

Lea Furumo

En kasusstudie av forestillingen *Frk. Frankenstein* av Hildur Kristinsdottir og Mary Shelley

En analyse av moderne adapsjonsforståelse og strategier

Bacheloroppgave i Drama og teater

Veileder: Barbro Rønning

Mai 2021

Lea Furumo

**En kasusstudie av forestillingen *Frk.
Frankenstein* av Hildur Kristinsdottir og
Mary Shelley**

En analyse av moderne adapsjonsforståelse og strategier

Bacheloroppgave i Drama og teater
Veileder: Barbro Rønning
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	2
1.1 Innledning, tema og problemstilling.....	2
1.2 Metode og formål.....	3
2. Teori	4
2.1 Episk tekst og narratologi.....	4
2.11 Relevante komponenter.....	5
2.2 Adapsjon.....	6
2.21 Hva er adapsjon?.....	7
2.22 Trofasthet og intertekstualitet.....	7
2.23 Form og innhold.....	8
2.24 Dramaturgen og adapturgen.....	9
3. En analyse av Frankenstein eller den moderne Prometevs	11
3.2 Historie.....	11
3.3 Fortelling og narrasjon og fokalisering.....	12
3.4 Tid.....	12
4. En analyse av Frk. Frankenstein	13
4.1 Refleksjonsnotat.....	13
4.2 Det teatrale univers og forløp.....	14
4.3 Forventninger og svar.....	14
4.4 Fra prosa til øyeblikkskunst.....	15
4.5 Oppsummering.....	16
5. Kristinsdottirs arbeidsprosess og adapsjonsforståelse	16
5.1 Kristinsdottirs adapsjonsforståelse.....	16
5.2 Visjon.....	17
5.3 Adapsjonsstrategier.....	17
5.4 Oppsummering.....	18
6. Refleksjoner, konklusjon og avslutning	19
6.1 Metodens fordeler og hull.....	19
6.2 Form og innhold.....	20
6.3 Kristindottirs rolle som «adapturg».....	20
6.4 Konklusjon.....	21
Litteraturliste.....	22

Antall ord: 7993

Det er ikke nok å ha respekt for kunnskapen, studere flittig og arbeide hardt. Hemmeligheten er å tenke som en kunstner, slippe fantasien fri. Først da kan du endre de gjeldende naturlovene. Skape nytt liv. (Kristinsdottir, 2021a)

1. Introduksjon

1.1 Innledning, tema og problemstilling

Jeg ble i ung alder introdusert for både romanens og teaterets magiske univers. Jeg leste Matilda¹ til boken falt fra hverandre, jeg så Georg bekjempe sin onde bestemor i en teaterkjeller under Torshovteateret², jeg leste om barn med magiske krefter og dobbeltsjeket om jeg selv hadde oversett mine egne superkrefter. Jeg tenkte ikke særlig over forskjellen på bøkene jeg leste og teaterstykkene jeg så. Historiene kunne være rare, rørende, skumle, gripende og morsomme uavhengig om det var det jeg så på scenen eller bildene som romanene lokket fram. Jeg var urørt av det voksne systemiserings- og analysebehovet. Det var ikke før cirka tre år tilbake jeg ble særlig oppmerksom på forskjellen på de to kunstformene, da jeg satt med avisen i hendene og så at flertallet av teaterstykkene som gikk på institusjonsteatrene i Oslo var basert på romaner. Altså adaptasjoner.

Den pågående debatten rundt hyppige oppsetninger av romaner og andre ikke-dramatiske tekster, har styrket nysgjerrigheten min for sceneadaptasjoner. Jeg vet det potensielt er mye verdi i adaptasjonsoppsetninger. Det kan øke interessen for både litteraturen og teateret, og skape rom for flere tolkninger og diskusjoner i kunstfeltet. Problemet jeg opplever, er at mange adaptasjoner i dag, kun fokuserer på originalverkets funksjon, da det ble skrevet, og praktiserer å være «trofast» til verket, ved å gjengi kun dette. Mange adaptasjoner speiler handlingsrekka i romanen, noe som i seg selv er en nærmest umulig oppgave, med tanke på tidsbegrensninger, antall karakterer og annen problematikk romanen står mye friere til å løse. Dessuten fører dette også til at mye av teaterets samfunnsaktuelle funksjon faller bort i oversettelsen.

Dette håndterer Hildur Kristinsdottir på en moderne måte i sin adaptasjon av *Frankenstein Den Moderne Prometevs: «Frk. Frankenstein»*. Og i min oppgave vil jeg prøve å forstå på hvilken måte Hildur Kristinsdottir har klart å utvikle en svært samtidsaktuell adaptasjon basert på en gammel klassiker. Derfor er min problemstilling formulert:

¹ *Matilda* av Roald Dahl

² *Georgs magiske medisiner* en forestilling av Morten Joachim Henriksen spilt ved Soria under Moria

Hvilke adaptasjonsstrategier ble utviklet og anvendt i oppsetningen av Frk. Frankenstein ved Trøndelag teater, og hvilken adaptasjonsforståelse representeres i denne oppsetningen?

1.2 Metode og formål

Denne oppgaven er en kasssstudie av *Frk. Frankenstein* ved Trøndelag Teater. Målet er å opparbeide en helhetlig forståelse av *Frk. Frankenstein* som en adaptasjon. Jeg vil prøve å forstå hvordan en kan gå fram som regissør og dramaturg i et adaptasjons-arbeid fra roman til sceneuttrykk. Jeg har sett forestillingen *Frk. Frankenstein* ved Trøndelag Teater to ganger, og skrevet ned et refleksjonsnotat så fort som mulig etter begge forestillingene. Jeg har gjort en grundig studie av adaptasjonsteori ved hjelp av Jane Barnettes bok *Adapturgy the dramaturgs art and theatrical adaptation* (2018). Ved hjelp av denne teorien har jeg dannet både meninger om og spørsmål til teaterets adaptasjonsfelt i dag. Jeg fikk også bygget opp en grunnkunnskap som hjalp meg å utarbeide en intervjuguide. Jeg har gjort et kvalitativt én til én intervju med regissør Hildur Kristinsdottir. I intervjuet har jeg fått innblikk i regissørens syn på adaptasjon, problematikk og tanker rundt selve romanen, og hennes innganger til manus- og regiarbeid. Jeg har lest *Frankenstein den moderne Prometeus* og gjort en analyse av noen narratologikomponenter i romanen.

Formålet med oppgaven min er å gjøre rede for hvordan en kan sette opp en adaptasjon med fokus på andre komponenter en handlingsforløpet. Jeg vil argumentere mot gjengivelsesfokuset som fortsatt rammer adaptasjonsfeltet i dag, ikke ved å avvise adaptasjoner der man gjenkjenner kildens historie, men å utfordre ved å legge fokus på andre aspekter som kan gjengis. Jeg vil gjøre rede for hvordan Kristinsdottir er trofast til verket på et moderne vis. Dette er ikke en studie av hvor lik eller ulik adaptasjonen er romanen, men hvordan en kan være trofast og nytenkende samtidig, og på hvilken måte dette gagnar både teaterfeltet og romanen. Jeg vil redegjøre for hensiktsmessige strategier en kan anvende i andre utviklinger av sceneadaptasjoner, for å både bevare teaterets særpreg og gi romanen nytt liv.

For å forstå livet må vi forstå døden, for å forstå døden må vi forstå anatomien, for å forstå anatomien må vi forstå hvordan kroppen er bygd opp innenfra, av ørsmå byggesteiner, vi må forstå forråtnelsen, ødeleggelsen og nødvendigheten av markens gnafsing på døde kropp.

(Kristinsdottir, 2021a)

2. Teori

Det første teateret, ur-teateret var ikke dominert av tekst. Det var ritualer, masker, kostymer, dans, musikk og rollespill. Etter hvert i teaterhistorien får teksten større plass, litteraturen tok en stor rolle i samfunnet, og teksten ble regjerende for andre teatrale virkemidler.

Modernismen kom som en reaksjon, og utviklet former der teksten fikk mindre plass. I enda mer nylig tid ser vi at det postdramatiske begynner å ta plass. Det teateret som streber etter å ikke være underlagt den dramatiske tradisjonen, som er så uhyre dominert av tekstens logikk. (Lehmann, 2006)

I den neste delen av oppgaven min vil jeg gjøre rede for den episke teksten og narratologiens begreper, adaptasjon som produkt og som prosess og dramaturgers rolle i adaptasjonsprosessen, for å presentere perspektivene og begrepene som står sentralt i analysen min.

2.1 Episk tekst og narratologi

«Mens den dominerende framstillingsmåten i episke tekster altså er fortellende, er den dominerende framstillingsmåten i dramatikken scenisk.» (Wærp, 2015) En episk tekst er narrativ. Narrativ kommer av latin narrare som betyr fortelle, en narrativ tekst er altså en fortellende tekst. Fortellerteori eller narratologi er læren om narrative teksters struktur. Narratologiens far Gérard Genette utga boka *Discours du récit (Fortellingens diskurs)* i 1972. «Narratologien utviklet seg ut fra den franske strukturalismen mot slutten av 1960-tallet» (Aaslestad, 1999), og begrepet *narratologi* er i dag et akseptert begrep i litteraturvitenskapen. Det er mye diskusjon rundt begrepet, og teorien har utviklet seg fram til i dag, jeg vil ikke gå inn på denne drøftingen i min oppgave, men fokusere på terminologien en kan bruke i analysen av narrative tekster.

Det ligger et grunnleggende fortellerønske i den menneskelige naturen. Et ønske om å velge ut hendelser i virkelighetens kaos, og etablere en sammenheng mellom disse. Å ikke definere alle livshendelser som tilfeldige, men avgjøre hvilke hendelser som er av betydning for hva vi

gjør eller hvem vi har blitt. I et narrativ kan vi altså skille mellom de utvalgte begivenhetene som kommer fram i det fortalte og de virkelige begivenhetene utenfor teksten. I skjønnlitteraturen er et tredje punkt relevant: «den utenomtekstlige, historisk funderte virkeligheten. Den virkeligheten som det litterære verket refererer til, er nemlig ikke identisk med den historiske virkeligheten» (Aaslestad, 1999).

Jeg skal gå inn på noen av komponentene som spiller inn i analysen av en skjønnlitterær narrativ tekst. Jeg vil gå inn på de komponentene jeg finner relevante for analysen min av *Frankenstein den moderne Prometeus* fordi de også spiller en rolle i analysen min av *Frk. Frankenstein*.

2.11 Relevante komponenter

Fortelling, historie og narrasjon er de tre første begrepene jeg vil gå inn på. Forskjellen mellom *fortelling* og *historie* er nyansert, og ligger i avstanden mellom teksten og det teksten referer til. Historien innebærer innholdet i den narrative teksten, fortellingen er selve teksten. *Objektet – forstått som det vi har tilgang til – er altså fortellingen, selve den løpende teksten.* (Aaslestad, 1999) En forfatter forteller noe, med sitt litterære verk, til leseren. Fortelling, historie og narrasjon er altså tre komponenter i en narrativ kommunikasjonsmodell.

«'Noen forteller noe til noen' har man kalt selve den episke ursituasjon.» (Aaslestad, 1999). Det har, ut ifra denne kommunikasjonsbeskrivelsen, vært vanlig å påstå at leseren realiserer det samme som forfatteren prøver å fortelle. Denne antakelsen er problematisk, med tanke på at vi ikke tenker likt, eller har samme kunnskap. Problemet blir desto større i møte med eldre tekster, da den historiske konteksten ikke lengre ligger leseren så nær. Man risikerer at leseren oppfatter teksten på en helt annen måte enn forfatteren. Dette viser hvor vanskelig det kan være å etablere en entydig forståelse av historien i en fortellende tekst.

Narrasjon eller fortellerstemme er knyttet til fortelleren. En forteller kan være *overt* eller *covert*, dette handler om hvor forteller befinner seg i forhold til teksten. Historien kan fortelles fra et «jeg-», eventuelt «vi-», perspektiv, der fortelleren er til stede og har innflytelse på narrativet. I dette «jeg-perspektiv»-tilfellet er fortelleren *overt*. En *covert*-forteller har en mer eller mindre nøytral stemme i den narrative teksten, og forteller oss det som observeres. Begrepene vise og fortelle er relevant også i litteraturvitenskapen. Fortellerstemmen viser fram gjennom replikkene og sceniske opptrinn, og forteller gjennom fortelling og beskrivelser av hendelsene. (Aaslestad, 1999)

Fokalisering har med synsvinkel å gjøre, i motsetning til narrasjon som handler om hvem som forteller. Disse begrepene har lett for å skli over i hverandre, *for det som sees, formidles*

jo gjennom et språk (KILDE narratologibok). Fokaliseringen kan være intern, opplevd fra en av karakterene i teksten sitt perspektiv, eller ekstern, opplevd fra et konstant syn utenfor karakterene. I tillegg regnes *nullfokalisering* som en form, der fortelleren befinner seg utenfor historien, men likevel ikke har noen begrenset kunnskap om karakterenes tanker eller hendelsene. (Aaslestad, 1999)

Tid er et annet viktig aspekt i analysen av narrative tekster. Den *grammatiske tiden* går ut på hvordan fortellingen er skrevet. Dette kan skifte underveis i fortellingen. Forfatteren kan skrive i fortid: retrospekt, eller nåtid. Historien, det kronologiske innholdet i fortellingen, trenger ikke nødvendigvis å samsvare tidsmessig med teksten. Fortellerstemmen kan beskrive noe som skjer nå, men også om noe som skal skje, det kommer altså fram i fortellingen før det hender i historien. Eller omvendt, hendelsen kan komme fram i fortellingen etter det har hendt i historien.

Det er også et interessant forhold mellom hvor lang tid historien, det kronologiske innholdet i fortellingen, tar og hvor lang tid det tar å lese historien. Historiens tid som *fortalt tid*, og lesetiden som *fortellertid*. Et høyt fortellertempo innebærer at fortellertiden er kortere enn den fortalte tiden. Det tar for eksempel en uke å lese fortellingen, men historien bretter seg utover et år. Et lavt fortellertempo innebærer det omvendte. Vi har også tilfeller der fortellertid og fortalt tid samsvarer.

En annen kategori er *Pause*. Historien kan settes på pause, og en leser heller beskrivelser og kommentarer på historien eller karakterer og liknende. (Aaslestad, 1999)

2.2 Adapsjon

“Adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places.” (Barnette, 2018) Adapsjon kommer fra verbet *adaptare*: «tilpasse, for eksempel en roman til film. Av latin *adaptare* som bygger på *ad-«til»* + *aptare* «gjøre egnet»» (Caprona, 2013). Jane Barnette begynner første kapittel i boka *Adapturgy the dramaturgs art and theatrical adaptation* (2018) med å understreke at ordet adapsjon kan bety mange ting, alt relatert til en endring, en tilpasning. Hun viser til et av de mest kjente eksemplene på adapsjon: Darwins evolusjonsteori. En art tilpasser seg omgivelsene sine, og får lengre bein, eller skarpere klør. I kunstnerisk forstand handler det om å tilpasse et kunstverk til andre omgivelser.

Eksempler på kunst-adapsjoner er: Roman til film: *hundreåringen som klatret ut av vinduet og forsvant*, regi Felix Herngren. Maleri til roman: *Pike med perleøredobb*, av Tracy

Chevalier. Novellesamling til teater: *Skaff meg en synder*, Basert på noveller av Alf Prøysen, av Morten Joachim.

2.21 Hva er adaptasjon?

En adaptasjon er både prosess og produkt. Det kan referere til både produktet som har tilpasset seg, og prosessen «å tilpasse seg». I min studie ser jeg på adaptasjonsprosessen fra roman til teater. Jeg velger å definere adaptasjon slik som Jane Barnette, som en prosess og et produkt som har et «en til en»-forhold mellom kilden og teksten. En produksjon som åpent erkjenner teksten den har som kilde. (Barnette, 2018)

Studiene rundt adaptasjon sies å ha blomstret opp på midten av 1900-tallet. Dets tidlige debatter og kritikk syntes å handle om trofasthet til originalverket. Kate Newell skriver at tilnærmet alle adaptasjonsteoretikere siden da har vært enige om denne måten å evaluere adaptasjonsverkene. Hun legger til at de fleste medier er for forskjellige av natur til å åpne for en enkel og trofast media til media transponering. (Barnette, 2018) Uavhengig av dette, er trofasthet til originalverket en vanlig forventning av både tilskuere og teoretikere selv i dag. En kan argumentere for at noe av problematikken med denne forventningen er at teoretikerne ikke har landet på et konkret svar på hva en adaptasjon bør være trofast til. Hvordan forstå hva som menes med begrepet «tekst»? Er det ordene i verket, stemningen, rytmen i historien eller verkets tematikk?

2.22 Trofasthet og intertekstualitet

I et intervju med Keren Zaiontz avviser Linda Hutcheon, som er en sentral teoretiker i adaptasjonsfeltet, hele ideen om gjengivelse. «I think the reason that this rhetoric of fidelity grew up [...] is that the implied valuing of the original does not have a very long history (only about two hundred years)» (Zaiontz, 2009) Med romantikkens originale kunstnergeni og kapitalismens individualisme, kommer ideen om å eie historier. Vi er faktisk blitt nødt til å betale hverandre for å fortelle historier på nytt, og historien skal fortelles akkurat som originalen.

Moderne studier av adaptasjon har hatt et skifte fra fokus på gjengivelse, til et fokus på intertekstualitet. Intertekstualitet vil si at vi forstår at det i alle tekster finnes elementer av andre tekster. Også kilden adaptasjonen baserer seg på er påvirket av andre tekster. Med det kan adaptasjonen utfordre og skape nye tolkninger og nye ideer. Det er denne dialogen med gamle verk, adaptasjoner er for Linda Hutcheon. (Zaiontz, 2009)

Det at hun avviser ideen om gjengivelse, betyr ikke at vi ikke skal kjenne igjen kilden i adaptasjonen. Det handler om at vi skal evaluere adaptasjonen som et selvstendig kunstverk, selv om den kan bruke karakterer, tematikk, stemninger, tekst og/eller liknende fra kilden. Noe i produktet er nødt til å være gjenkjennelig for tilskuerne, for å bli oppfattet som en adaptasjon. For at produksjonen skal være en adaptasjon, krever det altså det «vitende publikum». Et publikum som har et forhold til kilden, som derfor har mulighet til å være med på diskusjonen og tolkningene. (Barnette, 2018)

2.23 Form og innhold

En adaptasjonskunstner er nødt til å ta et valg om hvordan hen skal forholde seg til formen og innholdet i originalkilden. Vi har for eksempel Hamsuns nydelige nyromantiske beskrivelser av det indre sjeleliv, i romanform, av en nazist. Hamsun er et av eksemplene litteraturviter Bernhard Ellefsen bruker, i sin argumentasjon for at form og innhold ikke er mulig å skille. For å oppleve kunst bruker vi hele bevisstheten vår, og vi har ikke noe innebygd som hjelper oss å skille form og innhold fra hverandre, argumenterer han. Når vi leser en bok legger vi ikke bare merke til handlingens gang, men hvor vi befinner oss, politikken rundt oss, og måten det er skrevet på spiller en stor rolle for opplevelsen. (Ellefsen, 2017) Idet vi er klar over at forfatteren Knut Hamsun var nazist, er det ikke tanker vi kan kvitte oss med i timene vi sitter og leser verkene hans. Konteksten er alltid med på å forme opplevelsen av innholdet. Både Jane Barnette og Linda Hutcheon har et annet syn på dette. Hutcheon understreker nettopp at på grunn av adaptasjoner, ser vi at dette er mulig. Barnette mener at å ikke frigjøre innholdet fra formen motvirker kreativitet, og med det hele teaterets natur, nemlig å prøve ut og designe, å leke med form. (Barnette, 2018)

En kan argumentere for at Ellefsen ikke er så uenig med Hutcheon og Barnette som det virker ved første øyekast. Jeg opplever det som om de har en noe forskjellig forståelse av begrepene form og innhold. Dette vil jeg ta opp videre i drøftningsdelen.

Wallace Bacon og Robert Breen, tidligere studenter og senere lærere ved Northwestern University, mente at litteratur kan oppleves mer fullendt gjennom tolkninger. W. Bacons holdning var at adaptasjoner er en måte å utvide ens verdsettelse av tekst, ved å bruke muntlig språk som en ny måte å skape engasjement for litteraturen. R. Breen etablerte en metode han kalte «chamber theatre», som erkjenner den narrative stemmen som en nødvendig del av performance-uttrykket. Han påstår at den tolkende kunstneren likevel ikke har noe ansvar overfor forfatteren av verket: «Once the story is made, the reader looks to it for meaning, not to the author's intentions; he or she is responsible to the text, not the author.» (Barnette, 2018)

Adapsjonskunstneren er med andre ord fri til å tolke originalverket i en kulturell kontekst. Dramaturgen må likevel være oppmerksom på verkets funksjon da det ble skrevet, og stille spørsmål som: Hva mister vi i oversettelsen? Hva kan en scenisk fremstilling vise eller fortelle oss som fordyper eller kompliserer vår dialog med kilden og dens forfatter? Hvordan er teateropplevelsen sammenliknet med leser-opplevelsen?

En adapsjonskunstner er nødt til å være bevisst på dette forholdet mellom form og innhold. Adapsjonskunstneren må være oppmerksom på at det er en grunn til at kilden er skrevet slik den er. En roman, som for eksempel *Frankenstein eller den moderne Prometevs*, hadde ikke hatt samme suksess uten formen den var utgitt i. Det er ikke bare handlingen som står leseren nær, men dens oppbygging, språk og stemning. Arbeidet krever en nyansert forståelse av kilden, dens forfatter og originale kontekst. Det er nødvendig å finne balansen mellom noe nytt og noe gjenkjennelig. (Barnette, 2018)

Den nyere adapsjonsforståelsen Barnette argumenterer for, innebærer å forstå verket i en bestemt kulturell kontekst. I motsetning til eldre adapsjonsforståelser der gjengivelse av historiens handlingsgang står sentralt, argumenterer Barnette for at vi er nødt til å utvide forståelsen av adapsjon, ved å sette kilden i forhold til kulturell kontekst og en bestemt tid, og fokusere på hvilke tolkninger som står sentralt her og nå. Samfunnsaktualitet står sentralt i denne forståelsen. Hvorfor nå? Hvorfor her? Hvorfor dette publikumet? Disse dramaturgiske spørsmålene er sentrale i nyere adapsjonsforståelser, og grunnen til at enhver adapsjonskunstner bør ha en forståelse for dramaturgisk praksis.

2.24 Dramaturgen og adapturgen

Dramaturg Brian Quirt utpeker lytting som en viktig egenskap i dramaturgarbeidet.

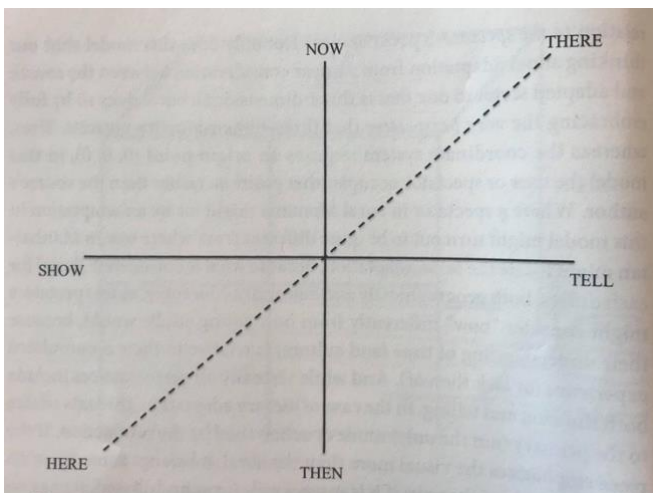
Adapsjonskunstneren må være følsom for språk, historie, politikk, kjønn, rase og metoder historien fortelles på. Forholdet mellom forfatteren og dramaturgen kan være flyktig.

Dramaturgen må ha en viss respekt for forfatterens verk, men også ha mulighet til å yte kunstnerisk frihet. Det dramaturgiske spørsmålet «hvorfor dette stykket nå?» blir til: Hvorfor denne kilden som teater nå? (Barnette, 2018)

Jane Barnette beskriver i sin bok tre typer dramaturger. «Nye stykker»-dramaturg, produksjonsdramaturg og adapsjonsdramaturg (adapturg). Dramaturger for nye stykker har et ansvar for manuset, som en redaktør og støttespiller for dramatikerens. På et institusjonelt nivå har de ofte også et ansvar for å lese nye og gamle stykker, og være med å velge repertoar. I motsetning til nye stykker-dramaturgen, som jobber nærest dramatikerens, jobber produksjonsdramaturgen nærmere regissøren. Produksjonsdramaturgen er en sparringspartner

for regissøren, og hjelper hele det kreative teamet med å oppfylle regissørens visjon, eller produksjonskonseptet, for et allerede etablert manus. Produksjonsdramaturgen hjelper regissøren med å kommunisere sin visjon til publikummet gjennom kommunikasjon med regissøren underveis i prøvene, men også diskusjon før og etter, skriving av program, og arbeid med resten av det kreative teamet. En adaptasjonsdramaturg eller *adapturg* som Jane Barnette kaller det, ligger et sted mellom disse dramaturgene. Både manusanalyse og nært arbeid med regissøren er essensielt arbeid for adaptasjonsdramaturgen. (Barnette, 2018)

Både arbeidet med manus og arbeidet med regissøren samt resten av det kreative teamet, går i bunn og grunn ut på samme ting: å tilpasse og oversette tekst og idé til scenen *her og nå*. Jane

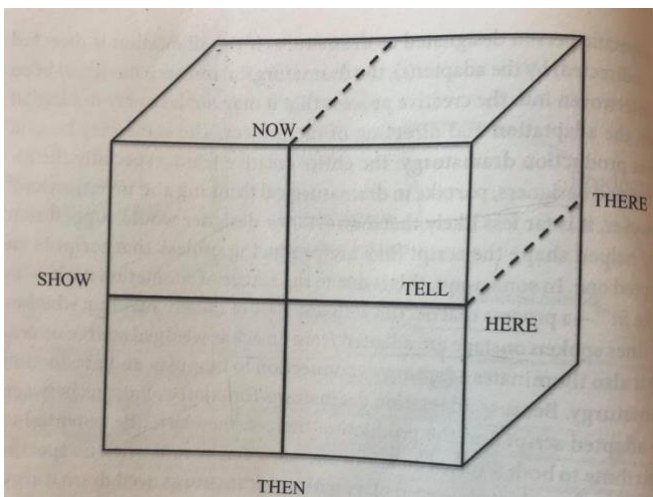


Barnette har laget to modeller en dramaturg kan forholde seg til, når han eller hun skal plassere kilden i forhold til produksjonen.

Hvor og når befinner produksjonen seg? Er det visuelle uttrykk eller en tekstbasert fortellerstemme som driver handlingen?

Modellene gjør det lettere å argumentere for, bli bevisst på og diskutere dramaturgiske valg for hvor en skal plassere produksjonen i forhold til kilden. Ved å bli bevisst på hvor, når og hvordan

en vil portrettere ulike deler av verket, får man en oversikt over hva en tilpasser og «oversetter» til tilskuernes kompetanse, kultur og tid, og hva som er verdt å beholde fra kilden. Forståelse av samfunnet *her og nå* og evne til å anvende denne kunnskapen, engasjerer empati og forståelse for tilskuere av forskjellige bakgrunner i teaterarbeidet. (Barnette, 2018) Dette belyser en viktig del av teateret som fellesopplevelse.



Fellesopplevelse, ikke bare fordi vi opplever noe sammen i dette rommet *her og nå*, men fordi vi har opplevelser, følelser og tanker til felles i et utvidet sosialt og kulturelt rom utenfor teateret også.

Jeg drømmer at jeg er gravid.

(Kristinsdottir, 2021a)

3. En analyse av Frankenstein eller den moderne Prometevs

Frankenstein eller den moderne Prometevs er skrevet av Mary Shelley, ble utgitt i 1818. Den første utgaven skrev Shelley da hun bare var 19 år. Frankenstein kan leses som en kritikk av ensidig tro på vitenskap og fornuft. Den viser til hvor galt kan det gå når menneskets hybris tar over, og mennesket utfordrer Gud.

3.2 Historie

Mary Shelleys roman starter med fire brev sendt fra Robert Walton til søsteren Margaret Saville. Han skriver at han er på vei til nordpolen i et skip, idet skipet kjører seg fast, og mannskapet skimter en stor merkverdig skikkelse suse forbi i en hundeslede. Ikke lenge etter oppdager han en utslitt og skrøpelig Viktor Frankenstein. Viktor får hentet seg inn på skipet til Walton, og Viktor forteller sin historie.

Viktor vokser opp med lillebroren William, i tillegg til kusina Elizabeth, som er tatt inn i familien av faren. Han viser en stor interesse for vitenskapen allerede i ung alder, og ender etter hvert opp på Universitetet i Ingolstadt i Tyskland. Der blir han oppslukt av ideen om å skape nytt liv, noe komplekst og stort. Han setter sammen et vesen av likdeler, og lykkes med eksperimentet.

Til Viktors fortvilelse var vesenet stygt og ekkelt, han skremmes. Idet vesenet prøver å få kontakt flykter Viktor. Han møter sin venn Clerval på flukten, og til hans glede er ikke monsteret hjemme i leiligheten når de kommer tilbake. Han tør ikke fortelle noen om monsteret han har skapt. Viktor blir syk av angsten, og pleies kjærlig av Clerval.

Han mottar et brev av en fortvilet Elizabeth, som forteller at lillebroren William er myrdet. Hjerteknust drar han hjemover til familien.

Han møter til slutt vesenet som forteller ham sin historie. Etter å ha blitt forlatt av Viktor, var monsteret alene og ensomt. Sansene tok over og han var nødt til å lære hvordan det var å være til alene. Han forteller at han dro til en liten landsby der han spionerte på en familie i en hytte. Gjennom dette lærte han mye, blant annet å lese og skrive. Men idet han bestemmer seg for å vise seg for menneskene, blir de reddet og jager og slår ham som et udyr. Han brenner, i et raserianfall, hytta ned, med familien inne. Han bestemmer seg for å ta hevn på sin skaper Viktor Frankenstein. Vesenet dreper broren William, idet han innser at også William med sitt

unge fordomsfrie sinn er livredd ham. Han ber Viktor om hjelp for å slukke sinnet som kommer av ensomheten og kjærlighetsbehovet. Han ber ham om å lage en kvinne til ham, men Viktor nekter å lage noe potensielt like ondt igjen. Monsteret sverger derfor å gjøre Viktors liv like miserabelt som hans eget, og dreper både Viktors kjærlighet Elizabeth og faren. Siden det har Viktor jaktet på vesenet for å drepe det, men kom ikke lenger enn til skipet før han i sine siste timer ber Walton om å fullføre jobben. Viktor dør. I en siste samtale med Walton forteller vesenet at han selv vil brenne i hjel, da han ikke har noe mer å leve for, og forsvinner fra skipet. (Shelley, 2016 (1818))

3.3 Fortelling og narrasjon og fokalisering

Fortellingen er delt opp i flere lag. Det er en kompleks oppbygning av fortellerstemmene i boka. Det begynner med at Walton forteller, fortsetter med at Walton forteller hva Viktor forteller, og etter hvert at Walton forteller hva Viktor forteller at Elizabeth eller vesenet forteller. Det hele rundes av ved at Walton får et siste møte med vesenet, som gjør oppmerksom på denne dynamikken. Nærmest vesenets egne kommentar på romanen:

«Du som kallar Frankenstein vennen din, verkar som om du kjenner til ugjerningane mine og lidningane hans. Men i skildringa han gav til deg, kunne han ikkje ta med timane og månadene av liding eg gjekk gjennom, øydsla i vanmektig raseri» (Shelley, 2016 (1818))

Det er mange bytter av fortellerstemme, Walton, Viktor, Elizabeth og vesenet. Alle fortellerstemmene er overt. Vesenets siste tale får oss til å undre over hvem som ser, altså fokaliseringen. Vi har på et vis blitt tildelt hele historien gjennom Waltons øyne, fordi det er han som skriver den ned. Likevel er Viktor bærer av hele historien, og han forteller den gjennom sin oppfatning. Dette er opp til den individuelle leseren å bestemme.

3.4 Tid

Romanens fortalte tid er i likhet med fokaliseringen vanskelig å definere med sikkerhet, dette er også opp til tolkning. På et vis er vi med på hele Viktors historie fra barn til voksen, det vil si mange år. En kan også argumentere for at den fortalte tiden går fra Waltons første brev, til siste brev. Uavhengig av dette har romanen et høyt fortellertempo, da sistnevnte bretter seg utover noen måneder.

Romanen hopper til og fra brevform skrevet i presens, til Viktors historie fortalt i retrospekt.

Til tider settes historien på pause, og skildringer av naturlandskap, eller monsterets gufne utseende tar plass.

4. En analyse av Frk. Frankenstein

I denne analysen av forestillingen Frk. Frankenstein ved Trøndelag Teater vil jeg begynne med et refleksjonsnotat om hvordan jeg opplevde forestillingen. Videre vil jeg analysere dramaturgien i adaptasjonen, det vil si: virkemidler, historien som fortelles og dets forhold til romanens funksjon og tekst.

4.1 Refleksjonsnotat

Jeg setter meg til rette i et lite amfi på Trøndelag Teater, det er to stolars mellomrom mellom hver publikummer. Rommet er mørkt, med gotisk preg, ved siden meg står et lite bord med en gammel lampe. Jeg sitter på et vis inne i scenografien. I høyre hjørne nede på scenen står et gammelt tv-apparat. På tv-en ser jeg en svart-hvitt-video av en mann som forteller noe, jeg hører ikke hva han sier. Lyden er guffen, noe skrekkfilmliknende. Lyset blir noe sterkere og en veldig scenografi presenterer seg. Gulvet er dekket i sand, og utover i sanden ligger det stoffdukker av menneskekropper. På hver side av scenen er det to plattformer i tre, og bakveggen er et slags veldig relieff av en fjellvegg, eller en hulevegg, kanskje. Plutselig opp fra en haug av stoffdukker reiser det seg et menneske opp. Det viser seg å være forfatteren av Frankenstein-romanen, Mary Shelley. Hun forteller om da hun var gravid, og begynner å innlede motivet i sin roman. Stykket har fire karakterer: Mary, vitenskapsmannen Viktor Frankenstein, Viktors forlovede Elisabeth, og Viktors vesen. Elisabeth fremstiller teknologien som noe fantastisk, hun drømmer om mobiltelefoner, i en tid det ikke fantes, hun drømmer om surrogater og større respekt for kvinner. Viktor skaper et monster og angret, han tar ikke ansvar for det han har laget. Monsteret som er skapt, blir ikke tatt ansvar for og utvikler seg til noe ondt. Forestillingen framstår som et eget univers rundt romanen, jeg heier ikke på noen protagonist, jeg liker monsteret litt, jeg får sansen for Elisabeth, jeg forstår Marys fortid, jeg forstår Viktors ønske om å forske og lage noe nytt. Forestillingen er et sammensurium av opplevelser og ideer. Jeg får innblikk i forfatterens, Mary Shelleys, historie og tanker om eget verk, og hennes dialog med egne karakterer utfordrer tolkningene mine av originalverket. Å skape blir et nøkkelord i forestillingen. Elisabeth er redd for å bli gravid. Viktor skaper noe, men angret og tar ikke ansvar for det. Mary Shelley skaper romanen. Kristinsdottir skaper

adapsjonen. Det er en nydelig parallell mellom å gjenopplive døde kroppar og å gjenopplive gamle verk.

4.2 Det teatrale univers og forløp

Mary Shelleys karakter blir etablert i begynnelsen av stykket. Vi blir etter hvert kjent med forfatteren som har mistet fire barn, som skrev en fortelling om å skape liv. Parallellen mellom forfatterens liv og hennes verk kommer til syne i et nytt verk. Scenografien og stemningen har romantiske preg, men jeg hopper mellom ulike fiksjonslag. Forestillingens virkelighet befinner seg et sted mellom vår egen, Mary Shelleys og romanens.

Stykket følger romanens kronologi i stor grad, men har kuttet ut noen karakterer og begivenheter. Vi blir kun kjent med Viktor, Elisabeth, Vesenet og Mary. Likevel har Kristinsdottir laget opplevelseskunst av romanen, heller enn en handlingsbasert forestilling, ved å lage en metafiksjonell forestilling som kommenterer på kilden, heller enn å kun spille ut handlingsforløpet. Elementer fra romanen representeres på en ny, men gjenkjennelig måte. Romanens brevement representeres gjennom en monologutveksling, der karakterene forteller hva de har skrevet i brevet. Forestillingen består av en blanding av monologer, dialoger, audiovisuelle scener, og sang. Det er klare brudd, og publikum konfronteres med vesenets skarpe kommentarer på dagens samfunn, Elisabeths observasjoner eller drømmer om kvinners anatomi og rolle i samfunnet, trekkspillmusikk og sang etc...

4.3 Forventninger og svar

Stykket settes opp på Trøndelag Teater, et institusjonsteater i Trondheim. Selv om det er en vanlig fordom å tenke at institusjonsteatrene stort sett setter opp konvensjonelle og klassiske stykker, tør jeg ikke å påstå at de som kjenner til Trøndelag Teater blir spesielt utfordret ved Kristindottirs bidrag til repertoaret. Det norske teaterfeltet blir mer og mer med på det postdramatiske paradigme, og det må nok mer til enn ekle innvoller og flere fiksjonslag for å utfordre institusjonsteatrenes standard i dag. Men forventningene til adapsjonsverk henger fortsatt igjen. Som en publikummer som har sett mange av Kristinsdottirs stykker, hadde jeg en forventning kanskje noe ulik de som ikke kjenner til stilen hennes. Jeg hadde lest boka og dannet meg et bilde av historien, meninger om karakterene og romanens overordnede funksjon. Jeg har også sett Kristinsdottirs forestillinger *Faust* og *Forbrytelse og straff*, etter å ha lest bøkene. Jeg forventet et fragmentert, visuelt og komplekst stykke som utfordret mine tanker og ideer om romanen. Andre forventer kanskje en gjengivelse av romanen de har et

nært forhold til, eller en hyllest til karakteren de likte best. Uavhengig av forventninger møter vi et univers som tvinger oss til å forstå kilden på en nyskapende måte, på godt og vondt.

4.4 Fra prosa til øyeblikkskunst

Jeg får inntrykk av at regissøren har hatt en bevissthet rundt både historien, narrasjonen, og tiden i sitt arbeid med romanen. I stykket har Viktor, Elisabeth, Mary og vesenet taletid. Elisabeth snakker i begynnelsen mest gjennom brev hun sender til sin kjære Viktor. Det er også sann vi blir ordentlig kjent med Elisabeth i romanen, selv om hun får betydelig større plass i Kristinsdottirs adaptasjon. Alle karakterene formidler majoriteten av teksten i et jeg-perspektiv. På den måten taes det hensyn til romanen, ikke i nøyaktig gjengivelse av tekstens handling, men i tekstens form. Det dominerende overt-perspektivet i romanen representeres i adaptasjonen. Alle karakterene får stor plass. Det er som om regissøren har tatt i betraktning vesenets kommentar på tekstens perspektiv. Tilskuerne får ikke bare høre Viktors side av historien i denne adaptasjonen, noe som gjør at det er vanskelig å bestemme seg for hvem som er protagonisten, eller om det i det hele tatt er en.

Marys karakter er interessant. Kanskje er det hennes perspektiv vi får se? Mary fungerer som en erstatte for Robert Walton. I romanen er det han som skriver ned historien, men i adaptasjonen opplever vi Mary som finner fram til sin roman. Mary fungerer som et bindende ledd mellom publikum og historien. Vi som publikum, og hun som forfatter ser på boka sammen, og vurderer den. Den episke ursituasjonen utfordres ved at adaptasjonen utforsker både hva forfatteren kan ha prøvd å formidle, og åpner for publikums egne realiseringer om romanens funksjon i Norge i 2021.

Adaptasjonen leker på den måten også med tiden. Alt skjer på et vis her og nå, da alle monologer og dialoger foregår i presens, men Mary påpeker likevel stadig tiden hun befinner seg i. Enten ved å fortelle om egen død, sine døde spedbarn, eller ved å vise til teksten som sin egen, ved å kommentere eller snakke i takt med karakterene. Adaptasjonen gjør også oppmerksom på det høye fortellertempoet i romanen ved å vise historien noe episodisk og ikke legge skjul på de store hoppene i historiens tid mellom scenene.

Pausene i romanen kan en argumentere for at ikke trenger å ta like stor plass i en adaptasjon, ettersom beskrivelser av landskap og monsterets utseende uansett kommer fram visuelt.

Likevel har Kristinsdottir tatt et valg om å ta med muntlige beskrivelser av monsteret, som gjør det enda styggere enn det virker visuelt. Det er også flere audiovisuelle strekk i stykket som også fungerer som et slags brudd i handlingsutviklingen. En lang morkake draes ut av

Mary Shelleys kjole, med en ekkel, surklende lyd som fyller rommet. Denne sekvensen varer i noe jeg vil gjette er omtrent to minutter.

4.5 Oppsummering

Ved å skape dialog med romanen og dens forfatter, tar ikke Kristinsdottir noe vekk fra romanens egenhet, men skaper et kommenterende univers rundt den. Dette åpner for mer drøfting eller diskusjon for de som allerede har lest boka, eller et klarere samfunnskritisk drøftingsgrunnlag for de som vil lese romanen i etterkant.

5. Kristinsdottirs arbeidsprosess og adaptasjonsforståelse

I denne analysen av et kvalitativt intervju med Hildur Kristinsdottir, vil jeg gjøre rede for min forståelse av Kristinsdottirs adaptasjonsforståelse, hvorfor hun valgte å sette opp adaptasjonen, visjonen med stykket, forholdet og arbeidet med dramaturgen og adaptasjonsstrategier hun har anvendt i arbeidet.

5.1 Kristinsdottirs adaptasjonsforståelse

Kristinsdottir beskriver i løpet av intervjuet flere av sine adaptasjonsarbeid. Hun har tidligere jobbet med forestillinger som Dorian Gray, Forbrytelse og straff, og Til fyret. Hun har allerede etablert en måte å arbeide på og en formening om hva en adaptasjon er. I første omgang beskriver hun adaptasjonene sine som et svar på det dramaturgiske spørsmålet «hvorfor en roman opp på scenen?». «En inngang er jo kanskje at det er litt utilgjengelig litteratur for mange, så det gir liksom originalverket et slags nytt lys» (Kristinsdottir, 2021b). Dette henger i stor grad sammen med visjonen hennes som jeg vil vise til lengre ned i analysen.

Det handler om å oversette verket til teater. Hun forklarer at det ikke er gjengivelse av teksten hun prøver å formidle, men heller det hun kaller forfatterens prosjekt. Hun prøver å finne ut av hva forfatteren vil formidle med verket, og hvorfor dette også er gjeldene i dag. Det er ikke hensiktsmessig å konkurrere med romanopplevelsen, adaptasjonen fungerer heller som en videre-diktning av forfatterens prosjekt.

«Det er ikke et poeng for meg å gå så langt unna verket som mulig, det er egentlig bare å videredikte eller gjendikte oversette til noe jeg tenker er spennende på en scene.»

(Kristinsdottir, 2021b)

5.2 Visjon

Kristinsdottirs gjennomgående visjon for adaptasjoner av klassikere, dreier seg om dannelse.

Hun synes selv at «dannelse» kan høres noe gammeldags ut, men hun ønsker å tenne et leserønske i både barn og voksne. Hun ønsker å etablere en forståelse for at kunst og samfunnet alltid bygger på de samme tankene og ideene. Hun peker på at det å være menneske i dag, på et grunnleggende plan ikke er noe annerledes enn å være menneske i for eksempel 1810.

«Det er noe viktig med å være i samtiden, men samtidig forstå grunnleggende, å lære av fortiden, samtidig lærer vi jo aldri noen ting for vi har bare det ene lille korte livet, så alle går bare gjennom akkurat det samme, fordi det er det å være menneske.» (Kristinsdottir, 2021b)

Dette er noe av grunnen til at hun har valgt å sette adaptasjonen til 1800-tallet, i stedet for å lage en ny-teknologisk oversettelse av det.

Kristinsdottir ble utfordret av en kollega, under oppsetningen av Dorian Gray, til å sette opp en adaptasjon av en roman med kvinnelig forfatter. Hun hadde kun satt opp en roman av en kvinnelig forfatter tidligere: Til fyret av Virginia Woolf.

Uten at Kristinsdottir sier dette direkte synes jeg det er tydelig at denne tanken har formet mye av adaptasjonen. Det er en klar feministisk tråd gjennom stykket.

Hun uttrykker at hun ble noe skuffet over kvinnekarakterene i romanen, som får lite plass og virker noe grunne. Dette tar hun fatt i ved å utbrodere Elisabeths karakter til en slags blanding av roman-karakteren og Mary Shelleys mor. Mary Shelley som forfatter blir også en viktig karakter i uttrykket hennes. Kvinneperspektivet blir en viktig visjon i dette prosjektet.

5.3 Adaptasjonsstrategier

Kristinsdottir beskriver samarbeidet med dramaturgen som gledelig, fordi han var så dyktig. Hun forteller at det begynner med diskusjon rundt titler og praktiske ting. Forholdet til dramaturgen var for Kristinsdottir både som dramatiker og regissør. Derfor begynner samarbeidet allerede i utviklingen av manus. Hun forklarer, for dramaturgen, sin tolkning og valg av tematikk, og begynner å skrive manus. Hun sender jevnlig skjelettet til manuset til dramaturgen som allerede da fungerer som en sparringspartner rundt hva de forstår manuset som. Nærmere premieren var dramaturgen mye til stede under prøvene, som en sparringspartner for Kristinsdottir, da som regissør. Dramaturgen hjalp til med helheten universet.

«Det han spesielt var god på, denne dramaturgen, var å være en dramaturg som ikke bare sitter og ser på tekst og manus, men som klarer å på en måte hjelpe oss å binde de bevegelsene og lys og lyd opp mot tekst, sånn at den overordnede handlingen og temaet vi vil ha, blir innarbeida.» (Kristinsdottir, 2021b)

Kristinsdottir har tatt i bruk adaptasjonsstrategier både som dramatiker og regissør. Hun er likevel selv mest oppmerksom på adaptasjonsstrategiene hun har anvendt med tanke på utviklingen manuset. Hun forteller at første gang hun leser boka har hun med seg en tusj, og streker under alle setninger hun finner interessante, og så transkriberer hun dette. På denne måten får hun et godt kjennskap med språket til Mary Shelley, noe av det hun også har lyst å få oversatt til scenespråket. Selve rytmen i teksten og stemningen romanen formidler. Hun legger også mye arbeid i å finne sekundærkilder, noen ganger i form av litteratur, andre ganger YouTube-videoer av dyktige forskere. På den måten får hun kjennskap med forfatteren og konteksten rundt kilden, og får mer å stå på når hun prøver å videreformidle Mary Shelleys prosjekt. Hun har gjort mye undersøkelser rundt Mary Shelley og moren til Mary Shelley. Mary Shelley fikk fem barn og fire av dem døde, moren hennes døde også ti dager etter å ha født Mary. Derfor ble kvinnehelse en stor del av tematikken i adaptasjonen. Hun forklarer at det er en vanlig misforståelse å se på Mary Shelley som en veldig radikal og feministisk dame, men det er egentlig moren som fortjener denne tittelen. Morens radikale holdninger får også plass i adaptasjonen gjennom Elisabeths karakter. Et samfunnsaktuelt syn på kvinners plass i samfunnet og kvinnehelse får gjennom disse strategiene en stor plass i adaptasjonen.

Kristinsdottir gjør oppmerksom på at de har tatt et bevisst valg ved å initiere et samarbeidsprosjekt med Shelley. Hun beskriver det som noe småfrekt, ettersom Shelley ikke kan forsvare seg på noe vis. Likevel tar hun dette valget for å viske ut linjene mellom dramatisering og gjendiktning, og setter selv spørsmålsteget ved hva hun ville definert denne adaptasjonen som.

5.4 Oppsummering

Kristinsdottir forstår adaptasjon på en moderne måte. Hun er ikke opptatt av gjengivelse, men ser det heller ikke som hensiktsmessig å gå så langt unna kilden som mulig. Hennes adaptasjonsfortsættelse likner Barnette sin på flere punkter. Kristinsdottir erkjenner dramaturgiske spørsmål og samfunnskontekst som en viktig del av adaptasjonen. Hun mener at en forståelse

av kildens opprinnelige samfunnskontekst er sentralt, og forstår adaptasjonen som en scenisk fremstilling som kan fordype eller komplisere vår dialog med kilden og dens forfatter. Hun setter ikke noe klart skille mellom form og innhold, men gjør et forsøk på å ta med kildens stemning, språk og historie inn på scenen og sette det i et samfunnsaktuelt perspektiv. Kristinsdottirs adaptasjonsstrategier dreier seg rundt mye forarbeid. Hun gjør et grundig arbeid med kilden, konteksten rundt den, og hvordan hun kan koble den opp mot samfunnet her og nå. I prøveperioden skaper hun dialog med kilden ved å etablere flere fiksjonslag, der vi blir kjent med både forfatteren og kilden. Hun tar et bevisst valg ved å gjøre publikum bevisst på at de opplever en adaptasjon, og en tolkning av verket.

Den anonyme forfatteren bak monsterhitten Frankenstein, viste seg å være en kvinne. Likevel gav romanen ikke ett nytt perspektiv på hva det vil si å være en kvinne. (Kristinsdottir, 2021a)

6. Refleksjoner, konklusjon og avslutning

6.1 Metodens fordeler og hull

Fordelen ved kasusstudien er at jeg får muligheten til å tolke og vurdere strategiene på et dypere plan. Jeg gjør ikke bare rede for strategiene og trekkene, men får også studert hvorfor, eventuelt hvorfor ikke, de fungerer. Likevel kan det være en ulempe, i søken etter å finne ut strategier en kan bruke i flere adaptasjonsprosesser, at jeg kun har et materiale å argumentere med. Jeg kan på ingen måte garantere at alle adaptasjonsstrategiene jeg finner hensiktsmessige i dette tilfelle vil være hensiktsmessige i alle andre. Dessuten, ved en slik passiv observering får jeg kun analysert adaptasjonen fra en side, jeg blir tvunget til å tolke adaptasjonen og strategiene utenfra. Hvis jeg hadde fått mulighet til å være med på prøvearbeidet hadde det muligens åpnet for en større forståelse av strategiernes funksjon og feller.

Jeg har likevel opplevd å gjøre et arbeid med romanen som gir et innblikk i hvordan det er å jobbe med adaptasjonens kilde. Jeg opplever å ha fått en forståelse for noen adaptasjonsstrategier som jeg vil argumentere for at fungerer spesielt godt for å utvikle en samtidsaktuell forestilling av en eldre roman-klassiker.

6.2 Form og innhold

Som nevnt i min teoridel, har forskjellige teoretikere noe motstridende syn på å gjøre et forsøk på å skille form og innhold. Jeg får inntrykk av at disse teoretikerne har forskjellige oppfatninger av begrepet form. Slik jeg forstår det peker Hutcheon og Barnette på formen som et synonym på sjanger, og at en adaptjonskunstner er nødt til å skille mellom formen i den forstand og innholdet som i rytmen, språket og konteksten. Ellefsen forstår begrepet form slik jeg forstår det. Formen til Mary Shelleys *Frankenstein eller den moderne Prometeus* er de svulstige beskrivelsene, rytmen i språket, brevene, den historiske konteksten og stemningen. Sistnevnte definisjon av begrepet, vil gjøre det umulig å skille formen fra innholdet, nettopp fordi formen er innholdet. Dette skillet er kunstig, fordi vi ikke har noen måte å definere nøyaktig hva som er form og hva som er innhold. Jeg vil argumentere for at Hutcheon, Barnette og Ellefsen er enige om hva som er nødvendig å legge fra seg, da de i bunn og grunn argumenterer for at teater og roman ikke er samme kunstform. Uenigheten ligger ikke i måten de anbefaler å angripe kilden, men i definisjonen av begrepet form.

Jeg vil argumentere for at det på ingen måte er hensiktsmessig å prøve å skille formen, slik jeg og Ellefsen definerer begrepet, fra innholdet i en adaptjonsprosess, ettersom så mye av kunstverkets magi ligger i måten det er skrevet og oppbygget på. I analysen av *Frk.*

Frankenstein viser jeg til hvordan Kristinsdottir har oversatt hele verket, også formen. Hun har oversatt de svulstige beskrivelsene i romanen til en veldig scenografi og et gripende lydbilde. Hun har oversatt overt fortellerstemmer til lange monologer på Shelleys forfatterspråk. Ved å ikke legge skjul på formen, legger hun heller ikke skjul på at det er en roman vi opplever. Forestillingen konkurrerer ikke med leseropplevelsen. Kristinsdottir er bevisst på at noe av grunnen til at romanen er så tidløs som den er, nettopp er kunstverkets form. Dette er noe av grunnen til at hun velger å legge adaptjonen så nær romanens språk og virkemidler. På denne måten klarer hun å bringe kildens tidløshet til scenen.

6.3 Kristindottirs rolle som «adapturg»

Gjennom arbeidet som både dramatiker og regissør vil jeg påstå at Kristinsdottir sammen med sin dramaturg har tatt på seg noe av arbeidet Jane Barnette definerer som adapturgens arbeid. Hun har jobbet i et limbo mellom manus og prøver, og sammen med dramaturgen jobbet hun med å oversette kildens virkemidler til et scenisk språk. Hun tok bevisste valg om hvor og når hun ville plassere adaptjonen i forhold til kilden, og gjorde grundige undersøkelser på romanens kontekst og språk. Jeg vil argumentere for at som regissør for en adaptjon, uavhengig om du er dramatiker eller ikke, er det hensiktsmessig å jobbe nært med

dramaturgen også i manusutviklingen. Det er hensiktsmessig å ha en bred forståelse av kildens form og innhold, når man skal utvikle regikonseptet, spesielt når man skal jobbe på et ekstra plan når kilden ikke er dramatikk.

6.4 Konklusjon

Kristinsdottirs strategier innebærer et grundig arbeid med kilden, og gjennom det etableres en konkret visjon om hva verket tar opp som også er relevant i dag. Ved å lese verket på en så grundig måte, og senere transkribere alle setninger hun finner interessante, klarer hun å etablere både verkets styrker og en innebygd skrivestil som likner forfatterens. Dette er en god strategi for å oversette kildens stemning og oppbygning til et nytt manus. Hun klarer på grunn av dette å etablere kildens komplekse overt fortellerstemmer og svulstige språk i manuset.

I tillegg bruker hun lyd og bilder til å oversette beskrivende avklaringer i romanen til et scenisk språk. Dette fungerer som en god strategi for å etablere romanens stemning uten at forestillingen blir for tekst-tung.

En annen god strategi er undersøkelsene av sekundærlitteratur og konteksten rundt verket. Gjennom dette åpner hun for et regikonsept som etablerer en dialog med verket. Hun bruker forståelsen rundt romanens kontekst til å utvikle samfunnsaktuelle karakterer og flere fiksjonslag. Gjennom å bruke fiksjonslag som strategi gjør hun publikum oppmerksom på forestillingen som en adaptasjon, og som en oppfordring til ny tolkning av verket heller enn en gjengivelse.

Ved å jobbe som dette, og dermed unngå denne konkurransen, tror jeg enhver adaptasjonskunstner vil møte mindre motstand fra roman-elskere. Som publikummer blir man ikke fristet på samme måte til å vurdere kunstverkene opp mot hverandre, men heller å betrakte begge som en forlengelse av det andre.

Valget om å la adaptasjonen uttrykke tiden den ble skrevet i, fungerer paradoksalt nok i samfunnsaktualitetens favør. Kristinsdottir klarer å gjøre oppmerksom på skillet mellom det Aaslestad beskriver som de utvalgte begivenhetene som kommer fram i det fortalte, de virkelige begivenhetene utenfor teksten, og skjønnlitteraturens tredje punkt: den fiksjonelle virkeligheten kilden refererer til.

Jeg synes Frk. Frankenstein er en god adaptasjon. Kristinsdottir skaper et univers som åpner for nye tolkninger og gnister. Hun har ikke revet i stykker boka innenfra, men danset elegant rundt med kommentarer og henvisninger til romanens virkemidler og historiske kontekst, og utfordrer til å se romanen i en samfunnsaktuell kontekst.

Kristinsdottirs forestilling representerer en moderne forståelse av adaptasjon, som en måte å aktualisere eldre klassikere for samfunnet i dag. Det representerer BARNETTES oppfordring til å sette kilden i en kulturell kontekst som reflekterer noe som er viktig i samfunnet her og nå. Den fungerer ikke i hovedsak som en gjengivelse, men som en forlengelse som utfordrer til nye tolkninger og dialog med kilden.

Det er likevel nødvendig å understreke at Kristinsdottir jobber med klassikere, og slipper møtet med rettigheter. En vil i en adaptasjon av nyere romaner muligens være nødt til å ta helt andre grep, ettersom en ikke alltid har lov til å leke med teksten slik Kristinsdottir gjør med de gamle klassikerne. Dette gjelder for øvrig også ny dramatikk.

Jeg vil på grunn av dette aspektet også konkludere med at det er mye vanskeligere å lage godt teater av verk en ikke får de samme rettighetene til. Teaterets natur ligger i leking med kilden, med hensyn til samfunnet her og nå. Teateret er nødt til å tilpasse seg nye tider og nye steder, for å ikke miste sin funksjon som øyeblikkskunst. Teater er tilpasning. Teater er slik sett alltid en form for adaptasjon.

Litteraturliste

- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as.
- Barnette, J. (2018). *Adapturgy The Dramaturg's Art And Theatrical Adaptation* Illinois.
- Caprona, Y. d. (2013). *Norsk Etymologisk Ordbok tematisk ordnet* (u Ed.). Oslo: Kagge Forlag.
- Ellefsen, B. (2017). Fra en ubrukelig dialekt til den politiske basaren: Form er lik innhold. In H. K. Eirik Willyson (Ed.), *Scenekunst Kids Klassikere* (pp. 89-98). Oslo: Scenekunstforlaget.
- Grenness, T. (2020). *Slik løser du metodeproblemene i bachelor- og masteroppgaven*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Jørgensen, L. R. P. S. (2013). *Den gode oppgaven Håndbok i oppgaveskriving på universitet og høyskole*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Kristinsdottir, H. (2021a). *Frk. Frankenstein. Premiereversjonen*. Trondheim.
- Kristinsdottir, H. (2021b) *Kvalitativt Intervju med Kristinsdottir/Interviewer: L. Furumo*. Trondheim.
- Lehmann, T. H. (2006) *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge
- Shelley, M. (2016 (1818)). *Frankenstein eller den moderne Prometevs* (Ø. Vidnes Ed.): Skald.
- Wærp, F. H. L. P. (2015). Dramasjangeren. In u (Ed.), *å lese drama Innføring i teori og analyse* (Vol. 2, pp. 17-44). Oslo: Universitetsforlaget.
- Zaiontz, K. (2009). The Art of Repeating Stories An Interview with Linda Hutcheon. In W. MacArthur, Zaiontz (Ed.), *Performing Adaptions* (pp. 1-10). UK.

