



Annika Bøstein Myhr

Myhr er førsteamanuensis ved Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap, institutt for språk og litteratur ved Universitetet i Sørøst-Norge.

Boka eller filmen?

En studie av det empatiskapende potensialet i Jonas Hassen Khemiris *Jag ringer mina bröder* og *Ett öga rött* og adaptasjoner av disse

TEKST Annika Bøstein Myhr

Artikkelen studerer filmatiseringen av Jonas Hassen Khemiris roman *Ett öga rött* (2007 og 2003) og den filmede dramatiseringen av hans roman *Jag ringer mina bröder* (2014 og 2012). På bakgrunn av forskning på skjønnlitteraturens potensial til å fremme leseres evne til empati, vurderes særlig i hvilken grad endringer i fortellerstruktur og fortolkningen av emosjoner (gjennom modaliteter som stemmebruk, kroppsspråk, musikk, klipping, etc.) i adaptasjonene virker til å fremme eller hemme det empatiskapende potensialet til romanforeleggene. Med utgangspunkt i den sammenliknende analysen diskuterer artikkelen de didaktiske fordelene og ulempene med å lese Khemiris romaner kontra å se de filmede adaptasjonene eller å gjøre begge deler i undervisningen.

The human system of emotions is the map of our values.
– Keith Oatley 2004, 43

Flere forskere har siden innføringen av Kunnskapsløftet i 2006 forsvart skjønnlitteraturens plass i norskfaget, og blant annet argumentert for at skjønnlitteratur er en sjanger med et særlig potensial for å utvikle leseres dannelse generelt, og evne til empati spesielt. Jeg vil her

forklare bakgrunnen for den sistnevnte påstandens relevans innen litteraturredidaktikken, hvorpå jeg viser hvordan påstanden kan undersøkes i et sammenliknende studium av det empatifremmende potensialet i to av Jonas Hassen Khemiris romaner og filmede adaptasjoner av disse. Målet er å vurdere om adaptasjoner av skjønnlitterære tekster kan brukes som erstatning for eller supplement til skjønnlitterære tekster i skolen. Må man lese romanen, eller kan man se filmen, dersom målet er å oppøve elevers og studenteres evne til empati?

Skjønnlitteraturens plass i norskfaget

Det nye fokuset i Læreplanen Kunnskapsløftet (LK06) på *literacy*, dvs. kunnskap om, forståelse for og evnen til å uttrykke seg gjennom et semiotisk system som kan bestå av ulike modaliteter, som lyd, tekst, bilde etc., var et ledd i det overordnede målet om at norskfaget skulle forberede elever på deltakelse i demokratiske samfunnsprosesser (Udir 2006a og b). At elever skal gjøres i stand til å delta aktivt i demokratiet, er det vanskelig å være imot. Men flere forskere har påpekt at også skjønnlitteraturen spiller en viktig rolle i utviklingen av elevers evne til samfunnsdeltakelse. Per Thomas Andersen konstaterte i 2011 at "litteraturen duger. Til å skape grunnleggende ferdigheter i lesing og skriving. Og til å utvikle grunnleggende ferdigheter i



– At skjønnlitteratur egner seg til å trene opp evnen til empati, kan komme av at man i lesningen av den må forholde seg til hva personer føler, hva vi forventer at de vil føle og til hvilke omstendigheter de befinner seg i

kosmopolitisk empati og demokratisk samfunnsansvar” (Andersen 2011: 22). Også Martha Nussbaum argumenterer for at empatien skjønnlitteraturen kan øve opp, er vesentlig for utviklingen av samfunnsdeltakelse og verdensborgerskap (Nussbaum 2016: 240).

Som vi ser, er argumentet for at lesing og fortolkning av skjønnlitteratur også er en viktig faktor i utviklingen av elever som aktivt kan delta i demokratiske prosesser, fundert i troen på skjønnlitteraturens potensial til å fremme evnen til empati. At skjønnlitteratur egner seg til å trene opp evnen til empati, kan komme av at man i lesningen av den må forholde seg til hva personer føler, hva vi forventer at de vil føle og til hvilke omstendigheter de befinner seg i - jf. Martin L. Hoffmanns definisjon av empati som “a largely involuntary, vicarious response to affective cues from another person or from his situation” (Hoffmann 1978: 227), og Ezra Stotlands presisering av at empati også kan være “an observer’s reacting emotionally because he perceives that another is experiencing or is about to experience an emotion” (Stotland 1969: 272).

Magne Drangeid (2014: 30) beskriver det å lese skjønnlitteratur som “å overføre egoet - midlertidig - til en annen verden”, og internasjonal kvantitativ forskning basert på såkalt “emotional transportation theory” (Busselle & Bilandzic 2009) viser at nettopp den typen fiksjon som “overfører” leseren emosjonelt til en annen verden, har et potensial til å øke leserens evne til empati (Bal & Veltkamp 2013). Nussbaums påstand er at særlig skjønnlitterære *narrativer* har kvalitetene som kan virke til å oppøve empati

(Nussbaum 2016: 30). Den “litterære forestillingsevnen”, hevder Nussbaum, bidrar både “til at vi engasjerer oss intenst i skjebnen til karakterene og definerer dem som personer med et rikt indre liv, som ikke er fullt og helt åpent for omverdenen” (Nussbaum 2016: 31). Fiksjonens beskrivelser av *karakterer* kan altså både fremme empati og gjøre oss bevisste på at empati ikke alltid er like lett å oppnå. Siden film og drama vil kunne ha samme effekt, oppstår imidlertid spørsmålet om hvorvidt man som lærer egentlig har noen god grunn til å velge skjønnlitteratur framfor film og drama dersom man vil arbeide med å oppøve elevens evne til empati.

En kjerne i argumentet om skjønnlitteraturens rolle i oppøving av empati er at denne evnen er viktig, ikke bare for individet. Andersen postulerer for eksempel at han tror “det går an å si det så sterkt som at uten evne til å føle andres følelser, vil man ikke kunne ha et velfungerende, demokratisk samfunn” (Andersen 2011, 19). Da er det også vesentlig å vite at selv om skjønnlitteraturen har et potensial til å fremme empati, så kan den også ha stikk motsatt effekt: Fiksjon som *ikke* transporterer leseren emosjonelt til en annen verden, kan gjøre leseren mer selvsentrert og egoistisk (Bal & Veltkamp 2013). Dermed har man en didaktisk utfordring: Når litteraturen som regnes for å ha den høyeste graden av kvalitet, er den som byr på motstand for leseren (Kidd & Castano 2017),¹ kan denne litteraturen for enkelte lesere komme til å by på *for stor* motstand, og dermed ikke ha noen empatiskapende effekt.

Kanskje kan det for lærere da være fristende å ty til lett-

lest populærlitteratur for å friste lite leselystne elever til å lese i det hele tatt. Men haken ved dette er altså at lesing av populærfiksjon ifølge forskningen ikke har samme empatiskapende effekt som kvalitetsfiksjon. Dersom “elevane heile tida berre les tekstar som motstandslaust kan førast tilbake til eigne private erfaringar, kan heller ikkje lesinga føre til identitetsutvikling og ny erkjening,” forklarer Marianne Røskeland (2014: 204). Og dette er problematisk, all den tid læreplanen sier at “skolen og lærerbedriften skal stimulere elevene [...] i deres personlige utvikling og identitet” (Udir 2006b). Dette punktet fra LK06 vil stå enda sterkere i Fagfornyelsen, der demokrati og medborgerskap, livsmestring og folkehelse er to av tre “tverrgående tema som skal gjennomsyre så godt som alle skolefag” (Udir 2018).

At trening i evnen til empati kan sies å være essensiell for begge disse tverrgående temaene, gjør det desto viktigere at lærere reflekterer over potensialet for utvikling av empati som ligger i tekstene de velger til undervisningen. I noen tilfeller kan det kanskje framstå som en mulig løsning å undervise i verk som kan karakteriseres som kvalitetslitteratur, men å trekke inn filmede adaptasjoner som et supplement til eller en erstatning for boka, for slik å få med seg elever som vegrer seg mot å lese skjønnlitteratur - og slike er det ifølge Sylvi Penne mange av (Penne 2012: 43). Med utgangspunkt i en slik tenkt situasjon vil jeg i den følgende analysen av Jonas Hassen Khemiris roman *Ett öga rött* og filmatiseringen av den (2003 og 2007), og hans roman *Jag ringer mina bröder* og den filmede dramatiseringen av denne (2012 og 2014), særlig vurdere hvorvidt virkemidler

i adaptasjonene virker til å fremme eller hemme det empatiskapende potensialet i romanforeleggenes virkemidler.

Ett öga rött: romanen og filmen

Både romanen og filmen *Ett öga rött* er tematisk og språklig aktuelle for undervisning med fokus på det flerkulturelle samfunnet. At romanen er kvalitetslitteratur, beror imidlertid vel så mye på dens komplekse fortellerstruktur og de mange tomrommene i teksten (Myhr 2018, 77). Hovedpersonen i både roman og film er Halim, en svenskfødt sønn av innvandrere. Romanens fokus er på motstanden Halim gjør mot alt og alle som påtvinger ham en større grad av integrering i det svenske samfunnet og språket enn hva han er villig til å gå med på. I romanen fremstilles det som at Halims største problem er at han og faren nylig har flyttet fra forstaden til sentrum av Stockholm, og at faren går aktivt inn for å fortrenge minnene om tiden før de to flyttet. Men årsaken til at de flyttet og til at faren plutselig går så intenst inn for å fortrenge fortiden, kommer ikke like raskt og klart fram i romanen som i filmen.

Mange av romanens tomrom kommer av at vi bare gradvis får vite at mora til Halim nylig har gått bort etter en tids sykdom. I filmen kommer det imidlertid raskt frem at faren vil flytte fordi kona hans dør. Begge foreldrene til Halim gestaltes i filmens første minutter, og Halim selv er fortelleren som introduserer dem. Ved at filmen har bevart Halim som fortellerinstans, slik han også er i romanen, som er skrevet i en slags dagbokform, kommer det fram at det som fortelles, er Halims *versjon* av historien. Og det

understrekes i filmen ved hjelp av fargebruk og musikk at Halim synes alt som har med hans tidligere liv i den flerkulturelle svenske forstaden å gjøre er som en fargesprakende fest (Khemiri 2007: 1:00-2:00),² mens livet i det mer monokulturelt svenske sentrum av byen han og faren har flyttet til, er ensomt, tomt og preget av konflikter og manglende kommunikasjon mellom Halim på den ene siden og faren, lærere, andre autoriteter og de fleste medelever på den andre (14:00-27:00).

Halims reaksjoner på farens fortregning av fortiden kommer til uttrykk i både film og roman, blant annet ved at han skriver dagbok på et svensk som han vet bryter mot normen. Hensikten med en slik språkbruk er å gjøre opprør mot skolen, som legger ned morsmålsundervisningen i arabisk, og mot faren, som støtter dette fordi han vil at Halim skal integreres i det svenske samfunnet (26):

[D]u måste fatta att svenskan är viktigast... titta på mig... jag vet vad som händer om man inte kan språket... [...] Om du inte talar perfekt svenska blir du som Nourdine eller han Samirs kusin... du kommer att bli en riktig gangster och förbrytare... du blir utanför [...] (130).

Den ikke-normerte svensken er fremtredende i både bok og film, og begge steder gir faren til Halim uttrykk for forvillelse når han oppdager språkbruken i Halims dagbok: “Varför skriver du sådär? *Fett skönt, shunnen, gussen. Va? Vem känner du som pratar så där? Varför tror du vi flyttade?*”, spør han (215, 1:03:44-1:04).

Diskusjonen dreier seg i både roman og film om språk, identitet og integrering. Men der filmen helt fra begynnelsen gjør det klart at Halims språk- og identitetskrise er utløst av moras død (4:00-7:00), er romanen mer tilbakeholden hva gjelder dette årsaks- og virkningsforholdet. Mora omtales bare sporadisk, innimellom bare som “henne” (27), andre steder som “mamma som fortfarande är stark” (34). Romanen mimer dermed Halims problem, nemlig at han ikke har noen å snakke med om moras bortgang, og er redd for at han vil miste mora helt, om minnene også forsvinner: “[O]m ingen påminner risken finns minnet möglar” (34). Tilnærmingen til historien om mora i romanen er både forvirrende og fremmedgjørende, og nettopp fremmedgjøring har siden Sjklovskij (1991) vært holdt fram som det virkemiddelet som skaper litteraturens *litteraritet*.³ Der romanen skaper undring gjennom fortelse og tomrom i teksten (Iser 1981), er filmen i dette tilfellet mindre kompleks, og krever ikke den samme graden av refleksjon.

– *Diskusjonen dreier seg i både roman og film om språk, identitet og integrering*



Når Halim i romanen endelig overvældes av minnene om moras død, er det vesentlig at disse introduseres i en språkføring som *strukturelt* speiler at tapet av mora er et ubearbeidet traume for ham:

Frätande ormar simmade genom blodet til hjärnan för att hela minnesdammen skulle ramla ned och bli til glasgrus och jag mindes blänkande spottsnören och krampade klohänder och sladden som sattes in i slutet när det bara var liv i ögonen. Banankartongerna fyllda med kläder och schalar står kvar i grovsoprummet och hon har gått bort och jag minns det gick lugnt till och sen jag kunde inte hindra gick ner i soprummet igen för att ångra men pappa sa det var fel måste gå vidare kramar om men vi kan inte spara och jag fortsatte packa som en galning och det gick bara någon vecka innan flytten blev färdig och pappa sa det blir trångt men vi klarar oss och nya skolan blir hundra gånger bättre för alla i förorten kommer hamna i rännsten och vi bor ändå bredvid Bengt och jag minns pappas leende som var tomt på glädje och lika mycket skal som hennes kropp och sen Dalanda eller mamma eller båda satt bredvid på bänken och tröstade och klappade om och kallade mig för tankesultan med lukt av henna och siden och lite apelsinskal. (99-100)

I romanen *Ett öga rött* framvises det at fiksjonen kan *representere* traumer i et språk og en form som mimer traumets “forstyrning” av tidsforløp (Myhr 2018, 108). Men så er spørsmålet om romanen gjør dette på en måte som utvikler leserens evne til *empati* i større grad enn hva virkemidlene i filmen *Ett öga rött* gjør.

Empati i roman og film

Det kan argumenteres for at filmen er *mer* empativekkende, all den tid den forklarer alle sider av de *omstendighetene* (Hoffmann 1978: 227) Halim befinner seg i tydeligere og tidligere enn hva romanen gjør. Den syntaktiske og grammatiske oppløsningen av språket i det lange sitatet over (99-100) kan dessuten oppleves som mindre empativekkende enn svimlende og *fremmedgjørende*, både i Sjklovskijs forstand, som et kunstnerisk virkemiddel, og i emosjonell betydning av ordet. Den språklige forvanskningen kan virke til å senke lesetempoet - eller til at leseren gir opp å forstå teksten. Det er ingen automatikk i at språklig kompleksitet skaper empati (jf. Bal & Veltkamp 2013), men samtidig er fremmedgjøring grepet Sjklovskij fremhever som det som gjør en tekst til *skjønnlitteratur*, og som Røskeland fremhever som et kjennetegn ved *god* *skjønnlitteratur*, fordi dette grepet inviterer oss til å reflektere og se det kjente med nye øyne - og til å se oss selv med nye øyne. Som sitatet over viser, krever grepet innsats fra leseren. Ved å nærlese og reflektere over nøkkelpassasjer sammen med elever eller studenter, kan man som underviser hjelpe disse til både å forstå og sette ord på litterære virkemidler

og til å utvikle en mer bevisst form for empati enn hva man kanskje får gjennom å se den mindre komplekse filmen.

Filmens bilder kan på noen måter synes å være mer egnet enn romanens forvanskende språk til å skape *umiddelbar* empati. Når man for eksempel ser filmens skildring av Halim som får trøst av Dalanda, kan det oppleves vanskeligere å la være å føle på Halims smerte, som fremstilles tydelig gjennom skuespill, regi og klipping (55:00-1:00), enn hva det er når smerten uttrykkes i et kaotisk språk (99-100). Men samtidig gjør filmens mer tydelige forklaringer det nesten umulig å la være å oppleve Halim som en håpløst komisk drømmer. Karakteren Dalanda beskrives både i romanen og filmen som en person Halim forveksler med mora si. Men mens Dalanda i romanen forblir en nærmest orakelliknende karakter som Halim ser enormt opp til og finner styrke i, så lar filmen Dalandas datter forklare i klartekst for Halim at Dalanda er mentalt syk, går på medisiner, har funnet opp det meste hun har fortalt til Halim om familien sin, og overhodet ikke er til å stole på (1:02-1:02:40 og 1:05:20-22).⁴ Siden Dalandas replikker og handlinger i filmen er klare indikatorer på at datteren har rett, fremstår Halim som både letturt og naiv, som ikke selv har forstått at det er slik det forholder seg. Mens Halims (språklige) forvirring i romanen gjør at *han* framstår uten troverdighet, fremstilles det i filmen som at det er *Dalanda* som ikke er til å stole på. Filmene tar sånn sett mer tydelig parti med Halim, men dermed gjør den ham også mindre kompleks, og utleverer ham som en naiv og letturt person.

Der filmen styrer oss mot å synes *synd på* Halim, fordi han ikke vet sitt eget beste, bevarer romanen hele tiden en flertydighet og uklarhet i karaktertegningen av ham. Vi skal tvile på om han er pålitelig, på om hans bilde av andre er korrekt, på om hensiktene hans egentlig er gode - ja til og med på om romanen vi leser, er skrevet av Halim eller naboen, Jonas Khemiri (184). I romanen dukker nemlig en Jonas Khemiri opp som en nabo den heller megalomane Halim vurderer å selge dagboken sin til. Dermed blir Khemiri-karakteren også en potensiell implisert forfatter av romanen:

Jag tänkte Khemirikillen borde inte ge upp för Sverige behöver fler arabförfattare och kanske min hjälp kan lära honom skriva äktare än dom andra. Om han inte litar jag kan visa honom skrivboken så han impas av alla filosofer och börjar be på baraste knän han får sprida dom i nästa bok. Alla bokföretag kommer direkt vilja ge största flouskontrakt och såklart vi splittar kakan för utan mig han är ingen. Sen han måste sätta in mitt namn i bokens tacklista och varje gång han får fler priser det kommer ny check till mig. [...] Alla svenskar köper boken för dom tror dom får mesig halvvarab med flygfrisyr fast egentligen dom får äkta arabisk fullblod! (249)⁵

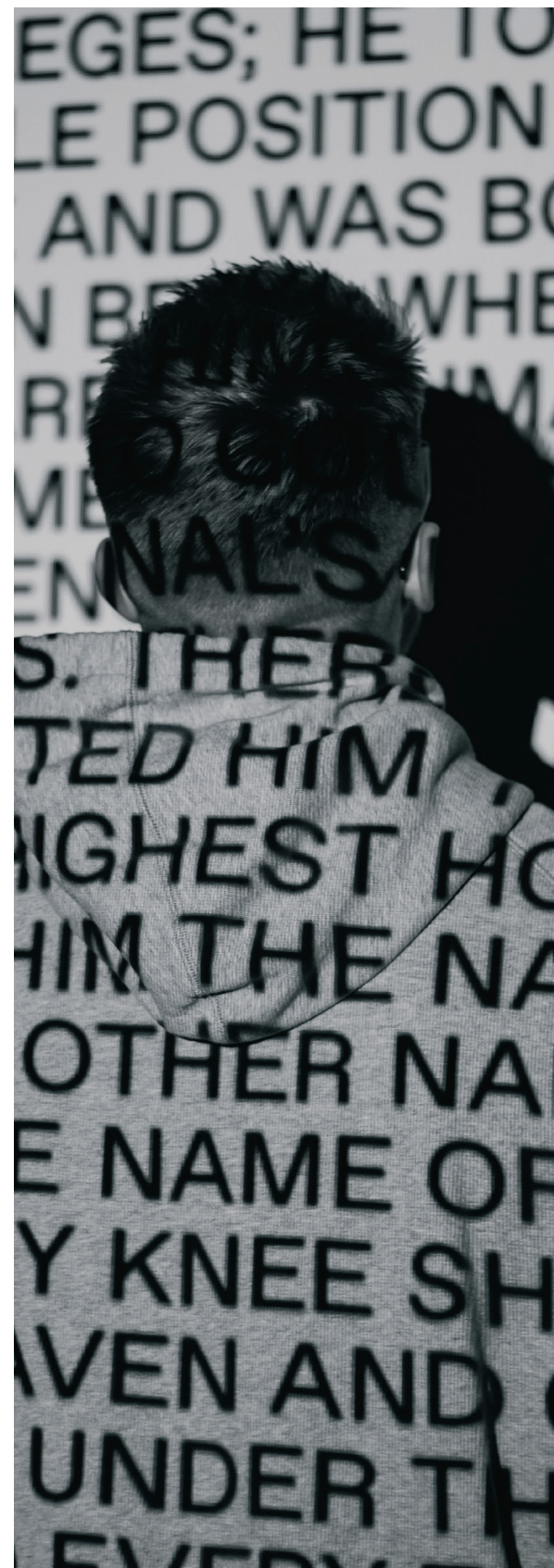
At dette metaperspektivet overhodet ikke er med i filmen, kan, som jeg vil vise i det følgende, gjøre det problematisk å skulle velge å se den heller enn å lese romanen.

Khemiris rolle: implisert forfatter eller dørvakt

I Sverige som i Norge synes kritikere å anta at man gjennom å lese hva forfattere med innvandrerbakgrunn har skrevet, får et innblikk i hvordan det er å være innvandrer (Trotzig 2005). I en slik antakelse ligger også forventninger om at forfatteren skriver selvbiografisk. Når Khemiri inkluderer en potensiell forfatterkarakter med navnet Jonas Khemiri i romanen *Ett öga rött*, skygger han unna leserforventningen om at han gestalter sine egne, personlige erfaringer gjennom hovedpersonen og fortelleren Halim. Samtidig insisterer han på at romanen må leses som *fiksjon*, og åpner opp for at både Halim og naboen Khemiri kan være mulige *impliserte forfattere* av romanen, og for at det er *flere* stemmer som kommer til uttrykk igjennom romanens diskurs. Med Bakhtins ord er romanen *Ett öga rött* kjennetegnet av *heteroglossia*, eller forskjelligspråklighet (Bakhtin 2003: 139). Og fordi romanen er *polyfon*, kan vi ikke vite om Halim fremstilles slik han selv vil framstå, eller om han fremstår slik den impliserte forfatteren Jonas Hassen Khemiri vil fremstille ham.

Om Khemiri-karakteren er den impliserte forfatteren av romanen *Ett öga rött*, kan dette forklare den høye graden av ironi i beskrivelsen av Halim som en person med manglende selvinnsikt: For eksempel har Halim, til tross for at han føler seg som et offer for svensk rasisme, selv systematiserte rasistiske holdninger. Han kategoriserer “svennarna” som “lyxsvennar”, “lodisgänget” og “dansklassarna”, og “svartskallarna” som “blattarna”, “duktighetskillen” og “revolutionsblatten”, også kalt “tankesultanen. Den som ser igenom alla lögnen och som aldrig låter sig luras” (36-38). Seg selv plasserer Halim i den siste kategorien. Han fremstiller seg som en person med et særskilt intellekt og stor autoritet: “Det är inte ofta Halim snackar, men när han gör folk fattar han menar allvar” (38-39). Men den forherligende selv kategoriseringen står i skarp kontrast til skildringen av at han ikke blir hørt, og befinner seg nederst på rangstigen blant både svensker og innvandrere. Det er nettopp hans *betydningsløshet* i det svenske samfunnet som gjør språklig motstand så viktig for ham.

Vi vet ikke, og vi skal ikke vite, om det er “Khemirikillen” eller Halim som skal forstås som den impliserte forfatteren av romanen *Ett öga rött*. Filmene har imidlertid ikke fulgt opp med å skape en tilsvarende forvirring. I filmen figurerer isteden den historiske forfatteren Jonas Hassen Khemiri i rollen som dørvakten som kaster ut Halim fra Dramaten når han kommer for å protestere mot at den begavede, men ikke-svenske Nourdine ikke har fått rollen som Estragon i Becketts *Mens vi venter på Godot* (1:09:08-1:09:12).⁶ Ser man bare på rollen Khemiri spiller her, framstår det paradoksalt at en person som av utseende selv er av innvandrerbakgrunn, har blitt castet i rollen som den som fysisk hindrer Halim i å få innpass på Dramaten med sin klage. Men på denne måten påpekes det i filmen at man må være seg bevisst implikasjonene av at *systemet* er mek-



tigere enn individet, og at det derfor er nødvendig for individer som undertrykkes i et samfunn å gjøre samlet sak om man skal klare å *endre* på systemet.

Filmen inviterer slik sett til et systematisk samarbeid for å ta vare på rettighetene og menneskeverdet til individer som ikke passer inn i forestillingen om det homogene Sverige (Nilsson 2010). Den er som sådan kanskje mer egnet til å skape empati med Halim, enn hva den mer intellektuelt krevende og språklig lekne romanen er. For eksempel kan det at Halim stoppes av en av “sine egne”, bidra til å vekke avmakt eller forbitrelse hos tilskueren. Et tilleggsmoment her er at det å være dørvakt ikke er noe høystatusyrke, og at castingen av en mørkhudet i denne rollen signaliserer at i Sverige kan personer med innvandrerbakgrunn bli dørvakter, men ikke skuespillere.

Samtidig vet vi at Khemiri har forfattet romanen *Ett öga rött*, som er forelegget for filmen, og at det altså er mulig for personer med ikke-svensk utseende i Sverige å skape seg en plass i svensk bok- og filmbransje. Vi vet også at Khemiri har skrevet flere skuespill som har blitt satt opp både på Dramaten og andre teatre i Sverige. Som kunstprodukt er filmen *Ett öga rött* altså en indikasjon på at det samfunnssystemet den gjør motstand mot, faktisk *har* evne til forandring i retning av å bli mer heterogent. En slik positiv holdning finner man ikke i romanen *Ett öga rött*, der Halim til slutt finner trøst i et fellesskap med faren og Nourdine. Og det er vesentlig at fellesskapet deres bygger på at de forstår det “smugglade” budskapet “Vi kommer att återvenda”, som står skrevet i arabisk på en serviett under den svenske teksten: “*Orientaliske specialiteter*” (251). Romanen ender altså med et slags hevnmotiv som både er et frampek mot en renessanse for arabiske verdier og et nesepek mot det svenske språket som beholder for undertrykkende verdier.

Trofasthet og transformasjon

“Unquestionably the most frequent and most tiresome discussion of adaptation (and of film and literature relations as well) concerns fidelity and transformation”, forklarer

Andrew Dudley (1984: 100). Hva innebærer det så at man i en film er tro mot et romanforelegg? Som Dudley ser det, er det slik at “[t]he story can be the same if the narrative units (characters, events, motivations, consequences, context, viewpoint, imagery, and so on) are produced equally in two works” (Dudley 1984: 103). Spørsmålet er så om fortellingen og alle dens elementer *må* være de samme for at *budskapet* i en tekst og adaptasjonen av den skal være det samme.

Vi har å gjøre med flere endringer av det Dudley kaller “the narrative units” i filmen i forhold til i romanen *Ett öga rött*: For eksempel har Nourdine gått fra å være Otmans bestevenn i romanen til å bli faren til Halims flamme, som heter Jasmin i filmen, og Marit i romanen, og Khemiri har ikke rollen som naboen Khemiri, men som dørvakt på Dramaten. Analysen viser likevel at disse endringene ikke må medføre at budskapet i romanen kommer noe dårligere fram i filmen - dersom man tolker budskapet dithen at det dreier seg om behovet for å bekjempe strukturell rasisme i vestlige nasjoner som Sverige, og om at både storsamfunnet og innvandrerfamiliene spiller en viktig rolle i motarbeidingen av ekstremisme blant barn av innvandrere. Om hensikten er å arbeide med dette budskapet og få det fram til studenter og elever i undervisningen, vil det altså kunne være like verdifullt å se filmen som å lese romanen *Ett öga rött*. Men det forutsetter selvsagt også at man gjør en grundig og kontekstualiserende analyse av *filmen* - noe man gjerne ikke gjør dersom man har *boka* på pensum. Dette forholdet bør man som underviser være seg bevisst. Om hensikten er å oppøve evnen til empati, viser analysen imidlertid at den mer komplekse romanen kanskje er mer egnet, fordi den tar Halim mer på alvor.

Jag ringer mina bröder: Romanen og den filmede dramatiseringen

Optimismen filmen *Ett öga rött* signaliserer hva gjelder det svenske samfunnets evne til forandring, bekrefte verken i romanen eller dramaet *Jag ringer mina bröder* (2007, 2012). Romanen er forelegget for dramaet og har utgangspunkt

i en avistekst Khemiri skrev som respons på et bombeattentat som fant sted i Stockholm i desember 2010, og som har blitt kalt Skandinaviens første terrorangrep (Wikipedia 2017). Når et terrorangrep utføres, er spørsmålet straks hvem som har utført det, og i avisteksten “Jag ringer mina bröder” (2010) uttaler en jeg-person seg om jakten på den skyldige. Han gjør det klart at han selv *ikke* er bomberen: “Jag ringer mina bröder och säger: Nej ingen dog. Eller. En dog. Han dog. Han som inte är vår bror. Men visst. Vissa kommer försöka sammankoppla honom med oss. Hans namn, hans ursprung, hans hårfärg. Tillräckligt likt (eller inte likt alls)” (Khemiri 2010). At bomberen er død, betyr at jeg-personen i avisteksten ikke selv kan være bomberen, og det sies helt eksplisitt at bomberen “*inte är vår bror*” (Khemiri 2010, min kursivering).

I romanen og den filmede dramatiseringen *Jag ringer mina bröder* er det imidlertid *ikke* opplagt at jeg-personen Amor er uskyldig. I romanen sies det ikke at bomberen er død, og vekten legges isteden på at det vil oppstå en jakt på den skyldige. Den filmede dramatiseringen innledes med et klipp fra en engelspråklig nyhetskanal der det rapporteres om “a homicide bomber, who blew himself up. An unidentified man”, noe som også gjentas på svensk (00:00-00:22). Dermed påpekes det at angrepet har internasjonal nyhetsrelevans, og vi får her, som i romanen, vite at både jeg-personen og brødrene hans må være beredt på at *de* vil bli mistenkt:

Jag ringer mina bröder och säger: Det hände en så sjuk sak nyss. Har ni hört? En man. En bil. Två explosioner. Mitt i city.

Jag ringer mina bröder och säger: Nej ingen är gripen. Ingen är misstenkt. Inte ämmu. Men nu börjar det. Gör er redo. (7, tilnærmet likt i Khemiri & SVT 2014: 00:22-00:57)⁷

Et sentralt spørsmål i analysen av dramatiseringen vil være om denne bevarer tvetydigheten i romanen hva gjelder hvem som er den skyldige i bombedåden. I romanen *Jag ringer mina bröder* gjengis passasjer fra avisteksten fra 2010 (7, 29, 53-54, 83, 103, 127), men deler av 2010-teksten er utelatt, og mye er endret eller lagt til. Til forskjell fra i dramaet og avisteksten sies det i romanen ikke at eksplosjonen var en selvmordsaksjon, eller at bomberen er død, og allerede tidlig leder utsagn som “nu börjar det. Gör er redo” (7) leseren hen imot å mistenke at jeg-personen Amor eller brødrene hans kan være skyldige eller medskyldige i bombingene.

Ved å utelate informasjon om terroristens identitet skaper Khemiri en usikkerhet i leseren som minner om den man konfronteres med etter et virkelig terrorangrep. Romanen konfronterer dermed leseren med spørsmålet om hvorvidt det er rasistisk eller realistisk av oss å ha en slik reaksjon - og av politiet i romanen å jakte på noen som Amor, med muslimsk bakgrunn, mørk hud og en viss type

klær, i etterkant av terrorangrepet. Effekten av frykten som terror skaper i vestlige samfunn, har siden angrepet på Tvillingtårnene i New York i 2001 vært høyere beredskap og et oppsving av kulturell og biologisk rasisme. Romanen er således en inngangsport til en nyansert diskusjon omkring vår nære historie, og omkring hvilken rolle fordommer og frykt har og har hatt for både samfunnsutviklingen i vestlige land som Sverige, og for livet og helsen til enkeltindivider som bor her og enten føler eller rammes av fremmedfrykt. Bruken av klipp fra nyhetene i dramaet minner om at fiksjonen vi bevitner, er forankret i virkeligheten. Dermed åpner også dramaet for debatt omkring dets virkelighetsforankring - uten at det derigjennom stenger av for en tolkning av verket som fiksjon, og muligheten for at Amor innenfor fiksjonens rammer kan ha hatt befatning med bombedåden.⁸

Sjanger

Didaktisk orienterte litteraturvitere vektlegger gjerne at god skjønnlitteratur og godt klasseromsarbeid med skjønnlitterære tekster krever av leserne at de ikke bare leser seg selv inn i teksten, men at det utføres et analysearbeid som åpner opp for det i teksten som er *fremmed* og *tvetydig*. Det er på denne måten at skjønnlitteraturen åpner opp for ny innsikt (Aase 2005: 112, Hansen 2011). Romaner som *Jag ringer mina bröder* er eksempler på at fiksjon kan fungere som inngangsport til å øve opp større evne til empati basert på så vel innsikt i en persons følelser og forventningene om hva han kommer til å føle, som på kritisk refleksjon omkring *omstendighetene* personen befinner seg i. Slikt arbeid med fiksjon kan invitere til at man lærer mer om historie, samfunnskunnskap, individuell og kollektiv identitet, rasisme, og andre temaer som står sentralt i læreplanen i norsk og andre fag (Udir 2013).

Det er viktig å huske på at empati ikke bare innebærer emosjoner man føler ved å bevitne andre menneskers reaksjoner, men også er fundert på kunnskap og refleksjon (jf. Hoffmann 1978: 227). Kunnskap kan gjøre at man ser en annens omstendigheter klarere, og dermed kan føle empati på et annet grunnlag enn om man er uvitende om hvilke diskurser som virker på et individ med en annen bakgrunn enn en selv. Skjønnlitteratur har, som Nussbaum sier, det særtrekk at man her blir invitert til å følge et individ over tid. En viktig nyanse her er at kvalitetslitteratur gjerne har mer komplekse karakterer enn hva man finner i populærlitteratur (Kidd & Castano 2017). Det kan altså se ut til at litteratur som inviterer leseren til å vurdere karakterer som ikke helt enkelt kan kategoriseres som *enten* gode *eller* onde, *enten* skyldige *eller* uskyldige, i større grad trener vår evne til empati. Selv om for eksempel både avisteksten og romanen *Jag ringer mina bröder* kan leses som fiksjon, er det kun romanen som krever at vi vurderer om vi kan føle empati med jeg-personen Amor, dersom han har skyld i bombingene. Og Amor selv tror at han er skyldig:

– *Om hensikten er å arbeide med dette budskapet og få det fram til studenter og elever i undervisningen, vil det altså kunne være like verdifullt å se filmen som å lese romanen Ett öga rött*



Jag ringer mina bröder och viskar: Okej. Jag erkänner. Det var jag.

*Vad då du?
Det var jag som... Bilen. Explosionen.
Vad snackar du om? Det är klart att det inte var du.
Jo det var jag. (103)*

Skyldspørsmålet avklares aldri i romanen, som isteden åpner opp for en diskusjon omkring spørsmålet om hvordan det kan ha seg at Amor er overbevist om at han er skyldig, dersom han ikke er det:

*Men... nej det var inte du. Vi vet att det inte var du.
Jo det måste ha varit jag. Allting tyder på det. Det var jag.
Nej lyssna inte på dig själv. Det var inte du.
Men det känns som om det var jag.
Men det var det inte.
Är ni säkra på det? Är ni helt hundra på att det inte var jag? (103-104)*

At man *kjenner* seg skyldig, betyr ikke at man er det, men vi skal altså være i tvil.

Monolog eller dialog

Et virkemiddel som gjør at vi blir i tvil, er at det igjennom hele romanen er vanskelig å skille mellom stemmen til Amor og de andre karakterene som navngis. I kapitlene “Shavi”, “Ahlem”, “Valeria”, “Karolina” og “Tyra” beskrives fem av Amors venner og familiemedlemmer gjennom replikker fra samtaler han har med dem. I kapitlene kommer det fram flere forhold som kan forklare at Amor er ensom og ute av balanse: Mens Amor har vært igjennom en 20 år lang ulykkelig forelskelse i Valeria (78) - noe telefonselgeren Karolina (100) og kusina Ahlem (45) bekrefter - og aldri har etablert seg, har bestekameraten Shavi fått kone og barn, og er opptatt av banale ting som at babyen hans har begynt å spise banan (23). Gjennom samtalen med kusinen Ahlem (kalt Asahl i filmen) kommer det fram at Amors far og øvrige familie bor langt unna Sverige, i farens hjemland (22:56-24:00). Til slutt i boka og filmen blir det klart at mormora, Tyra, som han har hatt et nært forhold til, har dødd, og at Amor helt har ramlet sammen, siden han ender opp med å sitte bak et busskur og snakke med sin avdøde mormor (112-120; 1:05:30-1:10:26). At samtalen med mormora er fiktiv, åpner for at de andre samtalene Amor har i løpet av boka og dramaet også er det. Det som framstår som en dialog, er muligens en monolog - eller i alle fall en indre dialog.

I den filmede dramatiseringen ivaretas det potensielt fiktive eller forestilte ved samtalene gjennom at Amor og de han snakker med, tidvis presenteres i atskilte bildeutsnitt, som om de var i separate rom, og tidvis fremstår i samme bilderute som ham, og står ved siden av ham på scenen. Det svarte scenerommet er så godt som ribbet for kulisser, og ser likt ut om Amor er hjemme eller ute på gata, så vi må forestille oss at han er der han sier han er. At de samme skuespillerne spiller flere forskjellige roller, bidrar også til å ivareta det *fiktive* ved oppsetningen. Telefonsamtalene Amor har, veksler mellom å ha fokus på nåtiden og å være fortellinger eller kjekling om fortiden, og i disputtene om fortiden kommer det fram at alle relasjonene mellom de fem betydningsfulle andre og Amor er mer eller mindre ødelagte. Vi får i dramaet se filmede sekvenser av Amor som går alene omkring i Stockholm, og her snakker han ikke i telefonen, selv om han fra scenen forteller at han gjør det. Gjennom samtalene fremstilles han som en person som har blitt forlatt eller avvist på ulike måter av både familiemedlemmer, venner og jenta han har vært forelsket i. Og avvisningene og det manglende samsvaret mellom Amors ord og fremstilte handlinger i dramatiseringen, kan peke mot at Amor kan ha vært forstyrret nok til å utføre en terrorhandling.

Nok et indisium som tilsier at Amor kan ha hatt befattning med bomben, er det faktum at han er opptatt av kjemi. Både i romanen og i filmen kaller Amor “folk för kemiska grundämnen” og beskriver “sina känslor som ekvationer” (45; 19:37-44). Grunnstoffene fungerer som bilder på hvordan Amor føler seg, for eksempel beskriver han at “mina steg var Bly, mina ögon var Neon, mina armar var Arsenik” (108; 36-39). Denne beskrivelsen kommer fra romanens siste kapittel, “Tyra”, der syntaksbrudd og ville fantasier signaliserer at Amors virkelighetssans er i ferd med å rakne helt. Han ser en vilt fremmed person i en bil, og tror politiet er ute etter denne personen fordi han er utlending: “[...] och poliserna stod med ryggen mot och killen stod inträngd och han var min bror, han behövde min hjälp, dom skulle gripa honom, dom skulle deportera honom, dom skulle skjuta honom” (107-8). Syntaksbruddene i passasjen som sitatet er hentet fra, er bevart i dramaet, der det dessuten er slik at de tre skuespillerne som fyller birollene i stykket, veksler på å gi stemme til teksten (1:00:20-1:03:49), som avslører at Amor med “bror” mener mennesker som ikke er etnisk svenske, og som politiet kan komme til å deportere, eller som de mistenker for “knark eller smugling eller lik” (108). Brødrene som tiltales, er altså ikke biologiske brødre, men mennesker som kan føle seg forfulgt på grunn av sin rase, etnisitet, og posisjon i det svenske samfunnet.

Det er interessant at brødrene Amor om og om igjen henvender seg til, aldri egentlig kommer til orde i romanen - vi får bare Amors formaninger om at de må søke dekning, om de ikke vil forfølges på grunn av bombeangrepet, og

hans gjengivelser av deres svar på hans advarsler. Til slutt forteller Amor til alt overmål at han ikke har snakket med brødrene enda, men at han “tänkte precis ringa dom faktisk” (122; 1:11:43-46). Hva gjelder de Amor snakker med som *har* et navn og en tydelig identitet (Shavi, Ahlem/Asahl, Valeria, Karolina og Tyra), så er det slik at uansett om Amor bare *forestiller* seg at han snakker med dem, så representerer stemmene deres mennesker han har kjent i den virkelige verden, og holdninger eller ideologier, som Bakhtin (2003a: 58) kaller det, som disse menneskene er bærere av.

Ifølge sosiologen Maurice Halbwachs (1925 og 1950) er vår individuelle identitet påvirket av at vi forhandler med mennesker i ulike sosiale grupper vi tilhører, om minner som er vesentlige for disse fellesskapene. Slike forhandlinger er også en aktivitet vi kan se for oss mentalt, og både romanen og filmen får fram at i slike mentale forhandlinger kan et element av fiksjon snike seg inn og bidra til mental uhelse. Blant annet viser dramaet gjennom modalitetene kroppsspråk og ansiktsmimikk at Amors forestillinger om en butikkansatts fiendtlighet ikke har rot i virkeligheten (50:00-50:25, 51:00-51:07, 51:50-52:10). Der romanen beskriver at Amor mener den ansatte “försökte låta snäll men på insidan skrattade han som den svikande fitta han var” (91), får dramaet fram at frustrasjonen til Amor er ubegrunnet, for skuespilleren ser ikke ut til å skjule noen hånlatter. En empatisk lesning av denne passasjen i romanen og filmen kan bevisstgjøre elever om at evnen til å skille mellom fiksjon og fakta kan være essensiell for både mentale helse og livsmestring. Her bidrar altså dramaets modaliteter nyanserende i forhold til romanens tekst.

At Amors versjon av minnene han diskuterer med betydningsfulle personer i livet sitt, sjelden samsvarer med disses syn på virkeligheten, indikerer at han kan være i en identitetskrise. Og det er ikke bare bildet hans av fortiden som ikke korresponderer med virkeligheten - i slutten av romanen og dramaet beskrives også nåtidshandlinger som åpenbart er de rene fantasiprodukter:

[...] jag var lätt som Litium, jag var självantänd som Fosfor, jag hade handen på fickan, jag smög fram kniven, jag kände tyngden och dolde bladet mot underarmen. Den första polisen hade inte en chans, jag stack honom i ryggen och polis nummer två sträckte sig mot sitt vapen men hann inte mer än halvvägs innan kniven punkterade hans mage och blodet flödade och bron sviktade och det kom polishundar och jag dödade dom också och det kom en hästpatrull och jag klöv dom mitt itu och det kom en helikopter och jag kastade kniven rakt in i propellern så att den först långsamt och sen snabbt kraschade ner i det nattsvarta havet där allt var spegelbilder och uppochnedvända hus och precis innan jag hann fram hörde jag den första polisen säga: No no it's not difficult at all, och den

andra polisen sa: Just listen to him now, och den första sa: You go straight, you hear me? You go straight over this bridge and then the first one to the right [...]. (110; 1:02:44-1:03:31)

Den actionfilmaktige og etter hvert svært overdrevne fortellingen om hva Amor gjør her, avbrytes i roman og drama av politiets hjelpsomme retningsbeskrivelse, på en måte som levner liten tvil om at Amor har tatt feil. Politiet skal ikke arrestere mannen i bilen. Men så får politiet “syn på en underlig kille som stod och grät längre bort på bron”, og legger på hjul “i riktning mot han som uppenbarligen hade något att dölja men han som var han som var jag hade redan sprungit” (111; 1:04:40-47). Her brukes pronomenet “han” og relativsetninger for å fremstille graden av fremmedgjøring som Amor føler overfor “han som var han som var jag”, og det tegnes et bilde av en mann som faktisk kanskje er så ensom, desperat og forrykt at han kan ha vært med på å plante en bombe. Både romanen og dramaet slutter slik:

Jag ringer mina bröder och säger: Det hände en så sjuk sak nyss. Jag var på väg hem när jag fick syn på en väldigt misstänkt individ. Han hade svart hår och en ovanligt stor ryggsäck och hans ansikte var täckt av en Palestinaschal.

Jag ringer mina bröder och säger: Det tog bråkdelen av en sekund innan jag insåg att det var min spegelbild. (127)

Ordet “misstänkt” kan på norsk bety både “mistenkt” og “mistenkelig”, og signaliserer altså at Amor kanskje ikke har gjort noe, men at han føler seg så mistenkeliggjort, at han har begynt å tro han kanskje *kan* ha gjort noe galt. Han har levd seg så sterkt inn i følelser i det svenske samfunnet og mediebildet at han har blitt redd for seg selv.⁹ Han har passet seg selv inn i det man med Bruner kan kalle et narrativ, eller det Illum Hansen i boken *Kognitiv litteraturdidaktikk* kaller et *script*, som tilsier at terrorister ser ut som ham (Bruner 2004, Hansen 2011: 125).

Det i romanen og dramaet som gir håp, er at Amor til slutt ringer vennen Shavi, til tross for at han gjennomgående har fremstilt Shavi som en som har sviktet ham. Og Shavi “svarade på första signalen” og skynder seg for å møte Amor, som “hörde på hans röst at han förstod” (124-125). Hva det er Shavi forstår, sies ikke eksplisitt, men i fraværet av en forklaring kan man gjøre en empatisk lesning og anta at Shavi forstår at Amor trenger en venn. Shavi betrygger i alle tilfeller Amor med å be ham: “Vänta där bror” (124). At vennskapet med Shavi er betydningsfullt, understrekes også ved at det i hele romanen og dramaet bare er Shavi som kaller Amor for “bror” - noe som står i kontrast til at Amor igjen og igjen sier at han ringer brødrene sine, mens han bevisst og innbitt unngår Shavis oppringninger når han kan.

Mens grunnstoffene Amor tyr til for å kategorisere



andre og uttrykke hvordan han føler seg, er fysiske elementer verden er bygget opp av, er navnet Amor (‘kjærlighet’) det man kan kalle en grunnstein i menneskelige relasjoner, og kanskje den følelsen som mest effektivt kan overkomme kløften mellom “oss” og “dem” som primitive følelser som frykt avstedkommer. Om man vil fremme elevens evne til empati, er det i dag helt essensielt å diskutere nettopp de ødeleggende effektene det kan ha å dele verden inn i “oss” og “dem”. Alle de tre tverrfaglige temaene i den kommende læreplanen - demokrati og medborgerskap, livsmestring og folkehelse og økologisk bærekraft - viser til fulle hvor nødvendig en slik diskusjon er. At klodens bærekraft er truet, tvinger folk på flukt i et stadig større omfang, og flyktninger er en gruppe mennesker som sliter med både integrering og problemer med mental helse.

Om Amor er en papirløs innvandrer eller har blitt skilt fra familien sin fordi de har blitt tvangsreturnert, vet vi ikke. Det kan virke som at mormora hans er svensk, slik at han har svensk mor og en far fra et annet land. Det at disse spørsmålene ikke avklares, åpner for at man kan tolke mange ulike familiebakgrunner inn i boka og dramaet. Det er uansett vesentlig at Amor tydeligvis ikke har noe nært forhold til mora og faren sin. “In modern times the family is thought of as the birthplace of affection”, sier Keith Oatley. “We expect affection to be the norm not only between the founding adults of each family, but also between parents and children, and among siblings” (Oatley 2004: 89). Det kan oppleves både skamfullt og forvirrende om man kommer fra en familie som bryter med denne normen. Å lese eller se *Jag ringer mina bröder* vil kunne åpne opp for en diskusjon omkring spørsmål som har med tilhørighet og emosjonell trygghet å gjøre på ulike plan - det være seg i familien eller i samfunnet.

Flertydighet i romaner og adaptasjoner

Om vi sammenlikner de filmede adaptasjonene med romanene til Khemiri, så synes det på enkelte områder som at adaptasjonene reduserer den flertydigheten romanene er bærere av. Interessant nok synes det imidlertid å være slik at modalitetene kroppsspråk og ansiktsuttrykk kan virke til *både* å redusere og *øke* flertydigheten i oppsetningen av *Jag ringer mina bröder* sammenliknet med romanforelegget. Scenen der den butikkansatte ikke ser ut til å skjule noen hånletter er et eksempel på at flertydighet i oppsetningen kan økes gjennom modaliteter som kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Som et eksempel på det motsatte, kan det nevnes at man i lesningen av romanen lett kan få inntrykk av at Amor har noe forrykt paranoid i sin framtoning, men at dette inntrykket i dramatiseringen dempes, fordi skuespilleren som tolker Amors rolle i flere sekvenser tar til tårene (48:31-51, 53:22-55:50, 1:08:20-1:10:27 og 12:12:20-12:13:05). Sammen med kroppsspråket og stemmen til skuespilleren signaliserer tårene og det triste uttrykket i ansiktet hans at Amor er mer lei seg enn sint og forrykt, og dermed oppleves det ikke like sannsynlig at han er skyldig i bombedåden.

I og med skuespillerens oppklarende fortolkninger av emosjoner reduseres flertydigheten i dramaet i sammenlikning med romanen. I fortolkningen av dramaet trenger vi ikke i like stor grad å utvikle en empati som også innbefatter innsikt i det i situasjonen til Amor som handler om hvilket stress det utløser at fiendebildet i et samfunn likner ens speilbilde. Den formen for empati som innebærer en opparbeiding av økt innsikt i en persons situasjon, vil i større grad bidra til at man som leser også utvikler sin bevissthet og dannes til å fungere bedre i et demokrati som også består av mennesker som ses på som “den andre”.

Bruk av adaptasjoner i undervisningen

Penne forteller om lærere som rapporterer at elever kommer til videregående uten å ha lest en eneste bok i sitt liv (Penne 2012, 43). Og hvordan skal man egentlig forklare og forsvare bruk av skjønnlitteratur i lærerutdanningen, når lærere, med nåværende og kommende læreplan i hånd, står mer eller mindre fritt til å velge bort det meste av skjønnlitteratur til fordel for tekster av andre sjangrer - inkludert filmer? Forskningen argumenterer for at man ikke bør velge enkle framfor mer kompliserte og karakterdrevne tekster. Som denne analysen har vist, er det ikke gitt at en filmatisering eller dramatisering nødvendigvis gir *mindre* motstand eller er *mindre* flertydig enn tekstforelegget. I *Ett öga rött* kan det imidlertid se ut til at det er slik.

Virkemidlene i adaptasjonen forklarer og entydiggjør i flere tilfeller der romanen fortier og flertydiggjør. Endringer i fortellerstruktur og fortolkninger av emosjoner - via modaliteter som klipping, musikk og farger - er for eksempel med på å forklare forhold i filmen som i romanen forblir uforklarte i større grad eller lenger ut i verket. Det at filmen *Ett öga rött* forklarer mye tidligere og tydeligere enn romanen at Halims forvirring kommer av moras død, er noe man kan oppleve som oppklarende og positivt. Men dermed har filmen også gitt en noe gratis, som man ellers ville måttet jobbe seg fram til gjennom en empatiskapende analyse av teksten. Skuespillerens kroppslige fortolkning av hvilke emosjoner som rører seg i Amor i *Jag ringer mina bröder*, reduserer flertydighet og gjør det mindre sannsynlig at Amor er skyldig. Men fortolkningen av følelser i andre personer i oppsetningen, gjør også at man tvinges til å stille Amors syn på virkeligheten i tvil. Samme virkemidler kan ha ulik effekt.

Mine lesninger av Khemiris romaner og adaptasjonene av dem viser at det empatiskapende potensialet i romaner og adaptasjoner av disse ikke trenger å være vesentlig forskjellig, men at ulike medier benytter ulike virkemidler for å skape den forvanskningen som må til for at man skal kunne utvikle en form for empati som innebærer innsikt i så vel samfunn som menneskelig psyke og følelser. Det er naturlig å anta at en mer bevisst empatisk reaksjon i større grad også bereder grunnen for at man kan delta i demokratiet på en reflektert måte. På spørsmålet om det er tilrådelig eller ønskelig at studenter eller elever ser filmene

adaptasjoner før eller i undervisningen, istedenfor å lese boka, kan jeg ikke gi et enkelt svar. Som analysene har vist, inneholder adaptasjonene også nye momenter i forhold til romanene, og disse kan bidra med nye uklarheter eller åpne opp for nye eller liknende diskusjoner som det romanene gjør. Et problem er likevel, dersom det er romanene som står på pensum, at når man først har sett de oppklarende fortolkningene jeg har påpekt i adaptasjonene, så er det vanskelig å se bort ifra dem. Dermed kan de fort bli styrende for lesningen av romanene, på samme måte som en analyse av en tekst kan gi en nøkkel til hvordan man kan forstå den. Min konklusjon er derfor at det er viktig for lærere, studenter og elever å være oppmerksomme på at en roman og adaptasjoner av den er ulike verk. Man bør derfor ikke bruke filmen som en raskere og enklere måte å lese en roman på.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. 2011. “Hva skal vi med skjønnlitteraturen i skolen?” *Norsklæreren* 2 (11), 15-22.
- Bakhtin, Mikhail M. 2003 [1934-1935]. *Ordet i romanen*, oversatt av Nina Møller Andersen & Alex Fryszman. København: Gyldendal.
- BBC. 2012. “Nasserdine Menni Guilty of Funding Stockholm Bomb Attack”. Tilgang: [http://www.bbc.com/news/uk-scotland-glasgow-west-18923009.] Hentet 31.08.2019.
- Bruner, Jerome. 1987. “Life as Narrative”. *Social Research* 54 (1), 11-32.
- Busselle, Rick & Helena Bilandzic. 2009. “Measuring Narrative Engagement”. *Media Psychology* 12 (4), 321-347.
- Drangeid, Magne. 2014. *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Dudley, Andrew. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Hansen, Thomas Illum. 2011. *Kognitiv litteraturredidaktik*. Dansk lærerforeningens forlag.
- Helland, Frode. 2006. “Litteraturens (manglende) plass i ‘Læreplan i norsk’”. *Norsklæreren* 30 (2): 30-32.
- Hoffmann, Martin L. 1987. “The Contribution of Empathy to Justice and Moral Judgement”. *I Empathy and its Development*, redigert av Nancy Eisenberg & Janet Strayer, 47-80. Cambridge: Cambridge University Press.
- Khemiri, Jonas Hassen. 2012. *Jag ringer mina bröder*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Khemiri, Jonas Hassen. 2010. “Jag ringer mina bröder.” [http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?program-id=438&artikel=4248447.] Hentet 31.08.2019.

Khemiri, Jonas Hassen (Tre Vänner AB). 2007. “Ett öga rött.” Wallentin, Daniel reggisør. Film.

Khemiri, Jonas Hassen. 2006. *Montecore: En unik tiger*. Norstedts Förlag.

Khemiri, Jonas Hassen. 2003. *Ett öga rött*. Norstedts Förlag.

Khemiri, Jonas Hassen og SVT, Programmakeriet AB. 2014. “Jag ringer mina bröder.” Filmet dramatisering. Farnaz Arbabi regi. Tilgang: [https://vimeo.com/106128704.] Hentet 31.08.2019.

Myhr, Annika B. 2018. “Minne, glemsel og identitet i Jonas Hassen Khemiris romaner”, *European Journal of Scandinavian Studies* 48 (1): 103-124.

Nilsson, Magnus. 2010. *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*. Hedemora: Gidlunds förlag.

Nussbaum, Martha C. 2016. [1997]. “Den narrative forestillingsevne”. *I Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*, redigert av Irene Engelstad, 25-57. Pax forlag.

Oatley, Keith. 2004. *Emotions. A Brief History*. Oxford: Blackwell Publishing.

Penne, Sylvi. 2012. “Når delen erstatter helheten: Litterære utdrag og norskfagets lærebøker”. *I Teorier om tekst i møte med skolens lese- og skrivepraksiser*, redigert av Synnøve Matre, Dagrunn K. Sjøhelle & Randi Solheim, 163-174. Oslo: Universitetsforlaget.

Røskeland, Marianne. 2014. “Litteratur i leseopplæringsas teneste? Om litteraturen og litteraturfaget i skolen”. *NLÅ*: 195-211.

Sjklövskij, Viktor B. (1991 [1916]). “Kunsten som grep”. I *Moderne litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg & Hans H. Skei, 11-25. Oslo: Universitetsforlaget.

Stotland, Ezra. 1969. “Exploratory Investigations of Empathy”. I *Advances in Experimental Social Psychology*, redigert av Leonard Berkowitz, 271-314. New York: Academic Press.

Trotzig, Astrid. 2005. “Makten över prefixen.” I *Orientalism på svenska*, redigert av Matthis Moa, 104-127. Stockholm: Ordfront.

Utdanningsdirektoratet. 2018. *Overordnet del av læreplanverket*. Tilgang: [https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/overordnet-del/] Hentet 31.08.2019.

Utdanningsdirektoratet. 2013. *Kunnskapsløftet, revidert*. Tilgang: [https://sokeresultat.udir.no/finn-lareplan.html.] Hentet 22.12.2018.

Utdanningsdirektoratet. 2006a. *Kunnskapsløftet*. Tilgang: [https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/] Hentet 31.08.2019.

Utdanningsdirektoratet. 2006b. “Læreplanverket for Kunnskapsløftet. Prinsipper for opplæringen”. Tilgang: [https://www.udir.no/upload/larerplaner/Fastsatte_lareplaner_for_Kunnskapsloeftet/prinsipper_lk06.pdf.] Hentet 31.08.2019.

Wikipedia. 2017. “Bombeangrepet i Stockholm 2010”. Tilgang: [https://no.wikipedia.org/wiki/Bombeangrepet_i_Stockholm_2010] Hentet 31.08.2019.

Aase, Laila. 2005. “Litterære samtalar”. I *Kultur møte i tekstar. Litteraturredidaktiske perspektiv*, redigert av Bjørn K. Nicolaysen & Laila Aase, 106 -124. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fotnoter

- Kidd og Castano definerte i sin studie fra 2017 populærlitteratur, eller “genre fiction”, som litteratur som er kjennetegnet ved dens “focus on a particular topic and reliance on relatively formulaic plots”, og kvalitetslitteratur, eller “literary fiction”, som litteratur som kjennetegnes “more by its aesthetic qualities and character development than its focus on plot and particular sets of topics and themes” (Kidd & Castano 2017).
- Hensvisninger til filmen og romanen *Ett öga rött* oppgis i det følgende med tidsangivelse eller sidetall, uten forfatternavn og årstall for utgivelse.
- Det russiske substantivet *ostranenie* kan bety både underliggjøring og fremmedgjøring på norsk. Jeg vil for enkelhets skyld bare bruke oversettelsen ‘fremmedgjøring’ her.
- I romanen er det bare faren til Halim og vennen hans Nourdine som påstår at Dalanda ikke snakker sant: “Hun kan du tro på allt hon berättar den där tanten?” (222), spør Nourdine. “Jag har ju sagt att du inte ska snacka med den där tokiga gamla kärringen”, formaner faren (64). Men siden Halim gjør opprør mot faren, vet vi ikke helt om farens kritikk av Dalanda stemmer, eller om han bare prøver å påvirke Halim til å holde seg unna alle som ikke er svenske.
- Khemiri har svensk mor og tunisiske far, mens Halim har to marokkanske foreldre (248).
- Nourdine er i romanen en venn av Halims far, mens han i filmen er faren til jenta Halim forelsker seg i fordi hun står opp mot det bedrageriske svenske demokratiet, i form av en kantinegruppe som skal bestemme lunsjmenyen på skolen Halim går på.
- Sitater fra romanen og hensvisninger til filmen *Jag ringer mina bröder* gis videre i parentes uten forfatternavn og utgivelsesår.
- I virkeligheten ble en algerisk asylsøker bosatt i Glasgow tiltalt og dømt for medvirkning til bombingene, mens selvmordsbombere ble identifisert som en irakiskfødt svensk statsborger (BBC 2012).
- Ordet “misstänkt” i den norske oversettelsen av romanen er oversatt med ‘mistenkelig’, og dermed kommer det ikke fram at Amor kanskje bare er mistenkt, men ikke har gjort noe galt. Andre kan mistenke en for noe, men om man ser mistenkelig ut, indikerer det at man selv utstråler at man kan ha gjort noe galt. Dette momentet er viktig, og om studenter/elever leser den norske oversettelsen, kan det argumenteres at man kan hente inn igjen den svenske betydningen av ordet om man også ser filmen.