

Filmatisering - Fra bog til film

American Psycho

Dana Mousten Dreier - 58513

Malene Lund Staugaard - 57576

Nicklas Olsen - 58006

Tobias Krog Lafontaine - 57497

Vejleder – Katrine Sommer Boysen

4. semester.

F17: Projekt Dansk

Samlet antal anslag i opgaven: 86568

Sprog: Dansk

Abstract

This project investigates the adaptation of the novel *American Psycho* (1991), to the film *American Psycho* (2000), and seeks to answer questions in regards to changes in themes, narration, scenes and expression. To further our analysis of the adaptation, we have compartmentalized when analysing. We have analysed certain scenes in the novel, found the corresponding scenes in the film, performed another analysis on these scenes in the film, and only then have we made a comparison between these scenes. Our analysis was made according to theoretical approaches to adaptation by Brian McFarlane, Seymour Chatman, and Linda Hutcheon with Siobhan O’Flynn. Furthermore, we employed theoretical approaches to novels and film individually by Wayne Booth, Palle Schantz Lauridsen and Erik Svendsen. Through our theory, analysis and consequent discussion of this, we have concluded that *American Psycho* is a successful adaptation, in regards to adapting themes, narration, scenes and expression, even though there are noticeable differences between the novel and the film.

Indholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| Indholdsfortegnelse..... | 3 |
| 1. Indledning..... | 5 |
| 1.1 Problemformulering | 5 |
| 1.2 Afgrænsning | 6 |
| 1.3 Motivation..... | 6 |
| 2. Begrebsafklaring..... | 7 |
| 3. Teori | 8 |
| 3.1 Teoretisk grundlag..... | 8 |
| 3.2 Filmanalyse | 9 |
| 3.3 Realisme og oversættelse | 9 |
| 3.4 Familiarity and contempt..... | 10 |
| 3.5 The Economic Lures | 10 |
| 3.6 Personal and Political Motives | 11 |
| 3.7 Intentionality in adaptations | 12 |
| 3.8 Tid og sted | 13 |
| 3.9 Indigenization..... | 13 |
| 3.10 What is not an adaptation | 14 |
| 3.11 Overvejelser når der adapteres..... | 14 |
| 3.12 Trofasthed til kildematerialet og kategorier for adaptationer..... | 15 |
| 3.13 Lineære bøger og rumlige film..... | 16 |
| 3.14 Seymour Chatman - What novels can do | 16 |
| 4. Videnskabsteori | 17 |
| 5. Metode | 18 |
| 6. Analyse..... | 18 |
| 6.1 Fortæller..... | 18 |
| 6.2 Fortællertype..... | 19 |
| 6.3 Den upålidelige fortæller | 20 |
| 6.4 Fokalisering..... | 21 |
| 6.5 Temaer i American Psycho..... | 21 |
| 6.6 Hvordan temaer kommer til udtryk i filmen..... | 23 |
| 6.7 Merging af scener | 26 |

| | |
|---|----|
| 6.8 Tidsforløbet..... | 28 |
| 6.9 Det kronologiske tidsforløb | 29 |
| 6.10 Hvordan volden portrætteres | 29 |
| 6.11 Analyse af lyd..... | 30 |
| 7. Diskussion..... | 33 |
| 7.1 Diskussion af forskellen på fremstillingen af temaer i henholdsvis bog og film..... | 33 |
| 7.2 Diskussion af volden, og overvejelser herom | 34 |
| 7.3 Fortællerens adaptation | 35 |
| 7.4 Trofasthed overfor original materialet | 37 |
| 7.5 Merging af scener | 38 |
| 8. Perspektivering..... | 40 |
| 9. Konklusion | 41 |
| Litteraturliste | 42 |

1. Indledning

Genfortælling er i dag noget vi møder overalt. Hvis man ser en oversigt fra sin lokale biograf, vil der næsten med garanti være film, som er filmatiseringer af forskellige litterære medier. For blot at nævne nogle få der er udkommet fornyligt, er der; ”Fifty Shades of Grey”, ”Guardians of The Galaxy”, ”Wonder Woman”, ”Den Hundredårige Der Kravlede Ud Ad Vinduet Og Forsvandt”, og mange flere. Vi vil tage udgangspunkt i bogen American Psycho, som er udgivet første gang i 1991, og senere filmatiseret og udgivet i 2000. Når vi ser en succesfuld adaptation, er vi ofte uopmærksomme på præcis hvor mange ændringer, der er sket fra kildematerialet til den nye genfortælling. De små ændringer eller justeringer, der laves i adaptationsprocessen kan have store konsekvenser for opfattelsen af genfortællingen. Det er disse eventuelle ændringer eller justeringer, som vi vil undersøge igennem dette projekt. Mere specifikt, vil vi undersøge, hvordan fremstillingen af temaer, scener og fortælleren ændrer sig fra bog til film, og hvad det gør ved det samlede udtryk, at det er blevet ændret eller justeret. Det er netop dette, der leder os til følgende problemformulering.

1.1 Problemformulering

“Hvordan bliver bogen American Psycho (1991) filmatiseret til American Psycho (2000)? Hvilke ændringer sker der i forhold til tematik, fortællestil, scener, og hvilken effekt har det på fortællingen?”

Problemstillinger:

- På hvilken måde kommer følgende temaer til udtryk i filmen: Kropsideal, overklassen, forbrugerkultur, kvindehad og vold.
- Hvad gør de skriftlige virkemidler ved fremstillingen af hovedpersonen i bogen og hvordan skiller det sig ud fra hans portrættering i filmen?
- Hvad gør det ved fremstillingen af bog og film at bestemte elementer er nedtonede og fremhævede forskelligt i de to medier?

1.2 Afgrænsning

I dette projekt har der været mange muligheder for at analysere adaptation. Vi har valgt en tilgang med fokus på værkers ligheder og forskelle. Vi har fravalgt at foretage en receptionsanalyse af både bogen og filmen American Psycho. Vi har truffet dette valg for at fokusere på indholdet i bogen og filmen, fremfor at analysere modtagelsen af de to værker. Vi vil inddrage konteksten for bogen og filmen men ikke modtagelse eller holdninger til disse. Vi afgrænser os også fra at lave vurderinger om hvorvidt bogen eller filmen er det bedre værk. Dette er baseret på et ønske om at skrive en akademisk opgave med fokus på det tekniske indhold.

Vi har fravalgt at lave en analyse af sjuzet/fabula. Vi har i stedet arbejdet med diskursiv tid og den kronologiske orden.

I bogen er der flere gennemgående temaer som vi også afgrænser os fra, såsom HIV/AIDS-epidemien, homofobi og stofmisbrug. Disse temaer er prominente i bogen men er ikke nær så brugte i filmen. Vi har derimod kigget på vold, forbrugerkultur og kropsidealer da disse er gennemgående temaer i begge værker.

1.3 Motivation

Denne opgave er motiveret af en interesse for både film og litteratur, som var fundamental for alle projektgruppens medlemmer. Vi har alle tidligere været involveret i forskellige former for medieanalyse og litteraturanalyse. Interessen for overgangen mellem litteratur og film var det som tiltrak os ved projektet. Problematikeringen er kommet via et møde af teori om adaptation, og den utilfreds mange filmseere udtrykker når deres yndlingsbøger filmatiseres. Vi har behandlet empirien ved at følge i sporene af teoretikerne Brian McFarlane, Linda Hutcheon og Seymour Chatman som alle er store teoretikere inden for det tværmediale akademiske felt.

Vi blev motiveret af disse teoretikers søgen i svaret på spørgsmål om, hvordan man adapterer skriftligt materiale til det visuelle medie, hvilke fravalg og tilvalg der gøres,

hvordan de ses i det endelige adapterede materiale og hvad det gør ved fremstillingen af en hovedperson som Patrick Bateman.

Netop Bateman som hovedperson er også en del af vores motivation, allerede før vi påbegyndte analysen, havde vi ideer om at der var noget særligt i denne form for karakter, og hvordan han bliver adapteret fra skriftligt materiale til det filmiske medie. Denne motivation blev bærende for hvordan vores opgave udfoldede sig. Efterfølgende dette afsnit vil der nu være en begrebsafklaring, som viser begreber vi har valgt at benytte, som enten ikke har kunne oversættes til dansk, og bevare samme betydning. Eller som vi har oversat til dansk og nu forklare dets oprindelige betydning.

2. Begrebsafklaring

Adaptation: Når en historie bliver tilpasset et andet medie, som American Psycho der går fra bogmediet til filmmediet.

Adapter: Personen der står for at foretage adaptationen, som en teaterinstruktør eller filminstruktør.

Intentionality: De intentionelle valg der er foretaget i en adaptation. Ikke alt er lige vigtigt at overføre når en historie går fra et medie til et andet, og der er derfor foretaget specifikke valg, for at historien tilpasses det nye medie på god vis.

Linear: Måden som en bog giver læseren information på. En bog læses ord for ord, og dette er man nødt til for at forstå bogen. Man kan ikke starte med at læse det tredje ord, for derefter at læse det syvende ord, og regne med at bogen giver mening. For at forstå hvad der står skal man derfor læse bogen ord for ord. Dette er modsat rummelighed.

Rummelighed: Måden hvorpå en film afslører information på. I modsætning til en bog læser man ikke en film fra scene til scene. En scene kan indeholde meget information på samme tid, hvor det er op til seeren hvad vedkommende først lægger mærke til og det er dette der gør scenerne rummelige.

Merging: En sammenlægning af to separate scener fra kildematerialet. Det er to scener i

filmen der overlapper hinanden, som ellers ikke foregår på samme tid i bogen, eller sågar karakterer som er blevet sammenskrevet.

Wagners tre begreber

Transposition: En skriftlig historie der er lavet til film, med ingen til meget få ændringer.

Kommentering: En skriftlig historie der er lavet til film, og samtidig er ændret på baggrund af instruktørens valg.

Analogi: En skriftlig historie der er lavet til film, hvor instruktøren har valgt at lave mange ændringer af kildematerialet i adaptationsprocessen.

3. Teori

3.1 Teoretisk grundlag

Denne opgave tager sit fodfæste i filmanalyse og litteraturanalyse, med et stærkt komparativt element mellem disse to forskellige tilgange. Dette teoriafsnit vil redegøre for de film- og litteratur analytiske greb vi anvender i analyseafsnittet, hertil vil vi blandt andet bruge Medieanalyse af Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen (Lauridsen & Svendsen et al, 2015). Vores fokus i dette teoretiske afsnit vil hovedsageligt omhandle teori om adaptation, det vil sige oversættelsen af en narrativ imellem to forskellige medier. Hertil vil vi benytte os af teoretikerne og deres værker: Linda Hutcheons "A Theory of Adaptation" fra 2013, Seymour Chatmans "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)" fra 1980, og Brian McFarlanes "An Introduction to the Theory of Adaptation" fra 1996 for at få et indblik i adaptationer og de redskaber der anvendes, når en narrativ skal oversættes fra bog til film.

3.2 Filmanalyse

Der sker noget særligt, når en historie bliver genfortalt i et nyt medie. Linda Hutcheon forklarer i “A Theory of Adaptation” (Hutcheon 2013), hvordan formidling mellem medier fungerer og hvilke effekter denne formidling kan have på et modtagende publikum. Hun forklarer at adapterne må være opmærksomme både på det modtagende publikums ønske om korrekt gengivelse af historien, men de skal også samtidigt forny og friske plottet op, så det dermed ikke blot er en gengivelse. Hos Hutcheon kan man uddrage at den bedste opskrift på en gengivelse opnås: “[...] *in the simple act of almost but not quite repeating, in the revisiting of a theme with variations.*” (Hutcheon, 2013:115). Denne balance mellem at skulle gengive og genopfriske samtidigt vil vi vende tilbage til senere i diskussionsafsnittet af denne opgave, men for nu, vil vi vende blikket mod Medieanalyse af Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen.

3.3 Realisme og oversættelse

I begyndelsen af kapitel syv “Film - realisme, genrer og kontekst” i Medieanalyse (Hansen i Lauridsen & Svendsen et al, 2015) bringer Kim Toft Hansen en interessant problematik på banen, der relaterer sig til den forrige præsenterede problematik i gengivelse modsat genopfriskning. Han gør det her i kontekst til “En kongelig affære” (2012), som er et filmatiseret historisk drama af virkelige hændelser. Der sker altså også i dette tilfælde, som med American Psycho, en slags gengivelse. Her er det så blot historisk materiale gengivet i film, hvor American Psycho er en fiktionshistorie adapteret til film. Hvis man tager et skridt tilbage og betragter fiktionshistorien som narrativens “virkelighed”, kan disse to ting sammenlignes.

Kim Toft Hansen beskriver at et “*historisk drama ligger nærmest per definition op til en diskussion af, hvorvidt fortællingen er korrekt eller ej.*” (Hansen i Svendsen & Lauridsen et al, 2015:133), der er altså et spænd mellem historisk korrekthed og kunstneriske friheder, som også opstår når en fiktionsbaseret historie oversættes mellem to medier, præcis som Linda Hutcheon også bringer på banen. I fiktive fortællinger kan der også være en intern universal realisme, nogle regler eller grundprincipper, der skal overholdes for at modtageren af historien er tilfredsstillet. For eksempel ville modtageren af en filmatisering af Marvels Thor (2011), ikke være tilfreds hvis reglen at kun Thor kan samle hans hammer op, blev

ignoreret i en filmatisering. Det ville ikke stemme overens med den interne realisme i den historie der bliver genfortalt. Realisme, i forhold til den oprindelige historie, er derfor også et begreb der kan bruges når man analyserer mellem medier - og dermed menes der ikke rigtig realisme, men grundhistoriens realisme og realitet. Nu da vi har afdækket realismebegrebet inden for adaptation, vil vi i det følgende afsnit beskrive hvorledes man bringer noget fra litterære beskrivelser, til filmisk visning.

3.4 Familiarity and contempt

Når et plot bliver tilpasset og oversat fra et medie til et andet, dukker spørgsmålet op om forholdet mellem adapteren og forfatteren. Hvem er det egentlig som tilpasser historien til mediet? Kan begge producenter gøre det? Når en historie overføres fra et medie til et andet, går det fra at være en enkelt kreation til et værk, hvor flere skal samarbejde om oversættelsen og det færdige produkt (Hutcheon, 2013:80).

Diskussionen om hvem af alle de medvirkende, som er med til at producere filmen, der er de egentlige adapters, er specielt kompliceret når det kommer til film. Alt fra kostumedesigneren og instruktøren til skuespillerne og musikproducenten er alle med til at få al interaktion til at passe ind i en film. Skuespillere er ifølge Hutcheon dem der repræsenterer figurerne fysisk, altså giver dem materiel eksistens. Derudover indrømmer nogle skuespillere, at de har hentet inspiration fra litterære personer, der er velkendte, selvom de skal følge et manuskript. Derved bliver også skuespillere adapters, som har indflydelse på hvordan karaktererne i filmen kan opfattes, i mange tilfælde en smule anderledes end i den litterære udgave (Hutcheon, 2013:81). En anden vigtig faktor i overførslen og dermed tilpasningen af mediet, er filmklipperen. I redigeringen identificeres vigtige underliggende mønstre, som ikke er overfladiske, da det er en del af måden musik og billeder er sat sammen på (Murch in Hutcheon, 2013:82).

3.5 The Economic Lures

Når filmproducenter skal lave en film, ud fra allerede eksisterende originale fortællinger, skal de benytte sig af adaptations strategier, for at være sikre på at nå så stort et publikum som overhovedet muligt. Dette skal gøres på baggrund af at filmen for det første skal være

indbringende nok til at indtjene et overskud. For at få disse ting til at fungere optimalt, skal man benytte sig af det Hutcheon i sin bog kalder “safe bets” (Hutcheon, 2013:87), altså at man benytter sig af sin viden om, hvad den bredeste del af seere ønsker og ikke ønsker at se. En vigtig faktor som spiller ind på den færdige adapterede film er det økonomiske aspekt. I teksten beskriver Hutcheon følgende om film og bøgernes økonomiske ulemper og fordele. At producere en film bliver sammenlignet med at være passager i en taxa, hvor hver en meter koster penge og man derfor må vælge bestemte ting fra eller tone ned for noget, for at overholde budgettet. Dette problem er der ikke, når en tekst skrives. Den kan for eksempel foregå mange steder i hele verden, uden at det koster nogen noget (Bradbury, 1994:101 in Hutcheon 2013:87). En anden måde økonomien har indflydelse på adaptationen af et værk, er at man som instruktør ønsker, at benytte sig af bestemte skuespillere med kendte navne for at få folk til at se den. Målet om at lave en indbringende film som passer til de behov seerne besidder, har indflydelse på hvordan den færdige film bliver (Hutcheon, 2013:89). Udover at være kontrolleret af at skulle være indbringende, er en filmatisering også styret af de love der måtte være om ophavsrettigheder og ejendomsret. Dette betyder at man i nogle tilfælde har lavet om på plottet, udeladt elementer og indført andre. Der er også øvrige motiveringer, udover de økonomiske, for adapterne og disse vil blive beskrevet i følgende afsnit.

3.6 Personal and Political Motives

Når en adapter laver en filmatisering af et værk, har vedkommende altid en personlig motivation til at gøre dette. Filmen er dermed både en fortolkning og et billede af hvilken holdning adapteren har til det filmen handler om, og dens overordnede temaer. At sætte sig i forhold til noget ved en filmatisering har gennem tiden vist, at man som producent kan risikere at møde kritik, for sin fortolkning af elementer i filmen (Hutcheon, 2013:92). En tilpasning kan ved hjælp af mange redskaber bestemme den overordnede holdning til filmens temaer og på denne måde kan den for eksempel opfordre til kulturel, samfundsmæssig og social kritik, men også undgå det, hvis dette er producentens intention. Hutcheon nævner flere eksempler på hvordan postkoloniale dramatikere og pacifistiske TV-producere, har brugt deres positioner til at komme ud med deres politiske synspunkter (Hutcheon, 2013:94).

Adaptation kan på mange måder bruges til at engagere en større kulturel mængde mennesker, til at undgå eller til at rejse en direkte korrespondanceanalyse: Forskellige objekter skal svare til hinanden og passe sammen. Hutcheon bruger følgende citat i bogen, for at understøtte, at adapteren skal have en form for interesse, lige meget hvad det kan være. Interessen skal være motiveret af historien, for at den kan komme til udtryk på en ordentlig måde i en film: *“If the adapter is not significantly and measurably moved by the novel, for whatever reason, the play will suffer accordingly”* (Brady 1994:10 in Hutcheon 2013:94). Denne interesse er ofte politisk i det moderne samfund og filmen bliver derfor på mange måder og ved hjælp af alle virkemidler, noget der understøtter eller kritiserer en bestemt politik, som regel med en samfundskritisk agenda.

For at forstå teorien omkring adaptation og dermed hvorfor og hvordan adaptation bliver til, er det vigtigt at man forudsætter sig hvordan en adapter bruger plottet i historien. Adapteren gør dette ved enten at holde sig tæt til plottet, eller ved at bytte rundt, udelade og lægge vægt på forskellige elementer i historien (Hutcheon, 2013:95). Dette er vigtigt at have med i overvejelserne om adapterens intentioner med at fortælle historien på den præcise måde det gøres, noget der vil blive afdækket yderligere i et senere afsnit. Det følgende afsnit vil præsentere opfattelsen af adaptation som et produkt af sin tid og sted.

3.7 Intentionality in adaptations

Når der foretages en adaptation er der forskellige kreative processer i spil. Man skal have et motiv for at tilpasse plottet ind i et nyt eller tilsvarende medie. Der skal være en beslutning om og en grund til hvorvidt historien skal fortolkes ind i en politisk metafor, eller for eksempel en spirituel eller psykologisk forløsning og hvordan dette skal passe ind i den individuelle og politiske historie plottet tilpasses. Ydermere nævner Hutcheon at den specifikke æstetiske form, som hver enkelt tilpasning tager, har også noget at gøre med de nye producenters specifikke evner og interesser (Hutcheon, 2013:106). Det er klart at adapterne har intentioner, men man kan diskutere hvordan disse intentioner, skal have indflydelse på fortolkningen af meningen og på de værdier der lægges ned over handlingen i en adaptation. Dette bliver ikke direkte adresseret i vores diskussion, men i diskussionen vil der blive diskuteret hvordan instruktører kan ændre udtrykket af en narrativ intentionelt, og hvad det gør ved fortællingen.

3.8 Tid og sted

Ifølge Malcolm Bradbury, så kan modtagelsen af en historie og kontekst ændres på kort tid (Bradbury i Hutcheon, 2013:142). En adaptation skal altid forstås som et produkt af sin tid og sted, hvilket ofte resulterer i at adapterne er nødsaget til at opdatere eller redigere i historiens indhold så den får en bedre modtagelse (Ibid.). I Hutcheons forståelse af adaptation er kontekst både præsentation og modtagelse (Ibid. 143).

Det fysiske sted hvor adaptationen foretages er også vigtigt for det færdige produkt. At adaptere på tværs af kulturer er ifølge Hutcheon normalt, som for eksempel teaterstykker der ofte adapteres på tværs af lande (Hutcheon, 2013: 145). Når en historie adapteres ind i en anden kultur end sit ophavsland, så kaldes dette for en transkulturel adaptation. David Edelstein, en amerikansk filmkritiker, har argumenteret for at det tempo historien fortælles med ændres i transkulturelle adaptationer (Ibid. 147). I en Amerikanisering af en Europæisk film vil værdier ændres således at de stemmer overens med publikums holdninger, for at forbedre modtagelsen af værket. Et eksempel på dette kunne være at full frontal nudity ikke accepteres på samme måde hos et Amerikansk publikum, som hos et Europæisk.

Dette kan resultere i en nedtoning af temaer, eller omstrukturering af storyline (Ibid.). Adaptationer kan også foretages subkulturelt, hvor man forsøger at appellere til en bredere gruppe med adaptationen end kildematerialets hensigt. Modtagelsen af et værk kan blive negativ, såfremt der ikke foretages de korrekte modifikationer i adaptationen. Ændringer kan derfor forårsage en bedre modtagelse af et værk, ved at opdatere det tids- og stedrelevant. Noget der også er relevant at se på, er kulturelle ændringer, og det vil den følgende sektion undersøge.

3.9 Indigenization

Hver gang en adaptation af en historie på tværs af medier foretages vil der ske ændringer. Ifølge Hutcheon kan disse ændringer være med til at ændre historien drastisk (Hutcheon, 2013:148). Disse ændringer kan skyldes kulturforskelle. Derfor er det vigtigt at adapteren tilpasser sit værk til den kulturelle og sociale kontekst den udgives i. Modtagelsen er ligeså

vigtig som skabelsen af en adaptation (Ibid. 149). Her postulerer vi at emner relevante for samtiden kan være gået af mode, eller sågar blevet tabubelagte. Det originale værk kan appellere til en subkultur, men når det adapteres skal det muligvis tilpasses populærkulturen for en bred appel. Her kan vold nedtones og fremstillingen af karakterer ændres. Hutcheon forklarer, ud over hvad en adaptation er og hvilke hensyn der tages til den, også hvad en adaptation ikke er, og dette vil den følgende sektion redegøre for.

3.10 What is not an adaptation

For at forstå hvad en adaptation er, må vi også være bevidste om hvad en adaptation ikke er. “What Is Not an Adaptation? In answer to this question, defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits: short intertextual allusions to other works or bits of sampled music would not be included. But parodies would, and indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not. After all, not every adaptation is necessarily a remediation, as we have seen.” (Hutcheon, 2013:170). En adaptation skal således være en intentionel ændring af en tekst på tværs af medier. Genindspilninger og parodier kan som Hutcheon nævner også ses som adaptationer, selvom de er indenfor samme medie. Vi definerer derfor en adaptation som: Den intentionelle reproduktion eller genfortælling af et værk som et nyt værk. I tilfældet med American Psycho er filmen en adaptation af bogen, da det er en genfortælling via et nyt medie. De forrige afsnit har afdækket teorier fra Linda Hutcheon angående adaptation, disse teorier vil blive benyttet senere, både i forhold til analysen og diskussionen. Den kommende sektion vil nu skifte fokus til Brian McFarlanes forståelse af adaptation.

3.11 Overvejelser når der adapteres

Ifølge Brian McFarlane er det vigtigt at kigge på de enkelte dele, såsom temaer og stemning, og bevare dem i adaptationer af tekster (McFarlane, 1996:14). Folk der har læst

en tekst er ofte interesserede i at se, hvordan den bliver oversat til film, og om hvor mange af tekstens elementer der bliver bevaret i filmen (McFarlane, 1996:7). Når folk læser en historie danner de sig indre mentale billeder over hvordan personer, steder og ting ser ud, og det gør det interessant for dem at se, om deres tanker holder stik med filmens visuelle valg (Ibid.).

3.12 Trofasthed til kildematerialet og kategorier for adaptationer

Disse indre mentale billeder kan ofte lede til problemer blandt læsere som mener at filmen ikke er trofast nok til teksten (McFarlane, 1996:9). Geoffrey Wagner har foreslået tre forskellige kategorier som en instruktør og kritiker kan putte adaptationen ind i, så filmens loyalitet til det originale materiale mister lidt af sin privilegerede position: Transposition, hvor en novelle eller anden skriftlig historie er gengivet på film med megen lidt til nærmest ingen interferens i forhold til ændringer (Wagner i McFarlane, 1996:10). Kommentering, hvor en original tekst er taget og blevet ændret, enten uden eller med en bestemt intention af instruktøren, som har haft fokus på andet end at holde sig trofast til kildematerialet (Ibid.). Analogi, hvor instruktøren har taget forholdsvis meget afstand til kildematerialet, men ikke nok til at man ikke kan finde ligheder mellem filmen og den originale skriftlige tekst (Ibid.). Ifølge McFarlane er fænomenet "troværdighed" overfor originalen ikke nødvendigvis afgørende for kvaliteten af denne (McFarlane, 1996:22). Hvis filmen ikke forsøger at være troværdig, så er det en ligegyldig evaluering af filmens kvalitet. Man bør derimod se på hvad filmen forsøger at opnå (Ibid.):

"Novel and film can share the same story, the same 'raw materials', but are distinguished by means of different plot strategies which alter sequence, highlight different emphases, which in a word defamiliarize the story" (McFarlane, 1996:23)

Terence Hawkes fremsætter ifølge McFarlane ovenstående. Det er relevant at inddrage for at skabe en forståelse af at, der i adaptationer af værker kan lægges vægt på nye fokusområder. Selvom en historie som American Psycho følger den samme historie, så kan der via filmiske virkemidler og genfortælling lægges vægt på andre dele af historien. Visse dele vil blive fremhævet, mens andre vil blive skubbet i baggrunden.

3.13 Lineære bøger og rumlige film

Ifølge McFarlane adskiller bøger og film sig ved at være henholdsvis "*linear*" og "*spatial*", herefter refereret til som lineære og rummelige (McFarlane 1996:27). Bøger bliver læst og er lineære i sin opbygning da vi må læse dem ord for ord (Ibid.). Dette er ifølge McFarlane årsagen til at bøger er nødsaget til at udfolde sig gradvist (Ibid.). Som før nævnt kan tiden således stå stille som Chatman har beskrevet. Film er derimod rummelige ifølge McFarlane (Ibid.). Rummeligheden skal forstås som at en scene, eller sågar et stillbillede, kan indeholde meget information. Det kan føre til at seeren ikke på samme måde opfanger alle detaljer som de ville i bogen. Disse foregående teori afsnit, har nu redegjort for Linda Hutcheons og Brian McFarlane, og vi vil i følgende redegøre for Seymour Chatmans teori om adaptation.

3.14 Seymour Chatman - What novels can do

En af de vigtigste ting at lægge mærke til, når man taler om en fortællings narratologi er den måde afsender organiserer tekst, bevægelse og karakterer på. Måden at organisere historien på, skal gøre fortællingen aktuel for modtageren af denne, uanset hvilket medie den modtages via (Chatman, 1980:121). Et andet vigtigt element inden for narratologi er det Chatman kalder discourse-time, vi vælger at kalde det den diskursive tid (Ibid.). Når for eksempel en persons livshistorie fortælles realistisk, starter man i barndommen og slutter med døden. Dette kalder Chatman for story time, plottets realistiske tidsforløb (Ibid.). Story time er uafhængigt af den diskursive tid, som er den måde de forskellige situationer forløber i teksten. Her kan man starte i voksenalderen, så lade handlingen udspille sig i et flashforward til døden, for derefter at slutte med flashback til barndommen. Med andre ord: Story time og den diskursive tid er som udgangspunkt uafhængige af hinanden, uanset hvilket medie plottet udspiller sig i. Når man taler om de forskelle der kan være i et plot, når det oversættes fra et medie til et andet, vil man kunne argumentere for, at disse forskelle er udtryk for forskellige uafhængige interesser og intentioner som afsenderne har (Chatman, 1980:122). Når man ser på forskellen på den samme historie i en bog modsat i en film, er der visse særlige forskelle på de to versioners form, indhold og derfor virkning. Chatman

begrænser sig her til at forklare om to narrative træk: Description og point of view som ofte viser historien på forskellige måder i en film sammenlignet med en bog (Chatman, 1980:123). Description eller beskrivelse er de passager i litteratur, som fryser handlingen og fokuserer på at visualisere en scene, ting eller beskrive en karakters mentale stilling til ting (Thrall & Hibbard i Chatman, 1980:123). I beskrivelsen pauser historiens tid og dermed også handlingen, selvom den diskursive tid fortsætter. Modtageren ser karakterer og deres omgivelser som en "*Tableau vivant*" (Chatman, 1980:123). Når det handler om detaljer i en beskrivelse, vælger en forfatter ofte bestemte detaljer, som vedkommende beskriver i teksten. Disse detaljer er fastsatte, og modtageren vil kun kunne skabe et imaginært billede ud fra beskrivelsen af netop de detaljer. I en film vil en beskrivende passage indeholde et potentielt stort og ubestemt antal af detaljer. Modtageren har meget svært ved at opfatte alle disse detaljer, da den diskursive tid i en film forløber hurtigere og man vil oftest være for optaget af meningen med de ting man lægger mærke til. Modtageren reagerer på at de detaljer der opstilles i en film blot er præsenteret og ikke hævdet som de oftest er i en tekst. Man lægger derfor mærke til de detaljer, som virker vigtige for plottet og for forståelsen heraf (Chatman, 1980:125). Dette kalder Roland Barthes for en "*Hermeneutic inquiry*" eller hermeneutisk undersøgelse (Barthes in Chatman, 1980:126). I litteratur kræver det ikke andet end beskrivelse, at fortælle om tingenes tilstand og personernes indbyrdes relationer i teksten. Filmens beskrivelse af førnævnte elementer er mere repræsenteret af de effekter der skal tages i brug for at forklare hvordan handling og mennesker indgår med hinanden. Disse effekter kan være sådan noget som musik, lys, lyd og voice-over (Chatman, 1980:128). Teorien i denne sektion vil blive udforsket i forhold til American Psycho senere i vores analyseafsnit. Redegørelsen for vores valgte teoretikers teorier om adaptation er nu fremlagt, og vil blive benyttet løbende igennem opgaven, det følgende afsnit vil være vores metodeafsnit.

4. Videnskabsteori

Vi arbejder hypotetisk-deduktivt. Vi har opstillet hypotesen om at der sker ændringer i adaptationer. Vi efterprøver denne hypotese med en adaptations analyse for at bekræfte eller afkræfte om dette er korrekt.

5. Metode

Vi arbejder metodisk ud fra teorier om adaptation af materiale fra et medie til et andet. Dette udmønter sig i en komparativ analyse med fokus på hvordan American Psycho bogen adskiller sig fra og har sammenhæng med American Psycho filmen.

Vi vil analysere filmens stil og struktur, med fokus på visuelle effekter, lyd, cinematografi, klipning og iscenesættelse (Lauridsen, Svendsen, et al 2015:135). Dette vil vi stille overfor en litterær analyse af scener i bogen for at sammenligne fremstillingen af historien og karaktererne. På baggrund af dette, vil vi lave en komparativ analyse af ændringer i tematik, karakterernes fremstillinger og fortællingens fokuspunkter. Vi vil herfra kunne udlede konklusioner om hvad der ændres, tilføjes og fravælges i adaptationen af American Psycho. Vi vil blandt andet se på Seymour Chatmans koncept om diskursiv tid (Chatman, 1980:121). Her vil vi konstruere en komparativ analyse af filmens og bogens timelines for at komme tæt på hvordan fortællingerne adskiller sig på de to medier. Det vigtige spørgsmål er her hvilke fravalg og tilvalg, der er blevet lavet i scenerne? Med vores metodiske fremgangsmåde fremlagt, vil vi nu bevæge os videre til analysen.

6. Analyse

6.1 Fortæller

Begyndelsesvis for vores analyse, vil vi analysere fortælleren i bogen og filmen American Psycho. I American Psycho tilhører fortællerstemmen hovedpersonen selv, og er en af de mest ikoniske ting ved både filmatiseringen og bogen. Patrick Batemans kaotiske sind sætter igennem både bog og film sit præg på fortællingen i bogen, og udtrykket i filmen.

I både bogen og filmen er Bateman en homodiegetisk fortæller, hvilket vil sige at han er en del af den verden, hvor handlingen udspiller sig (Kjældgaard, 2013:57). Derudover er Bateman også hovedrollen, hvilket gør ham til en autodiegetisk fortæller. Autodiegetiske fortællere opstår når fortælleren ikke blot er en del af handlings verdenen, men optræder

som fortællingens hovedperson (Kjældgaard, 2013:58). I filmen har han også en fortællerstemme, hvor han har jeg-persons baserede monologer, for eksempel:

”There is an idea of a Patrick Bateman; some kind of abstraction. But there is no real me: only an entity, something illusory. And though I can hide my cold gaze, and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable... I simply am not there.” (Harron, 2000, 06:44-07:07).

Denne monolog findes også i bogen, men hvor vi i filmen hører det som en voice-over over handlingen, mens Bateman er i gang med at pille en ansigtsmaske af hans ansigt, er det i bogen blot en del af den almindelige tekst. Hvad der menes med dette, er at det filmiske trick voice-over får denne passage til at stikke ud, fordi ikke alle Batemans’ tanker fremgår via dette, nogle vises ved brug af kropssprog og mimik og kun udvalgte tanker fremhæves og bruges som voice-over. I bogen bliver alt der ikke er dialog eller talt-monolog, filtreret igennem Batemans tanker, så passagen har ikke samme vægt i bogen. Man kan fra et analyse standpunkt stadig sige, at passagen i bogen dog alligevel har noget vægt, da den bryder ind i midten af en dialog imellem Bateman og Jean (Ellis, 2011:201).

6.2 Fortællertype

I bogen ”The rhetoric of fiction” fra 1983 beskriver Wayne Booth forskellige former for fortællere, hvad de bruges til og hvordan man kan aflæse spor i tekster, som kan udpege om en fortæller er af den ene eller den anden type (Booth, 1983). For eksempel skriver han om en kommenterende fortæller, som er en fortæller som ikke blot viser, men også italesætter (Booth, 1983:155). Fra et litterært standpunkt er det dermed en fortæller, der forholder sig både beskrivende og konkret, idet han kommenterer situationer. Dette kommer til udtryk i følgende eksempel, hvor Bateman som fortælleren bryder dialog imellem Jean og ham, for at kommenterer hans eget selvbillede som en illusion (Ellis, 2011:201). En rent beskrivende fortæller ville i denne situation blot beskrive hvordan hans ansigt, krop og generelle mimik reagerede, frem for at bryde ind med en tanke-monolog, hvor mens en rent konkretiseret, fortællende fortæller ville være meget mere nøgternt i beskrivelser, end Bateman findes at være som fortællerstemme. Det kan antages at denne kommenterende fortæller bæres over i den filmiske version af bogen, efter som kameraet kan anses for at være den beskrivende

del af narrativen; hvad vi ser. Hvor mens den overlagte monolog af Batemans fortællerstemme, kunne være den fortællende del af narrativen; hvad vi bliver fortalt.

Vi har også, i *American Psycho*, både filmen og bogen, at gøre med en ubevidst fortæller. Der er intet der peger på at Patrick Bateman, virker til at være klar over at han skriver, tænker eller taler på en måde der er tiltænkt et publikum. Dette kunne for eksempel filmisk være illustreret ved scener hvor fortælleren sidder ved en skrivemaskine, som for eksempel i *Moulin Rouge*, og litterært være ved beskrivelse af deres skrivning (Booth, 1983:155). Det er særligt relevant at bestemme om en fortæller er selvbevidst, når denne fortæller formulerer sig i jeg-person, fordi fortælleren i jeg-persons opstillingen kan tale direkte til sit publikum, og endda adressere disse. *"You're probably wondering how I wound up here"* er et kendt trope-fænomen inden for film, hvor fortælleren taler bevidst til publikummet. Det optræder blandt andet i *American Beauty*, *Daredevil*, og *Deadpool*. Voice-overen i den filmiske version af *American Psycho* adresserer aldrig direkte et publikum. Voiceover stemmen er dermed også en ubevidst fortæller, men den kan opleves som bevidst i fremstillingen. For eksempel i scenen hvor Bateman udfører hans morgenrutine med en monolog, opleves fremstillingen næsten som en guide til hvordan man holder kroppen ved lige. I en guide ville fortællerstemmen være bevidst om at denne taler til et publikum, fordi den er tiltænkt et publikum. Bateman taler derimod til ingen, han løber blot mekanisk igennem sin memoriserede morgenrutine. Men selvom han taler til ingen, kan han opleves som bevidst, grundet de konnotationer til guides som scenen trækker.

6.3 Den upålidelige fortæller

Booth italesætter den pålidelige fortæller som en fortæller der taler eller handler i overensstemmelse med normerne i værket, og fortælleren er så upålidelig, når han ikke gør (Booth, 1989:158). De normer fortælleren skal agere efter er sat af den implicitte forfatter, som er det billede af forfatteren der dannes under læsningen af historien.

Hvis det opdages at fortælleren er utroværdig, og dermed upålidelig, kan meningen af værket skifte (Ibid.). Dette ses for eksempel i filmen via scener som da Bateman skal skaffe sig af med liget af Paul Allen, og han trækker det gennem foyeren af hans lejlighedskompleks. I scenen ser vi først et langt blodspor efter posen med liget, men da vi skifter til næste scene, hvor vi stadig kan se ind i bygningen, er der intet blodspor på gulvet

(Harron, 2000, 29:18 - 29:32). Hele den afsluttende del af filmen er også bygget op for at så tvivl om hvorvidt Patrick Batemans oplevelser overhovedet er sket, og får derved med vilje publikum i at tvivle på realiteten i hvad de har set.

6.4 Fokalisering

Der findes tre måder at delegere adgangen til den fortalte verden i fiktion, tre måder hvorpå fortællerens vidensdistribution kan beskrives på; indre, ydre og nulfokalisering. Indre fokalisering er når der kun fortælles det, og kun det, som en bestemt karakter ved, mens der i ydre fokalisering ikke er adgang til indre perspektiver hos karakterer, og hændelser og karakterer er kun angivet ved deres ydre fremtræden. I nulfokalisering er der ikke nogen begrænsninger på det (Kjældgaard, 2013: 59). I American Psycho er vidensrelationen mellem fortælleren og Patrick Bateman den samme, da de har samme vidensniveau. Vi bliver aldrig fortalt mere end hvad jeg-fortælleren, Patrick Bateman, præsenterer os for. De foregående sektioner har omhandlet Patrick Bateman som fortæller, og den følgende sektion af analyseafsnittet vil nu analysere temaer og deres fremstilling i American Psycho.

6.5 Temaer i American Psycho

Følgende afsnit vil indeholde en tematisk analyse af udvalgte scenarier i bogen "American Psycho". Dette gøres med udgangspunkt i uddraget "Tema" s. 268-272 fra teksten: "PRAXT - Pragmatisk tekstteori" (1996) af Ole Togeby. Disse scenarier skal tydeliggøre og understøtte fortolkningen af bogens tematisering af nogle af de samme temaer, der bliver lagt vægt på i filmen fra 2000. Det vil vi komme yderligere ind på i en efterfølgende diskussion af henholdsvis bogen og filmens måde at tematisere de samme emner på, og om det ændrer på forståelsen af disse og af hovedpersonen Patrick Bateman. Et par af de første temaer, der er værd at nævne i forhold til filmen er kropsidealer og ungdomsidealer, fordi de går hånd i hånd i bogen. Følgende citat er fra Batemans morgenrutine, hvor han benytter sig af en masse produkter, der i hans egen optik skal holde ham ung og smuk at se på: "*Vidal Sassoon shampoo is especially good at getting rid of the coating of dried perspiration, salts, oils, airborne pollutants and dirt that can weigh down hair and flatten it to the scalp which can make you look older. The conditioner is also*

good—silicone technology permits conditioning benefits without weighing down the hair which can also make you look older.” (Ellis, 2011:25) Bateman går altså meget op i pleje af kroppen, til det formål, at han ikke vil se gammel ud. Der er altså en afstandtagen til fysisk alderdom i denne passage, da han nævner at der er bestemte ting der får mennesker til at se gamle ud. Herudover gives der her et indtryk af at Patrick Bateman har adopteret reklameretorikken i sit sprog, da han oplyser hvad han bruger af produkter og hvordan de er gode for hans krop. Temaet kropsideal hænger sammen med ungdomsideal, da der opstår et modsætningsforhold mellem ung og gammel og fordi Bateman tager afstand fra fysisk alderdom. Den overdrevne brug af disse plejeprodukter, bidrager til temaet forbrugerkultur, som vil vil komme yderligere ind på i afsnittet herunder.

Bogen er fyldt med lange beskrivelser af den materielle overflod, som Patrick Bateman og hans venner lever i. Her opremses der bekendte dyre mærker og ting op lige efter hinanden. Et eksempel på dette er følgende citat: *“Next to the Wurlitzer jukebox is a black ebony Baldwin concert grand piano. A polished white oak floor runs throughout the apartment. On the other side of the room, next to a desk and a magazine rack by Gio Ponti, is a complete stereo system (CD player, tape deck, tuner, amplifier) by Sansui with six-foot Duntech Sovereign 2001 speakers in Brazilian rosewood.”* (Ellis, 2011:24). Her handler det om hvilket image det giver Patrick Bateman, ud fra beskrivelser af hvad han ejer, når vi skal frem til hvad disse længere passager bidrager med til tekstens tematik: *“Temaet handler snarere om verdensopfattelsen hos den der laver teksten, og den der læser teksten, end om den beskrevne verden i sig selv”* (Togeb, 1996:270). Man kan derfor argumentere for at modtagerens viden og opfattelse af de nævnte mærker og ting, på det tidspunkt bogens handling udspiller sig i og den kontinuerlighed omkring disse opremsninger, bidrager til den tematiske forståelse, nemlig overklassen. Ud over overklassen bidrager disse mange passager også til en anden tematik: Forbrugerkultur. Det at Bateman og hans venner ejer alle de ting de gør og at han som fortæller går så meget op i at fortælle hvad han ejer, gør at man opfatter ham og hans venner som forbrugere på højt plan. Altså overdrevne materialister, som hele tiden stræber efter at have den nyeste teknologi, mode og kunst med mere.

Der er også andre væsentligt fremtrædende temaer, som også knytter sig til hinanden i bogen: Objektificeringen af kvinder og kvindevold/kvindehad. Kvindevold kommer til udtryk i følgende handlingsbeskrivelse, som er en af flere, hvor Bateman slår veninden Elizabeth og luderer Christie ihjel: *“After I’ve stabbed her five or six times—the blood’s*

spurting out in jets; I'm leaning over to inhale its perfume—her muscles stiffen, become rigid, and she goes into her death throes; her throat becomes flooded with dark-red blood and she thrashes around as if tied up, but she isn't and I have to hold her down" (Ellis, 2011:278). I dette citat er der et eksempel på, at modtageren kan benytte sig af det Ole Tøgeby kalder *monosemierung* til at forklare, hvordan kvinde vold kommer til udtryk som tema: "*Ordene entydiggør og manifesterer semer hos hinanden ved at høre hjemme i den samme isotopi [...]*" (Tøgeby, 1996:271). Et ord som "Blood", kan optræde i mange sammenhænge og har derfor flere forskellige relevansstrukturer, men manifesteres af andre ord som: Stabbed, death og hold. Disse ord vil på baggrund af dette tilhøre samme isotopi, som vi kan kalde mord. Der er altså et par modsætningsforhold i dette citat: mand og kvinde, og liv og død. Manden, Patrick Bateman, råder over kvindens, Elizabeth, liv og vælger at slå hende ihjel på en meget makaber måde. Batemans voldsomme behandling af Elizabeth kan tolkes som en sygelig trang og hang Bateman har, til at gøre kvinder ondt. Ud fra foregående tolkning, kan man argumentere for at kvindehad er et tema, der knytter sig til kvinde vold. Man kan derudover analysere tematikken objektivering af kvinder i bogen i følgende citat: "*[...] neither one of us wants to sit here in the booth with the girls because though we probably want to fuck them, we don't want to, in fact can't, we've found out, talk to them, not even condescendingly—they simply have nothing to say and, I mean, I know we shouldn't be surprised by this but still it's somewhat disorienting.*" (Ellis, 2011:192). Dette citat fortæller om tre modeller, som Bateman og hans bekendte Craig McDermott og Alex Taylor sidder sammen med på Nell's. Modellerne sidder der kun for synets skyld, og der er følgende modsætningsforhold igen: "Mænd og kvinder" og "de der har noget fornuftigt at sige" og "de der ikke har noget at sige". Selvom Bateman og hans venner gerne vil være sammen med disse kvinder og selvom de er kønne, interesserer de ikke videre Bateman og hans venner og sidder kun og drikker med dem for synets skyld. Her er de kvindelige modeller objekter eller statister i Batemans og vennernes bytur, som handler om at sidde og se godt ud imens de drikker på Nell's.

6.6 Hvordan temaer kommer til udtryk i filmen

Følgende afsnit vil indeholde en analyse af, hvordan de samme temaer som i foregående kapitel kommer til udtryk i filmen "American Psycho" (Harron, 2000). Analysen laves ud

fra modellen om film stilens fem dimensioner fra bogen *Medieanalyse*. Af de fem dimensioner lægges der primært vægt på dimensionerne: Iscenesættelse, cinematografi, klipning og lyd.

Når man taler om hvilke overordnede temaer der er på spil i filmen, er "Overklassen" uden tvivl et af de mest udtrykte. Dette kan man især se, når man kigger på iscenesættelsen af de steder karaktererne lever og befinder sig i en film (Lauridsen & Svendsen et al, 2016:134-135). En anden af de fem dimensioner, der er god til at sige noget om hvordan Bateman og hans venner med mere indgår i overklassen, er cinematografien af det miljø personerne befinder sig i. Herunder er den måde kameraet føres på i en film vigtig (Lauridsen & Svendsen et al, 2016:135). I åbningsscenen panorerer kameraet hen over flere gourmetretter, mennesker og tjenere i omgivelserne på en lys og luksuriøs restaurant, hvor hovedpersonen befinder sig med sine venner. Der er klassisk musik som ikke-diegetisk lyd, som indikerer at det er et højkulturelt sted personerne befinder sig (Harron, 2000, 01:20-02:55). Batemans lyse og luksuriøse lejlighed bliver også introduceret med et panorama-shot og en ikke-diegetisk klavermelodi. Der bliver klippet imellem et par rum, som introduceres af en langsom kameraføring i den flotte lyse lejlighed, således at modtageren endnu engang får det indtryk at Bateman tilhører overklassen (Ibid. 04:47-05:02). Flere steder i filmen panoreres der hen over New Yorks skyline ved et establishing shot, for at etablere hvor handlingen finder sted og i hvilke bygninger den foregår (Harron, 2000, 07:10-07:25). Iscenesættelsen, klipningen og cinematografien fortæller desuden hvilke idealer der følger med i det miljø hovedpersonen befinder sig i. Der er blandt andet en scene med specielt fokus på kroppen og plejen heraf (Ibid. 05:20-05:42). Bateman fortæller om sine morgenrutiner i en voice over, samtidig med at man ser flere totalbilleder af Bateman der træner kun iført shorts hvor billedet er beskåret og zoomet ind, så hovedpersonens trænede mave er i fokus, imens han ligger og strækker ud på gulvet (Ibid. 05:36- 05:41). Efterfølgende ser man en scene af hovedpersonen ses bagfra, hvor han står i brusebadet, som også fokuserer på hans krop (Ibid. 05:45). Disse er de mest fremtrædende eksempler på at der er et overordnet tema vi kalder kropsidealer i filmen. Der bruges derved både iscenesættelse, klipning og cinematografi til at tydeliggøre dette tema igennem præsentationen af hovedpersonens morgenrutine.

En anden tematik der omhandler kroppe, er kvinderne og objektificeringen af dem i filmen. Til forskel fra den scene hvor hovedpersonen står nøgen i badet, er der en ulighed i billedet mellem mand og kvinde i følgende eksempel, hvor Christie sidder foroverbøjet i et badekar

og vasker sine kønsorganer for hovedpersonen, der sidder fuldt påklædt på kanten og kigger ned på hende (Harron, 2000, 39:33). Christie bliver i denne scene udstillet som et objekt, der er til for hovedpersonens fornøjelse. Hovedpersonen er selv, i sin badescene i starten af filmen, fremstillet som et eksempel på et kropsideal. Et andet eksempel på den måde kvinder bliver objektificeret på er scenen hvor hovedpersonen er sammen med Christie og Sabrina (Ibid. 44:29-45:26). I denne scene er billedbeskæringen udført således, at det er Bateman der er i fokus, selvom han er sammen med to kvinder. Billedet på tidspunktet viser hvordan kvinderne er objekter, da kameraet fokuserer på hovedpersonens ansigt og posering i spejlet, på trods af Sabrinas ben der hviler på hans skuldre (Harron, 2000, 45:01). Der ved hjælp af billedbeskæringen givet et indtryk, af at Bateman i virkeligheden bruger disse kvinder som rekvisitter, til at beundre og spejle sig selv og sin krop i aktion. I dette kan man også tilknytte Batemans egen idé om sig selv, i forhold til de kvinder han omgiver sig med. Hans position i forhold til kvinderne i billedet, er at han er øverst og står højest. Kvinder er objekter, der hører under ham og som i det hele taget skal gøre hvad han ønsker. Dette ses også i scenen på jobbet hos Pierce & Pierce, hvor han beder Jean om ikke at gå i det tøj hun har på igen (Ibid. 08:30-08:39). Der er flere eksempler på at hovedpersonen retter og kommenterer på Jeans påklædning i filmen (Ibid. 50:05-50:08). Ud over objektificeringen af kvinder, er der også gennemgående temaer som kvindehad og vold imod kvinder. Dette ses blandt andet i den beskæring der er i scenen og den måde Sabrina er placeret, hun bliver betalt og forlader Batemans lejlighed (Ibid. 46:11). Her ser man blod fra hendes næse og at hun nærmest tumler ud af lejligheden. Øjeblikket forinden viser et close-up af Bateman med en tøjbjøle i metal, som siger til Christie og Sabrina *"We're not through yet"* (Harron, 2000, 46:02). Der lægges med denne klipning og beskæring af scener op til at hovedpersonen har gjort Sabrina ondt med tøjbjølen. På denne måde vises der ved hjælp af cinematografien og klipningen, at hovedpersonen har tilbøjeligheder til vold mod kvinder. Et andet eksempel på dette er den overgang, der er imellem de to scener, hvor Bateman og den blonde model Daisy stiger ind i samme taxa. I samme stil er der en anden scene, hvor der er zoomet ind på et nærbillede af Batemans hånd, der stryger sin kind med en blond hårlok i samme farve som Daisys hår (Harron, 2000, 56:57-57:02). På denne måde indikerer klipningen og kameravinklen at Bateman sidder med Daisys hår i hånden og, at han må have gjort noget ved hende. Det forrige afsnit har fokuseret på temaerne i American Psycho, den næste vil nu tage fat på merging af scener.

6.7 Merging af scener

American Psycho (Ellis, 2011) har mange kapitler som bliver merged i filmens scener. Denne analyse vil fokusere på hvordan dette er med til at karakterisere Bateman som fortæller, men også hvordan fortælleteknikken varierer og effekten dette har.

Åbningsscenen i filmen er en sammenlægning af kapitlerne Harry's (Ellis, 2011:29) og Pastel's (Ibid. 39) fra bogen. I disse scener er Bateman ude for at spise med sine venner, men sammenlægningen er med til at karakterisere Bateman. Handlingen er delvist taget fra den ene scene, Pastel's, hvorimod dialogen består af nyt og delvist implementeret fra Harry's.

Pastel's er første scene i filmen (Harron, 2000, 3:24). Regningen siger "Pastel's" og omgivelserne fremstår fornemme. Dialogen i scenen er derimod delvist taget fra kapitel 2 i bogen, Harry's. Dette er tydeligt i samtalen om Paul Owen/Allen:

"You spin a dreidel, Preston," I say calmly, "not a menorah. You spin a dreidel." "Oh my god, Bateman, do you want me to go over to the bar and ask Freddy to fry you up some fucking potato pancakes?" Preston asks, truly alarmed. "Some... latkes?" "No," I say. "Just cool it with the anti-Semitic remarks." (Ellis, 2011:35).

Dette er direkte oversat til filmen hvor denne del udspiller sig således:

Bateman: Not a menorah. You spin a dreidel (Harron, 2000, 03:00 til 03:03).

McDermott: Oh my God. Bateman, do you want me to fry you up some fucking potato pancakes? Some latkes? (Harron, 2000, 03:03-03:08)

Bateman: No. Just cool it with the anti-Semitic remarks. (Harron, 2000, 03:08-03:12).

Denne sammenlægning af to scener formår at sammenflette narrativen. Den er også med til at introducere Bateman som hovedperson. Den er med til at inddrage vigtige pointer og dialoger, så man ikke taber disse ved at udelukke hele scener.

Den næste scene med Tunnel er interessant at se på, fordi den i filmen er delt op. Hvor den i bogen forekommer som en lang sekvens (Ellis, 2011:50-60), er den delt op i filmen i to scener fordelt i starten og midten af filmen. Første scene inkluderer deres ankomst og Batemans samtale med bartenderen (Harron, 2000, 03:36). Dette forekommer i bogen som:

"It's after eleven. Those aren't good anymore. It's a cash bar. That'll be twenty-five

dollars,” and without complaining, playing it totally cool [...] I say, staring at her, quite clearly but muffled by “Pump Up the Volume” and the crowd, “You are a fucking ugly bitch I want to stab to death and play around with your blood,”” (Ellis, 2011:57).

Her introduceres vi til Bateman som mentalt ustabil og med voldelige tilbøjeligheder. Hans udtalelser adskiller sig betydeligt fra før i Pastel’s scenen. Hvor han i forrige scene forekommer charmerende og forsvarer jøder, så forekommer han i denne scene som aggressiv og ubehagelig.

Samme scene forekommer i filmen hvor den udspiller sig således:

Bartender: Those aren't good anymore. It's a cash bar. That'll be twenty-five dollars.

Bateman giver hende penge uden for kameraets syn.

Bateman: You are a fucking ugly bitch I want to stab to death and then play around with your blood (Harron, 2000, 04:14).

Scenen er også et godt eksempel på den diskursive tid i filmen. Scenen forekommer som lang i bogen, men foregår over få minutter i filmen. Da Bateman ikke beskriver omgivelser, men derimod befinder sig i dem, så kommer der mere fokus på hans udtalelser. Resten af Tunnel kapitlet forekommer først senere i filmen (Harron, 2000, 54:04). Her forekommer scenen hvor Bateman tager kokain med Price på et toilet (Ellis, 2011:56). Denne scene i filmen er dog merged med kapitlet Nell’s (Ibid. 191). Efter at de to mænd har taget kokain glider filmscenen over til loungen på diskoteket. Denne sammenlægning er interessant da kapitlet i bogen indeholder Prices forsvinden (Ellis, 2011:60). I scenen optræder dialog fra Nell’s kapitlet.

“A model?” She shrugs. “An actor?” “No,” I say. “Flattering, but no.” “Well?” “I’m into, oh, murders and executions mostly. It depends.” I shrug. “Do you like it?” she asks, unfazed.” (Ellis, 2011:197).

Denne scene forekommer således i filmen dialogisk:

“Daisy: So what do you do?”

Bateman: I’m into, uh, murders and executions, mostly.

Daisy: Do you like it?”

Bateman: Well, it depends. Why?” (Harron, 2000, 56:16).

Samtalen i bogen forekommer over to sider (Ellis, 2011:197-198). Det at den er beskåret i filmen er med til at præcisere Bateman som karakter, og underbygger temaet om misforståelser. Denne sammenlægning af de to kapitler kan også være med til at forklare publikummet på diskoteket. Tunnel beskrives som: *“All the men outside tunnel tonight are*

for some reason wearing tuxedos” (Ellis, 2011:50). Scenen i filmen derimod er karakteriseret ved letpåkledte mænd med make-up og kvinder i læderjakker (Harron, 2000, 54:24). Nell’s kapitlet i bogen er også anderledes end scenen. I dette kapitel beskrives Nell’s som halvtomt og med blød jazz musik: “*The club is air-conditioned and cool, the music from the light jazz band drifts through the half-empty room,*” (Ellis, 2011:191). Det kan antages at scenen i filmen fremstilles som en typisk 1980’er klub for at give et indtryk af tidsperioden karaktererne befinder sig i. Det er også med til at understøtte Batemans karakter som hip.

Vi har analyseret merging af scener, og vil nu i den følgende sektion analysere og sammenligne tidsforløbet i American Psycho.

6.8 Tidsforløbet

I bogen stopper tidsforløbet for at Bateman kan holde monologer, men filmen er hensat til at have handling samtidigt med monologer. I denne forbindelse har det derfor været oplagt at sammenlægge monologerne om musik og voldsscenerne. Scenerne med vold er meget beskrivende i bogen hvilket ses i Paul Owen kapitlet: “[...] *his mouth is a twisted red-pink jumble of teeth and meat and jawbone, his tongue hangs out of an open gash on the side of his cheek, connected only by what looks like a thick purple string.*” (Ellis, 2011:209). Monologerne derimod forekommer udelukkende som monologer, der er ingen handling men vi får derimod kun beskrevet Batemans syn på musik. Som set i Huey Lewis and The News kapitlet så er beskrivelser af Bateman selv sågar udeladt (Ellis 2011:339-346). Merging er den bedste mulighed for at adaptere materialet, da det henvender sig både til syn- og høresanserne. Ifølge McFarlane er vi i bogen tvunget til at nærlæse detaljerne (McFarlane, 1996:28-29). Det er en udfordring for instruktøren som vil adaptere bogen, fordi American Psycho har mange kapitler hvor historiens rytme stopper for at fokusere på Batemans monolog, eller for at fokusere på detaljer i hans beskrivelser af tøjmærker.

6.9 Det kronologiske tidsforløb

I adaptationen af American Psycho er tidsforløbet ikke lige så udpenslet i filmen som i bogen. I bogen foregår fortællingen over en årrække hvilket ses ved sætninger som: *“I stop by Paul Owen’s apartment on the Upper East Side. One hundred and sixty-one days have passed since I spent the night in it with the two escort girls.”* (Ellis, 2011:352) og ved kapitlet End Of The 1980s (Ellis, 2011:356). Bogen har kapitlet Christmas Party (Ellis, 2011:173) men senere hen da Bateman besøger sin mor hvor de taler om hvad han ønsker sig til jul (Ellis, 2011:351). Der er derfor passeret mindst et år. Filmen derimod foregår over en ubestemt periode som kun karakteriseres ved julefesten (Harron, 2000, 23:23). Da vi nu har analyseret og sammenlignet tidsforløb i bog og film, vil vi nu analysere og sammenligne hvordan vold fremstilles og portrætteres.

6.10 Hvordan volden portrætteres

Som tidligere beskrevet er der kun 3 scener med grafisk vold og 2 scener med antydning af vold. Vi vil kategorisere de grafiske voldsscener som mordet på den hjemløse (Harron, 2000, 22:09), mordet på Paul Allen (Ibid. 28:22) og mordene på Elizabeth og Christie (Ibid. 1:16:06). De antydede scener med vold er hvor Bateman sparker hunden (Ibid. 22:15) og volden mod de to prostituerede (Ibid. 46:16). Bogen derimod har 14 scener med grafisk vold. De 5 scener er adapteret direkte fra bogen. Der er derfor ikke skabt nye scener med vold til filmen. Volden i bogen forekommer mere eksplicit end i filmen, hvor Bateman går i detaljer med mordene og parteringen af lig. Dette ses for eksempel i *“Tries to cook and eat girl”* med sætninger som: *“I have also shaved all the skin and most of the muscle off her face [...]”* (Ellis, 2011:331). Det er relevant, at kapitlet *“Killing child at zoo”* (Ellis, 2011:285) hvor Bateman dræber et barn, er fjernet. Volden mod dyr forekommer kun én gang i filmen og fremstår mindre grafisk. I bogen er der fire kapitler hvor Bateman dræber dyr. I kapitlet *“Killing dog”* dræber Bateman en homoseksuel mands hund (Ellis, 2011:154). Dette kapitel indeholder meget visuelle beskrivelser af måden hvorpå Bateman slår hunden ihjel. Kapitlet indeholder både dyremishandling og homofobi, to tematikker som er nedtonet i filmen.

Kapitlet “Tuesday” hvor Bateman møder en hjemløs mand og hans hund er medbragt i filmen (Ellis, 2011:121). Volden er nedtonet kraftigt og vi ser ikke hunden blive sparket på skærmen. Dyremishandlingen vises i filmen ved, at Bateman sparker til hunden uden for kameraet, og her er der overlagt lyde af en hund som piver (Harron, 2000, 22:11). Volden mod hunden forekommer i bogen som: “[...] *when I get up, stomp on its front legs while it’s crouched down ready to jump at me, its fangs bared, immediately shattering the bones in both its legs, and it falls on its side squealing in pain, front paws sticking up in the air at an obscene, satisfying angle.*” (Ellis, 2011, 121) I scenen er volden mod hunden således adapteret fra en eksplicit beskrivelse til en implicit. Vi ser ikke hunden blive sparket men seeren må ud fra scenen tolke, at Bateman sparker den baseret på hans bevægelser og pibelyde. Hvordan lyd påvirker opfattelsen af scener i filmen, og hvordan de er forklaret i bogen, vil i det følgende afsnit blive analyseret nærmere.

6.11 Analyse af lyd

I filmen *American Psycho* er der gjort brug af nogle virkemidler, som ikke var mulige i bogen, eftersom at romanen har skiftet fra et medie til et andet. Et af de virkemidler som det nye medie gør det muligt at bruge, er lyd. I filmen bruges der underlægningsmusik til at understrege Batemans sindstilstand, for at udtrykke stemninger og derudover bruges reallyd til at understrege hvordan miljøet er i filmen. Ligesom i flere kapitler i bogen, hvor Bateman holder en monolog om flere forskellige albums og sange, er de også med i filmen, men på en anden måde. Dette afsnit handler altså om lydets vigtighed når det kommer til adaptation. Filmens første scene der starter med at Bateman er på restaurant, har klassisk underlægningsmusik kørende i baggrunden, til at understrege at det er fine og rige mennesker det har at gøre med i starten (Harron, 2000, 01:35-3:05). Men et hurtigt skift af miljø og af underlægningsmusik til reallyd på klubben Tunnel i næste scene, hvor der bliver spillet *True Faith* af *New Order* (1987) viser, at man ikke skal tro på alt hvad man ser, og at der muligvis ligger mere gemt bag Batemans facade end hvad man egentlig tror. Dette bekræftes da han vil bestille en drink og bartenderen viser sig at være besværlig. Så snart hun vender sig om siger Bateman: “*You’re a fucking ugly bitch. I wanna stab you to death and play around with your blood.*” (Harron, 2000, 04:20-04:28). Sangen der bliver spillet på klubben er klassisk for 80’erne og bruges til at præsentere den tid historien foregår i for

seeren. Senere i scenen på tunnel hvor Bateman indtager kokain på et toilet bliver der spillet ”*Pump Up the Volume*” af M|A|R|R|S fra 1987 der var et musikalsk hit i mange lande, som igen er med til at inddrage seeren i 80’ernes univers. Fra scenen på Tunnel og til den næste hjemme i hans lejlighed, sker der igen et bemærkelsesværdigt skift i lyden. Der er underlægningsmusik med klaver, som der har en vis forundrende klang til det (Harron, 2000, 04:42-07:05). Musikken der spiller imens, at establishing shottet panorerer rundt i hans fine lejlighed støtter op om, at Bateman hører til overklassen. Samtidig hjælper musikken os med at undre os over hvorfor Bateman gør så meget ud af hans krop som han gør. Musikken hjælper med at få ham til at virke atypisk og speciel, og understøtter forståelsen af hvor vigtigt det er for Bateman at hans ydre er i æstetisk god form. Denne type musik spiller senere hvor Bateman får foretaget en ansigtsbehandling og manicure, hvorefter han lægger sig i et solarie (Harron, 2000, 22:30-23:17). Musikken bruges igen til at vise en undren og nysgerrighed over hvor meget Bateman går op i sit ydre.

I filmen gøres der brug af et skift fra ikke-diegetisk musik til diegetisk musik. I starten af filmen skiftes der fra morgenrutine scenen til Batemans arbejde med et establishing shot og sangen ”*Walking on sunshine*” af Katrina and The Waves fra 1985 (Harron, 2000, 07:10). Til at starte med kan seeren tro at det er kun dem selv der kan høre det, men musikken skruer ned i det Bateman tager sit headset af. Det sker igen da scenen skifter fra hans kontor til et establishing shot af Chinatown mens ”*Simply Irresistible*” af Robert Palmer fra 1988 spiller. Kameraet skifter til et fokus på Bateman som sidder i en taxa sammen med Evelyn, men han kan ikke høre hende fordi han har sit headset på. I det han tager det af bliver det tydeligt, at den musik der ellers lod til at virke ikke-diegetisk faktisk var diegetisk, eftersom at Bateman også kunne høre det da musikken toner ud når han tager sit headset af.

I bogen er der som tidligere sagt flere kapitler hvor Bateman holder en monolog om en sang eller et album. I filmen findes der ikke nogen lignende scener. I stedet er flere scener klippet sammen, hvor musikken som han snakker om er kommet med. Hvor han i bogen kun snakker om Huey Lewis and the News, dræber han Paul Allen i filmen samtidig med at han fortæller om musikken fra Huey Lewis imens Hip To Be Square fra 1986 (Harron, 2000, 27:55-29:15). I en anden scene hvor han har sex med de to prostituerede, fortæller han dem først om bandet Genesis, hvorefter de har sex mens deres sang Sussudio fra 1985 spiller (Harron, 2000, 41:50-44:00). Anden gang han inviterer de prostituerede hjem til Paul Allens lejlighed, efter at have dræbt ham, fortæller han dem om Whitney Houston imens The Greatest Love Of All fra 1985 spiller i baggrunden (Harron, 2000, 1:12:30-1:13:45). I forhold

til bogen hvor hans monologer er i deres egne kapitler spares der plads og tid i filmen ved, at inkorporere dem i andre scener. Måden Bateman snakker om musikken virker som om at han blot læser op af en anmeldelse han har læst et sted, og at det lader til at han egentlig ikke har sin egen mening om musikken. Hans holdninger til musikken skifter alt afhængig af hvem han er sammen med. Dette kunne tyde på, at han egentlig ikke har en velfungerende personlighed men at han prøver på at lade som om at han har en, og at ideen om Patrick Bateman er falsk, da det eneste der antageligvis i virkeligheden er tilbage, er hans dyriske instinkter. Nogle karakteristika som han har på trods af dette, er hans behov for at være bedre end alle andre. I scenen hvor han sammenligner sit visitkort med sine venners bruges der effektlyde til at understrege visitkortenes vigtighed (Harron, 2000, 18:30). Samtidig spiller der en svag sælsom musik i baggrunden for at vise, at dette med at være bedre end andre betyder utroligt meget. Som tidligere nævnt fortæller han Paul Allen han synes rigtig godt om Huey Lewis and the News, men når detektiven Donald Kimball viser Bateman det nye album fra samme gruppe synes Bateman at deres musik er lidt for *"black sounding to me"* (Harron, 2000, 51:40). Han prøver at hæve sig over Kimball ved at sige han egentlig ikke kan lide deres musik, selvom de er utroligt populære på tidspunktet i 80'erne. Så hvis han ikke kan lide musikken må han være et skridt foran Kimball, men den underlægningsmusik som der også er tilføjet når Kimball introducerer cd'en støtter op om at det faktisk betyder noget for Bateman. Alle de numre han snakker om som der er med i bogen og filmen, var meget ikoniske for 80'erne. Det kan også antyde, at han blot afspiller det der er populært fordi, at han ikke har nogen som helst musikmag, eftersom at han samtidig ikke har nogen fast personlighed. Det er derfor han har købt disse albums og læst anmeldelser om dem så han kan lade som om han ved noget om dem, for at opbygge Patrick Bateman identiteten som en der er trendy. Udover de førnævnte musiknumre gøres der også ofte brug af stemningsmusik og få effektlyde til at vise den sindstilstand som Bateman befinder sig i. Jo længere ind i bogen eller filmen man kommer, desto mere stresset og blodtørstig bliver Bateman. I bogen kan man læse om hans indre monologer, men i filmen er der ikke meget plads til dette. For at vise hans sindstilstand bruges der underlægningsmusik, såsom i scenen hvor han prøver på at dræbe Luis Carruthers (Harron, 2000, 48:31). Her bliver der spillet en hektisk ikke-diegetisk baggrundsmusik til at afspejle stemningen i scenen, men det viser også hvordan Bateman selv er stresset over at være i en situation han ikke havde regnet med, og at han har en stor afsky over for Luis. På samme måde, i en af de senere scener hvor Bateman hæver nogle penge om aftenen, lægger man

ikke kun mærke til hans sindstilstand gennem hæveautomaten hvor der står ”*feed me a stray cat*” (Harron, 2000, 1:19:07), men også den stressende musik der fortsætter ind i en forfølgelse scene, hvor Bateman flygter fra politiet. I bogen kan Batemans tanker, holdninger og følelser kun beskrives skriftligt, hvor det i filmen kan gøres med monologer der afspilles over handlingen, men det fjerner også fokus fra det viste. Derfor bruges musikken i stedet samtidig med det viste til at skabe en stemning der er med til at afspejle Batemans indre tilstand og koblet med billedet kan det give et indblik i hvad han tænker på det givne tidspunkt, i den situation han befinder sig i.

Vores analyse er nu afsluttet, og det kommende afsnit vil være diskussionen, hvor vi vil inddrage analytiske observationer og fortolkninger, teoretiske betragtninger fra vores teoretikere og diskutere temaer, fortæller og karakterisering af Patrick Bateman.

7. Diskussion

7.1 Diskussion af forskellen på fremstillingen af temaer i henholdsvis bog og film

Dette afsnit vil indeholde en diskussion om forskelle på hvordan temaerne udtrykkes i henholdsvis bog og film og om eventuelt overordnede konsekvenser for forståelsen af Patrick Bateman som karakter ved dette.

I forhold til temaet om kropsideal, er der i bogen mere fokus på de produkter Bateman bruger, i modsætning til hans fysiske figur man kan se i filmen, hvor han træner og bader. Den monolog der er i bogen omkring hans morgenrutine er også kortet ned, således at den i filmen ikke fylder ligeså meget. På denne måde er Batemans fysiske krop og seksualiseringen af ham tydelig i filmen frem for i bogen. Man kan på baggrund af dette argumentere for at Patrick Batemans attraktive ydre er mere eksplicit i filmen og han derfor fremstår mere som et kropsideal end i bogen, hvor han fremstår mere klinisk, da han bruger så meget taletid på at forklare hvilke produkter han benytter sig af. Kameraet tilfører altså i højere grad attraktivitet til Bateman, i forhold til bogens kliniske version af ham. Man kan argumentere at det skyldes det som Linda Hutcheon kalder economical lures. Filmproducenterne har været nødt til at lave nogle bestemte ændringer med hensyn til udseendet på skuespillerne, så de tiltrak så mange seere som muligt. Dette har de formået at gøre ved Bateman i filmen,

da han fremstår som nemmere at relatere til i filmen end i bogen, hvilket vi vil komme ind på senere i diskussionen.

Forbrugerkulturen, overklassen og den materielle overflod der tematiseres i bogen bliver tydeliggjort ved lange passager af opremsning af materielle goder. I filmen handler det i højere grad for modtageren om at være opmærksom på hvad der befinder sig i billedet og der er som førnævnt ikke nær så meget tid til at opfatte alle de ting Bateman ejer og de enkelte mærker han anvender. Det er derfor nemmere at opfatte Bateman og hans venner som en del af en absurd forbrugerkultur i bogen, hvor det i filmen er et element, der smelter ind som en del af karakteriseringen af miljøet ved blot at panorere hen over det. Det er ikke en nær så karikeret fremstilling af forbrugerkulturen i filmen, som den der finder sted i bogen, ved de lange opremsninger. Dog er det overordnede billede af det luksusliv de lever og de mange dyre genstande de anvender, stadigvæk med til at bidrage til overklassen og forbrugskulturen som temaer. Eftersom producenten ikke har kunne indsætte de side lange beskrivelser af materielle ting i en monolog, uden at miste publikums fokus, er panoreringen måden producenten får især forbrugerkulturen indlejret i filmen. Vi må gå ud fra, at alle temaer der er med i filmen er udvalgte af instruktøren, fordi de er vigtige til at kritisere det samfund der bliver vist i filmen.

Dette gælder også for temaerne kvindehad og objektificeringen af kvinder. I bogen er volden mod kvinder både beskrevet meget mere detaljeret, klinisk og koldt, end den fremstår i filmen. Der er derudover flere og langt mere grafiske voldsscener i bogen, end der er i filmen, hvilket vi vil komme nærmere ind på i følgende afsnit.

7.2 Diskussion af volden, og overvejelser herom

I filmen American Psycho er der truffet en række valg vedrørende visningen af vold. Dette er hvad Linda Hutcheon kalder intentionality (Hutcheon 2013:106). Adaptationer skabes ikke tilfældigt men med intentioner om hvordan produktet skal tage sig ud. Hvor bogen som tidligere analyseret har mange grafiske og detaljerede kapitler med vold, så er der færre af disse scener i filmen. Volden mod børn er fravalgt og volden imod dyr er dæmpet betydeligt. Dette kan både i det Hutcheon vil kalde personlige motiver og økonomiske årsager. De personlige motiver kan være at instruktøren Mary Harron ikke ønsker at portrættere vold imod børn, eller sågar at et andet led i produktionskæden har

modsat sig disse scener.

De økonomiske årsager kan skyldes et ønske om at filmen skal appellere til en bestemt målgruppe. Andre økonomiske årsager kan være besparelser på effekter i filmen. En scene som mordene på Elizabeth og Christie ville kræve mange specialeffekter for at portrættere den fysiske vold. Her kan den mindre grafiske vold være en økonomisk fordel, da man igennem stemningsmusik og teaterblod kan give indtryk af voldens seriøsitet.

I filmen er alle scenerne taget fra bogen på den ene eller anden vis som analyseret i afsnittet om sammenlægninger, årsagen til fravalg kan derfor være grundet et ønske om en tættere narrativ. McFarlane skriver om lineær fortælling i bøger og rummelig fortælling i film (McFarlane, 1996:27). Hvor der i bogen ikke kan antydes vold på samme måde, så giver filmen mulighed for, at volden ikke behøver at være eksplicit. Med lydeffekter og klipning som effekter åbnes der således for at volden kan fremstilles anderledes. Der er også mulighed for at volden kan ske offscreen hvor vi kan tolke Batemans handlinger på grund af blodet han har på sig. Selvom publikum kan være årsag til justering af volden så kan det også skyldes æstetiske valg. En relevant sammenligning her kan være Psycho af Alfred Hitchcock (1960) hvor volden også portrætteres via lydeffekter, klipning og teaterblod. Hvor bogen American Psycho fremstår mere blodig og voldelig kan dette æstetiske valg i filmen være med til at ændre stemningen. De æstetiske forskelle kan også skyldes et ønske fra instruktørens side om at genfortælle historien med sit eget kunstneriske udtryk (McFarlane, 1996:26). Da to kunstnere ikke nødvendigvis har samme vision for en fortælling. Ifølge Geoffrey Wagner (Wagner i McFarlane, 1996:10) vil dette være den type adaptation som han kalder kommentering, hvor man forsøger at holde sig tæt til værket, men der forekommer begrænsninger eller ændringer grundet medie skiftet. Der kan også have været intentioner om at ændre fokuset i nogle scener, eller tematikker. Dette berøres også i efterfølgende afsnit.

7.3 Fortællerens adaptation

I forlængelse af analysen af Patrick Bateman som fortæller, vil vi nu diskutere fremstillingen af Bateman i filmen modsat bogen. Dette vil gøres ud fra Linda Hutcheons teori om adaptation, mere specifikt hvad der tilføjes eller fravælges ved de to forskellige

medieformer når det gælder fortæller karakteren. Fremstillingen af en indre fokaliseret homodiegetisk jeg-fortæller, er i litteratur fokuseret på fortællerens egen oplevelse af verden omkring ham. Verdenen har dermed ingen oplevelse af ham. Vi kan som læsere kun gætte på hvordan andre karakterer føler eller tænker om Bateman, ud fra hvad Bateman selv antager om deres tanker eller følelser. Det gælder også noget så simpelt som den beskrevne mimik. *“Stop it. Come on, I want this,” I say and then in a last, desperate attempt I smile flirtatiously, kissing her lightly on the lips, and add, “Mrs. Bateman?”* (Ellis, 2011:101). I dette citat smiler Bateman flirtende, men det beskriver kun Batemans oplevelse af hans eget smil eller hvad han forsøger at gøre med det, ikke hvordan det rent faktisk ser ud. I filmens visuelle medium oplever vi som seer smilet visuelt. Det som før har været overladt til fantasien guidet af tekstens beskrivelse, bliver til noget vi som publikum oplever gennem mimik. Hutcheon kommer ind på dette, og forklarer hvordan tekst ikke nødvendigvis fortæller om ansigtsudtryk eller tonen af stemmen og det er op til instruktøren og skuespillerne at aktualisere teksten på film (Hutcheon, 2013:39). Vi har tidligere i opgaven analyseret volden i filmen modsat bogen. Særligt i volden ser vi en særlig betoning når litteraturen bliver oversat til det visuelle medium. Det kan argumenteres for, at Bateman under de voldelige scener opleves som manisk i begge medier, men i filmen opleves volden mere tragikomisk. Den visuelle effekt af den nøgne Patrick Bateman der løber ned ad gangen, kun iført hvide tennissko, imens han jager en prostitueret med en motorsav virker næsten komisk, hvorimod den samme scene i bogen ikke samme tragikomiske tone over sig (Harron, 2000, 1:15:07): *“Elizabeth, naked, running from the bedroom, blood already on her, is moving with difficulty and she screams out something garbled. My orgasm had been prolonged and its release was intense and my knees are weak. I’m naked too, shouting “You bitch, you piece of bitch trash” at her and since most of the blood is coming from her feet, she slips, manages to get up, and I strike out at her with the already wet butcher knife that I’m gripping in my right hand, clumsily, slashing her neck from behind, severing something, some veins.”* (Ellis, 2011:278)

Adapterens valg om at iføre Bateman hvide tennissko i filmativeringen, som visuelt fremhæver det komiske i hans nøgenhed, og at han benytter sig af en motorsav som er et klassisk våben fra splatterfilm, betoner og ændrer fuldstændig scenens oplevelse. Og dermed vores oplevelse af Bateman.

Som det diskuteres tidligere, kan en af grundene til at instruktørerne vælger at ændre i scenen være økonomiske årsager, men der er et utal af andre grunde til hvorfor instruktører vælger at ændre på en scene. Som beskrevet er scenen tragikomisk, instruktørerne kan have valgt at tilføje denne betoning, for at gøre Bateman mere sympatisk. Det er nemmere at holde med en karakter der er både tragisk og komisk, end en karakter der opleves som ondskabsfuld. Det kan diskuteres om dette lykkedes, men det ville kræve en receptionsanalyse at besvare det definitivt.

Vi har løbende igennem diskussionen, forholdt os til hvad der ændrer sig i filmativeringen. Der vil i følgende afsnit blive diskuteret trofastheden overfor original materialet i dybere detaljer, og hvad det gør ved fremstillingen.

7.4 Trofasthed overfor original materialet

Hvad vi også kan diskutere, ud fra vores egne undersøgelser af teoretikere som McFarlane, er filmens loyalitet til det originale materiale i forhold til Batemans karakter. McFarlane præsenterer Geoffrey Wagners tre kategorier for dette; transposition, kommentering og analogi. I vores teori afsnit kommer vi frem til, at American Psycho følger den samme historie, men filmiske virkemidler og genfortælling vægtes anderledes i dele af historien. Men hvilken af de tre kategorier ligger American Psycho rent faktisk i, når man ser på hovedpersonen?

Transposition, som er hvor en skriftlig historie er gengivet med næsten ingen interferens og kommentering, hvor den originale tekst bliver ændret med fokus på andet end at holde sig trofast til kildematerialet, virker som de mest oplagte af de tre kategorier ud fra vores analyse. Men er ændringen af fremstillingen af vold, musik og stemningen om hovedpersonen nok til at sige, at adaptationen bliver kommentering frem for transposition?

Argumentet for transposition, ville være at på trods af ændringerne, er historien gengivet næsten helt som den fremgår på siderne af bogen. Den er kronologisk næsten ens, med samme begyndelse, midte og slutning. Og det er på trods af merging imellem forskellige scener fra bogen, og merging af karakterer, som vi også omtaler tidligere i projektet.

Med kommentering ville argumentet være at adapteren, ud fra både vores analyse og hvad der tidligere er beskrevet i denne diskuterende sektion, har haft en bestemt intention om,

at have et andet fokus end trofasthed til kildematerialet. De har fremstillet Bateman som en mere sympatisk hovedperson, end bogen formår at fremstille. Her skal det understreges at der ikke menes, at Bateman *er* sympatisk, han opleves blot som *mere* sympatisk.

Afslutningsvis for denne diskuterende sektion vil der nu blive opsamlet på argumenterne indeholdt; forskellen mellem fremstillingen af fortæller karakteren, ligger i hvordan tilskuer eller læseren oplever verdenen omkring Bateman, at den er filteret af Bateman i bogen, mens den er op til egen visuel fortolkning i filmen. Bateman som karakter fremstilles anderledes i filmen end i bogen. Dette er gjort via ændringer i omstændigheder, som for eksempel påklædning og våben. Disse ændringer af omstændigheder, som bliver stemningsgivende, er også hvad der leder til kommentering som den valgte kategorisering af den filmiske version af American Psycho. I den kommende, afsluttende sektion for vores diskussionsafsnit, vil det blive diskuteret hvad merging gør ved fremstillingen.

7.5 Merging af scener

I analysen er der fundet frem til nogle scener som der er sat sammen, men hvad gør de ellers udover at beskrive Bateman? Hvilke fordele og ulemper kan der være ved at gøre dette? En af de ting som enhver instruktør og producer skal tænke over, er det budget som de har til rådighed. Hvor mange og hvilke begivenheder fra bogen der skal filmatiseres er afhængig af budgettet der er til at kunne skabe scenerne. Selv hvis der er budget nok til det, skal en instruktør også tænke over hvor lang tid filmen varer, i forhold til om spændingen kan vedligeholdes. Ved at adaptere alle kapitlerne i bogen til filmscener, ville det have en indflydelse på filmens længde, men samtidig forholde sig tættere til bogen. Filmen kan derfor være mere trofast til kildematerialet, men er det positivt? Hvis selve filmen ikke kommer med noget nyt i forhold til handlingen, hvorfor skulle folk så se den film? For mange der har læst en historie er det spændende at se om ens egne forestillinger om hvordan historiens univers ser ud, matcher med instruktørens forestillinger (jf. McFarlane). På trods af valg af kostumer, skuespillere og steder til at portrættere stederne og personerne fra bogen, så kan merging af senerne også gøre at filmen virker anderledes fra bogen. Det er ikke alle mennesker der har de samme forventninger til hvad en filmatisering af en bog skal have med fra kildematerialet, så ved merging af scener kommer der mere med fra bogen, end hvis visse scener ikke blev merged. En monolog foretaget af

Bateman omhandlende for eksempel *Huey Lewis and the News*, ville kunne bryde filmens tempo, hvis den blev fulgt til punkt og prikke som den beskrives i bogen. Det er derfor en fordel at merge scener som den hvor Bateman dræber Paul Allen *imens* han fortæller om albummet fra *Huey Lewis and the News*, for at holde tempoet kørende samtidig med at få et centralt kapitel med fra bogen. Som nævnt i analysen er Batemans monolog om diverse albums en vigtig del for at karakterisere ham som person, og det er derfor positivt at merge scenerne, i stedet for at nogen skulle udelades, grundet økonomi og tid. Fra et økonomisk standpunkt kan det derfor være gavnligt at sammenkoble visse scener for at presse historien mere sammen og gøre den kompakt. Som McFarlane nævner, er det vigtigere at centrale punkter som temaer, personer og steder er med i filmen end at bogen bliver fulgt til punkt og prikke (jf. McFarlane). Når man laver en adaptation af en film, og man forholder sig til disse diskussionspunkter, hvad er det så der gør det positivt at merge scener? Det er vigtigt at bemærke, at de forskellige medier har deres muligheder at udfolde en scene på. I bogen skal stederne personerne befinder sig i beskrives for at læseren har en orientering om hvad der foregår og hvor det foregår henne, modsat på film hvor scenerne beskriver sig selv, i valget af miljø og lyd. Merging af scener, hvor filmen ikke følger bogen præcist kan derfor ikke betegnes som kun værende negativt. Nogle scener virker bedre når de er beskrevet i bogen, mens andre er gode når de vises og merges sammen på film. Mange mennesker har hver deres forestilling om hvordan en bog skal filmatiseres, og det er instruktørens job at udvikle en film der henvender sig til flest mulige, hvis det skal være en økonomisk succes, men samtidig tage mediets mulighed for at fortælle en historie på i betragtning.

Diskussionsafsnittet af vores projekt er hermed overstået og det følgende afsnit vil være en perspektivering, hvorefter projektet afsluttes med en konklusion.

8. Perspektivering

Denne del af vores projekt, vil beskæftige sig med hvad vi kunne have arbejdet videre med, såfremt vi valgte at fortsætte projektet. Meget af det som vi ville arbejde med, er det som vi har afgrænset os fra i begyndelsen af projektet. Vi har blandt andet fravalgt at arbejde med sjuzet og fabula i forbindelse med både bogen og filmen, men det kunne have været interessant at lave et komplet overblik over disse to begreber i forhold til begge værker. Udfra det ville vi kunne have sammenlignet de to værker inden for begrebet, og med et komplet overblik kunne vi have rekonstrueret forløbet. Almindeligvis i forklaringen af fabula og sjuzet begreberne, som for eksempel den der findes i Litteratur af Lasse Horne Kjøldgaard et al, benyttes der krimi-opskriften som eksempel på hvordan fabula og sjuzet hænger sammen. I tilfældet af American Psycho, hvor vi følger den kriminelle i stedet for detektiven, kunne det have været interessant at se på om den samme opskrift findes, såfremt vi skulle arbejde videre med projektet.

Som vi nævner i afgrænsningen, har vi valgt at afgrænse os fra at analysere tematikker såsom HIV/AIDS-epidemien, homofobi og stofmisbrug. Hvis vi skulle arbejde videre med projektet, kunne det være interessant at diskutere hvorfor disse emner, er blevet valgt til at blive nedtonet i adaptationsprocessen.

Ydermere ville vi, såfremt vi skulle arbejde videre med projektet, gerne lave en receptionsanalyse. Mange af de konklusioner vi kommer frem til i løbet af dette projekt, er baseret på vores egne fortolkninger af fremstillinger, og det kunne være interessant at tilføje et bredere perspektiv, ved at tilføje en receptionsanalyse. Det bredere perspektiv ville give os en bedre ide om hvordan fremstillingerne i bog og film rent faktisk modtages af et publikum. I en receptionsanalyse ville vi arbejde med enten individuelle- eller gruppeinterviews, og kombinere disse med vores analyse af film og bog. Dette kunne gøres for at opnå en bedre forståelse af hvordan publikum ser Patrick Bateman, ved at vise dem udvalgte scener fra filmen og give dem de korresponderende passager fra bogen.

9. Konklusion

I dette projekt har vi undersøgt hvilke valg der bliver foretaget når bogen American Psycho bliver adapteret til film, og hvilke muligheder det nye medie rummer for, at gengive historien om Patrick Bateman. Når folk ser en filmatisering af en bog har de mange forventninger til hvordan universet skal se ud, og hvilke hændelser fra bogen der skal være med i filmen. Med filmen American Psycho er der lavet en *kommentering* på den oprindelige novelle, hvor flere ting er ændret samtidig med at filmen stadig forholder sig til kildematerialet. Hvor bogen er lineær i sin måde at give læseren information på, er filmen rummelig med de mange forskellige informationer seeren kan få i en scene. Hvor Bateman og stederne historien foregår bliver beskrevet i bogen, bliver der i filmen anvendt lyd, kostumer og kulisser til at påvise miljøet. Filmen anvender succesfuldt mediets muligheder for at fortælle en historie. Til at beskrive tiden historien foregår i, bliver der spillet musik fra 1980 når Bateman tager på diskoteker, personerne går i bestemt tøj og visse temaer der omhandler 1980 går igen. Temaer såsom yuppiekulturen og vold går igen i filmen, men visse andre temaer som AIDS og homofobi er ikke udforsket som i bogen. Instruktøren har været nødt til at træffe nogle valg, da ikke alle temaer kan være med i filmen, grundet økonomi og længden på den. Filmens medie har også gjort det muligt at karakterisere Patrick Batemans personlighed ved brug af merging af scener, såsom scenen hvor han dræber Paul Allen der er kombineret med Batemans monolog af Huey Lewis and the News, for at vise hvilken ondskabsfuld og overfladisk person Patrick Bateman er. Hvorvidt en adaptation af en bog er succesfuld eller ej, skal ikke bedømmes på hvor tæt filmatiseringen ligger op af bogen. Ethvert medie har sine muligheder at udfolde og fortælle en historie på, og det er op til instruktøren at bedømme hvordan en historie bliver bedst muligt gengivet i det nye medie.

Litteraturliste

Booth, Wayne: *The rhetoric of fiction*. 2. udg. Chicago University Press, 1983. (Bog)

Chatman, Seymour: *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*. I: *Critical Inquiry* nr. Vol. 7, No. 1, On Narrative, 1980, s. 121-140. Internetadresse: <http://www.jstor.org/stable/1343179> Besøgt d. 05.27.2017 (Artikel)

Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. Picador, 2011. (Bog)

Harron, Mary: *American Psycho*. 2000. (Film)

Hutcheon, Linda og Siobhan O'Flynn: *A Theory of Adaptation*. 2. udg. Routledge, 2013. (Bog)

Kjældgaard, Lasse Horne & m.fl: *Litteratur*. Redigeret af: 2. udg. Aarhus Universitetsforlag, 2013. (Bog)

Lauridsen, Palle Schantz & Svendsen, Erik & m.fl: *Medieanalyse* 1. udg. Samfundslitteratur, 2015. (Bog)

McFarlane, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. udg. Clarendon Press, 1996. (Bog)

Togeby, Ole: *PRAXT - Pragmatisk tekstteori*. 1. udg. Aarhus Universitetsforlag, 1996. (Bog)