



Høgskulen på Vestlandet

MBUL550: Masteroppgave

MBUL550

Predefinert informasjon

Startdato:	02-05-2018 10:38	Termin:	2018 VÅR
Sluttdato:	15-05-2018 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave	Studiepoeng:	60
SIS-kode:	203 MBUL550 1 MA 2018 VÅR		
Intern sensor:	Anne-Stefi Teigland		

Deltaker

Kandidatnr.: 302

Informasjon fra deltaker

Tro- og loverklæring *: Ja

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGÅVE

Wonkatarsis

- ein analyse av Willy Wonka som filmatisk karakter

Wonkatarsis

- an analysis of Willy Wonka as a cinematic character

Ørjan Sjøstrøm Tveita

Barne- og ungdomslitteratur

Institutt for språk, litteratur, matematikk og tolking

Rettleiar: Hege Emma Rimmereide

Innleveringsdato: 15. mai 2018

Eg stadfestar at arbeidet er sjølvstendig utarbeida, og at referansar/kjeldetilvisingar til alle kjelder som er brukt i arbeidet er oppgitt, *jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 10*

Føreord

Interessa mi for film har alltid vore sterk, og mykje av skrivninga mi har på eit eller anna vis famna eit element av film. Gleda av film har kome frå mamma og pappa som har mata meg med DVD-ar så lenge eg kan hugse. Denne interessa og gleda eg har av film gjorde valet av temaområde til denne masteroppgåva enkelt. Valet om å fokusere på Willy Wonka vart meir tilfeldig til, men etter kvart som skrivninga gjekk framover, vart eg meir og meir interessert i kva som eigentleg driv denne karakteren. I det heile har masterprosjektet vore ein enormt spanande og lærerik prosess som har enda i ei oppgåve eg er stolt over.

Den største takka vil eg rette til pappa. Kvart einaste ord i denne oppgåva har han gått over. Fleire gonger. Han har kome med innspel, lagt fram forslag til vinklingar og hatt rettskrivingsseminar med meg. Men viktigast av alt, han har vist ei interesse for oppgåva som har motivert meg.

Vidare vil eg takke rettleiar Hege Emma Rimmereide for samarbeidet, engasjementet og dei produktive og gode rettleiingstimane. Takk til Oda for all motivasjon, oppmuntring og støtte som var essensielt for at denne oppgåve vart til. Elles ei takk til mamma, gode klassekameratar og øvrige rettleiarar på barne- og ungdomslitteraturstudiet for interessa dei har vist for oppgåva. Til sist ei takk til Ruth Williams ved The Roald Dahl Museum and Story Centre i Great Missenden.

Ørjan Sjøstrøm Tveita

Bergen, mai 2018

Samandrag

Den enigmatisk og velkjende Roald Dahl-karakteren Willy Wonka har gleda lesarar og publikum i fleire tiår. Karakteren vart først introdusert i *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964), og har sidan vore mogleg å sjå på både teaterscener og i filmar. Historia om Charlie og ferda hans gjennom sjokoladefabrikken inneheld fleire særigne og attkjennelege karakterar, men det er ofte likevel Willy Wonka som står att som den mest interessante og tvitydige karakteren. Boka til Dahl har vorte filmatisert to gongar, *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971) og *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005). Det er desse to filmatiseringane denne oppgåva fokuserer på.

Oppgåva ser på dei to filmatiske framstillingane av karakteren Willy Wonka med utgangspunkt i filmteori, adaptasjonsteori og narrativ teori. I lys av desse tre teoriområda analyserer oppgåva korleis dei to Willy Wonka-karakterane er framstilte, og på kva måtar desse filmatiske framstillingane viser at karakteren gjennomgår ein katarsis.

Funna i oppgåva tilseier at Wonka er ein karakter som går gjennom ein reinseprosess, ein katarsis. Oppgåva etablerer at Wonka har vorte påført eit traume som har etterlete han med negative kjensler han føler eit sterkt behov for å reinse seg for. Ferda gjennom fabrikken står som eit bilete på denne prosessen, og delar av følgjet som har funne gullbillettane representerer kjenslene han vil reinse seg for. Gjennom å kvitte seg med ein etter ein i følgjet, står Wonka att med Charlie, den 'gode', og prosessen er fullenda. Dette funnet gjeld i begge dei to filmatiske framstillingane av Wonka. Dei to Wonka-karakterane skil seg frå kvarandre når det kjem til opphavet til dei negative kjenslene: I *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971) har Wonka ein klar antagonist i karakteren Slugworth, medan *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005) viser at Wonka har hatt ein vanskeleg barndom.

Oppgåva viser vidare at begge Wonka-karakterane framstiller seg sjølve som upålitelege, og korkje dei andre filmatiske karakterane eller sjåarar av filmen, veit kvar dei har den tvitydige karakteren. Begge dei to er 'runde' karakterar som er i utvikling og som er i stand til å overraske. Wonka-framstillinga frå 1971 skil seg frå Wonka-framstillinga frå 2005 ved å verke meir menneskeleg, varm og genuin. Wonka i filmen frå 2005 viser trekk som står i kontrast til denne framstillinga og syner seg som meir plastisk og uekte.

Abstract

The enigmatic and well-known Roald Dahl character Willy Wonka has been delighting readers and audiences for decades. The character was first introduced in *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964), and has since been seen both in theatre and in films. The story of Charlie and his passing through the chocolate factory contains several distinctive and distinguishable characters, but it is often Willy Wonka who is the most interesting and ambiguous. Dahl's book has been made into films twice, *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971) and *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005). This thesis focuses on these two filmatizations.

The thesis looks at the two film-based representations of the character Willy Wonka on the basis of film theory, adaptation theory and narrative theory. In light of these three theory areas, this thesis analyzes how the two Willy Wonkas are portrayed, and how these portrayals show that the character is going through a catharsis.

The findings in the thesis show that Wonka is a character that is going through a catharsis. The thesis establishes that Wonka has had a trauma that has left him with negative feelings he feels a strong need to cleanse himself of. The tour through the factory stands as an image of this process, and some of the kids who have found golden tickets represent the feelings he wants to get rid of. By getting rid of the kids and their parents one by one, Wonka is left with Charlie, the 'good one', and the cathartic process is complete. This find applies to both Wonka movie representations. The two Wonkas differ when it comes to the origin of the negative feelings: in *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971), Wonka has a clear antagonist in the character Slugworth, while *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005) shows that Wonka has had a difficult childhood.

The thesis further finds that both Wonka characters show themselves as unreliable and neither the other movie characters nor the viewers of the film know what this ambiguous character is capable of doing. Both Wonkas are 'round' characters that are in development and are able to surprise. The Wonka representation from 1971 differs from the Wonka representation from 2005 by appearing more human, warm and genuine. Willy Wonka in the 2005 film shows traits that contrast with this representation, and appears more plastic and false.

Innhald

1 Innleiing.....	1
1.1 Bakgrunn for oppgåva og problemstilling.....	1
1.2 Oppgåva sitt materiale.....	3
1.2.1 Roald Dahl.....	4
1.2.2 Handlingsreferat av <i>Charlie and the Chocolate Factory</i>	5
1.2.3 <i>Willy Wonka & the Chocolate Factory</i> og Mel Stuart.....	6
1.2.4 <i>Charlie and the Chocolate Factory</i> og Tim Burton.....	8
2 Teoretiske perspektiv og omgrep.....	11
2.1 Omgrepet ‘katarsis’.....	12
2.2 Adaptasjonsteori.....	13
2.3 Filmteori.....	17
2.3.1 Mise-en-scène.....	20
2.3.2 Kinematografi.....	24
2.3.3 Redigering.....	27
2.3.4 Lyd og musikk.....	28
2.3.5 Teknologi og film.....	29
2.4 Narrativ teori.....	30
3 Analyse.....	34
3.1 <i>Willy Wonka & The Chocolate Factory</i> (1971).....	35
3.1.1 Introduksjonssekvensen.....	36
3.1.2 Tunnelsekvensen.....	49
3.1.3 Sluttsekvensen.....	53
3.2 <i>Charlie and the Chocolate Factory</i> (2005).....	61
3.2.1 Introduksjonssekvensen.....	61
3.2.2 Sluttsekvensen.....	70
4 Oppsummerande og avsluttande drøfting.....	77
4.1 Samanlikning av dei to Willy Wonka-versjonane.....	77
4.2 Avslutning.....	81
4.3 Vidare forskning.....	84
5 Kjelder:.....	86

1 Innleiing

1.1 Bakgrunn for oppgåva og problemstilling

«We're gonna see the greatest of them all, Mr. Willy Wonka».

Grandpa Joe i *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971)

Den mystiske, segnomsuste og eksentriske sjokoladefabrikkeigaren Willy Wonka, skapt av Roald Dahl i 1964, har fascinert lesarar og sjåarar i fleire tiår. Om ein spør nokon som er kjende med karakteren om å skildre han, får ein gjerne stikkord som 'flosshatt', 'stokk', 'sjokoladefabrikkeigar' eller 'fargerik' til svar. Om ein derimot spør *korleis* han er som karakter, kan dette vere vanskelegare å svare på. Då eg spurde niesa mi på ti år, svarte ho med same ordet eg ville ha nytta: «Merkeleg». Wonka er verkeleg ein merkeleg karakter som kan vere vanskeleg å definere. Likevel er det noko fascinerande og uimotståeleg ved denne karakteren som er verdt å undersøke. Synet på Wonka som karakter er ofte farga av rolletolkningane til Gene Wilder og Johnny Depp i dei to filmatiseringane av *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964). Desse to filmatiseringane, høvesvis *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971) og *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005), var mine inngangsportar til Willy Wonka si verd då eg var yngre. Framleis er det dei to filmatiske framstillingane eg får bilete av i hovudet når eg tenkjer på karakteren.

Dei filmatiske framstillingane av Wonka gjer at eg, sjølv i vaksen alder, framleis lurar på kven Wonka eigentleg er. Eg fekk aldri heilt 'taket' på Wonka og er interessert i å finne ut korleis ein får til å skape ein så mangesidig og samansett karakter ved hjelp av filmatiske verkemiddel. Filmatiske verkemiddel gir til saman eit fascinerande heilskapleg inntrykk av ein karakter, og filmatiske verkemiddel sin effekt på korleis Wonka er framstilt, vil vere oppgåva sitt hovudfokus. Filmatiske verkemiddel kan kort skildrast som alt ein ser og høyrer medan ein ser ein film. Eksempel på verkemiddel kan vere musikken ein høyrer, replikkane karakterane kjem med, kameravinklane som vert nytta, rekvisittar, lys, fargar eller dataanimasjon og redigering. Kva seier bruken av skuggar og lyd om Wonka si sinnsstemning? Kva har det å seie for synet på karakteren om han nyttar rekvisittar og kostyme som solbriller og hanskar? Korleis kan til dømes ei saktegåande kameratiltning og eit rusta stålskilt seie noko om Wonka som karakter? Dette er døme på spørsmål oppgåva går inn på.

Tittelen på oppgåva, *Wonkatarsis*, spelar på ordspela Wonka sjølv nyttar i filmen frå 1971. Han kallar til dømes glasheisen sin 'Wonkavator', båten sin 'Wonkatania' og TV-

apparatet sitt 'Wonkavision'. Gjennom analyse av utvalde filmsekvensar og dei filmatiske verkemidla som er nytta i sekvensane, presenterer denne oppgåva funn som tilseier at Wonka er ein karakter som går gjennom ein reinsingsprosess, ein katarsis, og at ferda hans gjennom sjokoladefabrikken kan stå som eit bilete på denne prosessen. Wonka som karakter vert diskutert i lys av desse funna, i tillegg til andre relevante funn som seier noko om karakteren.

Oppgåva argumenterer for at filmatiske adaptasjonar kan, og bør, sjåast som frittståande verk, men det er ikkje mogleg å oversjå at begge filmene er baserte på, og tett knytte til, boka til Dahl frå 1964. Sjølv om oppgåva i hovudsak analyserer Willy Wonka ved å sjå på korleis han er framstilt gjennom filmatiske verkemiddel, vert ikkje Roald Dahl sin originale Willy Wonka fullstendig oversett. Linda Hutcheon (2013, s. 6) skriv: «If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works». Roald Dahl sin tekst har altså eit forhold til og ein innverknad på filmene og dermed karakteren Willy Wonka. Ved å undersøke endringar filmskaparane har utført i sine adaptasjonar, vil ein tydeleg kunne seie noko om korleis dei ønskjer å framstille Willy Wonka i filmene sine. Regissørane av dei to filmene sine særtrekk som filmskaparar og kva dette særpreget tilfører karakteren, er også eit punkt det er sett nærare på. Har til dømes regissøren av filmen frå 2005, Tim Burton, sin tendens til å lage filmar med karakterar som er litt utanfor samfunnet noko å seie for korleis Wonka frå 2005 framstår?

Willy Wonka si rolle i historia om Charlie og sjokoladefabrikken er også eit punkt denne oppgåva undersøker, og narrativ teori og teori kring narrative karakterar er ein naturleg del av oppgåva. Kva persontrekk Willy Wonka framviser i dei to filmadaptasjonane, korleis han vert presentert som karakter og kva rolle han spelar i det narrative, er spørsmål som vert undersøkte her. Vidare vil syn på narrative element knytast til korleis dei filmatiske verkemidla er nytta i filmene. Kva har det til dømes å seie for det narrative og synet på karakteren Wonka om han alltid er filma ovanfrå og ned? Med adaptasjon, det filmatiske og det narrative som teoretisk bakgrunn, undersøker denne oppgåva framstillinga av filmkarakteren Willy Wonka i to filmatiseringar, og problemstillinga vert difor:

Korleis er Willy Wonka-karakteren framstilt i to filmadaptasjonar, og på kva måtar viser desse filmatiske framstillingane at karakteren gjennomgår ein katarsis?

For å finne svar på problemstillinga, er det analysert tre sekvensar frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971), og to sekvensar frå *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005). Oppgåva undersøker korleis Willy Wonka-karakteren er framstilt

hovudsakleg på grunnlag av analyse av desse sekvensane. Frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (Stuart, 1971) er ‘Introduksjonssekvensen’, ‘Tunnelsekvensen’ og ‘Sluttsekvensen’ analysert. Alle desse tre sekvensane finn ein i boka til Dahl, men ‘Tunnelsekvensen’ har vorte utført store endringar på i adaptasjonsprosessen og viser seg som ein særeigen og spesielt interessant sekvens. Den nyare filmen *Charlie and the Chocolate Factory* (Burton, 2005) vert analysert med fokus på dei to sekvensane ‘Introduksjonssekvensen’ og ‘Sluttsekvensen’. Desse to sekvensane har dei same grunnelementa som sine namnebrør frå filmen frå 1971, men spesielt ‘Sluttsekvensen’ er betydeleg omarbeidd i filmen frå 2005. Analyse av dei omarbeidde sekvensane frå begge filmene seier noko om særpreget i dei to filmene, og følgjeleg noko om særpreget hos karakteren Wonka. 1971-filmen viser til dømes ein varmare og meir menneskeleg Wonka enn den glatte og dataanimerte 2005-versjonen.

‘Introduksjonssekvensen’ frå begge filmene er ei meir generell analyse med element frå alle tre teoriområda, medan dei andre sekvensane har eit spissa fokus på utvalde element. Dette betyr at ein sekvens til dømes har fokus på lyd, lys, fargar og redigering, medan ein annan har fokus på Burton sin innverknad som filmskapar, teknologien som har vorte nytta og bruk av tilbakeblikk som filmatisk verkemiddel. Felles for sekvensane er at dei naturleg nok har hovudfokus på Willy Wonka.

1.2 Oppgåva sitt materiale

Oppgåva sitt hovudmateriale er filmene *Willy Wonka & the Chocolate Factory* frå 1971, regissert av Mel Stuart, og *Charlie and the Chocolate Factory* frå 2005, regissert av Tim Burton. Heretter er hovudmaterialet berre referert til med tittel og årstal. I dette kapittelet er først forfattaren av boka filmene er baserte på, Roald Dahl, presentert (1.2.1). Boka hans *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) dannar eit samanlikningsgrunnlag for utvalde delar av analysen der adaptasjonselement er diskuterte (m.a. 3.2.2 ‘Sluttsekvensen’). Dahl hadde vidare ei rolle i filmtiseringa av adaptasjonen frå 1971 ved at han skreiv manuset til filmen. Analysedelen i denne oppgåva konsentrerer seg om eit utval sekvensar frå filmene, men desse sekvensane inngår naturleg nok som delar av ein større historie. Av denne grunn er eit handlingsreferat av heile historia om Charlie og møtet hans med sjokoladefabrikken lagt fram (1.2.2). Begge filmene følgjer historia til Dahl si bok, med visse endringar, og referatet gjeld både boka og filmene. Vidare kjem ein presentasjon av dei to filmene og filmskaparane bak dei; Mel Stuart og Tim Burton (høvesvis 1.2.3 og 1.2.4). For å finne svar på kva dei som

filmskaparar har tilført karakteren Willy Wonka, er deira særpreg, stil og filmatiske tendensar diskuterte og presenterte.

1.2.1 Roald Dahl

Roald Dahl vart fødd i 1916 i Wales av norske foreldre. Dahl vart sendt på kostskule då han var 13 år gamal, og ved denne skulen, Repton, vart elevane stundom inviterte til å prøvesmake sjokoladeplater. Dette minnet sette seg hos Dahl og inspirerte skrivinga av *Charlie and the Chocolate Factory* som kom ut i 1964 (Sturrock, 2010, s. 395). Dahl si første bok kom i 1961, *James and the Giant Peach*, og denne vart følgd opp av *Charlie and the Chocolate Factory* tre år seinare. Boka om Charlie og ferda hans gjennom sjokoladefabrikken, er ein av få Dahl-bøker som har vorte filmatiserte to gongar, og boka fekk ein oppfølgjar, *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972). Roald Dahl døyde i 1990 i ein alder av 74, men The Roald Dahl Museum and Story Centre i Great Missenden spreier framleis Dahl sine verk og tankar til nye lesarar.

Dahl har i tillegg til å skrive bøker, arbeidd med TV og skrive manus til filmar. Dahl har skrive manus til James Bond-filmen *You Only Live Twice* (Gilbert, 1967), i tillegg til den kjende eventyrmusikalen *Chitty Chitty Bang Bang* (Hughes, 1968) frå året etter. Dahl har, som nemnt ovanfor, dessutan sjølv skrive filmmanuset til *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), filmatiseringa av hans eiga bok frå 1964. Dahls forfattarskap har altså vore tett knytt til film, og mange av Dahl sine bøker har vorte filmatiserte. Kjende Dahl-bøker som *Matilda* (1988), *The Witches* (1983), *Fantastic Mr Fox* (1970), *The BFG* (1982), og *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) har alle vorte til spelefilm.

Roald Dahl sitt forfattarskap er framleis aktuelt i dag og har ikkje vorte forelda som filmadaptasjonsmateriale. Dette ser ein mellom anna gjennom at dei siste 13 åra har kome tre spelefilm baserte på Dahl-bøker, *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *Fantastic Mr. Fox* (Anderson, 2009) og *The BFG* (Spielberg, 2016). Det er verdt å nemne at alle dei tre filmene er regisserte av filmskaparar som alle har eit særeige uttrykk og som er særskild anerkjende av publikum så vel som kritikarar. Roald Dahl sine historier, karakterar og det universet han har skapt gjennom bøkene sine, tiltrekkjer seg filmskaparar som Spielberg og Anderson. Begge desse to regissørane har ein lett atkjenneleg stil. Regissøren av *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), Tim Burton, er også fascinert av skrivinga til Dahl. Burton, som denne oppgåva kjem tilbake til, har som Spielberg og Anderson, ein særeigen stil. Han hadde dette å seie om Dahl og Willy Wonka-karakteren:

The great thing about Dahl's writing is that he left that character kind of ambiguous. There's a sort of mysterious quality, nature to that character, that even though we gave him a little bit of a back-story that's not in the book, there's still that kind of weird, mysterious nature of the character that felt important. (Head, 2005)

Roald Dahl fekk aldri sjå Burton sin *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), men han såg Mel Stuart sin *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971). Dahl var ikkje nøgd med resultatet. Han likte ikkje at dei hadde endra tittelen og var misnøgd med rollebesetninga av Willy Wonka (Sturrock, 2010, s. 494). Om filmskaparane og Gene Wilder i rolla som Wonka har Dahl sjølv sagt: «He was completely and utterly wrong. (...) You've got to play it broad ... it's exactly like a pantomime. (...) But they ruined it» (Powling, 1985, s. 58). Etter den negative opplevinga med *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) bestemte Dahl seg for to ting: Han skulle aldri skrive eit filmmanus igjen, og framtidige filmatiseringar av bøkene hans skulle ha strenge retningslinjer. Retningslinjene til Dahl var at han ville at regissøren eller produsentane av filmene skulle vere engelske, dei måtte vere sannferdige og genuine personar som tok vare på boka som materiale for film. Han ville dessutan at dei skulle vere unge og svoltne filmskaparar, «not the kind who flop around with cigars and who are rich and who couldn't care less» (Powling, 1985, s. 64). *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) har i seinare tid vorte sett på som ein slags kultklassikar, og dei rigide retningslinjene har vorte lausare.

1.2.2 Handlingsreferat av *Charlie and the Chocolate Factory*

Charlie and the Chocolate Factory var som nemnt Roald Dahl si andre bok og vart utgjeven i 1964. I dette handlingsreferatet er det originalteksten til Dahl som er grunnlaget, men filmene følgjer i stor grad den same historia. Historia startar med ein presentasjon av ein familie som bur i eit lite trehus i utkanten av ein stor by; fire besteforeldre, Mr. og Mrs. Bucket og helten Charlie Bucket. Familien er fattig, og jobben til Mr. Bucket på tannkremfabrikken gir så vidt nok pengar til å kjøpe kål til kålsuppe. Kvart einaste måltid består av kålsuppe. I same by ligg den store sjokoladefabrikken som er eigd av Willy Wonka, ein eksentrisk mann som sjeldan viser seg offentleg. Charlie Bucket er veldig glad i sjokolade, men den fattige familien har berre råd til sjokolade på bursdagen hans. Charlie ser på det som tortur at han må gå forbi fabrikken kvar dag og kjenne sjokoladelukta på veg til skulen.

Ein dag blir det annonsert at Willy Wonka har lyst ut ein konkurranse der fem heldige barn kan vinne moglegheita til å komme inn i sjokoladefabrikken for ei omvising, samt få nok sjokolade til at det varer livet ut. For å vinne, må ein finne ein gyllen billett i papiret på ein av

Wonka sine sjokoladeplater. Saman med fire andre gullbillettfinnarar, Violet Beauregarde, August Gloop, Mike Teavee og Veruca Salt, finn Charlie Bucket til slutt ein gyllen billett. Charlie tek med seg bestefaren Joe for omvisinga i den segnomsuste fabrikk. Ved inngangen til fabrikk møter vinnarane Willy Wonka som fører dei inn.

Inne i fabrikk leiar Willy Wonka følget gjennom mange ulike rom og viser til dømes fram ‘Sjokoladerommet’, der absolutt alt kan etast og der det brusar ein sjokoladefoss som gjer sjokoladen ekstra luftig. Her møter følget Umpa-lumpaene for første gong. Umpa-lumpaene er små skapningar som vert nytta som arbeidarar i fabrikk. I sjokoladerommet mister følget Augustus Gloop når han det i sjokoladeelva og blir sugd ut av rommet gjennom eit stort røyr. Vidare forsvinn ein etter ein frå følget etter kvart som dei bevegar seg innover i fabrikk. Violet Beauregarde et ein tyggegummi som gjer at ho bles opp som ein ballong og blir blå som eit blåbær. Veruca Salt og foreldra vert dregne vekk av ekorn i nøtterommet. Mike Teavee teleporterer seg sjølv inn i ein TV og blir veldig liten i prosessen. Til slutt er det berre Charlie Bucket som står att.

Omvisinga og livstidsforsyninga av sjokolade er ikkje den einaste premien i konkurransen. Willy Wonka har brukt konkurransen som ei orsaking for å finne ein som kan ta over fabrikk etter han når den tid kjem. Wonka vil at det skal vere eit barn slik at han kan forme den nye sjokoladefabrikkeigaren slik han ønskjer. Charlie Bucket står att som vinnar av konkurransen og skal ta over fabrikk når han er gammal nok.

1.2.3 *Willy Wonka & the Chocolate Factory* og Mel Stuart

Willy Wonka & the Chocolate Factory kom ut i 1971, til lunkne kritikkar og få kinobesøkande (Stuart & Young, 2002, s. 104-105). Peter Ostrum spelar Charlie, medan ein finn Gene Wilder i tittelrolla. Filmen kan klassifiserast som ein musikal sidan den inneheld fleire musikalnummer. Dahl skreiv manuset til filmen som vart bestemt skulle regisserast av Mel Stuart, ein mann Dahl sjølv har kalla «an ego centric and horrible director» etter eit besøk han hadde på filmsettet under filmminnspelinga i München (Dahl, 1971).

Grunnen til byte av namnet i tittelen, frå Charlie til Willy Wonka, knyter regissør Mel Stuart til eit møte han hadde med fleire afro-amerikanske skodespelarar som var bekymra for framstillinga av Umpa-lumpaene. Skodespelarane meinte at i dei originale illustrasjonane i boka til Dahl (som i seinare utgåver av boka vart endra) kan Umpa-Lumpaene sjå ut som mørkhuda, pygméliknande folk frå Afrika som har vorte henta til å arbeide i Wonka sin fabrikk. Dette ‘plantasjeliiknande’ scenarioet var sjølv sagt eit uheldig bilete som filmskaparen ville unngå å framstille. Umpa-Lumpaene vart endra til den oransje fargen ein ser i filmen.

Dei same skodespelarane var vidare bekymra over namnet på filmen, som også kunne gi assosiasjonar til plantasjedrift. ‘Charlie’ var eit nedsettande ord, brukt av afro-amerikanarar, på ein kvit tilsynsmann. Mel Stuart lova han skulle sjå kva som kunne gjerast med namnet. I tillegg til synspunkta i dette møtet meinte Stuart at filmen handla meir om Wonka enn Charlie. Namnet vart etter kvart endra (Stuart & Young, 2002, s. 15-19). Namneendringa syntest Roald Dahl var trist, og han skjønnte seg korkje på avgjersla eller tankegangen til produsentane bak filmen (Dahl, 1971).

Mel Stuart var opprinneleg dokumentarfilmskapar og laga eit tosfra tal dokumentarar på 1960-tallet. I 1969 kom komedien *If it's Tuesday, this must be Belgium*, hans første spelefilm. Stuart regisserte ein komedie og eit par dokumentarar til før han i 1970 starta å filmatisere den allereie svært populære boka Roald Dahl hadde gjeve ut seks år tidlegare (Stuart & Young, 2002, s. 73). Stuart heldt fram med å lage filmar, primært dokumentarar, fram til sin død i 2012, men *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) er filmen han er mest kjend for. Filmen vart ikkje ein umiddelbar suksess, og måten Stuart framstilte Willy Wonka, vart kalla ‘kynisk og sadistisk’ på grunn av behandlinga av barna som var på omvising i sjokoladefabrikken (Stuart & Young, 2002, s. 102). Stuart meinte derimot at den seinare suksessen til filmen var på grunn av at han var ærleg og ikkje la noko mellom i filmskapinga si: «I'm not talking down to children and giving them squirrels with funny faces and all that stuff» (Makinen, 2012). Den legendariske filmanmeldaren Roger Ebert kalla filmen «Delightful, funny, scary, exciting and most of all, a genuine work of imagination» (Stuart & Young, 2002, s. 102), men filmen fekk som nemnt elles lunkne kritikkar.

Det er ikkje skrive noko om Stuart og stilistiske sætrekk i filmskapinga hans, men ein kan knyte filmen opp mot tida han vart laga. På 1970-talet var Hollywood inne i ein periode kalla ‘the New Hollywood Movement’. Denne perioden, som varte til 1980-talet, er sett på som filmskaparane som *kunstnarar* si tid. Film vart sett på som eit stykke kunst og ikkje nødvendigvis eit produkt ein skulle selje til publikum. Perioden stod som ein motsetnad til det klassiske forretningsdrivne studiosystemet i Hollywood. No var det reine filmskaparar, og ikkje studioet som eit forretningsdrive kollektiv, som tok kreativ kontroll over filmene. Filmskaparane fann inspirasjon i europeisk film og vart inspirerte av europearar som Jean-Luc Godard, Federico Fellini og Ingmar Bergman. Desse europeiske regissørane, og deira eksperimentelle filmskaping, vart studerte og etterlikna. Regissørar som til dømes Roman Polanski, Stanley Kubrick og Francis Ford Coppola var alle pådrivarar i perioden kalla ‘the New Hollywood Movement’ (Saporito, 2016). Mel Stuart som filmskapar hamnar gjerne ikkje i ‘the New Hollywood Movement’-leiren med begge beina, og hans filmskaping er

narrativt nærare den klassiske Hollywoodfilmstilen. I klassiske Hollywoodfilmar skulle den filmatiske stilen mellom anna forklare, og ikkje gjere uklart, det narrative (Hayward, 2000, s. 64). Det skal altså ikkje vere ‘brot’ med røyndomen og det narrative, slik filmar på 60- og 70-talet gjerne hadde meir av. Hans filmskaping har likevel eksperimentelle element, med ‘Tunnelsekvensen’ frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), som er analysert i 3.1.2, som eit eksempel. På 1950-talet arbeidde Stuart som assistent for den eksperimentelle filmskaparen Mary Ellen Bute (Riley, 2012) og kan ha vorte inspirert av ho.

Vidare kan ein gjerne seie at Stuart sitt arbeid innan dokumentarfilmsjangeren har ført til at han gjerne har ein litt meir ‘realistisk’ tone i filmene sine. Dette kan til dømes vise seg gjennom realistiske trekk innan mise-en-scène, redigering eller lyd. Ein prøver gjennom dei filmatiske verkemidla å skape ei ‘ekte’ verd i eit realistisk filmatisk univers. Stuart skriv sjølv i boka om prosessen med å lage film av Dahl sin *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) at han først tenkte han kanskje ikkje var rett regissør for jobben: «My experience in television and motion pictures leaned heavily on the realistic side and the book had a surreal quality to it» (Stuart & Young, 2002, s. 3). Tendensen hans til å føretrekke realisme i filmene sine gjorde at han vurderte å kutte musikalnummera frå filmen då han meinte dei ville øydelegge for realismen (s. 60). Då han likevel tok på seg oppdraget med å filmatisere boka, vart han også overtalt til å ta med musikalnummera.

1.2.4 *Charlie and the Chocolate Factory* og Tim Burton

Charlie and the Chocolate Factory kom ut i 2005. Tittelkarakteren er spelt av Freddie Highmore medan Johnny Depp er Willy Wonka. Eit grep filmskaparane har føreteke i denne filmen, er at dei gjennom tilbakeblikk har gitt Willy Wonka ei forhistorie. I tilbakeblikka (flashbacka) spelar Christopher Lee rolla som far til Willy; Dr. Wilbur Wonka. John August adapterte boka til Dahl og skreiv manuset til filmen. Den anerkjende filmskaparen Tim Burton var ein pådrivar i arbeidet med å få filmen laga, og han tok sjølv regiansvaret.

Om Mel Stuart ikkje er så enkel å definere som filmskapar, har Burton trekk ved si filmskaping som er enklare å peike på som typiske. Odell og Le Blanc opnar boka si *Tim Burton* (2001, s. 7) med utsegnet: «Tim Burton is an artist». Med dette utsegnet skil dei Burton frå andre regissørar som gjerne tenker meir kommersielt og opphøgjer han til ein filmskapar og kunstnar, ikkje berre ein regissør. Tim Burton er ein filmskapar som ofte lagar filmar med mørke og groteske tema, som filmen hans om den hovudlause rytteren, *Sleepy Hollow* (1999), samt vampyrfilmen *Dark Shadows* frå 2012. Desse filmene, med fleire, er tematisk mørke og dessutan mørke når det kjem til fargesetjing, kostymar og lyssetjing.

Eit anna kjenneteikn på Burton si filmskaping, er at han blandar det mørke og groteske med absurd og mørk humor. Filmen hans *Batman* (1989) til dømes, er ein mørk film med fleire absurdkomiske scener med Jack Nicholson som The Joker. Odell og Le Blanc (2001, s. 7) meiner at eit anna kjenneteikn på Burton si filmskaping er forkjærleiken hans for karakterar som er på utsida av samfunnet, såkalla utskot eller outsidersar. Denne forkjærleiken gjeld ikkje berre protagonisten, men også antagonisten som ofte ikkje er vond, berre misforstått. Fleire av karakterane frå mellom anna *Ed Wood* (1994) og *Edward Saksehånd* (1990) er slike utskot, spesielt tittelkarakterane. Sistnemnde film eksemplifiserer mykje av Burton sin inngang til filmskaping. Odell og Le Blanc (2001, s. 7) skriv at *Edward Saksehånd* (1990), som handlar om ein mann som har sakser istadenfor nevar «may sound trite but needs to be felt». Filmen følgjer typisk narrativ forteljing og kan verke banal ved første augekast, men det handlar altså meir om ei kjensle eller eit bilete Burton vil gi publikum.

Burton likar å eksperimentere med filmmediet, regissere filmar innanfor ulike sjangrar, leike med filmatiske sjangerkonvensjonar og setje sitt eige stempel på desse. Eksempel frå den varierte filmkatalogen hans som viser dette, er ein animert familiefilm om ein hund som blir brakt tilbake frå dei døde; *Frankenweenie* (2012), ein komedie om eit heimsøkt hus, der dei levande er dei som invaderer heimen; *Beetlejuice* (1988) og ein sci-fi-komedie om marsbuarar sin invasjon av jorda, der ein ikkje nødvendigvis heiar på menneska; *Mars Attacks* (1996). Sjølv med ei så variert liste av filmar frå så ulike sjangrar og med så ulike uttrykk, er det likevel sjeldan tvil om at ein ser ein Tim Burton-film.

Burton er sterkt inspirert av tysk filmekspresjonisme og filmar som *Nosferatu* (Murnau, 1922) og *Caligaris Kabinett* (Wiene, 1920). Tysk filmekspresjonisme har eit spesielt uttrykk:

Fra ekspresjonismen i billedkunsten lånte disse filmskaperne inspirasjon til vridde perspektiver, forstørrede og forvrungte bildelementer, bisarre kontrastvirkninger og særegne plastiske uttrykksformer hos skuespillerne. De ble også påvirket av 1800-tallets fantastiske litteratur med dens hallusinatoriske sinnstilstander og skrekkfigurer. Målet var å gi uttrykk for rollefigurenes indre liv ved å forme og omforme deres ytre og de omgivelsene de befinner seg i til et subjektivt psykologiserende uttrykk. (Svendsen, 2011)

Tim Burton er inspirert av desse tyske ekspresjonismefilmene og deira detaljrikdom i setta, samt det teatraliske og det overdrevne (Winter, 2015).

For å oppsummere er altså stilen til Tim Burton mørk, komisk og absurd. Ein finn ofte karakterar som er åleine og på utsida av samfunnet i filmene hans. Han leikar med sjangrar og

konvensjonar og prøvar å gå mot publikumsforventningane. I tillegg kjem inspirasjonen han får frå tysk filmekspresjonisme. Vidare brukar han ofte dei same skodespelarane i filmane sine, og då spesielt Johnny Depp og Helena Bonham Carter. Nyleg avdøde Christopher Lee var også ofte å finne i Burton sine filmar. Alle desse tre har roller i *Charlie and the Chocolate Factory* (2005).

2 Teoretiske perspektiv og omgrep

Dette kapitlet presenterer først omgrepet 'katarsis' og legg deretter fram perspektiv på adaptasjonsteori, filmteori og narrativ teori. I min analyse av filmkarakteren Willy Wonka, er desse tre perspektiva viktige å presentere då dei saman gir eit heilskapleg bilete av karakteren. Dei tre teoretiske felta som vert nytta og omtala i dette kapitlet, eksisterer ikkje i eit vakuum kvar for seg, og i denne oppgåva er dei tett knytte saman. Adaptasjonsteoridelen har eit hovudfokus på filmadaptasjon og dei 'affordansar' filmmediet har tilgjengeleg. Desse affordansane, dei moglegheiter og avgrensingar filmmediet har, dannar hovudfokus i teoridelen om film. Affordansane i film, dei filmatiske verkemidla, vert presenterte under filmteori. I undersøkinga av Willy Wonka, vil narrativ teori vere nyttig når ein skal analysere denne filmatiske karakteren. Det narrative spelar ei sentral rolle i filmadaptasjonsteori og filmteori, noko som er diskutert i introduksjonen til analysedelen. Dei tre perspektiva som dette kapitlet legg fram, er altså fletta inn i kvarandre, og ein kan seie at dei på sett og vis er avhengige av kvarandre i analysen i denne oppgåva.

Adaptasjonsteoridelen diskuterer i kva grad, og korleis, filmene er knytte til boka, samt korleis dei mediumspesifikke verkemidla, affordansane, spelar inn på forståinga av ein karakter. I analysen vert det stundom diskutert korleis Wonka har vorte omarbeida som karakter frå bok til film og kva effekt denne omarbeidinga har hatt på framstillinga av karakteren. Desse diskusjonane vert sett i lys av det adaptasjonsteoretiske. I innføringa til filmteori er det lagt fram argumentasjon for at ein kan sjå film som eit språk. Ved å sjå film som eit språk, viser oppgåva at film kan lesast, forståast og tolkast, noko som er ein føresetnad for denne analysen av framstillinga av Willy Wonka gjennom filmatiske verkemiddel. Under filmteori vert også dei filmatiske verkemidla som er skrive om i analysen presenterte og forklarte. Dei er delte inn i fire hovudgrupper; Mise-en-scène, kinematografi, redigering og lyd og musikk. Dei filmatiske omgrepa som er presenterte her, og konnotasjonane og tolkingsmoglegheitene bak dei, dannar teorigrunlaget for den filmatiske analysen av karakteren Wonka. Vidare presenterer oppgåva eit generelt oversyn over narrativ teori og eit meir spesifikt fokus på film som narrativt medium. Fokuset på Willy Wonka som karakter gjer det naturleg å omtale *karakteren* i det narrative. Teori rundt korleis ein kan definere ein karakter, korleis ein kan presentere ein karakter og syn på karaktertrekk når det kjem til det narrative, vert presentert her.

2.1 Omgrepet 'katarsis'

Denne oppgåva legg i analysedelen fram eit syn som kan tilseie at Willy Wonka er ein karakter som gjennomgår ein 'katarsis', og siste del av problemstillinga er å undersøke på kva måtar dei filmatiske framstillingane viser dette. Omgrepet katarsis, som stammar frå antikken, kjem frå det greske verbet *kathairo* som tyder 'eg reinsar' (Børtnes, 1980, s. 57). Katarsis som omgrep vart på 400-talet mellom anna nytta medisinsk om terapi i samband med emosjonelle forstyringar. Aristoteles nytta også omgrepet i gjennomgangen hans av tragedien i *Om diktetekunsten* (1961, s. 25), verket der han legg fram teoriar og tankar kring dramaet. Då *Om diktetekunsten* vart gjenoppdaga i renessansen, vart omgrepet katarsis mellom anna sett i samband med kunsten sin terapeutiske funksjon. Tanken var at ved å leve seg inn i karakterar sine prøvelsar i til dømes eit teaterstykke, ville publikum ha opparbeida seg frykt, angst og andre negative kjensler. Gjennom ei løysing av problem og prøvelsar ville ein bli kvitt desse negative kjenslene og stå att som reinsa (Børtnes, 1980, s. 56-58).

Vegen frå eit teaterstykke til film er kort, og omgrepet er overførbart til filmteori. Ein vil som sjåar følgje og leve seg inn handlinga på skjermen, ein vil føle med karakterane og deira prøvelsar og verte letta over ei eventuell løysing på desse problema. I historia om Charlie og prøvelsane hans i sjokoladefabrikken, vil både Charlie og sjåarar glede seg over at det løyser seg for han til slutt. Ein har fått ei løysing på problema, og dei negative kjenslene er reinsa vekk.

Willy Wonka si ferd gjennom sjokoladefabrikken er i denne oppgåva sett på som ein psykologisk prosess som skal hjelpa han med å bli kvitt dei negative kjenslene og trauma han er plaga av. Eit slikt syn fokuserer meir på karakteren Willy Wonka enn sjåaren av filmen. Denne typen psykologiske katarsis kan handle om å lette hjarta for vonde kjensler og å få underliggjande konfliktstoff opp til overflata. Det handlar altså om å jobbe djupliggjande vonde kjensler opp til det medvitne planet, bearbeide dei rasjonelt, og optimalt stå att som ein person som er 'reinsa' for dei vonde kjenslene (Rzadkowska, 2016).

Det er viktig å påpeike at dette er ei overflatisk framstilling av fenomenet katarsis, eit omgrep som har vorte diskutert og hatt mange synspunkt på seg gjennom historia (Børtnes, 1980, s. 56-77). Katarsis som fenomen innan psykologi og psykiatri er enorme felt som denne oppgåva ikkje skal ha som sitt hovudfokus. Omgrepet katarsis er i her nytta som ei nemning for prosessen med å kvitte seg med, eller reinse seg for, vonde kjensler gjennom å bearbeide dei.

2.2 Adaptasjonsteori

Ordet adaptasjon kjem frå latin og kan omsetjast med ‘å tilpasse’. Denne oppgåva har *film*adaptasjon som eit av fokusområda og då vil tydinga av ordet tilseie at ein har tilpassa eit verk til filmmediet. Filmadaptasjonar er utbreidde i det filmatiske landskapet og bok til film, grafisk novelle til film, dikt til film, film til film, skodespel til film, TV-spel til film og musikal til film er eksempel på ulike adaptasjonar ein kan møte når ein set seg i kinosalen. Filmadaptasjonar er ikkje berre utbreidde, men også anerkjende fenomen i filmbransjen. Statistikk frå 1992 viser at 85 prosent av vinnarane av Oscar-statuetten for kategorien ‘Beste film’ har vore adaptasjonar (Hutcheon, 2013, s. 4). Trenden har halde fram, og sidan denne statistikken kom ut, har godt over halvparten (14/25) av vinnarane av ‘Beste Film’ vore adaptasjonar av artiklar, bøker, ein musikal, noveller, eit dikt og meir.

Linda Hutcheon, professor i komparativ litteratur, skriv i *A Theory of Adaptation* (2013, s. 4-8) at ein adaptasjon er ei omarbeiding av eit verk. Denne omarbeidinga kan mellom anna innehalde eit skifte i medium frå, som i oppgåva sitt hovudmateriale, bok til film. Historia kan også vere omarbeidd og forandra ved eit skifte i til dømes synsvinkel. Adaptasjon er ein kreativ prosess der ein tolkar eit verk, legg til og fjernar element og skapar noko eige. Dette eige samhandlar likevel intertekstuelt med det originale verket. Hutcheon skriv at «Adaptation is repetition, but repetition without replication» (s. 7). Då Burton og Stuart skulle tolke boka *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964), måtte dei nettopp repetere, samstundes som dei ikkje skapte ein nøyaktig kopi av elementa ein finn i det originale verket. Filmskaparane måtte tolke karakterane, historia og forteljemåten, finne essensen av desse elementa, og vidare framstille dei med filmmediet sine affordansar. I tillegg set filmskaparane, som kunstnarar, sitt særpreg på filmen.

Medium sine affordansar er dei moglegheiter og avgrensingar mediet har å by på, «[p]å samme måte som tekstens ulike modaliteter byr på muligheter og begrensninger for å uttrykke mening gjennom tekst, gir mediets muligheter og begrensninger rammene for hva som kan kommuniseres» (Tønnessen & Bjorvand, 2014, s. 49). Eksempelvis er tekst sin affordans det at han er i stand til å formidle indre tankar og kjensler. I tekst har forteljaren ein synsvinkel, evna til å hoppe i tid og rom samstundes som han kan bevege seg inn i sinnet til karakterar. Filmen sin affordans er bruken av eksterialisering for å formidle desse tankeprosessane og forteljeteknikkane. Ein *viser* ein historie, og det er ei direkte auditiv og visuell oppleving i sanntid (Hutcheon, 2013, s. 13). Ein filmskapar har fleire affordanseverktøy han kan ta i bruk i si filmformidling, som til dømes klipping og redigering, musikk og lyd,

kinematografi med ulike kameraføringar og -vinklar, og alt det som inngår i mise-en-scène med til dømes setting, skodespelarar, fargar og lys. Dette eksternaliserte, det ein ser og høyrer medan ein ser film, dannar grunnlaget for analysen av Willy Wonka som karakter.

Ein kan definere adaptasjon som både eit produkt og ein prosess (Hutcheon, 2013, s. 16-21). Adaptasjon som eit produkt er det som er mest handfast, ein har produsert eit verk som har blitt tilpassa frå eit anna verk, og som kan samanliknast med dette originalverket. Ein kan gjerne seie at teksten har blitt ‘parafasert’ (Bluestone, 1961, s. 62), altså ein har fritt attfortalt noko, men samstundes halde på ein essens av innhaldet frå det originale. Adaptasjon som prosess er ikkje like handfast. Denne prosessen omhandlar det som skjer *medan* ein adapterer og fokuserer gjerne meir på den som adapterer. Hutcheon (2013, s. 18) skriv: «[W]hat is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another’s story, and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests, and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators». Denne oppgåva tek for seg to adaptasjonar av *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964) som både produkt og prosess, og ser på både dei ferdige filmene i tillegg til prosessen med å skape dei. Prosessen er direkte knytt opp mot spørsmåla om kva element og særpreg filmskaparane tek med seg i deira adaptasjonar av Willy Wonka-karakteren.

Adaptasjonsprosessen vil vere prega av kva medium teksten vert overført til. Ein som adapterer til eit TV-spel tenkjer annleis enn ein som adapterer til film. Dei som adapterer har ulike historieelement desse vel å ta med, og dei har ikkje minst ulike affordansar å spele på. Når det kjem til filmar, vil dei nødvendigvis alltid vere adaptasjonar. Sjølv med eit fullstendig originalt filmmanus må ein adaptere dette manuset til eit storyboard. I prosessen med å lage eit storyboard tolkar ein filmmanuset, fjernar og legg til element og ein legg til tilhøyrande bilete slik at det vert ein slags teikneserie. Storyboardet blir deretter adaptert til film. I denne oppgåva blir derimot heile adaptasjonsprosessen sett under eitt. Filmadaptasjonsprosessen vert her altså sett på som eit verk som er basert på boka til Dahl, og ikkje nødvendigvis basert på filmmanuset eller storyboardet.

Måla med å adaptere er fleirfaldige. Dei kommersielle grunnane er sjølvsegde. Ein dreg nytte av ein allereie eksisterande kundebase som kjenner produktet ein sel. I Hollywood tilseier dette mindre økonomisk risiko og dette er ein av grunnane til at det kjem mange filmatiske adaptasjonar frå filmbyen. Medieprofessoren John Ellis meiner at folk antar at målet med ein adaptasjonsprosess er å *reprodusere* innhaldet i boka til filmmediet, men oppklarar:

The real aim of an adaptation is rather different. The adaptation trades upon the memory of the novel, a memory that can derive from actual reading, or, as is more likely with a classic of literature, a generally circulated cultural memory. The adaptation consumes this memory, aiming to efface it with the presence of its own images. The successful adaptation is one that is able to replace the memory of the novel with the process of a filmic or televisual representation. (Ellis, 1982, s. 3)

Ein filmadaptasjon har altså som mål å 'stå på egne bein'. Den skal vere eit enkeltstående kunstverk og vil bli sett på som det. Susan Hayward, professor i filmstudier, forklarar at «[a] literary adaptation creates a new story, it is not the same as the original, it takes on a new life, as indeed do the characters» (2000, s. 4). Adaptasjonen vil byggje på, byggje over og overskugge originalverket, samstundes som han bevisst spelar på minnet om originalverket. Ein filmadaptasjon er altså eit verk som står på egne bein, men som likevel støttar seg til den adapterte teksten. Eit skifte i medium, og dei mediumspeisifikke verkemidla tilgjengelege, vil gjere at historia nødvendigvis vil bli belyst på ein annan måte, eller at andre aspekt ved historia vil tre fram i lyset. Dette er ein av fleire grunnar til at det vil vere interessant å undersøke korleis Willy Wonka er framstilt i to ulike filmar.

Hutcheon (2013, s. 4-5) argumenterer for at gleda ved å oppleve ein adaptasjon er kombinasjonen av tryggleiken ved noko kjent og gleda med overrasking. Hayward (2000, s. 6) uttrykkjer seg slik: «Adaptations are a synergy between the desire for sameness and reproduction on the one hand, and, on the other, the acknowledgement of difference». Lesarar av boka til Dahl vil ha eit bilete av Willy Wonka som dei tek med seg når dei ser filmane som er baserte på boka. Filmadaptasjonane av Wonka kan dra nytte av denne attkjenninga ved at ein som sjåar allereie på eit vis kjenner karakteren. Gleda av å kjenne att trekk frå karakteren ein tidlegare berre hadde i hovudet blåst opp på storskjerm kombinert med kva Gene Wilder og Johnny Depp bringer til karakteren med sine personlegdomar og evner, er ein av grunnane til at adaptasjonar fungerer. Ein veit på eit vis målet, ein kjenner karakterane og historia, men vegen mot målet, korleis filmskaparane legg fram karakteren og historia, er det som er spanande.

Det er ikkje alltid enkelt å plukke opp at ein adaptasjon er nettopp ein adaptasjon. Ein film kan vere basert på eit dikt frå 1400-talet, som *Braveheart* (Gibson, 1995), eller ein karusell i ein fornøyelsespark, som *Pirates of the Caribbean* (Verbinski, 2003). Kva nøyaktig er det som vert adaptert når ein lagar film av til dømes eit dikt? Ein kan gjerne snakke om omgrep som 'stilen', 'tonen', 'stemninga' eller 'kjensla' til eit verk, men dette kan vere vanskeleg å teoretisere. Det er mogleg å teoretisere rundt rytmen, orda, eventuelle rim,

assosiasjonar ein får og temaet i diktet, men kjensla ein sit att med etter å ha lese eit dikt, er gjerne summen av desse elementa. Denne summen er vanskeleg å definere. Hutcheon (2013, s. 10) viser til at det derimot er *historia* som er fellesnemnaren, eller kjernen, i adaptasjonane som flyt over ulike medier og sjangrar. I boka *Fra bok til film* (2013, s. 46) samanliknar forfattar Arne Engelstad ein som adapterer med ein historikar og at «på basis av *historien* skapar historikeren en *fortelling*». Ein filmskapar tek altså ein historie og vel ut element han har lyst å vise frå denne historia. Han omarbeider historia til ei forteljing, ein film. Dette vil bli nærare belyst under kapittelet om narrativ teori (2.4), der Jacob Lothe (2003, s. 16-17) nyttar omgrepa ‘diskurs’ og ‘historie’ om historie og forteljing.

Når det kjem til kva element ein tek med seg i ein filmadaptasjon, deler Arne Engelstad (2013, s. 50-55) inn i kva som *kan* behaldast og kva som *må* behaldast. Eit element som *kan* behaldast er det som blir til det han kallar ‘den synkrone filmdialogen’, altså dialog der ein ser kjelda dialogen kjem frå. Denne dialogen kan vere direkte henta frå romanen. Engelstad (s. 50-51) meiner det kan bli spesielt mange slike lån når «forelegget er litteratur med sterke innslag av sceniske passasjer – *showing* snarere enn *telling* – og der romanforfatteren har et talent for velfungerende replikker». Eit anna element som kan behaldast i ein filmadaptasjon, er ‘asynkron tale’ eller ‘voice-over’. Dette kan vere indre monologar eller tankar som vert formidla på lydsporet utan at det er forankra i det visuelle. Vidare kan ein diskutere om det er element som *må* behaldast. Element ein kan seie *må* behaldast, er narrative funksjonar som er viktige for handlinga, såkalla kjernefunksjonar. Desse kjernefunksjonane er det Seymour Chatman (1978, s. 53) kallar ‘kernels’, og desse vil ha mykje å seie for adaptasjonen. Ein kjernefunksjon er eit punkt i forteljinga der handlinga opnar for alternativ, og der valet vil ha konsekvensar for det narrative. I ei filmatisering av *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964) vil det til dømes vere viktig å ta med at Charlie til slutt finn gullbilletten, elles ville historia vorte fundamentalt endra. Engelstad (2013, s. 53) kallar desse kjernefunksjonane ‘forteljinga sitt berande skjelett’. I tillegg til desse kjernefunksjonane inneheld historia andre handlingselement som får ein meir utfyllande funksjon. Chatman (1978, s. 54) nyttar omgrepet ‘satellites’ om desse funksjonane, og dei fungerer som ‘kjøtet’ på skjelettet (Engelstad, 2013, s. 53). Kjøtet er også viktig, og kan mellom anna omfatte hendingar, symbol, synsvinklar og karakterar. Desse funksjonane kan endrast på i adaptasjonen, ulikt kjernefunksjonane, men er likevel viktige. Willy Wonka *kan* bli omskriven til ein sur og gammal mann i mørk dress, Charlie kan vere ein ufordrageleg unge og gullbilletten kan vere ein sølvbillett. Desse endringane vil ikkje ha mykje å seie for framdrifta til forteljinga, men dei vil ha innverknad på sjåaren si oppleving.

2.3 Filmteori

«A film is difficult to explain because it is easy to understand».

– Christian Metz (1991, s. 69).

Ein må sjå filmteori som del av ein lang tradisjon av teoretisk refleksjon på kunst generelt, meiner Robert Stam (2000b, s. 10), professor ved New York University og forskar på film. Stam fortel at filmteoretikarar heilt frå overgangen til det 20. hundreåret, gjennom kjente teoretikarar som André Bazin og Jean-Louis Baudry, alle har merka seg likskapane mellom Platon si holelikning og ein filmprojektor. Både likninga og projektoren brukar kunstig lys som kjem frå bak fangane eller publikum. I holelikninga skin lyset på figurar av folk og dyr som skapar skuggar som fangane ikkje klarar skilje frå røyndomen (s. 10). På same måte vil film skape ein versjon av røyndomen på storskjermen som sjåarane kan tru på. Ein må i tillegg sjå filmhistorie, og difor filmteori, i lys av verdshistoria. Det at film har blitt brukt som eit verkty for å spreie propaganda i Nazi-Tyskland, og at den i visse tidsperiodar kan vere farga av ein ideologi som til dømes kolonialisme, er to døme på historiske faktorar som kan ha påverka film og filmskaping. Det er mogleg å analysere film i relasjon til slike faktorar (Stam, 2000b, s. 18-19). Denne oppgåva skal ikkje sjå filmane i eit historisk eller samfunnsmessig perspektiv, men slike historiske faktorar er likevel ofte viktige å vere klar over er ein faktor som ligg som eit bakteppe i filmskaping og filmteori.

James Monaco (2009, s. 175) meiner film ikkje er eit språk, men at det er *som* eit språk («it is *like* a language»). Sidan det er som eit språk, meiner han vidare at det kan vere nyttig å bruke nokre av metodane ein finn i språkstudier for å studere film. Semiotikk, studiet av teikn og teiknsystem som er organisert etter kulturelle kodar og søken etter meining i desse, omfatta fleire og fleire kulturelle fenomen på 1960- og 1970-talet. Auken kunne på denne tida omfatte ikkje-lingvistiske område som mote eller mat. Område som tidlegare vart sett på som uverdige for kulturstudier som til dømes teikneseriar, James Bond-romanar eller kommersielle underhaldningsfilmar vart også no forska på. Denne auken i utforsking av semiotikk gjorde at forskning på film som språk vart utbreidd på 1960-talet. Målet med å studere samanhengen mellom film og lingvistikkk var å definere statusen til film som eit språk (Stam, 2000b, s. 107-108). For at film skulle bli definert som språk, måtte ein redefinere språk frå noko som var munnleg eller skriftleg til at det var noko som omfatta alle system for kommunikasjon (Monaco, 2009, s. 176). Ved å definere film som språk, la ein opp til at film er noko som kan tolkast, analyserast og forståast.

Film som eit språk som analogi har sine avgrensingar. Robert Stam forklarar Metz sine generelle tankar om dette:

[T]he cinema does not constitute a language widely available as a code. All speakers of English of a certain age have mastered the code of English – they are able to produce sentences – but the ability to produce filmic utterances depends on talent, training, and access. To speak a language, in other words, is simply to use it, while to “speak” cinematic language is always to a certain extent to invent it. (Stam, 2000b, s. 111)

Det er viktig å vite, som sitatet ovanfor peikar på, at film ikkje er laga på reglar, men reglane er laga på grunnlag av filmen. Dette betyr at ein filmskapar ikkje nødvendigvis treng støtte seg på konvensjonar om kva som skapar meining når han lagar ein film. Han kan gå sin eigen veg, og resultatet, filmen, vil gi svar på om den gir meining. Meining blir altså skapt på andre måtar enn i eit språkssystem som engelsk eller tysk. Andre ulikskapar med språkssystem er at ein kan seie at det er umogleg å vere ugrammatisk i ein film, og ein treng ikkje lære seg eit vokabular (Monaco, 2009, s. 170). Sjølv om språkanalogien ikkje er utan rom for diskusjon, fungerer det likevel å definere film som eit språk. Film kommuniserer meining, og denne meininga kan ein som har mykje filmatisk kunnskap, ein som er «higly literate visually» som Monaco (s. 170) kallar det, ha betre føresetnader for å tolke. Likt eit meir konvensjonelt språk er det mogleg å opparbeide seg kunnskap om film for å tolke det ein ser på skjermen. På same måte som språkstudier vil skape større forståing, kunnskap og evne til tolking av eit språkssystem som til dømes engelsk, vil studier av film gjere det same.

Med eit syn på film som eit språk, er det verdt å undersøke korleis språk skapar meining. Innan språkforskning og semiotikk opererer ein med det ein kallar ‘teikn’, som kan definerast som den minste meiningsberande eininga. Eit teikn består av ein ‘signifikant’ og ein ‘signifikat’ (Barthes, 1968, s. 35). Den franske litteraturforskeren og lingvisten Roland Barthes (1968, s. 47) definerer signifikant som «a mediator: some matter is necessary to it» og vidare at «the substance of the signifier is always material (sounds, objects, images)». Når det kjem til signifikat skriv Barthes at «the signified is not ‘a thing’ but a mental representation of the ‘thing’» (s. 42). Ein kan nytte ordet ‘skugge’ for å eksemplifisere dette. Samansetninga av lydar og bokstavar som dannar ordet ‘skugge’ er det ein kallar signifikant, medan det ordet *representerer*, eit område som er dekkja av eit objekt som stoppar lys, er signifikat. Det er i skriven tekst ofte store forskjellar mellom signifikant og signifikat. Tydinga av ordet ‘skugge’ og samansetninga av lydar og bokstavar er ikkje tett knytte saman. Bokstavane, og korleis dei er sette saman, har ikkje mykje med fenomenet skugge å gjere, dei liknar heller ikkje fysisk

på ein skugge når ein ser dei skrivne saman til eit ord. Lydane i ordet, og korleis ein uttalar dei, er heller ikkje tett knytte opp mot fenomenet. Skugge har ikkje lyd.

Medan det i skriven tekst ofte er stor skilnad mellom signifikant og signifikat, er det i film liten skilnad. Signifikant og signifikat er i film nesten identiske. Det er til dømes enklare for eit barn som ikkje kan lese å tolke eit bilete enn ein tekst. Om barnet ser ordet 'skugge' skrive på eit ark, er det som nemnt liten samanheng mellom bokstavane og fenomenet skugge. Bokstavane barnet ser er vanskeleg for det å tolke grunna den store skilnaden mellom signifikant og signifikat i tekst. Om barnet derimot får sjå eit *bilete* av ein skugge på ein filmskjerm, er det nettopp ein skugge det ser. Biletet av skuggen er signifikanten, altså det barnet ser. Skuggen barnet ser liknar reint fysisk på fenomenet den representerer, signifikaten. Ein kan då seie at signifikanten er tilnærma lik signifikaten. Barnet treng altså ikkje tolke biletet på same måte som ordet, og lesinga av det ligg meir naturleg og intuitivt. Denne intuitive lesinga av bilete og film er grunna det nære forholdet mellom signifikant og signifikat. Forholdet mellom signifikant og signifikat er noko av det som gjer film så vanskeleg å diskutere, og som Christian Metz påpeika med sitt sitat i starten av dette kapitlet; ein film er vanskeleg å forklare sidan den er lett å forstå (Monaco, 2009, s. 176). Det nære forholdet mellom signifikant og signifikat er ikkje nødvendigvis negativt, og James Monaco (s. 179) meiner tvert om det er den store styrken til film. Han meiner at film på denne måten kommuniserer mykje meir presist enn skriftleg eller munnleg språk, og at han kan vise deg det du ikkje kan førestille deg.

Med eit så nært forhold mellom signifikant og signifikat er det eit spørsmål korleis film skapar meining utanfor det ein ser. Film skapar hovudsakleg meining på to forskjellige måtar; 'denotativt' og 'konnotativt' (Monaco, 2009, s. 178). Denotasjon er grunntydninga av eit 'teikn', altså kva teiknet betyr i seg sjølv. Konnotasjon er meininga ein legg til ein denotasjon, ei meining utanfor sjølve denotasjonen. Den danske språkforskaren Hjelmlev definerte omgrepa, og Barthes (2002, s. 6-7) viser til han når han forklarar dei: «[C]onnotation is a secondary meaning, whose signifier is itself constituted by a sign or system of primary signification, which is denotation». 'Skugge' vert her også nytta som døme. Skuggen ein ser er denotasjonen, medan meininga ein tillegg skuggen er konnotasjonen. Om denne skuggen er i ansiktet til ein filmkarakter, kan moglege konnotasjonar vere at han gøymer noko, at han er farleg eller at han ikkje er til å stole på. Ein legg altså ei ekstra meining til grunntydninga.

Film har sine særeigne konnotative evner å spele på, og ein filmskapar har uendelege moglegheiter til å skape konnotasjonar gjennom å bruke filmmediet sine affordansar. Medieforskar John Fiske (1990, s. 86) forklarar forskjellen mellom denotasjon og

konnotasjon slik: «Denotation is *what* is photographed; connotation is *how* it is photographed». Innan filmskaping ligg altså nøkkelen til å skape mening i *korleis* ein lagar filmen. Monaco (2009, s. 180-181) brukar ei rose som sitt eksempel når han forklarar moglegheitene til å skape konnotasjonar i film. Filmskaparen kan bruke mediet sine affordansar og filme, lyssetje, legge til musikk og lydar til biletet av rosa. Han kan velje ei spesiell rose blant tusen ulike roser, han kan panorere sakte inn på rosa og velje blant ulike utsnitt og vinklar. Gjennom å bruke ein av filmmediet sine viktigaste verkty, redigering, kan filmskaparen bruke montasjeteknikk for å leggje ytterlegare mening til rosa han filmar. Rosa vert med dette meir enn rosa ein ser på skjermen, og konnotasjonane kan vere fleirfaldige. For verkeleg å finne ut kven Willy Wonka er, er det som problemstillinga i oppgåva peikar på, nødvendig å finne ut korleis han er framstilt.

I analysen av Willy Wonka i to filmadaptasjonar, ser oppgåva på korleis karakteren er framstilt. I filmene er han sjølvstilt framstilt ved hjelp av filmatiske verkemiddel. Filmatiske verkemiddel blir gjerne delte opp i fire grunnelement. I David Bordwell og Kristin Thompson sin *Film Art* (2004, s. 176-414) nyttar dei inndelingane 'mise-en-scène', 'cinematography', 'editing' og 'sound' når dei skriv om filmstil. Eller med norske omsetjingar: 'Mise-en-scène', 'kinematografi', 'redigering' og 'lyd'. Denne inndelingane vert også nytta i denne oppgåva. Det er viktig å nemne at desse fire kategoriane ikkje er rigide, og element vil ofte ha plass i fleire kategoriar. Under desse grunnelementa er det presentert fleire ulike omgrep som vert definerte, og måtar å tolke verkemidla på vert forklarte. Omgrepa som er presenterte under dei fire kategoriane, er dei elementa oppgåva analyserer og tolkar filmkarakteren Willy Wonka i lys av. Visse verkemiddel som kan høyre til kategoriane, men som ikkje er relevante, vert difor ikkje presenterte. Konnotasjonane ein får eller verknaden av dei filmatiske verkemidla som er presenterte under er ikkje eintydige og må sjåast i samanheng med filmen sin kontekst. Til sist presenterer dette underkapittelet kort om teknologi og film. Det er her viktig å presisere at forklaringa og definisjonen av verknaden av dei filmatiske verkemidla gjeld tradisjonell filmskaping og ikkje eksperimenterande rørsler som til dømes French New Wave eller avant-garde-filmskaping. Når det blir skriva om 'Hollywood' eller 'Hollywoodfilm' er dette synonymt med amerikansk filmproduksjon.

2.3.1 Mise-en-scène

Mise-en-scène er alt det som er føre kameraet, og kan omsetjast frå fransk til 'å setje i scene' (Bordwell & Thompson, 2004, s. 176). Alt frå skodespelarar, lyssetjing, kostymer og sminke til scenografi og setting kjem under kategorien mise-en-scène. Det er kort forklart alt det ein ser

på skjermen. Dette underkapittelet presenterer eit utval av element som er relevante for filmanalysen; *setting*, *skodespelarar*, og *lyssetjing og fargar*. Desse elementa er viktige og potensielt gjennomtenkte meiningsberarar i film.

Kvar ein filmar, *settinga*, spelar ei viktig rolle i korleis ein kan lese ein film. André Bazin, den franske filmteoretikaren, meiner *settinga* si rolle ikkje kan overdrivast:

The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the dramatic effect. Some film masterpieces use man only as an accessory, like an extra, or in counterpoint to nature which is the true leading character. (Bazin, 2005, s. 102)

Film omhandlar altså ikkje berre personane ein ser på skjermen, men også verda rundt dei og korleis den er konstruert. I film er det vanlegvis skodespelaren som er i fokus, og den fysiske bakgrunnen kan ofte framstå nøytral. Denne oppgåva har fokus på Willy Wonka, og dermed skodespelaren, men det er viktig å setje karakteren inn i ein *setting*. Kvar karakteren oppheld seg, kva *setting* han er i, er naturleg å sjå på i denne analysen. Når ein snakkar om ein spesifikk stad der det vert filma, kan ein snakke om den forkorta versjonen av *setting*, altså eit 'sett'.

Når det kjem til å attskape det som ein ikkje nødvendigvis finn i eit manus, er *skodespelaren* si rolle svært viktig. Manuset er ofte nøkternt skildra, i alle fall i forhold til ein roman, og sinnstemningar, tankar, motivasjonar og intensjonar kjem sjeldan eksplisitt fram i det visuelle mediet film. Michael Cunningham, forfattaren bak romanen *The Hours* (1998), skreiv etter filmatiseringa av romanen sin om ein skodespelar sin funksjon:

[W]hen I saw the finished movie, I understood that what you lose in turning fiction into film - the ability to enter your characters' minds, and to scan their pasts for keys to their futures - can be compensated for by actors. (Cunningham, 2003)

Ein skodespelar sin funksjon er mellom anna nettopp å få fram på ein visuell måte kva som føregår mentalt. Korleis ein skodespelar får fram dette, er naturleg nok ulikt frå skodespelar til skodespelar og frå rolle til rolle. Det skodespelaren gjer med rollefiguren vert dessutan påverka av dei andre filmatiske elementa. Robert Stam (2000a, s. 60) meiner at den filmatiske karakteren er ei blanding av fotogenitet, kroppsørslar, skodespelarstil og stemmebruk, og at denne blandinga vert forsterka og forma av lyssetjing, *mise-en-scène* og musikk. Filmatiske element samhandlar altså med skodespelaren, og filmkarakteren er eit produkt av denne samhandlinga.

Kven som spelar ei bestemt rolle vil ha mykje å seie for korleis filmkarakteren står fram. Willy Wonka har blitt spelt av Gene Wilder og Johnny Depp i høvesvis *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) og *Charlie and the Chocolate Factory* (2005). Gene Wilder er ein skulert skodespelar (Wilder, 2005, s. 24) og er mest kjend for sine komiske rollefigurar. I *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) spelar han nettopp ei komisk hovudrolle. Johnny Depp er kjend for kor ulike rollefigurane han spelar er, men er også kjend for dei humoristiske rollene sine. Han snakkar sjølv om at han får eit bilete i hovudet når han les manus: «These images arrive. That's really the basis. If I am guilty of one thing in my work in any situation, especially the heavier, is that I have a tendency to lean toward humour» (The Independent, 2010). Johnny Depp er ikkje ein skulert skodespelar, og tilnærminga hans til ein rollefigur er gjerne meir intuitiv, leiken og humorbasert.

Både Gene Wilder og Johnny Depp har snakka om rollene sine som Willy Wonka, og det dei seier, kan gi ein peikepinn på korleis dei spelar karakteren. Gene Wilder har fortalt om ein samtale han hadde med regissør Mel Stuart då han vart tilboden rolla som Willy Wonka. Wilder sa han ville takke ja til rolla på eit vilkår: Han ville kome ut av sjokoladefabrikken som Willy Wonka, haltande med ein stokk som støtte. Publikum utanfor fabrikken skulle vere heilt stille og sjå på den haltande fabrikk eigaren. Stokken til Wonka skulle setje seg fast i ein brustein, noko som ville føre til at han fell framover. Wilder ville så at karakteren skulle stupe kråke og hoppe opp uskadd. Med dette ville han vise at haltinga og behovet for stokken berre var eit spel for publikum. Mel Stuart spurde kvifor han ville dette. Wilder svara: «Because from that time on, no one will know if I'm lying or telling the truth» (Wilder, 2005, s. 129). I tillegg til dette skreiv Wilder i eit brev til regissør Mel Stuart om rolla som Willy Wonka:

I don't think of Willy as an eccentric who holds on to his 1912 Dandy's Sunday suit and wears it in 1970, but rather as just an eccentric - where there's no telling what he'll do or where he ever found his get-up - except that it strangely fits him: Part of this world, part of another. A vain man who knows colors that suit him, yet, with all the oddity, has strangely good taste. Something mysterious, yet undefined. (Letters of note, 2012)

Wilder såg på Willy Wonka som ein karakter ein aldri veit kvar ein har, som ein ikkje veit kva kan finne på og som er vanskeleg å setje i bås. Ein eksentrikar som er «Part of this world, part of another» og som har noko mystisk og udefinert over seg. Som nemnt ovanfor, har Johnny Depp ein annan inngang til skodespelaryrket; han lener seg ofte på humor. Han fortalte i eit intervju, rettnok i eit humorbasert talkshow, om karakteren Willy Wonka og inspirasjonen bak karakteren: «Certain ingredients you add to these characters ... Willy

Wonka, for example, I imagined what George Bush would be like... incredibly stoned. And thus was born my version of Willy Wonka» (Bell, 2012). Med ulike inngangar til korleis ein skal spele karakteren Willy Wonka, vil framstillingane av han vere forskjellige. Det er likevel ein essens av karakteren Wonka ein får sjå i både Wilder og Depp sine tolkingar, ein essens som gjer at ein kjenner att karakteren som nettopp Willy Wonka.

Det er ikkje berre viktig korleis ein skodespelar spelar ei rolle, men også korleis han vert framstilt gjennom filmatiske verkemiddel. Om ein vil at sjåaren skal føle samhøyrse med karakteren, er det viktig å vise ansiktet til skodespelaren. Ein føler meir empati med karakteren, og han verkar meir tilgjengeleg og menneskeleg om ein ser ansiktet hans (Keast, 2014, s. 74-75).

I filmar som er skapte i ein kultur der ein skriv frå venstre mot høgre, kan tolkinga av ein skodespelar sine rørsler verte farga av dette. Om ein skodespelar bevegar seg mot høgre, kjennest dette naturleg, og som om ein er på 'rett veg' eller på veg mot framtida (2014, s. 148). I *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) bevegar Wonka og følgjet seg som oftast mot høgre medan dei er på veg inn i fabrikkjen, som forventast når det kjem til framdrifta i filmen. Når Wonka og følgjet i *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) er på veg inn i fabrikkjen, bevegar dei seg derimot meir mot venstre. Dette kan ha samband med at Wonka i filmen frå 2005 har fått ein forhistorie som involverer ein vond barndom han gjennom filmen har fleire tilbakeblikk til. Analysen i denne oppgåva viser at Wonka frå filmen frå 2005 sitt forhold til si eiga fortid har mykje å seie for kvifor han er slik han er, og at det er fortida som held Wonka tilbake i livet. Rørsla mot venstre kan ha samband med behovet han har for å konfrontere fortida og reinse seg sjølv for dei vonde kjenslene han har knytt til barndomen sin.

I Hollywoodfilmar skal typisk ikkje *lyssetjinga* ta merksemd frå handlinga, men kan og bør brukast som ein dramatisk og realistisk effekt (Hayward, 2000, s. 209). Om ein legg merke til lyset i ein film er det truleg fordi filmskaparen vil formidle eller understreke noko spesielt. Overeksponerte bilete (lysare enn naturlege) i filmar kan vere eit teikn på at bileta er visualiseringar, draumar eller fantasiar hos filmkarakteren (Engelstad, 2013, s. 78).

Frå tidleg filmskaping av, og i moderne tid med variasjonar, kan lyssetjing delast inn i tre typar eller posisjonar. 'Key Lighting': skarpt lys fokusert direkte på subjektet. 'Fill lighting': ekstralys som lysar opp resten av utsnittet, og 'back-lighting', som skal framheve og skilje ut figuren i framgrunnen frå bakgrunnen. Denne typen tredelt lyssetjing fjernar dei fleste uønskete skuggar, og er den vanlegaste lyssetjinga i filmar. Lyssetjing kan mellom anna endre ansiktsuttrykk med skuggebruk, rette merksemd mot noko, signalisere tid og stad eller,

som eit døme, framheve karakterar som gode ved bruk av back-lighting av hovudet slik at det ser ut som dei har ein glorie (Hayward, 2000, s. 209-210). Vidare kan eit skarpt sidelys på ein skodespelar sitt ansikt føre til at berre halve ansiktet viser, noko som *kan* vere, i følgje Engelstad (2013, s. 78) «et tegn på et disharmonisk splittet sinn». Engelstad poengterer at dette ikkje er eintydig og må sjåast i samheng med den enkelte filmen sin kontekst. Poenget om kontekst er eit poeng som gjeld alle filmatiske verkemiddel.

Fargebruk i film, ved bruk av fargefilter over lyskjelda, kan ha ein effekt som ligg utanfor å komplimentere settinga. Eit oransje filter brukt for å understreke at lyset i eit rom kjem frå stearinlys, vil vere komplimenterande og realistisk bruk av eit slikt fargefilter. Fargebruken treng likevel ikkje alltid vere realistisk. Bordwell og Thompson (2004, s. 197) skriv om ein av Sergei Eisenstein sine filmar, der eit blått lys brått vert retta på ein skodespelar, noko som skal hinte til karakteren si frykt og usikkerheit. På denne måten tilfører fargar eigne funksjonar, i dette tilfellet menneskelege kjensler, til ei scene. Ei slik vising av kjensler er vanlegvis knytt til skodespelaren. Denne bruken av fargar kan i tillegg ha ein ytterlegare effekt ved at dei kjem uventa. Kva fargar som representerer kva kjensle eller effekt er kulturelt betinga, og må dessutan sjåast i samband med konteksten.

2.3.2 Kinematografi

Kinematografi er sjølve fotograferinga av filmen, og omhandlar kameraet sine rørsler, utsnitt, vinklar og avstandar til objekt og karakterar. Merksemda til sjåaren kan styrast med visse grep av filmskaparen. Som sjaar prioriterer ein gjerne store flater framfor små, lys framfor mørke og sterke fargar framfor uklare. Merksemd blir i tillegg retta naturleg mot ein filmkarakter som snakkar eller beveger seg meir enn andre. Med viten om dette kan ein filmskapar 'føre' sjåaren og merksemda hans der han ønskjer. Om ein ser film som eit språk og noko som kan 'lesast', må ein ta høgde for at det i vestleg kultur er, likt leseretning, naturleg å sjå frå venstre mot høgre (Engelstad, 2013, s. 79-80).

Eit anna kinematografisk moment ein filmskapar kan nytte seg av, er valet av linjer i utsnittet. Om ein filmskapar brukar mange horisontale linjer, konnoterer dette gjerne ro og harmoni, medan vertikale og diagonale linjer gjer biletet uroleg. Det er også eit poeng at i komposisjonen av utsnittet har rollefigurane si plassering i forhold til kvarandre noko å seie for korleis ein oppfattar relasjonen mellom desse (Engelstad 2013, s. 80). Når ein ser to karakterar som lener seg bort frå ein annan eller står med kroppane vendt bort frå kvarandre, kan dette signalisere at dei er uvenleg innstilte til kvarandre. Under vert dei to viktigaste elementa for oppgåva innan kinematografi presentert; *utsnitt og kameravinklar og -rørsler*.

Alt det ein ser på skjermen er kjent som *utsnittet*. Om ein samanliknar med eit måleri, er det alt det som er innanfor ramma. Ulike utsnitt viser ulike ting, med ulike vinklar, men alle desse ulike utsnitta utgjer saman alt det ein får sjå på kinolerretet eller på TV-skjermen. Utsnitt omhandlar kameraet sin distanse til objektet eller subjektet som vert filma, og ein kan dele utsnitta i sju basisutsnitt, presenterte under. Her vil subjekt tyde karakterar og menneske medan objekt tyder ikkje-levande ting.

Nærbilete / Ultranærbilete (Close-up / extreme close-up): Subjektet eller objektet fyller skjermen i begge desse utsnitta, og ultranærbiletet går nært inn på detaljar. Konnotasjonar kan til dømes vere intimitet eller at det føregår tankeprosessar hos karakteren. Desse utsnitta kan også vise at ein karakter er sentral i narrativet. Ved å gå nær ein karakter, kan det for sjåaren verke som han ser det karakteren ser. Nærbilete kan ofte ha ei symbolsk meining, ein karakter som ser inn i ein spegel kan til dømes tolkast som at det er noko dobbelt med denne karakteren. Vidare kan desse utsnitta skape spenning ved å vise handlingar, eksempelvis ei hand som plukkar opp ein kniv. Desse to utsnitta spelar ei viktig rolle for det narrative, og leier merksemda til sjåaren på objektet eller subjektet som er i fokus (Hayward, 2000, s. 328).

Halvnært (Medium close-up): Dette utsnittet er eit nærbilete av ein eller fleire karakterar, frå midja eller skuldrene og opp til og med hovudet. Dette utsnittet kan til dømes vise tilhøyrslø eller solidaritet mellom karakterar, eller, klipt saman med eit anna ulikt utsnitt, ei 'oss mot dei'-kjensle (Hayward, 2000, s. 328). Det halvnære utsnittet er eit av dei vanlegaste og er mykje brukt i til dømes intervjusituasjonar.

Halvtotalt (Medium shot): Dette utsnittet går typisk frå knea, hoftene eller midja og opp hos karakteren. Kameraet er distansert frå karakteren slik at ein ser han i forhold til omgjevnadene hans, og karakterar vil typisk utgjere to tredjedelar av utsnittet. Dette utsnittet er typisk for innandørsscener og kan signalisere forholdet mellom karakterar. Det er skilnad på om ein har to halvtotale utsnitt etter kvarandre med ein karakter i kvart utsnitt, eller om ein har eitt halvtotalt utsnitt med begge karakterane i eit og same utsnitt. Det første vil gjerne signalisere splitting av eit slag, medan det andre vil signalisere det motsette (Hayward, 2000, s. 328-329).

Mellomtotalt (Medium long shot): Eit mellomtotalt utsnitt er halvvegs mellom eit halvtotalt og eit totalutsnitt. Om det er ein karakter i dette utsnittet, vil ein sjå heile kroppen, og han vil vere omtrent midt i utsnittet. Dette utsnittet inkluderer mykje informasjon om bakgrunnen og settinga, noko som kan opne for tolking av karakteren sin relasjon til omgjevnadane (Hayward, 2000, s. 329).

Totalutsnitt (Long shot): Ein ser heile subjektet eller karakteren og deira omgivnader. Dette utsnittet plasserer karakteren i omgivnadane, og knyter dei to saman (Hayward, 2000, s. 329). Eit totalutsnitt viser at omgjevnadane og miljøet karakteren oppheld seg i er like viktige som karakteren (Keast, 2014, s. 96).

Ultratotal (Extreme long shot): Subjektet eller karakterane har tatt ei bakgrunnsrolle i utsnittet, og det er meir fokus på omgivnadane (Hayward, 2000, s. 329). Dette utsnittet er ofte brukt til å etablere kvar og når ein er i filmen. Utsnittet kan vise forholdet mellom ein karakter og verda rundt, gjerne hans plass i verda, med størst fokus på omgivnadane (Keast, 2014, s. 72).

Ein kan som ein regel gjerne seie at jo lengre utsnittet fjernar seg frå eit subjekt eller objekt, jo meir må ein som sjåar tolke på eiga hand. Når eit utsnitt er ekstremt nær subjektet eller objektet, har filmskaparen noko han skal vise sjåaren, og peikar merksemda mot noko spesifikt. Eit vidt utsnitt med oversikt over mange ulike element vil gi rom for fleire tolkingar (Hayward, 2000, s. 329-330). Ein kan seie at skalaen frå eit oversiktsutsnitt til eit nærbilete «tilsvarer en skala i tilskuerens holdning til den som avbildes fra *observerende* til *medopplevende*» skriv Engelstad (2013, s. 81). Valet av utsnitt ein nyttar vil på denne måten «bestemme graden av vår innlevelse og identifikasjon med filmens forskjellige karakterer» (s. 81). Eit døme er om ein filmar to karakterar ulikt, der den eine alltid er filma nært, medan den andre frå lengre distanse. Eit slikt verkemiddel vil gjerne føre til at sjåaren føler seg meir knytt til karakteren som er filma nært. Ein *kombinasjon* av utsnitt som er vanleg i film og som er verd å nemne er ‘shot/reverse-angle shot’. Dette er to utsnitt, oftast halvnære, som alternerer. Denne typen kombinasjon er vanleg i dialogar mellom karakterar der dei alternerer på synsvinkel medan dei snakkar. Dette utsnittet kan skape sjåaridentifikasjon alt etter korleis posisjonen til sjåaren og lyttaren er under dialogen (Hayward, 2000, s. 330-331).

Innanfor utsnittet spelar vinkelen ein ser subjektet eller objektet i, inn på tolkinga av utsnittet. Ein kan grovt dele inn vinklane i ‘normalperspektiv’, ‘lågt, undervinkla’ (‘low-angle’) og ‘høgt, overvinkla’ (‘high-angle’). Når ein har eit lågt, undervinkla utsnitt, er kameraet vendt opp mot karakteren eller subjektet, og opphøgjer det. Karakteren verkar då gjerne sterk og heltemodig. Høgt, overvinkla gjer det stikk motsette for karakteren. Ved å peike kameraet ned mot karakteren, står han gjerne fram som farleg, stygg eller skummel (Hayward, 2000, s. 330). Den vanlegaste vinkelen er normalperspektiv, filma i augehøgde, der filmskaparen ikkje nødvendigvis vil styre sjåaren for mykje (Engelstad, 2013, s. 83). Her

er det viktig å påpeike at filmar ikkje alltid følgjer desse perspektivkonvensjonane, og verkemiddelet må sjåast i filmen sin kontekst.

Eit anna visuelt verkemiddel innanfor kinematografien, er bruken av kamerarørsler. Om kameraet dreiar vassrett, medan det står festa på stativet, snakkar ein om ei ‘panorering’. Hensikten med denne kamerarørsla er ofte å gi sjåaren oversikt over eit større område. Om kameraet går opp eller ned medan det er festa, kallast dette ‘tilting’. Ei tilting kan brukast for å presentere ein karakter, eller til dømes vise at noko eller nokon er høge (Engelstad, 2013, s. 83-84). Ei nedovertilting kan også setje fokus på posisjoneringa til karakteren i miljøet. Om tiltinga stoppar ved føtene eller på bakken, kan den ikkje tilte lengre og dette formidlar ein slags avsluttande effekt (Keast, 2014, s. 184). Tilting må ikkje forvekslast med ein ‘heis’, som er når kameraet bevegar seg opp eller ned lik ein heis. Dei vanlegaste kamerarørslene er ulike former for ‘køyning’. Køyning kan til dømes vere at kameraet følger eit objekt/subjekt i rørsle, eller at kameraet går inn eller ut frå eit objekt/subjekt. Slik inn- og utkøyning kan høvesvis vise at ein skal undersøke noko eller avslutte noko. Ein kjem nærare eit objekt/subjekt på ein meir realistisk måte ved bruk av ei køyning enn om ein til dømes skulle brukt zoom (Engelstad, 2013, s. 84). Ein av dei mest verknadsfulle teknikkane i filmskaping er ei køyning som er kjent som ein ‘push-in’. Kameraet køyrer inn på, vanlegvis, ein karakter, noko som får han til å verke nærare sjåaren. Dette får sjåaren til å føle ei tilknytning til karakteren og er eit kraftig verkemiddel som ikkje må overbrukast (Keast, 2014, s. 62). På den andre sida har ein ‘Pull back’ som er når kameraet trekkjer seg vekk frå ein karakter. Dette grepet kan brukast for å avsløre noko om karakteren eller verda rundt (s. 63).

2.3.3 Redigering

Redigering handlar om korleis ein set saman alle utsnitta for å lage ein samanhengande film. Denne prosessen skjer i ettertid av filminga, og i desse dagar på ein PC. Innan redigering er pioneren Eisenstein og hans montasjeteknikk i sovjetiske filmar på 1920-talet verdt å nemne. Ved å redigere saman utsnitt, ville dei sovjetiske filmskaparane skape ei ytterlegare meining utanfor desse bileta (Bordwell & Thompson, 2004, s. 480). For å eksemplifisere dette, kan ein sjå for seg eit utsnitt av eit barn som leikar i ei eng og eit anna utsnitt av ein lastebil som køyrer merkbar fort på vegen. I og for seg er desse utsnitta berre eit barn og ein lastebil, men ved å setje desse to utsnitta saman, skapar ein ei ny meining og eit signal om fare for barnet. Ein snakkar altså her om denotasjonar og konnotasjonar. Ei slik årsakssamanheng var ikkje nødvendigvis naturleg for sjåarar før montasjeteknikken vart utforska.

Prosesen med å setje saman utsnitt, scener og sekvensar til ein heilskap er essensiell når det kjem til korleis ein film vert som sluttprodukt. Mel Stuart, regissøren bak *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) synest denne prosessen er den mest givande i heile produksjonen. Han kallar redigeringsprosessen eit ‘filmatisk sjakkparti’, og han har stor glede av å omorganisere klipp for å få ønska effekt av scener. Det handlar også om rytmen i klippa, meiner han, og legg til at så lite som eit tolvdelers sekund skilnad i klippa kan ha enorm innverknad på ei scene (Stuart & Young, 2002, s. 98).

Analysedelen i oppgåva nyttar omgrepet ‘sekvens’. Ein sekvens er ei inndeling av filmhandlinga i distinkte fasar som heng saman i tid og rom. Dei fleste sekvensane i narrativ film er det ein også kan kalla ‘scener’, noko som er tilfellet i ‘Tunnelsekvensen’ i denne oppgåva. Når det kjem til ‘Introduksjonssekvensen’ og ‘Sluttsekvensen’, er det fleire scener som er sette saman til ein sekvens (Bordwell & Thompson, 2004, s. 92-93).

2.3.4 Lyd og musikk

Før 1927 var dei fleste filmar utan lyd, og dei var heller akkompagnerte av eit orkester eller ein pianist som spelte medan filmen gjekk. Teknologien for lyd var oppfunnen, men vart ikkje sett på som nødvendig då kinoane uansett var innbringande utan lyd. Vendepunktet kom med *The Jazz Singer* (Crosland) i 1927, som med sin bruk av lyd og musikk vart ein kjempesuksess. Dette førte til at studioet bak filmen, Warner, vart ein storaktør i Hollywood (Hayward, 2000, s. 332-334). Lyd, som til dømes dialog eller monolog, kan drive filmen raskare framover narrativt enn om filmen *viser* desse narrative handlingane. I stumfilmar var det vanleg å legge forklarande tekst over bileta, men lyd som til dømes dialog viste seg som eit mykje meir effektivt verkemiddel. Lyd intensiverer situasjonar, eit knirk i ein planke i ein skrekkfilm, til dømes, hevar spaningsnivået. Bruken av lyd i film var ein føresetnad for at sjangeren musikal vart til. *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) er som tidlegare nemnt ein musikal.

Lyd kan ein dele i to hovudtypar: ‘diegetisk’ og ‘ikkje-diegetisk’. Diegetisk lyd er den lyden som kan oppfattast av karakterar i filmen, til dømes dialog, replikkar, eit knirk frå ein golvplanke, musikk frå eit musikkanlegg eller pianospelinga til ein karakter. Den ikkje-diegetiske lyden er berekna på sjåarane av filmen, vanlegvis filmmusikk og ‘voice-over’ (Engelstad, 2013, s. 69). Voice-over er ei stemme som ligg over handlinga, ofte i form av ein forteljar. Ein forteljar kan fortelje om handlinga og forklare kva som skjer på skjermen. Denne forteljaren kan vere ein karakter i filmen, men dette er ikkje naudsynt, og filmar kan ofte spele på usikkerheita om kvar stemma kjem frå (Bordwell & Thompson, 2004, s. 86-87).

I *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) gjer dei akkurat dette, dei spelar på denne usikkerheita. Ein trur som sjåar først at forteljarstemma kjem frå faren til Willy Wonka, men det viser seg at det kjem frå ein Umpa-Lumpa inne i sjokoladefabrikken. Denne oppdaginga spelar inn på korleis ein ser på karakteren Willy Wonka, og er diskutert i 3.2.3 om grunnlaget hans for ein katarsis.

Monaco meiner at: «Much of the language we employ to discuss the codes of soundtracks deals with the relationship between sound and image» (2009, s. 237). Musikk i film kan bli brukt på ulike måtar. Ein kan til dømes la musikken byggje opp under bileta på skjermen og såleis leie publikum inn på 'rett' kjensle. For å framheve kontrastar og få fram eit poeng, kan ein alternativt leggje på musikk som ikkje passar. Innan filmmediet sine affordansar er bruken av lyd og musikk ein av dei mest verknadsfulle grepa, og dei er tett knytte opp mot dei andre filmatiske verkemidla som *mise-en-scène*, kinematografi og redigering.

2.3.5 Teknologi og film

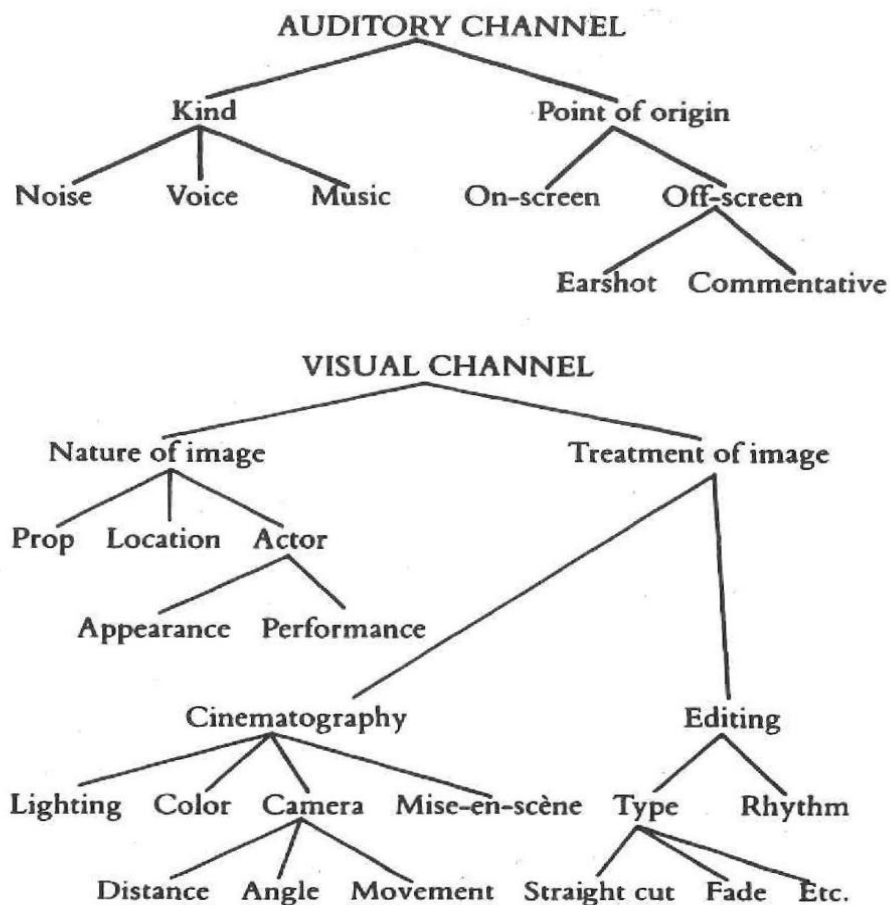
Teknologi og film har alltid vore tett knytte saman. Berys Gaut (2016, s. 20) skriv, i sin artikkel om samanhengen mellom film, kunst og teknologi, at film er eit 'teknologisk medium'. Han skriv at utan kunnskap om korleis ein lagar kamera og projektorar ville ikkje film eksistert. Med teknologien som premiss kunne film utvikle seg: «Cinema was born as a technology, but rapidly grew into an art» (s. 17). Teknologi var nødvendig for film som medium sin eksistens, og sidan har teknologi og film som kunstform vore tett knytte saman i eit avhengighetsforhold: «[T]he cinematic art form is technological, for the same reason as the cinematic medium is technological: It cannot exist without knowledge of how to make physical artifacts. So there is no cinematic art without cinematic technology» (s. 21). Film som kunstform kan altså ikkje eksistere utan teknologi i ulike former.

Når ein tenkjer på sambandet mellom teknologi og film i nyare tid, er det ofte bruken av dataanimasjon, på engelsk CGI (computer-generated images) tankane går til. Digitale visuelle effektar har sidan rundt 1990-talet vorte eit kjenneteikn på amerikanske storfilmar. Desse dataskapte effektane kan vere alt frå at ein har endra fargar i bestemte bilete i filmen til meir spektakulære effektar der berre fantasien set grensene (Whissel, 2016, s. 362). Teknologi i film er ein faktor som vert teken høgde for i denne analysen, og dataanimasjon som verkemiddel vert diskutert som ein del av 3.2.2 'Sluttsekvensen'.

2.4 Narrativ teori

Narrativ teori er eit forskingsområde som ser på forteljinga eller historia. Forteljingar kjem i mange former og kan definerast som noko som «presenterer ei hendingskjede i tid og rom» (Lothe, 2003, s. 13). Kva som vert fortalt og korleis det vert fortalt, er sentrale spørsmål i narrativ teori. Jakob Lothe skriv i forordet til *Fiksjon og film* (2003, s. 5) at «Narrativ teori diskuterer sentrale spørsmål om menneskeleg kommunikasjon og formidling, og den undersøker dessutan vilkåra for og innhaldet i slik narrativ formidling». Oppgåva har tidlegare gjort greie for viktigheita av det narrative i ein adaptasjon, og vil vise at det narrative også er tett knytt til filmteori. Det teoretiske bakgrunnsstoffet presentert under gjeld ikkje nødvendigvis berre film, men også fiksjon generelt.

Lothe (2003, s. 16-17) følgjer Gérard Genette si teoretiske inndeling av narrativ fiksjon i ‘diskurs’, ‘historie’ og ‘narrasjon’. Desse tre omgrepa kan samanliknast med det russiske formalistar kalla høvesvis ‘syuzhet’, ‘fabula’ og ‘stil’. Diskurs er det ein «les, den teksten vi har tilgang til om vi kan språket den er skriven på» (s. 16). Diskurs er altså den talte eller skrivne presentasjonen av hendingane i forteljinga, dette er orda og setningane Roald Dahl har skriva og som ein lesar les rett frå boka. Historie ligg nærare det ein forstår som eit handlingssamandrag. I historia er hendingane i det narrative fiksjonsverket tekne ut av diskursen og ordna kronologisk saman med karakterane ein møter i forteljinga. Om eit barn skal attfortelje boka eller filmen om Charlie og hans ferd gjennom sjokoladefabrikken, er det historia barnet nyttar, ein kan ikkje hugse kvart ord i rett rekkefølge. Narrasjon er «korleis ein tekst blir skriven og kommunisert» (s. 17), altså måten Roald Dahl skriv boka på, kva grep han nyttar og val han gjer når det kjem til kommunikasjon av innhaldet i boka. Narrasjon, eller stil, kan omhandle all tekst, men i denne oppgåva omhandlar det spesifikt korleis film brukar mediet sine affordansar til å få fram historia (Chatman, 1990, s. 125). Roald Dahl som forteljar har sine verkty han kan nytte som tekstforfattar, og den filmatiske forteljaren (som ikkje må forvekslast med ein voice-over-forteljar) har også eit stort og komplekst verktøysett med måtar å kommunisere på. Den kjende narrative teoretikaren Seymour Chatman (1990, s. 134-135) forklarar og viser med eit diagram litt av kva den filmatiske forteljaren har som moglege verkty:



Figur 1: Den filmatiske forteljaren sine moglege verkty (Chatman, 1990, s. 135).

Chatman deler inn den filmatiske forteljaren sine verkty i hovudkanalane auditiv og visuell. Han viser med desse to hovudkategoriane korleis dei mange auditive og visuelle elementa saman utgjer ei kompleks og stor filmatisk verktykasse. Den filmatiske forteljaren er summen av desse elementa. Elementa i Figur 1 er tett knytte opp mot dei filmatiske elementa presenterte under 2.3 som denne oppgåva ser Willy Wonka i lys av.

Diskurs, historie og narrasjon omhandlar skrivne tekstar i Genette si originale omgrepsforklaring, men dette kan overførast til film:

For Ejkhenbaum og mange seinare filmteoretikarar inneber overgangen frå litteratur til film verken iscenesetjing eller illustrasjon av litteraturen, men derimot ei overføring til filmspråk. Men sjølv om dette filmspråket er vesensforskjellig frå litteraturens verbalspråk, er likevel dei viktigaste komponentane i ei forteljing – tid, rom og kausalitet – sentrale omgrep i filmteorien òg. Narrative termar som plott, repetisjon, hendingar, personar og karakterisering er viktige også i film, jamvel om presentasjonsforma og måten omgrepa blir aktualiserte på, er ulik i dei to kunstformene. (Lothe, 2003, s. 19)

Korleis ein karakter som Willy Wonka vert presentert, med dei affordansar filmmediet har tilgjengeleg, er nettopp denne oppgåva sitt fokus. Oppgåva vil som ei naturleg følge av å sjå Willy Wonka i dette lyset, sjå på narrativ teori rundt karakterar og personar.

Romanforfattar E. M. Foster sine omgrep om ‘rund’ karakter og ‘flat’ karakter omhandlar teori rundt karakterutvikling. Ein ‘rund’ karakter er ein «fiktiv person som utviklar og endrar seg, som kan overraske oss, og som vi ikkje kan føreseie handlingane til» (Lothe, 2003, s. 119). Som kontrast til dette står den ‘flate’ personen, som ikkje utviklar seg og som gjerne er framstilt som ein ‘type’ (s. 119). Eit ‘trekk’ hos ein karakter kan definerast som dei relativt vedvarande måtane denne karakteren skil seg frå andre karakterar på. Vidare kan ein seie at eit trekk er eit system av ‘vanar’, og desse er gjensidig avhengige av kvarandre. Ein skil trekk og vanar og kan sjå eit trekk som meir generalisert enn ein vane. Ein vane kan til dømes vere at ein karakter ofte står med armene i kors, medan ein kan tolke dette som om karakteren har eit ‘defensivt’ trekk. I narrativ teori undersøker ein ikkje nødvendigvis vanar, men det krev av publikum at dei kan kjenne att vanar som symptom på trekk (Chatman, 1978, s. 121-122): «[I]f a character is constantly washing his hands, mopping already clean floors, picking motes of dust off his furniture, the audience is obliged to read out a trait like “compulsive”» (s. 122). At eit trekk er relativt konsekvent, og observasjonar om trekk som overlappar kvarandre, er viktig. Dette bidreg til at karakterane verkar meir ekte og samansette. Ved å analysere handlingane og vanane til Willy Wonka, vil denne kunnskapen danne eit grunnlag for å seie noko om karaktertrekka hans. Det er vidare viktig å påpeike at vanar ikkje nødvendigvis er einstemte i sine framstillingar av trekk: «The observation that “acts, and even habits” may be inconsistent with a trait and that within a given personality there may be inhere conflicting traits is absolutely vital to modern character theory» (Chatman, 1978, s. 122-123). Motstridande handlingar, vanar og trekk er altså viktig og nødvendig for å skape ein samansett karakter.

Jakob Lothe (2003, s. 121) skriv: «Sjølv om vi kan isolere personomgrepet (...), blir dei like fullt *etablerte som personar gjennom karakterisering*, det vil seie gjennom narrative personindikasjonar i diskursen» og fortset med å dele inn i to typar personindikasjonar: ‘Direkte definisjon’ og ‘indirekte presentasjon’ (s. 121-126). Direkte definisjon er ein direkte, oppsummerande karakterisering av ein person. Direkte definisjon er mest overtudande om forteljaren som definerer, verkar autoritativ eller allvitande. Indirekte presentasjon er den viktigaste av desse to typane personindikasjonar. Indirekte presentasjon nemner ikkje persontrekk eksplisitt, men viser heller karaktertrekk gjennom ulike variantar av karakterpresentasjon. Ein kan presentere ein person indirekte gjennom *handlingane* hans.

Dette kan vere enkelthandlingar eller handlingar som går att. Korleis desse handlingane er lagt fram og plasserte i teksten, vil ha effekt på korleis karakteren vert oppfatta. Vidare kan ein presentere ein karakter gjennom kva ein karakter seier eller tenkjer, altså *tale*. Korleis ein karakter seier noko er også viktig. *Ytre kjenneteikn* er eit tredje element som seier noko om karakteren. Korleis karakteren er kledd, om han har rynker i ansiktet, om han har arr og eventuelle rekvisittar han har med seg, er døme på element som vil ha noko å seie for korleis karakteren framstår. Kva *miljø* karakteren er i, er viktig for vår oppfatning av han.

Sjokoladefabrikken og byen rundt seier noko om karakteren Willy Wonka. I tillegg til indikasjonane presenterte over, oppfattar ein karakterar gjennom ein kombinasjon av fleire andre element i teksten. Indikasjonane og underelementa presenterte over, samt om karakteren er 'rund' eller 'flat', er faktorar som vil bli sett på når Willy Wonka vert definert og karakterisert som filmkarakter. Saman med ein analyse av den filmtekniske framstillinga av Willy Wonka, gir dette fleire synsvinklar som belyser karakteren frå fleire sider.

3 Analyse

Analysekapittelet viser korleis Willy Wonka-karakteren er framstilt i to filmadaptasjonar, og på kva måtar desse filmatiske framstillingane tilseier at karakteren gjennomgår ein katarsis. Først er *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) presentert, dernest *Charlie and the Chocolate Factory* (2005). Dei analyserte filmsekvensane er presenterte kronologisk etter når i filmene dei kjem. Den første analyserte filmsekvensen frå begge filmene (3.1.1 og 3.2.1 – ‘Introduksjonssekvensen’) har eit meir generelt teoretisk fokus på dei analyserte elementa enn dei andre sekvensane. Eit slikt generelt fokus betyr at både element frå filmteori, adaptasjonsteori og narrativ teori vert presenterte i desse sekvensanalysane. Dei andre sekvensane som er analyserte i dette kapittelet, har fleire spissa teoretiske fokusområde. Eksempelvis er ein sekvens analysert med fokus på lyd, lys, fargar og redigering, medan ein annan har fokus på teknologi, Burton sin innverknad som filmskapar og tilbakeblikk som filmatisk verkemiddel. Fleire ulike, og relevante, spissa fokusområde på ein og same sekvens vil gi eit grundigare og meir heilskapleg inntrykk av karakteren Wonka.

Dei tre teoretiske felta nytta i denne oppgåva, overlappar kvarandre og samspekar i ein filmatisk analyse som denne. Eit utsnitt, ein replikk eller ei karakterhandling er ikkje nødvendigvis eit eksklusivt filmteoretisk, adaptasjonsteoretisk eller narrativt verkemiddel, men ofte alle tre. Innanfor narrativ teori deler Lothe (2003, s. 121-126) inn personindikasjonar i direkte definisjon og indirekte presentasjon, som vist i 2.4 om narrative karakterar. Han peikar på den indirekte presentasjonen som den viktigaste og viser til at karaktertrekk kan skildrast indirekte gjennom handlingar, tale, ytre kjenneteikn og miljø. Trekk til ein karakter kan altså skildrast gjennom kva han gjer, kva han seier, korleis han ser ut og kvar han er. Tilsvarande verkemiddel nyttar ein også i filmteori, og dei kan samanliknast med skodespelarhandlingar, replikkar, kostyme, rekvisittar og setting. Om ein karakter kjem med ein replikk, er det altså ikkje eksklusivt eit filmatisk eller narrativt verkemiddel.

Chatman sin figur innanfor narrativ teori (Figur 1) tek for seg omgrepet ‘narrasjon’ og eksemplifiserer med denne figuren også overlappinga mellom teoretiske felt. Narrasjon handlar om korleis ein brukar mediumspesifikke verkemiddel for å få fram historia, og i Chatman sin figur gjeld det spesifikt filmmediet. Figuren omhandlar altså korleis filmatiske verkemiddel kan påverke det narrative planet. Dei mediumspesifikke verkemidla som er skrivne om i filmteori og narrativ teori, kallar ein innan adaptasjonsteori affordansar, og desse affordansane er viktige når det kjem til korleis Wonka er framstilt på film kontra i boka. Dei tre teoretiske felta overlappar altså her, og filmatiske verkemiddel er noko som går over alle

dei tre områda. Eit filmatisk verkemiddel som til dømes ei kameratiltning, er ikkje nødvendigvis eit eksklusivt filmteoretisk verkemiddel. Kameratilinga kan også ha grunnlag i både adaptasjonsteori og narrativ teori. Dette er viktig å vite sidan det ikkje nødvendigvis eksplisitt er nemnt kva teoriområde kvart einaste element høyrer inn under i denne analysen.

Vidare kan ein seie at dei tre teoriområda spelar inn på kvarandre. At det er nettopp Tim Burton som har adaptert og filmatisert boka til Dahl, har innverknad på kva element som har vorte fjerna og lagt til i filmen. Korleis ein særeigen filmskapar som Burton har nytta filmediet sine affordansar, spelar vidare inn på det narrative. Burton si framstilling av Wonka som ‘plastisk’ og ‘uekte’ er utført med filmatiske verkemiddel (vist under 3.2.2). Denne framstillinga er noko Burton har tilført karakteren i adaptasjonsprosessen og som ein ikkje finn i boka. Framstillinga spelar inn på det narrative ved at ein ser karakteren Wonka si rolle i historia på ein annan måte. Det adaptasjonsmessige har altså verka inn på det filmatiske som i sin tur spelar inn på det narrative. Elles ser denne oppgåva ofte denne filmatiske framstillinga av Wonka opp mot hans rolle i historia, altså det narrative. Teori på alle dei tre områda gir eit meir heilskapleg inntrykk av Wonka, og gir meir basis for å seie noko om korleis han er framstilt.

Det er viktig å påpeike at dei utvalde sekvensane ikkje vil bli analyserte bilete for bilete. Dei viktigaste elementa knytte til problemstillinga frå kvar sekvens vil bli dratt fram og kommenterte, medan visse element nødvendigvis ikkje vert presenterte eller diskuterte. Som tidlegare nemnt står ikkje desse sekvensane for seg sjølv i eit vakuum, og dei må forståast som del av ein heilskap. Det vert difor diskutert element som har oppstått utanfor dei analyserte sekvensane, men som likevel er viktige for analysen.

3.1 *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971)

Frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) er det analysert tre sekvensar; ‘Introduksjonssekvensen’ (3.1.1) der ein møter Wonka for første gong, ‘Tunnelsekvensen’ (3.1.2) der Wonka viser ei mørkare side av seg sjølv, og ‘Sluttsekvensen’ (3.1.3) der alle trådar vert knytte saman og filmen endar. ‘Introduksjonssekvensen’ er ei generell analyse av Wonka i lys av både filmatiske, adaptasjonsmessige og narrative element. I denne sekvensen møter ein forsamlinga som har møtt opp utanfor fabrikkens for å få eit glimt av Willy Wonka. Wonka viser seg for første gong, og ein vert med inn i sjølve sjokoladefabrikkens. I ‘Introduksjonssekvensen’ er det mange ting som skjer samstundes. Ei meir generell analyse med eit relativt breitt fokus vil gi ein god introduksjon til, og overblikk over, karakteren Willy

Wonka, verda Wonka oppheld seg i, og korleis Wonka passar inn i denne verda. I analysen av denne sekvensen er det, sjølv med eit breitt utgangspunkt, generelt eit større fokus på det visuelle og det auditive, då desse elementa her seier mykje om karakteren Wonka.

Den andre sekvensen som er analysert, 'Tunnelsekvensen' (3.1.2), er ein kort og klaustrofobisk sekvens på ein båt inne i ein tunnel i sjokoladefabrikken. Denne sekvensen er analysert med fokus på lyd, lys, fargar og redigering, då desse filmatiske verkemidla verkeleg gjer seg gjeldande her. Med funna frå analysen av 'Introduksjonssekvensen' og 'Tunnelsekvensen' som bakgrunn, vert fokusområda utvida i den tredje utvalde sekvensen frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971); 'Sluttsekvensen' (3.1.3). I analysen av 'Sluttsekvensen' er det spesielt fokusert på settet, rekvisittar, skodespelarar og replikkar, kameraføringar, -vinklar og utsnitt, i tillegg til adaptasjonselement. Denne siste sekvensen skal knyte saman dei lause trådane frå tidlegare i filmen, og Willy Wonka skal avsløre kva meininga bak konkurransen er. I dei to sekvensanalysane som har eit spissa fokus, skal andre filmatiske verkemiddel ikkje oversjåast, og relevante funn er presenterte der dei er naturlege sjølv om dei ikkje nødvendigvis er innanfor fokusområdet.

3.1.1 Introduksjonssekvensen

I 'Introduksjonssekvensen' finn ein tre klare brot. Analysen av denne sekvensen er difor delt i tre underoverskrifter; 'Før Wonka kjem', 'Wonka kjem' og 'Inne i fabrikk'. 'Introduksjonssekvensen' kjem først 42 minuttar inn i filmen, noko som er over ein tredel av speletida (1 time og 41 minutt). Sekvensen varer i underkant av 11 minuttar og vert avløyyst av at følgjet kjem inn i sjokoladerommet.

'Introduksjonssekvensen' kjem først 42 minuttar inn i filmen, noko som er over ein tredel av speletida (1 time og 41 minutt). Sekvensen varer i underkant av 11 minuttar og vert avløyyst av at følgjet kjem inn i sjokoladerommet.

Opptakta til sekvensen viser at Charlie finn ein gullbillett til slutt, og han vel å ta med seg bestefaren, Grandpa Joe, inn i sjokoladefabrikken. Ein får også vite at fire andre barn har funne gullbillettar. Desse fire andre barna, med føresette, har vorte presenterte gjennom intervju tidlegare i filmen, og dei er framstilte i eit negativt lys. Dei er ufordragelege, frekke, uinteresserte og bortskjemde, og dei føresette er framstilte anten lik barna i eigen oppførsel eller støttande til barna sin oppførsel. Barna verkar 'typete' i måten dei ter seg som om dei er definisjonen på dårlege eigenskapar. Jamfør narrativ teori kring karakterar vist i 2.4, er desse barna 'flate' karakterar ved måten dei er framstilte som typar og ved at dei ikkje utviklar seg (Lothe, 2003, s. 119). Desse 'typete' eigenskapane hos følgjet kan ein knyte til dei sju dødssyndene. Augustus Gloop, med all etinga si, fråtsar, medan Veruca Salt er grådig. Ho er bortskjemd og krev at far hennar skal skaffe henne alt ho peikar på. Violet Beauregarde representerer hovmod, med all sjølvskrytinga av hennar evne til å vinne kva enn det måtte

vere. Mike Teavee gjer ikkje anna enn å sjå på TV og interesserer seg for lite anna. Han representerer latskap. Charlie vert ikkje spart om ein har eit slikt syn på personane i følgjet, og jakta hans på ein gullbillett i starten av filmen verkar å vere styrt av misunning. Dei to resterande dødssyndene, sinne og begjær, er fleire karakterar innom gjennom filmen.

Ein veit gjennom replikkar frå tidlegare i filmen at Wonka ein dag berre låste seg inne i fabrikk og har ikkje vorte sett sidan. Rykta seier at i frykt for spionar sa han opp alle tilsette, låste seg inn i fabrikk sin og gjerda seg inne. Mr. Slugworth er ein konkurrerende godterifabrikkeigar, og ein av dei som ryktast sende spionar til Wonka. Etter kvart som barna har funne gullbilletane, har Slugworth vore til stades for å prøve å overtale dei til å spionere for han når dei kjem inn i fabrikk. Han har spesifikt bede barna om å stele med seg eit godteri kalla 'Everlasting Gobstopper'. Slugworth er i boka og filmen berre ein av fleire som er ute etter Wonka, men i denne filmen er det altså eit fokus på han. Ei stund etter stenginga av fabrikk byrja det å kome røyk frå pipa igjen, sjølv om ingen hadde sett nokon gå inn eller ut av den. Det er difor ei hending at fabrikk igjen skal opnast for folk.

Den analyserte sekvensen under startar utanfor fabrikkporten til Wonka der følgjet ventar på å få sleppe inn i fabrikk. Det har også samla seg ei stor folkemengd som vil få eit glimt av Wonka. Ein kan seie mykje om korleis ein karakter er framstilt ved korleis det snakkast om han og korleis det byggast opp til hans inntog på skjermen. Wonka kjem etter kvart ut av fabrikk, tek i mot følgjet som skal på omvising, og fører dei inn i fabrikk. Inne i fabrikk guidar han dei gjennom tre ulike rom og endar opp føre døra til sjokoladerommet.

Før Wonka kjem

Sekvensen opnar med eit nærbilete av ein tuba og lyden av korpsmusikk og ei større folkemengd. Denne diegetiske lyden av menneske og korpsmusikk ligg i bakgrunnen heile første delen av sekvensen fram til den vert avbroten av klokkeslag. Kameraet tiltar oppover frå tubaen og over i eit totalutsnitt som avslører ei større folkemengd som diskuterer seg i mellom. Vidare tilting viser at folkemengda står føre porten til sjokoladefabrikk, og over porten heng eit rusta stålskilt med logoen som viser namnet 'Wonka'. Bak gjerdet, inne på fabrikkområdet, ser ein sjokoladefabrikk, eit klokketårn, ei pipe det siver røyk frå, fleire bygg og eit velstelt tre. Heile dette området bak gjerdet er organisert og reint, folketomt, og består av rette linjer og lyse fargar.

Allereie, gjennom denne 12 sekundar lange tiltinga, får ein vite ein del om karakteren Wonka, sjølv om han enno ikkje har vist seg på skjermen. Som diskutert i 2.3.2 om utsnitt og

kamerarørsler, vil ei slik tilting av kameraet ha ein avslørande filmatisk effekt. Overgangen frå eit nærbilete til eit totalutsnitt vil gi meir rom for tolking sidan omgjevnadane får meir rom i utsnittet (Engelstad, 2013, s. 81). Skiltet som viser 'Wonka' i den attkjennelege fonten og gjerdet det heng over, kan ein tolke som eit symbol på statusen til Wonka. For dei som ser inn mot fabrikkene, ser dei ein mann som har gjerda seg inne og stengt alle ute. Wonka har opplevd eit traume av eit slag, spionar i fabrikkene eller ei, og bestemte seg for å trekke inn i fabrikkene og stenge verda ute. Skiltet og Wonka-logoen er attkjenneleg, men har byrja å ruste. Det er altså lenge sidan Wonka var den Wonka heile verda visste kven var. Då han trekte seg tilbake frå søkelyset, byrja skiltet å ruste, og folk har kanskje avskrive Wonka. Bak rusten viser likevel gamal storheit seg, logoen er like attkjenneleg. Når det kjem til den diegetiske lyden i denne delen av sekvensen, ivrig diskusjon og korpsmusikk, underbygger den synet på statusen til Wonka. Forsamlinga ventar spent på noko som skal skje, dei ventar på mannen som har gitt namn til skiltet som ruvar over dei. Korpsmusikk er i tillegg noko som gjerne er knytt til større eller spesielle hendingar. Ein kan seie at Wonka er ein kjendis, om enn ikkje ei legende.

Fabrikkområdet ein ser i bakgrunnen står i sterk kontrast til verda utanfor porten. Utanfor er det så fullt av folk at det er vanskeleg å bevege seg, høge lydar frå folk og korps, og elles ei kaotisk stemning. Det er vist i 2.3.2 om kinematografi at bruken av horisontale linjer, noko det er mange av inne på fabrikkområdet, gjerne konnoterer ro og harmoni, medan vertikale og diagonale linjer, som ein finn i gjerdet og alle menneska utanfor, har motsett effekt (Engelstad 2013, s. 80). Det er eit klart skilje mellom 'inne' og 'ute', 'organisert' og 'uorganisert' og 'kontroll' og 'kaos' der skiljet mellom fabrikkene og verda utanfor går. Wonka har skapt si eiga trygge, reine, enkle, organiserte og folketomme 'øy', og trekt seg tilbake frå den kaotiske verda som er utanfor. Spørsmålet er *kvifor* han no opnar fabrikkene, og seg sjølv, for omverda.

Willy Wonka si opning av fabrikkene kan ein sjå på som ei slags opning av seg sjølv. Fabrikkene kan stå som ei bilete av Wonka sjølv, og inngjerdinga viser korleis Wonka ser på seg sjølv og omverda. Han vil helst sleppe å interagere med verda utanfor seg sjølv, ei verd som for han verkar kaotisk og bråkete. Wonka har heller stengt alle ute og trekt inn i fabrikkene der alt er enklare og betre. At Wonka har stengt seg inne i fabrikkene kan ein altså sjå som at Wonka på eit vis har trekt seg inn i seg sjølv. Han har opplevd eit traume i fortida, trekt seg heilt tilbake og steng alle andre ute. Når han no inviterer folk inn, i fabrikkene og sitt indre, kan ein sjå det som eit forsøk på å fri seg frå desse traumene og innestenginga. Omvisinga kan ein sjå på som ein reinsingsprosess, ein slags katarsis. Omgrepet katarsis er

diskutert i 2.1 og handlar som nemnt om å jobbe djupliggjande vonde kjensler opp til det medvitne planet, bearbeide dei rasjonelt, og optimalt stå att som ein person som er 'reinsa' for dei vonde kjenslene (Rzadkowska, 2016). Gjennom å invitere barna og dei vaksne, dei fleste med tydelege dårlege eigenskapar, inn i fabrikk, kan ein seie at Wonka har opna seg opp for dei negative kjenslene sine og slepp dei inn på seg. Han samhandlar, bearbeider og kvittar seg med dei negative elementa etter kvart som dei bevegar seg lengre og lengre inn i 'systemet'. På denne måten forsøker Wonka å stå att som ein person som er reinsa for vonde kjensler. Vidare underbyggjande funn for ein slik måte å sjå Wonka på, er presenterte etter kvart som dei kjem i sekvensane.

Ein klipper vidare frå opningstiltinga og over til ein TV-reportar som snakkar direkte inn i kameraet, i det halvnære utsnittet me kjenner frå reportasjar. Han snakkar direkte til sjåarane, og seier:

Well, this is it, folks. This is the big day. The historic day on which Willy Wonka has promised to open his gates and shower gifts on five lucky winners. From all over the globe people have gathered here, waiting for the hour to strike, waiting to catch a glimpse of that legendary magician Mr. Willy Wonka.

Filmen får eit meir realistisk preg ved at reportaren snakkar direkte til sjåarane på denne måten. Ein reportar rapporterer sanninga frå den verkeleg verda og dermed verkar denne filmverda meir ekte. Slike realistiske element, som også er eit kjenneteikn på filmskapinga til Mel Stuart (Stuart & Young, 2002, s. 3), vil kunne endre synet på Wonka som karakter i denne filmen. Wonka er no ein ekte person i ei ekte verd, og handlingane hans må til ein viss grad følgje dette synet. Wonka kan til dømes no ikkje fly utan at det vert eit brot med filmverda som er bygd opp. Dette synet gjeld utanfor fabrikk, innanfor vert andre reglar skapte då dette er Wonka sitt 'indre'. Ein annan effekt av TV-rapporten, er at synet på Willy Wonka som ein viktig person, vert vidare underbygd. Fleire TV-team er samla føre porten på denne 'store dagen'. Han vert kalla ein 'legendary magician', og det vert sagt at alle ventar på han. Spenninga byggjer seg opp, og forventningane til at Wonka endeleg skal vise seg, aukar. Når forventningane er sette på denne måten, vil Wonka vere nøydd til å ta stilling til dei, anten ved å leve opp til dei eller ved å skuffe dei frammøtte.

Vidare vert gullbillettfinnaren Violet Beauregarde med far presentert gjennom eit TV-intervju. Far Beauregarde forsøker å promotere forretninga si, men vert avbroten av Violet som olbogar han i magen og seier «Cut it out, dad. For heaven's sake, this is my show!» Alle barna og dei føresette, forutan Charlie og Grandpa Joe, vert i denne seansen framstilte med

dei dårlege eigenskapane ein har knytt til dei tidlegare i filmen. Denne framstillinga er mellom anna gjort for å rettferdiggjere Willy Wonka sine framtidige handlingar i fabrikk. Det er viktig at sjåarane er på lag med Wonka og ser på hans 'straff' av barna som rettferdig. Om Wonka verkar kald, bereknande og kjenslelaus, vil det radikalt endre synet på karakteren.

Det klippast til eit halvnært utsnitt av godterifabrikkeigaren som er ute etter Wonka, Mr. Slugworth, som står i folkemengda. Kameraet er overvinkla og retta ned mot Slugworth, noko som gjerne konnoterer at han kan vere ein farleg eller skummel karakter (Hayward, 2000, s. 330). Han er kledd fullstendig i svart, og over kinnet har han eit arr. Medan personane rundt han smiler, står Slugworth med armene i kors utan å smile. Slugworth vert gjennom desse grepa sett opp som ein antagonist i filmen, og ein tydeleg motstandar for Wonka. I dette utsnittet syner han seg som ein motpol til Wonka. Ved at han er kledd i svart, ein farge ofte knytt til antagonisten i ein film, står han i kontrast til den fargesprakande Wonka. Vidare står han med armene i kors og smiler ikkje, i kontrast til den gestikulerande og smilande Wonka ein straks får sjå. Ved å setje opp ein så tydeleg antagonist, kan det verke som paranoiaen til Wonka er meir rettferdiggjort. Han verkar ikkje lenger urettmessig paranoid for spionar, ei heller som ein som grunnlaust vart einstøying inne i fabrikk. Det har faktisk skjedd noko med Wonka, eit traume som førte til innestenginga i fabrikk. Kameraet panorerer frå Slugworth og mot venstre, forbi orkesteret og vidare over folkemengda, medan folk går føre kameraet. Slugworth forsvinn difor i mengda av folk. Han kan med dette grepet sjåast som ein av mange, eller som ein representant for 'motstandarar' av Wonka. Slugworth vert berre nemnd kort i boka, men i denne filmen har han fått ei større rolle, til effekten som nemnd ovanfor.

Denne første delen av introduksjonen av Willy Wonka er viktig i synet på korleis Wonka er framstilt, sjølv om ein aldri ser han. Wonka er ein einstøying som har sperra seg inne i si eiga draumeverd, ei draumeverd som står i kontrast til den kaotiske verda utanfor. Minutta før Wonka kjem gjer sjåarar klar over at Wonka er ein viktig mann, eit geni, og at opninga av fabrikk er ei stor hending. Effekten av å framstille Wonka som viktig og verdskjend, er at ein gjerne ser hans seinare handlingar i lys av at han er ein 'kjendis'. Han er van med å vere i søkelyset og difor presenterer han seg sjølv på ein viss måte. Ved å ha slike positive forventingar til seg, vil dessutan Wonka anten måtte leve opp til forventingane eller skuffe. Den første delen av 'Introduksjonssekvensen' presenterer vidare karakterane som skal utgjere følgjet som skal inn i fabrikk, noko som er viktig når det kjem til rettferdiggjeringa av handlingane til Wonka. Han har i tillegg fått ein tydeleg antagonist å 'kjempe mot'.

Delen av sekvensen som er før Wonka kjem, viser seg er i stor grad lik i boka som i filmen. I boka er forsamlinga samla føre fabrikkporten og ventar på at klokka skal slå 10, og finnarane av gullbillettane vert presenterte gjennom TV-intervju og replikkar frå. Det er likevel verdt å nemne at i filmatiseringa kjem eit av regissør Mel Stuart sine særtrekk særleg fram. Realismen, med TV-reportasjar, kostyma, dei nøytrale fargane, lyssetjinga og replikkane, er tydeleg i denne delen av sekvensen. Ein kan på grunn av dei realistiske elementa gjerne plassere handlinga i denne filmen i eit bestemt tiår, medan originalmaterialet kan verke meir tidlaust. Dei realistiske trekka ein ser utanfor fabrikkporten står gjerne som ein kontrast til alt inne i fabrikkporten, der omgivingane vert mindre realistiske. Ein kan seie at 'ute' representerer den verkelege verda, medan 'inne' representerer sinnet til Wonka. Forholdet mellom 'inne' og 'ute' viser seg i andre kontrastar som 'uorganisert' og 'organisert' og 'kaos' og 'kontroll'. Desse kontrastane er gjerne slik Wonka ser på den verkelege verda utanfor og verda han har skapt inne i fabrikkporten.

Wonka kjem

Korpsmusikken vert avbroten av klokkeslag. Medan kameraet er heva i lufta og vinkla ned mot folkemengda, ser ein at alle i publikum snur seg mot inngangen til fabrikkporten. Kameraet zoomar inn på klokketårnet og endar i eit halvnært utsnitt av klokka som viser 10. Ein høyrer dei ti klokkeslaga medan det klippast mellom ulike utsnitt. Klippa er nesten synkroniserte med klokkeslaga, og den relativt raske klippinga fører til at spaninga aukar. Dei ulike utsnitta knytte til klokkeslaga består mellom anna av folkemengda som pressar seg opp mot porten til sjokoladefabrikkporten, den raude løparen som ligg frå fabrikkdøra til fabrikkporten og eit reaksjonsbilete av Grandpa Joe og Charlie som ser spente ut. Dei fleste utsnitta er halvnære, eit utsnitt som kan vise tilhøyrsløse eller solidaritet (Hayward, 2000, s. 328). Ved å redigere saman desse halvnære utsnitt og legge til klokkeslag som lyd, knyter ein alle desse elementa saman. Publikum som ventar, finnarane av gullbillettane, verda utanfor og innanfor fabrikkgjerdet er alle no knytte mot at klokka skal bli 10, tidspunktet då Wonka skal vise seg. Det er no hovudattraksjonen kjem. Spenninga er på topp, og all merksemd er frå denne augneblinken på Willy Wonka.

Ein veit at klokka 10 skal dørene opnast, og Willy Wonka skal vise seg å vere veldig presis. Eit mellomtotalt utsnitt viser at ei av dørene i dobbeldøra til fabrikkporten går opp, tilsynelatande av seg sjølv. Frå venstre bak eit frosta dørvindauge, ser ein eit lilla menneskeomriss gå forbi og mot den opne døra. Wonka stig fram bak det uklare frosta vindauget og fram i lyset, og viser seg for verda. Wonka er kledd i brune skinnsko, ei lys

dressbukse med presskant, ein lilla frakk som går ned til knea, ein lysare lilla vest, kvit skjorte og ei lys sløyfe. I tillegg haltar han og støttar seg til ein stokk. Wonka som karakter er gjerne litt på utsida, både av samfunnet og kva som er 'normalt'. Dette vert gjenspegla ved at døra til fabrikkdøra, og dermed Willy Wonka når han viser seg, ikkje er sentrert i biletet. Publikum jublar i det han trer fram bak glaset og viser seg i den opne døra. Wonka ser ned, og skuggen av den brun-raude flosshatten hans skuggar for auga hans. Ei slik deling av ansiktet i skugge og lys har eit par effektar. Det kan belyse at han har to sider, ei mørk og ei lys. Det kan og vise til at heile seansen ved å vise seg for verda og ta steget ut av den trygge fabrikkdøra, er ei todelt oppleving som krev mykje, men som han føler må gjerast. Wonka stig fram frå det frosta dørvindauget og med dette fram frå tryggleiken ved å vere i bakgrunnen. Han kjem på nytt i framgrunnen og alt som følger med å vere ein kjendis som han. Antrekket hans tilseier at han er ein person som ikkje er redd for merksemd og som gjerne har eit behov for å bli sett. På den andre sida viser måten hatten skuggar for ansiktet hans at han kan føle eit behov for å skjule seg. Slike motstridande element er veldig viktige i forståinga av ein karakter i narrativ teori (Chatman, 1978, s. 122-123). Wonka er ein samansett person som verkar meir 'levande' med dei motstridande trekkha han viser. I boka er han kledd ganske likt, men det er verdt å nemne at han er skildra som ganske kort. I filmen er Wonka høg og ruvar nesten over barna. Dette fører til at han ofte blir sett opp til i filmen og skil seg med dette frå barna.

Kameraet tiltar nedover etter kvart som Wonka haltar med stokken som støtte ned trappene frå fabrikkdøra. Wonka har vorte bygd så kraftig opp før han endeleg viser seg, at det vert eit slags antiklimaks når han ikkje er 'perfekt', men derimot haltande og litt stakkarsleg. Effekten av kameraet si nedovertilting er at ein som sjåar kan føle Wonka si akting hos publikum dale. Aktinga hans følgjer kameraet si tilting, og går frå høgt til lågt, steg for steg. Jubelen blant publikum stilnar også, noko som underbygger bileta ein ser. Vidare, gjennom plasseringa av Wonka bak fabrikkgjerdet i utsnittet, får ein assosiasjonar til ein som er i fengsel. Han har trass i alt ikkje kome ut av fabrikkdøra på fleire år, og hans eigne kjensler og frykt har gjerne halde han fanga inne i fabrikkdøra. Kjensla av å vere fanga kan vere ein av grunnane til at Wonka føler eit behov for ein katarsis.

Wonka haltar bortover ein raud løpar som går frå trappa til porten, og følgjet som skal inn i fabrikkdøra, reiser seg for å sjå betre. Det er eit totalutsnitt som panorerer venstre som følgjer Wonka på den raude løparen medan han er på veg for å helse på følgjet og publikumet. Eit slikt utsnitt, med karakteren i sine omgjevnader, gir rom for tolking når det kjem til karakteren sin plass i miljøet han oppheld seg i (Keast, 2014, s. 96). I fleire utsnitt ser det ut som om han er i eit fengsel ved korleis gitteret til gjerdet dekkjer han. Medan Wonka haltar på

den raude løparen mot den store folkemengda som pressar seg opp mot fabrikkgjerdet, får ein assosiasjonar til eit dyr i ein dyrehage. Folk har møtt opp for å få eit glimt av kjendisen og legenda Wonka, som er på utstilling. Neste utsnitt er frå bak dei fremste som har samla seg utanfor porten. Dei held på gjerdet og porten og ser ut som dei vil inn, noko som igjen gir dyrehageassosiasjonar. Wonka haltar vidare inne på fabrikkområdet og er tilsynelatande framstilt som ein slags attraksjon eller eit såra dyr. Ved å klippe mellom synsvinklar utanfor og innanfor fabrikkområdet, får ein tydeleg sjå desse skilja mellom 'inne' og 'ute' og 'kaos' og 'kontroll'. Utanfor gjerdet er det tettpakka med folk, medan inne på fabrikkområdet bevegar Wonka seg på ein rettvikla raud løpar inne på eit tomt og reint område.

Medan Wonka går på den raude løparen, set stokken hans seg fast i brusteinen ved sidan av. Wonka fortset å gå, men grip i tom luft der stokken skulle vore, og stoppar opp. Han fell framover, ser ut som han skal falle rett i bakken, men han stuper kråke, hoppar opp og smiler til publikum som spontant applauderer. Wonka tek i mot hyllesta, hevar nevane og seier sine første replikkar i filmen: «Thank you, thank you». Frå augneblinken når Wonka stupar kråke, veit ein ikkje kvar ein har han, akkurat slik Gene Wilder såg for seg (Wilder, 2005, s. 129). Han leikar med og lurer publikum og sjåarar og set seg sjølv opp som ein karakter som ein ikkje kan stole på er sann. Haltinga og den påfølgande kråkestupinga er ikkje med i boka, og tvitydigheita dette tilfører karakteren, er eit viktig særpreg ved Wonka i denne filmen. Wonka går mot fabrikkporten for å ta i mot følgjet som skal inn i fabrikk.

Når Wonka tek i mot følgjet, utvekslar dei replikkar. Wonka: "My dear Veruca, what a pleasure. And how pretty you look in that lovely mink coat". Veruca Salt: "I've got three others at home". Veruca Salt ter seg tydeleg bortskjemd. Amerikanaren Violet Beauregarde tygg høglytt på ein tyggegummi med munnen open i det ho helsar på Wonka: «Darling child, welcome to Wonka's», Violet: «What kinda gum you got here?» Wonka: (legg handa under haka til Violet, og smiler): «Charming, charming». Med ein slik overdriven hyggjeleg tone tek Wonka i mot alle barna og foreldra. Gjennom tidlegare å ha framstilt seg sjølv som ein som ein aldri veit om er sannferdig, kan dette sjåast som anten, eller både, genuint eller/og ironisk. Til Charlie seier Wonka at han har lese om han i avisene. Wonka kjenner til barna før dei kjem inn, og Charlie har han allereie gjort seg opp ei meining om. Han har altså planlagt dette godt og veit kva han legg ut på.

Når følgjet er helst på, vert det teke med tilbake over den raude løparen og vist inn i fabrikk. Når følgjet er vist inn, tek Wonka av seg hatten, snur seg og nikkar mot publikum. Han mimar eit «thank you» før han følgjer etter inn døra. Det kan verke som om denne seansen utanfor fabrikk, med raud løpar, dei hyggelege orda og stuping av kråke, berre var

eit spel for publikum. Han takkar publikum for applausen, og ein vil gjerne tru at han fortset showet og skodespelet sitt inne i fabrikk. Dette byggjer på bildet av Wonka som ein karakter som ein aldri veit kvar ein har, ein kan ikkje vere sikker på om han spelar eller er genuin. Ved å avsløre sin eigen bløff (med haltinga og stokken), kan ein no ikkje vere sikker på når han er ironisk, når han spelar eit skodespel eller når han er ekte. Wonka er ein teatralisk mann som ser etter eit publikum. Kanskje er han usikker og søker stadfesting. Om han er usikker, kan han ved å oppføre seg teatralisk, skjule seg bak at det heile er ei førestilling og kanskje bak ein viss ironisk distanse. Han er likevel ute etter applausen og vil ha stadfesting frå publikum.

Wonka er ein paranoid mann, mogleg rettmessig, og innestenginga i fabrikk har blitt som ei sjølvpålagt fengselsstraff. Ved korleis utsnitt plasserer karakteren bak eit gjerde, verkar han innestengt. Han har straffa seg sjølv, stengt seg sjølv inne, fysisk og psykisk, og latt seg sjølv forfalle. No er han klar for å møte verda og sine egne problem. Han vil reinse seg sjølv for negative kjensler, og omvisinga i fabrikk er måten han skal gjere det på. Wonka skal inn i fabrikk og konfrontere 'sitt indre'. Ein katarsis handlar om å jobbe negative kjensler opp til det medvitne planet og bearbeide dei (Rzadzowska, 2016), og det er kanskje akkurat det Wonka gjer. Han skal reinse seg sjølv ved å konfrontere, og kvitte seg med, sine vonde sider. Dei negative kjenslene har vorte personifiserte ved det tydeleg negativt framstilte følget. Wonka møter følget i 'den verkelege verda', han har altså jobba dei djuptliggjande vonde kjenslene til det medvitne planet. Han tek følget/dei negative kjenslene med inn i sitt indre (fabrikk) for å bearbeide dei og vonleg kvitte seg med dei.

Vidare kan ein seie at Wonka er ein mann med sjølvmotseiande trekk som ein ikkje veit om ein kan stole på. Det første han gjer på skjermen er trass i alt å lure publikum til å tru han har skada foten. Han er også heile tida svært hyggeleg mot dei frekke barna, på ein måte som ikkje verkar genuin. I tillegg kan han sjåast som delt i synet på å vise seg for verda ved korleis han er kledd og korleis hatten skuggar for ansiktet hans. Ein kan, jamfør Chatman (1978, s. 121-122), sine synspunkt presentert i 2.4 om narrativ karakter, seie at handlingane og vanane til Wonka er symptom på trekk som upåliteleg eller tvitydig. På den andre sida er Wonka ein planleggar, han har gjort førebuingarbeid og research på barna som skal inn i fabrikk, og han har planlagt stakk-stuntet. Han er dessutan ekstremt presis og kjem ut fabrikkdørene på slaget 10. Det kan altså verke som han *er* til å stole på sidan han er presis og godt førebudd. Denne inkonsekvensen, og sjølvmotseiinga i handlingane hans, tek ikkje noko vekk frå trekka hans som upåliteleg eller tvitydig, men er heller som Chatman påpeikar

«absolutely vital to modern character theory» (s. 122-123). Denne sjølvmotseiinga tilfører lag til karakteren og forhindrar at han blir framstilt som ein einsidig ‘type’.

Inne i fabrikk

Kameraet køyrer bakover og avslører at følget har kome inn i eit lyst farga rom med uvanleg forma og vinkla vegger og karmar. Ein panorerer høgre og får sjå ei oppheva scene med eit gullfarga gelender rundt, gardiner på bakveggen oppe på scena, og på veggen heilt til høgre i rommet; gullfarga kleshengarar forma som hender. Følget ser seg rundt medan dei går for å henge av seg ytterkledda. Medan dei heng opp kledda, går Wonka opp på scena og ber barna komme opp til han. Kameraet køyrer bakover medan barna kjem opp på scena og endar opp i eit totalutsnitt. Wonka bevegar seg til gardina på bakveggen og dreg den for. Ein stor plakatt med tekst kjem til syne. Kameraet tiltar nedover plakaten. Plakaten viser seg å vere ein kontrakt der fonten vert mindre og mindre etter kvart som ein les nedover. Kontrakten skal beskytte mot eventuelle søksmål frå dei som får kome inn i fabrikk.

I totalutsnittet av Wonka på scena, er det rom for tolking av rolla til omgjevnadene hans (Keast, 2014, s. 96). Forhenget som blir dratt til sides, flyttar seg ved at Wonka dreg i tilhøyrande tau, noko som gir assosiasjonar til eit scenetepp. Wonka ‘dreg sceneteppet vekk’ og viser både følgjet og sjåaren noko. Når sceneteppet går opp for ei førestilling, veit publikum at no må ein følgje med, no kjem det noko viktig. Ein kontrakt si hovudoppgåve er å beskytte noko, og i dette tilfellet er det Wonka sjølv som skal beskyttast. Wonka viser dei altså, gjennom å dra vekk sceneteppet, at han har eit behov for å beskytte seg, gjerne frå å bli sviken endå ein gong. Då Wonka låste seg inn i fabrikk for alle dei åra sidan, hadde det tydeleg skjedd eit traume, noko han ikkje vil skal gjenta seg. Den enorme kontrakten på veggen skal beskytte han frå dette. Før alle får gå lengre inn, må dei vite dette om han, at han er redd for å sleppe folk inn på seg og at han har blitt sviken før. Wonka klarer likevel ikkje å sei dette rett fram, difor ‘viser’ han det, mistar motet halvvegs i kontrakten og tuller det vekk med den minskande skrifta. Handlinga med sceneteppet kan også knytast til Wonka sin trong til å opptre og hans behov for anerkjening.

Kameraet er vendt oppover mot Wonka medan han står på denne scena, noko som har ein opphevande effekt av han som karakter (Hayward, 2000, s. 330). Han skal ha barna opp til å signere kontrakten ein etter ein, og brukar teatralisk stokken sin til å peike kvar det skal skje. Ved måten han brukar stokken og det at han står føre og bøygd over følgjet, kombinert med det rolege stemmeleiet og kameraet som er vendt opp mot han, kan han verke som ein lærar. Ein får her første peikepinn på at dette ikkje berre er ei omvising, men ein leksjon frå Wonka.

Leksjonen startar ved dette punktet og varer heile omvisinga. Det skal vise seg at Wonka etter kvart lærer barna ulike leksjonar etter kvart som dei forsvinn ut av fabrikkjen. Leksjonane kan sjåast som del av den rasjonelle omarbeidinga av kjensler i Wonka sin katarsis.

Når alle har signert kontrakten, panorerer kameraet med følgjet som bevegar seg mot høgre i rommet. Ei slik høgreretta panorering tilseier at dei er på veg framover mot noko (Keast, 2014, s. 148), og i dette tilfellet er det mot Wonka sin katarsisprosess. Wonka går forbi følgjet og snurrar rundt for å sjå at alle er med. Dei kjem til ei dør med ein kodelås. Wonka trykkar på kodelåsen og seier samstundes: «99. 44. 100% pure». Dette er eit relativt kjend slagord frå eit såpemerke som stammar frå 1800-talet (Cox, 2008, s. 213). Når Wonka no opnar fabrikkjen, og seg sjølv, med denne låsen, kan ein tolke det som om denne såpereferansen er, passande nok, starten på Wonka sin reinsingsprosess.

Wonka trykker på ein knapp på kodelåsen, og døra går opp til eit rom med veggar, tak og golv fylte med ulike psykedeliske mønster som striper, sirkclar og firkantar. Kameraet tiltar oppover og viser ein smilande Wonka vendt mot følgjet: «Just through the other door, please». Barna spring forbi Wonka og inn i rommet. Inne i rommet er det trongt, og følgjet møter berre ein vegg på andre sida av rommet der dei hadde forventa ei dør vidare til neste rom. Kameravinkelen i dette psykedeliske rommet er først ovanfrå og ned, nesten fugleperspektiv. Vinkelen er vidare litt vridd, noko som byggjer på den psykedeliske stemninga i rommet. Ein har no bevega seg lengre inn i fabrikkjen, og psyken, til Wonka. Det klippast til eit halvnært utsnitt av karakterane som alle er pressa saman i det tronge rommet, og dei er på grensa til å bli paniske. Med så mange personar i eit så ‘nært’ utsnitt, blir effekten av eit klaustrofobisk og ukomfortabelt rom skapt. Wonka held seg roleg og brøyter veg gjennom følgjet, bankar på veggane og seier: «I know there’s a door here someplace». Her har Wonka vore før. Han har vore langt nede i sitt eige sinn, veit kor skummelt det kan vere der og veit samstundes at det er ei opning ein eller annan plass. Han fortset å banke på veggane medan ein av følgjet roper: «Help, Mr. Wonka, Help. I’m getting crushed. Save me!». Det er ein smertefull prosess å gå gjennom sine eigne vonde opplevingar og komme ut på den andre sida, noko følgjet får oppleve. Eit nytt nærbilete av Wonka fyller skjermen. Han stoppar heilt opp, ser ut i lufta føre seg og seier som eit slags svar på at følgjet i frykt ropar namnet hans: «Is it my soul that calls upon my name?». Wonka legg øyret til veggjen for å lytte. Eit slik nærbilete signaliserer gjerne at det føregår tankeprosessar hos karakteren (Hayward, 2000, s. 328), og Wonka er ein plass inne i sinnet sitt. Wonka lurar på om det er sjela som roper til han at ho er i ferd med å bli knust og treng hjelp, eit tydeleg teikn på at Wonka har gjennomgått

smerte tidlegare. Wonka finn etter kvart døra til neste rom, som er gjennom same døra dei kom inn gjennom.

Det neste rommet følgjet kjem inn i, er endra i perspektiv. Det ser normalt ut frå følgjet, kameraet og sjåaren sin synsvinkel, men i realiteten vert det mindre og mindre dess lengre ein går innover. Dette fører til at ein person vil sjå større ut lengre inne i rommet på grunn av at settet vert mindre i storleik. På grunn av det tvungne perspektivet, ser det anten ut som Wonka har vakse eller rommet har vorte mindre. Foreldra har sett seg leie på alle påfunna og dei merkelege romma til Wonka og ser seg rundt etter ein veg ut. Wonka seier då: «You can't go out backwards. You gotta go forwards to go back». Om ein ser denne omvisinga som ein katarsis hos Wonka, kan ein knyte desse orda hans opp mot dette. Wonka må sjå framover og jobbe seg framover i fabrikkjen for å kunne bearbeide dei psykiske plagene frå fortida si. Prosessen er ikkje lett, og han blir møtt med motbør frå følgjet. Wonka bevegar seg framover i gongen og må etter kvart bøye seg ned for å få plass. «The room's getting smaller» seier nokon utanfor kameraet, medan nokon andre svarar «No it's not, he's getting bigger». Wonka har allereie opparbeida eit syn på seg sjølv som ein som ein aldri kan vite kvar ein har, og ein karakter i følgjet trur til og med at han faktisk veks og vert større.

Wonka fortset å gå innover gangen og må bøye seg heilt ned når han kjem fram til døra på andre sida av gangen. Følgjet kjem etter. Når alle er heilt inne i enden av gangen, ved neste dør, klippast det til eit halvnært utsnitt av Wonka, som no er på nivå med barna: «Ladies and gentlemen, boys and girls; the Chocolate Room». Regissør Mel Stuart var ein stor pådrivar for at denne filmen sin Wonka, og filmen generelt, ikkje skulle snakke ned til barn (Makinen, 2012). Ved døra til sjokoladerommet er Wonka nede, bokstaveleg talt, på barna sitt nivå, i tillegg til at det halvnære utsnittet konnoterer tilhøyrslø. Wonka snakkar berre til barna, og seier: «My dear friends. You are now about to enter the nerve center of the entire Wonka factory. Inside this room, all my dreams become realities, and some of my realities become dreams». Om ein ser på fabrikkferda som ei reinsingsreise for Wonka, har ein no altså kome til nervesenteret, eit passende ord om ein snakkar om sitt eige mentale indre. Dette er hans komfortable indre som han har bygd romma, fabrikkjen og gjerdet rundt, trekt seg tilbake til, og vore komfortabel i ganske lenge. Her har alle draumane hans vorte røyndom, men han har også mista seg sjølv litt ved at røyndomen har vorte draum. Han har mista litt grep om kva som er verkeleg og kva som er fiksjon, noko som kan vere ein av grunnane til at han no opnar fabrikkjen for andre.

Låsen til døra til sjokoladerommet er ein musikalsk lås. Wonka spelar nokre korte tonar på eit keyboard, og Mrs. Teavee snur seg mot dei andre foreldra, smiler og seier:

«Rakhmaninov» som ein identifikasjon til stykket som er brukt i låsen. Mrs. Teavee sin identifikasjon av komponisten bak melodien i låsen til sjokoladerommet er ikkje korrekt. Rakhmaninov er ein russisk komponist, men det er derimot dei første tonane av eit Mozart-stykke Wonka spelar, ikkje Rakhmaninov. Mrs. Teavee prøver å framstå intellektuell, som ein kjennar av klassisk musikk, men klarar det ikkje heilt. Wonka derimot, veit nok kva stykke han spelar, og viser at han *faktisk* er intellektuell. Han viser i tillegg ei side av seg sjølv ved at han ikkje rettar på ho. Ein skal vere kjend med klassisk musikk for å plukke opp feilen som tilfeldig sjåar. Dette seier oss at Wonka ikkje er småleg, og samtidig intellektuell utan eit behov for å vise det fram. Dette er eit sympatisk karaktertrekk, og viser at Wonka på det grunnleggjande planet er trygg på seg sjølv. Sekvensen endar med at døra til sjokoladerommet går opp.

Wonka tek altså med seg følgjet sitt inn i fabrikkjen, på ei ‘omvising av seg sjølv’. Følgjet han har med seg består av, for det meste, nesten personifiserte dårlege eigenskapar. Desse skal han kvitte seg med, reinse seg for, etter kvart som han bevegar seg gjennom fabrikkjen og vonleg stå att med ‘det gode’ – Charlie. Sett slik er fabrikkferda ein slags reinsingsprosess, ein katarsis. Gjennom rom for rom (kontraktrommet, det psykedeliske rommet, og det perspektiverte rommet i denne sekvensen) jobbar Wonka seg gjennom vonde kjensler. Han gir meir og meir av seg sjølv og opnar seg meir og meir for kvart rom dei går gjennom. Ein kan sjå romma som representantar for ulike område i psyken hans, og naturlege ‘stoppestader’ i katarsisen hans. Når dei kjem til sjokoladerommet i slutten av sekvensen, har dei kome til nervesenteret som Wonka sjølv kallar det. Det er hit Wonka har trekt seg tilbake og her har han det komfortabelt. Sjølv om det er komfortabelt der, er det ein psykisk usunn stad å vere. Staden er også bokstaveleg talt usunn då han er laga av sjokolade.

Wonka gir fleire hint til at han er ein samansett person med motstridande trekk. Ein veit vidare ikkje kvar ein har karakteren, og handlingsmønsterane hans er vanskelege å forutsjå. Ein kan med dette konkludere med at Wonka er ein ‘rund’ karakter. Ein ‘rund’ karakter er som vist i 2.4 ein «fiktiv person som utviklar og endrar seg, som kan overraske oss, og som vi ikkje kan føreseie handlingane til» (Lothe, 2003, s. 119). Wonka har vidare ein tendens til å tulle bort situasjonar, noko som kan vere ein slags defensiv strategi for å beskytte seg sjølv. Denne tendensen, kombinert med hans trong til å opptre eller vere teatralisk og belærande, kan gjerne vise ein usikker mann som søker stadfesting. Dette står som kontrast til det som verkar som ein sjølv sikker karakter ved at han ikkje rettar på Mrs. Teavee då ho tek feil av musikkstykket tidlegare. Wonka, med denne dualiteten i karaktertrekk, står her fram som meir samansett som person og meir likt eit ‘ekte’ menneske.

3.1.2 Tunnelsekvensen

‘Tunnelsekvensen’ kjem 1:03:32 ut i filmen, og er ein kort sekvens på rundt 2 minuttar. Følgjet har før denne sekvensen kjem gjort seg kjent med sjokoladerommet og møtt Umpa-lumpaene, og Augustus Gloop har forsvunne frå følgjet då han datt i sjokoladeelva og vart sugd ut gjennom eit røyr. Følgjet går om bord i båten ‘Wonkatania’ som skal ta dei nedover sjokoladeelva og vidare inn i fabrikkjen. Drive av Umpa-lumpaene som manuelt spinn skovlhjulet til båten, går ‘Wonkatania’ nedover sjokoladeelva mot ein mørk tunnel. Foreldra i følgjet sine bekymringsyttringar om tunnelen vert oversett av Wonka som berre seier: «Round the world and home again, that’s the sailor’s way», og skjermen går i svart. Sekvensen finn ein også i boka til Dahl (2013 [1964], s. 100-102), men i filmen er det gjort fleire endringar som har mykje å seie for korleis ein oppfattar Willy Wonka som karakter. Analysen av denne filmsekvensen skal ha eit spesielt fokus på dei filmatiske verkemidla lyd, lys, fargar og redigering då desse verkemidla belyser fleire spanande element her. Analysen av denne sekvensen er altså ikkje kronologisk delt inn etter framdrifta til filmen, men kategorisert etter verkemidla nemnde ovanfor.

Inne i tunnelen er det mørkt, men visse lysglimt skin ein gong i blant, og eit raudt, blått og grønt lys pulserer gjennom heile sekvensen. Den ikkje-diegetiske lyden består av blåsarar, strykarar og innslag av lydeffektar. Wonka sit framme i båten, vendt mot følgjet. Dialogen mellom personane i følgjet ber preg av at dei er redde: Violet: «What is this, a freakout?», Mrs. Teavee: «I think I’m going to be sick», Mr. Salt: «I can take a joke, but this has gone too far». Ein høyrer dessutan skrik frå følgjet. Projisert på tunnelveggen vert det vist klipp av ein flygande kakkerlakk, ei åme på eit menneskeansikt, eit ultranærbilete av eit auge, ein kylling som vert hogga hovudet av, Mr. Slugworth og ein kameleon som et eit byttedyr. Wonka deklamerer eit dikt:

There's no earthly way of knowing / Which direction they are going.
There's no knowing where they're rowing / Or which way the river's flowing
Is it raining, is it snowing? Is a hurricane a-blowing?
Not a speck of light is showing / So the danger must be growing!
Are the fires of Hell a-glowing? Is the grisly Reaper mowing?
Yes! The danger must be growing / Cause the rowers keep on rowing
And they're certainly not showing / Any sign that they are slowing!

Mr. Salt er tydeleg redd og seier «Wonka! This has gone far enough!» Wonka svarar «Quite right, sir. Stop the boat!» og skjermen går i svart og sekvensen er over.

I det båten går inn i tunnelen, kjem det ein intens og høg lyd frå eit blåseinstrument, ein lyd som i denne samanhengen kan tilseie at det er fare på ferde. Denne enkle blåseinstrumentlyden vert repetert inne i tunnelen fleire gonger, og kjensla av fare aukar medan lyden av plukking, og etter kvart intens stryking, på eit strenginstrument, truleg fiolin, akkompagnerer blåseinstrumentet. Anna ikkje-diegetiske lyd er diverse lydeffektar som kjem med ujamne mellomrom. Desse effektane er ikkje knytte til noko ein ser på skjermen, og ei forklaring av dei vil vere vanskeleg, men dei tilfører eit vidare psykedelisk element til den allereie intense sekvensen. Andre effektlydar, mellom anna ei ringeklokke og ein gongong, følgjer dei forstyrrende og makabre bileta projisert på tunnelveggen. Desse lydane som er synkroniserte med bileta, hevar den skremmande stemninga i tunnelen for både følgjet og filmsjåarane. Filmmusikken tonar ned og ligg som bakgrunn frå når Wonka startar å lese opp diktet sitt og fram til sekvensen sluttar. Sekvensen endar i ein kort fløytemelodi som kan konnotere at ein spolar fram i tid, eller at ein avsluttar noko. Det er vist i 2.3.4 at lyd og musikk kan byggje opp under det ein ser på skjermen, men kan også kontrastere dei. I ‘Tunnelsekvensen’ er det tydeleg at den ikkje-diegetiske lyden av musikk og lydeffektar som ligg som bakgrunn, byggjer opp om bileta og forsterkar effekten av dei. Musikken og lydeffektane, i samband med dei psykedeliske fargane og den raske klippinga, tilfører ‘Tunnelsekvensen’ ei intens og ukomfortabel stemning.

Den ikkje-diegetiske lyden set grunnstemninga i sekvensen, noko foruroligande, skummelt, psykedelisk og farleg, ei stemning den diegetiske lyden tek vidare og forsterkar. Replikkane gir inntrykk av at personane i følgjet byrjar å bli redde. Stemmene deira går frå å verke småredde og undrande, som Violet sitt betimelege spørsmål om dette er ein ‘freakout’, til paniske og bedande om at båtturen skal stoppe. Heile tida sit Wonka roleg i båten og byrjar etter kvart å deklamere diktet nemnt ovanfor. Først syng han diktet, men etter tekstlinja «Is it raining, is it snowing? Is a hurricane a-blowing?» skvett Wonka til, av noko ukjent, og kjem med ein hikstande lyd. Denne lyden skremmer til gjengjeld Mrs. Teavee. I det Wonka skvett, høyrer ein noko knuse. Denne knuselyden kan truleg reknast som ikkje-diegetisk, men det er ikkje heilt sikkert. Eit eller anna knuser uansett, og diktdeklameringa går over i talemål. Frå dette punktet og ut deklamerer Wonka diktet i eit høgare og høgare volum, og siste verselinje skrik han til følgjet. Diktlesinga vert avslutta med eit høgt og skjerande skrik frå Wonka.

Kombinasjonen av lyd og musikk, og diegetisk og ikkje-diegetisk lyd, gir eit bilete av Wonka som ein djupt forstyrra mann. Diktet han deklamerer snakkar om helvete, djevelen, mørke og fare. Størsteparten av diktet er skriva av Roald Dahl, og ein kan finne det i boka (2013 [1964], s. 100), men dei mørkaste passasjane, som «Are the fires of Hell a-glowing? Is

the grisly Reaper mowing?», er lagt til som nytt i filmadaptasjonen. Dette tilfører Wonka ei endå mørkare side. Lyden av knusing som korresponderer med hikstet til Wonka, konnoterer nødvendigvis at noko vert knust og øydelagt, og dette kan tolkast på fleire måtar. Er det til dømes sinnet til Wonka som knuser? Har han endeleg vorte fullstendig galen? Ein annan måte å sjå det på, kan vere at det er fasaden til Wonka og følgjet (og sjåaren) sitt syn på han som knuser. Han går frå å vere ein morosam og relativt hyggeleg, rettnok eksentrisk, mann til ein mann med verkelege problem og demonar. I denne sekvensen skremmer Wonka følgjet som no verkeleg ikkje veit kvar dei har han.

I starten av 'Tunnelsekvensen' vert det filma opp mot taket av tunnelen medan kameraet køyrer framover i ein fart som ser ut til å vere høg. Denne køyringa avslører at det er lys i taket som strekkjer seg nedover veggane i tunnelen, noko som verkar å vere einaste lyskjelde som kan oppfattast av karakterane i filmen. Likevel er det tydeleg at lys kjem frå ei anna kjelde enn berre her. Det ser ut som som det kjem lys frå minst fire kjelder som går i sirkulære rørsler mot sida av båten. Lyskjeldene vert flytta etter kvart som det vert klipt mellom ulike utsnitt. Desse sirkulære rørslene skaper fleire skuggar som heile tida er i rørslе. I tillegg til normalt kvitt lys, er tunnelen og karakterane lyste opp med fargane grønt, blått og raudt.

Lyset og fargane kjem altså ikkje som ein naturleg effekt av ei lyskjelde oppfatta av karakterane. Lyssetjinga i sekvensen er då brukt som ein dramatisk effekt. Under 2.3.1 om lyssetjing og fargar er det forklart at ei slik dramatisk lyssetjing fungerer som eit verkemiddel for å seie noko utanfor det ein ser (Engelstad, 2013, s. 78). I dette tilfellet seier både lyset, fargane og skuggane som kjem som følge av lyset, noko om karakteren. Halvvegs i diktdeklamerainga, når volumet i stemma til Wonka aukar, vert det klipt til eit halvnært utsnitt av Wonka som er sentrert i utsnittet og ser rett fram i kameraet. Dei bevegande skuggane deler ansiktet til Wonka i to, både med det vanlege lyset og dei farga lyskjeldene. Ei slik deling av ansiktet kan, som Engelstad påpeikar, vere «et tegn på et disharmonisk splittet sinn» (2013, s. 78). Denne skildringa er godt passande i denne konteksten. Fargebruken, som tidlegare påpeika, kan framheve kjensler hos ein karakter (Bordwell & Thompson, 2004, s. 197), underbyggjer denne påstanden. Om ein bestemt farge er ei bestemt kjensle, er det her mange kjensler om kvarandre i det splitta sinnet til denne mannen som har eit slags samanbrot.

Det første klippet ein ser frå inne i tunnelen, er lysa i taket som går raskt forbi over kameraet. Ved at dette er det første klippet, er stemninga allereie sett for at dette er ein seanse der tempoet er raskt. Dette raske tempoet i sekvensen vert halde oppe ved at det vidare

klippast relativt raskt mellom Wonka, følgjet, båten og Umpa-lumpaene. Denne raske klippinga, kombinert med den raske musikken, gir sekvensen ei stressande atmosfære. Heile tida medan det klippast raskt, viser utsnittet at Wonka sitt roleg i båten og verkar å ikkje vere særleg bekymra. Når Wonka held på med dei avsluttande linjene i diktet, får ein det tidsmessig lengste utsnittet i sekvensen. Dei siste linjene i diktet får ein servert i dette halvnære utsnittet utan at det klippast. Før dette utsnittet har ein som sjåar vorte stressa gjennom den raske klippinga. Når klippinga vert mindre hyppig og sekvensen ‘roar ned’, haussar Wonka seg opp med diktdeklameringa. Wonka er altså roleg når det er forventat at han skal vere stressa, og vice versa. Han er det stikk motsette av det som kan sjåast på som vanleg og verkar med dette i det minste unormal, og gjerne heller forstyrra og galen. Dei forstyrrende bileta som vert projiserte på tunnelveggen er klipte slik at ein registrerer dei før dei forsvinn, men ein får ikkje tenkt mykje over dei før dei er borte igjen. Dette kan gi ei dårleg kjensle utan at ein veit kjelda til den dårlege kjensla. Slik syner også oppførselen til Wonka seg i denne sekvensen. Dei makabre bileta som vert klipte inn i sekvensen, forsterkar vidare biletet av Wonka som ein forstyrra mann.

Med dei filmatiske elementa presenterte frå ‘Tunnelsekvensen’ som bakgrunn, vil det vere grunnlag for å seie noko om kva denne sekvensen seier om Wonka som karakter. Tunnelen Wonka og følgjet går gjennom, står som ein motpol til sjokoladerommet der alle draumane til Wonka vert til røyndom, og stundom vice versa. I tunnelen vert derimot mareritt til røyndom. I Wonka sin katarsis må han nødvendigvis gjennomgå slike mareritt for å kunne reinsast for det mørke og vonde han ber på. Ein har bevegde seg lengre inn i fabrikkens no, lengre inn i Wonka sin psyke, og her vert det mørkare. Wonka, og fabrikkens sitt indre, er ikkje berre litt eksentrisk, fargerikt og hyggeleg, men mørkt og makabert. Wonka er ein mann som er heilt på grensa av eit samanbrot. Det vert for mørkt for passasjerane, som er livredde.

Diktet Wonka proklamerer er eit relativt mørkt dikt som omhandlar mellom anna håplausheit og tap av kontroll. Dette diktet kan handle om dei mørke kjenslene Wonka kjempar mot, og grunnlaget for at han no opnar fabrikkens og seg sjølv for omverda. Denne prosessen Wonka går gjennom, katarsisen gjennom fabrikkferda, er noko han må gjere. Dei mørke og vonde kjenslene er noko Wonka må møte og noko han må få til overflata. På denne måten vert han kanskje reinsa for dei. Tunnelen understrekar mørket Wonka kjempar mot og viser kor forstyrra sinnet hans er på sitt verste.

Det er elles verdt å nemne at ‘Wonkatania’ ikkje har ledige plassar om bord. Dette kan bety at Augustus Gloop, med mor, aldri var tiltenkt ein plass om bord i båten. Wonka har altså planlagt alt veldig godt. Han har kvitta seg med ‘vondet’ Gloop og kan difor bevege seg

vidare inn gjennom fabrikkene og seg sjølv. Utan først å ha fått vordet til overflata og kvitta seg med det, kan ikkje Wonka gå vidare. Korkje i livet eller gjennom fabrikkene. Wonka kan også stoppe båten når han vil verkar det som, ettersom hans befaling om å stoppe båtturen vert høyrd og etterfølgt. ‘Tunnelsekvensen’ og båtturen vert brått stoppa, noko som viser at Wonka har ein viss kontroll på prosessen han held på med.

3.1.3 Sluttsekvensen

Når ‘Sluttsekvensen’ startar, har Mike Teavee nett krympa seg sjølv for å få plass i TV-apparatet ‘Wonkavision’, og har saman med mora, Mrs. Teavee, vorte sendt ut av fabrikkene. På tidspunktet sekvensen startar, er det berre Charlie og Grandpa Joe som er att frå følgjet som gjekk inn i fabrikkene. Sekvensen kalla ‘Sluttsekvensen’ kjem 1:31:38 ut i filmen, varer i 7 min og 30 sek, avsluttar filmen og vert avløyrt av rulleteksten. Analysen av denne sekvensen er kategorisert etter eit tredelt fokus. Først er fokuset på settinga, rekvisittar, skodespelarar og replikkar. Desse fire elementa heng naturleg saman og blir sett på under eitt. Det andre fokusområdet er på kameraføringar, -vinklar og utsnitt, og det tredje er på adaptasjonselement. Alle desse fokusområda viser særskild mykje om karakteren Willy Wonka i denne sekvensen.

I starten av ‘Sluttsekvensen’ lurar Charlie og Grandpa Joe på kva som blir det neste som skjer. Dei vert avfeia av Wonka, som seier han har brev han må svare på og arbeid som må gjerast. Wonka viser Grandpa Joe og Charlie utgangsdøra, og går inn på kontoret sitt. Grandpa Joe er ikkje nøgd med dette og følgjer etter Wonka for å forhøyre seg om kvar sjokoladepremien til Charlie er. Inne på kontoret oppstår ein krangel mellom Grandpa Joe og Wonka. Wonka anklagar, rettmessig, Grandpa Joe og Charlie for å ha stole ‘Fizzy Lifting Drinks’. Wonka viser til kontrakten følgjet tidlegare har skrivne under på, der det står at dette er ulovleg. Grandpa Joe og Charlie får difor beskjed om å forlate kontoret utan sjokoladepremien dei vart lova. Grandpa Joe er sint og tek med seg ein skuffa Charlie mot døra.

Charlie stoppar opp, snur seg og går tilbake mot pulten der Wonka sit og svarar på brev. Charlie legg ein ‘Everlasting Gobstopper’ på pulten føre Wonka, denne typen godteri Mr. Slugworth spesifikt etterspurde då han forsøkte å overtale Charlie og resten av følgjet til å spionere for han. Dette godteriet har følgjet fått frå Wonka tidlegare i byte mot at dei svergar å ha det for seg sjølv og aldri vise det til nokon. Wonka stoppar å skriva i det Charlie legg godteriet ned på pulten, tek ‘Gobstopperen’ i handa, snur seg rundt og stoppar Charlie som er på veg ut av kontoret. Wonka smiler og seier til Charlie at han har vunne, og han beklagar for

alt Charlie har måtta gjennomgå. Wonka ropar på nokon, og ut frå ei sidedør i kontoret kjem Mr. Slugworth. Han viser seg å heite Mr. Wilkinson og har heile tida jobba for Wonka. Wonka seier at Mr. Slugworth og hans forsøk på å få Charlie til å spionere var ein test, og at Charlie bestod den. Wonka tek Grandpa Joe og Charlie med ut av kontoret og inn i ein glasheis han kallar ein 'Wonkavator'. Fleirfaldige knappar dekkjer heisveggane. Wonka forklarar at kvar knapp går til eit spesifikt rom og at heisen ikkje berre går opp og ned, men i alle slags retningar. Wonka ber Charlie trykke på ein knapp høgt oppe i heisen. Heisen byrjar å gå oppover, set opp farta og knuser etter kvart gjennom glastaket på fabrikkjen, og flyr ut i lufta. Wonka avslører, medan dei svevar oppe i lufta, at Charlie får heile sjokoladefabrikkjen, og at han kan flytte inn der med heile familien sin.

Før Wonka avfeiar Charlie og Grandpa Joe og går inn på kontoret, er det ei kort replikkveksling i gangen. Seansen i gangen utanfor kontoret til Wonka er kort, men her finst fleire interessante element når det kjem til filmsettet, rekvisittar, skodespelarar og replikkar. På veg mot kontordøra går Wonka gjennom ein bunke papirlappar og brev medan han mumlar for seg sjølv: «So much to do, so much to do. Invoices, bills, letters. I must answer that note from the Queen». Det er eit slags skilje her, mellom mannen som tidlegare har vist seg for følgjet som ein person som er litt eksentrisk, smågalen og som alltid har ein kjapp replikk på lur. Han viser tosidigheita han har vist før ved no brått å vere alvorleg og ha 'vaksne' ansvar ved at han må betale rekningar og svare på brev. Denne seriøse sida av Wonka vert understreka av døra til Wonka sitt kontor. Kontordøra er fylt av store gullfarga bokstavar som skriv i nedovergåande rekkefølge: 'Wonka', 'Chairman of the Board', 'President', 'Vice President', 'Director', 'Superintendent'. Desse titlane er berre dei ein ser i utsnittet, men det er meir skrift nedover døra. Wonka har seriøse forretningar han må ta seg av og seier: «Whole day wasted». Han trekkjer inn i kontoret og let Charlie og Grandpa Joe stå utanfor, forundra over å ha blitt avviste så brått. Desse få sekunda utanfor kontoret viser nok ein gong Wonka som ein uføreseieleg karakter ein ikkje veit kvar ein har.

Sett i samband med Wonka sin katarsis, er avvisinga av Grandpa Joe og Charlie eit kritisk punkt. Dette er eit hinder som må forserast i kampen mot dei vonde kjenslene. Om Grandpa Joe og Charlie berre gir opp her, er det slutten på det heile. Her er det viktig å presse på og forsere utfordrande hinder då det ikkje skal vere lett å fri seg frå vonde kjensler. I Wonka sin katarsis kjem prosessen innanfrå og er ein prosess der han jobbar med sitt eige sinn. Titlane på kontordøra etterlet liten tvil om kven sjefen over fabrikkjen er. Som sjef over fabrikkjen er Wonka dermed sjef over sitt eige sinn og sin eigen katarsisprosess. På dette tidspunktet strir Wonka mot prosessen og låser seg vidare inn i seg sjølv, denne gongen inn på

kontoret sitt. Her er det viktig at 'det gode', Charlie, kjempar vidare for å overvinne Wonka si tilbakehalding. Wonka er eine og aleine styrande over sin eigen skjebne. Medan dei står utanfor kontoret, spør Charlie korleis det går med resten av følgjet som har forsvunne. Wonka seier det går bra med dei og at dei er «restored to their terrible old selves». Wonka er klar over at dei 'vonde kjenslene' han har reinsa seg for tidlegare, framleis er der ute, og dei er framleis like kraftige. Han har fått kjenslene på avstand, men veit han kanskje må ta stilling til dei på eit seinare tidspunkt. Dette er som nemnt eit kritisk punkt i katarsisen, og om ikkje hinderet med avvisinga til Wonka vert forsert, er Wonka tilbake der han var før reinseprosessen starta.

Inne på kontoret til Wonka er alt delt i to. Filmsettet består mellom anna av ein halv skrivemaskin, tapet i halve remser, ein halv safe, eit halvt veggur, ein halv vask, ein halv stol, ein halv pult og oppå den halve pulten ei halv byste. Wonka sit med ryggen til kameraet og svarar på brev ved pulten, og han har sett hatten sin på bysta sitt hovud. Dei delte rekvisittane på kontoret til Wonka, hans personlege kontor og hans private avlukke, konnoterer gjerne at Wonka er ein karakter som på eit vis er delt han også. Wonka har, som tidlegare diskutert, fleire sjølvmotseiande og opponerande trekk, handlingsmønster og syn på seg sjølv og verda. Motsetnader som til dømes 'inne' og 'ute' og 'kaos' og kontroll' har vorte diskutert tidlegare. Det har også Wonka si oppretthalding av ein ytre fasade samstundes som det føregår ein kamp innvendig, som vist gjennom korleis hatten skuggar for ansiktet hans utanfor fabrikkjen. Wonka er kanskje til og med delt i synet på å reinse seg for dei vonde kjenslene sine. Det er trass i alt, som tidlegare påpeikt, trygt og relativt godt inne i fabrikkjen. Denne dualismen i karakteren Wonka vert gjenspegla i settet og rekvisittane. Dette er særleg tydeleg i den delte bysta Wonka har sett hatten sin på. Bysta er eit delt menneskeansikt, og oppå den har Wonka sett ein av dei mest attkjennelege Wonka-rekvisittane: flosshatten. Denne bysta representerer altså, ved hjelp av den attkjennelege flosshatten som markør, Wonka sjølv.

Wonka har kvitta seg med fleire vonde kjensler gjennom fabrikkferda, men når Grandpa Joe lurar på kvar premien til Charlie blir av, viser han at minst ei negativ kjensle er att; dødssynda sinne. Charlie og Grandpa Joe har tidlegare i filmen lurt seg vekk frå følgjet og drukke 'Fizzy Lifting Drinks'. Som følge av dette kontraktsbrotet, seier Wonka at Charlie ikkje får nokon sjokoladepremie. Grandpa Joe seier: «What rules? We didn't see any rules, did we, Charlie?» Denne kommentaren gjer Wonka ekstremt sint. Han ser opp frå breva på pulten, rett på Grandpa Joe og hevar stemma: «Wrong, sir! Wrong!». Wonka hentar kontrakten Charlie signerte då han kom inn i fabrikkjen, og les opp frå den. Dei siste setningane han seier er på latin og innhaldet vert dermed mista, noko som gjerne er meininga. Det er eit meiningslaust sinneutbrot frå Wonka si side. Han er såra over å ha blitt svikta endå

ein gong, akkurat det kontrakten skulle beskytte han mot. Medan Wonka les opp frå kontrakten, hevar han stemma meir og meir. Han slenger frå seg kontrakten og brølar nærast til Grandpa Joe: «It's all there, black and white, clear as crystal! You stole Fizzy Lifting Drinks! You bumped into the ceiling, which now has to be washed and sterilized, so you get nothing! You lose! Good day, sir!». Ansiktet til Wonka er raudt, ein ser tydeleg blodårer i panna hans, og han er verkeleg rasande. Kontrakten dreg han fram no i eit slags siste krampetrekk frå sine indre demonar som vil forhindre katarsisen hans. Wonka smittar Grandpa Joe med sinnet sitt, og han brøler tilbake til Wonka: «You're an inhuman monster». Grandpa Joe tek med seg Charlie mot døra og seier til han medan dei går: «I'll get even with him if it's the last thing I do. If Slugworth wants a Gobstopper, he'll get one». Grandpa Joe er altså klar for å svike Wonka, og dei vonde kjenslene ser på dette tidspunktet ut til å vinne kampen om Wonka. Det er verdt å nemne at det er Grandpa Joe sin førespurnad om sjokoladepremien til Charlie som utløyser raseriet til Wonka. Her representerer gjerne Grandpa Joe dødssynda grådighet, noko som vil gjere Charlie til den einaste verkeleg 'gode'.

Når Charlie legg 'Gobstopperen' på bordet føre Wonka, viser han tydeleg at han ikkje har tenkt å svike sjokoladefabrikkeigaren. Wonka grip om 'Gobstopperen' og seier med ei sliten stemme i eit volum som vil tilsei at han snakkar til seg sjølv: «So shines a good deed in a weary world». Dette er endeleg eit lyspunkt i den elles mørke verda som sjokoladefabrikken og Wonka sjølv er. Charlie si uegoistiske handling fører til starten på eit gjennombrot for Wonka. Wonka snur seg og seier «Charlie!». Wonka smiler på ein måte som for første gang verkar genuint: «My boy. You've Won! You did it, you did it! I knew you would, I just knew you would! Oh, Charlie. Forgive me for putting you through this. Please forgive me». Prosessen med å reinse seg frå dei vonde kjenslene var vond, noko Wonka beklagar, men heilt nødvendig for å la det gode vinne. Prosessen har no kome til eit slags vippepunkt. Wonka trong litt lys i den mørke verda si i form av ei god og uegoistisk handling.

Når Slugworth kjem ut frå sidedøra på kontoret, vert Charlie overraska, men det vert ikkje Wonka. Slugworth har tidlegare vorte framstilt som ein representant for motstandarane til Wonka og ein av hovudgrunnane til at han låste seg inn i fabrikkjen. No avslører Wonka at Slugworth har jobba for han heile tida. Wonka har, som ein viktig del av prosessen han går gjennom, kome til vedkjenninga at antagonisten i livet hans, gjerne grunnen til at han stengte seg inne i fabrikkjen i det heile tatt, var han sjølv. Wonka har sjølv påført seg all denne smerta, det er hans eigne mørke tankar som har vore hemmande for han. Det å komme til den vedkjenninga, ei openbaring om at alt det vonde kjem frå han sjølv, er friande for Wonka. Charlie, som ein representant for 'det gode', har bestått testen. 'Det gode' har vunne over 'det

vonde’, og Wonka har sigra over demonane sine, antagonisten sin, og dei vonde kjenslene. Frå når Charlie legg ‘Gobstopperen’ ned på pulten, smiler Wonka heile tida. Han er glad og letta for at alt no verkar å bli betre.

Wonka gjer det klart at Charlie ikkje berre har vunne sjokolade, og han byrjar å kle på seg. Charlie og Grandpa Joe følgjer Wonka ut av kontoret, gjennom ei glasdør og inn i ein heis. Grandpa Joe: «It’s an elevator». Wonka rettar på han: «It’s a Wonkavator». Wonka forklarar heisen til Charlie og Grandpa Joe: «It can take you to any room in the whole factory, just by pressing one of these buttons». Han fortset «and up in till now I have pressed them all. Except one». Wonka har vore overalt i sitt sjølvpålagte fengsel, men han har enno ikkje brote seg fri. No, med Charlie si hjelp (Charlie trykkar på knappen), skal han endeleg bryte seg fri og legge att alle dei vonde kjenslene sine. Wonka har aldri gjort dette før og er usikker: «Hold on tight. I’m not exactly sure what’s gonna happen». Grandpa Joe meiner glaset over dei vil knuse og skade dei alvorleg. «Probably» svarar Wonka og smiler lurt. Same korleis det går, er Wonka uansett ein reinsa mann. Han er nøgd same kva utfall. Det einaste han skal gjere no, er å bryte ut av fengselet sitt som ein siste fase i katarsisen.

Heisen knuser gjennom glastaket i fabrikkjen og flyr ut i lufta. ‘Å bryte gjennom glastaket’ er eit uttrykk som betyr å bryte med ei usynleg barriere som kan forhindre nokre typar folk frå å nå, til dømes, ei viss høgd i eit hierarki. Wonka knuser gjennom den usynlege barrieren som er hans eige sinn og alle dei kjensler som har halde han att, og flyr som ein reinsa mann. «You did it, Mr. Wonka. Congratulations!» seier Grandpa Joe. Katarsisen til Wonka er fullenda. Han har kvitta seg med demonane og knust gjennom glastaket. No flyr han fritt, saman med ‘dei gode’ Charlie og Grandpa Joe. Wonka ser ned på fabrikkjen, han ser seg sjølv utanfrå og har fått eit metasyn på seg sjølv, noko som set ting i perspektiv for han. Wonka avslører at han gir fabrikkjen til Charlie og seier at alle besteforeldra kan flytte inn. Han inviterer meir ‘godt’ inn i livet sitt. «I can’t go on forever. And I don’t really want to try» seier han. Wonka er ferdig som den innestengde, deprimerte fabrikkjegaren, eit tilvære han ikkje har lyst å halde på med til evig tid. Dei siste replikkane i filmen er Wonka i samtale med Charlie: «But Charlie, don’t forget what happened to the man who suddenly got everything he always wanted». Replikken startar med eit ‘men’ (but), og ein forventar at det her kjem eit moraliserande og åtvarande visdomsord. «What happened?» spør Charlie. «He lived happily ever after» avsluttar Wonka. Wonka bryt igjen med forventningane ved å ikkje moralisere. Han viser til siste slutt at han er ein samansett karakter ein ikkje veit kva kjem til å finne på. Desse siste orda er gjerne Wonka som snakkar til seg sjølv, og som håpar på ei lukkeleg

framtid. Glasheisen flyr ut i den blå himmelen, noko som gjerne konnoterer nettopp ein lukkeleg slutt.

Eit fokus på kameraføringane, -vinklane og utsnitta i analysen av denne sekvensen gir ytterlegare viktig informasjon om Wonka som karakter. Desse filmatiske elementa er presenterte og forklarte under 2.3.2 om kinematografi. Utsnitta utanfor kontoret til Wonka vekslar mellom mellomtotalt, halvtotalt og halvnært. Dei mellomtotale og halvtotale utsnitta knyter dei tre karakterane saman ved at dei er i same utsnitt, står relativt tett saman og bevegar seg same retning (Hayward, 2000, s. 328-329). Dei bevegar seg mot høgre, noko som gir inntrykk av at dei er på veg framover saman (Keast, 2014, s. 148). Det vert eit brot når Wonka avviser Charlie og Grandpa Joe. Wonka snur seg mot Grandpa Joe og Charlie og står i opposisjon til dei i utsnittet. Han står dessutan i døropninga til kontoret og er delvis, og stundom heilt, skjult av døra, noko som distanserer han meir frå dei to andre. Ved å skilje seg frå Charlie og Grandpa Joe på denne måten, bryt Wonka med forventningane til sjåaren om at han er 'på lag' med Charlie og Grandpa Joe. Dette set opp raserianfallet inne på kontoret som plausibelt, sjølv om det kjem overraskande. Wonka distanserer seg også frå sjåaren, som gjennom filmen har relatert mest til Charlie og Grandpa Joe og står gjerne på deira side i ein konflikt.

Inne på kontoret sit Wonka med ryggen til, noko som gjer det endå vanskelegare for sjåaren å sympatisere med han, då ein ikkje kan sjå ansiktet hans (Keast, 2014, s. 74-75). Kameraet følgjer Grandpa Joe og køyrer opp mot pulten der Wonka sit. Ein ser tydeleg bysta med hatten på pulten, og den står vendt mot kameraet. Her skal det todelte i Wonka sin personlegdom visast tydeleg. Kameraet følgjer Grandpa Joe vidare, og på eit tidspunkt går han rett føre bysta og vert ståande der i fleire sekund. Ved at han står føre bysta og dekker den med sitt eige hovud, ser det ut som det er Grandpa Joe som har på seg den attkjennelege Wonka-hatten. Det er fleire måtar å tolke dette på. Det har tidlegare vorte etablert at følgjet, deriblant Grandpa Joe, berre er ein del av psyken til Wonka i ein katarsisprosess. På den eine sida kan ein sjå det som om 'den gode' Grandpa Joe, ved å fylle den halve bysta og 'ta på seg hatten', gjer det halve heilt. Han utfyller dei sidene Wonka har mista gjennom traumet sitt i fortida, eller i det minste gir det eit forsøk. På den andre sida er Grandpa Joe som nemnt ikkje berre god. Grådigheita ein ser i Grandpa Joe viser seg akkurat i det han står føre bysta. Det er medan han står her at han lurar på kvar premien til Charlie er. Kanskje denne grådigheita han viser forsøker å 'ta over' Wonka ved å ta over hatten og plassen til bysta. Wonka likar ikkje det han ser, han ser negative kjensler definere kven han er. Dette kan vere forklaringa på raseriutbrotet til Wonka som kjem sekundar etter.

Når Grandpa Joe kjem opp mot Wonka for å spørje om sjokoladepremien, sit Wonka med ryggen til på ein stol og ser ned. Grandpa Joe står delvis med ryggen til og bøyer seg litt ned for å snakke til Wonka, og etter nokre sekund kjem Charlie inn i utsnittet, nede i høgrebiletkant. Dei to karakterane, samt det nedovervinkla kameraet, ser ned på den sitjande Wonka. Dette fører til at statusen hans minskar. Raseriet til Wonka aukar utover i sekvensen, og når Wonka går over til brøling, køyrer kameraet inn, ein 'push-in' (Keast, 2014, s. 62), forbi Charlie og endar i eit halvnært nedovervinkla utsnitt av berre Wonka. Dette er eit vendepunkt, og alt fokus er på Wonka. Kombinasjonane av sinnet og det nedovervinkla utsnittet får Wonka til å framstå som ein skummel og rasande mann, og dette er noko filmskaparen spesifikt vil vise oss ved å køyre inn på Wonka og få han åleine i eit nærbilete. I katarsisen til Wonka er dette ein viktig augneblink, dette er testen til Wonka og Charlie. På same måte som kameraet køyrde inn på Wonka, køyrer det ut, ein 'pull back', når Charlie viser seg å ikkje svikte Wonka. Dette grepet kan brukast for å avsløre noko om karakteren eller verda rundt (Keast, 2014, s. 63). Akkurat i det Wonka seier «Charlie. You've won!» køyrer kameraet ut og endar i eit halvtotalt utsnitt. Wonka reiser seg frå stolen, noko som fører til at utsnittet vert litt undervinkla når det kjem til korleis ein ser han. Eit lågt, undervinkla utsnitt vert som kjend ofte assosiert med ein sterk og heltmodig karakter (Hayward, 2000, s. 330). Ein kan sjå denne endringa i vinklinga av kameraet som at Wonka kanskje har snudd det negative synet på seg sjølv og testen er bestått. Vidare har synet på Grandpa Joe vorte betre. Grådigheita verkar å vere borte, og han står ikkje lenger bøygd over Wonka og snakkar ned til han.

Alle utsnittane inne i 'Wonkavatoren' med dei tre karakterane, er halvnære eller halvtotale. Dei tre karakterane er knytte saman, både ved å vere saman i eit lite rom og ved at utsnittane knyter dei saman. Wonka er sentrert i utsnittane der dei to andre karakterane er med, og begge dei to er vendt mot han. Når Wonka gir sjokoladefabrikken til Charlie, er utsnittane knytte saman med shot/reverse-angle shots, noko som skapar sjåaridentifikasjon med begge karakterane då dei begge snakkar (Hayward, 2000, s. 330-331). Charlie er litt heva over Wonka i desse utsnittane, og det verkar som Wonka ser opp til han. Wonka har gjennom katarsisen sin knytt til seg 'dei gode', Charlie og Grandpa Joe, noko utsnittane visar.

Essensen av 'Sluttsekvensen' og dei siste sidene i *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 2013 [1964], s. 165-180) er lik. Charlie er siste barnet att i følgjet, og han og Grandpa Joe vert med Wonka i glasheisen som flyr ut av fabrikk og ut i lufta. Her får Charlie vite at han får overta sjokoladefabrikken. Det er likevel ein del skilnader i adaptasjonen frå bok til film når det kjem til 'Sluttsekvensen' som har mykje å seie for Wonka som karakter. Den

største skilnaden er ‘testen’ Wonka utfører på Charlie. I boka er det ingen test, ikkje noko kontor og ingen Mr. Slugworth som viser seg å jobbe for Wonka. Effektar av kontoret, testen og Mr. Slugworth har vorte diskutert over, men det finns fleire sider ved desse elementa som er verdt å nemne. Elles får Charlie i boka sjå, frå glasheisen, dei andre i følgjet gå ut av fabrikk relativt uskadde. Dette får ein ikkje sjå i denne filmen. Medan det i filmen sluttar med at Charlie får sjokoladefabrikk, vert ein i boka med på at glasheisen knuser gjennom taket i huset der Bucket-familien bur slik at dei kan bli med til sjokoladefabrikk alle saman.

Testen til Wonka er eit skilje og ei viktig hending i filmen. I forhold til i boka syner Wonka, på grunn av denne sekvensen, seg som ein vaksnare og meir seriøs karakter som er i stand til å verte rasande. Wonka i boka har ikkje oversikt over kven som er att i følgjet og vert verkeleg glad når det viser seg at det berre er Charlie som er att: «I’m absolutely delighted! It couldn’t be better! How wonderful this is!» (Dahl, 2013 [1964], s. 165). Bok-Wonka verkar meir genuin og oppriktig, medan film-Wonka viser seg som ein relativt egoistisk og utspekulert karakter ved å ta i bruk denne testen. Charlie og Grandpa Joe får verkeleg gjennomgå inne på kontoret til film-Wonka, noko som får han til å verke usympatisk. Sjølv etter at det har vorte avslørt at det var ein test, sit sjåaren att, nok ein gong, med eit syn på Wonka som ein som ikkje er til å stole på.

Der ein i boka eksplisitt vert vist at det går bra med følgjet, vert dette berre nemnt i ein replikk i filmen. Ein får i boka også heilt tydeleg forklart at Wonka hentar heile Bucket-familien. I filmen har Wonka teke ei større rolle, ei rolle som omhandlar reisa hans gjennom fabrikk som eit bilete på hans eigen katarsis. Wonka er i fokus, og alt rundt er ikkje like viktig. I boka er Charlie framleis den tydelege hovudkarakteren, og den ein som lesar følgjer. Wonka si meir framtrudande rolle får han til å framstå, slik han gjer tidlegare i filmen også, som den kanskje viktigaste karakteren i historia og verda historia utspelar seg i.

Når filmskaparen har adaptert filmen, har han vore gjennom ein prosess der han har bestemt seg kva som *kan* behaldast og kva som *må* behaldast i overgangen frå bok til film (vist i 2.2). Det som *må* behaldast er dei såkalla kjernefunksjonane, eller ‘kernels’ (Chatman, 1978, s. 53). Endringane i ‘Sluttsekvensen’ er ikkje på kjernefunksjonane, Charlie får fabrikk til slutt, men det er som vist over gjort endringar i dei meir utfyllande funksjonane, såkalla ‘satellites’ (Chatman, 1978, s. 54). Desse utfyllande funksjonane spelar ei rolle dei også, og har noko å seie for korleis Wonka er framstilt. I ‘Sluttsekvensen’ er testen Wonka gir Charlie viktig for synet på at Wonka går gjennom ein katarsis. På eit narrativt plan er det derimot ikkje eit essensielt element, historia ville gått fram nokså likt den gjer i boka utan testen.

3.2 *Charlie and the Chocolate Factory* (2005)

Frå *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) er det analysert to sekvensar;

‘Introduksjonssekvensen’ (3.2.1) og ‘Sluttsekvensen’ (3.2.2). Desse sekvensane er tilsvarande dei som vart analyserte med same namn frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) og omhandlar høvesvis sekvensen der Wonka for første gong møter følgjet som skal inn i fabrikkjen, og sekvensen der Charlie får vite han får overta fabrikkjen og filmen sluttar. På same måte som analysen av tilsvarande sekvens frå *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), vil analysen av ‘Introduksjonssekvensen’ frå denne filmen vere ei meir generell analyse med fokus på fleire element samstundes. På denne måten vert Wonka som karakter i denne filmen, følgjet som skal inn i fabrikkjen, og verda dei oppheld seg i, introdusert på ein oversiktleg måte.

‘Sluttsekvensen’ har tre spissa fokusområde; Willy Wonka i lys av Tim Burton sitt særpreg som filmskapar, teknologi og dataanimasjon og tilbakeblikka til Wonka si fortid som viser forholdet hans til faren. Desse fokusområda gir saman eit heilskapleg inntrykk av Willy Wonka som karakter i denne sekvensen og denne filmen. Andre filmatiske verkemiddel som ikkje nødvendigvis passar innanfor fokusområda nemnd ovanfor, vert ikkje fullstendig oversett, og relevante funn er presenterte der dei er naturlege.

3.2.1 Introduksjonssekvensen

Analysen av ‘Introduksjonssekvensen’ er delt inn i dei same tre naturlege sekvensdelane nytta i analysen av førre introduksjonssekvens; ‘Før Wonka kjem’, ‘Wonka kjem’ og ‘Inne i fabrikkjen’. Sekvensen kjem i det 33. minutt av ein film som har ei speletid på ein time og 55 minuttar. Sekvensen varer rett i underkant av 8 minuttar og endar når Wonka opnar døra til sjokoladerommet.

Før denne sekvensen kjem, har ein fått sett Augustus Gloop, Veruca Salt, Violet Beauregarde og Mike Teavee verte intervjuet om at dei har funne ein gullbillett. Ein har møtt Charlie og familien Bucket, og det har kome fram at Grandpa Joe tidlegare har arbeidd for Wonka. Gjennom tilbakeblikk til fortida til Grandpa Joe, får ein sjå karakteren Wonka ved fleire høve relativt tidleg i filmen. Ein får sjå Wonka si spede byrjing som eigar av ein enkel sjokoladebutikk, uropninga av den kjende sjokoladefabrikkjen og bygginga hans av eit sjokoladepalass som var bestilt av ein indisk prins. Elles har filmen følgd historia i boka relativt nært før ‘Introduksjonssekvensen’ kjem. Ein har fått kjennskap til spionane Wonka

fryktar, stenginga av fabrikkjen, og det at den startar opp igjen utan at nokon veit kven som arbeider der.

‘Introduksjonssekvensen’ opnar med at følgjet og ei stor folkemengd har møtt opp utanfor portane til sjokoladefabrikkjen. Følgjet går gjennom porten inn til fabrikkområdet, møter Willy Wonka for første gong, og vert ført inn i fabrikkjen. Inne i fabrikkjen går følgjet gjennom ein gang og endar opp føre døra til sjokoladerommet. Ferda gjennom fabrikkjen vert i denne filmen også sett på som ein katarsis, ein personleg reinsingsprosess hos Wonka. Ulikt den andre filmen, undersøker denne filmen fleire aspekt rundt *kvifor* Wonka har negative og vonde kjensler.

Før Wonka kjem

Sekvensen opnar med eit ultratotalt utsnitt frå lufta der kameraet er retta skrått ned mot bakken. Kameraet bevegar seg sakte over sjokoladefabrikkjen og observerer fleire piper som stikk opp frå bygga under, eit gjerde rundt heile eigedomen og ei folkemengd som har samla seg utanfor fabrikkporten. I folkemengda lyser eit og anna glimt, som om kamerablitzar går av. Heile bakken, og omkringliggjande bygg, er dekkja av snø. Over bileta høyrer ein filmmusikk som er oppløftande og byggjer opp forventningar ettersom tempoet i musikken er relativt høgt. Dette utsnittet i fugleperspektiv set fokus på omgjevningane. Eit ultratotalt utsnitt kan som kjent vise forholdet mellom ein karakter og verda rundt, og gjerne karakteren sin plass i den verda (Hayward, 2000, s. 329). Bazin (2005, s. 102) sitt syn på setting har vorte diskutert under 2.3.2. Han meiner at settinga, kvar ein er, ikkje kan undervurderast. Verda ein ser ned på i starten av ‘Introduksjonssekvensen’ er nær fullstendig fargelaus. Snøen som dekkjer det meste av landskapet, kombinert med den grå fabrikkjen og dei mørke husa rundt, gjer at landskapet verkar kaldt, grått og livlaust. Utsnittet har plassert Willy Wonka i denne kalde verda, og det er slik han ser verda utanfor fabrikkjen sin.

Det ultratotalte oversiktsutsnittet vert avløyst av ei nedovertilting som startar på toppen av fabrikkpipa, bevegar seg nedover den grå sementkonstruksjonen og endar i eit oversiktbilete av porten til fabrikkjen. Føre porten står følgjet med føresette som skal inn, og bak dei har ei stor folkemengd samla seg. Porten, gjerdet og fabrikkjen i bakgrunnen er grå og mørke, likt verda rundt. På steinoverhenget som omringar sjølve porten til fabrikkjen, ser ein Wonka-logoen så vidt utheva. Logoen over porten er utheva, men går elles i eitt med steinen og er dermed vanskeleg å få auge på. Tankane går til stålskiltet ovanfor fabrikkporten i *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971). På same måte som i den eldre filmen, men interessant nok ikkje nemnt i boka, ser ein den attkjennelege Wonka-logoen hengande over

porten til fabrikk. I begge filmene er logoen falma og ser forelda ut. Folk har avskrive Wonka, men logoen er likevel ikkje heilt borte, og det er heller ikkje Wonka. Ein har i denne filmen også fått vite, gjennom tilbakeblikk og replikkar, at Wonka frykta spionar, sparka alle tilsette og stengde fabrikk. Han forsvann inn i fabrikk då han stengde den og har ikkje vorte sett sidan. Wonka har i denne filmen opplevd eit traume i fortida si, stengt seg inne og trekt seg tilbake frå søkelyset. Han har gjerda seg inne og ikkje sleppt nokon inn før han no opnar seg for følgjet.

Følgjet som ventar på å sleppe inn i fabrikk, vert utanfor porten presentert gjennom ei køyring mot høgre. Medan følgjet står på rad vende mot fabrikk, køyrer kameraet sakte mot høgre og set barn og føresette saman to og to i halvtotale utsnitt. Kameraet er ei aning nedovervendt i denne køyringa. Veruca Salt seier til far sin medan dei er i utsnittet: «Daddy, I want to go in». Far svarar: «It's 9:59, Sweetheart», noko Veruca ikkje set pris på: «Make time go faster». Augustus Gloop tygg høglytt på ein sjokolade med munnen open. «Eyes on the prize, Violet» seier mor Beauregarde til dotter si. Mike Teavee seier ingenting og ser tomt ut i lufta. Charlie spør bestefaren om han trur Wonka kjem til å kjenne han att, noko Grandpa Joe også er spent på. Ved å presentere karakterane på denne måten, med det nedovervinkla kameraet og dei mindre gode eigenskapar følgjet viser, er alt lagt klart for Wonka til å sende dei bort utan at sjåarane føler mindre sympati med han som karakter. Utsnittet knyter dessutan dei to som kjem i same utsnitt saman (Hayward, 2000, s. 328-329), og køyringa knyter i tillegg heile følgjet saman. Ved å alliere alle saman slik, står dei på eit vis saman mot Wonka. Dei er, tilsynelatande, på lag, medan Wonka er åleine. Eit av særtrekka til regissør Tim Burton er som vist i 1.2.4 at filmene hans ofte omhandlar karakterar som er litt på utsida (Odell & Le Blanc, 2001, s. 7), noko Wonka altså verkar å vere. Alle karakterar er framstilte negativt utanom Charlie og Grandpa Joe. Ein veit som sjåar allereie kven ein meiner Wonka bør velje som vinnar av konkurransen og forventar at handlingsmønsteret til Wonka følgjer same overtyding.

Porten går opp og følgjet går inn på den tomme og snølagte plassen inne på fabrikkområdet. Når følgjet er rundt halvvegs mellom porten og fabrikk, trer dei inn i skuggen av den enorme fabrikk, og i sekunda etter stenger porten bak dei. Den ikkje-diegetiske musikken er orgelmusikk, noko som støttar opp om den mørke og illevarslande stemninga når følgjet går inn i skuggen og porten stenger. No er det ingen veg tilbake for nokon, dei er inne i den skuggelagte verda der Wonka herskar. Hans negative og mørke kjensler kastar skuggar over alt rundt han, og det er inn i skuggen ein må gå for å gjennomgå ein katarsis. Når det kjem til diegetisk lyd, høyrer ein, på høgtalarar vendt mot den opne

plassen, Wonka si stemme mellom anna seie: «Please enter», «Come forward» og «Close the gates». Alle hans befalingar vert høyrde, og det er ingen tvil om at Wonka har full kontroll på dette området. Dette er hans heim, staden han trekte seg tilbake til då han opplevde eit traume. Dette er hans indre trygge hamn som han har gjerda inne og vil beskytte, og dette er staden der han skal reinsast for sine negative kjensler.

Wonka fortset på høgtalarane: «Dear visitors. It is my great pleasure to welcome you to my humble factory». Etter denne replikken vert det klippa til ei køyring. Kameraet er vendt oppover, frå følgjet sin synsvinkel, mot fabrikkjen og pipa det siver røyk frå. Fabrikkjen verkar enorm og skremmande. Den ikkje-diegetiske lyden av orgelmusikk aukar i volum i same augneblink dette utsnittet kjem. Lyden byggjer opp om bileta av at ein ser ein enorm og skremmande stad. Stemma på høgtalaren fortset: «And who am I? Well...». I fabrikkjen, opp ei lita trapp, går to skyvedører til sides og eit raudt sceneteppje brodert med dei kjende W-ane frå Wonka-logoen, kjem til syne. Sceneteppet går opp.

Løftinga av sceneteppet avslører fleirfaldige mekaniske dokker og andre mekaniske delar røre seg rundt på det ein kan kalle ei scene. Scena er dekkja av godteriforma figurar som alle er i rørsle. Alt på scena er i sterke og varme fargar, noko som står i kontrast til den kvite og grå omverda ein fekk sjå i starten av sekvensen. Dokkene som rører seg rundt på scena 'syng' ein song. Songen høyrst mekanisk ut og melodien er enkel, og ein kan få assosiasjonar til lyd ein kan høyre på eit tivoli eller frå ei speledåse. Songen dokkene syng handlar om Wonka og skryt mellom anna av hans evne til å lage sjokolade og hans sjenerøsitet. Dei syng til dømes at han er «The genius who just can't be beat». Følgjet ser forundra ut over det merkelege opptrinnet på scena. Songen fortset: «Willy Wonka, here he is», og ei trone kjem opp av golvet midt på scena. Trona er tom, men ein ser den kjende W-en på troneryggen, og ein kan anta at den er tiltenkt Wonka. Fyrverkeri og pyroteknikk byrjar å gå av på scena, noko som fører til at den tek fyr og vert øydelagt.

Dei kontrasterande fargane utanfor og innanfor fabrikkjen markerer eit klart skilje mellom 'inne' og 'ute'. Verda utanfor fabrikkjen er kald og grå, medan på 'scena' inne i fabrikkjen er det både fargar og varme. Det er inn i denne varme verda Wonka har trekt seg tilbake og stengt verda ute frå. Musikken før dokkene tek over med songen sin, består av orgelmusikk og kan beskrivast som intens og kanskje illevarslande. Songen frå dokkene inne i fabrikkjen er enkel, har høgt tempo og høyrst tilsynelatande lystig ut. Alt verkar altså å vere enklare inne i fabrikkjen. Teksten til songen skryt nesten utelukkande av Wonka, men når det er tid for å presentere Wonka på trona, er han der ikkje. Føler kanskje Wonka at han ikkje fortener å sitje på trona? Tenkjer han kanskje at meiningane folk har om han er ukorrekte?

Når heile scena tek fyr, og brenn opp dokker og rekvisittar brenn opp, får ein i alle fall ein peikepinn på at ikkje alt er som det skal vere i fabrikk eller med Wonka. Den trygge verda Wonka har skapt for seg sjølv tek fyr og kunne potensielt ha skada han. Dette er kanskje ein av grunnane til at Wonka tek fatt på denne reinsingsprosessen, han må konfrontere sine eigne kjensler før dei verkeleg øydelegg han.

Allereie før Wonka kjem, kan ein altså seie noko om karakteren. Tankane rundt Wonka som ein karakter som har opplevd eit traume, og trekt seg tilbake og inn i seg sjølv som følge av dette, gjer seg gjeldande i denne filmen også. Wonka har fått nok av det tilværet i fabrikk og vil reinse seg sjølv for sine vonde kjensler. Ferda gjennom fabrikk står som eit bilete på denne katarsisen. I tillegg kan ein seie at Wonka er ein usikker mann som ikkje veit heilt om han fortener å 'sitje på trona'.

Wonka kjem

Medan følgjet ser dokkene og scenedekoren brenne opp, får ein sjå deira litt forundra ansiktsuttrykk i det same kameraet byrjar å køyre mot venstre. Når ein kjem til slutten av køyringa, ser ein at Willy Wonka har stilt seg opp ved sida av far til Veruca Salt heilt i enden av rekka. Wonka ler, kniser og klappar i hendene. Han ser på følgjet og seier: «Wasn't that just magnificent?». Wonka har på seg ein svart flosshatt med raude detaljar, solbriller som er så store at dei kan minne om sveisebriller, og ein svart frakk. Håret hans er raud-brunt og går til rett over skuldrene i ein Prins Valiant-liknande frisyre. Wonka er bleik, har nærast rynkefri hud og kritkvite og rette tenner. Dei ytre kjenneteikna til Wonka er eit av elementa Lothe (2003, s. 124) dreg fram som viktige i den indirekte presentasjonen av ein karakter. Kostymet og utsjånaden til Wonka seier her fleire ting om karakteren. Wonka ser tilnærma plettfri ut når det kjem til ansikt og klednad. Han er ein karakter som, på tross av å ha vore inne i ein fabrikk i årevis, har tenkt over korleis han ter seg ovanfor andre. Wonka ser på eit vis ikkje ut som ein ekte person, han ser nesten for perfekt ut. Tankane kan gå så langt som til at ein ser ein som har tvangslidingar når det kjem til å ha alt på stell. Dei enorme solbrillene beskyttar han mot verda utanfor. Dei er i skuggen så han treng dei strengt tatt ikkje, men Wonka har no bevegde seg utanfor fabrikk og gjer alt han kan for å beskytte seg sjølv.

Wonka smiler og går opp på scenen føre følgjet som lurar på kven han er. «It's Willy Wonka», seier Grandpa Joe. Wonka ser seg nervøst rundt og smiler forsiktig, han pustar raskt og er tydeleg nervøs. Wonka prøver å seie noko, men klarar ikkje å få fram eit ord. Etter ei stund seier han «Good morning, starshine. The Earth says 'Hello'». Reaksjonen til følgjet er forundring. Om ein ser vidare på den indirekte presentasjonen av karakteren, viser Lothe

(2003, s. 123-124) at 'tale' er eit viktig element. Kva karakteren seier og korleis han seier det, fortel noko om Wonka. Det er tydeleg at han har vore lenge inne i fabrikk utan menneskeleg kontakt. Han har vorte ein innelukka person som ikkje har mykje sosial kompetanse att. Han er nervøs for det som skal til å skje. Dette er tydeleg, men han prøver å vere tapper og smile. Denne katarsisen er når alt kjem til alt Wonka sitt val, og han må kjempe seg gjennom denne prosessen sjølv om det er ubehageleg for han.

Wonka merkar at følgjet vert forundra over 'starshine'-kommentaren hans og hentar fram forehandslaga jukselappar frå innerlomma. Desse lappane les han ordrett frå, og han har med innlagte smil og augekontakt med publikum, som om dette er noko han har øvd på. Han seier «Welcome to the factory. I shake you warmly by the hand» og rekkjer fram handa si som for å helse. Han ombestemmer seg, trekkjer tilbake handa og skjer ei grimase når han ser på følgjet. Når han trekkjer handa tilbake, ser ein dei lilla gummihanskane han har på seg og høyrer dei knirke. Han introduserer seg sjølv som Willy Wonka for første gang og ler nervøst. Veruca Salt spør kvifor han ikkje sit på trona si om han verkeleg er Wonka. Han svarar: «I coultn't very well watch the show from up there, now, could I, little girl?». Gummihanskane byggjer opp under synet på Wonka som ein som beskyttar seg sjølv til eit punkt som kan likne tvangslidingar. Han vil ikkje helse på følgjet og ser generelt ut som om han har avsmak for dei. Personane i følgjet representerer vonda Wonka skal reinse seg frå og er ikkje noko han vil ha nemneverdig samhandling med. Spørsmålet om kvifor Wonka ikkje sit på trona, er eitt betimelig eit. Wonka svarar sjølv at han ikkje kunne sett showet om han hadde vore på trona. Ein kan tenkje seg at Wonka er lei av å vere i fabrikk, den trygge, men vonde og farlege staden hans, og vil no sjå seg sjølv utanfrå og vere som alle andre.

Grandpa Joe adresserer Willy Wonka: «Mr. Wonka, I don't know if you'll remember me, but I used to work here in the factory». Wonka vert seriøs for første gong i sekvensen og seier utan å trekkje pusten: «Were you one of those despicable spies who every day tried to steal my life's work and sell it to parasitic, copycat, candy-making cads?». «No, sir» svarar Grandpa Joe. Wonka smiler att og seier: «Then wonderful. Welcome back». Her får ein gjennom kva og korleis Wonka kjem med desse replikkane verkeleg sjå kor stort inntrykk spionane som stal idear frå Wonka, traumet hans, har hatt. Dette traumet fekk han trass i alt til å kutte all kontakt med omverda, og sinnet og frykta sit framleis i hos han. Wonka ber alle følgje han og leier følgjet gjennom den brente scena. Augustus Gloop spør medan dei går: «Don't you want to know our names?». Wonka svarar: «Can't imagine how it would matter». Willy Wonka har ingen interesse i barna eller dei vaksne, dette handlar berre om han sjølv. Det er ein egoistisk Wonka, som har nok med å tenke på seg sjølv og som vil at denne

prosessen skal vere over så raskt som mogleg. Følgjet går inn i fabrikk og skyvedørene går att med eit dunk.

Den indirekte presentasjonen av Wonka gjennom dei ytre kjenneteikna hans og replikkane han kjem med, viser at han bryr seg om korleis han framstår. Han ser ut som han legg enormt mykje i korleis han ser ut. Utsjånaden hans er nitidig ordna og kan verke på grensa til tvangslidande. Wonka er for første gong på lenge utanfor fabrikk, noko ein merkar i dei sosiale interaksjonane hans. Sidan han no faktisk *er* ute av fabrikk, har han teke førehandsreglar, gjennom solbrillene og hanskaner, for å beskytte seg mot verda utanfor. I dei fleste utsnitta i denne delen av sekvensen går Wonka og følgjet mot venstre og når ein ser Wonka for første gong, står han på slutten av ei venstregåande køyring. I del 2.3.1 om *mise-en-scène* er det under *skodespelarar* lagt fram syn på rørslene til menneska på skjermen. Når ein veit at om skodespelarar bevegar seg mot høgre kjennest det meir naturleg og som om ein er på veg mot framtida (Keast, 2014, s. 148), vil desse rørslene mot venstre gjerne ha motsett effekt. Wonka sitt behov for katarsis er sterkt knytta til fortida hans og ein vond barndom. Det at han bevegar seg mot venstre, kan kanskje tilseie at han føler eit drag mot fortida og at han må konfrontere den for å kome gjennom den vanskelege prosessen. Wonka fortset å gå mot venstre i neste del av 'Introduksjonssekvensen', og det er her ein får sjå dei første tilbakeblikka til den vonde fortida hans.

Inne i fabrikk

Eit forheng går til sides føre kameraet, og dette avdekkjer ein lang gang med ein raud løpar på golvet. Når forhenget går til sides, oppstår det ei sky av støv, som om det er lenge sidan dette har vorte gjort. Ein veit det er lenge sidan Wonka har vore utanfor fabrikk, og det er tydeleg lenge sidan han har vore i denne delen av fabrikk også. Dei mørke og grå fargane som ein såg utanfor fabrikk fortset inne i denne gongen, forutan den raude løparen langs golvet. Den raude løparen fører til sjokoladerommet, Wonka si trygge hamn i fabrikk. Wonka har stengt seg inne i fabrikk, og verda utanfor verkar for han heilt fargelaus i kontrast til sjokoladerommet ein straks får sjå.

I eit totalutsnitt får me sjå følgjet og Wonka ta av seg ytterkleda. Dette utsnittet knyter subjektet saman med omgjevnadane (Hayward, 2000, s. 329). Wonka er knytt til både følgjet og dei grå fabrikkveggane. Han hiv av seg ytterfrakken, og når han tek av seg og kastar solbrillene, vert det klippa til eit nærbilete av at dei landar oppå frakken. Eit nærbilete er eit teikn på at filmskaparen vil vise sjåaren noko (Hayward, 2000, s. 328), og ein kan tolke dette som at Wonka endeleg er trygt inne frå verda han beskyttar seg sjølv frå. Han er tilbake i

trygge omgjevnader og tek av seg beskyttelsen solbrillene og frakken representerer. Wonka forklarar at grunnen til at det er så varmt inne i fabrikkjen, er at arbeidarane hans ikkje tåler kulde. Måten han forklarar dette på er, grunna toneleiet, intonasjonen og den overdrivne mimikken, som hos eit barn. Han verkar barnsleg, men ikkje på ein sarkastisk måte. Det skal nemnast det er i samtale med dei vaksne at han ter seg barnsleg og underdanig på denne måten.

Medan følgjet byrjar å gå på den raude løparen, hiv Violet Beauregarde seg rundt livet til Wonka, noko som fører til at han gispar og skjer ei grimase. Kameraet er vendt oppover mot Wonka, og måten han ser ned på Violet medan han skjer grimaser, får han til å synast verkeleg skremd. Ho introduserer seg sjølv: «Mr. Wonka, I'm Violet Beauregarde». Wonka ser ned på henne og svarar: «Oh. I don't care». Veruca Salt presenterer seg også. Ho går framfor Wonka, som nok ein gong kvepp til og avfeiar ho bryskt og sarkastisk. Wonka viser, som tidlegare, at han er fullstendig uinteressert i barna. Spørsmålet er då kvifor han har bestemt seg for å invitere fem barn inn i fabrikkjen. Prosessen med å føre ein gjeng barn som oppfører seg nær definisjonen på dårlege eigenskapar gjennom fabrikkjen, kan knytast opp mot den ubehagelege prosessen med å få vonde kjensler til overflata. Det er ein nødvendig, men ikkje gledesfylt prosess. Veruca og Violet framstiller seg sjølve som yndige når dei presenterer seg for Wonka, men han ser rett gjennom dette og er sarkastisk i interaksjonane med alle barna. Wonka verkar å te seg som eit barn på leikeplassen, eit barn som ikkje er interessert i å leike med dei andre. Forskjellen på korleis han samtalar med dei vaksne, som eit barn, og barna, sarkastisk og brydd, er interessant.

Wonka går mot venstre i utsnittet langs den raude løparen. Karakteren held fram med å gå mot venstre gjennom heile denne delen av sekvensen. Ei slik rørsle mot venstre kan som vist i 2.3.1 om skodespelarar sine rørsler konnotere at ein bevegar seg mot fortida (Keast, 2014, s. 148). Wonka har gjerne eit drag mot fortida, ei fortid ein får sjå gjennom tilbakeblikk i filmen. Når Wonka har adressert barna, snur han seg mot dei vaksne og seier: «And you must be their p...». Han klarar ikkje sei ordet 'parents'. Han prøver fleire gongar, men orda kjem ikkje ut. Til slutt får han hjelp av ein av foreldra i følgjet med ordet, noko Wonka svarar «Yeah» til og slepp eit letta sukk. Han fortset, og seier «Moms and dads». I eit halvnært utsnitt som er vinkla litt opp mot Wonka, får ein sjå at han stirer ned i bakken som om han tenkjer på noko. Han får ei seriøs mine og seier spørjande: «Dad? Papa?». Kameraet køyrer inn på ansiktet til Wonka, ein push-in. Dette grepet er eit verkemiddel som får karakteren til å verke nærare sjåaren. Ein får ei tilknytning til karakteren (Keast, 2014, s. 62). Filmskaparen vil vise oss noko her. Nytinga av verkemiddelet push-in kan sjåast i samband med Wonka sine

venstregående rørsler. Om ein i tillegg ser på skodespelaren sin mimikk og replikkar, kan ein trekkje ei slutning. Det er naturleg å tru at det kan ha skjedd noko i fortida til Wonka, i barndomen, noko som omhandlar foreldra, og då spesielt faren. Det som har skjedd i fortida, kan i sin tur ha forårsaka ein slags stopp i utviklinga til Wonka. Det kan vere difor han framstår som barnsleg og underdanig i samtale med foreldra, og ‘på nivå’ med barna i samtale med dei. Wonka riv seg sjølv ut av stirringa og ser seg rundt, smiler nervøst og seier «Okay, then. Let’s move along». Han snur seg rundt og går nedover gangen medan følgjet ser forvirra ut. Forholdet mellom Wonka og faren hans vert nærare diskutert under analysen av neste sekvens (3.2.2), der tilbakeblikka til Wonka vert sett i lys av behovet hans for ein katarsis.

Det påfølgjande utsnittet er interessant når ein ser det i samband med dei tidlegare utsnitta i sekvensen. Wonka har snudd seg frå følgjet etter episoden der han spurde etter far sin, og i eit nærbilete går han mot kameraet. Som vist i 2.3.2 om utsnitt, fyller subjektet skjermen i eit nærbilete. Eit slikt nærbilete kan konnotere ein viss intimitet eller at det føregår tankeprosessar hos karakteren. Vidare kan det for sjåaren verke som han ser det karakteren ser ved å gå så nær han (Hayward, 2000, s. 328). Ansiktsuttrykket til Wonka er i dette utsnittet fullstendig forandra frå dei nervøse og overdrivne ansiktsuttrykka han har vist i tidlegare utsnitt. Wonka ser i dette nærbiletet bestemt og roleg ut og smiler til og med på ein måte som kan verke sjølvtilfreds. All nervøsiteten ein har sett tidlegare ser no ut til å vere vekke. Spørsmålet er kvifor Wonka viser seg slik no, og kvifor han viser ei anna side til sjåaren enn til følgjet. Ein kan lure på om han berre spelar og gjer seg til for følgjet. Det verkar som Wonka veit noko følgjet ikkje veit, og det kan vere at han endeleg har bestemt seg for å kvitte seg med demonane sine og veit han kan klare det. Ein vert uansett som sjåar usikker på kvar ein har karakteren, noko følgjet allereie er. Dei ulike karakterane i følgjet snakkar seg i mellom medan dei går ned gangen, og Wonka sin mentale habilitet vert mellom anna diskutert. Følgjet kjem til enden av gangen, og Wonka opnar ei veldig lita dør. Døra til sjokoladerommet går opp, og skjermen vert fylt opp av fargar. Dette er den varme, trygge og fargerike gøymestaden hans.

Wonka kan altså sjåast på som eit barn i ein vaksen kropp, og ein karakter med ei stoppa utvikling grunna forholdet hans til faren. Wonka vert dessutan, som følgje av utsnittet der han i gangen inne i fabrikk snur seg frå følgjet, med eitt forandra. Plutseleg er han roleg og verkar sjølvtilfreds, noko som er heilt motsett frå korleis han har verka tidlegare. Ein sit som sjåar att med kjensla av at ein ikkje heilt veit kvar ein har karakteren, og at han kanskje veit noko følgjet ikkje veit. Det Wonka veit som ikkje følgjet veit, kan vere at dei skal i gang

med ein katarsisprosess, og dei fleste i følgjet skal brutalt bli kasta ut av fabrikkjen og sinnet til Wonka.

3.2.2 Sluttsekvensen

‘Sluttsekvensen’ strekkjer seg frå 1:33:22 til rulleteksten kjem (1:48:44), og varar altså i rundt 15 minutt. Etter introduksjonen av Willy Wonka går følgjet gjennom sjokoladerommet der Augustus Gloop forsvinn. Dei seglar ned sjokoladeelva og inn i tunnelen. Tunnelen er i denne filmen ikkje like psykedelisk framstilt som i *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), og turen gjennom tunnelen er framstilt meir som ein spanande berg- og dalbanetur. Følgjet har vidare forlate båten og gått inn i ‘oppfinnarrommet’, der Violet Beauregarde vart sendt ut av fabrikkjen. ‘Nøttesorteringsrommet’ er neste stopp, og der minskar følgjet ytterlegare når Veruca Salt vert boren vekk av ekorn. Wonka tek resten følgjet med seg inn i glasheisen. Heisen kan gå i alle retningar, og han viser kor enorm sjokoladefabrikkjen er. ‘TV-rommet’ følgjer, Mike Teavee forsvinn, og analysen av ‘Sluttsekvensen’ startar frå når Wonka innser at det berre er Charlie som er att.

Analysen av ‘Sluttsekvensen’ har tre ulike fokusområde. Først vert Tim Burton som filmskapar sin innverknad på karakteren Wonka presentert. Vidare vert Wonka sett på i lys av teknologien og dataanimasjonen som har vorte nytta i filmen. Det tredje fokusområdet omhandlar tilbakeblikka Wonka har til barndomen og forholdet hans til faren. Den vanskelege barndomen til Willy er knytt opp mot behovet hans for ein katarsis. Analysen av denne sekvensen er altså kategorisert etter elementa nemnde ovanfor og ikkje kronologisk etter framdrifta til filmen.

Denne ‘Sluttsekvensen’ følgjer Wonka, Charlie og Grandpa Joe som saman går inn i glasheisen og knuser seg gjennom glastaket i fabrikkjen. Heisen flyg i lufta over fabrikkjen og byen rundt og landar etter kvart gjennom taket i huset til familien Bucket. Med heile familien samla rundt seg, får Charlie vite at han kan få overta sjokoladefabrikkjen. Wonka seier at ein føresetnad for overtakinga er at han må flytte inn i fabrikkjen utan familien. Charlie takkar nei, og Wonka forlet familien Bucket skuffa. Ei tid går, og ein får sjå at det etter kvart går betre med familien Bucket. Far Bucket får ein jobb, og dei har meir mat på bordet. Wonka går det ikkje like bra med. Han klarar ikkje å skape smakfullt godteri lenger, og han kjem fram til at det må vere fordi han sjølv ikkje føler seg bra. Willy oppsøker Charlie, og saman går dei for å finne faren Wilbur Wonka. Far og son forsonar seg, og det viser seg at faren alltid har følggt med på Willy sin karriere. Wonka tilbyr Charlie fabrikkjen på nytt, denne gongen med lovnad

om at heile familien får vere med. Siste del av sekvensen viser at Wonka har teke heile familien Bucket, og til og med huset deira, inn i fabrikk og sjokoladerommet.

Eit element som ein ikkje finn i korkje boka til Dahl eller den andre filmen, er tilbakeblikka Wonka har til barndomen sin. I *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) får ein vite at far til Wonka var ein kjend tannlege kalla Wilbur Wonka. Gjennom Willy sine tilbakeblikk, eller 'flashbacks', får ein sjå han som ein ung gut med ei innvikla tannregulering som dekkjer store delar av hovudet med strenger og bøylar. Wilbur Wonka er ein autoritær mann som hatar sjokolade og som gjer dette hatet veldig klart for sonen sin. Willy vert av faren nekta å bli ein sjokolademakar, noko som fører til at han trugar med å rømme. Faren seier at det kan han berre gjere, men då vil han ikkje vere der når Willy kjem tilbake. Wonka rømmer, og når han etter kort tid kjem tilbake, er faren, og faktisk heile huset deira, vekke. Desse tilbakeblikka vert anerkjente av Wonka sjølv i filmen, og han seier ved eit tilfelle: «I'm sorry, I was having a flashback» (1:11:56). Faren ein ser og høyrer i tilbakeblikka, har same stemme som forteljaren i filmen. Denne forteljaren dukkar opp som ikkje-diegetisk lyd med ujamne mellomrom i filmen, oftast i samband med tilbakeblikk.

Forutan dei kjende Tim Burton-kollaboratørane Johnny Depp, Christopher Lee og Helena Bonham Carter som skodespelarar, inneheld 'Sluttsekvensen' ein 'Burton-atmosfære' som har ein del å seie for korleis Wonka er framstilt. Tim Burton sine kjenneteikn og særtrekk som filmskapar er diskutert under 1.2.4, og viser at han har ein tendens til å lage filmar med karakterar som er på utsida av samfunnet. Desse karakterane er ofte ikkje berre vonde eller gode, men har samansette grunnar og mål bak kvifor dei handlar slik dei gjer (Odell, 2001, s. 7). Willy Wonka er ein klar outsider. Han oppfører seg rart, kler seg ulikt andre og ser ikkje ut til å ha nokon nære bekjente (forutan Umpa-lumpaene). Han er også reint fysisk ein outsider ved at han har stengt seg inne i fabrikk og stengt alle andre ute.

Wonka sine replikkar og mimikken han nyttar gjennom filmen, kan få karakteren til å verke sarkastisk, barnsleg og kanskje til og med utspekulert. Karakteren ser difor ikkje ved første augekast ut som ein sympatisk karakter og framstår berre som ein som er merkeleg utan noko meining bak handlingane og orda sine. Ved at Tim Burton har teke i bruk tilbakeblikk til Wonka sin barndom, eit element som ein ikkje finn i boka eller i den andre filmen, får ein sympati med karakteren. Wonka har opplevd ein vanskeleg barndom med ein autoritær og dominerande far. Det er verdt å nemne at i tilbakeblikka til Willy er far Wonka konsekvent filma i eit lågt, undervinkla utsnitt, medan Willy er filma i eit høgt overvinkla utsnitt. Eit lågt, undervinkla utsnitt vert ofte assosiert med ein sterk og heltemodig karakter, medan eit høgt overvinkla utsnitt ofte er knytt til ein karakter som er farleg eller skummel (Hayward, 2000, s.

330). Slike assosiasjonar er situasjonsbestemte og må setjast inn i ein kontekst. I denne konteksten er dei motsette. Far Wonka er framstilt skummel medan Willy er framstilt sårbar og redd. Element som spelar inn på ei slik oppfatning er maktforholdet mellom ein vaksen og eit barn, lyssetjinga som skuggelegg faren sitt ansikt og måten far Wonka på eit vis alltid står bøygd over Willy. Tilbakeblikka til Wonka sin vonde barndom kan gjerne forklare kvifor Wonka er slik han er i vaksen alder og fører til at sjåaren 'tilgir' Wonka sine merkelege opptrinn og replikkar og heller sympatiserer med han. Burton har altså skapt ein karakter som har samansette grunnar for handlingane sine, og har dermed skapt ein meir samansett karakter.

Tysk filmekspresjonisme, ein av inspirasjonskjeldene til Burton og filmskapinga hans, ser ein att i fleire element i 'Sluttsekvensen'. Eit av kjenneteikna til dei tyske ekspresjonismefilmene er «særegne plastiske uttrykksformer hos skuespillerne» (Svendsen, 2011). Wonka, i Johnny Depp sin skikkelse, er framstilt plastisk og uekte. Den perfekte og lyse huden hans ser til tider dataskapt ut, og ansiktsuttrykka hans ser smått mekaniske ut i både 'Sluttsekvensen' og resten av filmen. Det perfekte og mekaniske ansiktet får Wonka til å verke uekte, kanskje umenneskeleg eller dokkete. Eit anna kjenneteikn ved tysk filmekspresjonisme er dei bisarre, kontrastfylte og forvridde setta som hadde som mål å «gi uttrykk for rollefigurenes indre liv ved å forme og omforme deres ytre og de omgivelsene de befinner seg i til et subjektivt psykologiserende uttrykk» (Svendsen, 2011). Inne i Wonka sin fabrikk er det lyse og sterke fargar, tomme rom utan møblar og ein får ei kjensle av at fabrikkene er veldig rein eller til og med steril. Dette kan vera uttrykk for at Wonka sitt liv er stort, reint og effektivt, men at det manglar innhald. Som kontrast til fabrikkene til Wonka, har ein Bucket-familien sitt litle, skeive og holete hus i utkanten av byen. Det er ikkje nødvendigvis fint å sjå på, men inne i huset er det varme og livlege fargar, fleire menneske, mykje møblar og det heng fleire bilete på veggane. Sjokoladerommet inne i fabrikkene er derimot varmt, spanande og fullt av fargar og liv. Dette er staden i Wonka sitt 'indre liv' der han som nemnt har det trygt og behageleg, og dette er attspegla i sjokoladerommet.

Ein finn korkje tilbakeblikka til Wonka eller elementa av tysk filmekspresjonisme eksplisitt i Dahl si bok. Desse elementa er noko Tim Burton som filmskapar har lagt til i prosessen med å adaptere. Det er likevel ikkje gjort endringar i kjernefunksjonane i forteljinga, og endringane har difor ikkje mykje å seie for filmen narrativt. Endringane som er gjort er fortsatt viktige og har innverknad på sjåaren si oppleving av karakteren Wonka og filmen generelt (Engelstad, 2013, s. 53). Wonka er som nemnt framstilt som ein outsider og kanskje litt umenneskeleg som følgje av endringane Burton har gjort.

Eit eksempel på teknologien som har vorte nytta i denne filmen, er ei viss dataanimering av Willy Wonka/Johnny Depp sitt ansikt. Den glatte, nærast porefire, huda verkar ved eit par høve som relativt tydeleg glatta ut i redigeringsprosessen. Ei slik dataanimering (som er diskutert under 2.3.5 i denne oppgåva) fører nok ein gong til at Wonka kan verke som ein litt falsk eller til og med umenneskeleg karakter. Denne animeringa kan ha den konsekvensen at ein oppfattar den bisarre oppførselen til Wonka som meir naturleg. Han ser ikkje heilt ekte ut, og oppførselen hans er ikkje forventa å vere heilt lik eit vanleg menneske.

Når Wonka, Charlie og Grandpa Joe flyg i glasheisen, får ein sjå resten av følgjet kome ut av fabrikkjen. Violet Beauregarde er animert blå i tillegg til at ho er ekstremt tøyeleg. Ho går på hendene ut frå fabrikkjen og vrir hovudet i unaturlege vinklar. Mike Teavee har vorte strekt ut etter å ha vorte forminska i 'TV-rommet' og er animert som unaturleg høg og tynn. Ved at ein faktisk får sjå følgjane barna har fått av fabrikkferda, gjennom desse dataanimasjonane, står Wonka kanskje fram som ein meir kald og kalkulerande karakter. Ein ser konsekvensane av handlingane til både følgjet og Wonka og oppdagar at Wonka verkeleg har latt desse tinga skje med barna. Han spøkte ikkje, slik det gjerne kunne oppfattast som, då han fortalde kva som kunne vere konsekvensane av å bli sendt ut av den guida turen deira. Då han sa at Mike Teavee måtte strekkjast for å kome tilbake til normal storleik, måtte han bokstaveleg strekkjast. Wonka har latt barna og dei vaksne ta desse livsendrande konsekvensane utan at det ser ut til å påverke han. Kombinert med den dataanimerte utglatta huda hans, får mangelen på reaksjonar hos Wonka han til å verke som ein karakter som er mindre menneskeleg.

Store delar av sjokoladerommet ein får sjå heilt i slutten av 'Sluttsekvensen', er dataanimert. Fargane i rommet er forsterka og bakgrunnen er dataskapt. Rommet verkar med denne animeringa som ei smått unaturleg verd. Wonka si verd, hans indre, kan med dette sjåast som ei framstilling av ein slags fantasi. Det at denne animerte verda framstår som ein fantasi, kan underbygge synet på fabrikkjen som eit bilete på Wonka sitt indre, og fabrikkferda som ei reise gjennom Wonka sin psyke.

Tilbakeblikka i 'Sluttsekvensen' spelar ei stor rolle i korleis Wonka er framstilt. Når Wonka landar i Bucket-huset med glasheisen, fortel han kvifor han skal gje fabrikkjen til Charlie. Han får eit tilbakeblikk der han sit i ein frisørstol, medan ein Umpa-lumpa klipper håret hans. Wonka stoppar opp og finn eit hår på skuldra som han løftar opp. Hårstrået er grått. Ein høyrer Willy Wonka si stemme som ikkje-diegetisk lyd: «In that one silver hair I saw reflected my life's work, my factory, my beloved Oompa-loompas. Who would watch

over them after I was gone? Denne hendinga kan forklare kvifor Wonka no plutselig vil reinse seg for dei vonde kjenslene sine. Han føler seg gammal og innser kanskje at livet er for kort til å halde på slike kjensler.

Wonka sine tilbakeblikk avslører også som nemnt mellom anna det vanskelege forholdet han har hatt til faren, Wilbur Wonka. Far Wonka si strenge oppdraging og nulltoleranse for godteri og sjokolade i heimen, verkar å vere det som har fått Willy til å bli fascinert av sjokolade. Ein kan tenkje seg at denne ‘ulovlege’ fascinasjonen av sjokolade var og er eit slags opprør mot faren. Ein kan då seie at far Wonka på eit vis dreiv sonen inn i sjokoladefabrikken. Denne oppgåva ser fabrikken til Wonka som eit bilete på Wonka sjølv, og det kan dermed altså gjerne tenkjast at det er faren som har gjort Wonka til den han er. Spionane som stal frå han/traumet han opplevde, fekk Wonka til å trekke *heilt* inn i seg sjølv, men faren la grunnlaget for dei vonde kjenslene. Når Wonka no skal reinse seg for desse negative kjenslene, vert ikkje katarsisen fullenda før han forsonar seg med faren. Wonka bevegar seg mot venstre i utsnittet på veg inn i, og inne i, fabrikken. Denne rørsla kan foreslå eit drag mot fortida (Keast, 2014, s. 148), og kan sjåast i samband med barndomen, forholdet til faren og behovet for ein katarsis.

Når far og son Wonka forsonar seg i ‘Sluttsekvensen’, ser ein at Willy liknar på faren. Begge har lange frakkar, Wilbur har ein kvit, og Willy ein mørk grøn. Willy har sine lilla hanskar på, medan Wilbur har på seg kvite tannlegehanskar. Willy har vorte lik Wilbur og har kanskje, utan at det har vore intensjonen, modellert faren. Willy har likevel skilt seg frå faren ved fargane på kleda. Han vil kanskje ikkje vere som den keisame og godterihatande faren sin og nyttar sterke fargar. Plagga er likevel dei same, og faren er ein del av Willy anten han vil eller ikkje. Den sterke tilknytninga Willy føler til faren sin kan forklare dei verkeleg vonde kjenslene Wonka har knytt opp mot forholdet deira.

Forteljarstemma som har dukka opp fleire gonger i løpet av filmen, dukkar også opp i det siste minuttet av ‘Sluttsekvensen’. Stemma er som tidlegare nemnd den same som Wilbur Wonka. Heilt i slutten av sekvensen, og dermed filmen, samlar familien Bucket seg rundt middagsbordet inne i huset sitt. Stemninga er god, det er mykje mat på bordet, og Wonka er til stades. Kameraet køyrer langsamt ut frå middagsbordet der heile gjengen sit, går gjennom eit vindauge, og fortset køyringa utanfor huset der det viser seg å snø. Ein høyrer i det som tilsynelatande er ikkje-diegetisk lyd at filmforteljaren byrjar å snakke: «In the end Charlie Bucket won a chocolate factory». Kameraet køyrer vidare utover og avslører at Bucket-huset er plassert inne i sjokoladerommet i fabrikken. Forteljaren fortset: «But Wonka got something even better. A family». Kamerakøyringa held fram og stoppar med Bucket-huset i bakgrunnen

og avslører at forteljarstemma faktisk er diegetisk. På ein liten haug sit ein Umpa-lumpa som snakkar direkte til kameraet og seier: «And one thing was absolutely certain: Life had never been sweeter». Dette er dei siste replikkane i filmen.

Denne køyringa avslører mykje om Wonka som karakter. Ein har tidlegare tenkt, som Wonka sjølv har gjort, at kjelda til dei negative kjenslene kan vere faren. Stemma til Wilbur Wonka/Christopher Lee er lett atkjenneleg, og det er tydeleg at det er same stemma som er forteljar. Når det i siste utsnitt av filmen vert avslørt at forteljaren er ein Umpa-lumpa, kjem dette overraskande. Filmar kan ofte spele på usikkerheita om kvar forteljarstemma kjem frå (Bordwell & Thompson, 2004, s. 86-87). Før avsløringa av at forteljarstemma kjem frå ein Umpa-lumpa, har det ikkje vore stor usikkerheit om kvar stemma kjem frå då det verkar tydeleg at det er faren til Willy som snakkar. Når det no viser seg at det ikkje stammar frå Wilbur Wonka, fører det til usikkerheit og overrasking, og moglegheiter for tolking. Forteljestemma kjem altså frå Wonka sitt indre (Umpa-lumpaen sit inne i fabrikk) og er den same som faren si stemme. Alle dei negative kjenslene ein kan skulde på faren til Willy og den tunge barndomen, og som ein knyter til stemma hans, kjem altså ikkje frå Wilbur Wonka, men frå inne i fabrikk. Inne i Wonka sitt indre. Ein kan med dette tenkje seg at det er Willy sjølv som er opphavet til sine egne negative kjensler. Han har pålagt seg sjølv all denne negativiteten, men han har skulda faren for det. Når Wonka endeleg forsonar seg med faren, forsonar han seg med seg sjølv. Faren har trass i alt følgt med på Willy sin karriere, og på veggen har han avisutklipp som skildrar Willy Wonka sine bragder. Wilbur Wonka har ikkje hatt nokon intensjon om å tillegge Willy negative kjensler, desse er det Willy som har tillagt seg sjølv. Ei slik sjølvoppdaging er reinsande for Willy.

Wonka flyttar som nemnt heile Bucket-huset inn i fabrikk i slutten av 'Sluttensekvensen', og som forteljaren påpeikar, har han fått seg ein familie. Wonka har reinsa seg for dei negative kjenslene han har slite med og sit att med Charlie og familien hans. Ved å flytte Charlie og familien inn i fabrikk, kan ein seie at Wonka på eit vis internaliserer dei 'gode' kjenslene som Charlie og Bucket-familien representerer. Wonka flytta faktisk heile huset til Bucket-familien inn i fabrikk. Eit hus, som tidlegare påpeikt, i lys av tysk filmekspresjonisme sine bisarre, kontrastfylte og forvridde sett, står i sterk kontrast til den tomme og kalde fabrikk. Wonka har gjennomført sin katarsis, sit att med positive kjensler og tek desse kjenslene med seg vidare. Wonka er framstilt meir menneskeleg mot slutten av denne sekvensen når han sit med familien Bucket rundt middagsbordet. Her smiler han og samhandlar med familien på ein naturleg og varm måte. Wonka ser ut til å vere forandra som person og har hatt ei tydeleg utvikling. Ein kan med dette sei at Wonka er ein 'rund' karakter

grunna denne utviklinga (Lothe, 2003, s. 119). Han har gått frå å vere den litt uekte eller falske karakteren som tidlegare berre verka egoistisk, til å bli ein menneskeleg karakter med ein familie han bryr seg om.

4 Oppsummerande og avsluttande drøfting

Dei viktigaste funna i denne oppgåva er under samanfatta og drøfta i form av ei samanlikning av dei to Wonka-karakterane. Ein kan som vist i 2.4 om narrativ karakter sjå trekk hos ein karakter som meir generaliserte enn vanar (Chatman, 1978, s. 121-122). Vanane til Wonka har vorte analyserte og er symptom på karaktertrekka som vert presenterte her. Dette kapittelet viser at dei to Wonka-karakterane skil seg frå kvarandre i form av kor genuine og menneskelege dei er framstilte, medan dei deler likskapar i synet på karakterane som ‘runde’ og uføreseielege. Dei to filmatiske framstillingane viser ved fleire høve at dei begge går gjennom ein katarsis, men dei skil seg frå kvarandre når det kjem til kva som verkar som opphavet til dette behovet for ein katarsis. For å skilje dei to versjonane av Willy Wonka vert ‘Wonka (1971)’ nytta om karakteren spelt av Gene Wilder i *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971), medan ‘Wonka (2005)’ vert nytta om karakteren spelt av Johnny Depp i *Charlie and the Chocolate Factory* (2005)

4.1 Samanlikning av dei to Willy Wonka-versjonane

Wonka (1971) er ein meir spøkande, leiken og uhøgtideleg karakter enn Wonka (2005). Dette ser ein ved fleire høve i dei analyserte sekvensane, og det er dessutan gjennomgåande i filmen elles. Haltinga utanfor fabrikkjen og den påfølgjande kråkestupinga står som eksempel, det same gjer dei små kommentarane hans som alluderer til mellom Anna Romeo og Julie, Mozart og såperekklame. Wonka (1971) leikar både med følgjet, seg sjølv og sjåaren. Han viser dessutan genuine kjensler, noko ein ser i ‘Sluttsekvensen’ (3.1.3). I denne sekvensen får ein sjå karakteren verte verkeleg sint på Charlie og Grandpa Joe inne på kontoret hans, og oppriktig glad då han overlét fabrikkjen til Charlie. I ‘Tunnelsekvensen’ (3.1.2) viser Wonka (1971) ei sårbar psykisk side av seg sjølv og oppfører seg som om han er på randa av eit samanbrot. Samhandlinga han har med barna i ‘Introduksjonssekvensen’ (3.1.1), måten han snakkar med dei ‘på deira nivå’, syner ei medmenneskeleg og genuin side av karakteren. At Wonka (1971) viser ei medmenneskelege side, kjensler og sårbarheit, får han til å verke meir menneskeleg, og han framstår som ein ‘ekte’ og samansett karakter. Han er ein karakter med små lyte i både utsjånad og oppførsel, men dette underbyggjer berre synet på karakteren som menneskeleg og genuin. Ved at han er framstilt på denne måten, er han gjerne ein karakter som det kan vere enklare å relatere seg til, både for følgjet og sjåaren.

Framstillinga av Wonka (2005) ser ut som som ein motsetnad til den meir menneskelege framstillinga av Wonka (1971). Den dataanimerte, porefrie og glatte huda hans,

kombinert med det perfekt greidde håret og nøye samansette kledekombinasjonane, gjer at karakteren verkar for perfekt til å vere sann, og ein kan oppfatte han som falsk. Dei 'plastiske' ansiktsuttrykka som kjenneteiknar tysk filmekspresjonisme (Svendsen, 2011) viser att i Wonka (2005), og underbyggjer synet på han som falsk. Wonka (2005) er ikkje interessert i barna i følgjet og avviser både Augustus Gloop, Violet Beauregarde og Veruca Salt i 'Introduksjonssekvensen' (3.2.1). Det ser generelt ikkje ut som om han har interesse av andre enn seg sjølv, og han er sarkastisk og brysk overfor følgjet. Wonka (2005) viser ikkje mykje kjensler gjennom filmen, anna enn dels overdrivne ansiktsuttrykk, som når han vert skremd av Violet og Veruca i gangen i 'Introduksjonssekvensen'. Desse kjensleutbrota er nok mest nytta som humoristiske verkemiddel. Gleda han viser etter å ha sett dokkene brenne opp på scena, verkar også overdriven, affekttert og kanskje til og med innøvd. Velkomsttalen han held til følgjet like etter, ser like innøvd ut og elles lite genuin. Endå ein gong er det nok å skape humor som er målet med å framstille Wonka på denne overdrivne måten. Wonka (2005) verkar altså falsk i korleis han framstiller seg sjølv, men også i korleis han samhandlar med andre. Når han snur seg frå følgjet i gangen inne i fabrikk i 'Introduksjonssekvensen' og smiler lurt, viser han ei anna side av seg sjølv til sjåaren enn den han har vist til følgjet. For ein som ser filmen, vil det med dette sjå ut som han opptrer falsk ovanfor følgjet og viser ei heilt anna side til sjåarane. Utsjånaden, samhandlinga med følgjet, korleis han viser kjensler og tosidigheita han viser, får Wonka til å framstå falsk, affekttert og lite genuin. Generelt er Wonka (2005) framstilt som ein meir utprega humorkarakter utan dei menneskelege sidene Wonka (1971) viser.

Både Wonka frå 1971 og 2005 er karakterar ein ikkje heilt veit kvar ein har. I tillegg føler korkje følgjet eller sjåaren at dei heilt kan stole på karakterane. Dette synet etablerer Wonka (1971) allereie i 'Introduksjonssekvensen' ved å først halte for så å vise at han berre tullar og kan stupe kråke. Han fortset å byggje på dette synet gjennom filmen, noko ein mellom anna ser når han 'testar' Charlie i 'Sluttsekvensen', samanbrotet han har i 'Tunnelsekvensen' og dei ofte sjølvmotseiande sidene han viser av seg sjølv. Wonka (2005) etterlet same inntrykk, og ein føler ikkje ein kan stole på han. Utsnittet frå gongen i 'Introduksjonssekvensen' der han snur seg frå følgjet og smiler, og den elles falske framtoninga diskutert over, viser dette. Ein veit ikkje kvar ein har Wonka i nokon av dei to filmene, og dei har begge overraskande handlingsmønster. Dei to Wonka-karakterane ser ut til å vere i stand til å gjere kva som helst. Vanane deira kan sjåast som symptom på at karakteren Wonka har trekk som tilseier at han kan vere upåliteleg, uberekneleg eller uføreseieleg.

Begge karakterane endrar seg og viser seg mot slutten som meir genuine. Wonka (1971) er framstilt genuin tidlegare også, som vist tidlegare, men handlingane hans kan føre til usikkerheit om *når* han er genuin eller ikkje. Denne usikkerheita har naturleg nok ein samanheng med den upålitelege og ubereknelege sida av karakteren diskutert over. Karaktertrekk som ikkje nødvendigvis er konsistente, er ein viktig del av moderne karakterteori (Chatman, 1978, s. 122-123). Ved at karakteren viser motstridande handlingar og vanar, som ved å så tvil om når han er genuin, verkar karakteren meir samansett og i stand til utvikling. Når Wonka (1971) gir fabrikk til Charlie, er han utan tvil genuin og gir eit varmt smil. På same måte framstår Wonka (2005) meir menneskeleg i slutten av 'Sluttsekvensen' (3.2.2) når han har teke familien Bucket inn i fabrikk og interagerer med dei på ein alminneleg måte. Ein kan med dette seie at både Wonka (1971) og Wonka (2005) definitivt er 'runde' karakterar, og dei passar godt inn i skildringa til Lothe (2003, s. 119) som ein «fiktiv person som utviklar og endrar seg, som kan overraske oss, og som vi ikkje kan føreseie handlingane til». Dei to Wonka-karakterane er etablerte som uføreseielege, og dei har utvikla seg gjennom filmene.

Gjennom analysen av dei utvalde sekvensane er det etablert at begge dei to Wonka-karakterane sin intensjon med å sleppe følgjet inn i fabrikk, er at personane i følgjet skal vere viktige deltakarar i prosessen med å reinse han for vonde kjensler. Dette er vist gjennom analyse av bruken av tiltinga som endar i rekvisitten 'Wonka-skiltet', det inngjerda sjokoladefabrikksettet, fleire av replikkane til karakterane, samt lys, fargar, lyd og redigering. Begge Wonka-karakterane har opplevd eit traume i fortida, eit traume som me får kjennskap til gjennom replikkar, representert av spionane som har stole idear frå dei. Nokon Wonka har stolt på har altså vore inne i fabrikk, inne i deira indre, og stole ein del av dei. Traumet dei opplever ved å bli svikne, har ført til ei tilbaketrekking og ei total innestenging av dei sjølve inne i fabrikk. Etter dette traumet har ikkje Wonka lenger sleppt folk inn på seg i frykt for å bli såra eller sviken att. At dei er innestengde, viser seg i korleis Wonka (1971) synest å vera fengsla i fabrikkområdet, ved korleis kameravinklar, -synspunkt og -føringar plasserer han bak fabrikkgjerdet. Wonka (2005) er likeins innestengt bak murar og føler behovet for å beskytte seg frå omverda med kleda han har på seg i 'Introduksjonssekvensen'. Ei tid er gått sidan dette traumet, noko som vert etablert gjennom det rusta Wonka-skiltet over fabrikkporten, og dette innstengde tilværet er tydelegvis ikkje haldbart for Wonka. Det er trygt og godt å ikkje sleppe nokon inn, og verda utanfor verkar kaotisk og kald. Det kontrasterande biletet av tilværet inne i fabrikk og verda utanfor er i filmen frå 1971 vist gjennom til dømes bruken av horisontale linjer inne på fabrikkområdet og den kaotiske

stemninga utanfor fabrikkgjerdet. I filmen frå 2005 viser fargekontrastane mellom 'inne' og 'ute' det same. Det fargerike sjokoladerommet står som kontrast til den kalde og snølagte omverda. Tanken med å trekkje seg inn i seg sjølv på denne måten, er at det nettopp er trygt og relativt behageleg å ikkje ta stilling til omverda. Om ein ikkje opnar seg for den kalde og kaotiske verda utanfor seg sjølv, kan ho heller ikkje skade ein. Wonka fryktar kanskje å bli sviken att om han opnar seg slik han vart av spionane som stal frå han. Eit slikt tilvære er tydelegvis ikkje haldbart i lengda og er kanskje heller som eit sjølvpålagt fengsel for Wonka.

Når dette tilværet no har kome til eit smertepunkt, skal Wonka opne seg for verda og prøve reinse seg for dei negative kjenslene som fangar han. Ein slik katarsis Wonka skal gjennomgå, handlar om å jobbe vonde kjensler til det medvitne planet og bearbeide desse (Rzadkowska, 2016). Han må møte frykta si og dei vonde kjenslene rett på. Personane i følgjet vert framstilt som vonde gjennom kameraføringar, replikkar, vinklar og handlingane deira i 'Introduksjonssekvensen' frå begge filmene, og står som eit bilete på desse vonde kjenslene. Ved å invitere det vonde inn i seg sjølv, bearbeider han dei ein etter ein, og sender dei ut av fabrikkjen og dermed ut av seg sjølv. Ved å stå att med det 'gode' (Charlie etablert som dette gjennom liknande grep som 'det vonde' følgjet) er Wonka reinsa. Dette ser ein ved korleis Wonka (2005) bokstaveleg talt har internalisert Charlie ved å ta heile familien hans inn i fabrikkjen i 'Sluttsekvensen'. Begge dei to Wonka-karakterane kjem til erkjenninga at dei vonde kjenslene dei kjempar mot har opphav i dei sjølv, ikkje i eksterne faktorar. Wonka (1971) viser dette gjennom at det vert avdekka at antagonisten hans, Slugworth, heile tida har arbeidd for han, og Wonka (2005) viser det gjennom måten forteljarstemma (faren si stemme) viser seg å kome frå han sjølv. Denne realiseringa er reinsande i seg sjølv og er ein viktig faktor for at den lange ferda som har vore Wonka sin katarsis skal bli fullenda.

Elementa ein ser i 'Tunnelsekvensen' og Slugworth-'testen' i filmen frå 1971 og tilbakeblikka i filmen frå 2005, er viktige i synet på Wonka som ein karakter som går gjennom ein katarsis. Ein får vite grunnar bak behovet for denne katarsisen og bakgrunn for den ustabile psyken hos begge karakterane. Den mentale stabiliteten til Wonka (1971) vert sett under tvil i 'Tunnelsekvensen'. Ved korleis lyd, skuggar, lys, fargar og redigering samspekar, kan han sjå ut som ein mann på randa av eit samanbrot. Ein får ikkje eksplisitt vite kvifor han er i ein slik psykisk tilstand, men ein får vite at han vorte svika av folk nær seg tidlegare, og ein får personifisert 'antagonisten' hans gjennom karakteren Slugworth. Slugworth står som representant for spionane som har vore etter Wonka (1971), og dermed traumet som førte han inn i fabrikkjen. Når det kjem til Wonka (2005), vert det gjennom tilbakeblikk vist at han har hatt ei vanskeleg barndom og eit anstrengt forhold til faren sin. I

tilbakeblikka får ein inntrykk av at Wilbur Wonka, far til Willy, er grunnleggande skuld i dei negative kjenslene Wonka føler. Med desse kjenslene som grunnlag, vart dei svikefulle spionane ein slags utløysande faktor som førte til innestenginga i fabrikk.

Ein ting som er interessant, er at ein ikkje finn desse tre ovanfor nemnde elementa ('Tunnelsekvensen', Slugworth-testen og tilbakeblikka) i boka til Dahl, noko som fører til at desse filmene tilfører eit særpreg i synet på fabrikkferda som ein reinsingsprosess. Dei to filmene følgjer dei same grunnleggjande historieelementa ein finn i boka som kan tilsei ein katarsisprosess; spionar som fører til innestenging i fabrikk, eit følgje på fabrikkferd, fjerning av 'vonde' element og det å stå att med Charlie, 'den gode'. Likevel har *begge* filmene altså tilført element og faktorar som vidare kan underbygge og forklare at Wonka går gjennom ein katarsis. Det er vanskeleg å spekulere i, men ut frå dette kan ein gjerne tenkje seg at begge filmskaparane kanskje deler synet på Wonka som ein karakter som vil reinse seg for vonde kjensler.

4.2 Avslutning

Opningssitatet i innleiinga til denne oppgåva, «We're gonna see the greatest of them all, Mr. Willy Wonka», peikar gjerne på den vanlege oppfatninga av karakteren og kanskje det synet Wonka vil at folk skal ha av han. Det er vist at under ryet, mystikken og eksentrisiteten er Wonka heilt enkelt ein karakter som har det vondt og som ikkje vil ha det slik lenger. Bak fasaden, tullinga og dei fargerike kleda er Wonka ein karakter som slit og prøver å verte betre etter ein psykisk knekk. Han viser seg som svært suksessfull når det kjem til forretningar og sjokolade, kanskje som 'the greatest of them all', men han er meir enn biletet han har som ei legende. Wonka er ein levande karakter med djuptliggjande vonde kjensler han desperat vil reinse seg for.

Problemstillinga i oppgåva var å undersøke korleis Willy Wonka-karakteren er framstilt i to filmadaptasjonar, og på kva måtar desse filmatiske framstillingane viser at karakteren gjennomgår ein katarsis. Gjennom analyse av eit utval filmsekvensar i lys av filmteori, adaptasjonsteori og narrativ teori, har eit bilete av dei to Wonka-karakterane danna seg. Wonka er trass alt meir enn flosshatten og stokken sin. Han er meir enn berre, som niesa mi meinte, 'merkeleg'. Wonka er ein samansett og fleirsida karakter med ei mørk forhistorie. Karakteren er uføreseieleg, tvitydig, tullande, morosam, vennleg og smart. Han kan også vere sint, mørk, skummel og falsk. Det kan framleis vere vanskeleg å få 'taket' på Wonka som karakter, men tvitydigheita i karakteren er noko av det som gjer han fascinerande. Ein veit

ikkje heilt kvar ein har han, han har eit handlingsmønster som kan vere vanskeleg å føresjå, og han utviklar seg heile tida etter kvart som historia utspelar seg.

Gjennom å sjå på korleis filmatiske verkemiddel har vorte nytta i dei to filmene, syner Wonka seg som ein karakter med fleire ulike sider i personlegdomen, og desse karaktertrekka er også ved fleire høve ambivalente. I 'Tunnelsekvensen' (3.1.2) spelar til dømes lyd, lys og fargar saman for å vise at Wonka er på randa av eit samanbrot. Skuggane og dei farga lysa som oppstår i ansiktet til Wonka sett saman med diktet han les opp i tillegg til den illevarslande musikken, underbyggjer saman dette synet. Wonka i filmen frå 2005 nyttar solbriller og hanskar for å beskytte seg mot verda utanfor. Verda utanfor fabrikkens er ikkje ein plass han føretrekkjer å vere, han vil heller vere inne i dei trygge omgjevnadene i fabrikkens sin. Ved å sjå alle dei analyserte sekvensane saman, har biletet av Wonka som filmatisk karakter vorte til.

Den saktegåande kameratiltinga i starten av 'Introduksjonssekvensen' i filmen frå 1971 (3.1.1), seier ein heil del om Wonka. Ein får vite at Wonka sin status har falma ved måten det rusta stålskiltet med Wonka-logoen er framstilt. Ein ser ein mann som har stengt seg inne ved måten gjerdet rammar inn fabrikkområdet. Gjennom korleis det er nytta horisontale linjer inne på fabrikkområdet bak gjerdet, og ei mykje meir kaotisk verd utanfor gjerdet, vert det eit klart skilje mellom 'inne' og 'ute', 'organisert' og 'uorganisert' og 'kaos' og 'kontroll'. Ein kan trekkje slutninga at Wonka har skapt seg ei trygg, organisert og enkel verd han har trekt seg tilbake til. Denne verda står som kontrast til den kaotiske verda utanfor, den 'verkelege' verda. Han har trekt seg inn i seg sjølv, satt opp murar mot omverda og stengt alle ute. Analysen av funna i denne tilsynelatande mindre viktige 12-sekunder lange tiltinga, førte denne oppgåva inn på sporet om at Wonka er ein karakter som går gjennom ein reinsingsprosess. Ved å sjå på samansettinga av dei filmatiske verkemidla, førte altså analysen av desse til eit meir samansett bilete av Wonka som karakter.

Synet på Wonka som ein karakter som går gjennom ein katarsis er grunnleggande for forståinga av handlingane til Wonka. Spørsmåla om kvifor han har låst seg inne, kvifor han opnar fabrikkens, kvifor personane i følgjet vert fjerna ein og ein og kvifor Wonka gir fabrikkens til Charlie, kan alle svarast på med at det er del av ein katarsisprosess. Heile fabrikkferda står som eit bilete på denne katarsisprosessen, og alle i følgjet har ei rolle å spele. Wonka har ei sterkt trong for denne prosessen, og han vil desperat bryte ut av sitt sjølvpålagte fengsel. Ei slik forståing av karakteren har kome av analyse av filmatiske element som til dømes ei delt byste, ei saktegåande tilting, eit nærbilete eller ein replikk. Desse elementa betyr ikkje mykje i seg sjølv, men om ein set saman alle desse små faktorane, får ein eit heilskapleg

bilete av han. Dette biletet fører vidare til ei større forståing av karakteren, ei forståing som ligg utanfor summen av desse elementa.

Som adaptasjonar vil filmene nødvendigvis på eit eller anna vis verte farga av originalboka til Roald Dahl. Grunnelementa i historia til Dahl underbyggjer synet på katarsis, altså traumet med spionane som stal frå Wonka, fabrikkferda og fjerninga av dei 'vonde' frå følgjet. Utsjånaden og oppførselen til Wonka, samt settinga og dei andre karakterane, deler i boka og filmene fleire likskapstrekk. Filmskaparane har likevel gjort det dei skal gjere når ein adapterer, dei har bygd vidare på karakteren og tilført sine særpreg til filmen. Burton som filmskapar har gjennom sin fascinasjon for tysk filmimpresjonisme, tilført Wonka (2005) ei meir plastisk og uekte framtoning. Dermed verkar han kanskje i denne filmen mindre menneskeleg. Eit anna element Tim Burton er kjend for, er at filmene hans ofte omhandlar karakterar som er litt på utsida av samfunnet. Gjennom å tilføre tilbakeblikka Wonka har til barndommen sin i filmen frå 2005, er Wonka framstilt som ein outsider. Han har opplevd ein vanskeleg barndom med ein autoritær og dominerande far, og dette fargar korleis han er som vaksen; ein karakter litt utanfor samfunnet. Mel Stuart har med sin tendens til å føretrekke realisme i filmene sine skapt ein meir menneskeleg Wonka (1971), og kanskje ei meir realistisk filmverd. Tilførselen av slike element er eksempel på korleis ein kan kome seg ut av skuggen til originalverket når ein omarbeider og gjer verket til noko særlege.

Analyse av Wonka som narrativ karakter har vist at begge dei filmatiske representasjonane er 'runde' karakterar som er i stadig utvikling og som er i stand til å overraske. Denne utviklinga hos karakteren kan sjåast som ei endring i handlingsmønsteret og vanane han viser. Når ein skal finne trekk hos ein karakter, vil ei analyse av vanane vere nyttige. Vanane til Wonka har i denne oppgåva blitt analyserte, og ved å sjå dei saman, kan dei tolkast som symptom på karaktertrekk som seier noko om korleis Wonka er framstilt. Wonka (1971) har til dømes ein vane med å til stadigheit lure både følgjet og sjåaren. Dette ser ein mellom anna når han stuper kråke, når han kjem med sjølvmotseiande replikkar og når han overraskar med element som den store kontrakten. Desse vanane kan tolkast som symptom på at karakteren Wonka har trekk som tilseier at han er upåliteleg, uberekneleg eller uføreseieleg. Når ein vidare skal definere Wonka som narrativ karakter, har det vore nødvendig å sjå på dei ytre kjenneteikna hans og miljøet han er i, i tillegg til det Wonka seier og korleis han seier det. Saman fører desse elementa til eit meir heilskapleg syn på karakteren. Samhandlinga mellom det narrative og dei filmatiske verkemidla er også viktig. Ved at til dømes Wilbur Wonka i filmen frå 2005 alltid er filma nedanfrå og opp, verkar han som ein

autoritær karakter som ser ned på Wonka. Barndomen til Wonka (2005) og den autoritære faren har som vist mykje å seie for Wonka som karakter og historia som utspelar seg i filmen.

Alle dei tre teoretiske felte har saman belyst karakteren Wonka i dei utvalde filmsekvensane, og samspelet mellom element frå teoriane har i analysen gitt eit bilete av karakteren. Wonka er stadig ein mystisk, segnomsust, eksentrisk og merkeleg sjokoladefabrikkeigar, men han er også mykje meir. Kunnskapen ein sit att med etter analysen, om karakteren sine intensjonar, bakgrunnen hans og kva som driv han, viser dette. Wonka er meir enn replikkane han kjem med, kleda han har på seg, korleis han er filma, korleis han er lyssett, kvar han oppheld seg, kva karaktertrekk han viser og korleis filmskaparane har tilført han særigne element. Han er *summen* av samspelet mellom desse og fleire element. Denne summen viser ein karakter som, på eit heilt grunnleggjande plan, har eit desperat ønske om å forbetre seg som person.

4.3 Vidare forskning

Vidare forskning på historia om Charlie og ferda hans gjennom sjokoladefabrikken kan sjå på filmene i lys av historiske aspekt ved filmskaping. Som vist under 2.2 om filmteori, meiner Stam (2000b, s. 18-19) at det er mogleg å analysere film i relasjon til slike faktorar. Diskusjon rundt 'bruken' av Umpa-Lumpaene som arbeidarar, og linjer til mellom anna kolonialisme eller syn på rase vil vere interessant. Diskusjonen rundt Umpa-lumpaene og namnet på filmen *Willy Wonka & the Chocolate Factory* (1971) har vorte diskutert under 1.2.3, og denne diskusjonen kan vidareførast. Ved å sjå på verdiar ein finn i filmene og knyte desse opp mot historiske tankar og verdiar, kan forskinga gjerne knytast opp mot pedagogiske synspunkt. Historiemedvit kring filmar er viktig, og ukritisk bruk av film i undervisning er ikkje å føretrekke.

Willy Wonka & the Chocolate Factory (1971) inneheld mange intertekstuelle element. Nokre av dei er gått inn på i analysedelen over, men mykje vert ikkje drege fram. Wonka kjem mellom anna med fleire sitat frå Shakespeare-stykke. I tillegg kjem Wonka med replikkar som stammar frå dikt av Arthur O'Shaughnessy og John Keats. Bruken av reklameslagordet «99. 44. 100% pure» er diskutert i 'Introduksjonssekvensen' (3.1.1), og i same sekvensen spelar Wonka i tillegg eit par notar av eit Mozart-stykke. Oscar Wilde, Ogden Nash og John Masefield vert dessutan alle siterte i denne filmen. I lys av oppgåva sitt fokus på Willy Wonka, kunne ein intertekstuell analyse av filmen gjerne sett på kva tyding intertekstualiteten har for Wonka som karakter.

Synet denne oppgåva presenterer av Wonka si fabrikkferd som eit bilete på ein katarsis, opnar rom for vidare forskning på materialet. Eit større fokus på boka *Charlie and the Chocolate Factory* (Dahl, 1964) og ei samanlikning av Roald Dahl sitt liv og likskapen med Wonka som karakter hadde vore spanande vidare forskning. Ein kan trekkje linjer mellom synet på at Wonka har eit behov for ein katarsis og Roald Dahl sitt liv. Dahl gjekk gjennom ein tung periode midt under skapinga av karakteren Willy Wonka. Perioden før *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) kom ut, var prega av personlege tragediar og traume for Dahl og familien hans. I 1960 vart sonen påkøyrd i New York og vart hardt skada. To år seinare døydde dottera hans av meslingar. I desse åra, 1960-1964, arbeidde Dahl med fleire utkast til det som etter kvart skulle bli *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) (Mangan, 2014, s. 4-7). Eit forskingsprosjekt som ser på karakteren Wonka sitt behov for ein katarsis som ein representasjon av Dahl og hans eige behov for å reinse seg frå sine traume og vonde kjensler, hadde vore veldig interessant. Vidare samanlikning kan sjå prosessen med å skrive boka om Charlie og Willy Wonka som reinsande i seg sjølv for Roald Dahl. Vart Dahl reinsa for sine negative kjensler ved å skrive om ein karakter som går gjennom den same prosessen? Eventuelle funn her kan kanskje brukast vidare med ei meir skulereelatert vinkling. Kva effekt har det for nokon som har opplevd eit traume å skrive ut desse vonde kjenslene på eit vis? Kan ei slik skriving hjelpe elevar og unge å bearbeide vanskelege kjensler? Liknande spørsmål hadde vore meiningsfullt å finne svar på.

5 Kjelder:

Primærkjelder:

- Burton, T. (Regissør) & Grey, B. & Zanuck, R.D. (Produsentar). (2005). *Charlie and the Chocolate Factory* [Film]. USA: Warner Bros.
- Dahl, R. (2013 [1964]). *Charlie and the Chocolate Factory*. London: Puffin books.
- Stuart, M. (Regissør) & Margulies, S. & Wolper, D.L. (Produsentar). (1971). *Willy Wonka & the Chocolate Factory* [Film]. USA: Wolper Pictures Ltd.

Sekundærkjelder:

- Aristoteles (1961). *Om diktekunsten*. (S. Ledsaak, overs.). Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.
- Barthes, R. (1968 [1964]). *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (2002 [1970]). *S/Z*. USA: Blackwell Publishing.
- Bazin, A. (2005 [1967]). *What Is Cinema? Volume I*. Los Angeles: University of California Press.
- Bell, C. (2012, 8). *Johnny Depp's Willy Wonka Inspiration Was An 'Incredibly Stoned' George W. Bush (VIDEO)*. Henta frå:
https://www.huffingtonpost.com/2012/05/08/johnny-depps-willy-wonka-george-w-bush-stoned_n_1501179.html
- Bluestone, G. (1961 [1957]). *Novels into Film*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Film Art: An Introduction* (7. utg.). New York: McGraw-Hill.
- Børtnes, J. (1980). *Aristoteles om diktekunsten: En innføring*. Oslo: Solum Forlag A/S.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. USA: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. USA: Cornell University Press.
- Cox, J. (2008). *Sold on Radio: Advertisers in the Golden Age of Broadcasting*. London: Mcfarland & Company, Inc., Publishers.
- Cunningham, M. (1998). *The Hours*. USA: [Farrar, Straus and Giroux](#).
- Cunningham, M. (2003, 19. januar). My Novel, the Movie: My Baby Reborn; 'The Hours' Brought Elation, But Also Doubt. *New York Times*. Henta frå:
<https://www.nytimes.com/2003/01/19/movies/my-novel-the-movie-my-baby-reborn-the-hours-brought-elation-but-also-doubt.html>

- Dahl, R. (1961). *James and the Giant Peach*. New York: Alfred A. Knopf.
- Dahl, R. (1970). *Fantastic Mr Fox*. New York: Alfred A. Knopf.
- Dahl, R. (1971) *To mrs. Resetar - 7th april, 1971* [Brev]. The Roald Museum and Story Centre. RD 1/1/7/120/1. Great Missenden, England.
- Dahl, R. (1972). *Charlie and the Great Glass Elevator*. New York: Alfred A. Knopf.
- Dahl, R. (1982). *The BFG*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Dahl, R. (1983). *The Witches*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Dahl, R. (1988). *Matilda*. New York: Viking Kestrel.
- Ellis, J. (1982). The literary adaptation. *Screen*, 23(1), 3-5. doi: <https://doi.org/10.1093/screen/23.1.3>
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til film: Om adaptasjoner av litterære tekster* (2. utg.). Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Fiske, J. (1990). *Introduction to Communication Studies* (2. utg.). London: Routledge
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts* (2. utg.). London: Routledge.
- Head, S. (2005). *Interview: Tim Burton*. Henta frå: <http://www.ign.com/articles/2005/07/09/interview-tim-burton>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2. utg.). New York: Routledge.
- Keast, G. (2014). *Shot Psychology: The Filmmaker's Guide for Enhancing Emotion and Meaning*. Hawaii: Kahala Press.
- Letters of Note (2012). *Part of this world, part of another*. Henta frå <http://www.lettersofnote.com/2012/06/part-of-this-world-part-of-another.html>
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Makinen, J. (2012, 10. august). 'Willy Wonka' director Mel Stuart refused 'talking down to children'. *Los Angeles Times*. Henta frå: <http://articles.latimes.com/2012/aug/10/entertainment/la-et-mn-willy-wonka-director-mel-stuart-refused-to-talk-down-to-children-20120810>
- Mangan, L. (2014). *Inside Charlie's Chocolate Factory*. London: Penguin Books.
- Metz, C. (1991 [1974]). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. USA: The University of Chicago Press.
- Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media and Beyond*. New York: Oxford University Press.
- Odell, C. & Le Blanc, M. (2001). *Tim Burton*. Storbritannia: Pocket Essentials.
- Powling, C. (1985). *Roald Dahl*. England: Puffin Books.

- Riley, J. (2012, 24. august). Mel Stuart: Director behind Willy Wonka & the Chocolate Factory. *The Independent*. Henta frå: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/mel-stuart-director-behind-willy-wonka-the-chocolate-factory-8079416.html>
- Rzadkowska, J. (2016). *katarsis – psykoanalyse*. Henta frå [https://snl.no/katarsis - _psykoanalyse](https://snl.no/katarsis_-_psykoanalyse)
- Saporito, J. (2016). *Q: The Filmmaker's Handbook: What was the New Hollywood movement?* Henta frå: <http://screenprism.com/insights/article/the-filmmakers-handbook-what-is-the-new-hollywood-movement>
- Stam, R. (2000a). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. I J. Naremore (Red.), *Film Adaptation* (s. 54-76). London: Athlone Press.
- Stam, R. (2000b). *Film Theory: An Introduction*. USA: Blackwell Publishing.
- Stuart, M. & Young, J. (2002). *Pure Imagination. The making of Willy Wonka and the Chocolate Factory*. New York: St. Martin's Press.
- Sturrock, D. (2010). *Storyteller: The Authorized Biography of Roald Dahl*. New York: Simon & Schuster.
- Svendsen, T.O. (2011). *ekspresjonisme - film*. Henta frå: [https://snl.no/ekspresjonisme - film](https://snl.no/ekspresjonisme_-_film)
- The Independent (2010, 29. januar). Johnny Depp - There's method in his madness. *The Independent*. Henta frå: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/johnny-depp-theres-method-in-his-madness-1882231.html>
- Tønnessen, E.S. & Bjorvand, A. M. (2014). Teoretiske perspektiver på tekster, medier og lesere. I E. Seip-Tønnessen (Red.), *Jakten på fortellinger: Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier* (s. 39-63). Oslo: Universitetsforlaget.
- Whissel, K. (2016) Plasmatics and Prisons – The Morph and the Spectacular Emergence of CGI. I C. Lucia, R. Grundmann & A. Simon (Red.), *American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present* (s. 362-375). Storbritannia: John Wiley & Sons, Inc.
- Wilder, G. (2005). *Kiss Me Like a Stranger: My Search For Love and Art*. New York: St. Martin's Press.
- Winter, M. (2015). *Watch: What Tim Burton Owes to German Expressionist Films*. Henta frå <http://www.indiewire.com/2015/06/watch-what-tim-burton-owes-to-german-expressionist-films-132110/>

Filmografi:

- Anderson, W. (Regissør) & Abbate, A., Anderson, W., Dawson, J., & Rudin, S. (Produsentar). (2009). *Fantastic Mr. Fox* [Film]. USA: Twentieth Century Fox.
- Burton, T. (Regissør) & Bender, M., Hashimoto, R. & Wilson, L. (Produsentar). (1988). *Beetlejuice* [Film]. USA: Geffen Company.
- Burton, T. (Regissør) & Guber, P. & Peters, J. (Produsentar). (1989). *Batman* [Film]. USA: Warner Bros.
- Burton, T. (Regissør) & Burton, T. & Di Novi, D. (Produsentar). (1990). *Edward Saksehånd* [Film]. USA: Twentieth Century Fox.
- Burton, T. (Regissør) & Burton, T. & di Novi, D. (Produsentar). (1994) *Ed Wood* [Film]. USA: Touchstone Pictures.
- Burton, T. (Regissør) & Burton, T. & Franco, L. (Produsentar). (1996) *Mars Attacks* [Film]. USA: Warner Bros.
- Burton, T. (Regissør) & Rudin, S & Schroeder, A. (Produsentar). (1999). *Sleepy Hollow* [Film]. USA: Paramount Pictures.
- Burton, T. (Regissør) & Dembrowski, C., Depp, J., Kennedy, D., King, G. & Zanuck, R.D. (Produsentar). (2012). *Dark Shadows* [Film]. USA: Warner Bros.
- Burton, T. (Regissør) & Abbate, A. & Burton, T. (Produsentar). (2012). *Frankenweenie* [Film]. USA: Walt Disney Pictures.
- Crosland, A. (Regissør) & Zanuck, D.F. (Produsentar). (1927). *The Jazz Singer* [Film]. USA: Warner Bros.
- Gibson, M. (Regissør) & Davey, B., Gibson, M. & Ladd Jr., A. (Produsentar). (1995). *Braveheart* [Film]. USA: Icon Entertainment International.
- Gilbert, L. (Regissør) & Broccoli, A.R. & Saltzman, H. (Produsentar). (1967). *You Only Live Twice* [Film]. Storbritannia: Eon Productions.
- Hughes, K. (Regissør) & Broccoli, A.R. (Produsentar). (1968). *Chitty Chitty Bang Bang* [Film]. Storbritannia: Dramatic Features.
- Murnau, F.W. (Regissør) & Dieckmann, E. & Grau, A. (Produsentar). (1922). *Nosferatu* [Film]. Tyskland: Jofa-Atelier Berlin Johannisthal.
- Spielberg, S. (Regissør) & Marshall, F., Mercer, S. & Spielberg, S. (Produsentar). (2016). *The BFG* [Film]. USA: Walt Disney Pictures.
- Stuart, M. (Regissør) & Margulies, S. (Produsentar). (1969). *If it's Tuesday, this must be Belgium* [Film]. USA: Wolper Pictures.

Verbinski, G. (Regissør) & Bruckheimer, J. (Produsent). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Film]. USA: Walt Disney Pictures.

Wiene, R. (Regissør) & Meinert, R. & Pommer, E. (Produsentar). (1920). *Caligaris Kabinett* [Film]. Tyskland: Decla-Bioscop AG.