



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Kandidatuppsats

Tystnad – talande tystnad

Luckor och möjlighetsutrymmen i Alice Munros novell ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”



Författare: Adrian Anderson
Handledare: Piia Posti
Examinator: Peter Forsgren
Termin: HT 2016
Ämne: Litteraturvetenskap
Nivå: Kandidat
Kurskod: 2LI10E

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Syfte	1
1.2 Frågeställningar	2
1.3 Metod	2
1.4 Teori	3
1.5 Forskningsöversikt	3
2 Teoretiska samband och terminologi	5
2.1 Referat: "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage"	5
2.2 Narratologi	5
2.3 Läsarorienterad fenomenologi	10
2.4 Genreteori	11
2.5 Adaptionsteori	12
3 "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage"	14
3.1 Fokalisering	14
3.2 Anakroni	17
3.3 Ellips	19
3.4 Genre	20
4 <i>Hateship, loveship</i>	21
4.1 Anakroni	21
4.2 Fokalisering	22
4.3 Ellips och Genre	23
6 Slutdiskussion	24
7 Sammanfattning	27
Referenser	I

1 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; berättande om händelser. Narrativ form är den form vi ger det vi sänder ut eller den form det vi tar emot har; berättelsens tidsliga och rumsliga egenskaper, eller egenskaper 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, har 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.

Munro har uteslutande varit verksam inom novellgenren, men inom den genren har hon ibland närmat sig andra litterära genrer. En av dessa genrer är romancegenren och ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” är en novell som leker med just den genren. Att bygga upp en berättelse utifrån ett komplext prismalikhande berättande och att samtidigt leka med en genre sker inte bara av en händelse. Bakom läsoplevelsen ligger en struktur som ger läsoplevelsen dess effekt och som lockar mig att se närmare på texten för att förstå dess uppbyggnad och mekanismer.

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 adaption-processen från ett media till ett annat, att inte bara studera den litterära textens stil och form, utan också dess möjlighetsutrymmen för tolkningar och transformationer.

1.1 Syfte

Novellen ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” och adaptionen *Hateship, Loveship* är sammanbundna i det att novellens narrativ gett upphov till filmadaptionens narrativ.

Syftet med denna uppsats är att undersöka narrativets utformning i novellen, vilket inkluderar stil, form och tolkningsutrymme samt vad leken med romancegenren har för betydelse för narrativets meningsproduktion.

Som komplement till novellanalysen undersöks narrativets utformning i filmadaptionen för att se hur novellens stil, form, tolkningsutrymme och genrelek tolkats i transformationen från ett media till ett annat, från litterär text till rörliga bilder med ljud.

I analyserna intresserar jag mig för att se till såväl de enskilda narrativens egenskaper som att jämföra dem och dess mekanismer. Men också att, i en värld där adaptioner och transmediala och intermediala fenomen blir allt mer vanliga, se den litterära texten som en del av något bredare där även läsningar, interpretationer och adaptioner ingår.

1.2 Frågeställningar

- Med utgångspunkt i novellen ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”: Hur är narrativet uppbyggt och vilken form tar novellens tolkningsutrymmen?
- Finns det samband mellan leken med romancegenren och novellens utformning?
- Vilken betydelse har narrativets uppbyggnad, tolkningsutrymmen och genrelekt haft för filmadaptionen *Hateship, Loveship* och vilken form har dessa tagit i adaptionen från litterär text till rörliga bilder med ljud?

1.3 Metod

Metod för undersökningen är narratologisk analys av berättarteknik i novellen och filmadaptionen. Som komplement till detta görs en komparativ analys av novellen och filmadaptionen. Iserns läsarorienterade fenomenologi sammankopplas med Genettes narratologi i det att vad Iser kallar textens luckor är kompatibla med flera av Genettes narratologiska utgångspunkter, som fokalisering, anakroni och ellips (detta redogörs för nedan i kapitel två).

Även Iserns tankar om läsandets anticipations- och retrospektionsprocesser sammanlänkas med narratologi, men även med genre teori eftersom genre per automatik medför anticipation. Därför görs även en genreanalys där två olika genre modeller används. Både novellanalysen och den komparativa analysen har fyra utgångspunkter: fokalisering, anakroni, ellips och genre. De fyra utgångspunkterna sammanlänkas genomgående med luckor, möjlighetsutrymmen, anticipation och retrospektion.

1.4 Teori

De enskilda analyserna av berättartekniker kommer, som ovan nämnts, främst att ha en narratologisk och fenomenologisk utgångspunkt, men med stöd av genre teori och i den komparativa analysen även av adaptionsteori. Mer utförlig presentation av det utvalda teoretiska materialet görs nedan i kapitel två: Teoretiska samband.

Utgångspunkt för narratologi är 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 Genette och då främst *Narrative Discourse: An Essay in Method*.

Den fenomenologiska utgångspunkten är läsarorienterad fenomenologi. För detta syfte används Wolfgang Isters ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse”. Främst är Isters tankar om textens luckor av betydelse, samt hur mötet mellan det kända och det okända, vad vi vet och inte vet, skärper läsarens anticipations- och retrospektionsprocesser.

Som komplement till analysen av filmadaptionen och för den komparativa analysen av novellen och adaptionen kommer även adaptionsteoretiska utgångspunkter att användas med fokus på 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.

Den genre teoretiska infallsvinkeln har två utgångspunkter: generell genre teori för film och litteratur och även specifikt romancegenren. För den första utgångspunkten används Anders Pettersons ”Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres” och Thomas Schatzs ”Film Genre and the Genre Film” och för romancegenren specifikt används Maria Nilssons *Kärlek, passion och begär – om romance*.

1.5 Forskningsöversikt

Det råder ingen brist på vetenskapliga analyser av Alice Munros noveller, men av dessa har ovanligt få koncentrerat sig på ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”. Novellen omnämns i förbifarten eller får endast ett kortare utrymme för analys till skillnad från andra noveller i samma novellsamling som analyserats flitigt. Ett exempel på detta är Carol Ann Howels ”Intimate dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*” från 2009 som är en analys av novell-

samlingen, men som endast nämner novellen helt kort.¹ Däremot har Alice Munros stil och form analyserats flitigt med utgångspunkt i andra noveller och med narratologi som verktyg. Ett relativt nyutkommet exempel på detta är Isla Duncans *Alice Munro's Narrative Art* från 2011 där Duncans analyser genomgående utgår från narratologi.

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.⁴ 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."⁵ 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. I Skagerts avhandling är vad som undersöks possibility-space, inte spaces of possibilities och Skagerts fenomenologiska utgångspunkt är övervägande textorienterad medan min är övervägande läsarorienterad.

Gällande filmadaptionen har Ewa Bodal och Nelly Strehlau i "Hateship Loveship, adaptation" från 2016⁶ och likaså Marta Sibierska i "The Case of Hateship Loveship" från 2015⁷ 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

¹ Coral Anne Howells. "Intimate Dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*". I Bloom, Harold (red). *Blooms Modern Critical Review: Alice Munro*. New York: Infobase Publishing, 2009. ss. 167-192.

⁴ Ulrica Skagert. *Possibility-Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro's Short Stories*. Stockholm: Stockholm University, 2008. s. 53.

⁵ Ibid. s. 60.

⁶ Ewa Bodal och Nelly Strehlau. "Hateship, Loveship, adaptation". I Buchholtz, Mirosława (red.). *Alice Munro: Understanding, Adapting and Teaching*. Cham: Springer, 2016. ss. 67-74.

⁷ Marta Sibierska. "Exploration – Adaptation: Towards Redefining the Relationship between Literature and Film. The Case of *Hateship, Loveship*". I Buchholtz, Mirosława och Sojka, Eugenia (red.). *Alice Munro: Reminiscence, Interpretation, Adaptation and Comparison*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015.

Bodal och Strehlau mer koncentrerat sig på hur stil, form och tematik behandlats i adaptationsprocessen. Dock har inte analyserna narratologi som utgångspunkt och ingenstans får tillägget av ett triangeldrama i adaptationen utrymme för analys.

2 Teoretiska samband och terminologi

I detta kapitel presenteras teoretiska utgångspunkter och terminologi. Det rör sig om fyra utgångspunkter: narratologi, läsarorienterad fenomenologi, genre teori och adaptationsteori. Hur dessa samverkar framgår allt eftersom de presenteras. Samtidigt som text- och filmexempel ges för att exemplifiera de narratologiska termerna påbörjas analys av berättarteknik i novellen. För att ge textexemplen kontext inleds kapitlet med ett kort referat av novellens karaktärer och grundläggande handling.

2.1 Referat: ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

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 brevkorrespondens 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 visar sig korrespondensen vara ett trick som Sabitha och hennes bästa vän, Edith, spelar Johanna.

2.2 Narratologi

Utgångspunkten för min narratologiska berättaranalys är Gerard Génettes *Narrative Discourse: An Essay in Method*. I min analys används dock inte alla de utgångspunkter Genette presenterar. Fokus ligger på berättandets *perspektiv* och berättelsens *rörelse* och *ordning*. Dessa presenteras mer utförligt nedan.

Som ovan nämnts har jag utgått från Ulf Olssons svenska översättning av Génettes narratologiska begreppsapparat. En viktig avvikelse från Ulf Olssons terminologi och Génettes begreppsapparat är att jag kommer att använda begreppet *narrativ* som komplement till termerna *berättelse* och *berättande*. Då 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.⁸ Historien är alltid kronologisk, medan vad som bygger historien, d.v.s. berättelsen, inte av nödvändighet berättas i kronologisk ordning, utan 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 inte nedskriven annat än i abstrakt form i berättelsen.

Perspektiv anger *hur* information ges i narrativet.⁹ *Dieges* är namnet för den framberättade världens universum, den tidsliga och rumsliga plats som utgör berättelsen.¹⁰ 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.¹¹ *Extern fokalisering* utgår från en perspektivposition *utanför* en karaktär och har ett objektiva perspektiv i form av att berättaren kan se och höra vad andra gör och säger, men utan att ha tillgång till tankar och känslor.¹² 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."¹³ Berättaren beskriver objektiva 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-

⁸ Gerard Genette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980. s. 27 och 27n. Historien av franskans *histoire* – på engelska oftast "story", berättelse används för engelska "narrative", berättande för engelskans "narrating".

⁹ Ibid. s. 185-210.

¹⁰ Ibid. s. 27, 27n, 162-170.

¹¹ Ibid. s.189-194.

¹² Ibid. s. 190f.

¹³ Alice Munro. "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage". I *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. New York: Alfred A. Knopf, 2001. s 3. Samtliga sidhänvisningar till novellen görs hädanefter inom parentes med endast sidangivelse.

adaptionen är till största del externt fokaliserad. Som ett exempel kan ges filmens inledningsscen där kameran är objektiv betraktare till Johanna och Mrs. Willets, hennes arbetsgivare innan hon börjar arbeta som hushållerska hos Mr. McCauley.¹⁴

Intern fokalisering i sin renast 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.¹⁵ 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. 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 debatteras 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 intern fokalisering.

¹⁴ *Hateship, Loveship* [film]. Land: USA. Regissör: Liza Johnson. Filmmanuskript: Mark Poirier. Produktionsår: 2013. Filmutsnitt 00:36. 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.

¹⁵ Génette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. s. 193.

Berättelsens *rörelse* handlar om ”vilka former berättelsens framåtskridande rörelse tar sig, och [...] hur dessa medverkar i textens meningsproduktion.”¹⁶ 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.¹⁷ ”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. Som exempel kan tas 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.¹⁸ 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

¹⁶ Ulf Olsson. *I det lysande mörkret*. Stockholm: Bonniers, 1988. s. 180.

¹⁷ Gerard Génette. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990. s. 43, 52, 94.

¹⁸ Génette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. s. 94.

ger mellan de två instanserna av dialog/scen tenderar att stanna tiden (därav ordet paus), eller försätta berättelsen i ett tillstånd av slowmotion.¹⁹ I film motsvaras den deskriptiva pausen av 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 realtid. 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 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).²⁰ 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.²¹ ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” har en uppbruten struktur. Händelserna i berättelsen följer inte kronologisk ordning medan historien *alltid* gör det. De överensstämmer därmed inte 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.²² Analeps kan ske i form av summering av händelser som utspelats under ellips (se ovan), referera till händelser som föregått berättelsens tid,

¹⁹ Genette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. s. 93f.

²⁰ Ibid. s. 94, 98f.

²¹ Ibid. s. 35f, 40.

²² Ibid. s. 40.

eller, som i följande textexempel, referera till händelser som skett parallellt med andra händelser vid en tidpunkt före berättelsens nu.²³

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 analepsens viktigaste funktion, vilket är att ge kontext till den framberättade världens karaktärer, platser och händelser.

2.3 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.”²⁴ Dessa luckor uppstår på olika sätt och har olika funktioner. De tre former av luckor som analyseras här motsvaras av fokalisering, anakroni och ellips.

Ellipsen, som beskrivits ovan, är en explicit lucka i berättelsen. I ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage” har främst en av berättelsens ellipser betydelse för läsarens tolkning. En lucka som utgör ett tolkningsutrymme fyllt av möjligheter som jag kallar möjlighetsutrymme, en instans för retrospektiv kontemplation.

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 att pussla ihop den fragmenterade tidsordningen i berättelsen och de olika perspektiven och retroaktivt *efter* läsningen när läsaren bygger 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

²³ Génette. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. s. 155.

²⁴ Wolfgang Iser. ”Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse”. (Övers. Hansson, Cecilia). I *Modern litteraturteori del 1*. Lund: Studentlitteratur, 2011. s. 328.

ständiga avslöjandet av texten som en levande händelse”.²⁵ 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.”²⁶ Textens luckor lämnar ett möjlighetsutrymme 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.”²⁷ Detta kan lika gärna beskriva den anticipation genre ger; en ny upplevelse (ett ”obekant”) i ett välbekant format (en ”hemmaplan” eller ”trygghet”).

Men vad händer om vad man väntar sig vara en kärleksberättelse för med sig en viss anticipation, men anticipationen 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 helt infria den anticipation genren för med sig blir novellen istället en slags inverterad romance där alla förutsättningar för romancegenren finns men genrens centrala beståndsdelar, ”courtship, loveship, marriage”, sker istället i en av textens luckor, i en ellips.

2.4 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 Shatz 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

²⁵ Iser. s. 325, 337.

²⁶ Ibid. s. 325.

²⁷ Ibid. s. 338.

återställs.²⁸ 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 utformning. 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 kärlekstemat och en *central* kärlekshistoria inte bara är genrekonvention utan genredefinition.²⁹ Som tillägg till de fyra skeendena i formmodellen ovan kan *mötet*, *attraktionen*, *hindret*, *återmötet* och *det lyckliga slutet* ses som genretypiska för romance.³⁰

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.*"³¹ Men om alla ingredienser finns för en kärlekshistoria, en romance, och genredragen skapar en anticipation, men den centrala kärlekshistorien, genrens förväntade realisering, sker i en ellips uppstår en krock mellan läsarens anticipation och berättelsen. Det blir en ironisk lek med läsarens förväntning och med genre.

2.5 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.³² 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

²⁸ Thomas Schatz. "Film Genre and the Genre Film". I Braudy, Leo. och Cohen, Marshall. (red.). *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2009. s. 572. Min översättning av Schatz termer: "Establishment", "Animation", "Intensification", "Resolution".

²⁹ Maria Nilsson. *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag, 2015. s. 10f

³⁰ Ibid s. 37f. Nilsson refererar till en modell skapad av Pamela Regis med åtta punkter. Av dessa lånar jag de fem som är mest relevanta i detta sammanhang.

³¹ Anders Pettersson. "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres". I Beata Agrell och Ingela Nilsson (red.). *Genrer och Genreproblem/Genres and Their Problems*. Göteborg, Daidalos, 2003. s. 36. (Kursiv i original).

³² Robert Stam. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". I Corrigan, Timothy. (Red.). *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, 2012. s. 77.

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.³³

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 mediespecificitet 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."³⁴ 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.³⁵ *Mediedistinktioner* är därmed vad som är distinkt för medier och samtidigt överförbart mellan vissa, men inte per definition alla medier. Mediedistinktioner, i motsats till mediespecificiteter, är 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 transmedial. *Skriven* 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. 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 en konvention för mediet och i omvänd ordning blir en konvention distinkt eller specifik för ett media. Konventioner i narrativ form, stil och teman ger upphov till litterära genrer och genrelitteratur och likaså filmgenrer och genrefilm.

³³ André Bazin. "Adaptation, or the Cinema as Digest". I Corrigan, Timothy. (Red.). I *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, 2012. s. 62.

³⁴ Stam. s. 78.

³⁵ Anne Gjelsvik. "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, 2013. s. 258.

Att leka med en genre, som i fallet ”Hateship, friendship, 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.”³⁶ Berättandet, berättelsen och historien, i både ursprungstext och adaption, är resultat av dessa val. I likhet med komparation är intentionalitet en ofrånkomlig del av adaptationsanalys. Det är trots allt omöjligt att analysera en adaption utan att se till någon form av likhet eller skillnad och som följd orsaken till val att inkludera, exkludera och/eller tillägga.

3 ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”

Analysen utgår från de fyra punkter som diskuterats ovan i avsnittet om läsarorienterad fenomenologi. Var och en motsvarar de en av de fyra formerna av textuella luckor som startar anticipations- och retrospektionsprocesser: fokalisering, anakroni, ellips och genre.

3.1 Fokalisering

Berättelsen är uppdelad i femton sektioner. 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

³⁶ Linda Hutcheon. *A Theory of Adaptation*. (2 ed.) New York/Oxon: Routledge, 2013. s. 108.

på så sätt en prismalikhande 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.”³⁷ I relation till anticipations- och retrospektionsprocesser förstås historien genom de sex skiftningar i fokalisering som förmedlas av berättaren. Dessa bygger läsarens anticipation. Det sjunde perspektivet är läsarens eget som slutligen bygger på retrospektion där de möjlighetsutrymmen textens luckor öppnat kan realiseras i form av tolkning.

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 sker 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).

³⁷ Iser. s. 325.

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 anlänt 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 anticipationer 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 anticipationsprocesser baserat på de fem olika perspektiv som skiftningarna i fokalisering gett via berättaren, stationsföreståndaren, 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 möjligheten verkar samtidigt finnas att hon blir utnyttjad. Relationen har inte heller medhåll 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.

Centralt i dessa sektioner är en kärlekshistoria och anticipationen att den realiserar.

3.2 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 narrativet. Denna oöverensstämmelse i berättelsens ordning, mellan berättelse och historia – anakroni – får främst uttryck i analepser.

Analepsens funktion är att ge kontext till berättelsen genom att referera till händelser innan berättelsens nu. 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 informationen getts. Denna berättarteknik bygger på analepsens möjlighet att bygga spänning (suspence) och aktiverar både anticipations- och retrospektionsprocesser. *Innan* informationen getts *anticiperar* läsaren olika möjliga scenarier för vad som hänt innan berättelsens nu och *efter* informationen getts förstås sammanhangen *retrospektivt*.

Sektion sju till nio är analepser som kronologiskt följer varandra. I dessa redogörs för hur Johannas och Kens brevväxling började, och avslöjas att brevväxlingen 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 brevsvaret till Johanna i kuvertet när Kens svar till Sabitha anländer.

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

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 som representerats av händelser i tidsperioder innan berättelsen börjat eller innan berättelsens nu. Händelser som inte redogjorts för, men som behövs för förståelse av narrativets mening. Dessa luckor har byggt anticipation, men lämnar i slutändan inget möjlighetsutrymme eftersom de fyllts i genom analepser. Det är kärnan i analepsens berättartekniska funktion, att ge kontext till berättelsens nu genom att referera till dåtid och därmed fylla i luckor av information som läsaren behöver för att kunna bygga historien.

Anticipationerna som byggts i dessa sektioner är att kärlekshistorien som inledningsvis anticerats vara central i novellen plötsligt verkat omöjlig, bara för att sedan sakta verkat kunna bli möjlig igen.

3.3 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 nämt 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 i narrativets inbyggda anticipationer som abrupt ställs på sin kant i kraft av ellipsen. 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.

3.4 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 genremodell och Pamela Regis formmodell för romancegenren som den beskrivs av Maria Nilsson. Skeendena anges kursivt med romancemodellens skeenden inom parentes för att skilja dem åt.

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 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 just 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.*"³⁸ D.v.s. om en kärlekshistoria antyciperas, om beståndsdelarna 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 anticipationer. Det verkar som att Alice Munro i "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage" tagit romancegenren, lekt med den, dess konventioner och anticipationer och åstadkommit en inverterad romance där genreförväntningarna ställs på huvud och kärlekshistoriens realisering, "courtship, loveship, marriage", närmast förpassats till en fotnot – eller, i detta fall rättare sagt, till en dödsruna.

4 *Hateship, loveship* – novell och adaption i komparation

I denna del av analysen sker två typer av analys parallellt. Filmadaptionen analyseras utifrån samma fyra punkter som analysen av novellen ovan (dock i något omvänd ordning från novellanalysen). Samtidigt görs en komparativ analys av novellen och filmadaptionen.

4.1 Anakroni

Till skillnad från novellens berättelse utspelar sig filmens berättelse i kronologisk ordning. Filmens första trettiosju minuter är baserade på novellberättelsens analepser,

³⁸ Pettersson. s. 36.

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 adaptationen. 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 filmadaptationen 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 merier. Valen bygger helt på *intentionalitet* – kreativa och interpretativa val, vilket även det pekar mot att filmadaptationen är en tolkning av novellens historia och därmed inte av Munros intentionalitet, vilket var att belysa historien genom ett prisma liknande berättande. Det är alltså en adaptation av *historien* ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”, inte *berättelsen* ”Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage”.

4.2 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 det motsvarande är i novellen, framstår hur stor del av novellens berättelse som består av analepser och ellipser.

I filmen sker berättandet, som redan påtalats ovan, 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 pendlare mellan extern och intern fokalisering. Skillnaden mellan novellens extradiegetiska berättande och filmens intradiegetiska berättare är att kameran/berättaren i högre grad

känns närvarande i filmberättelsens nu. En ökad intimitet, men snarare av voyeuristisk art än novellens interna fokaliseringar som representerar specifika karaktärers 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 *transmedial*, samtidigt som exekution av dialog är *mediespecifikt* för verdera media beroende på de mediaspecifika 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 adaptationen. 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 adaptation från litteratur till film.

4.3 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, i filmadaptationen blivit fullt realiserad.

Förutom kärlekshistoriens realisering har även fler hinder lagts till och bikaaktärer har fått större utrymme. Kärlekshistoriens realisering störs av att en tredje part lagts till: 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 adaptationen 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 anticipation novellens berättelse byggd, 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 anticipation 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*.

5 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 novellsamlingen *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.”³⁹ 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.”⁴⁰

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 anticipation. 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 obestämdhet” som Iser kallar dem, aktiveras anticipations- och retrospektionsprocesser i det att vi som läsare måste ”använda vår fantasi.”⁴¹ De olika formerna av textuella luckor som jag sammankopplat med de narratologiska termerna fokalisering, anakroni och ellips har jag visat agerar som katalysatorer för dessa anticipations- 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 anticipationen ligger i det att varje nytt perspektiv belyser historien ur en ny vinkel och genom detta utmanas anticipationen varje gång perspektivet skiftar och det är inte förrän alla sex perspektiv samlats som narrativets mening framstår retrospektivt.

³⁹ *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].

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Iser. s. 328.

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 anticipation leken med romancegenren byggt.

Jag har genomgående försökt visa genom textexempel och referat på de många genre- drag, främst då romance, som finns i novellen. Att genremodellens fyra skeenden och romancemodellens fem skeenden finns i berättelsen och att de därmed per automatik bygger anticipation på en central kärlekshistoria och en *upplösning*, ett *lyckligt slut*, som Maria Nilsson 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.”⁴²

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

Vad narrativet lämnat istället för realisering av det anticiperade är ett möjlighetsutrymme 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 anticiperade 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 möjlighetsutrymmen 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 perspektivskiften, och av narrativets analepser och ellipser. De har nappat på genreleken och leken med anticipation och återskapat historien, inklusive kärlekshistoriens realisering.

⁴² Nilsson. s. 10f.

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 än 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, utan att helt bortse från dem. I filmadaptionen blir anticipationen 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 samband med trohetsfrågan i relation till original och adaption: "Fidelity to what?"⁴³ I detta fall rör det sig om trohet till de möjlighetsutrymmen för tolkning som *intentionellt* lämnats öppna att 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.⁴⁴ 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.

⁴³ Stam. s. 77.

⁴⁴ Iser. s. 325.

Parallellt med detta aktiveras anticipations- och retrospektionsprocesser 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 utformning 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.

6 Sammanfattning

Uppsatsen utgör en studie i berättarteknik och narrativ utformning av Alice Munros novell "Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage". Studien inkluderar textuella luckor, möjlighetsutrymmen för tolkning, genrelek och anticipations- och retrospektionsprocesser. Som komplement till novellanalysen analyseras även berättarteknik och narrativ utformning i filmadaptionen, *Hateship, Loveship*, och slutligen görs en komparativ analys av novellen och filmadaptionen. Analyserna har narratologi och läsarorienterad fenomenologi som teoretisk utgångspunkt, med komplement av genre-teori och adaptionsteori.

I studien visas hur de textuella luckorna i novellen representeras av tre narratologiska begrepp: fokalisering, anakroni och ellips. Att dessa begrepp tillsammans med genreförväntningar agerar som katalysatorer för anticipations- och retrospektionsprocesser hos läsaren. I studien visas inte bara att detta finns i narrativet, utan även hur det realiserats på en berättarteknisk nivå. I novellen sker detta genom intentionella val att utgå från en uppbruten berättelseform och en berättarform som utgörs av prisma-liknande perspektivskiften.

Munros lek med romancegenren i novellen stannar vid just en lek med läsarens anticipation om realisering av genreförväntningar i och med att den slutgiltiga realiseringen av novellens centrala kärlekshistoria sker i en textuell ellips. Den komparativa analysen visar att de möjlighetsutrymmen som lämnats öppna för tolkning i novellens narrativ istället tolkats i filmadaptionen och att genreförväntningarna därmed realiserats.

Referenser

Primära källor:

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

Munro, Alice. "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage". I *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. New York: Alfred A. Knopf, 2001. ss. 3-54.

Sekundära källor:

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

Bodal, Ewa och Strehlau, Nelly. "Hateship, Loveship, adaptation". I Buchholtz, Mirosława (red.). *Alice Munro: Understanding, Adapting and Teaching*. Cham: Springer, 2016. ss. 67-74.

Duncan, Isla. *Alice Munro's Narrative Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Génette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

– *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.

Gjelsvik, Anne. "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, 2013. ss. 245-264.

Howells, Coral Anne. "Intimate Dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*". I Bloom, Harold (red.). *Blooms Modern Critical Review: Alice Munro*. New York: Infobase Publishing, 2009. ss. 167-192.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. (2 ed.) New York/Oxon: Routledge, 2013.

Iser, Wolfgang. "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse". (Övers. Hansson, Cecilia). I *Modern litteraturteori del 1*. Lund: Studentlitteratur, 2011. ss 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].

Nilsson, Maria. *Kärlek, passion och begär – om romance*. Lund: BTJ Förlag, 2015.

Olsson, Ulf. *I det lysande mörkret*. Stockholm: Bonniers, 1988.

Pettersson, Anders. "Traditional genres, Communicational Genres, Classificatory Genres". I Agrell, Beata och Nilsson, Ingela (red.). *Genrer och Genreproblem/Genres and Their Problems*. Göteborg, Daidalos, 2003. s. 33-43.

Schatz, Thomas. "Film Genre and the Genre Film". I Braudy, Leo. och Cohen, Marshall. (red.). *Film Theory and Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2009. ss. 564-575.

Sibierska, Marta. "Exploration – Adaptation: Towards Redefining the Relationship between Literature and Film. The Case of *Hateship, Loveship*". I Buchholtz, Mirosława och Sojka, Eugenia (red.). *Alice Munro: Reminiscence, Interpretation, Adaptation and Comparison*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. ss. 129-144.

Skagert, Ulrica. *Possibility-Space and Its Imaginative Variations in Alice Munro's Short Stories*. Stockholm: Stockholm University, 2008.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". I Corrigan, Timothy. (Red.). *Film and Literature: an Introduction and Reader*. London/New York: Routledge, 2012. ss. 74-88.