

Frå *Apan fin* (1999) til *Hej då, lilla apa!* (2008). Bildebok og animasjonsfilm – resepsjon og medieestetikk

Ingeborg Mjør

Førsteamanuensis ved Høgskolen i Bergen, Noreg

Abstract

Artikkelen analyserer animasjonsfilmen *Hej då, lilla apa!* (2008), ein adaptasjon av Anna-Clara Tidholms småbarnsbildebok *Apan fin* (1999). Filmen har reformulert nokre av bokas motiv og lagt til nye motiv, og artikkelen prøver for det første å grunngi desse endringane i resepsjonsperspektiv, det vil seie at endringane er gjort av omsyn til små barns (1–2 år) resepsjon. For det andre kan ein sjå filmen som eit produkt av medieestetiske omsyn, den er laga på filmmediets premisser, som på visse måtar skil seg frå bildebokmediets premisser. Analysen framhevar likskapar og skilnader mellom bildebok og animasjonsfilm.

The article analyses the animated film *Hej då, lilla apa!* (2008), an adaptation of Anna-Clara Tidholm's picturebook *Apan fin* (1999). The film version reformulates some of the book's motifs in addition to adding some new motifs, and the analysis explains these changes with regard to young children's (1–2 year olds) reception and meaningmaking. The film can also be seen as a result of media aesthetical considerations, changes are based on film conventions and film technology. The analysis underlines similarities and differences between picturebook and animated film.

Adaptasjonar er eitt kjenneteikn ved moderne mediekultur for barn, oftare og oftare finst same innhaldsbaser parallelt i for eksempel bildebok, lydbok, animasjonsfilm, teater eller digital bildebok/applikasjon. Adaptasjonar er på den eine sida eit svar på ein enorm etterspørsel etter innhald, både av smal og populærkulturell karakter. På den andre sida kan andre eller nye medium representere eit estetisk potensiale som kan vitalisere det stoffet som allereie ligg føre. Adaptasjonar må fungere på eigne premisser anten publikum kjenner førelegget eller ikkje, men når dei synest å ha så sterk appell handlar det også om ein eigenverdi. Publikum set pris på repetisjonar og variasjonar over det vi kjenner frå før, men også på den fornyinga adaptasjonen representerer gjennom sin intertekstuelle dialog med utgangspunktet (Hutcheon 2006:114). Denne artikkelen handlar om prosessen frå bildebok til animasjonsfilm, aktualisert av ei rekkje utgivingar dei siste åra, særleg for aldersgruppa 0–3-år. *Den lille larven Aldrimett* av Eric Carle finst som animasjonsfilm og applikasjon, og i Sverige har det vore laga filmar baserte på bøker av Barbro Lindgren og Olof Landström (Benny-trilogien), Stina Wirsén og Anna-Clara Tidholm.

Artikkelens analyseeksempel er animasjonsfilmen *Hej då, lilla apa* (2008) som er basert på Tidholms bildebok *Apan fin* (1999). Plottet kan reduserast til same synopsis som det ein finn i bildeboka: "Lita jente møter hund, blir redd, men kjem seg trygt heim til mor". Men filmen har også lagt noko til og den har gjort nokre tydelege val bort frå bokførelegget. Analysen prøver å grunngi dei endringane filmen medfører ut frå omsyn til målgruppa resepsjon, men også som ei aktiv tilpassing til filmmediet.

Resepsjonsomsyn definerer eg som eit spekter av analysar av barns kompetansar og interesser; livserfaringar, lese- og medieerfaringar, kulturell kompetanse og kognitive evner. Resepsjonsperspektivet i analysen stør seg på funn i studien *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til mening og tekst*, som analyserer eit høgtlesingsmateriale der ti foreldre les *Apan fin* for eitt- og toåringar (Mjør 2009). Desse høgtlesarane synest å oppleve visse aspekt ved boka som kognitivt og kulturelt utfordrande for barna, materialet inneheld mange eksempel på at dei vaksne omformulerer bildebokas verbaltekst og plott av omsyn til dei små barnas meningsskaping. Resepsjonsomsyn synest vere ein heilt sentral dimensjon ved høgtlesingspraksisar,

og er særleg eksplisitt når barna er så små. Når det så viser seg at filmversjonen opphevar ein del av bokas utfordringar, sluttar eg av det at filmskaparane har ein analyse av resepsjonsproblematikken som i stor grad korresponderer med høgtlesarane sine analysar. Funn frå høgtlesingsstudien blir trekt inn i artikkelens diskusjon av forholdet mellom bildebok og film.

Resepsjonsperspektivet i artikkelen blir supplert av eit medieestetisk eller mediesensitivt perspektiv, det vil seie ei interesse for kva mediets teknologiske og uttrykksmessige (semiotiske) ressursar betyr for formidlingas *kva* og *korleis*. I *Medieestetikk* (2009) nemner Liv Hausken nettopp adaptasjonar som demonstrasjonar av ulike medium sine verkemåtar og teknologi, med sosialsemiotisk terminologi kunne ein føye til at ulike medium disponerer ulike modalitetar. Den som skal filmatisere ein roman, vil orientere seg i forhold til grunnteksten ut frå filmens grunnleggende visuelle formspråk. Casting, val av skodespelarar og innspjelingsstad, er avgjerande. Den som skal lage lydbok er lojal mot verbalteksten, men vil vere særleg merksam på lydfenomen (stemmer, effektar, musikk) som vil tilføre dei ønska kvalitetane. I ei digitalisert bildebok er det viktig med funksjonelle «plassar» som opnar for lesarens deltaking. Lesaren vil forvente å få klikke på motiv, og at det skal tilføre lesinga interessante dimensjonar. Ein adaptasjon vil alltid vere tett knytt til sitt medium, og med eit omgrep frå sosialsemiotikken diskuterer Elise Seip Tønnessen denne variasjonen som ”mediets affordans”, det vil seie at eit medium, på same måte som modalitetar som skrift, tale, bilde og lyd, har sterkare og svakare sider når det gjeld kva dei eignar seg til i tekstproduksjon (Tønnessen 2010:14). Analysen av *Hej då, lilla apa!* diskuterer derfor adaptasjonsprosessen også som ein konsekvens av korleis animasjonsfilmens medieestetiske potensiale blir utnytta.

Apan fin og Hej då, lilla apa!

Både bildebok og film handlar om ei lita jente som vaknar glad og hoppar litt i senga før ho står opp. Mor kler på henne og så tar ho seg ein tur ut i den store, vide verda. Der møter ho ein hund som skremmer henne, ho reddar seg opp i eit tre. Ho greier å jage hunden bort, hoppar ned og landar i ein søledam. Våt og litt mismodig ruslar ho heim til mor, som trøystar og tørkar. Historia sluttar med at jenta ligg i senga og skal sove. Vi har altså med fleire av småbarnsfortellingas kjenneteikn å gjere: Heime-ute-heim-strukturen med motivisk

sirkelkomposisjon (senga), eintydig kronologi og det Nina Christensen har kalla den emosjonelle konflikten (Christensen 2010).

I narratologien refererer omgrepet *historietid* (fortald tid) til det tidsrommet ei historie utspelar seg over, ein time, ein dag, eit liv, osv. I forhold til dette tidsaspektet står *diskurstida* (forteljetid), den *relative* tida det tek å fortelje ei historie gjennom ein tekst (Chatman 1978, Lothe 2003). Ein kan fortelje om eitt liv i løpet av nokre setningar eller i ein romansyklus, eventuelt kan ein heil roman handle om eit par timar. *Apan fin* og *Hej då, lilla apa!* forhold seg likt til historiedimensjonen, gjennom morgon-kveld-komposisjonen, men diskursen er ulik og mediespesifikk. *Apan fin* inneheld 13 oppslag med enkle bildekomposisjonar og ei toordssetning på kvart oppslag. Ellipsar komprimerer forløpet. På det tredje oppslaget vinkar apa til mor og er i rørsle ut mot høgre bildekant, når vi blar om møter vi den store hunden (sjå ill. 5a og b s.8). To oppslag og ei sidevending er *diskurstida*, i *historietid* må lesaren sjå for seg eit noko meir omstendeleg forløp. Også heimvegen blir gjort unna på eitt oppslag. Bildekomposisjonane er økonomiske i uttrykket, dei viser karakterane og utvalde og metonymisk representative objekt frå interiør og eksteriør, som når ei dør betyr huset der mamma er. Ein konsekvent bruk av negativ bakgrunn bidrar til ei nedtoning av realismen og eit stilisert, reint uttrykk. Farge fungerer også metonymisk, grøn eller blå bakgrunn betyr ute-i-verda, gammalrosa og varm gul betyr heime.

Ein treng ikkje så lang tid for å lese ei bok som dette, ein av informantane i høgtlesingsstudien brukar eit og eit halvt minutt på boka, saman med barnet sitt. Andre brukar lengre tid, fleire brukar mest dobbelt så lang tid på grunn av det ein kan kalle høgtlesingas ekspansjonsstragiar. Ein dveler ved oppslag, peikar, namngir, stiller spørsmål og oppmuntrar barnet til å delta i ein dialog. Det ser ut som om det er eit mål at det skal ta litt tid å lese. Filmen *Hej då, lilla apa* varar i sirka fem minutt, inkludert opnings- og sluttvignett. Eit påfallande samsvar mellom høgtlesing og film ser såleis ut til å handle om ekspansjon.

Episk ekspansjon i Hej då, lilla apa!

Romanen er episk langprosa, den søker forlenging og ekspanderer materialet sitt gjennom teknikkar som narratologien kallar *retardasjon*, *digresjon*, *parallellitet* og *gjentaking* (Aarseth 1999). Ein kan vanskeleg kalle ein fem minutt film eller ei tre minutt høgtlesing for episk langform, men

begge deler representerer ekspansjon i forhold til bildeboka. Det er eit poeng, eller eit behov, å få historia til å vare. Høgtlesarar skaper retardasjon når dei inviterer barnet til å gå inn i dialog om ikonoteksten, ein forseinkar slutten. Ein kan kalle det *digresjonar* når ein inkluderer barnets private erfaringar i lesinga, for eksempel når ein les om ein hund og supplerer med å referere til ein hund barnet har kjennskap til.

Bildebok og film inneheld stort sett dei same motiva - ”hopping i senga”, ”påkledning”, ”farvel til mor” og ”møte med hund”. Når filmens diskurstid er lengre skuldast det primært at levande bilde pr definisjon er sceniske. Det tar lenger tid å *vis* at nokon hoppar i senga enn det tar å *fortelje* det. Den mest påfallande ekspansjonsstrategien i *Hej då, lilla apa!* er to vandringsscener som tek mest halvparten av den tida filmen varer, og som knapt finst i bildeboka. Den første vandringa erstattar det som i boka ein ellipse (jf s 3), der hovudpersonen går ut døra heime og på neste oppslag står ansikt til ansikt med hunden. Vandringa i filmen skaper eit heilt nytt narrativt rom, *parken*. Den første vandringa varer sirka 1 minutt og 40 sekund, den er ordlaus, men er fulgt av digital musikk og varer fram til møtet med hunden. Apa går langs same grunnline og kamera held same avstand til motivet. Scena er lang, men ein potensiell monotoni blir forhindra av at heilt nye bifigurar blir innførte, som digresjonar. Først passerer jenta ein (ape)far som trillar barnevogn (1a). Så spring ein (ape)joggar med musikk på øyra forbi henne bakfrå (1b). Så møter ho ei eldre (ape)kvinne, med rullator (1c). Ingen av desse kommuniserer ho med, men figurane gjer historia meir kompleks, kan hende meir humoristisk, og gjer at scena kan vare ei stund. Bifigurane er handlingselement som narratologien kallar *satelittfunksjonar*, med referanse til skiljet mellom kjerne- og satelittfunksjonar (Barthes 1977). Kjernefunksjonane er handlingsdrivande, satelitt-

funksjonane har utfyllande karakter og utgjer eit innhaldspotensiale som blir antyda, men ikkje realisert. Film kan lettare gi rom for retarderende satelittfunksjonar, ei bildebok må i større grad konsentrere seg om kjerne, slik Tone Birkeland også viser at det er i Torill Koves ”Min bestemor strøk kongens skjorter”, som finst både som animasjonsfilm og bildebok (Birkeland 2011).

Å skilje mellom kjerne- og satelittfunksjonar er noko ein lærer gjennom å sjå film. Den første vandringa er etter måten lang og reiser eit spørsmål om innslaget faktisk endrar plottet frå bildeboka, det vil seie det utfordrande møtet mellom jente og hund? I resepsjonsstudiar av barns tekstkompetanse vil ein ofte undersøke korleis barn opplever handlings- og forløpsdimensjonen i tekstar. Kva legg dei vekt på, kva legg dei ikkje merke til, korleis parafraserer dei ein tekst, korleis opplever dei samanhengar mellom motiv, handlingar og konsekvensar (Tønnessen 1998)? Dess yngre barn er, dess meir frekvent er det at dei responderer på tekstar med personlege erfaringar, noko som kan innebære at ein festar seg ved andre motiv enn det meir erfarne lesarar legg vekt på (Løvland 2002, Mjør 2009, Seip Tønnessen 2011). Bipersoninnslaget i *Hej då, lilla apa!* er omfangsrikt, vitalt og humoristisk, det representerer eit narrativt potensiale. Ein kan - dersom ein tillet seg å spekulere - risikere at eit lite barn svarar ”pappa og beibi” dersom ein spør kven som er med i filmen eller kven apa møtte.

I filmens andre vandring brukar apa tretti sekund på heimvegen, og også no passerer ho far og barn (kviler på benk), joggaren (tøyer ut) og pensjonisten. At den siste vandringa kan vere vesentleg kortare enn den første kan forklarast ut frå filmens sterke sensitivitet når det gjeld timing, og prinsippa om ”planting” og ”innhausting” (Evans 2006). Turen heim viser tilbake til turen ut. Første vandring gir ei grundig innføring i tid og rom, turen heim haustar av denne og kan

Illustration 1.



effektivisere slik at ikkje sjåaren opplever umotivert redundans. Dette prinsippet er også mykje brukt i bildebøker, ei reise *ut* i verda kan organiserast over fleire oppslag, medan heimreisa blir formidla over eitt oppslag.

Retardasjon gjennom dei to vandringscenene er altså det viktigaste verkemidlet for å få *Hej då, lilla apa!* til å vare i fem minutt. Bipersoninnslaget sikrar at filmen kan vare ei viss tid utan at handlinga framstår som monoton eller for enkel. Filmen brukar også sirka tjue sekund på ei scene der hunden nøler og virrar rundt før han stikk av. I bildeboka viser oppslaget ”Hunden bort!” at jenta i treet husjar på hunden og at han er på veg bort, den nye scena i filmen tilfører hunden identitet og humor. Filmen kan lett formidle variert mimikk og kroppsspråk i ei og same scene, karakterane blir meir komplekse enn det stillbilde kan formidle. Denne scena medfører kan hende ei ufarleggjering i forhold til bildebokas meir eindimensjonale ”Hunden dum” (sjå ill. 3a).

I tillegg til retardasjon og digresjon brukar filmen også *parallellitet*, same motiv blir brukt fleire gonger. Filmen opnar med at rullegardina på barnerommet går opp og sluttar med at den går ned, slik blir ein sirkelkomposisjon sikra, som i boka byrjar og sluttar det i senga. I boka drikk apa mjølk berre om kvelden, i filmen skjer dette både morgon og kveld. Parallellitet skaper tekstband som styrkar vår oppleving av samanheng, og filmen ekspanderer i forhold til bildeboka.

Også lydsporet er viktig når filmen skal vare ei stund. Ei mannleg forteljarstemme brukar grammatisk fullstendige setningar og replikkar, ikkje toordssyntaks som boka. Lydsporet er elles bygd opp av (digital) musikk, som opnings- og sluttvignett og som lydspor til to vandringscener. Filmen brukar også reallyd, rett nok digitalt produsert (Larsen 2005). Vi høyrer fuglesong, hanegal, lyden av rullegardin som går opp, lyden av eit plask, osv.

Animasjonsfilmens bruk av ekspansjonsteknikkar, både i forhold til auditiv og visuell diskurs, er systematiske. Bildebokas komprimerte *telling* blir i filmen til *showing* – i samsvar med filmens sceniske karakter. Filmen har behov for eit visst omfang og dette behovet korresponderer truleg med små barns behov for *tid* til å sanse og fortolke. Bildeboka må økonomisere meir, men kan også ha tillit til at høgtlesaren tek eit ansvar for at leseopplevinga skal vare ”lenge nok” for barnet. Høgtlesingsstudien viser at også høgtlesarane produserer *showing*. Dei set visse stillbilde i scene, for eksempel vinkar dei fysisk når bildet viser ein

vinkande hovudperson, dei lagar fysiske ”hopperørslar” når hovudpersonen hoppar i senga. Dei lagar replikkar som ”Ha det, mamma” og ”Ha det, kom snart igjen!” der bildeboka berre viser avskjeden (Mjør 2009). Ekspansjon er truleg eit vesentleg kjenneteikn både ved høgtlesing for små barn og ved overføring frå bildebok til animasjonsfilm.

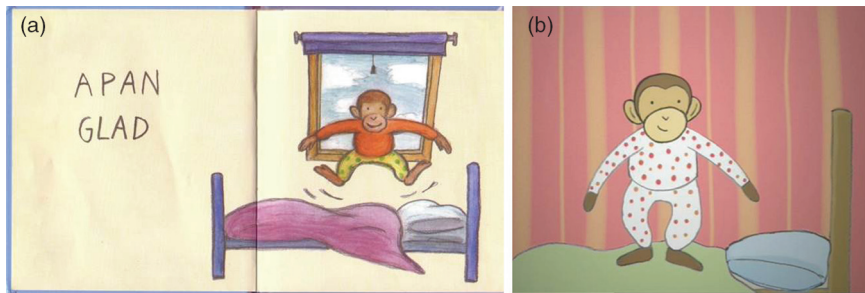
Re-casting 1: Ei meir feminin jente

Filminnspeling inneber casting (val av skodelspe-larar og innspelingsplass) og når same roman blir filma fleire gonger, *re-casting*. Re-casting er ikkje så vanleg når det gjeld animasjonsfilm, innanfor populærkulturen er gjenkjenning viktig og film og eventuelle bokprodukt vil foreligge til same tid. Men når film kjem *etter* bok, og boka ikkje tilhøyrer ein massekulturell kanon, har ein sjanse til revisjon, og i *Hej då, lilla apa!* har ein gjort visuelle justeringar av hovudperson og hund. Begge justeringar fell saman med funn i høgtlesingsstudien, der fleire av dei vaksne for det første synest usikre på hovudpersonens kjønn og for det andre gir uttrykk for ambivalens når det gjeld korleis dei skal formidle ”Hunden dum” i bildeboka.

Ulla Rhedin har vist at små barn hevdar at apa i bildeboka er ein gut – og hovudpersonen blir oppfatta som meir og mindre maskulin også av dei ti høgtlesarane (Rhedin 2001, Mjør 2007 og 2009). Apa blir av desse referert til som ein ”han”, sjølv om ho faktisk er kledd i skjørt. Men karakteren manglar eksplisitte feminine attributtar, som jentenamn, fargar som rosa og lilla, dekorative detaljar, hår og augevipper. Ein svakt formulert femininitet blir forsterka av at apa populærkulturelt er knytt til maskulinitet, gjennom figurar som King Kong, Nysgjerrige Nils og kjendissjimpansen Julius frå Dyreparken i Kristiansand.

I *Hej då, lilla apa!* er tittelen endra, ordet ”fin” er fjerna og erstatta med ”lilla”, begge er adjektiv som kan medføre feminine konnotasjonar. Men protagonisten er like namn- og hårlaus, og forteljarstemma brukar aldri personleg pronomen (ho), berre ”den lilla apan”. Tre varsame tilpassingar forsterkar feminiteten hennar. I bildeboka er pyjamasen kjønnsnøytral; raud, gul og grøn. I filmen er den kvit og dekorert med nyansar av raudt, rosa og oker (ill. 2). Endringa er varsam, dette er ikkje hyperfemininitet. I tillegg hoppar apa i senga mot ein vegg med rosa striper på tapeten, metonymisk for jente eller jenterom. Og til slutt er hovudpersonens skjørt justert.

Illustration 2.



Det grønne rutemønsteret frå bildeboka er fjerna, i filmen er skjørtet einsfarga gult, ei endring som punkterer humoristiske påstandar som har vore sette fram om ein skotte i kilt. Filmens viktigaste bidrag til ein meir eksplisitt feminitet er likevel ein konsekvens av at den, i motsetning til boka, disponerer levande bilde. Særleg i den første vandringscena, der apa trippar glad av stad, får filmen fram ein vipp og ei rørsle i skjørtet, slik at det blir eksponert som nettopp *skjørt* (sjå ill. 1).

Det kan ha vore eit ønske hos Tidholm å unngå ein stereotyp feminitet i bildeboka, men eg ser vekk frå at intensjonen er at kjønn skal vere ei tolkingsutfordring eller uttrykket genusnøytralt. Derfor har animasjonsfilmen brukt den sjansen den har, til å redusere usikkerheita knytt til hovudpersonens kjønn.

Re-casting 2: Ein meir barnevenleg hund

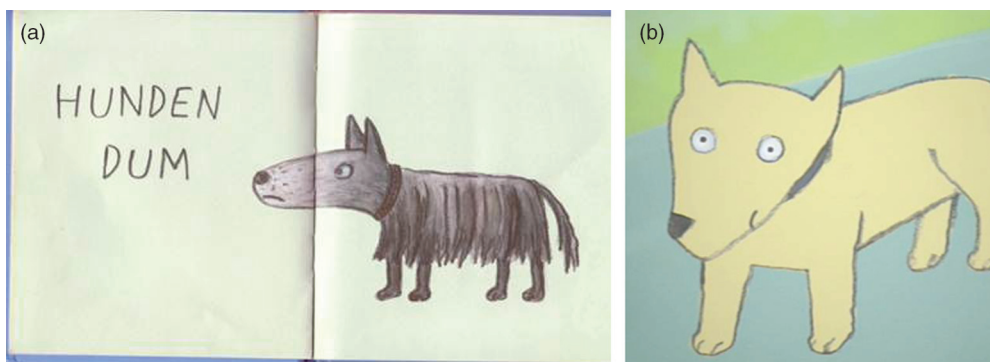
Om hovudpersonens kjønn er varsamt reformulert i filmen, så er ”Hunden dum” frå bildeboka totalt omformulert, både verbalt og visuelt (ill. 3). Her kan ein med rette snakke om re-casting. Den ulveaktige bastarden i *Apan fin* er i *Hej då, lilla apa!* blitt ein korthåra, lysegul, smilande og logrande hund, meir i samsvar med småbarns- og populærkulturelle konvensjonar. ”Rødhette og ulven” er ikkje ein intertekstuell referanse i filmen, slik den er det i bildeboka. Forteljarstemma introduserer hunden slik ”Men allting är

inte bra. En hund! En *stor* hund! En *väldigt* stor hund!”. Her finst ein snev av ironi, for hunden er ikkje stor. På den eine sida skal ein forstå at jenta opplever hunden negativt, på den andre sida framstår hunden som sympatisk og ivrig, utstyrt med ei svak bjeffing som vanskeleg kan karakteriserast som trugande.

Også den nye hunden kan forklarast i resepsjonsperspektiv. Foreldra i høgtlesingsstudien synest nølende i forhold til korleis dei skal formidle ”Hunden dum”. Dersom dei verkeleg ville formidle ein dum hund kunne dei supplert med dramatisk stemmebruk eller bjeffing, men ingen gjer det. Tvert om, dei avdramatiserer bildebokas ikonotekst. Ein høgtlesar kan ikkje endre bildet i ei bok, men ein kan justere eller forankre meininga i bildet ved å bruke andre ord om bildet (Barthes 1977). Informantane seier heller ”ein hund”, ”litt dum”, ”stor” og ”litt skummel”. Eg ser dette som unngåingsstrategiar, det eventuelt trugande ved hunden blir dempa. Kvifor er dette eit poeng, både for høgtlesarar og filmskaparar?

I høgtlesingsstudien forklarar eg unngåingsstrategiane med at ein ”dum” hund kan opplevast som utfordrande i forhold til dei eigenerfaringane barnelesararane har med seg til lesinga og som foreldra generelt tek mykje omsyn til. Små barn kan mangle erfaring både i forhold til trugande hundar og kulturelle framstillingar av hundar, dei kan for lite om både rasar og rasestereotypiar. Med resepsjonsetetikkens terminologi kan ein

Illustration 3.



seie at posisjonen som implisitt lesar er krevande å tilpasse seg, eventuelt at den grå hunden er eit krevande tomrom i teksten (Iser 1974 og 1978).

Ein diskusjon om barns forutsetningar for å tolke hunden i bildeboka som negativ aktualiserer også semiotikaren J.S Peirce sin teori om forholdet mellom *teikn* (den fysiske artikulasjonen, her to ord og eit bilde), *objekt* (det empiriske fenomenet hund) og *interpretanten*, det mentale uttrykket som eit teikn skaper i ein mottakar (Peirce 1994). Interpretanten, her eit lite barns fortolking av eit visst teikn for "hund", er vanskeleg tilgjengeleg for analyse. Men foreldra sine omgåingsstrategiar i forhold til hunden i bildeboka tyder på at dei er usikre på barnas evne til å fortolke hunden. Trur høgtlesarane at eittåringar lettare kan forhalde seg til ein "stor" hund enn til ein "dum" hund?

Somme av høgtlesarane har kommentert det at dei underkommuniserer bildebokas intendert negative hund. Ei mor seier at ho ikkje ville bidra til at sonen blei redd for hundar, ein far seier han passa på så hunden ikkje blei *for* skummel. Dette viser for det første at høgtlesing inneber å ta omsyn til barnelesarens erfaringar. For det andre antydar kommentarane at det heftar ei viss usikkerheit ved eitt- og toåringar si evne til å forhalde seg til fiksjonar, eit skifte Gregory Currie i "Imagination and make-believe" (2002) knyter til utvikling av den mentale førestellingsevna. Her handlar dette om evna til å forhalde seg til ein fiktiv trugande hund, utan å bli redd sjølv. Foreldra synest medvitne om at dette kan vere ein problematikk, og dei ønskjer ikkje å utfordre den. Ein slik analyse kan også ligge bak filmen si re-casting til eit mindre kontroversielt, "skummelt" uttrykk.

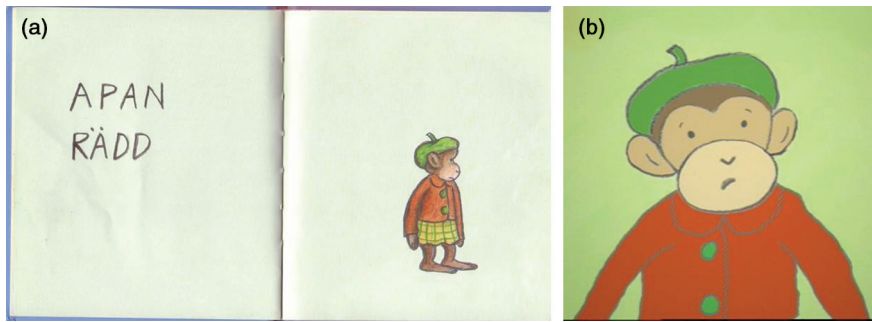
Lydsporet er viktig i film. I *Hej då, lilla apa!* er det naturleg å supplere hundens bilde med hundens *lyd*, for å oppnå kongruens eller det Anne Løvland kallar multimodal redundans (Løvland 2010). Bastarden frå bildeboka ville krevd eit anna lydbylde enn den venlege hundelyden filmen brukar til den gule hunden, det kan vere ei medverkande årsak til at bastarden blei valt bort. Også valet av ei vaksen og sympatisk mannstemme aktualiserer diskusjonen om små barns evne til å forhalde seg til eit fiksjonsunivers. Stemma etablerer ein kjent situasjon der "vaksen fortel for barn". Forteljaren balanserer, på den eine sida *må* han formidle kjensler, på den andre sida *må* dei ikkje overspelast slik at ein risikerer uønska emosjonelle reaksjonar frå barna. Det kunne ein kan hende risikere om ein brukte ei barnestemme i hovudpersonens replikkar.

Filmens re-casting av hunden synest motivert av eit ønske om å redusere eventuelle resepsjonsmessige utfordringar for målgruppa. Den nye hunden korresponderer truleg noko betre med nordiske småbarns egne erfaringar, med verkelege hundar og med representasjonar av hundar. Ein unngår ein *fiktiv* hund som små barn kan bli *reelt* redd for. Tilpassinga kan aktualisere ein diskusjon om "overpedagogisering" og manglande tillit til barnelesaren, men meir relevant er det å sjå tilpassinga som filmskaparens forsøk på sikre ein resepsjon som i størst mogeleg grad er i samsvar med filmens egne intensjonar, med terminologi frå resepsjonsetetikk og narratologi: Å gå inn i posisjonen som implisitt lesar. Det vil seie at ein les teksten (filmens) nokolunde slik den sjølv legg opp til, ein skal konsentrere seg om apejenta som møter ein hund ho blir redd for, ein skal ikkje streve med å forstå kva for ein hund dette eigentleg er. Dialogen mellom eigenerfaringar og tekst spelar ei viktig i rolle i all fortolking, men fortolking handlar også om å finne balansen mellom eigeninteresser og det som ein tekst spelar ut. Personlege erfaringar bør ikkje bli ståande i vegen for ei mest mogeleg relevant lesing. Ein kan forstå re-castinga av hunden i eit slikt perspektiv.

Kor emosjonelle plott kan ein presentere for små barn?

Vi har sett at hunden i filmen er tilpassa ei grense vaksne ser ut til å operere langs når det gjeld små barns evne til å forhalde seg til fiktiv dramatik. Det handlar om ein balanse, og ein er lite interessert i å eksperimentere med overskriding. Bildeboka går *lenger* enn høgtlesarar og film, den formulerer "Apan rädd" (ill. 4a). I høgtlesingstudien blir ho helst "litt redd", og knapt nokon prøver å dramatisere redsla gjennom stemmebruk eller replikkar. Filmens brukar ikkje ordet "redd" i det heile. Vi *ser* jenta aleine i bildet, ho skjelv, mens vi berre *høyrer* hundens "Voff! Voff!" (ill. 4b). Intensjonen er at scena skal lesast som "Jenta skjelv fordi ho er redd for hunden". Men redsla er berre visuell informasjon, ein bølgende konturstrek (særleg tydeleg langs armene) er ein filmkonvensjon som kan tenkjast å vere utfordrande for filmens målgruppe. Den som ikkje kjenner konvensjonen kan ikkje konstruere ei logisk kopling mellom "Voff! Voff!" og bildet av jenta, og får ingen informasjon om redsla. Høgtlesing og film er mindre direkte enn bildeboka, og ein kan ikkje sjå bort frå at ein eittåring kan oppfatte plottet

Illustration 4.



Lydspor: "Voff! Voff!"

som: "ape møter (stor) hund", i staden for "ape møter dum hund/veldig stor hund og blir redd".

Det å ikkje bruke ordet "redd", men *vise* redsla som skjelving er eit døme på Roland Barthes sitt avløysingsprinsipp i forholdet mellom korleis ord og bilde kan samspele (Barthes 1977). I teikneserien er det for eksempel slik at bildet viser noko (viktig) som teksten ikkje nemner, ord og bilde har ulike syntaktiske funksjonar. Avløysingsprinsippet kan i småbarnsperspektiv synast sofistisert, og det ser ut som det eksisterer ei oppfatning om at avløysingsprinsippet er kognitivt krevjande for små barn (Mjør 2009). Det å bruke ordet "redd", for eksempel i ein filmreplikk, ville ha presisert kva skjelvinga skal bety, forankra det, i Barthes sin terminologi. Filmen *kunne* valt ein strategi med multimodal redundans, altså at same objekt (redsla) blir dobbelt artikulert, både med verbalt ("redd") og visuelt teikn (skjelvinga). Men filmen balanserer mellom omsyn til ei etter måten definerbar publikumsgruppe og omsyn til animasjonsfilmens mediespesifikke konvensjonar. Redundans kan også gi eit overlessa uttrykk. Filmen kan bruke avløysingsprinsippet på ein smidig måte, noko som her blir overordna eit eventuelt behov for redundans. Filmen konstituerer sitt publikum, sin implisitte lesar, og forventar at konvensjonen blir forstått slik den er intendert.

Konstruksjon av plott i bildebok og animasjonsfilm

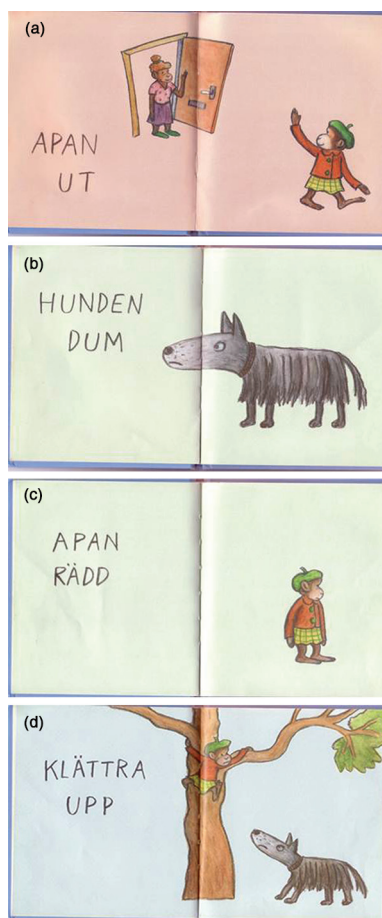
Den narratologiske konstruksjonen av møtet mellom hund og jente aktualiserer endå ein dimensjon ved balansen mellom barns resepsjon og affordansen til eit medium. Det kan argumenterast for at filmen, betre enn boka, formidlar dynamikken i plottet.

Oppslagsdramaturgien i *Apan fin* er original, særleg sidan det er ei småbarnsbok. I ei episk bildebokfortelling vil hovudpersonen som oftast

vere visuelt synleg på kvart oppslag, men slik er det ikkje i *Apan fin*. Møtet med hunden blir presentert slik (ill. 5a–d): På eitt oppslag ser vi jenta vinke farvel til mora, mens ho vandrar ut mot høgre og neste oppslag (5a). Der ventar "Hunden dum", med snuten mot venstre, der hovudpersonen kjem frå (5b). Det radikale er at *ho* ikkje er avbilda på oppslaget. Lesaren må sjølv lese henne inn og sjå dette som eit møte. På neste oppslag les vi "Apan rädd", jenta er åleine, vend mot høgre (5c). Her må vi lese inn *hunden*, som vi ikkje ser. Lesaren si oppgåve er å syntetisere tre enkeltoppslag til *ei* komprimert scene (5a–c). Ein kan seie at bildeboka brukar etter måten "lang" tid på å fortelje om ein situasjon som utviklar seg raskt. Først på det fjerde oppslaget ser ein konkret at dei to er fysisk nære kvarandre, apa klatrar opp i eit tre, hunden står under (5d).

Denne oppslagsløysinga er ei mogleg kognitiv utfordring for barn i eittårsalderen. Dei kan berre sjå eit oppslag om gongen, og dei er i ein alder der det er usikkert i kva grad dei har utvikla evna til det Jean Piaget kallar *objektkonstans*, evna til å halde oppe medvitet om fenomen som ikkje er direkte sansbare (Piaget 1973). Det heftar usikkerheit ved om dei er i stand til å minnast jenta når dei berre ser hunden (5b), og hunden når dei berre ser jenta (5c). Høgtlesingsstudien analyserer dramaturgi og tekstbinding som ei utfordring. Ein lesar kan ikkje sjå på to oppslag samstundes, men høgtlesarane gjer nokre forsøk på å kompensere for ein eventuell konstansproblematikk, for å hjelpe barna til å til ei kvar tid hugse det dei bør hugse. Somme utvidar for eksempel det multimodale samspelet ved å endre verbalteksten, bildebokas lydspor. Der ein ikkje ser jente eller hund på eit bilde, kan ein nemne dei med ord, ein konstruerer ein ikonotekst etter avløysingsprinsippet. Høgtlesarane ser til ein viss grad ut til å resignere i forhold til å formidle dei temporale og logiske samanhengane mellom oppslaga til barna,

Illustration 5.



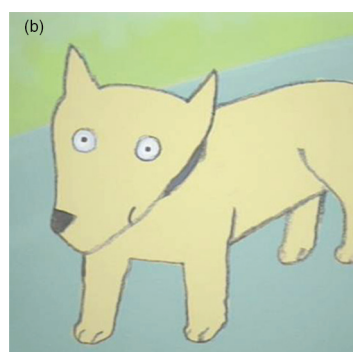
men fleire oppsummerer konflikten når ein endeleg ser dei to saman på ”Klättra opp”-oppslaget (5d). Jenta er på veg opp i treet, hunden står under og ventar, og ei mor seier for eksempel ”der klatrar Apan opp og så står hunden nede og ventar på Apan. Han er litt redd for hunden, trur eg” (Mjør 2009:155).

Filmens klippeteknikk eliminerer utfordringane frå bildeboka ved å bruke den treledda *shot - reverse shot*-teknikken (Larsen 2005). Gjennom denne etablerer filmen synsvinkel og informasjon om kven som ser, kven som blir sett og korleis den sjåande reagerer på den han eller ho ser. *Hej då, lilla apa!* brukar teknikken i scena der jenta oppdagar hunden. (ill. 6a–c). Først ser ein jenta og at ho fokuserer blikket. Kamera skiftar til hunden (shot, 6a og b). Så er vi tilbake hos jenta, no skjelv ho (reverse shot, 6c). Filmen opererer med raske, mest umerkelege skift mellom ulike dei ulike karakterane, ein misser ikkje tid på grunn av lesarkommentarar eller ei meir omstendeleg sidevending. Filmen gjer dessutan det same som eit par av høgtlesarane og nyttar avløysingsprinsippet. Når vi berre ser hunden, høyrer vi forteljaren formidle protagonisten si ubehagelege oppleving.

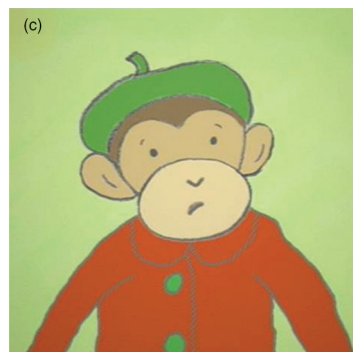
Illustration 6.



”Men allting är inte fint!”.



”En hund! En stor hund! En väldigt stor hund!”



”Voff! Voff!”.

Første gongen seier ho ”En hund!”, eit par sekund etter følgjer ho opp med ”En stor hund! En väldigt stor hund!” (ill. 6b). Og som vi har sett, når apa skjelv av redsle høyrer vi bjeffinga frå den som er årsak til redsla.

Som høgtlesar kan ein ha ein, gjerne ubevisst, analyse av at bildebokdramaturgien utgjer ei utfordring for små barns resepsjon, både på grunn av behovet for objektkonstans og bokmediets eigenart. Ein må bla seg fram, det tek tid, høgtlesing med små barn er karakterisert av eit roleg tempo og dialog om det som utspelar seg på eit oppslag. For høgtlesarar kan det vere krevjande å utlikne ei slik resepsjonsutfordring, filmen kan

lettare gjere det. Den skiftar smidig mellom ulike karakterar og lydsporet representerer den figuren ein til ei kvar tid ikkje ser. Multimodaliteten kompenserer for ein eventuell konstansproblematikk, bilde og lydspor utfyller kvarandre. Filmen formidlar tydelegare enn boka situasjonen ”Jente møter hund og blir redd”.

Konklusjon

Med Linda Hutcheons doble definisjon av adaptasjonsfenomen kan adaptasjonar studerast både som produkt og som prosessar (Hutcheon 2006). Eg ser produktet *Hej då, lilla apa!*, som eit resultat av ein produktiv tilpassingsprosess der ein har vore oppteken av både resepsjon og medieestetikk, det vil seie både vilkåra for små barns meiningsskapning og omsyn til animasjonsfilmens potensiale for å fortelje ei historie på eigne, mediespesifikke premisser.

Når bildeboka blir adaptert til animasjonsfilm blir stillbilde til levande bilde, oppslag og motiv blir kortare og lengre scener. Visse motiv kan få endra status, bli meir sentrale eller meir marginale. Nye motiv, satelittfunksjonar og humorelement, kan komme til. Humor ser ut til å nærme seg eit sjangerkrav i småbarnsfilm, også der det ikkje finst i bildebokføleget¹. Vidare blir lydsporet eit anna, med reallyd og musikk. Verbalteksten blir ein annan, gjerne med meir bruk av direkte tale og dialog, som er lydsporets *showing*-former.

Ein viktig forskjell mellom småbarnsbildebok og film er knytt til tidsdimensjonen. Filmen er ein kontinuerleg og definert tidsstruktur, den rullar og går og varar like lenge for alle som ser og kvar gong ein ser. Både bilde og lyd er konstantar. Bildebokas dramaturgi er basert på stillbilde og oppslag, det medfører økonomisering. Ellipser er nødvendige for organiseringa av tid og lesaren må spele ei aktiv rolle for å konstruere tidsaksen. Bildebokas bilde er konstante faktorar, men bildeboka blir likevel realisert i ein høgtlesingssituasjon der lesarane sjølve har styring med diskurstida gjennom den tida dei brukar på kvart oppslag. Bildeboka kan realiserast i eit spekter av praksisar. Både det å lese bildebok og det å sjå film krev ein meiningsskapande lesar som aktivt brukar sine eigne erfaringar, men bildeboklesaren kan i større grad påverke den foreliggende teksten. Ein vaksen høgtlesar kan justere verbalteksten, både barn og vaksne kan kommentere oppslaga og aktivt påverke meiningsinnhaldet.

Endringane frå *Apan fin* til *Hej då, lilla apa!* kan grunnigvast med eit mangfald av omsyn til dei små barna som er filmens målgruppe. For det første er animasjonsfilmens bruk av ekspansjonsteknikkar systematiske. Eit par lengre scener, med lausare tilknytning til det sentrale plottet, tar mykje av tida. Auditivt blir diskurstida utvida gjennom ein ny verbaltekst og eit lydspor med lengre musikksekvensar. Når bildebokas komprimerte *telling* i filmen til *showing*, medfører det pr definisjon utstrekning i tid. Filmen brukar retardasjon, digresjonar og parallellitet. For resepsjonen betyr ekspansjon ikkje minst at mottakaren får meir tid til å sanse og til å fortolke det han eller ho ser og høyrer. For det andre har re-casting vore viktig. Filmen formulerer hovudpersonen tydelegare som jente, for det andre er hunden no meir konvensjonell i barnekulturell forstand – og kanskje lettare for barn å fortolke. For det tredje sikrar filmens smidige klipp og multimodalitet, integrering av lyd- og bildespor, at plottet fungerer. Filmen utnyttar sin mediemessige affordans og eliminerer dei utfordringane bildeboka sin oppslagsdramaturgi kan sjå ut til å representere.

Ein kan sjå filmen som eit produkt av resepsjonsanalyse, filmen har gjort endringar nettopp der høgtlesarar ser ut til å møte utfordringar. Høgtlesing inneber alltid ein formidlar, ein vaksen som kan analysere og tilpasse forholdet mellom bok og barnelesar, det Marilyn Cochran-Smith kallar ein ”mediator and monitor” (Cochran-Smith 1984). Høgtlesing, kanskje særleg når foreldre les for eigne barn, kan representere det optimale resepsjonsperspektivet, når motivasjonen for at eit barn skal oppleve ein tekst som interessant og meningsfull er til stades. Småbarnsbildeboka med sin økonomiserte estetikk blir produsert for ein kontekst der ein positivt forventar ein formidlande høgtlesar, denne sin innsats er ein ressurs for bildeboka og ein del av mediets ”own communicational energetics” (Hutcheon 2006:34). Film vil barn i større grad sjå åleine, og sjølv om ein ser saman med ein vaksen vil det å sjå og lytte ha prioritet. Dei som les bok kan lett bearbeide informasjon i dialog, bla litt tilbake, sjekke detaljar på bokomslaget og liknande. Filmen må vere meir sjølvformidlande, og redundant. Filmdramaturgien må, i større grad enn bildebokdramaturgien, tenkje resepsjonsperspektivet eksplisitt inn. Ulike medium involverer publikum på ulike måtar, adaptasjonar må ta konsekvensen av dette. Ei kunstnarleg utfordring for filmskaparen handlar truleg om å balansere resepsjonsperspektiv mot omsynet til det å skape ein filmtekst som fungerer

på filmens egne premisser og der behovet for redundans ikkje blir estetisk øydeleggende for filmen. *Hej då, lilla apa!* representerer ein slik balanse, mellom anna gjennom sine varsamme humorinnslag, satelittfunksjonar og introduksjon av filmkonvensjonar som kanskje er avanserte, men som må lærast.

Note

1. I Eric Carles bildebok *Lille larven aldrimett* er karakterskildringa ikkje humoristisk utforma, men det er den i filmversjonen. Larven er lett karikert, filmen utstyrer den med mimikk, men særleg lydsporet er viktig, når det romlar i magen på larven og han slafsar seg gjennom maten. I filmversjonen av Tidholms *Hela natten* (2002) er også humoren tydeleg. Filmen handlar om ein gut som står opp midt på natta og observerer, frå vindaugget sitt, ulike dyr som er ute i mørkret. Plutseleg ser han "kosedyrpingvinen" frå si eiga seng vandre omkring i natta, med koffert. Vi ser at guten står i vindauga og ler når han ser dette. Bildeboka inneheld ikkje dette motivet, heller ikkje andre humorinnslag.

LITTERATUR

- Barthes, Roland. "The Rhetoric of the Image". I *Image, music, text*, redigert og omsett av Stephen Heat. London: Fontana Press, 1977, s. 32–51.
- Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". I *Image, music, text*, redigert og omsett av Stephen Heat. London: Fontana Press, 1977, s. 79–124.
- Birkeland, Tone. "Den lille historien om krigen: Min bestemor strøk kongens skjorter som bildebok og animasjonsfilm". I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 2011.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1978.
- Christensen, Nina. "Fiktion for begyndere: Narrative forløb og karakterer I nordiske billedbøger for børn". I *Barnelitterært forskningstidsskrift*, 2010.
- Cochran-Smith, Marilyn. *The Making of a Reader*. Norwood, N.J.: Ablex 1984.
- Currie, Gregory. "Imagination and Make-Believe". I *The Routledge Companion to Aesthetics*, redigert av B. Gaut og D.M. Lopes, Routledge, 2002, s. 35–346.
- Evans, Michael. *Dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademiske, 2006.
- Hausken, Liv. *Medie-estetikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2009.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- Larsen, Peter. *Filmmusikk. Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Løvland, Anne. "Når barn leser fagbøker". I *Den andre leseopplæringa*, redigert av A-M. Bjørvand og E.S. Tønnessen. Oslo: Universitetsforlaget 2002, s. 82–101.
- Løvland, Anne. «Multimodalitet og multimodale tekstar». I *Norsklæraren* 2/2010.
- Mjør, Ingeborg. "Berre eit skjørt? Genusproblem i bildeboka *Apan fin*". I *Årboka litteratur for barn og unge*, redigert av P.O. Kaldestad og K.B. Vold. Oslo: Samlaget/NBI, 2007, s. 60–70.
- Mjør, Ingeborg. *Høgtlesar, barn, bildebok. Vegar til mening og tekst*. Kristiansand: Doktoravhandling ved Universitetet i Agder, 2009.
- Peirce, Charles Sanders, Anne Marie Dinesen og Frederik Stjernefeldt. *Semiotik og pragmatisme*. København: Gyldendal 1994.
- Piaget, Jean. *Språk och tanke hos barnet*. Lund: CWK Gleerup 1973.
- Rhedin, Ulla. "Småbarnsboken och det lilla barnet". I *Bilderbokens hämligheter*. Stockholm: Alfabeta 2001, 47–78.
- Tidholm, Anna-Clara. *Apan fin*. Stockholm: Alfabeta, 1999.
- Tidholm, Anna-Clara. *Hela natten*. Stockholm: Alfabeta, 2002.
- Tidholm, Anna-Clara. "Hej då, lilla apa!". På *Snuttefilm för de små* (dvd), manus og regi Anna-Clara Tidholm og Gun Jacobson. Stockholm: Alfabeta, 2008.
- Tønnessen, Elise Seip. "Understanding a Story. A Social Semiotic Approach to the Development of Interpretation". I *Cultural Cognition. New Perspectives in Audience Theory. New Perspectives in Audience Theory*, redigert av B. Höijer og A. Werner. Göteborg University: Nordicom 1998, 119–135.
- Tønnessen, Elise Seip. *Sammensatte tekster. Barns tekstpraksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.
- Tønnessen, Elise Seip. "Pappabøker for gutter og jenter". I *Navigasjoner i barne- og ungdomslitteraturen*, redigert av B. Markussen m.fl. Kristiansand: Portal 2011, s. 137–153.
- Aarseth, Asbjørn. *Episke strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.