: Franskmannen Eugène-François Vidocq “begynte [på begynnelsen av 1800-tallet] som forbryter, galeislave og rømling, men gikk i politiets tjeneste og grunnla det første politikorps organisert etter moderne prinsipper, La Sûreté. Med sin selvbiografi, som raskt ble dramatisert og oppført på en rekke scener, oppnådde han berømmelse.” (Dahl og Nordberg 1982 s. 151) I 2001 lagde for øvrig den franske regissøren Pitof (kunstnernavn for Jean-Christophe Comar) filmen *Vidocq* (på engelsk også kalt *Dark Portals: The Chronicles of Vidocq*). Den amerikanske forfatteren Joan Didion adapterte sin egen selvbiografiske bok *The Year of Magical Thinking* (2005) til en teatermonolog som hadde premiere på Broadway i 2007 med Vanessa Redgrave i rollen.

I TV-serien *Wire in the Blood* (fra 2002 og utover) er det bare de første episodene som er basert på krimbøker av skotske Val McDermid. Resten er funnet på manusforfattere og regissør. En annen variant med kreative filmregissører er denne: Robert Altmans film *Short Cuts* (1993) “er en referansefilm av den typen flerhandlingsfortellinger vi etter hvert er blitt så kjent med. Og den er interessant fordi den adapterer mange noveller [av Raymond Carver] og lager en helhet av dem som ikke lå i novellene selv.” (Hestvold 2007 s. 34). “*Short Cuts* er Robert Altman mesterverk av en film. Filmen med sitt i denne sammenheng ironiske navn kom ut i 1993. Den er basert på ni av Raymond Carvers noveller og et av hans dikt, og fletter fortellingene sammen til en vev som satte skole i filmfortellingskunsten. Temaene er blant annet til hvilken grad tilfeldigheter og flaks kan styre våre liv. Utroskap og død er også to tema som går igjen.” (*Dagbladet* 19. desember 2009 s.

72) På norsk er det utgitt en samling Carver-noveller med tittelen *Shortcuts: Fortellingene bak filmen* (1994).

I teaterforestillingen *Et deilig sted* (1999), regissert av Ole Anders Tandberg, var basert på fire-fem Kjell Askildsen-noveller (*Morgenbladet* 21.–27. november 2008 s. 24). Marius Holsts film *Ti kniver i hjertet* (1994) er “interessant fordi den bryter med forelegget [*Gutten som ville være en av gutta*] i mangt og meget, samtidig som manuset er skrevet sammen med bokforfatteren: Lars Saabye Christensen.” (Hestvold 2007 s. 37)

“Tegneseriefansen [...] er i harnisk. Nå er grunnen skuespilleren Samuel L. Jackson, som har rollen som Marvel-helten Nick Fury i filmen *The Avengers*. [...] Men filmen blir massivt kritisert på ulike nettfora, fordi Fury på tegneseriesidene var hvit. Dette er en del av trend man kan ane i Hollywood – i adaptasjoner kan karakterer skifte hudfarge, som oftest til svart.” (*Morgenbladet* 13.–19. april 2012 s. 29)

Boka *Bob Dylan Revisited* (2009) er en samling av 13 tegneserieversjoner av Dylan-sanger. Blant annet har Thierry Murat lagd en tegneserieadaptasjon av “Blowin’ in the wind”, Lorenzo Mattotti av “A hard rain’s a-gonna fall” og Dave McKean av “Desolation row”.

I et av “de nyeste numrene av Donald Duck & Co. vakte det oppsikt at kjente Donald-tegnere satte Andeby-miljøet inn i klassiske kunstverk. Blant disse var nordmannen Arild Midthun, med “Andeferden i Andanger”. Men at Donald og vennene hans opptrer i klassiske omgivelser er ikke noe nytt. Denne typen henvisninger har lange tradisjoner. Spesielt italienske og spanske tegnere har helt fra 1950-tallet lagd versjoner av klassiske verk som “Odysseen”, “Don Quijote”, “De tre musketerer”, “Tatt av vinden” og “Frankenstein”. [...] fire binds samlingen “Donalds litteraturhistorie”, som nylig har sett dagens lys. [...] hvert verk forsynt med grundige innledninger. Imponerende nok får vi ikke bare historier som lett lar seg forvandle til nebbete underholdning. Her er Goethes “Unger Werthers lidelser”, George Orwells “1984” (“Drømmen om Storeand”) og Umberto Ecos “Foucaults pendel”.” (*Dagbladet* 30. april 2015 s. 2) “Moby Dick er bokstavelig talt en kjempe. Den hvite hvalen er som en besettelse for kaptein Ahab. Romanen ruver i litteraturhistorien, og i Donalds versjon er den blitt et imponerende tegneseriearbeid – i ekspressiv strek og fantastisk fargelegging. [...] Ut av hylla drar vi andre udødelige mesterverk som blir gestaltet av våre venner fra Andeby. De tolker Edgar Allan Poe og Victor Hugos; De elendige, og tar jammen en tur ut i verdensrommet i en parodi på kultklassikeren Haikerens guide til galaksen.” (<http://www.univers.no/tegneserier/donald/litteraturhistorie/Donalds-Litteraturhistorie-4/>; lesedato 09.06.15)

“Donald Duck som Hamlet? Respektløst? Selvsagt ikke. Bare gøy. Bokserien “Donalds litteraturhistorie” fortsetter med bok fem og seks. Her møter vi foruten

Shakespeare, verk som “Tom Sawyer”, “Fahrenheit 451”, “Den usynlige mannen” og “Faust”. Hva Mark Twain, Ray Bradbury, H. G. Wells og Goethe ville sagt til dette, er uvisst. Men moro blir det, når italienske serietegnere slår seg løs og forvandler klassikere til moderne tegneserier. I bind seks går de løs på landsmenn som Italo Calvino og Dante Alighieri. Mikke famler seg fram i Inferno i en story som også fletter inn “Pinocchio” av Carlo Collodi. Også Agatha Christie deltar, med “Mysteriet på Orientekspresen”. Nå mangler det bare at noen moderne verk blir donaldifisert.” (*Dagbladet* 30. november 2016 s. 31)

“Ville grekeren Homer fått Nobelprisen dersom han var blitt født etter den svenske dynamittkongen? En pris burde uansett gått til den britiske skuespilleren George Mann, som har forvandlet det sjømillange eposet [*Odysseen*] til en én time og ti minutters teaterforestilling. Folk satt vindblåste igjen etter framføringen av “Odyssey” her oppe – med Mann i alle roller. En fabelaktig artist, en blanding av akrobat, mimiker, lydmagiker og performancekunstner. Med en vanvittig intensitet formidler han historien om Odyssevs, som etter å ha kriget ti år i Troja brukte ni nye år på å komme seg hjem til Itaka, der kona Penelope og sønnen Telemakos hadde gitt opp å få se ham igjen. Ferden er sprengfylt med eventyr, på øyer det av forskjellige grunner er mer enn vanskelig å rive seg løs fra. Mann gestalter både helten Odyssevs og alle andre roller i det voldsomme dramaet. Han er sine egne kulisser, og klarer på fantastisk vis å illudere alt fra et skip på knirkende ferd over havet til guder som raser til og fra. [...] Publikum er naglet av spenning, inntil scenen farges blodig rød i nest siste scene.” (*Dagbladet* 28. mai 2010 s. 42)

En spesiell variant av medieadaptasjon er fra dagbok (og andre private notater) til skuespill. Det skjedde med amerikanske Rachel Corries dagbok, som ble adaptert til dokumentardramaet *My Name is Rachel Corrie* (urpremiere i London i 2005). Rachel Corrie reiste til Midtøsten i 2003 og sluttet seg til den ikke-voldelige organisasjonen ISM og dens arbeid for å beskytte palestinske hjem på Vestbredden og Gaza. Noen måneder senere havnet Corrie mellom en israelsk bulldoser og et palestinsk hjem, og mistet livet. E-postkorrespondansen hennes med sin familie i USA ble senere publisert i den britiske avisen *The Guardian*, og der leste skuespilleren og regissøren Alan Rickman brevene. Rickman og redaktøren i *The Guardian* tok deretter kontakt med Corries amerikanske familie og fikk tilgang til nesten 200 sider av Corries dagbøker og andre personlige notater, og dokumentardramet ble lagd. Alan Rickman og Katharine Viners *My Name is Rachel Corrie* skulle også vært spilt ved “New York Theatre Workshop i 2006, men i frykt for reaksjoner fra jødiske grupperinger, bestemte teateret seg for å utsette stykket på ubestemt tid. Kritiske røster hevder at forestillingen ikke er annet enn pro-palestinsk propaganda. Historien som fortelles er sett gjennom Rachel Corries egne øyne, fortalt fra gateplan blant det palestinske folket. Forestillingen er dagbøkene til en uhyre engasjert 23-årig fredsaktivist, og vil som sådan ikke være objektiv.” (*Aftenposten Aften* 24. januar 2008 s. 30)

Den kanadiske forfatteren Margaret Atwoods sakprosabok *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (2008) er et langt essay som har blitt adaptert til dokumentarfilm av regissøren Jennifer Baichwal. "I essayet diskuterer Atwood fenomenet gjeld på besnærende vis gjennom både biologi, mytologi, kriminologi og litteratur. [...] Boken forsøker hele tiden å utfordre og utvide vår forståelse av begrepet. Det er denne tanken om at gjeld representerer noe mer grunnleggende i tilværelsen enn boliglån og finanskrise, som inspirerte filmskaperen Jennifer Baichwal til å lage en filmadaptasjon av en svært lite filmatisk tematikk. I filmen veksler Baichwal mellom fire ulike historier: underbetalte mellomamerikanske tomatplukkere i Florida, blodhevn i Albania, oljekatastrofen i Mexico-gulven og en angrende vinningskriminell. Innimellom er intervjuer med blant andre økonomen Raj Patel, økosofen William Rees og klipp fra Atwoods forelesningsrekke om temaet. - Ingen av historiene var i boken, forklarer regissør Baichwal [...] De er i stedet manifesteringer av abstrakte ideer som Atwood diskuterer i essayet. Til sammen håper jeg de utgjør en meditasjon over hva gjeld betyr." (*Morgenbladet* 11.–17. mai 2012 s. 36)

"20 percent of the movies produced in 1997 had books as their sources ... Another 20 percent were derived from plays, sequels, remakes ..." (Naremore sitert fra Sørbo 2008 s. 13).

"[D]et er vanlig å utgi et nytt opplag, såkalt "filmpocket", i forbindelse med filmatiseringer av bøker." (<https://rushprint.no/2013/03/bokenes-vei-til-filmen/>; lesedato 04.01.21)

"Når historien om Hollywood på begynnelsen av 2000-tallet skal skrives, vil den nødvendigvis måtte forsøke å forklare den enorme entusiasmen og de vanvittige ressursene som i denne perioden ble overøst beholdningen av tegneseriefigurer fra forlagene DC Comics og Marvel Comics. Siden 2000 har Fox, Warner, Disney, Universal og Sony lansert 35 superheltefilmer med figurer fra DC eller Marvel. I fjor kjøpte Disney sistnevnte for 25 milliarder kroner, og det uten at de samtidig fikk filmrettighetene til *Spider Man* (eies av Sony) eller *The Fantastic Four*, *Daredevil* og *X-Men*-universet (som holdes av Fox). Begge studioene så tydeligvis på Disneys rekordoppkjøp som en oppfordring til å fortsette å pøse ut flere storproduksjoner om helter med mer eller mindre medfødte spesielle evner. De nærmeste to årene vil det lanseres ni nye superheltefilmer, alle med budsjetter i milliardklassen, og samtlige med røtter i de to dominerende tegneserieforlagene. [...] Superheltemanien på 2000-tallet er et resultat av en perfekt storm: Nerdekultur er blitt mainstream, dataanimerte effekter har gjort det mulig å virkeliggjøre de mest urimelige hendelser, og Hollywood er på desperat søken etter kjente rollefigurer og universer som kan gjentas igjen og igjen, både på lerretet og i alle andre tenkelige formater. Men studioenes stadig større avhengighet av superkrefter som forretningsmodell kan raskt bli en akilleshæl. Summene som brukes på slike filmer, er så gigantiske at marginene mellom suksess og fiasko er blitt hårfine. Sjangerens innebygde og til dels slitne konvensjoner innebærer også at

filmskaperne hele tiden må finne en svært vanskelig balanse mellom å leve opp til og bryte med forventninger. Samtidig er den økonomiske risikoen blitt for stor til å gi rom til friske kreative løsninger.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 26. juli–1. august 2013 s. 37)

I 1983 var regissør Per Bronkens TV-serie basert på Sigrid Undsets roman *Jenny* (1911) ferdig. Om manus til filmen uttalte han: Et “problem er at film krever action, bevegelse, mens Sigrid Undsets bok er statisk. Personene har dialoger og monologer, men kommer liksom ikke av flekken.” (Per Bronken i *SA* 7. oktober 1983) Bronken hadde lagt ned et stort arbeid før innspillingen begynte.

Hovedrolleinneholder Liv Ullmann sa i et intervju: “- Per hadde forarbeidet i lang tid og stilte usedvanlig velforberedt. Det er tidsbesparende og forsåvidt originalt, men gir skuespillerne ingen frihet. Vi fikk ikke egne valg, hverken følelsesmessig eller plastisk. Iblant følte det som vi bare måtte innordne oss i en vakkert uttenkt og perfekt bakgrunn, istedenfor selv å være levende og ydende kunstnere.” (*Aftenposten* 17. september 1983)

Bronken ble av noen anmeldere bebreidet for å gjøre verket litt lysere enn nødvendig. Kristiania-delen i romanen har “en gjennomgående realistisk gråtone som neppe virker særlig inspirerende for en regissør av Per Bronkens type. Han er glad i å male bilder med storslått og fargerik pensel. Likevel, og heldigvis, har han her valgt en mellomvei: gråtonen har han ikke villet vite noe av, til gjengjeld slår han en god del av på de ytre effekter, de praktfulle bildene fra Roma til tross. Den rystende dødsscenen er for såvidt typisk for TV-film. I boka flyter bokstavelig talt Jenny i blod, i filmen antydes selvmordet pent og pyntelig. [...] Men slik måtte det vel nettopp bli i en TV-film som denne, hvor regien bevisst fra første stund ville tegne et lysere bilde. Ikke bare i Roma, men ikke minst i Kristiania, som på Jennys tid var så grå som noen by kunne bli. I stedet fikk vi Akershus slott med morsomme gardister og annen bakgrunn” (*Arbeiderbladet* 5. oktober 1983).

“Det er gått inflasjon i teaterforestillinger basert på romaner! [...] Hvem er “romanteatret” til for? Undersøkelser har vist at bare en liten brøkdel av befolkningen oppsøker teatret jevnlig. Folk flest går rundt en gang i året og vil se noe de kjenner fra før så de er sikre på å få noe de liker. Å bygge en forestilling på en kjent roman kan trygt antas å nå ut til en litt annen del av kultursegmentet, til lesehestene. [...] En mindre kynisk innfallsvinkel er teatrets konstante behov for nytt materiale, for andre fortellinger enn den klassiske eller den nye dramatikken kan tilby. Det er vel først og fremst dramaturger, teatersjefer og regissører som tenker “dette kan bli bra teater” [...] Adaptasjonene kombinerer behovet for noe nytt med ønsket om noe velkjent og allerede kvalitetssikret. [...] Likevel kommer dramatikeren aldri til å gjenvinne sin sentrale stilling hverken i litteraturen eller teatret, rett og slett fordi teatret ikke lenger har en sentral posisjon i offentligheten. Låner man i stedet skjønnlitteraturens aura og kulturelle tyngde når man dramatiserer romaner inn i en (med hederlige unntak) ganske tradisjonell teaterform? Eller tror vi simpelthen, og mer oppløftende, på teatrets

transformerende evne, at levende mennesker som fremfører en tekst i seg selv tilfører ny mening og merverdi? Det er noe defensivt ved å lene seg stadig tyngre på romanene for materiale, fordi man samtidig risikerer å kommunisere at kunsttradisjonen man selv representerer har mindre å tilby. Mot store kulturelle endringsprosesser stiller deler av norsk teater opp med noe som fremstår som en konservativ tviholding på det autonome, litterære, sluttete verket som sitt utgangspunkt. Spørsmålet er om vi risikerer at publikum til slutt holder seg hjemme fra teatret og heller leser boken.” (Ine Therese Berg i *Morgenbladet* 14.–20. februar 2014 s. 42)

I Disneys *Det var en gang med Ole Brumm: Kjente eventyr med en brumsk vri* (på norsk 2001) har kjente folkeeventyr fra brødrene Grimm og andre kilder blitt bearbeidet slik at de blir koseligere og mindre skumle. Noen eventyr for barn er for skumle for mange av de minste barna. Her er historiene plassert inn i Brumms verden og gjort mindre skremmende. Eksempler på eventyr i boka er “Brumm får problemer med heffalumper (fritt etter “Gullhår og de tre bjørnene”)” og “Brumm går av sted for å låne en honningkrukke av Sprett” (fritt etter “Hans og Grete”)”.

Per Bloms kort-/novellefilm “Nyttårsnatt” (1993) er basert på H. C. Andersens fortelling “Den lille Pige med Svovlstikkerne” (1845). I Andersens historie fryser en ung jente ihjel en vinternatt. Hun er et gatebarn som lever av å selge fyrstikker og er uthungret. I Bloms adaptasjon handler det om gatebarn i vår egen tid, som ofte ender som narkomane og prostituerte.

Det finnes mange ulike “strategies of mirroring or *mise-en-abyme* structures. For example, Laura Grindstaff says that Luc Besson’s [film] *Nikita* (1990) is an ‘adaptation of the Pygmalion myth in which a woman is subjected to a dramatic make-over’, and as such ‘the *Nikita* narrative stands as a synecdoche for the relation between original film and its copies (*The Assassin* and *Black Cat*)’.” (Verevis 2005 s. 21)

“[L]et’s consider what happens in the Canadian television show *Slings and Arrows*, which tells the story of a modern Shakespearean acting company. Playing the role of Hamlet – acting mad – leads a character named Geoffrey Tenant (a nod to the real Hamletean actor David Tennant) to actually go mad in the midst of a performance. He jumps into Ophelia’s grave and never comes back out, leaving the other actors stranded on stage. In this case, acting mad (by playing the part of Hamlet) caused someone to become mad, a transaction modeled on Shakespeare’s original play, but the script for *Slings and Arrows* was not entirely fictional. It was based in part on the real example of Daniel Day-Lewis, an actor famous for the rigor in his method approach to roles. In 1989, at London’s National Theatre, Day-Lewis had a nervous breakdown while playing Hamlet, claiming to see the ghost of his own deceased father, the poet Cecil Day-Lewis, on stage staring at him. Upon hallucinating his father, the younger Day-Lewis walked off the stage mid-performance and has not returned to the theatre since. Here again, playing the role

of Hamlet – acting mad – appears to have either caused or manifested a psychotic symptom in Day-Lewis. Several decades later, however, after this story had become the stuff of legend in drama circles, Day-Lewis revealed that he did not actually see his father and that he was speaking more metaphorically than literally. He was really just totally exhausted and felt uninspired and inadequate. In other words, Day-Lewis claimed to be experiencing a psychotic hallucination when really he was only suffering from a lesser form of mental stress. He pretended to be mad, but the fact that he was faking it does not mean that he was mentally healthy. In all likelihood, Day-Lewis’s decision to feign madness was closely connected with the acute mental turmoil he was experiencing. In this case, therefore, mental illness caused someone to act mad. Malingering a severe form of psychosis was a cover for a less severe mental disorder, as in the case of Hamlet himself.” (Jeffrey R. Wilson og Henry F. Fradella i <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1743872115626076>; lesedato 28.12.18)

Jane Eyre (2011; regissert av Cary Fukunaga) er “amerikanske Cary Fukunagas solide og vakre adaptasjon av Charlotte Brontës *Jane Eyre*. Tydeligvis ser regissøren bak *Sin nombre* (2009) – om en ung jente som forsøker å ta seg inn i USA – klare paralleller mellom klassikeren fra 1847 og dagens emigranter på jakt etter et bedre og sikrere liv i Vesten. Der tidligere adaptasjoner har lagt vekt på hovedpersonens barmhjertighet og trofasthet (Robert Stevenson, 1943) eller hennes feministiske standhaftighet (BBC-seriene fra 1983 og 2006), fokuserer Fukunaga og manusforfatter Moira Buffini på Janes (Mia Wasikowska) sårbare, hjemløse og foreldreløse situasjon. Jane er ikke først og fremst på jakt etter romantikk. Hun ønsker å forbedre sitt liv, finne stabilitet og beskyttelse. *Det* har aldri vært noen selvfølge i den unge jentas liv. Hun blir funnet halvdød på trappen av presten St. John, som bærer henne inn i varmen. I de påfølgende feberdeliriene minnes hun en vond barndom hos den inngiftede tanten Miss Reed (der selve romanen åpner). [...] I originalboken blandes skrekkelementer fra gotikken med mer realistiske/romantiske elementer. Balansen mellom disse to stilistiske ytterpunktene har variert i tidligere innspillinger. Versjonen fra 1943 pøser på med dramatisk musikk, skygger og tåke for å underbygge den spøkelsesaktige og mystiske stemningen på Thornfield. I den nye *Jane Eyre* velger Fukunaga lenge å fremvise slottet som et øde og gåtefullt sted med en nifs hemmelighet (hva er de mystiske nattlige skrikene fra loftet?). Men der boken strammer spenningen til med et klimaks i andre halvdel, mister Fukunaga etter hvert interessen for grøsserelementene. Slik går filmen glipp av en sentral del av den originale fortellingens drivkraft. [...] “Den største synden er det å ikke våge noe” var mottoet til *Sin nombre*. Setningen er like betegnende for Jane Eyres risikovillige higen etter å skape seg et bedre liv i en brutal verden, som den er for nåtidens lykkejegere på håpefull vei til rikere breddegrader.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 24.–30. juni 2011 s. 31) Fukunagas film begynner med Janes flukt fra Rochester etter at hun har oppdaget at han allerede er gift.

Pamela

Et tidlig historisk eksempel på sjanger- og medieadaptasjon behandles grundig i et verk redigert av Thomas Keymer og Peter Sabor: *The Pamela Controversy: Criticisms and adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750* (2001). Utgangspunktet er Samuel Richardsons brev- og dagbokroman *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (1740). I 1741 kom en nabo og venn av Richardson med ros til forfatteren personlig for alt oppstyret romanen hadde forårsaket: “witness the Labours of the press in Piracies, in Criticisms, in Cavils, in Panegyrics, in Supplements, in Imitations, in Transformations, in Translations, &c, beyond anything I know of.” (Solomon Lowe gjengitt etter Keymer og Sabor 2001 s. xiii i bind 1) Blant de litterære imitasjonene var tekster kalt *Shamela*; *Anti-Pamela*; *The True Anti-Pamela*; *Pamela's Conduct in High Life*; *Pamela in High Life*; *The Life of Pamela*; *Pamela Censured*; *Pamela Versified*; *The Virgin in Eden*; *The Celebrated Pamela*; skuespillet *Pamela: A Comedy*; skuespillet *Pamela: Or, Virtue Triumphant*; og Pamela-dikt hadde i 1741 blitt publisert i aviser i London og Edinburgh (Keymer og Sabor 2001 s. xiii-xiv i bind 1). Noen av disse tekstene var altså medieadaptasjoner fra roman til skuespill.

Henry Giffards *Pamela: A Comedy* (1741) var et skuespill som ble så populært at det ble trykt to piratutgaver av det (Keymer og Sabor s. xiv i bind 6). Det fantes også noen år senere en toakters anonym komedie kalt *Mock-Pamela* (utgitt 1750) med musikk av John Frederick Lampe. I dette stykket forteller en av personene at hun bruker Richardsons roman som “a conduct book for successful husband-hunting”. Moralen i stykket er at “only a fool of a squire would take an interest in a servant-maid, and only a hypocrite of a servant-maid would feign romantic interest in a man who wanted her for his mistress” (Keymer og Sabor s. xxii i bind 6). Den italienske dramatikeren Carlo Goldoni skrev fire ulike dramatekster basert på Richardsons roman (Keymer og Sabor s. xxiii i bind 6). En av Goldinis adaptasjoner nærmet seg Richardsons realisme ved å være den første av Goldinis komedier der forfatteren ikke ønsket noen bruk av masker på scenen (Keymer og Sabor s. xxvii i bind 6).

Det fantes også en medieadaptasjon av Pamela fra roman til voksfigur-kabinett: “[I]n April 1745, an anonymous artist created a waxwork display of scenes from the novel and exhibited it in London. The opening of the exhibition was heralded by a suitable tub-thumping newspaper advertisement:

This is to acquaint all Gentlemen and Ladies,

That there is to be seen, without Loss of Time, at the Corner of Shoe-Lane, facing Salisbury-Court, Fleet-Street,

PAMELA; or, Virtue Rewarded.

Being a curious Piece of Wax-Work, representing the Life of that fortunate Maid [...]. The whole containing above a hundred Figures in Miniature, richly dress'd, suitable to their Characters, in Rooms and Gardens, as the Circumstances require, adorn'd with Fruit and Flowers, as natural as if growing. Price Sixpence each.” (Keymer og Sabor s. xlv-xlvi i bind 2)

Denne voksfigur-utstillingen må ha vært en suksess, for det ble lagd enda en utstilling med voksfigurer basert på personer og scener fra romanen (Keymer og Sabor s. xlvii i bind 2).

Ifølge den britiske litteraturforskeren Terry Eagleton ble *Pamela* “a whole cultural event ... the occasion or organizing principle of a multimedia affair, stretching all the way from domestic commodities to public spectacles, instantly recodable from one cultural mode to the next” (gjengitt etter Keymer og Sabor 2001 s. xvi-xvii i bind 1).

Nora

Nora av italienske Cinzia Ghigliano (1978; på norsk 1986) “er en tegneserie basert på Henrik Ibsens skuespill *Et dukkehjem* med ekteparet Nora og Torvald Helmer. [...] Man er ikke avhengig av teatrets scene. Dermed får vi se Nora danse tarantella på maskeradeballet, ikke bare høre om det. Istedenfor Torvalds påstand om at dansen var en suksess, får vi selv se begeistring hos gjestene. Dermed unngår tegneserien lange dialogsekvenser, og handlingen blir levendegjort. En ny akt markerer i Ibsens drama et tidsskifte. I *Nora* får vi en utscene i begynnelsen av hver akt. [...] Tegneren veksler mellom oversiktsbilder og nærbilder, alt etter hva han ønsker å uttrykke. Flyttes perspektivet fra helportrett til nærbilde av ansiktet, er det personens indre tilstander som skal vektlegges. Er personen nervøs, får vi et bilde av hender som fikler ved noe. Vi får med andre ord helt klare signaler om det som foregår. Dette er også nødvendig da så mye av teksten må forsvinne under omforming til serie. Verdiperspektiv blir mye brukt: Det som er viktig, gjøres stort, mens det perifere forminskes. [...] Tanker markeres ved egne ruter. Gråblå ruter markerer tanker, mens gulfargede markerer ønskedrømmer. Begge har avrundede former, som skiller dem fra ruter som representerer sosial virkelighet.” (Sissel Holtet i <https://docplayer.me/45952312-Et-temanummer-redigert-av.html>; lesedato 06.05.22)

“Torvald er en stor og kraftig mann med mørkt hår og skjegg. Kroppsbevegelsene hans er få og markante. Han er med andre ord en stabil person. Helt fram til siste del av stykket holder han ofte omkring Nora. Hendene hans er en fars beskyttende hender på barnets skuldre. Han ligner for øvrig på Noras far, som vi får se i tankebilder. Det eneste som skiller de to mannspersonene, er hårfargen. Den fysiske likheten mellom de to mennene avspeiler deres felles oppfatning av Nora, og Noras av dem. Intrigemakeren, sakfører Krogstad, har fått en klisjépreget skurkeham. Han har markerte ansiktstrekk, stor bart og kraftige øyenbryn. Attpå til har han loslitte klær. Det skal ikke være tvil om hvem som vil gripe forstyrrende inn i den vakre Noras hverdag. [...] Tiden er av noen grunn skjøvet framover 3-4 tiår, til 1907, ved vårt århundres fødsel. Miljøet er flyttet fra en norsk småby til en sydeuropeisk storby. Arkitektur og butikkskilt viser det. Serien er tydeligvis beregnet på et internasjonalt marked, og en norsk småby er funnet for provinsiell. Den borgerlige stuen er likevel den Ibsen har beskrevet: smakfullt innredet, med malerier,

skinninnbundne bøker, vakre møbler og tepper – alt konnoterer velstand og vellykkethet.” (Sissel Holtet i <https://docplayer.me/45952312-Et-temanummer-redigert-av.html>; lesedato 06.05.22)

“Dukker vises to ganger i eksposisjonen. Begge gangene er de nær knyttet til Nora. Når Nora kommer ut av leketøysforretningen, ser vi i bakgrunnen vindusutstillingen, som består nettopp av dukker, de danner likesom en krans rundt Noras hode – sagt i ord: Nora er en dukke. Dette er det bildet som introduserer Nora for leseren. Når Nora skal vise Torvald hva hun har kjøpt, holder hun opp en dukke. Dukken har rosa kjole som Nora selv, men den ser langt fra lykkelig ut. Øynene er store og bedende, munnen tett sammenknepet – dukketilværelsen er kanskje ikke så fantastisk likevel.” (Sissel Holtet i <https://docplayer.me/45952312-Et-temanummer-redigert-av.html>; lesedato 06.05.22)

Den gjennomgående stilen i arkitektur, interiører, møbler, vaser osv. i tegneserien er Jugendstil (art nouveau). En metrostasjon som minner om en stasjon i Paris er lett gjenkjennlig, også den i Jugendstil. Denne stilen er kjent for sine myke, natur etterlignende former. Noen ganger får vi se ekte kunstverk i bakgrunnen når personene er innendørs, malerier som henger på en vegg eller er i en persons fantasi. Når Nora vurderer selvmord, vises en tegnet versjon av britten John Everett Millais’ maleri *Ophelia* (1852). Den døde Ophelia fra *Hamlet* ligger død i en elv, med restene av en blomsterbukett i en av hendene. Et annet bilde i bakgrunnen er britten William Windus’ *Too Late* (1858), der temaet er en mann som har sviktet en kvinne og oppdager at det er for sent å rette opp den lidelsen han har påført henne.

Adaptation

Spike Jonzes film *Adaptation* (2002) er “a semi-fictionalized account of Charlie Kaufman and his imaginary brother, Donald (both played by Nicholas Cage in the film), adapting Susan Orlean’s book *The Orchid Thief* into a screenplay” (Chris Dzialo i Buckland 2009 s. 110). Donald er Charlies “evil twin”. Filmen er en komedie om adaptasjonen av *The Orchid Thief* til film. Hovedperson og filmmanusforfatter Charlie Kaufman får store problemer med å gjøre boka om til filmmanus, og hans forsøk leder til mange dramatiske forviklinger. Kaufman er tvillingbror med en mer suksessrik forfatter, og føler at “nothing happens” i livet hans. *The Orchid Thief* er en bok om planter der også “nothing happens”, altså uten ytre dramatik, og byr dermed på store utfordringer når den skal adapteres. Charlie anstrenger seg for å unngå den tradisjonelle Hollywood-dramaturgien i sin film om orkideer.

Charlie Kaufman er en Woody Allen-lignende, grublende fyr med lav selvtillit. “Do I have an original thought in my head” spør Charlie seg allerede i filmens første minutt, og det er som om filmen gir svar ved kun å vise et svart lerret når spørsmålet blir stilt fra “off” (Peltzer 2011 s. 63). Han er mistilpasset (“not adapted”). I et mareritt blir han angrepet av Charles Darwin, naturvitenskaps-

mannen som skrev om planters “adaptation” til omgivelsene. Boka er full av illusjonsbrudd, satire (bl.a. av et skriveseminar med en guru-foreleser og et møte med den litterære agenten), thrillerlignende innslag med scener fra rettssalen, narkotikamisbruk og med krokodilleangrep i sumpene, og mange ironiske meningsnivåer knyttet til fenomenet “tilpassing” (“adaptation”).

“In *ADAPTATION*, the director Spike Jonze and the writer Charlie Kaufman follow up their ultra-hip post-modern black comedy, *Being John Malkovich*, with the fictional story of a writer named “Charlie Kaufman” (portrayed by Nicolas Cage), who’s trying to adapt the real bestselling nonfiction book *The Orchid Thief*, by New Yorker writer Susan Orlean (portrayed by Meryl Streep), into a screenplay. But it doesn’t go well for Charlie (the character) because he’s creatively blocked, besieged with anxiety, and living with his gregarious twin brother, Donald (Cage again), an aspiring screenwriter who constantly gets in his face. Apparently, when someone hired Kaufman (the writer) to adapt *The Orchid Thief*, something like that actually happened: Unable to find a way to turn book into movie, he landed on the idea of turning his process of turning-book-into-movie into movie. He even created a twin brother character for himself to suggest his splintered persona, and at the beginning of *Adaptation*, he shares the screenwriting credit with his *faux* sibling.” (<http://www.pitt.edu/~kloman/adaptation.html>; lesedato 14.03.16)

Charlie Kaufman besøker filmsettet der hans forrige film, *Being John Malkovich* (2000) ble innspilt. “Jonze and Kaufman wink at themselves so much that you’ll want to offer them eye drops: They even recreate behind-the-scenes glimpse of the filming of *Being John Malkovich*, with the stars of that movie returning to play themselves playing themselves. [...] Orlean’s book – written in her magazine’s comfortably vivid, matter-of-fact style (or as Charlie calls it, “sprawling New Yorker shit”) – revolves around John Laroche, an encyclopedic, self-educated, obsessive-compulsive Florida man who calls himself “the smartest person I know.” Orleans discovers Laroche (portrayed by Chris Cooper) when she reads a newspaper account of his arrest for poaching some rare ghost orchids from protected Indian land in Florida. A book grew from her New Yorker article about Laroche, and so did her own obsession with the obsessed: Soon she found herself wondering “how people found order and contentment and a sense of purpose in the universe by fixing their sights on one single thing or one belief or one desire.” [...] In Laroche’s case, the tendency to fixate, which masked his loneliness and psychological mayhem, always focused on external things: fish, fossils and turtles in youth (he wanted to own a Galapagos tortoise), orchids and horticulture as an adult. But in Charlie’s case the fixation is frantically solipsistic, which seems a more appropriate metaphor for celebrity filmmaking.” (<http://www.pitt.edu/~kloman/adaptation.html>; lesedato 14.03.16)

Kaufmans “story moves around in time, from the creation of the universe to flashbacks of Orlean’s days with Laroche – her Manhattanite friends engage in smug dinner-party badinage about him – to scenes in the “present,” where Charlie

tries to adapt her book and deal with his brother, who's writing a grisly thriller using the formula of a gruff screenwriting guru (Brian Cox) who conducts seminars that teach writers how a flashy third act can save a bad movie. [...] Kaufman contrives an insipid thriller ending, and when he and Jonze get through dismembering Orlean's book, they've positioned it as a pile of muddled contradictions and philosophical banalities, to which they add a few of their own." (<http://www.pitt.edu/~kloman/adaptation.html>; lesedato 11.03.16)

“Når Kaufman i “Adaptation” (2002) velger å innlemme seg selv og sin fiktive tvillingbror Donald i verket, og når han velger å fokusere på sitt eget mislykkede forsøk på å overføre Susan Orleans roman “The Orchid Thief” til film, i stedet for å faktisk gjøre det, er det lett å se på grepet som latskap, og sammenlikne det med skoleeleven som i stedet for å finne på en slutt på novelleoppgaven sin avslutter den med at “alt hadde bare vært en drøm”. Men i en film som mer eller mindre blir skrevet etter hvert som den utfolder seg, klarer Kaufman å holde to fortellinger gående samtidig, på to forskjellige metafysiske plan, uten at noen av dem på noe som helst tidspunkt mister gyldighet. [...] Det er ikke til å nekte for at Kaufman som filmskaper tar mye plass i fortellingene sine. I “Adaptation” er for eksempel karakteren “Kaufman” nærmest i ferd med å overskygge karakteren i boka som skulle filmatiseres. Men så kan man jo påpeke at de fleste filmer lages ut ifra et behov for selveksponering. Kaufman er i det minste ærlig.” (*Dagbladet* 6. februar 2009 s. 32)

På et seminar med suksessforfatteren Robert McKee hører vi Kaufman bebreide seg selv i en indre monolog: “What the fuck am I doing here? Fuck! It is my weakness [...] that brings me here. Easy answers, rules to shortcut yourself to success.” Hans indre stemme blir på en ironisk måte avbrutt av McKee som sier: “And God help you if you use voice-over in your works, my friends. It's flaccid, sloppy writing. Any idiot can write voice-over narration to explain the thoughts of the character.” “Aspirerende forfattere vil nesten alltid møte på fortellerguruen Robert McKee – mannen bak screenwriter-bibelen *Story* og det berømte fortellerseminaret han turnerer rundt med i verden. [...] Storkjeftet, skråsikker og sprenglærd: McKee vet hva han driver med. Si bare ikke at *Casablanca* er en dårlig film. McKee er så ikonisk at Hollywood – i form av den briljante Charlie Kaufman – har laget film der han spiller en avgjørende rolle. I *Adaptation* (2002) spiller Nicolas Cage to brødre i filmindustrien. Hovedpersonen “Charlie Kaufman” er en nevrotisk manusforfatter, som vil unngå Hollywoods fortelleroppskrift, mens broren er McKee-fan. For å redde manuset fra skrivesperre og fiasko, ender Charlie Kaufmans manus i sex, vold og biljakter.” (Aslak Nore i *A-magasinet* 28. juli 2017 s. 39)

“ “God help you if you use voice-over in your work, my friends,” brummer Brian Cox i rollen som manusguru Robert McKee i *Adaptation*. “God help you. That's flaccid, sloppy writing. Any idiot can write a voice-over narration to explain the thoughts of a character.” Enhver idiot kan riktignok også melde seg på McKee sitt

manuskurs, og dette angrepet på bruk av *voice-over* bryter i *Adaptation* humoristisk nok inn i (nettopp) en pågående *voice-over* i hovedpersonen Charlie Kaufmans hode. Forklaringer og snarveier er hva McKee degraderer bruk av *voice-over* til å representere, men vil en filmskaper utrette noe mer med fortellerstemme enn en forenkende effekt, er ikke veien nødvendigvis så lang. Det er ofte når en *voice-over* får oppføre seg uforutsigbart og ha sitt eget særpreg, at den kan løfte og gi en helt egen identitet til en film. I *Adaptation* treffer Jonze denne perfekte balansen, og med selvkommenterende ironi og bitende satire skrev Charlie Kaufmans selvportrett seg uomtvistelig inn i filmhistorien. [...] subjektiv betoning av en indre monolog som forteller oss *hvem* denne stemmen er. Og der ligger en av de store forskjellene mellom god og dårlig bruk av *voice-over*.” (Karsten Meinich i <https://montages.no/2015/04/god-help-you-if-you-use-voice-over-om-fortellerstemmer-i-sunset-boulevard-og-adaptation/>; lesedato 23.01.19)

“*Adaptation*’s credits mention Charlie Kaufman’s fictional brother from the film, Donald Kaufman (also played by Nicolas Cage), as a cowriter of the film’s real screenplay. [...] This even resulted in an Oscar nomination for “Charlie Kaufman and Donald Kaufman” (for Best Adapted Screenplay), making Donald the first ever entirely fictitious Oscar nominee.” (Ian Christie and Annie van den Oever i <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctv5rf6vf.8.pdf>; lesedato 29.09.21)

Filmen “focus on both evolutionary and literary adaptation” (Chris Dzialo i Buckland 2009 s. 111).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>