

Tystnad – talande tystnad: Luckor och möjlighetsutrymmen i Alice Munros novell ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

Adrian Anderson

Inledning

Narrativ är någonting vi lever med och som är helt integrerat i våra liv. Vi tar emot och sänder ut narrativ dagligen utan att direkt reflektera över att det händer när det händer. Narrativ är helt enkelt berättande. Narrativ form är berättelsens tidsliga och rumsliga aspekter, eller aspekter som första- eller tredjepersonsberättande. En av de författare som hyllats för sin förmåga att utforma narrativ är Alice Munro. Hennes prosa är rak och precis och hennes noveller består ofta av karaktärer med vanliga liv i vanliga omgivningar. Händelserna är vardagliga, men i det vardagliga kommer plötsligt stunder av fullständig klarhet där det vardagliga blir extraordinärt och verklighetens ironi framstår med vibrerande kraft. Munros novell ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, först publicerad 2001 i den novellsamling som fått sin titel av novellen, innehåller dessa egenskaper. Berättelsen skiftar ofta perspektiv och har en uppbruten form med många nivåer av tid. Mellan dessa tidsliga nivåer finns tystnader där händelser anas men inte direkt uttalas; ellipser som inbjuder läsaren att själv tolka vad som kan ha hänt, tystnader som lämnar ett möjlighetsutrymme för interpretation. Bakom läsoplevelsen ligger en struktur som ger läsoplevelsen dess effekt och det är den och dess uppbyggnad och mekanismer som denna analys menar synliggöra. Som verktyg för detta har en kombination av narratologi och läsarorienterad fenomenologi visat sig särskilt användbart.

Munro har hittills i sitt författarskap ägnat sig uteslutande åt novellgenren, men inom den har hon ibland närmat sig andra litterära genrer. En av dessa är ”romance” och ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” är en novell som leker med just den genren. Som del av analysen undersöks därför även vad leken med romancegenren har för betydelse för narrativets meningsproduktion.

Novellen handlar om Johanna, en kvinna som arbetar som hushållerska i ett hem bestående av en flicka i tonåren, Sabitha, och hennes morfar, Mr. McCauley. Sabithas mor är död och hennes far, Ken, bor på annan ort. Johanna inleder en brevkor-respondens med Ken, blir förälskad i honom och bestämmer sig för att säga upp sig, resa till honom och börja ett nytt liv med mannen hon älskar. I själva verket visar sig korrespondensen vara ett trick som Sabitha och hennes bästa vän, Edith, spelar Johanna.

2013 producerades en filmatisering av Munros novell, *Hateship, Loveship*, regisserad av Liza Johnson och med manus av Mark Poirier, där berättelsens form förändrats, textens ellipser interpreterats och romancetemat fått ett tydligare fokus. Adaptionen utgör en

möjlighet att jämföra stil och form och vad som skett med texten i adaptations-processen från ett media till ett annat, från litterär text till rörliga bilder med ljud. Det ger alltså möjlighet att studera den litterära textens möjlighetsutrymmen för tolkningar och transformationer och vilken betydelse narrativets struktur, möjlighetsutrymmen och genrelek haft för filmadaptionen och vilken form dessa tagit i adaptionen.

Forskningsöversikt

Det råder ingen brist på vetenskapliga analyser av Alice Munros noveller, men "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" har mer sällan satts i fokus. Ett exempel på detta är Carol Ann Howels "Intimate dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*" från 2009 som är en analys av novellsamlingen, men som endast nämner novellen helt kort. Däremot har Alice Munros stil och form analyserats flitigt med narratologi som verktyg med utgångspunkt i flera andra noveller. Ett relativt nyttkommet exempel på detta är Isla Duncans *Alice Munro's Narrative Art* från 2011.

Ulrica Skagerts avhandling *Possibility-space and its imaginative variation in Alice Munro's short stories* från 2008 har ett par liknande utgångspunkter som denna analys och är därför viktig att framhålla. Vad Skagert menar med possibility-space och vad jag menar med möjlighetsutrymme skiljer sig dock, och likaså vår fenomenologiska utgångspunkt. Possibility-space använder Skagert i en vidare mening, som inbegriper möjliga vägar och val för karaktärerna i berättelsen. Det är i kapitel två i Skagerts avhandling som våra arbeten närmar sig varandra i det att en av de noveller som analyseras där, "The Albanian Virgin", är en av de noveller där jag menar Munro leker med romancegenren och som även Skagert kallar "historical romance", dock utan att öppna för genrediskussion (Skagert 2008: 53). Däremot ringar Skagert in vad jag menar och avser med möjlighetsutrymme i samma kapitel: "The anti-end throws the reader back into the story's spaces of possibilities where the characters' lives are allowed to disappear in holes of un-narrated implications, layers that can only be guessed at." (Skagert 2008: 60). Det är alltså inte vad Skagert kallar possibility-space, utan vad hon i sammanhanget kallar spaces of possibilities, som överensstämmer med vad jag menar med möjlighetsutrymme och därför kommer att syfta på fortsättningsvis. En annan skillnad mellan min och Skagerts fenomenologiska utgångspunkt är att hennes är övervägande textorienterad medan min är övervägande läsarorienterad.

Gällande filmadaptionen har Ewa Bodal och Nelly Strehlau i "*Hateship Loveship, adaptation*" från 2016 och likaså Marta Sibierska i "*The Case of Hateship Loveship*" från 2015 gjort liknande jämförande analyser av novell och filmadaption, men med den skillnaden att fokus ligger på adaptionen. De är viktiga att framhålla och har intressanta infallsvinklar. I Sibierskas fall ligger fokus på adaptionsteoretisk problematik medan Bodal och Strehlau mer koncentrerat sig på hur stil, form och tematik behandlats i adaptationsprocessen. Dock använder ingen av dem narratologi som utgångspunkt i analyserna.

Teoretiska utgångspunkter

Metod för undersökningen är narratologisk analys av berättarteknik i novellen och filmadaptionen. Den narratologiska analysen utgår från Gérard Genettes *Narrative*

Discourse: An Essay in Method och till viss del *Narrative Discourse revisited*. Den svenska narratologiska terminologin lånas från Ulf Olsson så som han använt den i sin läsning av Birgitta Trotzigs *De Utsatta* i *I det lysande mörkret*. Olssons svenska översättning av narratologisk terminologi utgår från just Genettes *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Som komplement sammankopplas narratologi med läsarorienterad fenomenologi. För detta syfte används Wolfgang Iser's "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse". Främst är Iser's tankar om textens luckor av betydelse, samt hur mötet mellan det kända och det okända, vad vi vet och inte vet, skärper läsarens antecipations- och retrospektionsprocesser. De två teoretiska fälten sammanlänkas genom att vad Iser kallar textens luckor är kompatibla med narratologins fokalisering, anakroni och ellips (detta redogörs för närmare nedan). Även Iser's tankar om läsandets antecipations- och retrospektionsprocesser sammanlänkas med narratologi, men även med genre teori eftersom genre per automatik medför antecipation. Därför görs även en genreanalys där två olika genremodeller används, en generell modell för genrefilm och genrelitteratur och en specifikt för romancegenren. Både den narratologiska novellanalysen och den komparativa analysen har fyra utgångspunkter: fokalisering, anakroni, ellips och genre. De fyra utgångspunkterna sammanlänkas genomgående med luckor, möjlighetsutrymmen, anticipation och retrospektion.

I den komparativa analysen ligger fokus på adaptionsteoretiska begrepp som mediespecificitet, mediedistinktion, mediekonvention och intentionalitet. Robert Stams "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" är av intresse inte minst för att han är en av de teoretiker som problematiserar den traditionellt hierarkiska indelningen av original och adaption. Detta hänger samman med att de två medierna ses som jämställda i den komparativa analysen, att novell och film kan fungera som komplement till varandra istället för att konkurrera om plats på en hierarkisk skala. För generell genre teori används Anders Petterson's "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres" och Thomas Schatz's "Film Genre and the Genre Film" och för romancegenren specifikt används Maria Nilson's *Kärlek, passion och begär – om romance*.

Narratologi

I den narratologiska analysen ligger fokus på berättandets *perspektiv* och berättelsens *rörelse* och *ordning*. Som tidigare nämnts är det Ulf Olssons svenska översättning av Genettes narratologiska begreppsapparat som kommer att användas, men en viktig avvikelse från Olssons terminologi och Genettes begreppsapparat är att jag använder begreppet narrativ som komplement till termerna berättelse och berättande i bemärkelsen att jag med narrativ menar både framberättandet och det berättade, d.v.s. berättelse och berättande i kombination.

Berättelsen framberättas av *berättaren*. Efter att berättelsen lästs i sin helhet framstår *historien* för läsaren (Genette 1980: 27, 27n). Historien är alltid kronologisk, medan berättelsen kan vara fragmenterad. Är den fragmenterad är det upp till läsaren att under och efter läsningen pussla ihop fragmenten till en meningsbärande enhet. Historien är på så sätt läsarens tolkning av berättelsens beståndsdelar. Den är inte synlig på samma sätt som berättelsen i det att historien är abstrakt – den finns, så att säga, mellan raderna i berättelsen.

Perspektiv anger hur information ges i narrativet (Genette 1980: 185-210). *Dieges* är namnet för den framberättade världens universum, den tidsliga och rumsliga plats som utgör

berättelsen (Genette 1980: 27, 27n, 162-170). Berättandet kan ske från innanför eller utanför diegesen, vara *intradiegetisk* eller *extradiegetisk*. I novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" är berättaren extradiegetisk, d.v.s. berättaren berättar från en punkt utanför den framberättade världen då berättaren inte är närvarande eller delaktig i berättelsens dieges. I filmen *Hateship, Loveship* däremot är det genom filmkameran vi tar del av berättelsens händelser. Den är närvarande i den framberättade världen och därför intradiegetisk.

En annan aspekt av perspektiv är *fokalisering* som rör vad som berättas och ur vilket/vems perspektiv (Genette 1980: 189-194). *Extern fokalisering* utgår från en perspektivposition utanför en karaktär och har ett objektivt perspektiv i form av att berättaren kan se och höra vad andra gör och säger, men utan att ha tillgång till tankar och känslor (Genette 1980: 190f). Denna form är vanlig som inledning i litteratur. Så även i den aktuella novellen: "Years ago, before the trains stopped running in so many of the branch lines, a woman with high, freckled forehead and a frizz of reddish hair came into the railway station and inquired about shipping furniture." (Munro 2001: 3).¹ Berättaren beskriver objektivt Johanna, platsen och vad hon gör ur tredjepersonsperspektiv och ger situationen kontext. Berättaren sätter så att säga scenen. Extern fokalisering är även filmmediets vanligaste uttryck, då kameran är observerande och inte kan redogöra för tankar utan berättarröst eller attribuerande text. Film-adaptionen är till största del externt fokaliserad. Som ett exempel kan ges filmens inledningsscenen där kameran är objektiv betraktare till Johanna och Mrs. Willets, hennes arbetsgivare innan hon börjar arbeta som hushållerska hos Mr. McCauley (*Hateship, Friendship* 2013: 00:36).²

Intern fokalisering i sin renaste form kan endast realiseras genom intern dialog ur förstapersonsperspektiv, men sträcker sig även till tredjepersonsperspektiv om tredjepersonen har tillgång till någons interna tankar och känsloliv (Genette 1980: 193). Detta kommer till uttryck på två sätt i novellen, som följande textutsnitt visar:

He understood that she did know, and that it was, it would be, all right. You could say that a case like this was right up her alley. Not that he wouldn't be grateful. He'd got to a point where gratitude wasn't a burden, where it was natural—especially when it wasn't demanded. Thoughts of regeneration were starting. *This is the change I need*. He had said this before, but surely there was one time when it would be true. The mild winters, the smell of the evergreen forests and the ripe apples. *All we need to make a home*. (52)

"He understood that she did know" visar att berättaren vet vad Ken Boudreau, mannen Johanna förälskar sig i, vet utan att han uttalat det. Även att "thoughts of regeneration were starting" visar att Kens tankar är tillgängliga för berättaren och slutligen visar utsnittet att berättaren har tillgång till hans explicita tankar: "*This is the change I need*" och "*All we need to make a home*" markerade kursivt i novellens text.

Även i filmen finns instanser av intern fokalisering, men endast visuellt internt ur karaktärers perspektiv. När Johanna först anländer till Mr. McCauleys hus stannar hon på trottoaren utanför och ser på personerna som sitter på verandan utan att ge sig till känna.

¹ Samtliga sidhänvisningar till novellen görs hädanefter inom parentes med endast sidangivelse.

² Hädanefter ges hänvisningar till filmutsnitt i form av enkel tidsangivelse (inom parentes) för när den specifika händelsen eller instansen sker eller den aktuella scenen börjar. För kontext kan hela scener ses även när angivelsen gäller händelse eller instans, men nedan anges endast exakt tidsangivelse för det som specifikt menas. Viss tidsförskjutning kan ske mellan versioner och distributörer.

Kameran intar Johannas perspektiv och position och ser vad hon ser, inifrån (06:33). Kort därefter får en av personerna på verandan syn på Johanna och påpekar hennes närvaro för Mr. McCauley som vänder sig mot henne och ser henne. Här är kameran så intimt nära Mr. McCauley att han kommer ur fokus medan Johanna är i fokus (06:44). I detta fall visar kameran vad Mr. McCauley ser, men utan att inta hans exakta perspektiv och position. Det kan diskuteras huruvida detta är intern fokalisering, men den intima närheten är mer än observerande och motsvarar inte någon annan karaktärs perspektiv och därför räknar jag även detta som en form av intern fokalisering.

Berättelsens *rörelse* handlar om ”vilka former berättelsens framåtskridande rörelse tar sig, och [...] hur dessa medverkar i textens meningsproduktion” (Olsson 1988: 180). Detta utgörs av fyra begrepp: de två ytterligheterna *ellips* och *deskriptiv paus* och däremellan *scen* och *summering*. Ellipsen har två funktioner. Den motsvarar tid som inte redogörs för i berättelsen och är också den instans där tid kan röra sig snabbast (Genette 1990: 43, 52, 94). ”When the letter came telling about the hotel it was months and months later. It was summer” (34). Tidssprånget på flera månader sker från en textrad till nästa och berättaren fokuserar här på att ett brev kommit, inte på de månader som gått och vad som hänt under den tidsrymden. För filmmediet är ellipsen avgörande för att kunna berätta händelser som utspelas över längre tid. Ellipsen är även mycket synlig i filmmediet i form av klippning och redigering. Ett exempel är Johannas bussresa från Plainfield, Iowa – där Mrs. Willets och Johanna bott fram till Mrs. Willets död – till Solon, Iowa – där Mr. McCauley och hans dotterdotter Sabitha bor. Resan tar i filmtid en minut och tjugofem sekunder (04:19-05:44). Detta i form av flera ellipser.

Nästa exempel illustrerar både scen och deskriptiv paus. Den deskriptiva pausen är ellipsens motsats i och med att ellipsen är berättandets snabbaste tidsrörelse framåt medan den deskriptiva pausen saktar eller helt stannar av (pausar) berättelsens tid:

“You’ll be needing a truck,” he said.

”No. I want to send it on the train. It’s going out west, to Saskatchewan.”

She spoke to him in a loud voice as if he was deaf or stupid, and there was something wrong with the way she pronounced her words. An accent. He thought of the Dutch—the Dutch were moving in around here—but she didn’t have the heft of the Dutch women or the nice pink skin or the fair hair. She might have been under forty, but what did it matter? No beauty queen, ever. He turned all business.

“First you’ll need the truck to get it to here from wherever you got it. And we better see if it’s a place in Saskatchewan where the train goes through. Otherways you’d have to arrange to get it picked up, say, in Regina.”

“It’s Gdynia,” she said. “The train goes through.” (3f)

I textexemplet avbryts dialogen av en deskriptiv paus (Genette 1980: 94). Dialog är vad Genette menar med scen – den instans där berättelsens tid och historiens tid kommer varandra närmast och där berättelsens tid bäst motsvarar vår verklighets tid. Den information berättaren ger mellan de två instanserna av dialog/scen tenderar att stanna tiden (därav ordet paus), eller försätta berättelsen i ett tillstånd av slowmotion (Genette 1980: 93f). I film kan den deskriptiva pausen motsvaras av t.ex. slowmotion, där tiden saktas ned för att publiken ska hinna uppmärksamma fler detaljer eller att flera händelser klipps ihop som sker samtidigt. Då sträcks också tiden ut och varje enskild händelse tar längre tid än realltid. I *Hateship, Loveship* förekommer inget av dessa. Däremot har filmmediet den fördelen att man i en scen

med dialog också samtidigt ser händelser som behöver beskrivas i litteratur och därmed faller behovet av den deskriptiva pausen till stor del bort. Denna skillnad rör mediespecifiteter, ett begrepp som redogörs för nedan under adaptionsanalys.

Summering följer direkt på ellips då summeringens funktion är att sammanfatta tid som inte redogjorts för. Det enda undantaget är om en roman, novell eller film inleds med en summering av händelser innan berättandet börjar, det sker då i form av analeps (se nedan) (Genette 1980: 94, 98f). Följande är ett exempel på summering:

Mr. McCauley died about two years after Johanna's departure. His funeral was the last one held in the Anglican church. There was a good turnout for it. Sabitha—who came with her mother's cousin, the Toronto woman—was now self-contained and pretty and remarkably, unexpectedly slim. (53)

Berättaren summerar viktiga fakta som läsaren behöver om de år som inte berättats om: att Mr. McCauley har dött och att Sabitha förändrats. I film sker detta oftast visuellt med hjälp av ellipser som accelererar tiden, eller görs i form av dialog.

Berättelsens *ordning* rör hur berättelsen presenterar historien. *Anakroni* definierar Genette som instanser där berättelsens och historiens ordning inte överensstämmer (Genette 1980: 35f, 40). "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" har en uppbruten struktur. Händelserna i berättelsen följer inte kronologisk ordning och anakroni uppstår. *Hateship*, *Loveship* däremot är berättad i kronologisk ordning och är därför bättre överensstämmande med historiens ordning, men överensstämmer ändå inte helt. Detta beror på användandet av *analeps* i berättelsen. Med *analeps* menas varje instans av berättande som refererar till en tidpunkt innan berättelsens nu (Genette 1980: 40). *Analeps* kan ske i form av summering av händelser som utspelats under ellips (se ovan), referera till händelser som föregått berättelsens tid, eller, som i följande textexempel, referera till händelser som skett parallellt med andra händelser vid en tidpunkt före berättelsens nu (Genette 1980: 155).

The fact was that *three days before*—on the very day that Johanna had bought her ticket, as the station agent had now told him—Mr. McCauley *had* received a letter from Ken Boudreau asking him to (a) advance some money against the furniture belonging to him (Ken Boudreau) and his dead wife, Marcelle, which was stored in Mr. McCauley's barn, or (b) if he could not see his way to doing that, to sell the furniture for as much as he could get and send the money as quickly as he could to Saskatchewan. There was no mention of the loans that *had* already been made by father-in-law to son-in-law, all against the value of this furniture and amounting to more than it could ever be sold for. (20, min kursivering)

I filmadaptionen illustreras *analeps* aldrig visuellt utan sker uteslutande i form av dialog, men även i form av dialog uppfylls *analeps*ens viktigaste funktion, vilket är att ge kontext till den framberättade världens karaktärer, platser och händelser via tillbakablickar.

Läsarorienterad fenomenologi

Som Wolfgang Iser beskriver relationen mellan texten, textens luckor och läsaren är det "den skrivna delen av texten [som] ger oss kunskapen, men det är den oskrivna delen som ger oss möjlighet att utmåla ting. I själva verket är det så att utan dessa element av obestämdhet, textens luckor, skulle vi inte kunna använda vår fantasi" (Iser 2011: 328). Dessa luckor uppstår på olika sätt och har olika funktioner.

Ellipsen, som beskrivits ovan, är en explicit lucka i berättelsen. Luckor uppstår även i anakroni, i en uppbruten berättarstruktur, men också i berättelsens många skiften i fokalisering. Detta finns i texten, men sker också i läsprocessen eftersom läsaren ständigt söker pussla ihop den fragmenterade tidsordningen i berättelsen och de olika perspektiven liksom retroaktivt efter läsningen när läsaren byggt om berättelsens delar till en historia.

Den spänning (här i betydelsen av engelskans *suspence*) som de olika formerna av luckor ger upphov till kallar Iser *anticipations-* och *retrospektionsprocesser*: ”det ständiga avslöjandet av texten som en levande händelse” (Iser 2011: 325, 337). Ellipser, anakroni och skiftande fokalisering agerar alltså som narrativa katalysatorer för *anticipations-* och *retrospektionsprocesser*.

Iser menar också att textens luckor leder till olika ”realiseringar” som är unika för varje läsning, att en texts realisering – i narratologiska termer, när berättelsen blir historien – har ett okänt antal möjligheter för att ”varje läsare kommer att fylla ut luckorna på sitt eget sätt” (Iser 2011: 325). Textens luckor lämnar ett möjlighets-utrymme för tolkning.

Det finns ytterligare en typ av *anticipationsprocess*: den *anticipation genre* bär med sig. Här kopplar jag samman genre med vad Iser kallar *identifikation*: ”upprättandet av frändskap mellan en själv och någon utanför en själv – en ’hemmaplan’ där vi har förmågan att i trygghet uppleva det obekanta” (Iser 2011: 338). Detta kan lika gärna beskriva den *anticipation* som genre skapar; en ny upplevelse (ett ”obekant”) i ett välbekant format (en ”hemmaplan” eller ”trygghet”).

Men vad händer om en berättelse för med sig en viss *anticipation*, men att *anticipationen* sedan inte infrias? En av de utgångspunkter jag har i analysen nedan är att ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” är en lek med romancegenren, men att istället för att infria det *anticiperade* helt blir novellen istället en slags *inverterad romance* där alla förutsättningar och centrala beståndsdelar för *romance-genren* finns med: ”courtship, loveship, marriage”, men endast i en av textens luckor, i en ellips.

Genre teori

Litteratur och film definieras utifrån genrer och samtidigt för genredefinitionen med sig förväntningar på igenkännbarhet. Stil, form, handlingmönster och teman är förknippade med, och bestämmer, genre. För detta finns en mängd modeller med allt från ett fåtal punkter till långa listor på kriterier. För denna analys har en enkel formmodell valts. Modellen är hämtad från Tomas Schatz i ”Film Genre and the Genre Film” och består av fyra skeenden: *Etablering* – berättelsens premisser; sociala och kulturella förutsättningar etableras. *Animation* – karaktärernas roll i de etablerade förutsättningarna och etablerandet av konflikt. *Intensifiering* – konflikten når sin kulmen. Och slutligen *Upplösning* – de hot konflikten inneburit elimineras och social och kulturell ordning återställs (Schatz 2009: 572). Samma indelning kan gälla för litterära genrer, filmgenrer, genrefilm och genrelitteratur. Det handlingsmönster modellen illustrerar är ett väl beprövat formgrepp som blivit konvention.

Form ses alltså i detta sammanhang som ramar och fasta strukturer. Stil däremot ses som mer rörligt, individuellt och ibland även trendmedvetet, som val av tid, plats och tonläge. Teman avgör många av de populära genrerna, som *romancegenren* där kärleks-temat och en central kärlekshistoria inte bara är *genrekonvention* utan *genredefinition* (Nilson 2015: 10f).

Som tillägg till de fyra skeendena i formmodellen ovan kan *mötet, attraktionen, hindret, återmötet* och *det lyckliga slutet* ses som genretypiska för romance (Nilson 2015: 37f).³

Om genrer definieras utifrån konventioner och igenkännbarhet så kan man även säga, som Anders Pettersson i "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres", att "*a text's genre is the way in which it is meant to be taken.*" (2003: 36, kursiv i orig.). Men om alla karaktäristiska ingredienser för en romance bara sker i en av berättelsens ellipser uppstår en krock mellan läsarens antecipationer och berättelsen. Det blir en ironisk lek med läsarens förväntning och med genre.

Adaptionsteori

Att göra en adaptionanalys av en litterär text adapterad till film innebär ofrånkomligt att på ett eller annat sätt göra en komparation: en jämförelse mellan ursprungstext och adaption. En sådan komparation kan ha flera olika utgångspunkter: en jämförelse med utgångspunkt i hur trogen adaptionen är ursprungstexten, en jämförelse av hur mediespecificiteter för ursprungstexten transformerats för att anpassas till det nya mediets specificiteter eller en jämförelse av berättartekniker.

I "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" ställer Robert Stam frågan: "Fidelity to what?" i samband med frågan om trohet till ursprungstext (2012: 77). Frågan är berättigad då frågan om trohet i sig rör en mängd möjliga infallsvinklar som ofta har sin utgångspunkt i ursprungstexten värderad som ett original. Implicit eller explicit intar adaptionen ett underläge i en sådan jämförelse. Det blir en förenklad och tydligt värderande fråga om "[c]hronological precedence" istället för att se ursprungstext och adaption som komplement till varandra (Bazin 2012: 62).

Mediespecificitet är i sin enklaste definition vad som inte är överförbart i adaption från ett media till ett annat. Specificitet belyser att det finns skillnader mellan medier, att de har olika förutsättningar att kommunicera. Robert Stam visar i fråga om medie-specificitet på specifika skillnader mellan det litterära mediet och filmmediet. Det litterära mediet har det skrivna språkets tecken som medel medan filmmediet har minst fem olika medel: "moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials." (Stam 2012: 78). Filmmediet kan använda sig av dessa, men består inte av nödvändighet av samtliga.

I "What Novels Can Tell That Films Can't Show" tar Anne Gjelsvik in filosofen Berys Gauts tankar om medier. Gaut menar att medier har särdrag som är distinkta för mediet, men att dessa särdrag även kan vara distinkta för andra medier (Gjelsvik 2013: 258). *Mediedistinktioner* är därmed vad som både är distinkt för och samtidigt överförbart mellan olika medier, men inte mellan samtliga per definition. Mediedistinktioner, i motsats till mediespecificiteter, kan vara transmediala och transmedialitet i sin enklaste definition är vad som är överförbart mellan medier i adaption.

För att ge ett exempel är dialog distinkt för både litteratur och film och därmed transmedialt. Skrivna dialog i kombination med attribuerande text om vem/vilka som talar, i form av språkliga tecken på en yta är specifikt för litteratur medan talad dialog i kombination av rörliga bilder, där de rörliga bilderna attribuerar vem/vilka som talar är specifikt för film.

³ Nilson refererar till en modell skapad av Pamela Regis med åtta punkter. Av dessa lånar jag de fem som är mest relevanta i detta sammanhang.

Transmediala mediedistinktioner kan alltså användas i olika mediespecifika sammanhang. Allt beroende på det specifika mediets konventioner.

Mediespecificitet, mediedistinktion och *mediekonvention* kommer nära varandra på så sätt att vad som är specifikt eller distinkt för ett media blir konvention och i omvänd ordning att en konvention blir distinkt eller specifik för ett media. Samtidigt ger konventioner i narrativ form, stil och teman upphov till genrer.

Att leka med en genre, som i fallet ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, är ett intentionellt val. Att intentionellt leka med en genre innebär också ofrånkomligt att leka med genreförväntningar. *Intentionalitet* handlar i denna kontext om kreativa och interpretativa val som är ”ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic.” (Hutcheon 2013: 108). Berättandet, berättelsen och historien, i både ursprungstext och adaptation, är resultat av dessa val. I likhet med komparation är intentionalitet en ofrånkomlig del av adaptationsanalys. Det är trots allt omöjligt att analysera en adaptation utan att se till någon form av likhet eller skillnad och som följd orsaken till val att inkludera, exkludera och/eller tillägga.

”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

Fokalisering

I novellen är berättelsen uppdelad i femton sektioner. Analysen utgår från denna uppdelning och ser till berättelsens perspektiv i varje del. Övergripande modell för fokalisering är att berättandet i varje sektion skiftar mellan extern och intern fokalisering ur tredjepersonsperspektiv. I tretton av de femton sektionerna är det en person som fokaliseras, en där två personer fokaliseras (sektion tretton, men då inte samtidigt utan genom en glidning i fokalisering) och en som är helt externt fokaliserat (sektion sju).

Intern fokalisering skiftar i berättelsen mellan fem karaktärer: stationsföreståndaren (två sektioner), Johanna (fyra sektioner), Mr. McCauley (en sektion), Edith (fyra sektioner), Ken (två sektioner) och slutligen den sektion där fokaliseringen skiftar från Johanna till Ken. Den helt externt fokaliserade sektionen är en analeps och analyseras i nästa del nedan: anakroni.

Perspektivskiftningar utgör en form av luckor i texten. Varje intradiegetiskt, internt fokaliserat perspektiv ger en karaktärs subjektiva syn på händelser, på andra karaktärer samt den internt fokaliserades egna tankar och känslor. Dessa perspektiv blandas med berättarens extradiegetiska, externt fokaliserade, objektiva perspektiv. Det är först med alla dessa sex perspektiv samlade – berättarens egna inräknat – som läsaren får redskap att själv bilda sig en (sjunde) uppfattning om händelser och karaktärer. Berättandet har på så sätt en prisma-liknande effekt vars reflektioner bygger berättelsen och belyser historien ur olika perspektiv.

Iser menar att ”när helst flödet [i berättelsen] avbryts och vi leds bort i oväntade riktningar, ges vi möjlighet att sätta vår egen förmåga att upprätta samband i spel – att fylla luckorna som lämnats av texten själv” (Iser 2011: 325). I relation till antecipations- och retrospektionsprocesser förstås historien genom de sex skiftningar i fokalisering som förmedlas av berättaren. Dessa bygger läsarens antecipation. Det sjunde perspektivet är

läsarens eget som slutligen realiserar en tolkning genom retrospektion och de möjlighetsutrymmen textens luckor öppnat.

I novellens två första sektioner presenteras Johanna, att hon ska resa och att en större mängd möbler ska fraktas till den plats hon ska resa till. Presentationen görs av berättaren genom stationsföreståndaren.

A look at her left hand while she was getting the money out had told him—and he was not surprised—that she was not married to anybody. With those shoes, and ankle socks instead of stockings, and no hat or gloves in the afternoon she might have been a farmwoman. (6f)

I sektion tre och fyra är det istället Johanna som är internt fokaliserad. Här framstår Johanna som en resolut, jordnära och praktisk person. Genom Johanna får vi veta att hennes kläder mestadels är ärvda av en Mrs. Willets (7), att hon ska köpa nya kläder inför resan och att, som hon säger till ägaren av klädbutiken: "It'll likely be what I get married in" (11).

Then there was the business of handing over the money. They both pretended not to look, but both did.

"It's worth it," the woman said. "You only get married once. Well, that's not always strictly true—"

"In my case it'll be true," Johanna said. Her face was hotly flushed because marriage had not, in fact, been mentioned. Not even in the last letter. She had revealed to this woman what she was counting on, and that was perhaps an unlucky thing to do. (12)

Johanna ångrar att hon nämnt äktenskap "when he hadn't mentioned it and she ought to remember that. So much else had been said—or written—such fondness and yearning expressed, that the actual marrying seemed just to have been overlooked" (14).

I sektion fem skiftar den interna fokaliseringen till Johannas arbetsgivare, Mr. McCauley. Genom honom presenteras hans subjektiva intryck av Ken, mannen Johanna nu rest till och som varit gift med Mr. McCauleys avlidna dotter, Marcelle.

Ett brev från Ken hade anlämt till Mr. McCauley samma dag som Johanna köpt tågbiljetten. "It was the same old story—a desperate wheedling tone mixed in with some arrogance, some sense of its being owed to him, because of the wounds inflicted on him, the shame suffered, on account of Marcelle (21). Det framgår också att Ken "[...] had taken him for money over and over again, and now when he'd taken pity on him once more the fellow had connived with his housekeeper to steal the furniture." (24). Att omständigheterna omkring transporten av möblerna och Johannas roll i det hela är helt andra kommer aldrig för honom eftersom han bedömer situationen subjektivt som förhållandena framstår från hans perspektiv.

I ett samtal med Sabithas vän Ediths far uttrycker Mr. McCauley sin syn på Kens karaktärstyp. "He was in the Air Force in the war, you know. Those shortish fellows, they were often in the Air Force. Strutting around thinking they were war heroes. Well, I guess I shouldn't say that, but I think the war spoiled some of those fellows, they never could adjust to life afterwards" (26).

I sektion sex är det Edith som internt fokaliseras. Plötsligt uppstår en avvikelse från de antecipationer som byggts upp. Ur Ediths perspektiv verkar någonting inte vara vad det sett ut vara. "The past year's silliness with Sabitha was slipping out of sight. Yet when she

thought about Johanna's going off out west she felt a chill from her past, an invasive alarm. She tried to bang a lid down on that, but it wouldn't stay" (28).

I dessa sex första sektioner etableras flera antecipationsprocesser baserat på de fem olika perspektiv som skiftningarna i fokalisering gett via berättaren, stationsföre-ståndaren, Johanna, Mr. McCauley och Edith. Tillsammans ger perspektiven följande: En kvinna som är förälskad, som räknar med att gifta sig och som nu reser till den man hon älskar. Mannen framstår som en "bad-boy" som förhoppningsvis matchas av den "vanliga" kvinnans jordnära inre styrka och resoluta personlighet, men risken att hon blir utnyttjad verkar samtidigt finnas. Relationen får inget stöd från omgivningen och slutligen framgår att något inte står helt rätt till med Johannas resa då Edith uppenbarligen känner stark oro och ångest vid tanke på den.

Anakroni

Berättelsens nutid rör sig över sammanlagt någonstans mellan två och tre år, men med fokus på några få veckor. Historien utspelar sig däremot över längre tid och med fler händelser än det som hinner ske inom ramarna för narrativet. Denna oöverensstämmelse i berättelsens ordning, mellan berättelse och historia – anakroni – får främst uttryck i analepser. Oavsett det gäller händelse eller karaktär, och oavsett om analepsen har form av dialog eller intern eller extern fokalisering, så är den en avvikelse från historiens ordning. Som sådan utgör avvikelsen en lucka i berättelsen till dess att informationen getts. Denna berättarteknik bygger på analepsens möjlighet att skapa spänning (suspence) och aktiverar både antecipations- och retrospektionsprocesser. Innan informationen getts anteciperar läsaren olika möjliga scenarier för vad som hänt innan berättelsens nu och efter att ha tagit del av informationen förstås sammanhangen retrospektivt.

Sektion sju till nio är analepser som kronologiskt följer varandra. I dessa redogörs för hur Johannas och Kens brevväxling började, och det avslöjas att den i själva verket är Sabithas och Ediths konstruktion. Analepserna följer sedan brevväxlingen fram till berättelsens nu.

Sektion sju är helt extern fokaliserad. Berättaren berättar att allt börjat med att Ken visat uppskattning till Johanna för att hon finns i Sabithas liv i ett brev till Sabitha. När Sabitha, tillsammans med Edith, går för att posta sitt svar upptäcker de att något extra lagts i kuvertet. De postar inte brevet utan ångar istället upp det. I kuvertet ligger ett brev från Johanna till Ken tillsammans med Sabithas. Brevet, Johannas första brev till Ken, utgör en analeps i analepsen eftersom hon där redogör i korthet för sitt liv fram till skrivande stund. Johanna berättar om sig själv och sitt liv för att han ska känna att han kan lita på henne. Hon tackar också för hans vänliga ord om henne i Sabithas brev och undertecknar det "Your friend" (29f). När Sabitha och Edith läser brevet antyder Edith att Johanna förälskat sig i Ken trots att de bara träffats en gång.

"She's in love with him," she said.

"Oh, puke-puke," said Sabitha, holding her stomach. "She can't be. Old Johanna."

"What did he say about her, anyway?"

"Just about how I was supposed to respect her and it would be too bad if she left because we were lucky to have her and he didn't have a home for me and Grandpa couldn't raise a girl by himself and blah-blah. He said she was a lady. He said he could tell."

"So then she falls in lo-ove." (31)

Sektion åtta till nio kretsar kring Johannas och Kens brevväxling. Till Sabithas och Ediths förtret finns inget medföljande brevsvår till Johanna i kuvertet när Kens svar till Sabitha anländer.

”Poor Johanna,” said Edith. ”Her heart will be bwooken.”

Sabitha said, ”Who cares?”

”Unless we do it,” Edith said.

”What?”

”*Answer her.*” (32)

Och så tar korrespondensen mellan Johanna och ”Ken” fart. Breven från ”Ken” blir en blandning av verklighet och fiktion. Verklighet eftersom Ken är Sabithas far och hon vet sin fars liv i stora drag och fiktion eftersom det är flickorna som skriver breven, inte Ken. Breven de skriver till Johanna går snabbt från vänskapligheter till varm ömhet och förtroende och slutligen till att ha erotiska undertoner. De menar att driva med Johanna, men till slut får ett av ”Kens” brev Johanna att bestämma sig för att resa till honom.

I hate to end this letter because it feels now as if I have my arms around you and I am talking to you quietly in the dark privacy of our room, but I must say good-bye and the only way I can do it is to imagine you reading this and blushing. It would be wonderful if you were reading it in bed with your nightgown on and thinking how I would like to crush you in my arms.

L-v-, Ken Boudreau. (40)

Efter detta brev, undertecknat ”L-v-” (Love), skickar Johanna inget svar, utan köper istället en tågbiljett för att åka till honom och ordnar transport av de möbler hon förstått varit Kens och Marcelles, innan Marcelles bortgång, och som sedan dess magasineras hos Mr. McCauley.

I sektion tio och elva återvänder berättandet till berättelsens nutid. Johanna anländer till Ken och finner honom i mycket dålig kondition med hög feber, rosslande andning och svåra hostattacker, men Johannas resoluta och kompetenta omhändertagande får honom på bättringsvägen. När Ken så småningom kan ta sig ur sängen går han igenom hennes handväska. Han gör det för att han inte kan minnas hennes namn, men får syn på hennes bankbok. ”The sum was not dazzling, but it was impressive. It gave her substance” (48).

Sektion tolv är återigen en analeps där Ken är internt fokaliserad. Genom Ken ges ytterligare ett perspektiv till händelser som skett innan berättelsen tagit sin början. Att hans äktenskap med Marcelle varit fullt av problem och ”bad behaviour (hers, at a time when his own hadn’t started)” (50) och att hans många problem oftast varit förknippade med lojalitet mot vänner, lojalitet som haft högt pris och gång på gång försatt honom i knipa. Vad han tycker sig behöva är en chans att börja på nytt, något Johannas resoluta men varma omhändertagande och även hennes bankbok verkar kunna vara.

[...] he turned over on the fresh sheet, which smelled of the prairie wind and grass, and went back to sleep, knowing for certain she had only gone to buy milk and eggs and butter and bread and other supplies—even cigarettes—that were necessary for a decent life, and that she would come back and be busy downstairs and that the sound of her activity would be like a net beneath him, heaven-sent, a bounty not to be questioned. (50f)

Allt eftersom berättandet framskrider fylls luckor i av analepser som redogör för händelser som föregår berättelsens början eller pågående nu. Detta är kärnan i analepsens berättartekniska funktion: att ge berättelsens nu kontext genom att referera till dåtid och fylla i luckorna som läsaren behöver för att bygga en historia, men analepser kan både realisera och störa läsarens antecipationer. Antecipationerna som byggts upp i de här sektionerna är att kärlekshistorien, som inledningsvis verkar vara central plötsligt framstår som omöjlig, för att sakta men säkert visa sig bli möjlig igen.

Ellips

I sektion tretton och fjorton framgår det att Johanna förstört breven från Ken allt eftersom, så snart hon lärt sig dem utantill.

One thing she surely didn't want was for them ever to fall into the hands of young Sabitha and her shifty friend. Especially the part in the last letter, about her nightgown, and being in bed. It wasn't that such things wouldn't go on, but it might be thought vulgar or sappy or asking for ridicule, to put them on paper. (52f)

Att Ken inte nämnt breven skyller hon på hans stolthet och bestämmer sig att inte heller nämna dem på grund av den ökande intimitet brevväxlingen uttryckt.

Plötsligt kommer en ellips på två år innan novellens sista sektion på ungefär en boksida. Sektionen börjar med berättarens summering, som redan citerats ovan: att Mr. McCauley har dött och att Sabitha är mycket förändrad. Hemma hos Edith läser hennes mor dödsrunan högt för Edith. "The death notice in the paper said that Mr. McCauley was survived by his granddaughter Sabitha Boudreau and his son-in-law Ken Boudreau, and his wife Johanna, and their infant son Omar [...]" (53).

Sektionen avslutas med att Edith, internt fokaliserad, bestört reflekterar över ironin i att all oro över att vad hon och Sabitha gjort skulle avslöjas och få konsekvenser, endast fått konsekvensen att ett barn kommit till världen.

Händelser som sker i ellips hör till historien. Ellipsen hoppar över tid som kan summeras kort, eller öppnar ett möjlighetsutrymme för tolkning. I detta fall går ellipsen till kärnan av narrativets inbyggda antecipationer som abrupt störs. Den centrala kärlekshistoriens förverkligande, "courtship, loveship, marriage", uteblir i berättelsen. Den finns i historien, eftersom berättaren och Edith ger läsaren den basala informationen att Johanna och Ken två år senare är gifta och har ett barn, men förverkligas inte i berättelsen. Den tar istället form av en lucka i texten, ett möjlighetsutrymme som öppnar för en mängd olika realiseringar/tolkningar.

Genre

För att se vilken roll genreleken har i novellen kan novellens handling jämföras med de ovan nämnda formmodellerna för genre och romancegenre: Thomas Schatzs genre-modell och Pamela Regis formmodell för romancegenren som den beskrivs av Maria Nilson. För att skilja dem åt anges skeenden typiska för den allmänna modellen i kursiv medan romancemodellens skeenden anges både kursivt och inom parentes.

I novellens sex första sektioner *etableras* berättelsens premisser, dess sociala och kulturella förutsättningar. Karaktärernas roll i de etablerade förutsättningarna *animeras* ur flera olika perspektiv genom skiftningar i fokalisering och en konflikt etableras.

Efter att ha träffats en enda gång (*mötet*) har en känsloladdad brevväxling mellan en man och en kvinna (*attraktionen*) lett till att kvinnan reser till mannen hon väntar sig gifta sig med. "So much [...] had been said—or written—such fondness and yearning expressed" (14). I Jane Eyresk anda är mannen lite farlig, lite av en "bad-boy" med ett förflutet, men i behov av omhändertagande och kvinnan "vanlig" med egenskaper som resolut, trygg och just omhändertagande. Konflikten (*hindret*) etableras genom att en tredje person känner "a chill [...], an invasive alarm" (28) vid tanke på att kvinnan rest dit.

Konflikten (*hindret*) *intensifieras* när orsaken till varför kvinnans resa orsakat oro avslöjas genom analepser: det är inte mannen hon brevväxlat med, utan mannens dotter och hennes bästa vän. Men när kvinnan anländer till mannen (*återmötet*) får detta inga konsekvenser, istället växer hoppet om att kärlek ändå kan uppstå. Mannen börjar se henne som "a net beneath him, heaven-sent, a bounty not to be questioned" (51) och han tänker "*This is the change I need*" och "*All we need to make a home*" (52). Och kvinnan känner att "her heart had been dry, and she had considered it might always be so. And now such a warm commotion, such busy love." (53). Allt får till slut sin *upplösning*, de gifter sig och får ett barn (*det lyckliga slutet*).

Samtidigt som det finns en relativt god överensstämmelse mellan novellens skeenden och de två genremodellerna, så avviker narrativet samtidigt från romancegenren i form av dess utformning. Alla beståndsdelar för romance finns i historien, men inte i berättelsen och det är trots allt narrativet – berättelsen och berättandet – som utgör den analyserbara texten.

Leken med romancegenren består i just det att historien kan ses som en romance, men inte berättelsen. I det sammanhanget blir det redan ovan citerade citatet av Anders Pettersson särskilt intressant: "*A text's genre is the way in which it is meant to be taken*" (Pettersson 2003: 36). D.v.s. om en kärlekshistoria anteciperas, om bestånds-delarna pekar mot romance, mot en central kärlekshistoria, men själva kärlekshistorien istället sker i en lucka i texten – i en ellips – så pekar det mot en intentionell genrelek och därmed en berättarteknisk lek med läsarens antecipationer. Det verkar som att Alice Munro i "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" tagit romancegenren, lekt med den, dess konventioner och antecipationer och åstadkommit en inverterad romance som istället för att realisera de genrekarakteristiska dragen, "courtship, loveship, marriage" i berättelsen, närmast förpassar dem till en fotnot – eller, i detta fall rättare sagt, till en dödsruna.

Hateship, loveship – novell och adaption i komparation

Anakroni

Till skillnad från novellens berättelse utspelar sig filmens berättelse i kronologisk ordning. Filmens första trettiosju minuter är baserade på novellberättelsens analepser, med början vid slutet av Johannas anställning hos Mrs. Willets, efter vars död Johanna tar anställning som hushållerska hos Mr. McCauley, och fram till dess Johanna får kostnadsförslag av en flyttfirma för flytten av möblerna. I stora drag motsvarar detta de flesta av novellens analepser. De enda analepser som finns i filmen är dialogbaserade och refererar till tidsperioder innan filmberättelsens nu, vad som i novellen varit analepser i analepser. Det innebär att de textuella luckor som i novellens berättelse fyllts i av analepser inte har

motsvarighet i adaptionen. Formmässigt motsvarar filmen snarare novellens historia än berättelse, vilket i sig pekar mot en läsning/realisering, en retrospektiv tolkning, av novellens historia, än en överföring av novellens berättelse.

Det är en fråga om form. Formen i filmadaptionen är inte uppbruten på samma sätt som novellen med många nivåer av tid, utan som sagt kronologisk. Stilen är också förändrad. Tid, plats och tonläge är annorlunda. I filmen har brevkorrespondensen ersatts av mailkorrespondens, vilket förflyttar historien till modernare tid. Platserna har flyttats från Kanada till USA och tonläget har anpassats till den modernare tidsperioden.

Inget av detta har med mediespecificiteter att göra. Film, likväl som litteratur kan berätta i uppbruten form. Det har inte heller att göra med mediedistinktioner eller mediekonventioner då både kronologisk och uppbruten form förekommer i lika grad i båda medier. Valen bygger helt på intentionalitet – kreativa och interpretativa val, vilket även det pekar mot att filmadaptionen är en tolkning av novellens historia och därmed inte av Munros intentionalitet, viken var att belysa historien genom ett prisma liknande berättande. Det är alltså en adaption av historien ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, inte berättelsen ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” som filmen utgör.

Fokalisering

Som ovan nämnts utspelas filmens berättelse i kronologisk ordning. Den del av filmen som motsvarar berättelsens dieges i novellen motsvarar ca tjugo av totalt etthundratvå minuter filmtid. Ser man dessa tjugo minuter som utgångspunkt för berättandet, vilket är fallet i novellen, framstår man hur stor del av novellens berättelse som består av analepser och ellipser.

I filmen sker berättandet, som redan påtalats, intradiegetiskt via extern fokalisering (undantaget enstaka korta ögonblick där visuell intern fokalisering sker). Detta i motsats till novellens extradiegetiska berättare och i högre grad elastiska pendlande mellan extern och intern fokalisering. Skillnaden mellan novellens extradiegetiska berättande och filmens intradiegetiska berättare är att det som kameran berättar i högre grad upplevs som närvarande i filmberättelsens nu – en ökad intimitet, men snarare av voyeuristisk art än novellens interna fokaliseringar som representerar specifika karaktärens tankar och inre liv. Det voyeuristiska draget är en *mediedistinktion* för film, och främst filmer, som *Hateship, Loveship*, som filmats med handhållen kamera och också, per automatik, för att kameran är intradiegetisk.

Både historia och berättelse är *transmediala*, d.v.s. överförbara mellan de två medierna. Valet att adaptera den ena eller den andra är *intentionell*. Dialog är både *mediedistinkt* och *transmedialt*, samtidigt som exekution av dialog är *mediespecifikt* för vardera media beroende på de mediespecifika sätt på vilka dialog attribueras – i litteratur i form av språkliga tecken på en yta (i narratologiska termer, scen med deskriptiva pauser) och i film i kombination med rörliga bilder (i narratologiska termer, scen). Filmmediet illustrerar visuellt vad den litterära texten måste beskriva i form av deskriptiva pauser.

Mediedistinktioner har haft inverkan på dialogen i adaptionen. Vad berättaren i novellen vet och kan återge via *intern fokalisering* måste i film kommuniceras visuellt eller i form av tillförd dialog eller berättarröst. Denna transformation av det litterära mediets *mediedistinktion* är *konvention* i adaption från litteratur till film.

Ellips och Genre

En stor del av filmens tid utspelas i novellens sista ellips. Från ungefär femtiosju minuter in i filmen och fyrtiofem minuter fram, till filmens slut, motsvaras tid och händelser av novellens sista ellips. Det möjlighetsutrymme för tolkning som Munro intentionellt lämnat öppet i form av en lucka i texten har här blivit tolkat. Tolkningen består i det att kärlekshistorien, som i novellen förpassats till en ellips, har blivit fullt realiserad i filmadaptionen.

Förutom kärlekshistoriens realisering har även fler hinder lagts till och bikastraktärer har fått större utrymme. Kärlekshistoriens realisering störs av att en tredjepart introduceras: en kvinna som Ken redan har en relation med när Johanna anländer. Mr. McCauley är i filmen yngre och mer aktiv och blir själv del av en egen kärlekshistoria. Edith, som i novellen fått större utrymme än Sabitha har i adaptionen fortfarande en liknande funktion som i novellen, men får betydligt mindre utrymme. Istället har Sabithas relationer till Mr. McCauley, Ken och Johanna utvecklats.

Till skillnad från "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" ligger *Hateship, Loveship* betydligt närmare romancegenren. Den antecipation novellens berättelse byggt, och det möjlighetsutrymme för romance som lämnats öppet för tolkning i form av en ellips, en lucka i texten, har tolkats, realiserats, och fyllts i. Manusförfattare och regissör har nappat på Munros lek med antecipation och genre, nappat på de möjlighetsutrymmen som lämnats i berättelsen och möjligheten som lämnats till läsaren att själv retroaktivt fylla i textens luckor och realisera historien.

Slutdiskussion

I en intervju för det australiska litterära magasinet *Meanjin* 1995 talar Alice Munro om öppna slut i sina noveller och om läsarens förväntningar. Samtalet kretsar kring novell-samlingen *Open Secrets* i vilken Munro, som det framgår i intervjun, genomgående ville utmana läsarnas förväntningar. "The stories in *Open Secrets* aren't about what they seem to be about" (*Meanjin* 2016). Det framgår även att detta bygger på intentionalitet från hennes sida: "I wanted these stories to be open. I wanted to challenge what people want to know. Or expect to know. Or anticipate knowing" (*Meanjin* 2016).

I denna intervju bekräftas flera av de antaganden och infallsvinklar denna studie gör och har: intentionella textuella luckor, möjlighetsutrymmen för tolkning, och en lek med läsarens antecipation. I min analys har jag menat att visa på, inte bara att detta finns i novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage", utan också hur dessa intentionella val realiserats i narrativet på en berättarteknisk nivå.

Med utgångspunkt i narrativets olika former av luckor, textens "element av obestämthet" som Iser kallar dem, aktiveras antecipations- och retrospektionsprocesser i det att vi som läsare måste "använda vår fantasi" (Iser 2011: 328). De olika formerna av textuella luckor som jag sammankopplat med de narratologiska termerna fokalisering, anakroni och ellips har jag visat agera som katalysatorer för dessa antecipations- och retrospektionsprocesser.

Fokalisering utgör textuella luckor genom det berättartekniska användandet av elastisk fokalisering, glidningar mellan berättarens externa fokalisering och intern fokalisering av fem olika karaktärer i novellen. De sammanlagt sex olika perspektiven belyser historien med en prisma-liknande effekt och antecipationen ligger i det att varje nytt perspektiv belyser historien

ur en ny vinkel och genom detta utmanas antecipationen varje gång perspektivet skiftar och det är inte förrän alla sex perspektiv samlats som narrativets mening framstår retrospektivt.

Anakroni utgör en textuell lucka i och med att berättelsens form skiljer sig från den kronologiska historien. I novellen har den en uppbruten form och berättandet sker till stor del med hjälp av analepser och ellipser. Analepser ger kontext till diegesen och fyller allt eftersom i flera av textens luckor så att historien kan realiseras. Historien som helhet kan därför endast byggas i retrospektion efter läsningen.

Ellips, narrativets explicita lucka, utgör i novellen den största utmaningen i det att den utgör tystnad – tid som inte redogörs för – men den allra största utmaning ellipsen ger är i samband med den antecipation leken med romancegenren byggt. Johanna och Ken gifter sig och får ett barn, men det sker i tystnad – i en ellips.

Jag har genomgående försökt visa genom textexempel och referat på de många genre-drag, främst från romance, som finns i novellen. Att genremodellens fyra skeenden och romancemodellens fem skeenden finns i berättelsen och att de därmed per automatik bygger antecipation på en central kärlekshistoria och en upplösning, ett lyckligt slut, som Maria Nilson ser som genredefinierande. ”Man skulle kunna säga att författaren och läsaren ingått ett ’kontrakt’ med varandra. Om jag som läsare plockar upp en romance-bok förväntar jag mig ett lyckligt slut och får jag inte det, finns risken att jag blir besviken” (Nilson 2015: 10f).

I ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” finns det lyckliga slutet, men inte realiseringen av den anteciperat centrala kärlekshistorien. Realiseringen av kärleks-historien finns i novellens historia, men inte i berättelsen. Genreleken blir därmed ett faktum och likaså leken med läsarens antecipation, och novellens sista ellips blir ett exempel på sambandet mellan genreleken och narrativets utformning.

Vad narrativet lämnat istället för realisering av det anteciperade är ett möjlighets-utrymme i form av en textuell lucka. Det rör sig som sagt inte om huruvida Johanna och Ken får varandra på slutet, det finns i historien, utan om att romancegenrens anteciperade belöning, ”courtship, loveship, marriage”, måste realiseras retrospektivt i form av läsarens egen tolkning av möjlighetsutrymmet.

Regissören Liza Johnson och manusförfattaren Mark Poirier har tagit de möjlighets-utrymmen Munro lämnat öppna för läsaren att tolka och gjort just det: tolkat. De har gjort en läsning av novellens uppbrutna berättelseform, av den prisma-liknande berättarformens perspektivskiftet, och av narrativets analepser och ellipser. De har nappat på genreleken och leken med antecipation och återskapat historien, inklusive kärlekshistoriens realisering.

I och med att filmadaptionen bygger på historien, inte berättelsen, ändras narrativets utformning. I en kronologisk berättelse förändras analepsens och ellipsens betydelse. I filmen har analeps och ellips mindre att göra med intentionell berättarteknik och form och mer med mediekonvention. Analepsens och ellipsens uppgifter i adaptionen är att ge kontext och att föra narrativet fram medan de i novellen utgör en intentionell del av narrativets berättartekniska konstruktion. Detta har att göra med de olika intentionella val som gjorts för novellen och filmen. Novellens berättelse hade kunnat direkt överföras till rörliga bilder med ljud, men det hade varit att inte använda narrativets möjlighetsutrymmen, att helt bortse från dem. I filmadaptionen blir antecipationen om romance realiserad och den största skillnaden mellan novellen och filmadaptionen blir i slutändan genrebaserad: effekten av de

intentionella tolkningsval man gjort i adaptionen är att filmens berättelse är romance medan novellens berättelse inte är det.

För att återkoppla till Robert Stams fråga i samaband med trohetsfrågan i relation till original och adaption: "Fidelity to what?" (Stam 2012: 77). I detta fall rör det sig om trohet till de möjlighetsutrymmen för tolkning som intentionellt lämnats öppna att tolkas och tolkas i novellen; en inbjudan till läsaren att själv realisera sin version av novellens historia.

Möjligheterna för tolkning blir större ju fler eller större möjlighetsutrymmen som lämnats öppna. I Munros narrativa konstruktion är möjlighetsutrymmet större än i adaptionen just för att adaptionen bygger på en tolkning av novellens historia, inte berättelse. Men det är också så att filmadaptionen är en tolkning av många möjliga. Som Iser menar så är de realiseringar textens luckor öppnat upp för av ett okänt antal eftersom varje läsare och läsning fyller ut luckorna på sitt sätt och "ingen läsning kan någonsin uttömma den fulla potential [...]" en text med möjlighetsutrymmen för tolkning har (Iser 2011: 325). Det finns t.ex. inget i novellen som säger hur Johannas och Kens äktenskap är, om de är lyckliga eller inte, bara att de fått ett barn. Det lyckliga slutet i form av ett lyckligt äktenskap är på så sätt en intentionell konstruktion baserad på romancegenrens konventioner av Liza Johnson och Mark Poirier.

Vad som varit intressant för denna studie är möjlighetsutrymme, tolkning och anticipation, och skillnaden mellan att leka med genre och anticipation och att infria dem. Det är textens luckor som ovan påvisats i form av de narratologiska begreppen fokalisering, anakroni och ellipser som berättartekniskt bygger narrativets möjlighetsutrymmen. Parallellt med detta aktiveras anticipations- och retro-spektionsprocesser baserade på de textuella luckornas möjligheter och leken med romancegenren.

Som jag redan nämnt ovan så har jag i denna studie inte bara visat att textuella luckor, möjlighetsutrymmen för tolkning, och lek med genre och läsarens anticipationer finns i novellen "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage", utan också hur detta realiserats i narrativet på en berättarteknisk nivå. Jag har också visat på vilken betydelse detta haft för narrativets uformning i både novellen och filmadaptionen *Hateship, Loveship* – i vilken novellens tystnader blivit talande tystnader. Och jag hoppas att jag visat att det är just det som är narrativets grundläggande mening, att utmana läsarens anticipation och anticipation om realisering genom att lämna möjlighetsutrymmen öppna för läsaren att själv realisera sin egen retroaktivt komponerade historia baserad på narrativet.

Referenser

Primära källor:

Hateship, Loveship (2013) [film]. Land: USA. Regissör: Liza Johnson. Filmmanuskript: Mark Poirier.

Munro, Alice (2001), "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage", i *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. New York: Alfred A. Knopf, s. 3-54.

Sekundära källor:

Bazin, André (2012), "Adaptation, or the Cinema as Digest", i Timothy Corrigan (red), *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, s. 57-64.

- Bodal, Ewa och Nelly Strehlau (2016), "Hateship, Loveship, adaptation", i Miroslawa Buchholtz (red), *Alice Munro: Understanding, Adapting and Teaching*. Cham: Springer, s. 67-74.
- Duncan, Isla (2011), *Alice Munro's Narrative Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- Génette, Gerard (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Génette, Gerard. (1990) *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Gjelsvik, Anne (2013), "What Novels Can Tell That Films Can't Show", i Bruhn, Gjelsvik & Frisvold Hanssen (red), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London/New York: Bloomsbury Academic, s. 245-264.
- Howells, Coral Anne (2009), "Intimate Dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*", i Harold Bloom (red), *Blooms Modern Critical Review: Alice Munro*. New York: Infobase Publishing, s. 167-192.
- Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*. (2 ed.) New York/Oxon: Routledge.
- Iser, Wolfgang (2011), "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse", (Övers. Hansson, Cecilia), i C. Entzberg och C. Hansson, *Modern litteraturteori del 1*. Lund: Studentlitteratur, s. 319-341.
- Meanjin. "A National Treasure: An Interview with Alice Munro", i Spike: the Meanjin blog. <https://meanjin.com.au/blog/a-national-treasure-an-interview-with-alice-munro/> [2016-11-02].
- Nilson, Maria (2015), *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag.
- Olsson, Ulf (1988), *I det lysande mörkret*. Stockholm: Bonniers.
- Pettersson, Anders (2003), "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres", i Beata Agrell och Ingela Nilsson (red), *Genrer och Genreproblem/Genres and Their Problems*. Göteborg, Daidalos, s. 33-43.
- Schatz, Thomas (2009), "Film Genre and the Genre Film", i Leo Braudy och Marshall Cohen (red), *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press, s. 564-575.
- Sibierska, Marta (2015), "Exploration – Adaptation: Towards Redefining the Relationship between Literature and Film. The Case of *Hateship, Loveship*", i Miroslawa Buchholtz och Eugenia Sojka (red), *Alice Munro: Reminiscence, Interpretation, Adaptation and Comparison*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 129-144.
- Skagert, Ulrica (2008), *Possibility-Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro's Short Stories*. Stockholm: Stockholm University.
- Stam, Robert (2012), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", i Timothy Corrigan (red.), *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, s. 74-88.