

# Den intermediale Teskjekjerringa

*En adaptasjonsanalyse av «Kjerringa på basar»*

Håvard Nord Mjømen



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk,  
lektorprogrammet  
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier,  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2022

## Sammendrag

I denne oppgaven har jeg gjennomført en adaptasjonsanalyse av den svenske adventskalenderen om Teskjekjerringa av Alf Prøysen. Det var Prøysen selv som var manusforfatter for adventskalenderen, noe som gjør det mulig å se på hvordan han adapterte fortellingen «Kjerringa på basar» fra bokform og over til TV-versjon. Påstanden denne oppgaven baserer seg på, går ut på at Prøysen i stor grad tilpasset fortellingene og visene sine til det mediet han skulle presentere det i. Oppgaven skal med dette som utgangspunkt, undersøke om det er gjort mediespesifikke tilpasninger til TV-versjonen av «Kjerringa på basar». Kan overføringen til et nytt medium føre til endringer i fortellingen eller i Teskjekjerringas egenskaper? Svaret her er ja. Det er både likheter og forskjeller i fortellingen på det narrative nivået, og Teskjekjerringa har blitt tilført nye egenskaper. Det som er den største forandringen fra bok til TV-serie, er at publikum i mye større grad er aktivt med i fortellingen.

Det at publikum blir dratt mer inn i fortellingen er ikke noe nytt innenfor Prøysens fortellerteknikk, men innenfor Teskjekjerringas sitt univers har ikke dette forekommet i like stor grad som i andre fortellinger. Publikumsmedvirkningen leder oppgaven til fagbegrepet intermedialitet. Intermedialitet er hvordan medier refererer til hverandre. Denne refereringa forekommer på tre forskjellige måter ifølge Irena O. Rajewsky (2010). Oppgaven vil belyse hvordan intermedialitet forekommer i den adapterte TV-versjonen av «Kjerringa på basar».

Intermedialitet er noe Rustad og Skaret (2015) setter i sammenheng med Prøysens forfatterskap. Og det er derfor interessant å se hvordan det intermediale blir uttrykt i TV-versjonen av Teskjekjerringa. TV-mediets fordel kontra det trykte mediet og radio, er at publikum kan benytte seg av flere sanser samtidig. Dermed kan TV som medium ha en høyere informasjonstetthet en det tilfellet er i andre medier der bare en av sansene kan bli brukt av gangen. Dette gjør at det intermediale referanser kan forekomme gjennom både Teskjekjerringas væremåte og ytringer, samtidig som kulisser i bakgrunnen og hvordan hun går kledd også kan skape denne formen for referanse.

## Forord

Det er nå like om hjørnet at jeg er ferdig utdanna lektor i norsk og historie. Jeg har trivdes veldig godt med å studere. Det har til tider vært strevsomt, men det trumfes av gleden jeg får av å tilegne meg kunnskap. I løpet av de siste fem årene har jeg hatt gleden av å vandre rundt på Blindern og ta til meg kunnskap, men jeg har samtidig sett fram mot å tre inn i læreyrkets gleder og utfordringer. Nå er tiden her, og jeg gleder meg stort til å formidle min kunnskap videre, og håper jeg kan bidra til læreglede.

Det å skrive master har vært lærerik og spennende. Jeg vil takke min veileder Mads Breckan Claudi for gode faglige diskusjoner og alle gode tips på veien. Der jeg har vært usikker på veien videre har Mads bidratt med gode veibeskrivelser for oppgavens videre ferd.

3STB trenger også en takk. En takk fordi de har skapt et trygt og godt klasserom for både lærere og elever. En takk sendes også til gode kollegaer på Sørumsand VGS.

I et forord er det nesten obligatorisk å takke sine medstudenter for alt for lange lunsjer. Dette forordet er intet unntak. Om lunsj er det viktigste måltidet i løpet av en dag, vet jeg ikke, men det er i hvert fall blant de måltidene som byr på de beste samtalene. Takk til alle som har delt matpakka og gode historier sammen med meg de siste fem årene, spesielt min trofaste lunsjkompanjong Miriam.

Gjennom en vår der det har vært mye master og jobb har det vært godt å ha gode kammerater ved min side. Takk til Magnus for gjennomlesning og den gode samtalen, og takk til Engan for gode fotballfaglige diskusjoner og andre gode samtaler.

Mamma og pappa sin uvurderlig støtte må takkes. De har alltid vært der for meg og stilt opp for meg. Sammen strevde vi oss gjennom den første leseboka i førsteklasse, og nå har vi sammen retta masteren min. Min lillesøster Helene må takkes for gjennomlesning, men mest for hennes gode smil, latter og treffsikre kommentarer.

Samboeren min Jenny fortjener en stor takk. Sammen har vi kommet oss gjennom denne våren der begge har skrevet master samtidig som vi har hatt mye jobb ved siden av.

Håvard Nord Mjømen

Bjerke, mai 2022

## Innhold

Sammendrag .....	
Forord .....	ii
1. Innledning.....	1
1.2 Kjerring med stor K.....	4
2. En kort biografi om Alf Prøysen .....	5
2.2. Prøysen blir kjendis – Radioen samlet landet .....	6
2.2.1 Barnetimen for de minste .....	7
2.3. Alf Prøysen og Teskjekjerringa.....	7
2.3.1 Teskjekjerringa.....	8
2.4 Publikasjoner.....	9
2.5 Julekalenderen 1967 .....	9
3. Begrunnelse for valg av materiale – Hvorfor «Kjerringa på basar»?.....	11
4. Fremgangsmåte .....	12
5. Teori .....	14
5.1 Adaptasjon – Hva er en adaptasjon? .....	14
5.1.1 Adaptasjon – Hvorfor adaptere?.....	14
5.2 Kjernefunksjoner og satellitter .....	15
5.3 Intermedialitet .....	16
5.3.1 Relasjonen mellom mediene – Rajewskys tre punkter for intermedialitet.....	17
5.4 Filmatiske grunnelementer .....	17
5.4.1 Mise-en-scene.....	18
5.4.2 Kinematografi.....	18
5.4.3 Lyd .....	19
6. Analyse.....	21
6.1 Trinn 1- Nærlesning «Kjerringa på basar» og «Gumman på basar».....	21
6.2 Teskjekjerringa på basar – julekalender .....	24
6.3 Trinn 2 - Kjernefunksjoner.....	26
6.3.1 Satellittfunksjoner .....	27
6.3.2 Transmedial og mediespesifikk.....	28
6.4 Bruken av auditive elementer og fokalisering.....	30
6.5 Trinn 3 – Intermedialitet .....	31
6.5.1. Første opptak .....	32
6.5.2 Den moderne Teskjekjerringa .....	33
6.5.3 Relasjonen mellom Teskjekjerringa og TV-seerne .....	35

6.6 Henvendelsen til publikum.....	38
6.7 Den gjenkjennelige Teskjekjerringa.....	43
7. Konklusjon .....	46
7.1 Videre forskning.....	48
Bibliografi .....	50



## 1. Innledning

Flere generasjoner har hatt eller har et forhold til Alf Prøysen. Selv om den folkekjære forfatteren ikke ble mer enn 56 år, har han likevel underholdt det norske folk med sine viser og fortellinger i tiårene fra krigen og frem til dagsdato. Om Prøysen er like relevant i dag som han var på 40-, 50- og 60-tallet skal ikke jeg kommentere, men når året går mot slutten og spillelista på Spotify skal oppdateres for sesongen, så er det mange som leter frem både «Julekveldsvisa» og «Musevisa». Nå skal ikke jeg fremstille Prøysen som en sesongbasert artist, han har viser og fortellinger til enhver anledning og årstider. Ofte med barn i hovedrollen, og det er nok også i barndommen de fleste har sitt først møte med Prøysen, kanskje gjennom «Humpetitten» eller gjennom visene om «Bolla pinnsvin» eller «Nøtteliten».

Prøysen var en stor stjerne de første tiårene etter krigen. Han var på radioen som både barnetimeonkel og med sin musikk, han skrev «lørdag stubber» i avisen og han opptrådte også foran TV-kamera. Både han og fortellingene hans var å finne i alle medier, noe som ikke har gått ubemerket. Flere har påpekt Prøysens egenskaper knyttet til nettopp bruken av mange forskjellige medier og hvordan han tilpasset seg bruken av de ulike mediene. «Prøysen er en forfatter som er bevisst på og reflekterer over materielle og mediale mulighetsbetingelser for sine fortellinger og viser.» (Rustad & Skaret, 2015, s. 11). Dette utsagnet til Rustad og Skaret er interessant og vitner om en forfatter som jobbet eksplisitt med å tilpasse seg det mediet som fortellingen eller visen skulle fremføres i. Derfor bygger jeg oppgaven min på dette utsagnet der jeg ønsker å påvise at denne påstanden stemmer ved å ta for meg Teskjekjerringas adaptasjon til filmmediet. Kan jeg spore Prøysens refleksjon over materielle og mediale mulighetsbetingelser i den svenske julekalenderen som ble sendt på Sveriges eneste TV-kanal desember 1967? Ja, det kan jeg. Det jeg kan spore er et stort fokus på nettopp TV-mediets muligheter. Fokuset er med på å danne et metaunivers i julekalenderen. Et metaunivers som allerede kommer til syne i første episode.

I første episode presenteres seeren også for intermedialitet. Dette er ikke bare noe som er spesielt for denne første episoden eller hele julekalenderen i helhet, men noe som er typisk for Prøysens forfatterskap ifølge Rustad og Skaret (2015, s. 18). Intermedialitet er hvordan medier refererer til hverandre. Denne refereringa kan forekomme på tre forskjellige måter, skriver Irena O. Rajewsky (2010, s. 55). Det forekommer gjennom adaptasjon, referanse til eget medium og referanse til andre medier. Alle tre referansemåtene forekommer i en og samme episode i julekalenderen. Dette viser en stor interesse fra både Prøysens side, men også produksjonens side, om aktualisering av medier og mediers muligheter og

begrensninger.

Denne aktualiseringen forekommer gjennom omgivelsene rundt Teskjekjerringa, noe som muliggjøres gjennom kameralinsa som fungerer som TV-seernes øyne. Samtidig kommer dette også fram gjennom hvordan Teskjekjerringa henvender seg til seerne som sitter hjemme i stua. Henvendelsene danner en relasjon mellom TV-seeren og Teskjekjerringa, noe som blir muliggjort gjennom TV-en som medium. I tillegg bygger Teskjekjerringas henvendelser oppunder metauniverset og det intermediale.

Prøysen hadde tydelig en stor interesse for dette med mediets muligheter og begrensninger. Dette kommer blant annet frem når Anne Skaret (2014, s. 4) stiller spørsmålet om hvorfor Prøysen presenterte Teskjekjerringa i så mange forskjellige medier samtidig. Fordi etter at Teskjekjerringa ble presentert av Prøysen i radioprogrammet *Barnetimen for de minste*, dukket hun opp i både i tidsskrifter og bokform, i både Norge og Sverige. Skaret skriver at Teskjekjerringa kunne høres og leses, og at det kunne forekommer endringer i fortellingene i det de ble publisert i et nytt medium, eller når de ble publisert på nytt.

Så tilbake til spørsmålet om hvorfor Teskjekjerringa opererte i så mange medium. Linda Hutcheon (2013) tar for seg adaptasjon og skriver at en adaptasjon kan ha store økonomiske gevinster, kontra å finne opp kruttet på nytt. Skaret er også innom at økonomi og markedsføring kan ha spilt inn, men hun legger mer vekt på Prøysens interesse for medier.

Men det ser også ut til at Prøysen var opptatt av de estetiske og litterære potensialene ved de ulike mediene og nytgivelsene. Stadig bearbeiding og tilpasning av materialet til nye medier kan ha spilt en viktig rolle i utviklingen av karakteren fordi de tillot Prøysen å eksperimentere med og utforske teskjekjerringa gjennom lyd, tekst og illustrasjon. At han var opptatt av mediers muligheter og begrensninger, kommer også eksplisitt til uttrykk i tekstene. (Skaret, 2014, s. 4)

Videre viser Skaret til et eksempel fra fortellingen der Teskjekjerringa både refererer til *Barnetimen for de minste* og til mediet fortellingen er trykt i. Dermed ser det ut som det intermediale allerede er en del av Teskjekjerringa fortellingene. Videre skriver Skaret hvordan publikum stadig møter på en ny versjon av Teskjekjerringa. Alt avhenger av mediets kommunikasjonsmåter skriver Skaret og legger til, «Radiofortellingene byr på lyd i form av Prøysens stemme og ikke minst musikk og sang, mens det trykte mediene byr på en kombinasjon av tekst og illustrasjon.» (s. 4). *Hvilken versjon av Teskjekjerringa er det publikum møter på i julekalenderen?* Dette er et spørsmål jeg skal besvare i denne adaptasjonsanalysen av Teskjekjerringas overgang til TV. Der radioen byr på lyd og de trykte mediene byr på tekst og illustrasjon, byr TV-mediet på begge deler. Dette gir da Prøysen, som



manusforfatter for TV-produksjonen, helt nye muligheter når han nå på nytt skal skape en ny versjon av Teskjekjerringa. TV-en som medium åpner og lukker dører i utformingen av den nye versjonen av Teskjekjerringa. *Hvilke muligheter åpner TV-en som medium for, når Prøysen skal adaptere Teskjekjerringa til en filmatisert julekalender?* Svaret på dette spørsmålet kan være veldig åpent. Mulighetene kan ligge i at Teskjekjerringa får nye egenskaper, eller muligheten til å kombinere det visuelle med auditive elementer. Det åpner også for at det i større grad kan legges til rette for intermedialitet, gjennom både kulisser i bakgrunnen og måten det blir filmet på. For der Prøysen aktivt måtte nevne andre medier for å kunne referere til de i tekstutgavene, byr det seg andre muligheter til å få til dette ved overgang til TV. I analysen vil det komme frem hvordan intermedialiteten ikke indirekte blir løftet fram, men hvordan den hele tiden er aktiv og til stede i julekalenderen.

Ved at intermedialiteten er til stede hele tiden vil det også være naturlig av meg å kommentere hvordan den kommer frem. Det skal jeg gjøre gjennom spørsmålet: *På hvilken måte kommer det intermediale fram i julekalenderen om Teskjekjerringa?* Det er her Irena O. Rajewskys (2010) tre punkter for hvordan intermedialitet kommer inn. Intermedialitet forekommer gjennom adaptasjon, referanse til seg selv og referanse til andre medier. Siden dette er en adaptasjonsstudie, så ligger det allerede litt i kortene at intermedialiteten i julekalenderen kommer fram gjennom at det nettopp er en adaptasjon. Det som kanskje ikke er like tydelig er hvordan julekalenderen fremhever TV-en som medium og hvordan det refereres til andre medium. Dette skal det belyses i min adaptasjonsanalyse.

Med dette har jeg nå skissert opp rammer for min adaptasjonsanalyse. Jeg skal undersøke påstanden om at Prøysen reflekterer over materielle og mediale mulighetsbetingelser for sine fortellinger. Det skal jeg gjøre gjennom å se på hvilken versjon av Teskjekjerringa Prøysen skapte for TV-skjermen. Dette kommer til syne gjennom mulighetene TV-en som medium gir. En av mulighetene som TV-en gir er et større fokus på det intermediale. Det skal derfor belyses på hvilke måter det intermediale kommer fram i julekalenderen.

Det er «Kjerringa på basar» som skal analyseres, eller «Gumman på basar» som den heter i julekalenderen, men jeg holder meg til den norske tittelen. Fortellingen var med i den første Teskjekjerringaboka i både Sverige og Norge, og er en av få allerede eksisterende fortellinger som ble med på julekalenderen. De fleste av fortellingene i julekalenderen skrev Prøysen til innspillingen, bare noen tidligere fortellinger ble adaptert. Dermed skal jeg ta for meg hvordan fortellingen endrer seg fra trykt form til filmatisering. Jeg skal ta for meg både den svenske og norske utgaven, og se på hvem av de som er mest lik filmatiseringen.

Selve fremgangsmetoden er hentet fra Jørgen Bruhn (2018, ss. 329-331). Han setter intermedialitet og adaptasjon i sammenheng, og har med det lagd en framgangsmåte for hvordan gjøre en adaptasjonsanalyse.

## 1.2 Kjerring med stor K

Kjært barn har mange navn heter det. Teskjekjerringa er intet unntak. Hun går under navnet «Kjerringa som ble så lita som ei teskje», «teskje-kjerringa», «Teskjekjerringa» og «kjerringa». I tillegg har jeg jeg dratt inn både en svensk julekalender og en svensk fortelling i denne analysen, noe som gjør at navnene «gumman» og «Teskedgumman» også blir dratt inn i miksen av navn. Jeg går for Teskjekjerringa, med stor forbokstav og i et ord. Når jeg føler for litt variasjon så omtaler jeg henne som Kjerringa, med stor K. For hun er ikke som vanlige kjerringer, hun kan bli så liten som en teskje, og kjerringer som kan bli så liten som en teskje, de skriver kjerring med stor K, for de er nemlig unike.

En annen ting som kan være greit å skille mellom er filmatiseringen og fortellingen i bokform. Når jeg skriver julekalenderen, sikter jeg til den filmatiserte utgaven av «Kjerringa på basar». Hvis jeg sikter til hele produksjonen av julekalenderen, altså alle episodene, så vil dette komme tydelig fram i teksten.

## 2. En kort biografi om Alf Prøysen

Det er langt fra intermediale tekster til der Prøysens reise mot kunstnerlivet begynte. Han kom til verden den 23.juli 1914 på husmannsplassen Prøysen i Ringsaker. Allerede fra barnsben av hadde Prøysen, eller Alf Olafsen som døpenavnet hans var, en drøm om å bli kunstmaler. Han søkte Ringsaker kommune om stipend to ganger for å kunne gå kunst- og håndverksskolen, men ingen stipend ble tildelt og da heller ingen kunst- og håndverksskole påbegynt. Likevel fortsatte han å skrive (Prøysenhuset, u.å). I 1938 havnet novellen «Skolissene» og diktet «Røde gardiner» på trykk i Kooperatøren, samme året tok han navnet Prøysen til etternavn (Røsbak & Sjøgren-Erichsen, 1997, ss. 138-142). Året etter flyttet han fra Ringsaker og de neste årene jobbet han som gårdsgutt og flyttet mellom gårder i Akershus (Prøysenhuset).

Året 1941 skrev han ni viser til høstrevyen ved «Dovrehallen» i Oslo. Han hadde tatt diktet navnet Alf Ragnar og hadde sagt opp jobben på gården han jobbet på. Før visene han hadde skrevet var solgt, brant «Dovrehallen» ned. Dermed måtte han på nytt søke jobb, og havnet Asker, like ved småbrukerlæreskolen. Her kom han i kontakt med revygruppa på skolen. Etter krigen skyter karrieren til Prøysen fart. Novellesamlinga *Dørstokken heme* debuterer han med i 1945 og året 1948 omtaler Prøysen selv som «Det var året je ble sjenni». Da kom visesamlinga *Drengestu' viser* ut som solgte 100 000 eksemplarer (Prøysenhuset).

Prøysen blir en populær mann, og han skriver viser og fortellinger for harde livet, men innimellom alt arbeidet har han tid til å stifte en familie. Han gifter seg med Else Storhaug sommeren 1948 og våren 1949 blir datteren Elin Julie født. To år senere kommer sønnen Alf Ketil til verden (Tinholt, 2004, ss. 54-59). Else og Alf Prøysen flyttet til Nittedal etter at de giftet seg, og i 1952 står et splitter nytt hus klar til innflytning (Røsbak & Sjøgren-Erichsen, 1997, ss. 245-246).

Alf Prøysen døde 23.november 1970, med sin Else sittende ved sin side. Samtidig som han lå på sitt siste ble han tildelt Norsk kulturråds ærespris og samme dag som han døde la Ringsaker kommune fram et forslag om at Prøysen skulle få den første Ringsakerprisen (Røsbak & Sjøgren-Erichsen, 1997, s. 390). I sin levetid utga Prøysen utallige romaner, viser og lørdag stubber. Per Thomas Andersen (2012, s. 452) skriver at knapt noen norsk forfatter har hatt en slik opplagssuksess som Prøysen. Prøysen settes ofte i sammenheng med tekster og viser for barn, men han produserte også en hel del tekster for det voksne publikummet. Her finner vi blant annet «Du skal få en dag i mårå» og «Julekveldsvisa». Og selv om han blir sett på som en moromann så skriver Andersen at «Prøysens prosautgivelser, særlig de tidligste, var sterkt og indignert tendenslitteratur, satt i en lokal kontekst, men med perspektiver som

har gyldenhet for sosial undertrykkelse hvor den enn måtte forekomme.» (Andersen, 2012, s. 253).

## 2.2. Prøysen blir kjendis – Radioen samlet landet

Det var gjennom radioen Prøysens stemme ble kjent for den norske befolkningen. Og stemmen hans var meget sentral i hans popularitet ifølge Dag Larsen (2015), «Prøysens tonefall spilte en stor rolle for hans popularitet. Han snakket ikke til oss, men med oss.». Nina Moe (1998) skriver hvordan Prøysen i sine programmer i Barnetimen for de minste aktivt snakket til de som satt rundt radioapparatet og lyttet. Dette gjorde han blant annet gjennom å si «du» skriver Moe (ss. 31-32). Dette intermediale grepet viser Prøysens egenskap til å tilpasse seg radioen som medium og brukte det aktivt til å snakke med de som satt og lyttet. Men hvem snakket han til? For å få en forståelse for Prøysens popularitet, må radioens posisjon i samfunnets kommenteres. Prøysen snakket ikke bare til de minste barna, han snakket til store deler av befolkningen.

Andersen (2012) trekker frem radioen som det store mediet på 1950-tallet. Andersen mener det kan henge sammen med at okkupasjonsmakten under krigen beslagla nordmenns radioer som en del av propaganda- og informasjonskrigen (s. 452). Allerede før krigen var radioen populær her til lands. Halvparten av landets befolkning hadde radio ved krigsutbruddet, noe som er ganske imponerende da norsk radio først ble lansert i 1924. To år etter krigen var det like mange som hadde radio som ved krigsutbruddet, og da kalenderen byttet over til et nytt tiår eksploderte antall radioer i Norge. I 1958 var det over 1 million radioer i Norge (Moe, 1998, ss. 22-23).

Nina Moe (1998) skriver om hvordan radioen var med på å forme barn og barnelitteraturen på 1950-tallet. Her beskriver hun hvordan radioen var et samlende møbel rundt omkring i de norske hjem. Foran radiokabinettet samlet folk seg på lik linje med hvordan folk i dag møtes for å se på TV. På 1950-tallet var det bare en radiokanal, Norsk Rikskringkasting (NRK, og fordi det bare var en kanal, bidro dette til å samle nasjonen skriver Moe. «Vissheten om at hele folket kunne høre det samme programmet til samme tid, skapte en fellesskapsfølelse, uten at geografi eller sosial bakgrunn spilte noe rolle. (Moe, s. 23). Dette førte til at det norske folk fikk en felles referanse. «Radioen førte det norske folket tettere sammen, til tross for lange avstander og geografiske og sosiale forskjeller.» (Moe, s. 23).

Med dette utgangspunktet hadde Prøysen store deler av landet som lyttere i det han trådte inn i studio for å underholde både store og små. Første gangen Prøysen ledet Barnetimen for de minste var i 1952. Likevel var ikke dette radiolytternes første møte med Prøysens stemme. Som Nina Moe skriver så var allerede mange av visene hans store slagere i Ønskekonserten og han hadde også deltatt i Lørdagsbarnetimen ved flere anledninger (s. 30). En av grunnene til at Prøysen sine viser har fått et så godt fotfeste i vårt langstrakte land, kan komme av at han sang flere av visene flere ganger i løpet av samme programuke. Dette for at barn og unge kunne få mulighet til å lære seg sangene. NRK stilte fra sin side krav om minst en ny vise i hvert program (Moe, s. 31), noe som kanskje kan forklare hans store produksjon av viser.

### 2.2.1 Barnetimen for de minste

Thorbjørn Egner, Anne-Caht. Vestly og Alf Prøysen var de tre frontfigurene til NRK når det kom til underholdning for barn. Alle tre deltok i både Barnetimen for de minste og Lørdagsbarnetimen. I 1953 hørte 94% av alle norske barn og 47% av de over 16 år på Lørdagsbarnetimen (Bjørkøy, 2012, s. 87). Dette understreker dermed det Moe skriver om at landet fikk en felles referanse.

Målet med barnetimen for de minste var å lage et radioprogram for de under skolealder skriver Moe. Lørdagsbarnetimen hadde eksistert helt siden radiosendingene kom i gang i Norge. Utfordringen med Lørdagsbarnetimen skriver Moe, var at den var rettet mot barn i skolealder. Dette hindret riktignok ikke andre å høre på sendingene, men de minste barna hadde utfordringer med å følge med på Lørdagsbarnetimen. Derfor tok NRK tak i 1946 og lagde et eget program for de minste barna, som hadde sin første sending året etter skriver Moe (ss. 24-26).

Målet med Barnetimen for de minste var å drive opplevelse, oppdragelse og opplysning for barn i alderen tre til sju år. Opplevelse var det viktigste og skulle forekomme gjennom kunst, musikk og litteratur. Deretter skulle programmet prioritere oppdragelse, mens opplysning lå nederst på prioriteringslista da dette var en oppgave som i stor grad tilhørte foreldrene (Moe, s. 25).

### 2.3. Alf Prøysen og Teskjekjerringa

Det er i en Barnetimen for de minste at lytterne møter Teskjekjerringa for første gang i 1955, gjennom fortellingen «Kjerringa som ble så lita som ei teskje». Dette var riktignok ikke første gang Teskjekjerringa så dagens lys. Prøysen hadde samme år deltatt i en svensk skrivekonkurranse, der han deltok med en fortelling om Teskjekjerringa. Han vant ikke

konkurransen, men konkurransen hadde uansett medført at Teskjekjerringa var i gang med sine eventyr (Lassén-Seger & Skaret, 2014a, s. 3). Flere fortellinger kommer til, og etter hvert ble det også utgitt bøker om den store, men samtidig lille Kjerringa. Det eksisterte allerede skriftlige fortellinger om Teskjekjerringa som lesere av *Kooperatøren* kunne hygge seg med, og se Prøysens egne illustrasjoner av Teskjekjerringa (Lassén-Seger & Skaret, 2014a, s. 3). Etter hvert kom det fire bøker om Teskjekjerringa, *Kjerringa som ble så lita som ei teskje* (1957), *Teskjekjerringa på nye eventyr* (1960), *Teskjekjerringa i Eventyrskogen* (1965) og *Teskjekjerringa på camping* (1967), alle sammen illustrert av Borghild Rud. Den siste utgivelsen der Teskjekjerringa og mannen drar på camping, henger historiene sammen, mens i de andre bøkene har ikke historiene noen sammenheng. Svenskene fikk gleden av å lese om Teskjekjerringa i bokform et år før nordmennene da *Gumman som blev så liten som en tesked* utkom høsten 1956. Björn Sundmark (2014a) har laget en oversikt over alle publiserte fortellinger om Teskjekjerringa. Oversikten viser at det har blitt publisert langt flere fortellinger i Sverige enn i Norge. I Sverige var det Björn Berg som stod for illustrering av fortellingene. Teskjekjerringa fortsatte sin spredning ut i Europa og er i dag oversatt til 23 språk (Lassén-Seger & Skaret, 2014a, s. 1).

### 2.3.1 Teskjekjerringa

Så hvem er Teskjekjerringa? Maria Lassén-Seger og Anne Skaret (2014) beskriver henne godt:

Prøysens's shape-shifting Mrs Pepperpot blends the ordinary with the extraordinary. The stories are set in a realistically depicted Scandinavian rural milieu from 1950s and 1960s. When Mrs Pepperpot is her normal size she attends to her house-wifely chores at home and in the village, but when she shrinks she goes of fon remarkable adventures often instigated by her ability to communicate with animals when in miniature form. (Lassén-Seger & Skaret, 2014a, s. 1)

Teskjekjerringa kan kanskje framstå som en enkel fortelling om ei Kjerring, men Dag Larsen (2015) skriver at det er mulig å lese Teskjekjerringa med både et klasseperspektiv og som et oppgjør med kjønnsrollene. Larsen skriver at gjennom Teskjekjerringa fortellingene skapte Prøysen en mulighet for å lese fortellingene på flere lag. Fortellingene inneholder kommentarer som både er rettet mot voksne og barn skriver han. Dermed er fortellingene om Teskjekjerringa kanskje mer kompliserte enn folk tror.

## 2.4 Publikasjoner

*Gumman som blev liten som en tesked* (1956) er den første Teskjekjerringa boka som ble utgitt. Året etter kom den første boka på norsk, *Kjerringa som ble så lita som ei teskje* (1957). I den svenske utgaven er det fem fortellinger om Teskjekjerringa mens den norske har åtte. Begge bøkene innledes med fortellingen som bærer bokas navn. I den norske utgaven følger videre «Kjerringa gir julegave», mens den svenske har «En saga till om gumman som blev liten som en tesked». Deretter følger tre like fortellinger i begge bøkene, det er på norsk «Kjerringa og makaronisuppe», «Kråkedronningen», «Kjerringa på basar» og svensk «Gumman som blev liten som en tesked och makaronerna», «Kråkdrottningen» og «Gumman på basar». Den norske utgaven avsluttes med «Kjerringa på Kvinneforening», «Teskjekjerringa på blåbærtur» og «Kjerringa som barnevakt». De to siste fortellingene i den norske utgaven utkom i den neste boka i Sverige, *Mera om gumman som blev liten som en tesked* (1958) (Sundmark, 2014a). Jeg har ikke klart å oppspore den svenske versjonen av fortellingen der Kjerriga deltar på kvinneforening.

Selv om mange av historiene bærer samme navn på norsk og svensk, så er det enkelte forskjeller mellom historiene i de to nabolandene. Først og fremst så påpekes det i alle titlene på svensk at det er snakk om «Gumman som blev liten som en tesked» før det legges til hva «Gumman» skal begi seg ut på nå. I den første boka som er utgitt i Norge handler alle fortellingene om «Kjerringa», med ingen tilleggsinformasjon om at hun blir så liten som en teskje. Unntaket er «Teskje-kjerringa på blåbærtur». Først i den andre utgivelsen i Norge «Teskjekjerringa på nye eventyr» (1960), er «kjerringa» erstattet med «Teskjekjerringa» i titlene på fortellingene. Det samme finner vi i den svenske utgivelsen fra 1958. Her er «Gumman som blev liten som en tesked» bytta ut med «Teskedgumman» i de fleste titlene (Sundmark, 2014a).

## 2.5 Julekalenderen 1967

Alf Prøysen skrev manuset til den svenske julekalenderen om Teskjekjerringa som ble sendt desember 1967. Tittelen på kalenderen er *Gumman som blev liten som en tesked*. Regien var ved Christina Lagerson og det er Birgitta Andersson som spiller Teskjekjerringa. I episode 3 der Teskjekjerringa drar på basar har hun med seg Stina, som er spilt av Birgitta Steenhouwer (Lagerson, 1967). I alt er det 22 episoder i kalenderen (Sundmark, 2014a).

Sundmark (2014b) skriver at året 1967 er et historisk år for adventskalenderen i Sverige. To av åtte millioner svensker fulgt julekalenderen om Teskjekjerringa. Han legger til at leseren må huske at det var ikke alle som hadde TV på den tiden, så dette tallet er meget høyt. Videre skriver Sundmark (2014b) at det ikke bare var barn som fulgte kalenderen, men

også mange voksne. Kalenderen ble stående som den beste av kalenderen, og framtidige kalenderen ble satt opp og sammenlignet med kalenderen om Teskjekerringa. Dette medførte at de ble laget en ny TV-serie om Teskjekjerringa i 1973. I 1976 ble julekalenderen om Teskjekjerringa sendt for andre gang, og ble med det den første julekalenderen til å bli vist to ganger skriver Sundmark (2014b, ss. 110-111).



### 3. Begrunnelse for valg av materiale – Hvorfor «Kjerringa på basar»?

Valg av materiale er blant annet basert på tilgangen til de forskjellige fortellingene. Ikke alle fortellingene er mulig å oppdrive i de forskjellige mediene, i tillegg har fortellinger kommet ut i forskjellige versjoner og på kryss og tvers av landegrensene, i hovedsak mellom Norge og Sverige. «Prøysen continued to write stories about Mrs Pepperpot un til his death in 1970. Providing an exhaustive over-view of this rich material is challenging since it is scattered over books and magazines in Sweden and Norway that do not overlap.» (Lassén-Seger & Skaret, 2014a, s. 3). «Kjerringa på basar» var den femte fortellingen i den første Teskjekjerringa boka, *Kjerringa som ble så lita som ei teskje* (1957). I første svenske utgaven, *Gumman som blev liten som en tesked* fra 1956, finner vi den svenske versjonen av fortellingen, «Gumman på basar». «Kjerringa på basar» er med det mulig å oppdrive i bokform, samt at jeg har tilgangen til fortellingen da den ble publisert i *Magasinet for alle* og *Kooperatøren*. Historien er videre også filmatisert i den svenske julekalenderen fra 1967. Dette gjør at jeg har mulighet til å ta for meg den trykte versjonen og den filmatiserte versjonen.

«Kjerringa på basar» er i tillegg den eneste av de første fortellingene om Teskjekjerringa som har blitt filmatisert. Mange av fortellingene som er adaptert til julekalenderen er fortellinger som kom senere. Noen av de som er filmatisert til julekalenderen i 1967, men mest til filmen fra 1973, er også skrevet ene og alene til filmatiseringen.

## 4. Fremgangsmåte

Jørgen Bruhn (2018) skriver at en adaptasjonsanalyse ofte kan være utfordrende å gjennomføre. Han skriver at grunnen til dette er fordi det kan være utfordrende å arbeide med to tekster i to forskjellige medier. I tillegg at den som analyserer som oftest føler seg mest hjemme i en av mediene. Den største utfordringen skriver Bruhn videre, er at den som analyserer ofte er usikker på hva meningen med analysen skal være. Derfor har han laget en fremgangsmåte på fire trinn som et eksempel på hvordan gjennomføre en filmanalyse (Bruhn, s. 329).

Fremgangsmåten tar utgangspunkt i intermediale grunntanker. Dette fordi Bruhn sin interesse for adaptasjon er farget av intermedialitetsforskning (s. 326). Både intermedialitet og adaptasjon tar utgangspunkt i overgangen fra et medium til et annet. Dermed blir det et overordnet fokus på mediens muligheter og begrensninger som omtales som *mediespesifisitet* (*mediespecificitet*), som oversatt til norsk blir mediespesifikke. Bruhn eksemplifiserer dette med at det er utfordrende å gjengi en danseforestilling på radio. Samstundes som det belyses muligheter og begrensninger må det også legges merke til hvordan mediene fungerer i konkret sammenheng samt hva som kan forventes av de ulike mediene, også omtalt som *mediekonvensjon* (*mediekonventioner*). *Transmedialitet* tar for seg hva som kan overføres mellom forskjellige medier uten at det blir gjort grunnleggende forvandlinger eller forvrengninger (Bruhn, 2018, s. 328).

Som nevnt er det fire trinn i Bruhns (2018) adaptasjonsanalyse. Trinn 1 er nærlesing av det litterære verket og filmen. Her skal det studeres likheter og ulikheter mellom de to verkene (Bruhn, s. 329). Jeg går i denne oppgaven først igjennom likheter og forskjeller mellom den norske og den svenske utgaven av «Kjerringa på basar», før jeg deretter setter de opp mot filmen. Her vil både forskjeller mellom den svenske og norske versjonen bli synlig, og at filmen i liten grad har hentet scener fra bøkene.

I trinn 2 skal funnene fra trinn 1 settes i sammenheng med mediespesifisitet og transmedialitet (Bruhn, s. 330). Her blir det tydelig at selve grunnhistorien er transmedial, den lar seg tydelig overføre fra bok til film. Det samme kan vi si om Teskjekjerringa sin væremåte og utseende. Likeså vil det bemerkes at enkelte scener ikke er filmatisert, kanskje grunnet filmmediets begrensninger og at Teskjekjerringa blir mindre mobil når hun blir liten på filmen kontra i bøkene. Samtidig byr en TV-produksjon i større grad på muligheten til kommunikasjon med publikum.

Trinn 3 ser blant annet på forholdene rundt både filmen og bøkene. Her siktes det blant

annet til samfunnet rundt mediene, forfatteren og regissør, og eventuelle inspirasjonskilder (Bruhn, s. 330). I denne delen kommer jeg til å se hvordan det intermediale inntreffer de tre måtene som Rajewsky (2010) skriver om. Det kan nesten virke som om alle tidligere adaptasjoner av Teskjekjerringa er inspirasjonskilden til TV-serien. Dette kommer frem gjennom det store fokuset det er på at Teskjekjerringa er på TV. Samtidig kan det spekuleres i om grunnen til at Teskjekjerringa ble adaptert, var fordi Prøysen var inspirert til å prøve henne i enda et medium. I trinn 3 blir det dermed et stort fokus på det intermediale.

Det siste trinnet, trinn 4, retter søkelyset fra filmen mot boka. Her skriver Bruhn at den som analyserer skal tenke gjennom om det er noen elementer i boka som man ikke tenkte gjennom før etter at det var gjennomført en adaptasjons analyse. «Fremstår tematiske eller formelle spørsmålet i teksten i et annet lys i kraft af adaptationen?» (Bruhn, s. 330). Bruhn skriver videre at det er fullt mulig å stokke om rekkefølgen eller å utelukke trinn hvis de ikke er relevante. I denne oppgaven kommer jeg til å bruke de tre første trinnene.

## 5. Teori

### 5.1 Adaptasjon – Hva er en adaptasjon?

Linda Hutcheon (2013) og Arne Engelstad (2013) har begge tatt for seg hva adaptasjon er og hvordan arbeide med adaptasjon. Først og fremst må det bringes på det rene hva adaptasjon er. Hutcheon (2013) tar for seg det engelske verbet *to adapt*. «According to its dictionary meaning «to adapt» is to adjust, to alter, to make suitable.» (s. 7). Hun bruker ordet adaptasjon om både produktet, men også om selve produksjonen av adaptasjonen, noe jeg også velger å gjøre. Videre presenterer Hutcheon tre punkter om hva adaptasjon kan bli forstått som. Det første punktet «An acknowledged transposition of a recognizable other work or works», punkt to «A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging», og det tredje punktet er «An extended intertextual engagement with the adapted work» (Hutchen, 2013, s. 8). Det første omhandler skiftet som skjer i en adaptasjon. Dette skiftet kan forekomme i mange forskjellige former. Det kan være et skifte i medium, fra bok til film, eller det er et skifte i hvordan fortellingen blir fortalt, enten i form av skifte i synsvinkel, eller at fortellingen har skiftet sjanger. Punkt to tar for seg selve adapteringa. For alle adaptasjoner er en gjentolkning og en gjenskapning av et allerede eksisterende produkt. De går dermed ut på hvordan den som adapterer velger å tolke det allerede eksisterende produktet. Punkt tre er hvordan vi setter adaptasjonen i sammenheng med tidligere verk.

#### 5.1.1 Adaptasjon – Hvorfor adaptere?

Det er flere grunner til at det lagets adaptasjoner, men økonomisk gevinst er en av hovedårsakene til at det blir skapt mange adaptasjoner hvert år. Som Hutcheon (2013) skriver så kan en bestselger av en bok bli lest av en million lesere, et skuespill på Broadway kan nå opp mot åtte millioner mennesker, men en film kan nå mange millioner (s. 5). Engelstad (2013) trekker frem kostnadene ved å produsere en film, og at det er ganske mange millioner mennesker som skal se en film for at den skal omtales som en suksess. «I en slik tøff virkelighet vil det føles trygt å adaptere en roman som allerede har bevist at den har en historie som fenger, og som en god del mennesker iallefall har hørt om eller forbinder med noe.» (Engelstad A. , s. 16). Det vil si at målet er å tjene penger, derfor satses det på noe som allerede har gitt suksess og som kan generere enda mer penger.

Det er i hvert fall sikkert at Teskje Kjerringa hadde suksess allerede før hun ble en TV-stjerne. Om hun ble adaptert for økonomiske årsaker eller grunnet Prøysens interesse for medier, har jeg ikke noe kjennskap til. Uansett så er interessen av å prøve fortellingen i et nytt medium en av grunnene til at verket blir adaptert skriver Engelstad. Han skriver at gjennom å

adaptere kan verk bli fortalt på en ny måte, nettopp gjennom at et nytt medium byr på nye måter å fremstille et verk på (s. 19). Med kjennskap til Prøysens interesse for medier så er det ikke utenkelig at nysgjerrigheten etter å prøve henne på TV-skjermen var en av årsakene til at Teskjekjerringa ble adaptert. Samtidig påpeker Engelstad at ved å adaptere så har produksjonen allerede en fortelling å ta utgangspunkt i, istedenfor å måtte finne opp kruttet på nytt. «Det hjelper ikke med all verdens kunnskaper om hvordan man bygger opp en filmhandling, et miljø, troverdige karakterer og så videre, dersom man ikke har noen historie å fortelle.» (Engelstad A. , 2013, s. 18). Teskjekjerringa universet eksisterte allerede fra før av, og fungerte allerede i flere medier. Dermed var det kanskje lettere å bruke henne på nytt, kontra å lage en helt ny fortelling med nye karakterer, som skulle fylle 22 episoder. Selv om mange av episodene i julekalenderen ble skrevet ene og alene til filmatiseringen, var det allerede et eksisterende univers som Prøysen kjente godt til. Dermed kunne han fortsette å skrive Teskjekjerringa fortellinger, med den eneste forskjellen at nå var det til et nytt medium.

## 5.2 Kjernefunksjoner og satellitter

Hva må beholdes fra historien for at det skal være en adaptasjon og ikke bare en allusjon?

Engelstad (2013) bruker fagbegrepene kjernefunksjoner og satellitter.

En kjernefunksjon er et punkt i fortellingen der handlingen klart åpner for alternativer. Det valget som blir truffet får betydning for utviklingen videre. Det ene kjernepunktet leder til det neste i årsaksrekken, og dersom noen av disse punktene utelates eller endres, blir fortellingens logikk ødelagt. (Engelstad A. , 2013, s. 53).

Det er flere eksempler på adaptasjoner som har endret på kjernefunksjonene.

Engelstad trekker blant annet fram tyske oppsetninger av *Et dukkehjem* der Nora ikke drar fra familien sin, men i sluttscenen velger å bli værende hos Thorvald (s. 55). Engelstad ser på kjernefunksjonene som fortellingens bærende skjelett (s. 53). Kjøttet til dette skjelettet er de nevnte satellittene. «Men poenget med disse satellittfunksjonene er nettopp at de kan fjernes eller endres uten at det vil influere på den grunnleggende strukturen.» (Engelstad A. , s. 54). Satellitter er handlingselementer som ikke har en direkte påvirkning av fortellingen, men som likevel har en funksjon med å bygge opp historien rundt kjernefunksjonene. Dette er dermed deler av fortellingen som kan endres når verket skal adapteres. Men hvordan vet adapteren hva som er kjernefunksjon og hva som er en satellittfunksjoner? Engelstad viser til Brian McFarlane ((1996) gjengitt i Engelstad (2013)) som mener at subjektive skjønn spiller inn når det skal avgjøres hva som er kjernefunksjonen i en fortelling. Engelstad tror at i de fleste situasjoner kan en enes om hva som er en kjernefunksjon, og dermed må være med (s. 54).

Det er forholdene mellom disse to funksjonene, kjernefunksjoner og satellittfunksjoner, som er viktig å påpeke og registrere i en adaptasjonsanalyse mener Engelstad (s. 57). Det viktigste her blir å drøfte årsaken til hva som er tatt med eller utelatt, og konsekvensene av dette.

### 5.3 Intermedialitet

Innledningsvis presenterte jeg kort hva intermedialitet er. Intermedialitet settes i sammenheng med mediers referanse til hverandre. Klaus Bruhn Jensen (2016) omtaler intermedialitet som en sammenveving av medier, der mediene refererer til hverandre og er avhengig av hverandre både eksplisitt og implisitt. Intermedialitet har dermed likhetstrekk med intertekstualitet som er at all tekst henger sammen i en form ved at de refererer til hverandre og samfunnet rundt påpeker Bruhn Jensen (2016). Jørgen Bruhn (2018) sammenligner intermedialitet med grenseoverskridelse. Han beskriver studiene av intermedialitet som noe «(...) der studerer kombinasjonen og transformasjonen av medier og kunstarter både inden for og uden for det æstetiske området.» (Bruhn, 2018, s. 326). Han presenterer videre to begreper *kombinationsaspektet* og *transformasjonsaspektet*. Det første aspektet omhandler hvordan flere modaliteter blandes for eksempel ord og bilder mens transformasjonsaspektet tar for seg hvordan form og innhold transporteres over fra et medium til et annet (Bruhn, 2018, ss. 326-327). Det er derfor Bruhn kombinerer adaptasjon og intermedialitet, fordi begge tar for seg denne overgangen til et annet medium. Når noe forflyttes fra et medium til et annet krysses grensene mellom disse mediene. Og ifølge Lars Elleström (2010) er det nettopp denne overføringen intermedialitet er. Han mener at intermedialitet må ses på som en bro mellom de forskjellige mediene (s. 12).

Dermed er intermedialitet hvordan medier er koblet sammen i et nettverk der de både refererer til hverandre og er avhengig av hverandre, og der intermedialitet er selve sammenkoblingen eller broen mellom de forskjellige mediene.

Det er dette Rustad og Skaret (2015, s. 18) mener når de skriver at et fremtredende trekk ved Prøysens forfatterskap er det intermediale. Det vil da si at Prøysen lager en sammenkobling mellom medier, der medier refererer til hverandre og er avhengig av hverandre. I min analyse vil det komme fram hvordan det refereres til andre medier i julekalenderen, det som kommer tydeligst fram i julekalenderen er hvordan det refereres til det mediet julekalenderen blir presentert i, TV-mediet.

### 5.3.1 Relasjonen mellom mediene – Rajewskys tre punkter for intermedialitet

Intermedialitet kan forekomme på tre måter skriver Irena O. Rajewsky (2010), altså at hun ser for seg at medier kan sammenkobles på tre forskjellige måter. Det er gjennom *medial transposition*, *media combination* og *intermedial references* (Rajewsky, s. 55). I filmatiseringen av «Kjerringa på basar», forekommer alle de tre måtene til Rajewsky. Dermed er svaret på spørsmålet innledningsvis, at det intermediale forekommer på tre forskjellige måter. Med det kan det være greit å vite hva de tre måtene innebærer.

*Medial transposition* er adaptasjon, der noe blir flyttet mellom forskjellige medier, som for eksempel Teskjekjerringa som både kunne høres, leses og til slutt ses på TV. I denne oppgavens tilfelle, er julekalenderen en adaptasjon av en allerede eksisterende fortelling.

Det andre punktet til Rajewsky er *media combination*. Rajewsky beskriver media combination på følgende måte, «the various medial forms of articulation are all present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire performance in their own media-specific way.» (2010, s. 57). Som det kommer frem i analysedelen så inntreffer dette fenomenet i den filmatiserte versjonen av «Kjerringa på basar». I episoden refererer TV-en som medium til seg selv. Dette skjer gjennom både plasseringen av en TV i bakgrunnen, men også hvordan Teskjekjerringa henvender seg til kamera. Samtidig nikker også kamera anerkjennende tilbake til Teskjekjerringa ved en anledning. Alt dette retter et fokus mot TV-en som medium.

Punkt tre, *intermedial references*, er hvordan medier referer til hverandre. Rajewsky mener selv dette er den mest spennende måten intermedialitet inntreffer på, fordi mediene knytter seg sammen gjennom sine egne uttrykksmåter spesifikke uttrykksmåte (Rajewsky, 2010, ss. 58-59). Med det mener hun at TV-mediet kan refererer til bok på sin egen spesifikke måte, mens boka ikke har de samme mulighetene som TV-en når det skal refereres til et annet medium, og må derfor bruke sine egne spesifikke uttrykksmåter for å få fram referansen. I analysedelen vil det komme fram hvordan Teskjekjerringa refererer til seg selv i andre medium, ved at hun er gjenkjennelig for TV-seeren. Kostymet, blant annet, ligner på de klærne hun er illustrert med i trykte medier

### 5.4 Filmatiske grunnelementer

Analysen i denne oppgaven tar i første og andre tinn for seg det narrative, deretter hvordan det intermediale i trinn tre. Det rent filmtekniske blir ikke kommentert i analysen, men faguttrykk fra filmens verden vil bli brukt. Lars Thomas Braaten, Stig Kulset og Ove Solum har skrevet boka *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse* (1996). I boka presenteres de *filmatiske*

*grunnelementer*, som er *Mise-en-scene*, *kinematografi*, lyd og *klipping*. I de påfølgende avsnittende vil det som er relevant for min analyse utdypes.

#### 5.4.1 Mise-en-scene

Mise-en-scene stammer fra fransk og kan oversettes til iscenesetting. Innenfor dette grunnelementet, som tar for seg det som skjer foran kameraet, er det tre underkategorier. Det er *setting*, *skuespillerne* og *lyssetting*. Det er de to førstnevnte som er relevant for denne oppgaven. Setting er valg av opptakssted. Hvor handlingen foregår er også med på å sette stemningen i filmen. Er det en lys vårdag eller regnfull høstdag? Foregår handlingen inne på et kontor eller ute på vidda? Valget av opptakssted er på ingen måte likegyldig skriver Braaten, Kulset og Solu. Dette fordi omgivelsene gir forskjellig klang til det som blir dramatisert skriver de tre forfatterne (1996, s. 14). Når det kommer til settingen i julekalenderen, så starter og slutter så å si alle episodene på kjøkkenet til Teskjekjerringa.

Skuespilleren er også med på å skape en stemning i filmen. Braaten, Kulset og Solum påpeker at valget av skuespiller er vesentlig for hvordan publikum opplever det de ser. Hvordan skuespillerne er kledd spiller inn på publikumets opplevelse. Ikke bare for å gjenspeile tiden filmen omhandler, men også valget av farger på kostymene som kan gi publikum en assosiasjon til hvem karakteren på skjermen er. Kledd i helsvart er som oftest skurken, mens sterke farger ofte indikerer en mild autoritet, altså en leder (s. 15).

I analysedelen påpeker jeg hvordan Teskjekjerringa sitt kostyme er gjenkjennelig fra illustrasjonene av henne i trykte utgaver. Dermed er det tydelig allerede fra starten for TV-seeren at de har med Teskjekjerringa å gjøre. Sundmark (2014b) løfter blant annet fram skuespillerevnene til Birgitta Andersson som Teskjekjerringa, og han mener at hun både passer og løser rollen helt utmerket.

#### 5.4.2 Kinematografi

Mise-en-scene kan brukes som et begrep innenfor både teater og film. Det som skiller teater og film fra hverandre er hvem som ser. I julekalenderen om Teskjekjerringa fungerer kameraet som øynene til TV-seerne. Det er kameraet som bestemmer hva de som sitter hjemme rundt TV-en får lov til å se. Det er her kinematografi kommer inn, som er en fellesbetegnelse på kameraet egenskaper.

Siden et filmpublikum, eller TV-seerne i denne oppgavens tilfelle, ikke har muligheten til å iaktta hele scenen som et teaterpublikum, så blir kamerat øynene til publikummet. Dette fører dermed til at kameraet har makten over hva publikum får sett og hva som blir utelukket. Dette omtaler Braaten, Kulset og Solum som *utsnitt*. «Utsnitt kan derfor ofte fungere som en



påstand om at det vi ser, er det viktigste av det som foregår i filmens fiksjonsunivers.» (s. 19). Dette er ikke nødvendigvis tilfellet skriver forfatterne videre. Det kan forekomme at det viktigste ikke blir tatt med i utsnittet, og publikum dermed blir sittende i uvitende til hva som skjer utenfor utsnittet. «Det er bl.a derfor utsnittet har betydning for filmopplevelsen; det begrenser tilgangen på visuell informasjon.» (Braaten et al., 1996, s. 19). Utsnitt deles inn i, *ultranært, nærbilde, halvnært, halvtotalt og totalt*. Ser vi for oss et menneske, så starter ultranært tett opptil øye, mens nærbilde viser hele ansiktet. Gjennom halvnært og halvtotal kommer mennesket mer og mer til syne, helt fram til totalt som viser mennesket i sin helhet (Braaten et al., ss. 19-21)

Kameraet har også muligheten til å posisjonere seg i andre høyder og vinkler enn det er publikum i en sal har muligheten til. Et høyt kamera gir overblikk mens lavt kamera gir et helt annet bilde på situasjonen. Kameraet kan også bevege seg. Her skilles det mellom bevegelse med kamera på stativ og bevegelse med selve kameraet. I begge tilfellene utvider kameraet publikums fiksjonsrom. Publikum vil nå få et større informasjonsgrunnlag for hva som skjer rundt utsnittet de har blitt tildelt. Gjennom bevegelse med kameraet opplever publikum mer dybde og substans. Dette fordi vinkelen stadig forandrer seg, og fordi vinkelen ofte er mer deltakende i handlingen enn tilfellet er når kameraet står på stativ (Braaten et al., ss. 26-27).

Det er gjennom kamera at det intermediale kommer til syne for TV-seerne. Både gjennom hvordan Teskjekjerringa henvender seg til kameraet, men også at kameraet besvarer et av Teskjekjerringas spørsmål med et anerkjennende nikk. Kameraføringen får TV-seeren til å føle at hen til tider tar del i handlingen. I tillegg kommer alt det som utsnittet fanger opp av intermediale rekvisitter i bakgrunnen.

#### 5.4.3 Lyd

Lyd er et stort tema innenfor filmminnspilling. Det eksisterer mange forskjellige typer lyd og lyd virker inn på det filmatiserte på mange forskjellige måter. I «Kjerringa på basar» er det ikke det store spekteret av lyd som blir brukt. Likevel er det som blir brukt sentralt og fagbegrepene som må benyttes for å beskrive lydene er *on-screen* og *off-screen*. De hører innunder fellesbetegnelsen *diegetisk lyd* og forskjellen mellom de to lydene er at on-screen er mulig å observere i utsnittet for publikum. Når lyden er off-screen befinner lyden seg på utsiden av utsnittet og derfor ikke synlig for publikum. Et eksempel på dette er hvis det filmes en mann som står ute på en fotballbane, samtidig høres det lyder fra en trafikkert vei, noe som indikerer at det er en trafikkert vei i nærheten. Off-screen-lyden danner ofte et

spenningsforhold mellom det vi ser skjer i utsnittet og det vi hører foregår utenfor (Braaten et al., s. 29).

## 6. Analyse

Analysedelen er tredelt etter Bruhn (2018) sin framgangsmåte for en adaptasjonsstudie. Den første delen er nærlesing av fortellingen. Her tar jeg for meg både den svenske og den norske fortellingen før jeg tar for meg filmatiseringen opp mot de to fortellingene. Med det narrative i fokus vil det her komme fram en felles grunnfortelling med enkelte forskjeller mellom de to fortellingene. Nærlesningen vil vise hvilken versjon av Teskjekjerringa som er å finne i bøkene, noe som gjør det lettere å se hvilken versjon av Teskjekjerringa som er filmatisert. Etter at de to fortellingene i tryktform er lest, skal filmen nærleses.

Trinn 2 tar for seg kjernefunksjoner og satellittfunksjoner, og ser på hvem av de som er transmediale og mediespesifikke. Samt at de auditive elementene og synsvinkelen skal belyses.

I det siste trinnet kommer de tre punktene til Rajewsky (2010) for hvordan intermedialitet forekommer. Punkt en er som kjent allerede oppfylt siden det er en adaptasjon, men de to siste punktene inntreffer ved flere anledninger. Ved å vise hvordan intermedialiteten inntreffer i episoden, fremheves også andre spennende momenter ved julekalenderen.

### 6.1 Trinn 1- Nærlesning «Kjerringa på basar» og «Gumman på basar»

En nærmere titt på den enkelte fortelling viser forskjellen mellom den svenske og norske versjonen. «Gumman på basar» og «Kjerringa på basar» er begge med i den første utgivelsen i hvert sitt land. Fortellingen omhandler at Teskjekjerringa blir spurt av tre fine fruer om hun kan stille med loddgevinst på basaren for guttemusikken den påfølgende kvelden. Det ønsker så klart Teskjekjerringa å bidra med, men i det hun steker kakene hun skal ha med blir hun så liten som en teskje, og får dermed ikke bakt ferdig. Hun får hjelp av en liten jente og sammen pynter de opp Teskjekjerringa til en opptrekkbar dukke. Den lille jenta tar med seg Teskjekjerringa til basaren og stiller henne ut. Teskjekjerringa later som hun er opptrekkbar, og etter at den lille jenta har «trukket» henne opp flyr hun rundt på bordet og skuelystne steller seg rundt i fasinasjon over alt denne dokka får til. De tre fine fruene som inviterte Teskjekjerringa, fornærmer Teskjekjerringa. Hun tar hevn ved å ødelegge loddpremiene de tre fine damene hadde tatt med til basaren. Fruene har stilt med bløtkake, en duk og et servise med kaffekopper. Den lille jenta vinner Teskjekjerringa i loddtrekningen og sammen går de hjemover. Denne grunnhistorien er lik både på norsk og svensk, men det er flere detaljer som er forskjellige mellom de to historiene. Den norske historien er kortere enn den svenske. Dette kommer mest sannsynlig av at den svenske har flere detaljer enn hva i den norske har.

Den største forskjellen mellom den svenske og den norske fortellingen finner leseren i innledningen til fortellingen. Her sikter jeg ikke til at den svenske «gumman» baker pepperkaker og den norske «kjerringa» baker sirupssnipper, men hvordan Prøysen introduserer den lille jenta som hjelper Teskjekjerringa gjennom denne fortellingen. Slik innledes den svenske versjonen:

En dag var gumman ensam hemma. Ja, hon var förstås inte alldeles ensam, för den lilla flickan som hade fått en docka av henne till jul, var hemma hos henne och satt och skrapade deg ur en bunke, för gumman höll på att baka pepparkakor. (Prøysen, 1956a, s. 51)

Deretter kommer de tre fine fruene og spør om Teskjekjerringa kan stille med noe til basaren. I den norske versjonen får Kjerringa besøk med en gang. «En dag da kjerringa sto og bakte sirup-snipper, banka det på døra. «Kom inn» sa kjerringa. Og så kom det inn tre fine fruer.» (1957, s. 44). Deretter følger seansen der de tre fine fruene spør om Kjerringa har noe å lodde bort på basaren. Etter at seansen med de tre fine fruene er over, blir leseren presentert for den lille jenta. Presentasjonen av den lille jenta er skrevet i parentes, noe som presiserer at dette er tilleggsinformasjon for leseren.

(Og nå kommer det noe som jeg har glemt å fortelle: På krakken ved steikeovnen satt det ei lita jente, det var den samme jenta som fikk dokke av kjerringa til jul, hvis du husker det.) (Prøysen, 1957, s. 45)

Her er det en stor forskjell mellom den norske og den svenske utgaven. Først og fremst er dette et mediespesifikkegenskap. Samtidig som den også er intermedial. Det at forfatteren griper inn med en parentes i teksten, er noe som kun er mulig i en trykt utgave av fortellingen. Denne tilleggsinformasjonen kan også forekomme på radioen, da ikke som en parentes, men som tilleggsinformasjon til lytteren. Uansett om dette nevnes i radioen eller skrives med en parentes i teksten så er det intermedialt. Dette fordi det er fortelleren som har makt over fortellingen. Det er fortelleren som må komme med tilleggsinformasjonen om at det er en liten jente på kjøkkenet til Teskjekjerringa. Dette er ikke noe leseren, eller lytteren for den saken skyld, kan finne ut på egenhånd. Dermed gjør fortelleren publikum oppmerksom på hvordan publikumet opplever fortellingen, noe som da igjen refererer til mediet publikum blir fortalt fortellingen i. Den som leser fortellingen blir oppmerksom på at det er en bok de leser, noe som hører innunder Rajewskys (2010) andre punkt for intermedialitet. Dermed inntreffer intermedialitet også i den trykte utgaven, ikke bare i TV-produksjonen som vi skal se nærmere på senere.

Med denne parentesen åpner fortelleren, eller kanskje enda bedre å si forfatteren, eller Prøysen, for at han er klar over at dette er en fortelling han forteller. Likevel er forfatteren opptatt av at leseren skal få med seg all informasjon som er viktig. I tillegg til at Prøysen viser ovenfor leseren at han er fullt klar over at han forteller fortellingen til noen. Med det skaper Prøysen en relasjon til leseren ved at han viser at han vil fortelle denne fortellingen til akkurat deg. Måten han henvender seg til leseren vitner om at han ønsker å danne en relasjon.

Videre har den svenske og den norske fortellingen små forskjeller, begge har med at den lille jenta går hjem for så å returnere til det hun tror er et tomt hus, men det viser seg at Teskjekjerringa bare har blitt liten. Deretter dusjer Teskjekjerringa i vasken og pynter seg til en dukke i begge fortellingene. Forskjellene mellom fortellingene ligger i hva som blir sagt mellom den lille jenta og Teskjekjerringa. Samt noen forskjeller mellom handlingen, blant annet må den lille jenta hjelpe Teskjekjerringa å ta ut de brente pepperkakene i den svenske utgaven, mens dette ikke er med i den norske.

Utfallet på basaren er likt i begge fortellingene, men hvordan de kommer seg dit er forskjellig. Både den norske og den svenske har med at Kjerringa får mye oppmerksomhet i det hun ankommer basaren. Mange vil ta henne i øyefall. Den svenske fortellingen er lengre mens den norske har to illustrasjoner mot en i den svenske utgaven. I den svenske utgaven blunker Teskjekjerringa til jenta som er tegnet på at jenta skal «trekke» henne opp. Etter det begynner Kjerringa på sin vandring bortover gevinstbordet til stor beundring fra de som står rundt. På enden av dette bordet sitter de tre fine fruene som var innom Teskjekjerringa tidligere på dagen. Kjerringa tar turen bort til fruene for å vise seg fram, og håper at de skal kjenne henne igjen.

Gumman ville gärna gå bort till dem, för hin tänkte som så: »De kanske känner igjen mej, och förstår att jag inte rör för att jag inte kom med pepparkakorna.» Och de tre fruarna blev väldig förtjusta, när den fina dockan kom fram till dem. (Prøysen, 1956a, s. 57)

Fruene holder Kjerringa etter tur. Og alle tre er fasinert over denne lille dukken. Teskjekjerringa er fornøyd og håper på å bli gjenkjent, men isteden sier den ene fine fruene: «Ja, det här var sannerligen en bra mycket finare vinst än de där pepparkakorna, som den där underliga gumman sa att vi skulle få lotta ut!» (Prøysen, 1956a, s. 56). Denne uttalelsen snur helt om på Teskjekjerringas humør. De tre fine fruene har med seg hver sin gevinst, seks kaffekopper, en duk og en kake. De tre gevinstene får nå gjennomgå når Kjerringa hopper opp i kaka og splitter den i to. Videre løper hun over den fine duken før hun danser «hambo» gjennom kaffekoppene sånn at de flyr alle kanter. Alt oppstyret rundt denne opptrekkbare

dukken gjør at dirigenten for skolekorpset bestemmer seg for å lodde ut Kjerringa først som sist. I den norske versjonen går det også hardt utover gevinstene til de tre fine fruene, men her har ingen av fruene fått holde dukka, og fornærmelsen mot Teskjekjerringa kommer nesten med en gang Teskjekjerringa begynner å gå rundt på bordet. Også her løper hun rett gjennom bløtkaka, over duken og danser springdans gjennom kaffekoppene.

Begge fortellingene ender med at den lille jenta vinner Teskjekjerringa i lotteriet, og at de deretter forter seg hjem. I den svenske utgaven møter vi de to dagen der på. «Dagen därpå var gumman stor och flican liten, och då sa gumman: »Du är min flicka du». »Ja», sa flickan, »och du är min gumba, för jag vann dej på blåseorkesterbasaren».» (Prøysen, 1956a, s. 60). I den norske utgaven blir Kjerringa så stor som andre kjerringer på vei hjem fra basaren. De går så inn i huset til Kjerringa der mannen hennes sitter og leser avisa og ikke hadde merka at Kjerringa hadde vært borte. Også her veksler Teskjekjerringa og jenta kjærlige ord. « «Du er jenta mi du,» sa kjerringa da jenta skulle gå hjem. Å nei da, det er du som er kjerringa mi,» sa jenta. For jeg har vunnet deg på basar!» » (Prøysen, 1957, s. 50).

## 6.2 Teskjekjerringa på basar – julekalender

Julekalenderen med Teskjekjerringa foregikk på radio og på TV. I forbindelse med julekalenderen ble det lagd en pappkalender som seerne eller lytterne kunne kjøpe.

Kalenderen inneholdt luker som publikum kunne åpne, en for hver episode. Episode tre starter med et nærbilde av denne kalenderen der det er zoomet inn på en lapp som er hengt opp på skapet til Teskjekjerringa og mannen hennes. På lappen står det «God Jul alle barn. Önskar Sveriges radio 1967.» Deretter zoomes bildet ut til hele julekalenderen vises. På julekalenderen er både Teskjekjerringa og mannen hennes tegnet inne på kjøkkenet deres. Det har nok en sammenheng med at de fleste episodene i julekalenderen begynner inne på kjøkkenet. Episode tre er intet unntak. Fra julekalenderen klippes det rett inn i et bilde av Teskjekjerringa og en liten jente som står og baker. Kjerringa små synger og det høres lyder av kjevler som knirker og som dunker i bordet. Etter seks sekunder snur Teskjekjerringa seg og ser mot kameraet. Hun kommer med noen utropslyder før hun uttrykker at hun har ventet på seeren. Hun tørker av seg på hendene og kommer gående nærmere kameraet. Hun ser rett inn i kameraet og forteller at hun i dag driver og baker. Nå presenterer hun jenta som sitter på en stol ved siden av bordet, hun har fått navnet Stina. Hun ber Stina komme frem og presentere seg, men Stina gjør tegn til at hun er sjenert. Teskjekjerringa går dermed tilbake til bordet henter Stina og dytter henne helt opp i kameraet. Kjerringa huker seg ned sånn at hun får plass i utsnittet, og begge karakterene ser dypt inn i kameraet. Stina rekker hendene i været

og seerne kan se at hun hjelper til med bakingen, fordi hun har mel både på hendene og i ansiktet. Teskjekjerringa betrygger Stina med at de som sitter og ser på ikke er farlige. Stina trykker ansiktet helt opp i kameraet og gjør noen små grimaser før hun sier et stille «Hej». Teskjekjerringa sender Stina tilbake til bakebordet mens hun selv drar over kameralinsa med forkleet sitt sånn at seerne skal kunne se de bedre. Nå følger scenen med de fine fruene, men i motsetning til bøkene så er det bare to fine fruer som kommer inn på kjøkkenet til Teskjekjerringa. Akkurat som i bøkene er de på leting etter gevinster til basaren, men basaren er nå tilegnet et sangkor. Damene henvender ser direkte til Teskjekjerringa og ser ikke inn i kameraet. De søker dermed ikke den samme kontakten med seeren som det Teskjekjerringa gjør. Teskjekjerringa sier hun kan stille med pepperkaker og at hun kan komme med dem når de er ferdige. De to fine fruene takker for det og går. På vei mot døren kan TV-seeren høre at de rakker ned på pepperkaker som lotterigevinst. Plutselig snur de seg rundt og sier «Adjø» og takker så ydmykt for seg, så snur de seg rundt og går ut døra.

Nå lurer Stina på om hun kan få bli med på basaren. I motsetning til fortellingen i trykt form, så krever ikke Teskjekjerringa at hun hører med foreldrene sine. Isteden beordrer Teskjekjerringa henne ut i gangen for å ta på seg yttertøy. Stina går ut i gangen. Hun er bare bort i noen sekunder. Det filmes at hun går ut i gangen og forsvinner bak en dør, samtidig høres det en underlig off-screenlyd i tillegg til at Teskjekjerringa lager noen utropslyder. Stina kommer tilbake i bildet, hun går inn på kjøkkenet og legger fra seg ytterklærne hun har i hendene på kjøkkenbordet. Hun snur seg rundt og spør hvor Kjerringa har tatt veien. Teskjekjerringa svarer at hun er på bakebordet. Stina går bort til bakebordet og påpeker hvor liten Teskjekjerringa har blitt. Kjerringa svarer at hun av og til blir så liten som en teskje. Videre virker Kjerringa oppgitt over situasjonen. Stina sier til Teskjekjerringa at hun ser ut som en dukke og foreslår at de lodder ut Kjerringa. Det blir ikke noe oppkledning av Kjerringa og hun tar heller ikke en dusj i vasken. Isteden legges hun i en ekse med bomull. Dette for at Stina skal ha noe å bære henne i på vei til basaren. Før hun legger seg til rette i boksen titter hun opp over kanten og tar farvel med seerne. Så tar Stina med seg esken med Teskjekjerringa i til basaren. På basaren er det merkverdige endringer i fortellingen. Teskjekjerringa raserer ikke hele gevinstbordet, men nøyer seg med å dytte et glass vann over de to fine damene. Det skjer etter at Stina har ankommet basaren og hun har snakket med mannen som har ansvaret for loddtrekningen. Han synes det er en meget fin dukke, og klemmer på den for å høre om dukken kan snakke. Teskjekjerringa ligger helt stille og lager en lyd. Nå deles loddene ut, samtidig viser Stina fram Teskjekjerringa til de to fine fruene som bare for en liten stund siden var innom Kjerringa for å høre om hun hadde noen lotter å gi

bort. De synes det er en fin dukke, men oppdager fort at hun ligner veldig på Kjerringa som ville lodde ut pepperkaker. Nå starter baksnakkingen, eller forsnakkingen, av Teskjekjerringa. Et nærbilde av Kjerringa viser at hun blir sint. I det den ene fine fruene strekker seg fram for å løfte Teskjekjerringa opp, velter et glass vann over de to fine fruene. Vi ser ikke hvordan glasset faller, men seerne sitter med en følelse av at det var Teskjekjerringa som dytta det ned. Videre følger loddtrekningen, og som i bøkene så er det Stina som går av med seieren.

Stina forlater basaren og i neste klipp går hun inn på kjøkkenet til Teskjekjerringa. Hun setter fra seg esken med Teskjekjerringa på spisebordet før kameraet følger henne tilbake til døra der det henger en knaggrekke hvor hun henger fra seg ytterklærne. Samtidig høres en lyd, den samme lyden som da Teskjekjerringa ble så liten som en teskje. Stina snur seg, og der sitter Teskjekjerringa i vanlig størrelse oppe på bordet. Stina forteller at hun hadde som plan å leke med Kjerringa nå som hun var så liten. Kjerringa på sin side er fornøyd med at hun ble stor igjen før det skjedde. De to setter seg på benken bak kjøkkenbordet og konkluderer med at dette klarte de bra. Deretter snur Kjerringa på hodet og spør seerne om de er enig i at Stina og Kjerringa mestret basaren. Kameraet nikker anerkjennende tilbake. Teskjekjerringa hilser og sier til seerne at de ses i morgen. Så avsluttes det med at det klippes over til julekalenderen med luker som kan åpnes. Kjenningsmelodien blir avspilt og rulleteksten ruller over med julekalenderen i bakgrunnen.

### 6.3 Trinn 2 - Kjernefunksjoner

I teorikapitlet presenterte jeg to fagbegreper fra Engelstad (2013), det var kjernefunksjoner og satellittfunksjoner. Kjernefunksjonene så Engelstad på som selve skjelettet til fortellingen, og det videre spørsmålet blir da hva som er selve skjelettet i «Kjerringa på basar»? Jeg har plukket ut fire punkter som jeg mener må være med for at fortellingen skal være den samme. Først og fremst at Teskjekjerringa blir så liten som en teskje, nummer to at hun blir invitert med på basaren, tre at hun gjør noe mot de fine fruene, og fire at den lille jenta vinner henne tilbake. Ved å endre en av disse hendelsene hadde fortelling blitt en helt annen.

Det viktigste for fortellingen er at Teskjekjerringa blir liten, og at hun blir liten mens hun baker kakene. Selve kjernen i fortellingen er at hun stiller ut seg selv som en dukke på basaren og lager ubehag for de fine fruene. Å stille ut seg selv som dukke er bare noe hun får til når hun er så liten som en teskje, det da er en stor likhet mellom henne og en dukke. Denne likheten er ikke til stede når hun har vanlig størrelse. Det er også gjennom at hun er så liten som en teskje at hun får med seg at de fine fruene snakker nedsettende om henne. I bøkene fører denne situasjonen til et større oppstyr enn tilfellet er i julekalenderen. Både i den norske



og den svenske bokutgaven ødelegger Kjerringa loddgevinstene de tre fine fruene har med. Dette kommer også som et resultat av at hun er liten. Det som ikke er en kjernefunksjon, er at hun blir stor igjen. At hun får tilbake sin normale størrelse kan heller ses på som at fortellingen er over. Fortellingene om Teskjekjerringa starter som regel med at hun har noe hun skal gjøre en dag. Det hun skal gjøre virker overkommelig for en voksen dame, men utfordringen ligger i at hun blir liten som en teskje når det passer som dårligst. Fortellingene rundes ofte av med at hun kommer tilbake til sin vante størrelse og alt er bra igjen. Det at hun dermed ender tilbake til vanlig størrelse har dermed ingen innvirkning på selve handlingen da dagens gjøremål stort sett er unnagjort. Dette er også tilfellet i filmatiseringen. Hun blir stor akkurat i tide til å ta farvel med seerne og minne de på at hun er tilbake på skjermen alt i morgen.

Et annet kjernefunksjon i denne fortellingen er at Teskjekjerringa får besøk av de fine fruene. At det er fine fruer som kommer er ikke det viktigste, for hvem som helst kunne ha invitert Kjerringa med på basar og fortellingen kunne hatt samme handlingsforløp. Det viktigste er at Teskjekjerringa blir spurt om hun kan stille med lopper til basaren. Hadde ikke Teskjekjerringa blitt spurt om det hadde hun mest sannsynlig ikke vært klar over at det var basar.

Oppstyret hun lager rundt de fine fruene er en kjernefunksjon. I boka ødelegger hun de forskjellige gevinstene som de fine fruene har med, mens i filmen søler hun vann på dem. Hva hun gjør mot de har en minimal betydning for fortellingen, men at hun gjør noe er viktig. Det fordi det skaper en uro rundt Teskjekjerringa som dukke, og det får også fortgang i utloddinga av Teskjekjerringa.

Det siste jeg ser på som en kjernefunksjon er at den vesle jenta, Stina som hun heter i julekalenderen, vinner henne i loddtrekningen. Hadde det vært en annen vinner hadde fortellingen vart enda lenger, for da måtte Teskjekjerringa kommet seg ut av en ny knipe. Hadde Prøysen ønsket å lage en lengre fortelling, så lå muligheten i denne kjernefunksjonen. Nå skjedde ikke dette og dermed er denne delen av fortellingen helt sentral for at fortellingen ender som den gjør.

### 6.3.1 Satellittfunksjoner

Som Engelstad (2013) skriver så er satellittene noe som kan legges til og fjernes fra fortellingen uten at det påvirker selve handlingen. I avsnittet over trakk jeg fram fire hendelser som jeg mener utgjør kjernefunksjonene i fortellingen, det vil si at det som er igjen skal være satellittfunksjoner. Det som blir gjengitt i filmen er først og fremst at Teskjekjerringa blir lita som en teskje, det er viet mye tid til invitasjonen til basaren, at hun gjør noe mot de fine

fruene, og det brukes mye tid på at Stina vinner henne tilbake på basaren. De funksjonene i fortellingen som er igjen å filmatisere er da introen og at hun kommer hjem og blir stor. Disse to scenene er det ikke viet mye tid til. Riktig nok tar Teskjejerringa seg god tid til å ønske seeren velkommen, men det gjør hun i hver eneste episode, og dette har ingen ting med selve handlingen å gjøre. Det samme kan vi si om avslutninga. Teskjejerringa rekker akkurat å bli stor igjen, sånn at hun får satt seg ned og ønsket seeren på gjensyn. Dermed er julekalenderen bare sydd sammen av kjernefunksjonene til fortellingen og det er derfor i svært liten grad snakk om noen form for satellittfunksjoner. Ser vi tilbake på teksten blir det klart at det som er utelatt fra bokformen er Teskjejerringa sin dusj i vasken og at hun og den lille jenta pynter henne opp som en dukke. I tillegg har vi innledninga og avslutninga, som også i bokform tar liten plass.

### 6.3.2 Transmedial og mediespesifikk

Det virker ganske tydelig at kjernefunksjonene i fortellingene er transmediale, mens satellittfunksjonene er mediespesifikke. Som Bruhn (2018) skriver så omhandler mediespesifikke egenskaper om at forskjellige medier har forskjellige egenskaper når det kommer til formidling (s. 328). Nå er det egentlig ingenting som står i veien for at satellittfunksjonene i fortellingen ikke blir filmatisert. Hadde julekalenderen blitt innspilt i dag hadde mest sannsynlig dette blitt filmatisert, men så er ikke julekalenderen spilt inn i dag, men i 1967. Dermed kan den teknologiske utviklingen spille inn. Kanskje var det vanskelig å gjennomføre innenfor filmteknologien anno 1967? Eller kanskje produksjonen ikke hadde midlene eller utstyret til å få dette til? Svaret forblir uvisst, men jeg velger å ta en bedre titt på det vi får se mindre av i det Teskjejerringa gjør sitt inntog på TV-skjermen.

Transformasjonen er det som gjør Teskjejerringa til Teskjejerringa. Som nevnt skjer dette med bruk av lyd i filmatiseringen. I boka «Kjerringa på basar» får heller ikke leseren ta del i selve transformasjonen. Den har skjedd i mellomtiden mens den lille jenta er en tur hjemom. I flere av fortellingene om Teskjejerringa som er med i den første norske boka (1957), starter fortellingene med at Kjerringa ofte er liten allerede i det fortellingen begynner. I fortellingene der hun blir transformert mens leseren er til stede, skjer det veldig fort og uten noen form for detaljerte beskrivelser. For eksempel i «Kjerringa som barnevakt», «Så gikk hu ut i kjøkkenet og skulle til å gjøre i stand huset – og akkurat da ble kjerringa så lita som ei teskje.» (Prøysen, 1957, s. 62). Det lages dermed ikke noe mer oppstyr rundt at hun har blitt liten, bortsett fra at Teskjejerringa innser at dagens arbeidsoppgaver blir vanskelig. Dette kommer til uttrykk i bokversjonen «Kjerringa på basar». Den lille jenta finner henne under bakebollen på kjøkkenet, skyller hun i vasken, og de finner en ny løsning på hvordan de

fortsatt kan bidra med noe på basaren. Det samme gjentar seg i filmen. Plutselig er Kjerringa liten og hun akker seg over det, men hun og Stina finner fort en annen løsning på hvordan de kan bidra med en gevinst til basaren. Dermed er ikke dette en scene verken i boka eller i filmen som senker tempoet i fortellingen eller tar mye plass. Dette er tvert imot scenene som driver fortellingen videre.

Større forskjell mellom boka og filmen er å spore i Teskjejerringas aktivitet når hun er liten. Teskjejerringa blir mer statisk i det hun går over til film. I løpet av julekalenderepisoden er det bare når Teskjejerringa klatrer oppi boksen med bomull at seerne ser at Kjerringa beveger seg som liten. Når kameraet viser oss nærbilder av henne stående på bordet foran de fine fruene, er det bare enkle bevegelser med armene hun gjør. Dette er rakte motsetningen til boka der Teskjejerringa løper rundt på premiebordet og raserer gevinstene de fine fruene har med seg. I julekalenderen ser heller ikke seeren at det er Teskjejerringa som velter glasset på de fine fruene, men antar det ut ifra Teskjejerringas fornøyde kroppsuttrykk. Hun klapper hendene fornøyd sammen og kroppsuttrykket utstråler at hun er fornøyd.

Senere i oppgaven påpeker jeg forskjellene mellom de norske og de svenske illustrasjonene av Teskjejerringa. Spesielt Borghild Rud, som illustrerte den norske Teskjejerringa, setter ofte Teskjejerringa i sammenheng med en gjenstand for å få fram størrelsen til Teskjejerringa. Eksempelvis fra «Kjerringa på basar» der hun er tegnet inn foran en kaffekopp og på vei gjennom bløtkaka (Prøysen, 1957, ss. 48-49). Dette gir leseren et innblikk i hvor liten Teskjejerringa faktisk er. Dette størrelsesperspektivet kommer også fram i filmen, men i mindre grad enn tilfellet er i bøkene. Den beste indikasjonen på hvor liten Kjerringa er får seerne i det hun står som liten på bakebordet før basaren. Hun står bak kjevla og må krabbe over denne for å komme seg opp i esken med bomull. Også den lille esken gir en indikasjon på hvor liten Teskjejerringa faktisk er. På basaren blir hun ikke stilt ved siden av noe, sånn at seeren får en forståelse for størrelsesforskjellen. Når Stina løfter henne opp fra bomullsesken og plasserer henne på bordet foran de fine fruene, er hun veldig vanskelig å se for TV-seerne. Videre i fortellingen er det kameraet som gir seerne et innblikk i hvor liten hun er. Kameraet bytter mellom tre utsnitt. Enten et helbilde av Stina og omgivelsene rundt henne. Seerne får også nærbilde av de fine fruene der de sitter rett foran Teskjejerringa og snakker ned pepperkakene hennes, og et nærbilde av Teskjejerringa. Hun får nesten plass i hele utsnittet. Det er bare henne seeren har i utsnittet og hun blir nesten til en kontrast mot den utydelige bakgrunnen. Klippingen av denne scene får fram at det er en størrelse forskjell mellom Teskjejerringa og resten av omgivelsene. Dette kommer blant annet til syne gjennom

at kameraet har flere personer med i utsnittet når det ikke er rettet mot Teskjekjerringa. Dermed blir det en kontrast når utsnittet bare inneholder Teskjekjerringa.

#### 6.4 Bruken av auditive elementer og fokalisering

Nina Moe (1998) forteller at to av programseriene hun har hørt med Teskjekjerringa i Barnetimen for de minste, inneholder programmene to til tre sanger. Dette er lite i forhold til andre program eller fortellinger Prøysen fortalte på radio, der det ofte var fem eller flere sanger per fortelling (Moe, 1998, s. 38). Sang finner vi ikke igjen i bøkene om Teskjekjerringa, i motsetning til *Kardemomme by* (1955) av Thorbjørn Egner. Samme som Teskjekjerringa så kom fortellingen om Kardemomme by først ut i Barnetimen for de minste, før den ble publisert i bokform året etter. I boka om Kardemomme by fulgte det med sangtekster til fortellingene (Moe, 1998, s. 84). Med tanke på all visene Prøysen skrev til Barnetimen for de minste, så kan det virke overraskende at han ikke har skrevet inn noen sanger eller viser i bøkene om Teskjekjerringa. Kanskje mente han at sangtekster ikke passet seg på trykk, men måtte formidles muntlig? Uansett kommer lyd tilbake som et sentralt virkemiddel når Teskjekjerringa blir filmatisert. Ikke gjennom viser eller sang, det forekommer det også (for eksempel, episode 8, «Teskedsgumman och brevet från Amerika»), men først og fremst som et virkemiddel i transformeringen av Teskjekjerringa.

Lyd spiller en sentral del i kalenderen om Teskjekjerringa. Dette fordi kameraet ikke fanger opp selve transformasjonen av Teskjekjerringa, men den formidles isteden med en egen off-screenlyd. I denne episoden, og for så vidt de resterende episodene, er det reallyden som er dominerende. I anslaget hører vi lyder av Teskjekjerringa som synger og slag mot bordplata i det hun legger fra seg kjevla. Off-screen lyd blir brukt på basaren for å skape en stemning om at det er mye folk til stede, inne i salen der basaren foregår.

Når det skal kommenteres fokalisering i film, er det viktig å huske på at både det visuelle og lyd spiller inn. Engelstad og Tønnessen (2011) har skrevet ned fem punkter som viser hvorfor vi gjennom visuelle og auditive elementer identifiserer oss med en av karakterene i filmen vi ser på (s. 108). Punkt nummer en er sentralisering og er noe som vi finner igjen i julekalenderen om Teskjekjerringa. Det går ut på at en av karakterene er med i de fleste scenene i filmen. I julekalenderen er Teskjekjerringa med i alle de tre scenene. Hun fyller i tillegg mye kameratid, tross sin størrelse. Det brukes en rekke nærbilder av Teskjekjerringa, spesielt når hun er liten.

En egen subjektiv lyd er også med på å definere Teskjekjerringa som filmens hovedkarakter. Det blir spilt av i det hun forvandles fra stor til liten, og tilbake igjen. Seeren

tar aldri del i denne transformasjonen, den skjer off-screen, men denne subjektive lyden gjør at seeren blir observante på at det nå skjer en endring med Teskjekjerringa. Lyden indikerer dermed at Kjerringa står ovenfor en utfordring, ved at første gang seeren hører lyden i en episode blir hun liten, og neste gang lyden blir spilt av er faren over ved at hun blir stor igjen. Teskjekjerringa blir alltid stor like før episodene er over, derfor er det også et hint til seeren om at dagens episode snart er slutt.

Ved å bruke denne lydeffekten får produksjonen fram det magiske ved transformasjonen. I tillegg til Teskjekjerringas utrop som tyder på at noe skjer, noe som kan være med på å skape en nysgjerrighet hos seeren. En annen grunn til at det er lagt til en subjektiv lyd, kan være for at seeren skal få med seg at det skjer noe med Teskjekjerringa. Det kan også ha noe med at teknologien i 1967 gjorde det utfordrende å filmatisere transformasjonen.

### 6.5 Trinn 3 – Intermedialitet

I denne delen av analysen går jeg bort ifra det narrative og retter isteden søyelyset mot det intermediale i filmen. Det er alt påpekt hvordan den innskutte parenteser i den norske bokutgivelsen er en form for intermedialitet. I dette trinnet skal jeg sette flere deler av filmen inn i Rajewakys (2010) tredeling for intermedialitet. Når jeg ser på hvilke måter det intermediale kommer frem i julekalenderen, løfter jeg samtidig fram andre momenter fra julekalenderen. Noen av disse momentene er mediespesifikke fordi de blir muliggjort gjennom TV-en som medium, samtidig som enkelte er transmediale, fordi det lar seg overføre, som for eksempel kostymet Birgitta Andersson bruker i rollen som Teskjekjerringa ligner på det Teskjekjerringa blir illustrert med i bøkene. Med det synliggjør denne delen av analysen hvilke muligheter TV-en som medium gir fortellingen. Disse mulighetene forteller også hvilken versjon av Teskjekjerringa publikum blir presentert for.

Det er episode 3 adaptasjonen av «Kjerringa på basar» er hovedfokuset, likevel skal jeg gjøre en liten u-sving for å vise fram hvordan det intermediale allerede kommer fram i episode 1. Dette er første gangen Teskjekjerringa får rettet et TV-kamera mot seg, og fra første sekund av filmingen blir TV-seerne presentert for det intermediale. Episoden bygger opp både et metaunivers som vi møter igjen i episode 3 samtidig som produksjonen setter standarden for de intermediale. Dermed forteller episoden en hel del om måten det intermediale kommer fram i julekalenderen. Samtidig som den bygger oppunder påstanden om at Prøysen reflekterte rundt medienes muligheter og begrensninger, og at hans forfatterskap aktualiserer møter med medier, intermedialitet.

Episode 1 glir rett inn i Irina. O. Rajewskys (2010) punkt to for hvordan intermedialitet kan inntreffe. Dette fordi TV-en som medium henviser til seg selv, og dette er ikke siste gangen dette kommer til syne i julekalenderen. Som alt påpekt så er det første punktet alt oppfylt gjennom at det i episode 3 er en adaptasjon av en allerede eksisterende fortelling. Rajewskys punkt to er dermed mer spennende å fordype seg i. Produksjonen har ikke lagt skjul på at Teskjekjerringa nå er på TV, og seerne får til stadigvekk påminnelser om dette. For det er flere scener der det er elementer som henter om eller refererer til serien eller til TV-innspillingen. I tillegg som henvendelsene til Teskjekjerringa mot seerne også peker tilbake på TV-en som medium.

Det tredje punktet om referanse til andre medier er det Kjerringa selv som står for. Både på måten hun er kledd og måten hun oppfører seg, samt at hun er Teskjekjerringa. Videre følger nå en to deling der jeg viser til hva som refererer tilbake til TV-en som medium, punkt, og en del der jeg ser på referanser til andre medier.

#### 6.5.1. Første opptak

Hver episode er avsluttende, med unntak av fortellingen om besøket fra Amerika som går over tre episoder og fortellingen «Teskegumman vill säga ifrån» som har to episoder. Likevel er alle episodene en del av en julekalender som gjør at de henger sammen på et vis. Den første episoden er Teskjekjerringas første tur ut på skjermen, og den setter dermed en viss standard for serien. Episoden heter «I TV-studion» og foregår i et TV-studio. Den kan nok settes i relasjon til den første fortellingen om Teskjekjerringa, «Kjerringa som ble så lita som ei teskje», men det er på ingen måte en adaptasjon basert på Linda Hutcheon (2013) definisjon av adaptasjon. Likheten ligger i at begge fortellingene presenterer Teskjekjerringa for publikum.

Det er en nervøs Kjerring seerne møter i det hun kommer inn i et tomt TV-studio og lurert på hvor alle har tatt veien. Det var her hun hadde fått beskjed om å møte. Det hun gjør de neste minuttene, mens hun venter på TV-produksjonen, er med på å presentere henne for seerne der hjemme, og definere henne som karakter. I underkapitlet den gjenkjennelige Teskjekjerringa kommenterer jeg kostymet skuespiller Birgitta Andersson bruker i rollen som Teskjekjerringa. Dette kostymet får seeren god mulighet til å iaktta der hun nå sitter. Hun snyter seg, ikke på en dannet måte, noe som viser at heller ikke denne versjonen av Teskjekjerringa er en fin frue. Dette kommer også fram når den etter hvert unge moderne kvinnelige TV-produsenten kommer inn.

Det som følger videre er det som kanskje er det viktigste i hele første episode, og som setter standarden for denne julekalenderen. Teskjekjerringa tar opp et manus hun har fått og

begynner å øve. Hun leser noen utdrag fra manuset høyt, sånn at TV-seerne får det med seg. Hun rynker på nese opptil flere ganger og lurere på hvem som i alle dager har skrevet dette. Så bestemmer hun seg for at manuset ikke er noe verdt å bruke tid på, hun får finne de riktige ordene selv. Dermed har Teskjekjerringa nok en gang bevist at hun lar seg ikke diktere, hun er fri. Det er ingen som får lage et manus til henne om hva hun skal gjøre og si, det velger hun selv. Dermed er den frie og selvstendige Teskjekjerringa klar for TV-skjermen.

I underkapitlet *Dialogen med publikum* kommenterer jeg hvordan Teskjekjerringa fører en samtale med sitt TV-publikum. Her peker jeg på at hun søker seeren ved å se og snakke direkte til kameraet. Det er nå denne relasjonen oppstår for første gang, i det Teskjekjerringa legger fra seg manuset og ser direkte inn i kameraet. Nå presenterer hun seg selv. Hun forklarer hvem hun er, og hvisker til seerne at hun ikke er en vanlig kjerring, for hun kan til tider bli så liten som en teskje. TV-seerne må love å ikke si dette videre. Med det er relasjonsbygginga mellom Teskjekjerringa og hennes publikum i gang. Den vedlikeholdes gjennom hele episoden der Teskjekjerringa flere ganger henvender seg til seerne, spesielt etter at hun har blitt transformert.

I det hun presenterer seg for seeren forklarer Kjerrina at hun kan snakke med dyr når hun blir liten. Hun legger også til at hun trives sammen med barn og at voksne mennesker bare flyr rundt med sladder. Uten at hun ramser det opp som en av sine egenskaper, viser hun også fram en annen egenskap, og det er at hun kan snakke med de som sitter på andre siden av kameraet.

Den første episoden fører TV-seerne rett inn i Teskjekjerringas univers, og etablerer med en gang relasjonen mellom Teskjekjerringa og de som sitter hjemme foran TV-ene sine. De får se henne som liten og som stor, og det etableres et forhold mellom at Teskjekjerringa og seerne er venner, mens de voksne bare flyr med sladder. I tillegg er dette første gang det lages en spillefilm om Teskjekjerringa, så dette gir også seerne et innblikk i hvordan Teskjekjerringa oppfører seg når hun er på TV. Det er et spennende møte for både seerne og Teskjekjerringa, og allerede her blir seerne presentert for alt det intermediale og metauniverset som omkranser fortellingene om Teskjekjerringas julekalender.

#### 6.5.2 Den moderne Teskjekjerringa

Det andre punktet til Rajewsky (2010) kommer tydelig fram også i kalenderepisoden «Gumman på basar». Blant annet gjennom TV-en hun har på kjøkkenet. Lengre ned vil jeg påpeke at Teskjekjerringa er gjenkjennelig for seeren både gjennom valg av kostyme og at hun ikke har blitt modernisert. Likevel fremstår denne TV-en som noe moderne blant alt det tradisjonelle, og som får seeren til å tenke at handlingen foregår i Sverige anno 1967. I

Sverige begynte de med TV-sendinger ti år før denne julekalenderen ble utgitt (Smith-Meyer & Syvertsen, 2021). Teskjekjerringa virker å ha vært tidlig ut med å skaffe seg TV. Uansett er dette noe som er med på å bidra til å gjøre Teskjekjerringa mer moderne. Eller mer moderne er kanskje ikke riktig, men en kombinasjon av modernitet og tradisjon. For blant alt det tradisjonelle og gjenkjennelige så er det enkelte faktorer som gjør at seeren ser at verden også har gått videre hos Teskjekjerringa. TV-apparatet er en ting, men samfunnet hun beveger seg rundt er også blitt mer moderne kontra hva det har fremstått som i bøkene. Også Sundmark (2014b) påpeker at TV-produksjonen har klart å få til en blanding av det tradisjonelle og det moderne (s. 112).

TV-en til Teskjekjerringa kommer tidlig i kameraets søkelys i episoden. I det hun snur seg og kommer gående mot seerne, er TV-en synlig over Kjerringas venstre skulder. I dette utsnittet dekker Kjerringa til store deler av bakgrunnen sin, og den eneste detaljen seeren får med seg av det som er bak henne er denne TV-en. Det oppstår et fokus på TV der den står på en hylle på høyden med ansiktet til Teskjekjerringa. Og dermed oppstår spørsmålet, hvis Teskjekjerringa skrur på TV-en sin, ser hun seg selv da? Svaret får vi ikke, men mest sannsynlig ja, fordi ifølge Sundmark (2014b) så var det bare en TV-kanal i Sverige i 1967 (s. 114). Med dette er det opprettet et metaunivers. Med TV-en i bakgrunnen refererer Teskjekjerringa til seg selv, uten at den må skrues på for å få det fram. For mens denne episoden spilles av på TV-en, så assosieres TV med Teskjekjerringa. Med det har ikke bare Teskjekjerringa tatt et skritt over i et nytt medium, hun har også tatt over mediet. Så selv om Teskjekjerringa står framfor kameraet i sin tradisjonelle kjole med håret sett opp i en topp, så har hun ikke bare skaffet seg en TV, hun har til og med blitt en TV-stjerne.

Det er ikke bare TV-en som refererer tilbake til Teskjekjerringa. På slutten av episoden når Stina og Teskjekjerringa sitter på slagbenken bak kjøkkenbordet, henger bildet av papirkalenderen synlig, midt i utsnittet, mellom de to karakterene. Det kan tenkes at dette gjøres for å minne seerne på at dette er en serie og at Teskjekjerringa er tilbake i morgen. Samtidig så er dette noe Teskjekjerringa har hengt opp på veggen, inne på kjøkkenet der hun tilbringer store deler av dagen. En av grunnene til at den henger der kan være at Kjerringa selv følger med på kalenderen og den henger der for at hun skal huske å åpne dagens luke, noe som kan minne seeren på at de må huske å åpne kalenderen. Denne papirkalenderen er noe seerne assosierer med julekalenderen, dermed fremstår den som en tydelig referanse tilbake til TV-en som medium. Samtidig kan den også henge der som et hedersbevis på at Teskjekjerringa nå har blitt kjendis. Med det refererer julekalenderen og Teskjekjerringa på nytt tilbake til seg selv. Dermed virker det som episoden til stadigvekk påpeker at



Teskjekjerringa nå er på TV. Hun har blitt TV-kjendis.

Denne formen for påminnelse er mye lettere å få til på skjerm kontra radio og trykte former. For i de to mediene må det skrives inn i fortellingen, dette er ikke nødvendig på TV der seeren har det visuelle med seg. Det er ikke gitt at barna som fulgte julekalenderen reflekterte nevneverdig rundt TV-en og bildet til Teskjekjerringa, men de to objektene har ikke fått sine plasser tilfeldig utdelt. Plasseringen henter om en stor bevissthet i produksjonen om at Teskjekjerringa på nytt har tatt plass i et nytt medium, og at hun på ingen måte har tenkt å prøve seg forsiktig fram.

Prøysen skrev manuset til julekalenderen, men hvor mye han dikterte hvordan omgivelsene skulle være vet jeg ikke. Uansett kommer det intermedialet veldig tydelig fram, så tydelig at det ikke kan være tilfeldig. Denne stadige påpekningen av at Teskjekjerringa nå er på TV, vitner om en stor forståelse for fenomenet Teskjekjerringa og det intermediale fenomenet som hun er. Denne tydelige referansen kan fremstå som prikken over i-en, ved at hun nå er til stede i alle medier. Senere vil jeg påpeke hvordan Teskjekjerringa selv er en tydelig referanse til andre medier. TV-en i bakgrunnen kan også få seerne til å mimre tilbake til hvor de hørte eller leste Teskjekjerringa første gang, men den viser også klart og tydelig en slutt på Teskjekjerringas reise gjennom mediene, ved at hun nå har kommet til den nyeste og mest moderne. Der radioen en gang i tiden samlet folket, er det nå TV-en sin tur til å knytte folket sammen gjennom felles opplevelser på TV-en. Felles for dem begge er at begge to har formidlet Teskjekjerringa.

### 6.5.3 Relasjonen mellom Teskjekjerringa og TV-seerne

Prøysen dannet en relasjon til lytterne sine i Barnetimen for de minste, dette skriver Nina Moe (1998) om. Teskjekjerringa danner en relasjon til seerne sine i julekalenderen. Dette gjør hun gjennom mediespesifikke egenskaper som er knyttet til filmmediet. Engelstad og Tønnessen (2011) trekker frem bildet som filmens viktigste egenskap, gjennom den fotografiske reproduksjonen av verden. Denne reproduksjonen gir seeren følelse av en virkelighet skriver Engelstad og Tønnessen (s. 37). Denne virkeligheten spiller julekalenderen på, gjennom at Teskjekjerringa henvender seg direkte til seeren. Dermed sitter TV-seeren med en følelse av at handlingen på TV-en skjer her og nå. Dette er med på å bygge oppunder TV-seerens følelse av at det bare er TV-skjermen som skiller seeren og Teskjekjerringa. Noe som videre styrker relasjonsbygginga til Teskjekjerringa, nettopp fordi det føles så virkelig at hun søker seeren gjennom TV-skjermen.

Gjennom måten hun henvender seg til seerne er også en måtene det intermediale kommer til syne i julekalenderen. Dette fordi denne relasjonen ikke kunne blitt skapt på denne måten hvis det ikke var for kameraet som står og filmer. Kameraet er det som gjør denne relasjonen mellom Teskjejerringa og seerne mulig, gjennom hvordan det beveger seg, og hva som fanges opp i utsnittet. Derfor rettes blikket blant annet mot kameraet når Teskjejerringas relasjonsbygging skal undersøkes.

Anslaget – filmes åpningssekvens – bringer seeren inn i Teskjejerringa sitt univers. På lik linje med radioen og bøkene får publikum en innføring i dagens gjøremål for Teskjejerringa. Forskjellen ligger i at det til vanlig er en forteller som tar på seg oppgaven å formidle til publikum hva som står på dagsorden for Teskjejerringa, men i julekalenderen så tar Teskjejerringa selv på seg ansvaret å ønske seeren velkommen. Hun tar seeren varmt imot og ser rett inn i kameraet. Settingen for anslaget er inne på kjøkkenet til Teskjejerringa og utsnittet er et totalt bilde av Teskjejerringa. Kamerahøyden tilsvarer høyden til et barn som står oppreist, noe vi får bekreftet når Stina kommer bort til kameraet. Denne høyden på kameraet gjør at kameraet heves litt i det Teskjejerringa kommer gående mot kameraet. Akkurat som et lite barn som må heve blikket for å møte blikket til en voksen. Når både Stina og Teskjejerringa kommer bort til kameraet må Kjerringa huke seg litt ned for å få plass innenfor utsnittet.

Det at Teskjejerringa drar med seg Stina bort til kameraet, huker seg ned og presenterer henne for publikum kan minne om situasjoner der to barn møtes for første gang, ledsaget av en av sine foreldre. Teskjejerringa er en kjent person for de fleste barn, mens Stina er et helt nytt ansikt, dermed tar Teskjejerringa og produksjonen aktivt grep for at barna som ser på og Stina skal bli kjent.

Her kommer kameraets posisjonering tydelig til synes. Kamerahøyden gir et inntrykk av at det er et barn som står der, og med det gjenspeiler kameraet kanskje hovedtyngden av TV-seerne sine. Dette gjør at det skapes en voksen-barn oppfatning, men Teskjejerringa gjør det tidlig klart at hun ikke er overordnet barna, hun er på lag med seerne.

Senere i julekalenderen når hun har blitt liten, ser kameraet ned på Teskjejerringa. Hun er så liten at kameraet både må se ned og zoome inn. Dette kommer blant annet tydelig frem på måten Stina må lene seg frem for å ta Teskjejerringa i øyensyn der hun står på bakebordet så lita som en teskje.

Anslaget er ikke bare et ledd i å vise fram Stina, men viser også Teskjejerringas genuine interesse for å bli kjent med sitt publikum. Selv om hun er midt i baksten tar hun seg tid til å snu seg for å ønske seeren velkommen. Hun tar seg mer tid her enn tilfellet er når de

fine fruene kommer inn kjøkkendøra. Hun ønsket seerne velkommen ved å gå de i møte, mens når de fine fruene kommer inn kjøkkendøra blir hun bare stående ved siden av bordet hun og Stina baker på. Dette viser blant annet Teskjekjerringa sin tilknytting til barna og et klasseperspektiv. Dag Larsen (2014) trekker frem klasseperspektivene i Teskjekjerringa, noe vi også ser i filmen. Teskjekjerringa assosierer seg mer med barna i publikum enn de fine fruene. De fine fruene er kledd i fine kåper, en av de har på seg en fin pels og begge bruker hatt, mens Teskjekjerringa er ikledd forkle og håret satt opp i en stor topp. Hun blir stående urolig noe som kommer fram gjennom hvordan hendene hennes konstant er i kontakt med hverandre. Dermed kommer også klasseperspektivet inn i denne innledninga. Fortellingen dannet et fellesskap mellom Teskjekjerringa, Stina og publikum. TV-seerne er hjertelig velkommen inn til Teskjekjerringa, hun har til og med ventet på seeren. Videre viser hun til at hun har flere gode venner på seerens alder, ved å vise fram Stina. Deretter kommer den ytre trusselen inn i form av de fine fruene. Ut ifra påkledningen får publikum en forståelse av at Teskjekjerringa og de fine fruene ikke tilhører samme klasse. I tillegg er de voksne mennesker og ikke barn, noe som også danner en distanse mellom seerne og de fine fruene. Det at de fine fruene er en trussel kommer fram gjennom nedrakkingen av pepperkakene Teskjekjerringa tilbyr seg å lodde ut. Dette får ikke Teskjekjerringa med seg, men seerne, som er Teskjekjerringas venner, hører hva de to fine fruene sier til hverandre.

Når Stina kommer helt bort til kameraet klemmer hun ansiktet helt oppi, sånn at Teskjekjerringa må tørke bort merkene på kameraet. Denne handlingen minner om det Nina Moe (1998) skrev om i radioprogrammet hun hadde hørt på, der Prøysen ba lytteren om å legge hånda på radioen, for å simulere at de holdt hender. I tilfellet med Stina gir filmproduksjonen et inntrykk av at det bare er TV-skjermen som skiller seeren og de to på andre siden. Dette kan føre til at TV-seeren føler en enda større nærhet til det som blir vist på skjermen. TV-en brakte verden inn i stua og Teskjekjerringa viser seeren at hun er så nærme, det er bare en glassrute mellom henne og de som sitter i stua. Dette bidrar med å gjøre fortellingen mer ekte og levende for seeren. Mange av radiofortellingene til Prøysen blir omtalt som så levende av Moe (1998), det samme kan vi nå si om den filmatiserte julekalenderen.

Rustad og Skaret (2015) setter Prøysens oppfordring til lytteren om å legge hånda på radioen i sammenheng med intermedailtet. De skriver hvordan denne handlingen både skapte en form for nærhet, men også hvordan dette rettet lytterens «(...) oppmerksomhet mot det konkrete mediet som muliggjør den samme illusjonen.» (s. 23). Dermed tenker jeg at det samme kan vi si om sekvensen der Teskjekjerringa tørker av kameraet i julekalenderen. Dette

gjør seeren oppmerksom på at det er TV de ser på. Og at en av de viktigste faktorene med TV er at det visuelle er på plass. Derfor må kameralinsa være rein sånn at de som sitter og ser på får med seg det som skjer, hvis ikke er det bare lyd de hører, og da kunne de likegodt bare skrudd på radioen. Slik er kameraet med på å skape en relasjon til seeren, gjøre fortellingen mer levende og danne en intermedial referanse.

## 6.6 Henvendelsen til publikum

En av de egenskapene som Teskjekjerringa får i det hun adapteres til TV-skjermen, er at hun kan snakke med de på andre siden av TV-skjermen. Dette gjør hun gjennom å henvende seg direkte til TV-seeren ved å prate direkte mot kamera samtidig som hun har blikket festet rett mot kameralinsa. Det er ikke bare språk i form av muntligtale hun bruker, men også kroppsspråk brukes aktivt. For det er ikke alltid Teskjekjerringa snakker til seerne, men hun bruker blikket og et tydelig kroppsspråk.

Som nevnt starter episoden med at Teskjekjerringa henvender seg til seerne. Hun formidler at i dag driver hun og baker, og at hun har god hjelp i Stina. Dette er den lengste sekvensen som Teskjekjerringa henvender seg til de som sitter hjemme i stuen sine. Som poengtert i underkapitlet over, så blir seerne ønsket varmt velkommen. Denne kommunikasjonen er istedenfor fortelleren som leseren møter på i bøkene om Teskjekjerringa. I bøkene snakker ikke Teskjekjerringa direkte til leseren, dette er noe hun først begynner å praktisere i julekalenderen. Fortelleren derimot har noen enkle former for dialog med leseren, mer om dette senere. Dermed kan vi si at fortelleren i bøkene er erstattet av at Teskjekjerringa selv. For å eksemplifisere dette kan vi se til innledningen av «Kjerringa på basar», «En dag kjerringa stod og bakte sirups-snipper, banka det på døra.» (Prøysen, 1957, s. 44). Her er det fortelleren som formidler hva som er på dagsorden for Teskjekjerringa denne dagen. I julekalenderen er det Teskjekjerringa selv som innleder hver episode med å fortelle om hva hennes gjøremål for dagen er.

Fire ganger henvender Teskjekjerringa seg til TV-seerne i løpet av episoden. Den første gangen er i anslaget der hun ønsker seerne velkommen, den andre gangen er i det Teskjekjerringa legger seg i boksen med bomull som Stina skal bruke når hun frakter Teskjekjerringa til basaren. Kjerringa har lagt seg godt til rette i boksen, men stikker likevel hode opp og sier «Hejdå» til seeren samtidig som hun vinker. Hvorfor hun sier akkurat det er litt uvisst når episoden er langt ifra over, men uansett så hjelper dette til med å opprettholde kommunikasjonen med seerne. For uansett om hun nå har blitt liten og er på vei til basaren, så har hun ikke glemt sine venner på andre siden av TV-skjermen.

Neste kommunikasjon med seerne er ikke med ord, men med blikkontakt. Det skjer når de fine fruene fornærmer Teskjekjerringa. I boka står det, «Men da ble kjerringa sint» (Prøysen, *Kjerringa på Basar*, 1957, s. 48), noe som seerne av TV-serien også får klart og tydelig får med seg. Kroppsspråket til Teskjekjerringa antyder at hun blir sint, og hun sender et blick inn i kameraet som også indikerer at humøret ikke er det beste. Et av utsnittene viser Teskjekjerringa fra skuldrene og opp. Hennes store svarte øyne sender et skarpt blick inn i kameraet. Det kan virke som blikket hun sender inn til seerne er et blick som spør om de hører hva de fine fruene sier om Teskjekjerringa. Samtidig lager hun et morskt ansiktsuttrykk og hendene hviler bestemt på hofta. Hun sender flere raske blick mot kameraet, og det er med dette jeg mener hun kommuniserer med seeren uten å føre ord. Det kan kalles godt skuespill, men disse småblikkene i retning av kamera indikerer at hun søker seerens forståelse for at hun handler som hun gjør mot de fine fruene. Det er ikke sikkert at jeg hadde ansett disse blikkene som kommunikasjon med seeren hvis det ikke var for at hun allerede har snakket til seeren ved to anledninger. Ved begge anledninger ser Teskjekjerringa direkte rett inn i kamera, noe som videre fører til at seeren får en følelse at Teskjekjerringa søker seeren når hun ser mot kamera. Derfor er det rimelig å anta at Teskjekjerringa søker mot kamera og seerne for å få anerkjennelse for sin handling mot de fine fruene.

Denne sekvensen er et godt eksempel på forskjellen mellom bok og film. «*Leseren* skaper individuelle indre bilder på grunnlag av romanens verbale beskrivelser, mens *tilskueren* mottar filmens ferdige bilder direkte på netthinnene.» (Engelstad & Tønnessen, 2011, s. 37). I boka må leseren danne sine egne bilder av hvordan Teskjekjerringa ser ut når hun er sint. Dette slipper seeren som bare får bildene presentert forløpende. Engelstad og Tønnessen (2011) påpeker at en av filmmediets store fordeler er at mediet kan presentere store mengder med informasjon samtidig. Dette er i motsetning til bok som må stykke opp informasjonen og dele den ut etappevis skriver Engelstad og Tønnessen (s. 37). Denne mediespesifikke egenskaper kommer godt til syne i sekvensen gjennom hvordan Teskjekjerringa både viser at hun er sint, samtidig som hun henvender seg med blick til leseren. Selv om kameraet filmer Teskjekjerringa, så hører TV-seeren at de fine fruene snakker nedsettende om Teskjekjerringa og hennes pepperkaker. Denne mediespesifikke egenskapen gjør at Teskjekjerringa kan henvende seg til TV-seeren samtidig som fortellingen fortsetter framover. I de andre mediene måtte Prøysen ha satt fortellingen litt på vent mens han henvende seg til publikum. Dette gjør at filmmediet kanskje i større grad gjør det lettere å henvende seg til publikum, fordi dette mediet har mulighet til å formidle mer informasjon samtidig som fortellingen skrider framover.

Den siste samtalen Teskjejerringa har med TV-seerne er i det hun og Stina kommer hjem fra basaren. Hun blir stor og setter seg på slagbenken bak kjøkkenbordet, og spør Stina om hun er enig i at de to mestret basaren fint sammen. Stina svarer samtykkende, og Kjerringa snur seg mot kameraet og spør om seerne er enig i at dette fikk de til. Til dette svarer kamerat «ja» ved å nikke anerkjennende. Her er det ikke bare enveis kommunikasjon, men Teskjejerringa får et svar fra sitt publikum. Dermed forsterkes relasjonen mellom henne og de som sitter i sofaen der hjemme. Dette nikket skaper, på lik linje med vaskingen av kameralinsa, en følelse av virkelighet som Engelstad og Tønnessen (2011, s. 37) skriver om. TV-seeren kan nå sitte med en følelse av at hen kan kommunisere tilbake til Teskjejerringa, noe som bygger oppunder at alt det som skjer på TV-skjermen skjer her og nå. Med dette mediespesifikke grepet gjør at det ikke bare er Teskjejerringa som kan snakke til seeren, seeren kan også svare. Dermed er det ikke bare Teskjejerringa som har fått en ny egenskap, det har også publikum.

Rett etter at kameraet har svart «ja» på spørsmålet til Teskjejerringa, minner Teskjejerringa på at de ses alt i morgen. Dette er nok et tegn på at Teskjejerringa venter på seerne sine.

Ved at kameraet nikker anerkjennende tilbake til Teskjejerringa er nok en sekvens som hører innunder punkt to til Rajewsky (2010). Denne sekvensen minner også om sekvensen der Teskjejerringa er borte og tørker av kameralinsa. Begge skaper et fokus mot kamera og får det til å virke som om TV-seerne er aktivt med i fortellingen. Dermed er det anerkjennende nikk et av flere intermediale referanser, fordi nikk retter oppmerksomheten mot kamera som dermed gjør seeren oppmerksom på at det er TV hen sitter og ser på.

Gjennom manuset har Prøysen tydelig lagd en Teskjejerring som er mer søkende mot sitt publikum, kontra hva tilfellet er i bøkene. For det er ikke bare i denne episoden Teskjejerringa søker mot sitt publikum, det forekommer i alle de 22 episodene i julekalenderen. Også i den påfølgende utgivelsen fra 1973 snakker Teskjejerringa aktivt med de som sitter der hjemme. Dette blir kontrast til Teskjejerringa som leseren møter i bøkene. Som Nina Moe (1998) skriver så er det bare to fortellinger hun har kommet over som henvender seg direkte til leseren. Jeg har funnet enda en henvendelse til leseren, også denne i «Kjerringa på basar». Denne versjonen stod på tykk i *Kooperatøren* i 1956. Bortsett fra innledningen og tittelen er fortellingen lik den som ble utgitt i bokform året etter.

Teksten omkranser et bilde der det er illustrert en jente som holder en eske med en dukke inni. For oss som allerede kjenner fortellingen, kan vi forestille oss at dette er den lille jenta som holder Teskjejerringa som er pakket inn i den tomme såpeesken. Til høyre for

jenta står det: «Alf Prøysen forteller om Teskje-kjerringa som var på basar». Som vi ser av tittelen så er den forskjellig fra fortellingen i bokutgivelsen. Uansett tenker jeg at det viktigste vi tar med oss fra denne overskriften er «Alf Prøysen forteller om». For innledninga til fortellingen henvender Prøysen seg til leseren og forteller at leseren og Prøysen skal ut på et nytt eventyr med Teskjekjerringa. Innledninger lyder:

Nå har vi hatt så mange eventyr om kjerringa som blir så lita som ei teskje at vi kan kalle kjerringa «Teskje-kjerringa». For da vet vi hvem det er. I dag skal jeg fortelle om teskjekjerringa på basar. Jo da, det hendte en dag da kjerringa sto og bakte sirups-snipper. (Prøysen, 1956b, s. 9)

Med dette danner han et fellesskap som både han og leseren tar del i. Likevel er det han som sitter med makten til å fortelle om Teskjekjerringas sin tur på basar. Uansett om han er forteller legger han opp til at leseren og han sammen skal på eventyr med Teskjekjerringa. Dette kan ha likheter med radioen der Prøysen fortalte mens barna satt rundt radioen og lyttet til Prøysen sin fortellerstemme.

Som tidligere påpek kommuniserer Prøysen enda en gang med leseren gjennom denne fortellingen. Det er parenteser der den lille jenta blir presentert.

(Og nå kommer det noe jeg har glemt å fortelle: På krakken ved steikeovnen satt det ei lita jente, det var den samme jenta som fikk dokke av kjerringa til jul, hvis du husker det.) (Prøysen, 1957, s. 45).

Denne parenteser finner jeg igjen i de fleste versjonene av denne fortellingen. På ny henvender Prøysen seg til leseren. Her henviser han til tidligere fortellinger om Teskjekjerringa, og legger inn et fortellergrep ved at han har glemt å opplyse leseren om noe sentralt for denne fortellingen. Dermed har vi en aktiv tredjepersonsforteller i denne fortellingen om Teskjekjerringa. Samme som Nina Moe (1998) er det bare denne fortellingen samt «Kråkedronningen» at jeg finner direkte henvendelse til leseren. Hvorfor Prøysen har valgt å føre en samtale med leseren i disse to fortellingene er et interessant spørsmål, men vanskelig å besvare. Et annet godt spørsmål er hvorfor fortellingene om Teskjekjerringa i Barnetimen for de minste henvender seg mindre til lytteren enn tilfellet er i de andre fortellingene Prøysen fortalte på radioen? Spørsmålet videre blir derfor hvorfor Prøysen kommuniserer minimalt med lytteren og leseren i fortellingene om Teskjekjerringa, men innfører det når Kjerringa melder overgang til TV. Svaret kan ligge i de forskjellige medienes mediespesifikke egenskaper.

Ved overføring til TV er det ikke lenger stemmen eller ordene til Prøysen som danner publikum sitt bilde av Teskjejerringa. Nå er det Birgitta Andersson sin oppgave i rollen som Teskjejerringa, å vise fram den folkekjære figuren. Hvordan kan hun på best mulig måte gjøre det? Jo, ved å vise seg folkelig og appellere til barna som sitter hjemme foran TV-skjermen. Dette gjør hun gjennom sine samtaler til kameraet. Det hjelper ikke å kun snakke til kameraet for å bygge opp en relasjon med seerne, skuespilleren har ansvaret for å levere en troverdig forestilling noe Birgitta Andersson gjør ifølge Björn Sundmark (2014b). Som Braaten, Kulset og Solum skriver så er valget av skuespiller sentralt i hvordan rollen blir utspilt. Noe Engelstad og Tønnessen (2011) også påpeker. De skriver «Tilskuernes opplevelse av rollefigurene bygger på de auditive og visuelle inntrykkene de bevitner direkte gjennom skuespillernes tale, atferd og handling og, ikke minst, gjennom deres visuelle framtoning.» (s. 84). Lengre ned på samme side skriver de om skuespillere som ikke bare spiller rollefiguren sin, men som faktisk *blir* rollen de spiller. Det kan virke som Sundmark (2014b) mener at Andersson *blir* Teskjejerringa i måten hun velger å spille rollen som Teskjejerringa. En av måtene hun *blir* Teskjejerringa på, er gjennom sin relasjon til publikum. Sundmark (2014b) påpeker at Teskjejerringa i bokform og i radio har evnen til å kommunisere med dyr. Hennes kommunikative evne utvides til å kunne kommunisere med TV-seere i det hun gjør sin entre på TV-skjermen. Denne evnen, fortsetter Sundmark, trumfer den teknologiske magien (2014b, s. 112). Her sikter han nok til TV-en som på 1960-tallet fortsatt var sett på som noe nytt og spennende. Med det kan vi dermed tenke oss at Teskjejerringa har ikke bare tatt turen over til et nytt medium, hun har også overgått det.

Moe (1998) påpeker hvordan andre programmer av Prøysen i Barnetimen for de minste har mer dialog med publikum, kontra det Teskjejerringafortellingene har (ss. 42-43). Dermed trenger det ikke å være det mediespesifikke som gjør at Teskjejerringa ikke snakker til sitt publikum på radio og i bøkene. Det kan hende det er et fortellergrep? Likevel velger Prøysen å tilegne Teskjejerringa denne egenskapen i julekalenderen. Dag Larsen (2014) mener at «Prøysens tonefall var gjenkjennelig i alt han skrev og sang, (...)» (s. 8). Nå er det i første rekke ironien i Prøysens dikning Larsen skriver om. Likevel kan Teskjejerringas henvendelse til kamera og de der hjemme være en måte for Prøysen å kommunisere til sitt publikum, uten at han sier ordene selv. For selv om det er Teskjejerringa som snakker mot kamera, så er det Prøysen som har bestemt hva hun skal si. For som Larsen skriver så snakket ikke Prøysen *til*, men *med* publikum (s. 8), på lik linje med det Teskjejerringa gjør i julekalenderen. Dermed kan Teskjejerringas henvendelse *til* publikum vel så mye være en måte for Prøysen til å opprettholde sin kontakt og relasjon *med* sitt publikum. Larsen skriver



hvordan Prøysens tonefall hadde en varme som var nesten umulig å ikke få med seg. Og kanskje er denne varmen å spore i Teskjekjerringas glede av å «møte» TV-seeren?

### 6.7 Den gjenkjennelige Teskjekjerringa

Det er ikke bare gjennom sin kommunikasjon med seeren at Teskjekjerringa danner en relasjon, men også gjennom kostymebruken. Da julekalenderen om Teskjekjerringa ble lansert på svensk TV var det allerede publisert fire bøker om Kjerringa både i Sverige og Norge. I tillegg til at flere fortellinger stod på trykk i forskjellige aviser og tidsskrifter. Prøysen illustrerte selv alle Teskjekjerringafortellingene som kom ut i Kooperatøren fra 1955 til 1959, mens bøkene ble illustrert av Borghild Rud i Norge og Björn Berg i Sverige (Lassen-Seger & Skaret, 2014b, ss. 81-82). Dermed var det allerede skapt et bilde av hvordan Teskjekjerringa så ut, noe som fører til at publikum har en formening om hvordan Teskjekjerringa skal se ut i det hun entrer TV-skjermen.

Ruds og Berges Teskjekjerring var ikke helt like ifølge Maria Lassen-Seger og Anne Skaret (2014b). En forskjell ligger i at Ruds illustrasjoner samsvarer med den norske utgaven og Bergs med den svenske. For det andre, «Rud's old lady is calm and static; Berg's is energetic and childlike» (Lassen-Seger & Skaret, 2014b, s. 90). Med dette sikter Lassen-Seger og Skaret til at Rud sine illustrasjoner ofte er mer dempet eller roligere karakter, kontra Berg som ofte illustrerte de mer dramatiske scenene i fortellingen. Berg illustrerte også flere illustrasjoner per fortelling enn det Rud gjorde (Lassen-Seger & Skaret, 2014b, s. 90).

Videre er det en forskjell i hvordan Rud og Berg illustrerer selve Teskjekjerringa. Lassen-Seger og Skaret tar for seg ulike detaljer ved illustrering av ansikt og kroppsfasong, dette er ikke noe som kan tilpasses på film, men det kan kostymet. Ser vi på det Teskjekjerringa har på seg, så ser vi at både Berg og Rud har gått for en dame med kjole og forkle. Lassen-Seger og Skaret (2014b) påpeker at en vesentlig forskjell mellom Bergs og Ruds illustrasjon er tørkle Teskjekjerringa har knyttet rundt hodet i Rud sin illustrasjon. «In a Norwegian context, the head-scarf indicates that she is a respectable married woman.» (Lassen-Seger & Skaret, 2014b, s. 88). Berg har valgt å tegne Teskjekjerringa med en hårdott, noe vi også ser i filmen. Ikke i «Kjerringa på basar», og heller ikke «Gumman på basar», er noen av illustrasjonene gjenskapt i filmatiseringen. Uansett så er Birgitta Andersson gjenkjennelig som Teskjekjerringa. Hun har dott på hode og det kan dermed tenkes at hun er basert på Bergs illustrasjoner, noe som også er sannsynlig siden julekalenderen er produsert i Sverige. Bortsett fra det har hun på seg en kjole med et forkle som er knyttet rundt livet. Björn Sundmark (2014b) kommenterer også kostymet Andersson har på seg. Han påpeker at i den

første episoden i julekalenderen der Teskjekjerringa er til stede i et TV-studio i sin gamle kjole, står som en kontrast til den nye teknologien og den unge urbane kvinnelige TV-produsenten (Sundmark, 2014b, s. 112). Dette kan ses på som at verden går videre, men Teskjekjerringa er fortsatt Teskjekjerringa. Selv om hun har blitt moderne og kommet over på TV-skjermen så endrer hun ikke klesdrakt. På denne måten tenker jeg også at Teskjekjerringa danner en relasjon til seerne. For hun er gjenkjennelig, for alle som har lest en fortelling om henne tidligere.

Nå er kanskje ikke kostyme eller klesdrakt den største utfordringen med å adaptere, i hvert fall ikke ganske standardiserte menneskeklær som en kjole. Uansett så kan det slås fast at klærne til Teskjekjerringa er transmediale. Det at Andersson kler seg i dette gjør det enklere for publikum og sette henne i sammenheng med Teskjekjerringa. Det kan også hende at de som ser Andersson gå utkledd med håret satt opp i en topp, kjole og forkle kunne ha satt henne i sammenheng med Teskjekjerringa uten å kjenne til konteksten eller være klar over at hun var del av en film om Teskjekjerringa.

Derfor mener jeg at kostymet som Andersson ikler kan referere til de trykte utgavene av Teskjekjerringa, og dermed høre innunder Rajewskys (2010) tredje punkt for hvordan intermedailitet inntreffer. Hun trekker selv frem at et kostyme kan være refererende til et annet medium, men da ofte i samspill med flere elementer (s. 57). I julekalenderen er det et samspill mellom hvordan kostymet til Andersson ser ut, hvordan håret hennes er oppsatt, og kjøkkenet hennes. Alt dette er med på å skape et gjenkjennelig bilde for TV-seeren. Dermed kan dette få seeren til å tenke over hvor hen har hørt eller lest Teskjekjerringa før, noe som gjør at seeren muligens tenker på andre medier Teskjekjerringa har opptrådd i. Dermed er Teskjekjerringa i seg selv en referanse til andre medier, nettopp fordi hun selv er å finne i så mange forskjellige medier.

Grunnen til at kjøkkenet er en del av dette ligger i kjønnsrollene i samfunnet som Prøysen gjorde et nummer ut av skriver Larsen (2014). Han påpeker at i den tidsperioden Teskjekjerringa utkom, var de fleste kvinnene hjemmевærende og at kvinnens plass var på kjøkkenet. Dette ser vi blant annet et eksempel på i den norske bokutgaven av «Kjerring på basar», «Og så gikk de inn og hilste på mannen til kjerringa, han satt og leste avisa og hadde ikke merka at kjerringa var borte i det hele tatt». (Prøysen, 1957, s. 50). Dette kan leses som at mannen er vant med at Kjerringa tilbringer store deler av dagen på kjøkkenet, han tror sikkert at hun driver og baker sirupsnipper fortsatt, og at han dermed ikke reagerer når det går lang tid mellom hver gang han ser eller hører henne. Uansett så er det derfor kjøkkenet er en viktig brikke når Teskjekjerringa skal gjøres gjenkjennelig for publikum. Det er der hun hører

hjemme. Dette kommer også fram gjennom at episodene stort sett starter og slutter her, og at papirkalenderen er en tegning av kjøkkenet.

## 7. Konklusjon

Den versjonen av Teskjekjerringa publikum møter i julekalenderen er publikumsøkende. Prøysen er ikke til stede for å lede seerne gjennom julekalenderepisodene, som han er i bøkene og på radio. Dette åpner muligheten for at Teskjekjerringa selv kan ta på seg denne oppgaven. Med tanke på at Prøysen tenkte aktivt gjennom mediene han brukte, så er det fullt mulig å tenke at Prøysen så for seg muligheten til å skape en mer levende Kjerring til TV-skjermen. Noe som kommer til syne gjennom henvendelsene hun gjør mot kamera, med både tale og blikk. Samtidig så må det understrekes at det er Prøysen som har skrevet manuset og at han på den måten fortsatt kommuniserer med sitt publikum. Dermed kan være Prøysen sin stemme som kommer til uttrykk gjennom Teskjekjerringa. Uansett er dette et grep som gjør Teskjekjerringa mer livlig og søken mot publikum minner om radiosendingene Moe (1998) forteller om, der Prøysen aktivt søkte kontakt mot lytteren.

I analysedelen trakk jeg fram at Teskjekjerringa kommuniserte gjennom kostymet hun har på seg. Om det er Prøysen eller produksjonen som har bestemt det er uvisst, men den gjenkjenneligheten kommuniserer uansett til seeren at det seeren nå skal bli eksponert for er en ny fortelling om Teskjekjerringa, dette gjør at seeren har en viss formening om hva som kommer til å skje i fortellingen. Forventningene til seeren blir oppfylt, fordi fortellingene om Teskjekjerringa har ikke blitt endret selv om de nå er på TV. Hun har fortsatt et godt forhold til barn, og assosierer seg mer med de minste enn de voksne. Hun blir liten som en teskje, men det stopper ikke henne i å komme seg gjennom dagens gjøremål. Akkurat det samme som skjer i de andre fortellingene om Teskjekjerringa. Derfor danner det seg et bilde av at Prøysen kommuniserer til TV-seeren gjennom det gjenkjennelige. Både hvordan hun ser ut, men også hvordan fortellingene forløper, og at fortellingene stort sett starter og slutter på kjøkkenet.

Kostymet er transmedialt og gjør Teskjekjerringa gjenkjennelig for alle som har lest fortellinger om Teskjekjerringa. Det står som en kontrast til det moderne samfunnet som har utviklet seg rundt Teskjekjerringa, samtidig som det også viser hennes klasses tilhørighet. Kostymet refererer til andre fortellinger, men kanskje mest den svenske fortellinger fordi hun ligner mest på de svenske illustrasjonene.

Henvendelsene Teskjekjerringa gjør mot seerne, må ses på som en ny egenskap Teskjekjerringa har tilegnet seg, samtidig som hun har mistet sin mobilitet. Der TV-en som medium kanskje gjør det lettere å kommunisere med de på andre siden av TV-skjermen, virker det, i mine øyne, som om teknologien anno 1967 setter sine begrensninger for Teskjekjerringas mobilitet. Samtidig gir TV-en flust av muligheter til å vise fram det

intermediale. Dette kommer frem på mange forskjellige måter. Både gjennom kulisser i bakgrunnen, TV-en og papirkalenderen, men også gjennom hvordan kamera beveger seg og skuespillerens handlinger og påkledning, måten Andersson henvender seg til publikummet gjør at hun retter oppmerksomheten mot TV-en som medium. Det samme kan sies om måten hun bygger en relasjon til seeren og hvordan kostymet hun bruker refererer til andre Teskjekjerringafortellinger i andre medier. Det er med det mange måter det intermediale inntreffer. Alle de tre punktene til Rajewsky (2010) inntreffer i denne episoden. Spesielt er fokuset på TV-en som medium. Noe som tyder på et stort fokus rundt at Teskjekjerringa nå er på TV.

Innledningsvis presenterte jeg et sitat fra Rustad og Skaret (2015), der de hevdet at Prøysen var bevisst på og reflekterte over materielle og mediale mulighetsbetingelser for fortellingene og visene hans. Jeg lurte på om jeg kunne spore denne bevisstheten i julekalenderen. Svaret var ja i innledningen, og svaret er fortsatt ja her i konklusjonen. Det som har kommet frem gjennom analysen viser hvordan Prøysen har tilpasset seg et nytt medium. Han har gitt Teskjekjerringa nye egenskaper som gjør at hun kan snakke til de som sitter hjemme i stuene sine. Dette er en egenskap som på ingen måte var umulig å få til i de andre mediene, men som kanskje er lettere å gjennomføre foran et TV-kamera. Dette fordi seeren kan fange opp denne kommunikasjonen, både gjennom det visuelle og gjennom de auditive. Samtidig som Prøysen også gir TV-seerne mulighet til å besvare en av henvendelsene hennes ved at kamera nikker anerkjennende mot Teskjekjerringa. Dette satte jeg i sammenheng med en annen episode fra Barnetimen for de minste som både Moe (1998) og Rustad og Skaret (2015) omtalte, der Prøysen ba lytteren om å legge hånda på radioapparatet for å simulere at de holdt hender. Det TV-en i kanskje enda større grad får til her kontra radioen, er at seeren i større grad kanskje føler en tilknytting til svaret sitt, fordi svaret blir i større grad blir synlig gjennom at kamera nikker og at Teskjekjerringa responderer på nikket. Noe som seerne får med seg gjennom sin visuelle opplevelse. Fra før har Teskjekjerringa vasket av kameralinsa, noe som bygger oppunder oppfatningen til seeren om at det bare er TV-skjermen som skiller seeren fra Teskjekjerringa. Når Teskjekjerringa kan snakke gjennom TV-skjermen så kan vel også seeren det, noe seeren til en vissgrad får bekreftet gjennom at kameraet nikker.

Det jeg tegner et bilde av her er at Prøysen ved å dra kameraet inn i selve handlingen, viser at han også her reflekterer over materielle og mediale mulighetsbetingelser. Kamera blir ikke bare stående passivt å filme alt som skjer på settet, men han har skrevet kamera inn som en aktiv part. På samme måte som han gjorde radioen aktiv i radioprogrammene han deltok i.

Ved å gjøre dette opprettholder han det spennende ved Teskjekjerringa. Prøysen gjør også kanskje opp for immobiliteten hennes som liten. Dette kan være et bevis på at han har sett hvordan hun muligens vil ta seg ut på film, og dermed gitt henne en ny egenskap, altså sett mediets muligheter og begrensninger. Samtidig som denne innskrivningen av kamera også kan vise fram Prøysens interesse for medier. At han ønsket å utforske hvordan han kunne bruke kamera, og hvordan han gjennom dette nye mediet kunne aktivisere eller snakke til publikum på samme måte som han gjorde i radioen.

### 7.1 Videre forskning

Det har vært veldig morsomt og spennende å jobbe med Teskjekjerringa denne våren. Da jeg startet med oppgaven var det eneste jeg var sikkert på at jeg skulle gjøre en

adaptasjonsanalyse. Det har jeg gjort, og fokuset ble rettet mot hennes overgang til film.

Likevel er det mange muligheter som ligger åpne når det kommer til videre forskning innenfor adaptasjoner av Teskjekjerringa. I denne oppgaven hadde jeg håpet å få plass til et lite innblikk i den japanske tegneserieversjonen av Teskjekjerringa, Spoon Oba-san. Da det ble så mye spennende å skrive om fra den svenske julekalenderen, ble det dessverre ikke tid til Spoon Oba-san. Filmene er oversatt til norsk og står med det klare til å bli utforsket.

Kommuniserer Teskjekjerringa med seerne sine? Hvordan går hun kledd? Er det adaptasjoner av virkelige allerede eksisterende fortellinger om Teskjekjerringa? Eller er det bare selve konseptet med ei lita kjerring som kan bli så lita som ei teskje som er adaptert? Ser hun på TV? Har hun fortsatt flest venner blant barn? I tillegg ser jeg for meg at mobiliteten hennes som liten er mye større i disse tegnefilmene kontra julekalenderen jeg har analysert. Dette fordi det er en tegnefilm, det vil si at det i teorien bare er å tegne Teskjekjerringa i mindre størrelse enn de andre figurene, kontra det å skulle krympe en voksen kvinne som Birgitte Andersson. Fordi Spoon Oba-san filmene kom ut på 1980-tallet, noe som gjør at filmmediet har hatt tid til å utvikle seg enda mer enn tilfellet var i 1967.

Det er også mulighet å ta for seg adaptasjon fra radio, til bokform og videre til TV. Her vil jeg blant annet anbefale den første fortellingen, «Kjerringa som ble så lita som ei teskje». Dette fordi den er mulig å spore i alle medier. Riktig nok er den betraktelig omskrevet i det den blir filmatisert, men den viser uansett hvordan Teskjekjerringa blir presentert for første gang i tre forskjellige medier.

Det er mange fortellinger som er utgitt i både Sverige og Norge. Det er muligheter til å se på forskjeller mellom fortellingene i de to landene. Det er fra før av skrevet om forskjellen mellom hvordan Teskjekjerringa blir illustrert, men på det narrative nivået er det fortsatt mye

som kan undersøkes. De britiske versjonene av Teskjekjerringa er mest like de svenske utgavene. Er dette tilfelle med utgivelsene i andre land? Er bare den svenske versjonen som blir oversatt, eller blir også den norske det?

## Bibliografi

- Andersen, P. T. (2012). *Norsk Litteraturhistorie* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørkøy, A. M. (2012, juni 7). Fra Pinocchio-småinger til tanntroll - Karius og Baktus fra 1941 til 1958. *Edda*, ss. 86-102.
- Bruhn, J. (2018). Adaptation: et litterært grænsefenomen. I T. R. Andersen, J. D. Bruhn, N. D. Christiansen, S. D. Kjerkegaard, S. T. Linkis, B. S. Pedersen, & H. K. Rustad, *Litteratur mellem medier* (ss. 323-341). Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Braaten, L. T., Kulset, S. D., & Solum, O. (1996). *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. I L. Elleström, *Media borders, multimodality and intermediality* (ss. 11-48). Basingstoke: MacMillan.
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (2. utg.). Oslo: Cappelen Damm AS.
- Engelstad, A. D., & Tønnessen, E. S. (2011). *Film enn innføring*. Oslo: Cappelen Damm .
- Hutchen, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2. utg.). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Jensen, K. B. (2016, mars 3). *Wiley Online Library*.  
doi:<https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>
- Lageron, C. (Regissør). (1967). *Gumman som blev liten som en tesked* [Film].
- Larsen, D. (2014). Prøysens varme ironi. *Norsk senter for barneforskning*(4), ss. 7-13.  
doi:<https://doi.org/10.5324/barn.v33i4.3508>
- Lassén-Seger, M. D., & Skaret, A. (2014a). Introduction: Mrs Pepperpot revisited. I M. D. Lassén-Seger, & A. Skaret, *Empowering Transformations: Mrs Pepperpot Revisited* (ss. 1-7). Newcastle: Cambridge scholars publishing.
- Lassen-Seger, M. D., & Skaret, A. (2014b). Illustrating Mrs Pepperpot. I M. D. Lassen-Seger, & A. Skaret, *Empowering Transformations* (ss. 81-92). NewCastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Moe, N. (1998). *Barnet i radio: Thorbjørn Egner og Alf Prøysen som radiokunstnere og visediktere i 1950-åra*. Oslo: Falch hurtigtrykk.
- Prøysen, A. (1956a). Gumman på basar. I A. Prøysen, *Gumman som blev liten som en tesked* (ss. 51-60). Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Prøysen, A. (1956b, juli). Teskje-kjerringa som var på basar. *Kooperatøren*(7), 9.
- Prøysen, A. (1957). Kjerringa på Basar. I A. Prøysen, *Kjerringa som ble så liten som ei teskje* (ss. 44-50). Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (1957). Kjerringa som barnevakt . I P. Alf, *Kjerringa som ble så lita som ei teskje* (ss. 60-68). Oslo: Tiden Norsk Forlag.



- Prøysenhuset. (u.å). *Biografi*. Hentet fra <https://www.proysenhuset.no/biografi.5714513-470898.html>
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. I L. Elleström, *Media borders, multimodality and intermediality* (ss. 51-68). Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Rustad, H. K., & Skaret, A. (2015). Kapittel 1: Litteratur og medier: nye perspektiver på Alf Prøysens kunstnerksap. I H. K. Rustad, & A. Skaret (Red.), *Alf prøysen, kunsten og mediene* (ss. 9-29). Oslo: Novus AS.
- Røsbak, O. D., & Sjøgren-Erichsen, T. (1997). *Alf Prøysen: Præstvægen og Sjustjerna*. Oslo: Gyldendal.
- Skaret, A. (2014, april 28). Alf Prøysens fortellinger om teskjejerringa som en "uferdig estetikk". *Barnebogen*. doi:10.14811/clr.v37i0.185
- Smith-Meyer, T. D., & Syvertsen, T. (2021, september 14). *Sverige (radio og fjernsyn)*. Hentet fra Store norske leksikon: [https://snl.no/Sverige\\_-\\_radio\\_og\\_fjernsyn](https://snl.no/Sverige_-_radio_og_fjernsyn)
- Sundmark, B. (2014a, 12 22). *Teskedsgumman – en publikationshistoria på tre språk*. doi:<https://doi.org/10.14811/clr.v37i0.190>
- Sundmark, B. (2014b). Transforming text, tradition, and TV: The magic of Prøysen's Mrs Pepperpot. I M. D. Lassén-Seger, & A. Skaret, *Empowering Transformations: Mrs Pepperpot Revisited* (ss. 105-115). Newcastle: Cambridge scholars publishing.
- Tinholt, E. (2004). *Prøysen: Ti stemmer om vennskap og viser*. Oslo: DAMM & SØN AS.