



HÖGSKOLAN  
I HALMSTAD

Lärarutbildningen Svenska (90-120) 30 hp

KANDIDATUPPSATS



## Media Literacy i klassrummet

Filmadaptionens relevans i det vidgade textbegreppet, en adaptionsanalys av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö

Alexander Bengtsson

Svenska 30hp

Halmstad 2014-03-23

## Innehåll

1. Inledning	1
2. Syfte	3
3. Bakgrund	4
3.1 Filmtekniska termer	4
4. Metod	6
5.1 Handling: "Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö"	7
5.2 Handlingens komposition	8
6. Analys	8
6.1 Övergripande skillnader mellan film och litteratur	9
6.2. Scen 1: Den ur vattnet stigande släggan	12
6.3. Scen 2: Statyetten vid handbollsplanen	13
6.4 Scen 3: Bilarna möts och dåtid möter nutid	14
6.5. Scen 4: Dolken från Tunis	16
6.6 Scen 5: Överskridande ljud i klippning, begravningen	17
7. Sammanfattande diskussion	18
8. Resultat	19

## 1. Inledning

I min studie har jag valt att jämföra hur ett antal i textmediet beskrivna scener från Håkan Nessers roman Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (1998) har överförts till motsvarande visuella scener i Martin Asphaugs filmatisering av boken. Jag ämnar med andra ord göra en adaptationsanalys, det vill säga en undersökning av vad som sker när en historia som berättas i mediet grafisk text flyttas över till ett visuellt medium. Filmadaptation är ett begrepp som i denna uppsats används för att beskriva den överföring som sker när en bok filmatiseras. Förståelsen för hur böcker överförs in i filmmediet är en viktig del av det vidgade textbegreppet, vilket bland annat innebär att man kan förstå och analysera andra medier än grafisk text och dessutom att förstå på vilket sätt historien förändras i adaptationen. Det vidgade textbegreppet är något jag anser har fallit i glömska i undervisningen i skolan, trots att läroplanen betonar vikten av att lära elever att ta del av nya medier i sin undervisning.<sup>1</sup> Fokus i läroplanen har tidigare legat vid att introducera eleverna för nya genrer, berättartekniska och stillistiska drag i både skönlitteratur, film och andra medier vilket är en stor del av det vidgade textbegreppet. Dessvärre har det inte funnits några direktiv angående kopplingen mellan de olika medierna och dess förändring vid adaptationen av t.ex. skönlitterära verk till visuella och auditiva medier. Av vikt att specificera är hur olika så kallade kvalificerade medier (till exempel boken, filmen eller musikvideon) kan kombinera flera medier. Spelfilmen kombinerar tre olika medier i sig: den auditiva textens medium, ofta taget från den ursprungliga litterära texten, ett pålagt röstspår med citat och narrationer ifrån den grafiska texten, den visuella framställningen som syns i bildrutan samt de auditiva effekter som lagts till i filmen i form av övrig dialog och ljudeffekter. Förståelsen av hur historier överförs till andra kvalificerade medier som t.ex. till filmer, bilder eller musikvideor och förmågan att tolka denna överföring är en del av det som numera kallas "Media Literacy". Karin Fogelberg har definierat begreppet på följande sätt:

'Media literacy' används som ett samlande begrepp för kunskaper om medier som alla i ett samhälle, barn som vuxna anses behöva. Media-literacybegreppet handlar om det som på svenska kan kallas mediekunnsighet eller kritisk mediekompetens, det handlar alltså inte om funktionell eller instrumentell

---

<sup>1</sup> Skolverket, GY11, Läroplan för ämnet svenska 1, 2011, tillgänglig på: [http://www.skolverket.se/laroplaner-annen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor\\_SVESVE01](http://www.skolverket.se/laroplaner-annen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor_SVESVE01) [Hämtad 2013-12-05]

”läskunnighet”, utan en kompetens av ett vidare slag som anses av vikt i moderna samhällen som är genomsyrade av olika slag av medieformer och uttryck.<sup>2</sup>

Vad som är av vikt att poängtera är att Media literacy ett väldigt stort område där all form av media analyseras och utvärderas. Den italienske forskaren Matteo Zaccetti skriver i sin bok *Media Literacy and Image Education. A European Approach* (2004) hur Media Literacy handlar om förmågan att kunna både använda och kommunicera med såväl äldre som nya medieteknologier samt att kunna analysera dessa medier.<sup>3</sup> I min uppsats kommer remedieringen, som är en del av media literacy, att fokuseras - detta på grund av det utökade utrymme som det vidgade textbegreppet har fått i svensk skola, vilket lett till att mer film och bild har införts i undervisningen, än vad som varit fallet tidigare. Enligt litteraturdidaktikforskaren Magnus Persson är det vidgade textbegreppet en mycket viktig del om man vill aktualisera undervisningen, dock har det vidgade textbegreppet inte slagit igenom i den utsträckning han hade velat se.<sup>4</sup> Trots att olika former av medier har tagits in i undervisningen de senaste tio åren så finns det en begränsning av hur vidgat det vidgade textbegreppet är. Även om två olika medier tagits in i undervisning så har dessa behandlats separat, utan att ge eleverna en bredare syn på korrespondensen mellan medierna och hur fiktion kan överföras från ett medium till ett annat. Skolverket har i den senaste utgåvan av läroplanen, Lgr 11, aktualiserat vikten av att elever ska använda sig av och förstå information från olika sorters medier. I kursplanen för svenska steg ett står följande:

Undervisningen i kursen ska behandla följande centrala innehåll: Centrala motiv, berättarteknik och vanliga stildrag i fiktivt berättande, till exempel i skönlitteratur och teater samt i film och andra medier.

5

Samma kursmål kvarstår i steg tre i svenskundervisningen, med ett förstärkt fokus på att eleverna ska kunna behandla litteraturvetenskapliga verktyg och begrepp. Vad som uteblir i dessa kursplaner är det

---

<sup>2</sup> Fogelberg, Karin, *Media Literacy En diskussion om medieundervisning*. Arbetsrapport nr. 25, Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet: Göteborg, 2005, s.3.

<sup>3</sup> Zaccetti, Matteo, ”Media Literacy and Image Education. A European Approach”, i: Ulla Carlsson, Cecilia von Feilitzen (Red.) *Promote or Protect? Perspectives on Media Literacy and Media Regulations: Introduction*, Yearbook 200, The International Clearinghouse on Children, Youth and Media, Nordicom, Göteborg University, 2003, s. 65.

<sup>4</sup> Persson, Magnus, *Den goda boken*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s.22f .

<sup>5</sup> Skolverket, GY11, *Läroplan för ämnet svenska 1*, 2011, tillgänglig på: [http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor\\_SVESVE01](http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor_SVESVE01) [Hämtad 2013-12-06]

samspel som finns mellan olika former av medier och hur detta samspel kan komma att visa sig i överföringen av en historia berättad i t.ex. den grafiska textens medium till ett visuellt medium. Karin Fogelberg skriver i sin studie av media literacy om vikten av att elever ska förstå och kunna tolka medier i olika former och jämföra dessa för att skolan i sin tur ska skapa goda, mediemedvetna ungdomar som fungerar i ett demokratiskt samhälle.<sup>6</sup> De senaste 20 åren har det skett en kraftig ökning av andra medier än grafisk text i undervisningen som en del av det vidgade textbegreppet, men fortfarande syns dock bristen på kompetensen och tolkningsförmågan av nya mediers samspel. Nu är emellertid detta inte den enda bristen på kritisk kompetens hos svenska elever. I tidigare forskning ser man till exempel att det finns brister i svenska elevers användning av litteraturanalytiska termer, vilket är resultatet från litteraturforskaren Örjan Torells undersökning från 2002. Örjan Torell visar på svenska elevers oförmåga att förhålla sig professionellt och analytiskt till litteraturanalys, och man kan tolka hans resultat som att de svenska studenterna som blivit undersökta i samtliga undersökningar varit helt opåverkade av litteraturvetenskapliga studier på akademisk nivå.<sup>7</sup> Utöver vad denna forskning berättar för oss om svenska elevers brist på "Literary performance-kompetens", det vill säga förmågan att med korrekt terminologi tolka litteratur, och deras istället väldigt påtagliga förmåga att med hjälp av stark "Literary transfer-kompetens", alltså att tycka och känna kring grafisk text, går det även att se brister i deras förmåga att förstå och använda sig utav media literacy. Detta resultat visar sålunda på bristen på akademiska litteraturanalyser över lag - det måste det alltså finnas sätt att undervisa elever i förmågan att tolka fiktion i alla form av medier och med detta skapa bättre medieanalytiker.

## 2. Syfte

Med utgångspunkt i filmadaptionen av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) vill jag i denna uppsats analysera hur en historia som berättas i grafisk text överförs till det visuella mediet film. Jag vill även diskutera hur medial adaption kan ses som en permanent del av det vidgade textbegreppet. Den stora väsentliga skillnaden, på vilken min uppsats i sin tur vilar, är hur regissören Martin Aspahug i Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) använt sig utav en rad

---

<sup>6</sup> Fogelberg, Media Literacy, s. 3.

<sup>7</sup> Torell, Örjan, Hur gör man en litteraturläsare? Om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland, Rapport från projektet Literary Competence as a Product of School Culture, Härnösand: Institutionen för humaniora, Mithögskolan, 2002, s.79.

visualiseringar i återskapandet av de känslor och tankar hos jagberättaren som beskrivs i boken. Uppsatsens syfte är att:

- Undersöka hur känslor och tankar som skildras i Håkan Nessers bok Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (1998) överförts från mediet grafisk text i romanen till de visuella och auditiva medierna i filmen.
- Visa hur media literacy relaterar till det vidgade textbegreppet.

Det resultat jag når kommer jag sedan att använda i en diskussion av hur adaptionsteori, som en del av media literacy, kan komma att utgöra en väsentlig del i framtida skolundervisning.

### 3. Bakgrund

I litterär text, speciellt i kriminalromaner, lämnas mindre utrymme för fri tolkning i form av vad som händer i berättelsen. Det som berättas i den grafiska textens medium förklaras ofta, i form av känslor och narraterande tankar. I filmmediet finns däremot större tolkningsmöjligheter och skillnaderna i analysen påverkas av hur mediet tillåter återberättandet. Vissa känslor i filmadaptionen utelämnas av den återberättande narratören och i stället ersätts känslan med en visuell effekt eller auditiv effekt, vilket genererar en ibland mer svårtolkad form av visualisering av vad som händer.

#### 3.1 Filmtekniska termer

I det kommande analyskapitlet förekommer ett antal filmtekniska termer, vilka här kommer att närmare specificeras. De filmtekniska begrepp som förklaras kommer ifrån Louis Gianettis bok *Understanding movies* (2001) och är därför skrivna på engelska, i förklaringen används dock den svenska översättningen.

**Vinkel:** utifrån vilken position kameran befinner sig i förhållande till vad som filmas. Vinklar delas in i generella subkategorier av vilka tre kommer att specificeras: Fågelperspektiv, det som filmas är positionerat under kameran, filmat ovanifrån. Detta perspektiv används för att ofta ge en svepande överblick av hur området ser ut eller för att visualisera hur liten del objektet som filmas utgör i förhållande till dess positionering. Ögonperspektivet, personen som filmas är filmad framifrån med kameran positionerad i ögonhöjd. Detta perspektiv är ett filmtekniskt knep för att låta tittaren komma väldigt nära personen i fråga och används ofta vid inre monologer där tankarna hos personen som är

filmad i ögonperspektiv återges i auditiv effekt. Underifrånperspektiv: Som titeln förklarar en vinkel där kameran befinner sig under objektet som filmas, detta är vanligt förekommande för att generera en bild av att objektet eller personen som filmas upplevs större och längre.<sup>8</sup>

**Färgsättning:** Gianetti (2001) beskriver överskådligt angående färgers inverkan att färgerna blå, grön och violett används för att visualisera fridfullhet och lugn. Medan de mindre färgglada kulörerna som grå och svart, gärna i samband med de andra färgerna nedtonade representerar något hemskt, obehagligt och råare.<sup>9</sup> I skapandet av olika färgsättningar används olika kamerafiltra vilka används för att ändra kamerans upptagning av färg, ljusintag och skärpa.<sup>10</sup>

**Auditiva effekter:** I filmanalyser gör man tydlig skillnad mellan de auditiva effekter som lagts till filmen utöver de auditivt återberättande delarna som ofta kommer från adaptationen av en grafisk text. De auditiva effekterna är alltså tillagda ljudeffekter, musikspår eller emellanåt dialoger vilka löper över klipp.

**Klippning:** I Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) använder man sig av visuell, men ickeauditiv klippning. Detta innebär att vissa dialoger sträcker sig över klipp i filmen.

### 3.2 Berättarperspektiv, subjett och effekter

När en historia som berättas i ett visst medium adapteras in i ett annat medium kommer vissa saker att förändras, däribland berättarperspektivet. Detta perspektiv beskriver Maria Nikolajeva bland annat som förhållandet mellan berättandets tid och berättelsens tid.<sup>11</sup> I romanen Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) berättas historien av en åldrad huvudperson. Detta innebär att historien om den unge huvudpersonen berättas i ett efterhandsperspektiv. I ett narratologiskt perspektiv innebär det att berättaren är på samma nivå som det denne berättar, det vill säga att är han en homodiegetisk berättare. Men eftersom berättaren berättar historien cirka trettio år efter det att händelserna i hans liv ägde rum är han samtidigt en extradiegetisk berättare. Så är det alltså i den berättelse som den grafiska texten medierar - frågan är då hur filmadaptionen förhåller sig till detta berättarperspektiv.

---

<sup>8</sup> Gianetti, Louis, 2001 – Understanding movies 9<sup>th</sup> edition s.15f s.16.

<sup>9</sup> Ibid. s.27.

<sup>10</sup> Ibid. s.28.

<sup>11</sup> Nikolajeva, Maria, Barnbokens byggklossar, Lund: Studentlitteratur, 2004, s.145.

En annan intressant sak att lyfta fram i adaptionsanalyser är frågan om tid och progression. I filmens medium får vi stundom i Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) ta del av så kallade sujetter. Erik Hedling, medförfattare till Filmanalys – En introduktion förklarar detta begrepp som en förkortning, det vill säga att en händelse i historien berättas förkortat eller helt utelämnas.<sup>12</sup> Frågan är då hur filmadaptionen förhåller sig till de scener och det tempo som utmärker romanen. Ett tredje fokus i min adaptionsanalys gäller filmmediets användning av både animationer och ljudeffekter vilket inte bokmediet gör alls. Det vi kan konstatera är att utvecklingen av specialeffekter har tagit ett enormt steg framåt i fråga om animationer och ljudeffekter vilket gör det möjligt för regissören att använda dessa till att återskapa vilken scen som helst på ett helt animerat sätt. Utöver de animationer och ljudeffekter som finns representerade i filmen använder sig filmen av kamerafilmer för att gestalta skillnaderna mellan dåtid och nutid. Utöver dessa element kommer även intertextuella budskap att analyseras i boken, så väl som i filmen. En del av min studie kommer att beskriva hur dessa intertextuella referenser kan tolkas i adaptionen som gjorts av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005).

#### **4. Metod**

I följande kapitel analyserar jag den remediering som skett när en historia transporteras från bokmediet till filmmediet i Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005). I min analys tar jag hjälp av en rad filmteoretiska begrepp från filmvetaren Louis Gianetti. Gianetti beskriver i Understanding movies (2001) hur filmer kan lägga till fler dimensioner och betydelseskikt av en pjäs eller bok som adapterats, när auditiva, animerade och visuella segment läggs till.<sup>13</sup>

#### **5. Material**

Nedan kommer det material som utgör grunden för min filmanalys att presenteras i tre olika underrubriker. Först en mycket kort återgivning av handlingen, utan någon specificering av vad som tillhör boken och vad som tillhör filmen. Därefter kompositionen av handlingen i boken, och sist en övergripande återgivning av de skillnader som finns mellan de båda versionerna.

---

<sup>12</sup> Andersson, Lars Gustaf, Filmanalys : en introduktion, 1999, s.47. Lund: Studentlitteratur

<sup>13</sup> Gianetti, Understanding movies 9th edition s. 409.



## 5.1 Handling: "Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö"

Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (1998) är en kriminalroman som till större delen utspelar sig vid en stuga i Närke. Tre unga pojkar, Erik, Edmund och Henry tillbringar en sommar tillsammans ute vid denna stuga. Henry, som är Eriks åtta år äldre bror, inleder under sommaren ett förhållande med en kvinna vid namn Ewa Kaludis. Ewa är dock sedan ett par månader tillbaka förlovad med en annan man.

Erik, huvudpersonen i berättelsen, är fjorton år, och bor tillsammans med sin far, efter att modern lagts in på sjukhus sedan hon diagnosticerats med cancer. Erik och hans far bor själva kvar i lägenheten och fadern måste arbeta under hela sommaren för att de ska klara sig ekonomiskt. Erik måste därför bo i stugan under sommaren tillsammans med sin äldre bror Henry. Edmund, även han fjorton år, bor tillsammans med sin styvfar och sin alkoholiserade mor. Modern skall under sommaren läggas in på rehabilitering på grund av sin alkoholism. Edmund ombeds därför av sin far, som arbetar tillsammans med Eriks far, att följa med och bo i stugan tillsammans med Erik och Eriks bror Henry under sommaren.

Under de sista veckorna av skola före sommarlovet bryter Eriks lärarinna lårbenet, hon ersätts då av vikarien Ewa Kaludis. Erik, liksom ett flertal andra pojkar i klassen, blir förälskad i Ewa Kaludis. Ewa är i sin tur förlovad med handbollsspelaren Berra Albertsson. Eriks äldre bror Henry inleder ett förhållande med Eva, vilket Berra Albertsson får reda på och han misshandlar Ewa Kaludis kraftigt.

Berra Albertsson besöker vid ett senare tillfälle, efter misshandeln, stugan där Henry bor, och uppträder hotfullt mot Erik som är den ende som är anträffbar vid platsen vid tillfället. Följande dag hittas Berra Albertsson död i närheten av stugan, och en polisutredning ledd av en kommissarie Lindström tillsätts. Henry häktas som misstänkt för mordet, och polisutredningen leder också till att mordvapnet är en mindre slägga vilken en gång funnits i stugans verkstad. På grund av bristande bevis läggs dock utredningen ner och Henry frias från anklagelserna.

Handlingen förflyttas sedan 25 år framåt då mordet blivit preskriberat. Vid denna tid går Edmund bort, 49 år gammal. Efter att Edmund avlidit återvänder Erik till stugan och gräver fram en blodig slägga ur jorden. Erik slänger senare släggan i ett vattendrag på vägen tillbaka från stugan och gör sig därmed av med alla bevis om mordet. I detta senare skede i handlingen är Erik vuxen, 49 år gammal och är till en början gift och har två barn. Erik besöker vid ett tillfälle i sitt vuxna liv Göteborg, där han återigen träffar Ewa Kaludis. Erik väljer då att lämna sin familj för att inleda ett förhållande med sin äldre brors före detta, Ewa.

## 5.2 Handlingens komposition

Denna berättelse skiljer sig åt i komposition när den berättas i den grafiska textens medium respektive det visuella och auditiva filmmediet, men också kronologin skiljer sig åt i de båda versionerna. I följande kapitel förklaras närmare hur handlingen är uppbyggd i romanversionens Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (1998). I boken Barnbokens byggklossar av Maria Nikolajeva presenteras ett flertal berättartekniska drag och termer för hur böcker komponeras.<sup>14</sup>

Bokens exposition, det vill säga inledning, är tydligt präglad av en inledande beskrivning av personerna i berättelsen tillsammans med miljön i vilken de befinner sig. Därefter förgrenar sig boken i vissa peripetiska sidospår, till exempel med berättelser om övriga klasskamrater till huvudpersonen trots dessa karaktärers irrelevans för handlingen. Boken innehåller det för deckargenren typiska spänningselementet, med en konstant stigande spänningskurva. I boken liksom i filmen omnämns ganska tidigt ”det fruktansvärda”, vilket läsaren då inte tolkar som ett mord. Läsaren är dock konstant medveten om att någonting hemskt kommer att hända, dock utan vetskap om vare sig när eller vad som kommer att ske.

Redan från början i boken blir vi medvetna om att författaren distanserar sig från den samtid som boken utspelar sig i, genom att skriva om hur han skrivit berättelsen. Detta innebär att boken får en extra- och homodiegetisk berättare där den huvudsakliga handlingen utspelar sig på en fiktionsnivå, som utspelar sig i dåtid på 60-talet. Till detta läggs en fiktionsnivå som utspelar sig 40 år senare, samt en sista nivå, ytterligare ett par år senare där det skildras hur huvudpersonen skriver boken.

## 6. Analys

I analysen av hur adaptationen av roman till film gått till kommer jag att lyfta tre olika grundpunkter som utgångspunkt i min analys, tillsammans med filmtekniska termer och James W. Potters analysmodell. De tre segment som filmanalysen kommer att delas in i är auditiva effekter, visuella effekter och hur förflyttningen av den grafiska textens berättelse har kommit till uttryck i filmmediet. Dessutom finns det ett antal berättartekniska och handlingsmässiga diskrepanser mellan den grafiska texten och filmmediet.

---

<sup>14</sup> Nikolajeva, Barnbokens byggklossar, s.145.

## 6.1 Övergripande skillnader mellan film och litteratur

Yvonne Leffler skriver i en artikel i *Berättelse i förvandling* (2000) om adaptationen av bok till film, och problematiserar där överföringen mellan de båda medierna.<sup>15</sup> Leffler förklarar vikten av att vid adaptationsanalys skilja på direkta omarbetningar i texten och förändringar som gjorts för att den grafiska textens berättelse ska passa in i filmmediet, det är detta, menar Leffler, som är problemet med att berätta samma sak med två helt olika mediers framställningsteknik.<sup>16</sup> Det är med Lefflers förvarnande ord om övergripande skillnader mellan hur den grafiska textens berättelse förändras i andra medier som utgör grunden för denna underrubrik. I boken återberättas handlingen med en extra- och homodiegetisk berättare, den äldre Erik, som säger sig vilja återberätta vad som hände den sommaren. Detta likt en metakommentar över hela texten. Erik är en extra- och homodiegetisk berättare då han själv har deltagit i händelserna som han själv återberättar. I filmen får vi aldrig ta del av hur filmens berättelse är en berättelse skriven av Erik själv, utan där verkar endast Eriks vuxna berättarröst som berättare, utan någon specifikation om att det handlar om en nedskrivna berättelse. Filmens och bokens berättarperspektiv skiljer sig alltså åt redan från början då vi, som läsare, i boken får följa hela händelseförloppet, från ungdom till vuxenliv i kronologisk ordning, med undantag för ett inledande stycke där Erik i vuxen ålder förklarar anledningen till varför han valt att skriva ner dessa händelser. Vi får i romanen följa en mer utförlig förklaring om vad som hände med de båda pojkarna senare i livet, något som bara omnämns i all hast i filmen. Dessutom läggs det i filmadaptationen en väldig vikt vid att visuellt skilja mellan dåtid och nutid eftersom att det inte explicit skrivs i boken. I filmen framträder allting i klara färger med de för sommaren typiska gröna träden och ängsmarkerna tillsammans med en konstant ljusblå himmel med strålände solsken i varje scen. Likaså de varma sommarnätterna där färgerna aldrig blir riktigt mörka. Med undantag för natten då mordet sker där ett dunklare filter är pålagt över linsen tillsammans med ett ösregn som skymmer den annars mycket tydliga bilden av miljön runtomkring dem.

Den tid då Erik istället är i vuxen ålder har ett väldigt dämpat ljus. Årstiden då Erik är i vuxen ålder verkar vara filmad under en konstant grå hösthimmel. Det är nakna träd, disigt och dimmigt i luften.

---

<sup>15</sup> Lefer, Yvonne, "Den visualiserade skräcken. En studie av Clive Barkers roman *The Hellbound Heart* och dess filmatisering som *Hellraiser*" i: Åke Bergvall (et al.), *Berättelse i förvandling: berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, Institutionen för kultur och kommunikation, Karlstads universitet, Karlstad, 2000, s. 213-262.

<sup>16</sup> Leffler "Den visualiserade skräcken", s.234.

Färgerna i omvärlden har tonats ner och kameran har ett filter som porträtterar en omvärld som är nertonad och mörk.

Filmens narrativa konstruktion är konstruerad på ett annat sätt än i boken där man från början får en glimt in i den vuxne Eriks liv. Inledningsvis, i filmen, sitter Erik som vuxen på Edmunds begravning, och därifrån blir vi sedan snabbt förda tillbaka till 60-talet då Erik är ung och ute och rör tillsammans med Edmund, alltsammans berättat av den vuxne Eriks röst. Från scenen då Erik sitter och rör, flyttas vi snabbt återigen tillbaka till den vuxne berättarens tid då denne springer in på ett tåg på väg bort från staden där begravningen hållits. På detta sätt förs filmen framåt, genom att växla mellan dåtid och nutid tillsammans med den vuxne Eriks berättande röst. I vissa scener i filmen får vi även lyssna till Erik i ung ålder, det handlar då ofta om att representera den unge Eriks tankar kring de just då pågående situationerna. Den äldre berättarrösten ger däremot en mer distanserad narration av handlingen.

I bokens tredje och sista del närmar sig den extra- och homodiegetiske berättaren sin egen samtid, då det återigen preciseras att det är Erik själv som skrivit ner dessa händelser. Fram till och med sista kapitlet är vår berättare genom texten bara en återgivande röst från gammal till ung. Med samma undantag som i filmen där den unge Erik ibland tänker kring situationen han just då befinner sig i. Kapitlet ger dock en metakommentar till hela bokens uppkomst genom att förklara hur Erik kämpar med skrivandet av den bok vi läst.

Efter att boken lämnar den vuxna Eriks liv till slutet får vi där en sammanhängande historia av hur Eriks liv fortskridit efter mordet vid Genesaret. Filmen utelämnar boken till trots att Erik senare ingår äktenskap och skaffar familj, inte heller får vi veta om att han sedan lämnar denna kvinna för att bli tillsammans med Ewa Kaludis vilket boken förklarar. Filmen visar ingen ring på ringfingret på den vuxne Eriks vid begravningsscenen, då han enligt boken fortfarande skulle vara gift med sin första fru.

Boken ger en mer ingående beskrivning av Eriks barndom genom att bland annat presentera fler vänner än Edmund, och Eriks umgänge med dessa vänner. Dessa övriga vänner blir tydliga bipersoner i bokens fortsatta handling, gissningsvis har de därför tagits bort ur filmen på grund av den begränsade tidsramen som en film ofta har. Erik Hedling beskriver villkoren för en filmadaption på följande sätt:

När man filmatiserar en roman – processen kallas för adaptation – måste de som bearbetar romanen, ofta manuskriptförfattaren och filmregissören, ta en mängd olika hänsyn, främst av det skäl att filmer är så oerhört dyra att producera. Och den kommersiella sedvänjan kring film är ungefär 2 timmars speltid.

17

Filmen presenterar dock en del karaktärer från boken med andra namn, men deras funktion i filmen finns fortfarande kvar. Trots att filmen tar en del friheter i form av hur den återberättar historien, utelämnandet av vissa karaktärer och de epilogiska inslagen av vad som sker senare i de bådars liv så är boken tydligt grunden på vilken manuset till filmen vilar.

James W. Potters beskriver i sin analysmatris att en essentiell del av medieanalys är att med ett fåtal ord, på ett så tydligt sätt som möjligt förklara det mest essentiella som står att finna i analysen av mediet.<sup>18</sup> De jämförelser som kommer att göras baseras på de antaganden som jag själv gör, det finns naturligtvis ett flertal perspektiv att välja vid varje analys vilket påverkar vad man får ut som resultat i jämförelsen. Adaptionsförfattaren James Potter förklarar perspektivbytet enligt följande:

We build our own perspectives from knowledge structures. To build our knowledge structures, we need tools, raw material, and willingness. The tools are our skills. The raw material is information from the media and from the real world. The willingness comes from our personal locus.<sup>19</sup>

Det Potter här förklarar läggs som grund för jämförelsen jag gör. Vi bygger våra kunskapsstrukturer med hjälp av material vi samlar in, viljan att kunna analysera och de verktyg som finns för att analysera och jämföra. När det kommer till vilket perspektiv vi väljer är det baserat på vår egen omvärld och vad vi själva upplevt.

Med den personliga påverkan åsidosatt kommer de filmtekniska termerna att fungera som riktlinjer i analysen. De termer som beskrivs i **3.2 filmtekniska termer** förklaras inte närmare i analysen utan bara i sitt sammanhang och med tonvikt på vilken effekt dessa filmtekniska effekter har för filmmediet.

---

<sup>17</sup> Andersson, Filmanalys : en introduktion, s.230.

<sup>18</sup> Potter, W. James, Media literacy, 6. ed., Sage: Thousand Oaks, 2013, s.23.

<sup>19</sup> Potter, W. James, Media literacy, s.23.

## 6.2. Scen 1: Den ur vattnet stigande släggan

Det första vi får ta del av i filmen är en scen från Edmunds begravning, där Erik, 49 år gammal, sitter i en av bänkarna och vi får en återblick till den sommar då han och Edmund flyter runt i en eka på sjön Möckeln och konverserar. Ett snabbt klipp sker tillbaka till den vuxne Erik som vänder sig i bänkraden mot kameran och svarar på den dialog som han och Edmund har i ekan, nästan fyrtio år tidigare. Klippet förflyttas återigen tillbaka till dåtid, där de båda pojkarna sitter i ekan i unga åldrar och samtalar. Då deras dialog avslutats vänder sig den unge Erik mot vattenytan och ett kort klipp utspelar sig under ytan. Under vattenytan ser man i det mörka vattnet skäftet på en slägga, som sakta stiger upp mot vattenytan. Klippet spelas upp baklänges eftersom släggor sällan trotsar naturens lagar angående densitet och flytbarhet. Ju närmare släggan kommer ytan desto starkare spelas musiken och då den bryter vattenytan och flyger upp i luften bryts musiken hastigt och ersätts av ljudet av ett inbromsande tåg. Det sker här även ett ellipsklipp, en sujett har ersatt scenerna av hur Erik tar sig ifrån begravningen och till tåget. Sujetten ger en snabb övergång som ökar berättartempot och detta tåg visar sig sedan vara detsamma som för Erik tillbaka till Genesarets sjö.

I boken har denna scen strukturerats på ett annat sätt. Vi får istället läsa om Eriks besök på sjukhuset där Edmund ligger inför döden på grund av en viktrelaterad sjukdom. Erik sitter där vid den insjuknades säng på en plåstol och de samtalar med varandra i vad som boken återger som en halvtimmes tid. Erik och Edmund pratar om den fantastiska sommar de hade tillsammans och att trots det fruktansvärda som hänt så kommer de båda komma ihåg denna sommar så länge de båda lever. Vilket i Edmunds fall inte blev särdeles långvarigt. Efter detta beger sig Erik genast söderut från Östersund där Edmund avlidit för att precis som i boken återvända till stugan.

Sedan somnade han. Jag stod kvar en stund och såg på honom, och plötsligt var jag alldeles säker på att han inte längre befann sig i sjukhussängen, utan att han flöt omkring på rygg i Genesarets sjö [...].<sup>20</sup>

De båda versionerna från bok och film ger oss en återblick från deras vuxna liv tillbaka till deras ungdom då de befann sig på sjön. Scenen då Edmund flyter på rygg är från ett senare kapitel än då de befinner sig i ekan, vilket de gör ett antal gånger under boken, och filmens gång. Släggan som i filmen flyter upp ur vattnet för att sedan bryta vattenytan och flyga upp i mot torra land skulle kunna utgöra

---

<sup>20</sup> Nesser, Håkan, Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö, Stockholm: Bonnier, 1998, s.237.

en representation av något som legat begravet och som kommer till ytan då Erik påminns om den tid de hade tillsammans.

I filmen blir Eriks beslut att återvända till stugan än tydligare visualiserat då släggan stiger med vattenytan och representerar hur något som legat begravt stiger till ytan. Samma information finns även återgiven i boken.

### 6.3. Scen 2: Statyetten vid handbollsplanen

I boken presenteras Ewa Kaludis först då hon en torsdag åker in och parkerar sin moped på Stavaskolans skolgård, en händelse som bevittnas av 108 förstummade elever. Berättaren hävdar att eleverna av manligt kön blir förfrusna vid blotta anblick av Ewa Kaludis på grund av hennes stora skönhet.

Kim Novak (Ewa Kaludis) stängde av Puchen. Stod ett kort ögonblick bredbent över den med fötterna i gruset medan hon leende betraktade de hundraåttio fastfrusna figurerna på skolgården. Sedan klev hon av, flippade elegant upp moppen på stödet, tog den platta portföljen från pakethållaren och marscherade tvärs igenom gipskabinettet in i skolbyggnaden.<sup>21</sup>

Berättaren beskriver här elevernas förvandling till någon form av gipsstatyetter vid anblick av Ewa Kaludis, som i boken emellanåt kallas för Kim Novak. Då Erik återgår från gipsstatyett till levande igen förklarar berättaren också hur de alla vid denna tid var medvetna om Ewa Kaludis förhållande med handbollslegenden Berra Albertsson samt alla rykten om Berras karriär, hans dödliga straffkast och varför han befann sig på handbollsplanen vid deras skolbyggnad.

Filmen visar hur Ewa Kaludis uppenbarar sig i berättelsen första gången då Erik besöker handbollsplanen där Berra Albertsson tagit över som tränande spelade. Den vuxne Erik hävdar här med inlagd berättarröst att han, precis som i boken, ser Ewa Kaludis först av alla. I scenen syns Erik stå vid sidan av handbollsplanen, filmad framifrån medan hans röst återberättar de rykten som spridit sig i samhället angående Berra Albertsson. Ett snabbt klipp visar en dimmig idrottshall upplyst av arenastrålkastare med silhuetten av en handbollsmålvakt i mitten av sitt mål. Framför målvakten

---

<sup>21</sup> Nesser, Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö, s.27.

filmas Berra Albertsson underifrån då han reser sig efter att ha plockat upp handbollen till ljudet och blixterna från kameror runt omkring honom i arenan. Perspektivet som används då Berra filmas på detta sätt får honom att framstå som väldigt stor och mäktig. Eriks berättarröst förklarar att Berra Albertsson spelat 150 landskamper och att alla målvakter fruktade hans påstått dödliga straffkast. Kameran filmar sedan i ultrarapid hur Berra gör ett straffkast vilket träffar målvakten i ansiktet och får denne att spotta ut blod och tänder samt trilla baklänges in i målet. Ett klipp görs tillbaka till Erik vid sidan av handbollsplanen där han rycker till som om han vaknar till ur sin dagdröm. Det är i detta uppvaknande han ser Ewa gå över handbollsplanen, samtidigt som det ligger en animation av pålagt ljussken runt Ewa då hon går förbi handbollsspelarna. Skenet runt Ewa försvinner då hon kommer fram till Berra Albertsson, som står mitt på planen, och kysser honom. Kameran klipper tillbaka till Eriks ansikte filmat framifrån. Ljudet av grus som smulas sönder är inlagt i scenen, tillsammans med en datoranimation som visualiserar hur Erik förvandlas till en staty. Sekunden senare smulas statyn av Erik samman till en dammig hög av sand och grus vid handbollsplanens sidlinje.

Att titta på sekvensen från filmen, och hur den återspeglar bokens version av samma återberättade händelse kräver viss förståelse för förflyttning mellan scener och tolkning av både texten och scenen. I boken beskriver berättaren hur Erik, precis som ett flertal andra elever vid handbollsplanen förfryser till ett statyliknande tillstånd på grund av Ewa Kaludis skönhet. Dock förklarar även berättaren hur alla vid denna tid var medvetna om hennes förhållande med Berra Albertsson. Detta skulle kunna innebära att anledningen till att eleverna förvandlas till statyer är att deras vetskap om Ewas förhållande, dock vid insikten av hennes skönhet förstår eleverna även hennes otillgänglighet och där, i en metaforliknande omskrivelse förvandlas de till statyer. Filmen ger oss en mer direkt insikt av att det är just Berra Albertssons förhållande till Ewa som är den utlösande faktorn för förstelmandet, eftersom att det är vid kyssen som Erik förvandlas till en staty.

### **6.4 Scen 3: Bilarna möts och dåtid möter nutid**

Filmens berättarröst är till större delen återgiven av den äldre Eriks röst. Samtidigt som boken då använt sig av samma teknik av återberättande med enda skillnaden att istället för en återgivande berättande röst så är den egentligen skriftlig, inte bara eftersom att historien transporteras i den grafiska textens medium, utan för att Erik är den extra- och homodiegetiska berättaren i boken. I boken förs handlingen fram mot den vuxna Eriks samtid, och därifrån senare ut från den bok han skriver i sitt återgivande och detta övergår till en direkt berättelse av hur Erik lever i samtiden. För att utgå från Nikolajevas modell av berättarteknik kan man beskriva hur narrationen förflyttas från en extradiegetisk, distanserad berättare till en intradiegetisk berättare som beskriver sin samtid.



För att tydligare introducera den berättartekniska skillnaden följer nedan två citat, det ena från hur händelserna i boken återberättats till större delen. Scenen i sig i boken är då den unge Erik sitter i ett polisförhör med kommissarie Lindström som uppenbart tröttnat på de ambivalenta och vaga svaren han får från Erik och Edmund angående den pågående utredningen. ”Knytnäven som slog i bordet var som ett pistolskott. Jag ryckte till och höll på att ramla baklänges på stolen. Fick tag i bordsskivan i sista sekunden och återvann balansen.” Tempus i berättandet är i imperfekt, eller preteritum vilket tyder på ett återberättande av en tidigare tid. Samtidigt återges inte dessa händelser med någon form av omskrivning, så som pistolskottet i detta fall om det hade återberättats med en intradiegetisk berättelse. Detta till skillnad från nästa citat där den vuxne Erik istället, mot de sista sidorna av boken ligger tillsammans med Ewa Kaludis i deras gemensamma säng och Ewa frågar vem som egentligen begick mordet. Bokens narrator låter nu dialogen, vilken avslutar berättelsen, utspela sig i en samtid där dialogen återges med en i presens pågående dialog. Tidigare i boken har de dialoger som återgivits varit återgivna med större avstånd till dialogerna.

”Vem av er var det egentligen som slog ihjäl Berra? Du eller Edmund? Det måste ju ha varit en av er.” Jag vred på mig och borrhade in ansiktet mot hennes bröst. ”Så sant som det var sagt”, sa jag. ”En av oss måste det ju ha varit.” Sedan sa jag vem. ”Va?” sa Ewa. ”Jag hör inte vad du säger. Du kan inte tala rakt in i kroppen på mig på det där viset.”<sup>22</sup>

I filmen blir detta sätt att återberätta historien tydligt, dock inte med hjälp av den berättarröst som vi har i boken utan i färgsättningen. Scenen mot slutet av filmen då Erik och Edmunds fäder lämnar stugan vid slutet av sommaren blir den tydliga övergången till samtiden. Det är i en klarröd bild, med välpolerad lack som de båda fäderna går in i bilen med ett starkt solljus som reflekteras i plåtens kaross och vindruta. I reflektionen från fönsterrutan kring syns de gröna träden med solljuset som tränger igenom mellan de gröna bladen. När bilen sedan kommer ut på den lite större vägen, filmat inifrån en närliggande skogsdunge har de ljusa gröna färgerna bytts till en dimmig höstdag, trots att bilen bara kört ut från parkeringen får den röda bilen möte av en silvergrå Volvo som inte började tillverkas förrän på 90-talet. Precis då bilarna möts syns en svag övergång i färgskala där de få färger som finns representerade i den gråa höstdagen mörknar ytterligare. Det är den vuxna Eriks bil som möter föräldrarna och vi får sedan följa honom besöka den förfallna stugan där han tillbringat sommaren fyrtio år tidigare.

---

<sup>22</sup> Nesser, Kim Nowak badade aldrig i Genesarets sjö, s.242.

## 6.5. Scen 4: Dolken från Tunis

I boken skildras hur de båda pojkarna har ett genuint intresse för litteratur. De båda pojkarna diskuterar ofta böcker de läst, med små korta kommentarer om vad de tycker om dem. Intertextuella relationer brukar oftast ge någon form av riktlinjer för hur man kan tolka eventuella slut och även dessa har använts i filmens version av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005). Eftersom romanen använder sig av någon form av öppet slut där mordet inte blir helt uppklarat kan man se vikten av de intertextuella referenserna.

I boken beskrivs den unge Erik nyss ha avslutat läsningen av Tio små negerpojkar ungefär samtidigt som Berra Albertsson fått reda på att hans fästmö har en förbindelse med en annan man. Det beskrivs hur Erik ska börja läsa boken Dolken från Tunis, för att fortsätta på böcker av Agatha Christie. ”Den förra hade inte varit så dum; den nya hette Dolken från Tunis och Edmund hade recenserat den som en överjävligt bra historia.”<sup>23</sup>

Den intertextuella referenser ligger här främst i dels att Erik ska börja läsa Dolken från Tunis, och dessutom att Edmund ansett boken väldigt bra. Dolken från Tunis är skriven av Agatha Christie, och var vid utgåvan omtalad på grund av dess berättarperspektiv där bokens protagonist och mördare också är dess berättare.

I filmen uppenbarar sig boken Dolken från Tunis vid ungefär samma tillfälle som i bokversionen (1998) då Ewa har besökt stugan efter att hon är uppenbart illa tilltygad sedan Berra fått veta att hon varit otrogen. Erik ligger och läser på bryggan nere vid sjökanten och där uppenbarar sig Berra Albertsson med ett hotfullt meddelande han vill lämna till Henry. Berra avslutar dialogen med att lägga en föga artig snorloska på den bok som Erik låg och läste. Då boken filmas i närbild ser man boktiteln Dolken från Tunis, men också bokens paratext som understryker att det är den ”Nya månadsdeckaren” samt övrigt omslag med författarinnans namn och ett citat om bokens handling: ”Dolken var borta. De fann den i ryggen på en man”.

Det finns en sekvens från filmen som ifrågasätter den eventuella ledtråden från Dolken från Tunis och dess intertextuella referens till den påstådde mördaren i berättelsen, en sekvens som inte återfinns i romanen. Loskan från Berra hamnar aldrig på bokens omslag i romanversionen. Eventuellt fungerar loskan i filmen som ett ifrågasättande av tanken att huvudpersonen Erik skulle vara mördaren. Å

---

<sup>23</sup> Nesser, Kim Nowak badade aldrig i Genesarets sjö, s.139.

andra sidan skulle loskan kunna porträttera Berras figur som den ”skitstövel” som han beskrivs som av Eriks äldre bror.<sup>24</sup> Loskan skulle även kunna tolkas som att Berra spottar på boken för att visa att han själv inte tror att Erik skulle kunna mörda honom.

Både i boken och filmen blir vi medvetna om att boken Dolken från Tunis har en viss betydelse, annars hade det kunnat ha varit vilken annan bok som helst som de båda pojkarna diskuterat under sommarens lopp. Men att ta upp en bok som fokuserar på mördaren i både filmen och boken tydliggör varför den uppenbarar sig i båda. Rent tidsmässigt får boken samma utrymme i bok såväl som film, det är en kort bildruta i filmen, medan det bara är en rad i boken. Varken film eller bok återkommer till att lägga någon form av avslutning kring färdigläsandet av Dolken från Tunis.

## 6.6 Scen 5: Överskridande ljud i klippning, begravningen

Vid ett flertal tillfällen i filmversionen av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö används överskridande ljudklippningar. I den inledande scenen i filmen där den vuxne Erik sitter på Edmunds begravning kommer det första överskridande ljudklippet. Erik sitter i en av bänkraderna och får en visuell återblick till den sommardag då han och Edmund befann sig i en eka på sjön. De båda unga pojkarna sysselsätter sig med en lek som går ut på att bara samtala med hjälp av två ord. Det är i filmen den berättande Erik som går igenom reglerna för hur leken går till. Men då filmen visar den unge Edmund påbörja meningen ”outhärdlig hetta”, så klipper kameran innan det andra ordet är avslutat och filmar den vuxne Erik under begravningen. Den vuxne Erik ”hör” egentligen bara i sin fantasi meningen, men svarar högt under begravningen, och på samma sätt klipper nu kameran tillbaka till de unga pojkarna, där Edmund svarar på det Erik sa i vuxen ålder. Genom detta berättartekniska knep visualiseras den otroliga närhet som den vuxne Erik känner till sommaren vid Genesaret. I boken närmar sig berättelsen konstant den samtid som Erik befinner sig i vuxen ålder, och även där förflyttas tiden in i den dåtid då pojkarna bodde vid Genesaret tillsammans. De ljudöverskridande klippen används också från den tid som utspelas och löper in i Eriks ständigt förekommande dagdrömmar. Detta använder sig Nesser inte av i boken på något sätt, eventuellt på grund av att effekten blir tydligare i det visuella mediet.

---

<sup>24</sup> Nesser, Kim Nowak badade aldrig i Genesarets sjö, s. 50.

## 7. Sammanfattande diskussion

Det urval av scener som analyserats i uppsatsen utgör bara en bråkdel av de många scener som finns att analysera med utgång i media literacy. De verktyg som använts i analysen är lättillgängliga, och kan appliceras i oändlighet på diverse scener för att plocka upp nya infallsvinklar, perspektiv och eventuellt komma fram till helt andra resultat än uppsatsen. Det kan vara just perspektivskiftet som utgör de största skillnaderna, beroende på personen som analyserar och dennes infallsvinkel eller perspektiv. James W. Potter tar upp tre faktorer vilka påverkar den uppfattning man får av att tolka texter i förhållande till filmer, och dessa faktorer appliceras även på tolkning av verken enskilt likväl som i förhållande till varandra. Potter skriver följande om vad som krävs, och vad som påverkar analysen av media literacy.

The three building block of media literacy are personal locus, knowledge structures, and skills. These three are necessary to build a person's wider set of perspectives on the media. Your personal locus is the energy and your plan. The knowledge structures are the raw materials. The skills are the tools.<sup>25</sup>

Som Potter här förklarar är media literacy baserat på tre byggstenar, den personliga uppfattningen, det vill säga vad man tidigare upplevt och vad man har för erfarenheter. Personens förmåga att strukturera sin kunskap i ordning, inte att ansamla enorma mängder kunskap utan att kunna strukturera denna på ett överskådligt vis.<sup>26</sup> Den sista påverkande faktorn är den kvarstående färdigheten, vilket är t.ex. matrisen som följts i denna uppsats eller andra riktlinjer vilka kan appliceras vid analys av fiktion i olika medier.

Eftersom dessa tre olika versioner, speciellt den första om personlig erfarenhet, påverkar så blir även resultatet vid en analys av en serie av olika individer väldigt olika. Det är här en misstanke väcks att förmågan att kunna tolka berättande medier inte är lätt att öva upp i undervisning, och kanske ännu svårare att bedöma för lärarens del. Å ena sidan finns det en poäng i att kunna ha ett konkret bedömningsmoment som gör det enkelt att avgöra en elevs förmåga att tolka scener eller sekvenser i böcker eller i olika former av medier, och det är naturligtvis svårt att komponera. Men å andra sidan innehåller svenskämnet kunskapskrav redan så många delar av medieanalys och förmågan att värdera och tolka information i nya medier.

---

<sup>25</sup> Potter, Media literacy, s.15.

<sup>26</sup> Potter, Media literacy, s.16.

## 8. Resultat

Följande kapitel har delats in i två olika delar, den ena delen reflekterar det resultat min undersökning har givit av hur väl adaptionen från bok till film har utförts i Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö. Detta utifrån en självkritisk reflektion över mitt eget arbete, partiskt om man så vill, och som tidigare nämnt i ovanstående text är de svar som framkommer ett resultat av tre olika faktorer vilka orsakar diskrepans i svaret beroende på vem som analyserat. Den andra delen av kapitlet är diskussionen om varför man bör introducera media literacy med fokus på korrespondensen mellan olika medier i våra kursplaner, speciellt i ämnet svenska.

Till att börja med finns där tydliga exempel av förflyttning i tid mellan scenerna, vilket orsakar viss skillnad mellan scenerna i filmen och i boken. Jag väljer att förbise från detta eftersom det är den fundamentala skillnaden i återberättandet, de specifika scenerna i sig påverkas inte i jämförandet. Det ligger inte heller i mitt intresse att bedöma om boken eller filmen utför någon form av omskrivning eller laborativ filmning på ett bättre eller sämre sätt. Vad jag dock menar mig finna är scener från filmen som använder sig av mediets möjligheter att uttrycka samma scener från boken på ett visuellt sätt. Det handlar om de känslor som filmen emellanåt förstärker, liksom de som ökar tempot via någon form av subjett eller tidsförskjutning blir tydligare. Likt den till ytan stigande hammaren, och scenen därifrån till hur den vuxne Erik springer till tåget. Den grafiska textens medium har inte tillgång till ett så kallat ökat lästempo vilket resulterar att vi istället får läsa om hur Erik tar sig till tåget och vidare till Genesarets sjö.

Det finns element i filmen som tack vare kamerafilmer tydliggör effekten av t.ex. då bilarna möts och på samma gång mötet mellan dåtid och nutid. Det handlar om ett segment som egentligen återspeglar vad Erik beskriver då han menar att han fortfarande minns allting så klart som om det hände alldeles nyligen då han gör ett återbesök vid stugan. Boken har en förmåga att inkludera fler saker från dåtiden, vilket kan påverka hur vi känner för huvudkaraktärerna på ett sätt som inte stör berättartempot, boken har inte heller en sträng tidsram att förhålla sig till. Många av dessa element har försvunnit i adaptionen till filmen, på samma sätt som Eriks tidigare vänskaper och relationer till dessa, men å andra sidan nämns liknande situationer i förbifarten.

Vad jag tydligt kan fastslå i min analys av scener från bok och film är att i adaptionen av roman till film så är det inte vad som tagits med, eller vilket medium som är bäst som är det relevanta. Det viktiga är att oavsett om de scener man tolkar har kopierats rakt av in i det visuella mediet eller om det bara antyds, finns det verktyg för analys för att se hur denna adaption har gjorts.

Att i skolan analysera hur berättelser överförs mellan medier är inte ett långt steg från vad kunskapskraven redan kräver: ”Centrala motiv, berättarteknik och vanliga stildrag i fiktivt berättande, till exempel i skönlitteratur och teater samt i film och andra medier.” (Skolverket 2011). Det anges även i skolverkets kunskapskrav att ”Litteraturvetenskapligt inriktad analys av stilmedel och berättartekniska grepp. Litteraturvetenskapliga begrepp och verktyg.” Vilket på pappret låter helt fantastiskt. Men det är precis som Magnus Persson menar ett vidgat textbegrepp som förhåller sig förhållandevis ovidgat.<sup>27</sup> Karin Fogelberg förklarar vikten av att hitta nya vägar för att legitimera anledningar för att låta elever ta större del av det vidgade textbegreppet, speciellt genom förståelsen för media literacy enligt följande resonemang:

Studenter som genomgår grundutbildningen ges möjlighet att utveckla analytiska och nyanserade kunskaper om medier, kunskaper som dessa studenter har med sig både som privatpersoner och i de olika yrkesroller de hamnar i efter avslutade studier.<sup>28</sup>

Det är även som Örjan Torell påpekat en brist på elevers kunskaper i förmåga att professionellt analysera skönlitteratur utan att lägga den personliga värderingen om vad eleverna själva tycker om det de läser.<sup>29</sup> I min egen analys av den visuella filmatiseringen av Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö (2005) finner jag ständigt många element av berättartekniska knep i form av animationer, ljudeffekter och visualiseringar som med hjälp av kameraperspektiv och filter påverkar på vilket sätt som filmen beskriver situationer i förhållande till romanen. Det är då, när man besitter kunskapen om de olika elementen av filmanalys och berättartekniker, som det blir väldigt enkelt att göra analytiska jämförelser. Naturligtvis utgör filmadaptionen en ytterst liten del av det stora Media Literacy-begreppet men jag är av den enkla åsikten att mycken kunskap ökar förståelsen för större begrepp, och för att skapa goda litteraturläsare, filmkunniga och mediemedvetna elever med ett källkritiskt granskande så är adaptionundervisning en väldigt viktig del.

---

<sup>27</sup> Persson, Magnus, Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning, 1. uppl, Studentlitteratur: Lund, 2012, s.22f.

<sup>28</sup> Fogelberg, Media Literacy, s.24.

<sup>29</sup> Torell, Hur gör man en litteraturläsare?, s.76.

## 9. Litteraturförteckning:

Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys: en introduktion*, Lund: Studentlitteratur, 1999.

Bergvall, Åke, Leffler, Yvonne & Mithander, Conny (red.), *Berättelse i förvandling: berättande i ett intermedialt och tvärvetenskapligt perspektiv*, Institutionen för kultur och kommunikation, Karlstads universitet: Karlstad, 2000. s. 213 - 262.

Fogelberg, Karin, *Media literacy: en diskussion om medieundervisning*, Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet: Göteborg, 2005.

Giannetti, Louis D, *Understanding movies*, 9th. ed., Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ, 2002 (red.)

Nesser, Håkan, *Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö*, Stockholm: Bonnier, 1998.

Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggeklossar*. (2., [rev. och utök.] uppl.) Lund: Studentlitteratur, 2004.

Persson, Magnus, *Den goda boken: samtida föreställningar om litteratur och läsning*, 1. uppl., Studentlitteratur: Lund, 2012.

Potter, W. James, *Media literacy*, 6. ed., (red.)Sage: Thousand Oaks, 2013.

Torell, Örjan, *Hur gör man en litteraturläsare?: om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland : [rapport från projektet Literary Competence as a Product of School Culture] / Örjan Torell (red.)* Härnösand: Institutionen för humaniora, Mitthögskolan, 2002.

Zaccetti, Matteo, "Media Literacy and Image Education. A European Approach", i: *Promote or Protect? Perspectives on Media Literacy and Media Regulations: Introduction*, Yearbook 2000, The International Clearinghouse on Children, Youth and Media, Nordicom, Göteborg University, 2004.

### **Styrdokument för skolan:**

[Skolverket, GY11, Läroplan för ämnet svenska 1, 2011, tillgänglig på: http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-](http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor_SVESVE01)

[kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor\\_SVESVE01](http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-och-kurser/gymnasieutbildning/gymnasieskola/sve?tos=gy&subjectCode=SVE&lang=sv&courseCode=SVESVE01#anchor_SVESVE01) [Hämtad 2013-12-05]

Alexander Bengtsson, lärarstudent vid  
högskolan i Halmstad i ämnena  
Svenska och Engelska.



Besöksadress: Kristian IV:s väg 3  
Postadress: Box 823, 301 18 Halmstad  
Telefon: 035-16 71 00  
E-mail: [registrator@hh.se](mailto:registrator@hh.se)  
[www.hh.se](http://www.hh.se)