

Tre nøtter til Askepott – Tři oříšky pro Popelku
Tegnsystem og historisk fenomen



Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Humanistisk Fakultet

Universitetet i Oslo

Tsjekkisk

Hanna Maria Heggem Holmene

Veileder: Karen Gammelgaard

Vår 2010

Sammendrag

Denne oppgaven er en analyse av den tsjekkosllovakisk-østtyske filmen *Tři oříšky pro Popelku*, på norsk kjent som *Tre nøtter til Askepott*. Problemstillingen har som siktemål å belyse mening slik den genereres i filmen som tegnsystem og som kulturelt uttrykk i ulike kontekster. I tråd med Prahaskolens tegnteori tar jeg utgangspunkt i mening som noe som skapes i møtet mellom verket, det opplevende subjektet og diverse ytre strukturer filmen inngår i.

De kontekstene jeg velger å se filmen i er tsjekkosllovakisk/tsjekkisk filmhistorie, filmens historiske samtidighet kjent som *normalisering*, eventyrfilmsjanger og norsk julefeiring. Med mulig unntak av den norske julefeiringen representerer disse kontekstene ulike normsett. Jeg undersøker på hvilke måter filmen kan tenkes å inngå i disse.

Oppgaven kan leses som en ren analyse av ulike meningsgenererende faktorer som aktiveres i forhold til et spesifikt filmatisk uttrykk. Utover dette kan analysene leses som forsøk på å forklare og indikere popularitet, som praktiske eksempler på anvendelse av tsjekkisk strukturalistisk tegnteori og eventuelt underordnet som en innfallsvinkel til nyere tsjekkisk kulturhistorie.

Forord

Tři oříšky pro Popelku, eller *Tre nøtter til Askepott* på norsk, er en film som har vært superpopulær i (minst) to forskjellige nasjonale kontekster i over tretti år. Filmen er et av ganske få tsjekkiske kulturelle fenomener som har vandret til Norge og blitt del av mange nordmenns kulturverden.

Tři oříšky pro Popelku er i tillegg til å være en veldig fin film, på ulike måter knyttet til mange deler av tsjekkisk kulturverden og historie. Jeg håper denne oppgaven kan vekke interesse for disse hos dem som måtte slumpe til å lese den, utover å være en ren studentøvelse.

Denne oppgaven har, i likhet med filmen den handler om, sin egen lille resepsjonshistorie i form av alle mulige reaksjoner jeg har møtt mens jeg har jobbet med den. Alle som har gitt meg respons på ulike måter har bidratt til å gjøre arbeidet med oppgaven spennende og utfordrende. Derfor skal de fleste jeg har møtt de siste par årene ha en stor takk.

Mest av alle vil jeg likevel takke professor i tsjekkisk ved UIO, Karen Gammelgaard, for engasjert og konstruktiv veiledning.

Da jeg satt med innspurten i arbeidet i april 2010, kom en stor askesky blåsende over hele Nordeuropa. Samspillet mellom den metrologiske virkeligheten utenfor vinduet og den studentiske innenfor fortonte seg brått som et litt billig dikt.

1. INNLEDNING	5
1.1. Filmen i et nøtteskall	5
1.2. Opprinnelse og artefakter	8
1.2.1. Tsjekkisk versjon.....	8
1.2.2. Norsk versjon	10
1.3 Problemstillinger og oppbygning	11
1.3.1. Problemstillinger	11
1.3.2. Oppbygning.....	12
1.3.3. Innledende bemerkninger	12
2. TEORI OG METODE	14
2.1. Prahaskolen	14
2.2. Filmteori	16
2.2.1. Handling	18
2.2.2. Figurer	20
2.2.3. Miljø.....	22
2.2.4. Musikk og lyd.....	23
2.3. Kontekst	24
2.3.1. Historie og resepsjon	24
2.4. Metode.....	26
2.4.1. Analyse.....	27
2.4.2. Kontekst	28
2.5. Begrensninger og begrepsbruk.....	30
2.5.1. Begrensninger.....	30
2.5.2. Begreper	30
3. FILMANALYSE	33
3.1. Handling	33
3.1.1. Handlingens og bildets tid.....	33
3.1.2. Figurer i handling	35
3.1.3. En tidløs film.....	35
3.1.4. Filmens egen forklaring på handling.....	36
3.1.5. Eventyrlige kjennetegn.....	37
3.1.6. Bekreftelse av handling	38
3.2. Figurer	39
3.2.1. Billedlig talt.....	40

3.2.2. Skuespill	41
3.2.3. Oppførsel og handling	42
3.2.4. Figurstruktur	43
3.2.5. Replikker	47
3.2.6. Kostymer	52
3.2.7. Kameraet som forteller(stemme).....	52
3.2.8. Egennavn og egenskaper	54
3.2.9. Musikk og figurer	54
3.3. Miljø	55
3.3.1. Fiktivt sted.....	56
3.3.2. Fiktiv tid	57
3.3.3. Farger	57
4. KONTEKSTER.....	59
4.2. Tilknytning til tsjekkisk kanon.....	60
4.2.1. Litterære kilder	60
4.2.2. Božena Němcová.....	64
4.3. Filmhistorisk kontekst	66
4.3.1. <i>Marketa Lazarová</i> 1967- <i>Tři oříšky pro Popelku</i> 1973- <i>Kolja</i> 1992	66
4.3.2. Normalisert film	76
4.3.3. Tsjekkoslovakisk eventyrfilm	82
4.4. Konkretiseringer.....	85
4.4.1. Tsjekkisk kontekst.....	86
4.4.2. Variasjoner i norsk versjon	88
4.4.3. Norsk resepsjon	91
4.4.4. Det opplevende subjektets tid	98
5. AVSLUTNING	100
Litteraturliste.....	103
Filmliste	106
Vedlegg	107

1. INNLEDNING

Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott er en tsjekkosllovakisk film mange i både Tsjekia og Norge kjenner og har et forhold til. I denne oppgaven vil jeg analysere filmen som et meningsskapende tegnsystem og se på ulike tilknytningspunkter mellom filmen og verden utenfor filmen.

1.1. Filmen i et nøtteskall

Tři oříšky pro Popelku er en film hvor handlingen står sentralt i filmens meningsdannelse. Handlingen er både et resultat av meningsdannelse og resulterer selv i meningsdannelse. Når jeg analyserer handlingen ser jeg blant annet på hvordan handlingen er realisert i bilder og sekvenser og hvilke komponenter i filmen som på ulike måter bidrar til handlingens realisering. Følgende gjenfortelling er ment å fungere som en introduksjon. Den representerer en konkretisering av filmens handling som innebærer en del fortolkning. En oversikt over filmens handling slik den er kronologisk realisert i bilder og sekvenser, finnes bakerst i oppgaven som vedlegg. Dette vedlegget fungerer som referanse til sekvenser i filmen som blir omtalt i oppgaven.

Handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* utspiller seg i ubestemt førindustriell fortid, på ubestemt sted vinterstid. Her finnes en gård, et slott, en skog, åkre og en frukthage. På gården bor Askepott som har blitt nedgradert til tjenestejente (med hovedansvar for kjøkkenovnen) av sin stemor, som har overtatt gården etter Askepotts far. Stemoren og stesøsteren, Dora, benytter enhver anledning til å rakke ned på Askepott og gi henne urimelige arbeidsoppgaver, som for eksempel å plukke erter ut av aske. Askepott benytter enhver anledning til å stikke av til stallen og hesten Jurášek eller til et skjul i utkanten av gårdsområdet, hvor ugla Rozárka holder til. Har hun tid, drar hun ut i skogen med hesten.

På slottet, som ligger i nærheten av gården, bor prinsen med sin mor og far. Som tronarving stilles det høye forventninger til ham. Kongen og dronningen ser helst at han sammen med sine to følgesvenner, Kamil og Vítek, følger huslærerens undervisning og at han finner seg en passende brud. Prinsen vil helst ri omkring i skogen og jakte og fjase sammen med Kamil og Vítek. Det gjør han også hver gang anledningen byr seg. På slottet forberedes det ball for å få fortgang i prinsens giftemål. Stemoren, som også har ekteskapsambisjoner på vegne av

datteren sin, klarer å smiske til seg en invitasjon til ballet når kongen og hans følge kommer innom gården på visitt.

Mens gården og hoffet er opptatt med sitt, møtes Askepott og prinsen i skogen. Prinsen er på jakt sammen med Kamil og Vítek, mens Askepott rir omkring under snødekte trær. Når Askepott får øye på prinsen og kameratene i en lysning, kaster hun en snøball i hodet på prinsen og skremmer vekk dådyret han har hatt i sikte. Prinsen og kompisene løper etter henne og klarer etter hvert å omringe henne. De fire blir stående en stund og erte hverandre før Askepott klarer å stikke av.

Både på gården og på slottet er man travelt i gang med forberedelser til ballet. På slottet er prinsen sur på grunn av det egentlige formålet med ballet og lurar seg unna forberedelsene sammen med Kamil og Vítek. På gården blir stallkaren Vincek sendt av gårde til landsbyen for å handle inn til ballet. På veien møter han Askepott som ber ham ta med seg det som måtte falle ham på nesen på veien. Når prinsen og kompisene som tuller rundt i skogen får øye på stallkaren der han sitter og slumrer i vogna på vei hjem fra landsbyen, skyter prinsen ned et fuglerede fra et tre som vekker Vincek når det lander i fanget hans. I redet ligger det tre nøtter som Vincek gir Askepott når han kommer tilbake til gården. Stemoren latterliggjør gaven før hun og Dora drar av sted til byen for å handle ting til ballet de har glemt å be Vincek om. Askepott er lei seg fordi hun ikke får være med til byen og går til Rozárka og klager sin nød. Når en av nøttene hun har fått av Vincek faller på gulvet, forvandles den til jaktklær. Askepott rir ut i skogen utkledd som jeger og treffer på prinsens jaktlag som skal kære ”jaktens konge”. Askepott skjuler seg i skogkanten og skyter ned en fugl ingen andre har klart å treffe og vinner dermed konkurransen. Prinsen gir henne en ring som premie og utfordrer henne til å vise mer av hva hun kan. Mens alle er opptatt av å se på bunten med kongler Askepott har skutt ned, sniker hun seg nok en gang unna og dukker opp igjen i sine egne klær oppe i et tre over prinsen når han leter etter den forsvunne jegeren. Igjen rekker hun å erte prinsen litt før hun forsvinner akkurat idet resten av jaktlaget kommer etter.

Tilbake på gården er stemoren og Dora klare for ball. Askepott blir sittende tilbake på gården med en umulig sorteringsjobb. Duene på gården kommer henne til unnsetning og Askepott går til uthuset og Rozárka. Askepott er lei seg for at hun ikke får dra på ball, men kommer plutselig på at hun kan prøve nøttene igjen. Hun kaster en av dem mot gulvet og den forvandles til en ballkjole. Askepott rir av gårde mot slottet hvor ballet har vart en stund.

Prinsen er tydelig stresset av farens mas og ille berørt over de giftesyke damene som kaster seg over ham. I det Askepott etter litt nøling kommer inn i ballsalen, er prinsen på vei ut etter en krangel med kongen. Askepott stopper ham og takker for velkomsten. Prinsen bestemmer seg for å bli og danse med henne. Mens de danser prøver prinsen å overtale Askepott til å fortelle hvem hun er og sier han er forelsket i henne og vil gifte seg med henne. I stedet for å svare prinsen direkte på noen av delene, gir Askepott ham en gåte han må løse før de kan sees igjen. Gåten refererer til de tre gangene de har møttes, ballet inkludert, og til Askepotts falske identiteter ved de ulike møtene. Etter å ha gitt prinsen gåten, løper Askepott av gårde. Prinsen står en liten stund perpleks før han løper etter med Kamil og Vítek i hælene. I trappen ned fra slottsplassen plukker han opp Askepotts sko som hun har mistet, før han beordrer hestene ut så de kan følge etter henne. Prinsen og kompisene følger etter Askepott frem til gården, men når de kommer dit er hun ikke å se noen steder. Prinsen ber om å få se alle jentene på gården og når han skjønner at det blir vanskelig å finne ut hvem av dem som kan være den rette, ber han om at alle skal prøve Askepotts sko. Når alle har prøvd skoen og ingen har fått den på, spør prinsen om det virkelig ikke er flere damer der i gården. Vincek kommer plutselig på Askepott, som ingen har sett på en god stund.

Stemoren og Dora ankommer gården like etter prinsen og legger sammen to og to når de ser Askepott i ballkjole lukke vinduet til rommet sitt. Mens prinsen og tjenerstaben begynner å rope og lete etter Askepott, lister stemoren og Dora seg opp til Askepotts rom og binder henne fast og tar fra henne kjolen.

Prinsen og tjenerstaben går inn i huset for å lete etter Askepott, men finner henne ingen steder. Når de kommer til stallen for å lete der, ser de Jurášeks sal som matcher kjolen Askepott hadde på ballet. De løper ut på plassen hvor de møter på stemoren og Dora som nå har på seg Askepotts kjole. Når prinsen utfordrer Dora til å prøve skoen, snapper stemoren den ut av hendene hans og legger i vei med hestevogna som kusken har stått og ventet med. Prinsen følger etter og jakten ender med at vognen raser ut i en råk i et vann. Når prinsen får se Doras ansikt skjønner han at han har blitt lurt. Mens han står og glor på skoen han har røsket fra Dora, kommer Rozárka flygende og hinter ham tilbake til gården.

På gården fortsetter tjenerstaben letingen etter Askepott. Tilslutt bryter de opp døren til rommet hennes hvor de finner rester av tau og rosa stoff og hører en nynnende stemme gjennom det åpne vinduet.

Når Askepott og Rozárka ankommer skjulet, setter ugla seg på skrinet hvor den siste nøtten ligger. Askepott kaster nøtten på gulvet og den forvandles til en brudekjole.

Når prinsen kommer tilbake til gården blir han møtt av Kamil, Vítek og tjenerstaben. Akkurat i det han forteller om den resultatløse jakten, kommer Askepott ridende i brudekjole ut på plassen. Prinsen løper henne i møte og setter skoen på foten hennes. Han forstår endelig hvordan ting henger sammen og kan svare på Askepotts gåte når hun gjentar den. Prinsen frir og tjenerstaben bryter ut i jubel og kaster hattene sine i luften. Etterpå rir prinsen og Askepott på hver sin hest over en snødekt slette.

Måten denne handlingen er realisert på i bilder i filmen og ulike konkretiseringer den har utløst i resepsjon vil bli gjennomgått i 3. og 4. kapittel.

1.2. Opprinnelse og artefakter

Analysene i denne oppgaven tar utgangspunkt i to versjoner av samme film; en tsjekkisk og en norsk, som vil refereres til ved henholdsvis tsjekkisk og norsk tittel (*Tři oříšky pro Popelku* og *Tre nøtter til Askepott*). Det er den tsjekkiske versjonen som er utgangspunktet for analysen av filmens indre struktur i tredje kapittel, mens den norske versjonen studeres som konkretisering av den tsjekkiske og i større grad som utgangspunkt for ikkevitenskapelig resepsjon.

I de to følgende avsnittene vil jeg gjøre rede for hvordan de to versjonene ble til og gi en beskrivelse av de artefaktene analysene i oppgaven er basert på. Dette siste kan virke noe omstendelig, men har en hensikt i forhold til senere analyse og er i overenskomst med Prahaskolens syn på artefaktet som en konkretisering av verket.

1.2.1. Tsjekkisk versjon

Tři oříšky pro Popelku er en tsjekkosllovakisk-østtysk samproduksjon fra 1973 mellom tsjekkosllovakiske Barrandov og østtyske DEFA. Filmen ble regissert av Václav Vorlíček med manus av František Pavlíček. Filmens utescener ble tatt opp vest i Böhmen og øst i Østtyskland. Antallet tyske og tsjekkiske skuespillere var omtrent likt, mens det var en liten overvekt av tsjekkere blant øvrig besetning. Alle tyske skuespillere (samt Pavel Trávníček

som prinsen) ble dubbet til tsjekkisk i den tsjekkiske og motsatt i den tyske (Český hraný film 1971-1980 V 2007:441).

I arbeidet med denne oppgaven har jeg sett filmen som DVD-utgave. Denne inngår som del av en utgivelsesserie ved navn *Zlatá kolekce českých filmů* ("En gullsamling av tsjekkiske filmer"), som står skrevet med svarte bokstaver på en bakgrunn av gull i form av en stripe øverst på framsiden av omslaget. DVD-en er distribuert av Bontonfilm med den tsjekkiske stats fond for støtte og utvikling av tsjekkisk film som rettighetshaver. Fremtiden av DVD-omslaget viser Askepott som holder de tre nøttene i hånden og ser skrått oppover til venstre, omgitt av mørk farge. Til høyre for henne er det en klistremerkeimitering hvor det står *NEJúspěšnější pohádka* ("Det mest suksessfulle eventyret"). Under Askepott presenteres filmen som *Klasická pohádka o kouzlech v lískových oříšcích* ("Det klassiske eventyret om magien i hasselnøttene"). Rett over Askepotts hode er filmtittelen trykt i håndskriftslignende stil i kursiv. På baksiden av omslaget fortsetter gullstripen fra framsiden og viser her filmtittelen i samme stil som samlingstittelen. Tre bilder fra filmen deler baksiden på skrått i to. I det øvre og venstre hjørnet av bildesketten er det et handlingsreferat av filmen, mens det i det nedre høyre hjørnet er en oversikt over de mest sentrale skuespillerne og filmarbeiderne. Mellom listen over disse og de to nederste bildene er det tre nøtter. Det øverste bildet til høyre på omslaget er et bilde av Askepott som feier aske ved kjøkkenovnen. Bildet i midten viser prinsen med Kamil og Vítek på hver sin side på jakt i skogen. Det nederste bildet viser stemoren og Dora som holder et brett med to vinglass.

DVD-en inneholder foruten selve filmen et bonusmateriale som består av et intervju med Václav Vorlíček, et bildegalleri med bilder fra filmen, oversikter over de ulike skuespillernes samt Vorlíčeks biografi og filmografi, oversikt over festivaldeltakelse og priser og en karaokeversjon av filmens sluttsekvens med tekst og akkordangivelse.

Når DVD-en settes i gang blir først rettighetshaver oppgitt i hvite bokstaver på en svart bakgrunn. Så vises en sekvens med en oscarstatuett som løper oppover en filmrull som viser det samme bildet i klipp. Statuetten løper inn i et av klippene som blir til "hovedbildet". Dette gjentas et par ganger før filmrullen blir til O-en i ordet Bontonfilm, som vises i store, blå blokkbokstaver på en bakgrunn av svart. Deretter følger en advarselstekst om DVD-ens juridisk definerte bruksbegrensninger på en bakgrunn av et neddempet hvitmanipulert bilde fra filmen av duene. Etter dette gjengis et klipp fra filmen hvor Askepott sikter og skyter med

pil og bue og man hører en brutt fuglelyd, før man kommer til hovedmenyen. Denne gjengir et av de mest frekvente temaene fra filmmusikken og vises på en bakgrunn av et (tilsynelatende) malt bilde av snødekket granbar og tre nøtter i forgrunnen. De ulike menyvalgene står i hvite håndskriftsimiterende typer som blir oransje når man velger dem. DVD-ens menyvalg for bonusmaterialet ledsages av en musikk som ikke finnes i selve filmen, men likner ellers hovedmenyen i visuelt uttrykk. Menyspråket er tsjekkisk og selve filmen har mulighet for tsjekkisk eller engelsk tekstning.

1.2.2. Norsk versjon

Tre nøtter til Askepott ble vist i norsk tv, NRK, første gang julen 1975. Filmen hadde da gjennomgått en tilpasning til norsk kontekst. Den største forskjellen består i at den norske versjonen har en overstemme som fremfører alle replikkene i norsk oversettelse. Denne er det skuespilleren Knut Risan som står for. Noen av bildene i filmen ble også forkortet og enkelte helt klippet bort i forbindelse med denne tilpasningen.

Jeg har basert meg på en DVD-utgave også av den norske versjonen. Denne er utgitt av NRK med Buena Vista Home Entertainment, Inc. som rettighetshaver. Omslagets forside viser et bilde fra filmen av Askepott i brudekjole på den hvite hesten og prinsen som setter skoen på foten hennes klippet ut etter figurkonturene på en rosa bakgrunn med hvite og rosa blomsterliknende formasjoner og hvite duesjablonger. Over Askepott er filmtittelen trykket i rosa med de tre første ordene i normale typer og det siste, Askepott, i en form for gotisk. Nederst på forsiden står det skrevet "Ingen jul uten *Tre nøtter til Askepott!*" i hvite bokstaver på en rosa stripe. I nedre høyre hjørne er det en blå klistremerkeimitering med en hvit NRK-logo og øverst en blå stripe. Den rosa bakgrunnen fra fremsiden fortsetter til baksiden hvor filmtittelen gjentas i samme stil som på forsiden øverst over baksideteksten. Denne er delt i to avsnitt hvor det øverste er en blanding av bakgrunnsfakta og beskrivelse, mens det andre avsnittet er et handlingsreferat. Under dette oppgis regissør og skuespillere med vilkårlig gjengivelse av diakritiske tegn, samt den norske fortellerens navn.

Når selve DVD-en settes i gang vises først et blått bilde med sirkelformasjoner som beveger seg og tilslutt blir til en dråpe som lager en sirkel på den blå bakgrunnen og blir en NRK-logo. Menybildet i den norske utgaven viser Askepott som ser skrått opp mot prinsen i halvprofil. Nederst i dette bildet er filmtittelen gjengitt i hvite bokstaver til venstre og en NRK-logo til høyre. Til venstre for dette bildet står tre menyvalg i hvit, håndskriftsimiterende skrift, hvert

valg etterfulgt av en lyseblå firkant som blir hvit når man velger den. Menyspråket er norsk og selve filmen har mulighet for norsk tekstning. Utover muligheten til å utforske andre NRK-produksjoner, har ikke denne DVD-en noe ekstramateriale.

De to artefaktene forteller noe om filmen gjennom hvordan de presenterer den. Forskjellene mellom det norske og det tsjekkiske artefaktet kan dessuten si noe om forskjellige konkretiseringer i forskjellige kontekster. Dette vil jeg ta opp i fjerde kapittel under avsnittet hvor jeg sammenlikner de to versjonene av filmen.

1.3 Problemstillinger og oppbygning

Dette kapittelet er en gjennomgang av oppgavens problemstillinger, en redegjørelse for hvordan oppgaven er strukturert med et par innledende bemerkninger til praktiske sider ved oppgaven.

1.3.1. Problemstillinger

Denne oppgaven er en studie av filmen *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott*. Jeg vil vise hvordan filmen som tegnsystem genererer mening, undersøke ulike aspekter ved filmen som historisk fenomen og se på ulike konkretiseringer av filmen. De grunnleggende spørsmålene for oppgaven kan sies å være *hvordan*, *hvilken* og *hvorfor* mening oppstår i forhold til *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott*.

For å finne ut *hvordan* mening oppstår vil jeg undersøke de aktualiserte komponentenes funksjoner i filmen. For å finne ut *hvilken* mening som oppstår vil jeg undersøke utsagn om filmen i de største norske Facebookgruppene som har med filmen å gjøre og tolkninger i tsjekkisk media. For å finne ut *hvorfor* mening oppstår vil jeg forsøke å se de funnene jeg gjør om *hvilken* mening som oppstår i lys av *hvordan* mening oppstår.

Et aspekt av *hvorfor* mening oppstår er å undersøke hvilke normer og historiske forutsetninger som ligger til grunn for den meningsskapende aktiviteten filmen er et resultat av. Derfor vil jeg også forsøke å plassere *Tři oříšky pro Popelku* filmhistorisk (i tsjekkisk kontekst) og undersøke filmens historiske opprinnelse.

1.3.2. Oppbygning

Etter 1. og 2. kapittel er oppgavens oppbygning i samsvar med problemstillingene. Nærmere beskrivelse av oppbygningen i forhold til tema finnes i metodeavsnittet.

Etter en kort historisk presentasjon av tsjekkisk strukturteori, redegjør jeg i 2. kapittel for Prahaskolens generelle tegnteori, filmteori og kontekstteori. Deretter gir jeg en beskrivelse av hvordan jeg har jobbet fram oppgaven med utgangspunkt i disse teoriene og dennes metodebeskrivelser og analyseeksempler.

I 3. kapittel analyserer jeg filmen som meningsskapende struktur. Jeg tar for meg tre makrostrukturer, handling, figurer og miljø og undersøker hvordan ulike komponenter som for eksempel skuespill, lyd og bilder i samspill konstruerer disse.

I 4. kapittel undersøker jeg filmen som del av ulike kontekster og analyserer konkretiseringer av filmen som kommer til uttrykk i et utvalg resepsjon. Jeg studerer filmen i lys av historisk tid og vil forsøke å plassere den innen rammene av tsjekkisk filmhistorie. Videre ser jeg innen tsjekkisk kontekst på nåtidig omtale i tsjekkisk media. I norsk kontekst analyserer jeg hvordan ulike konkretiseringer av filmen kommer til uttrykk i et utvalgt resepsjonsmateriale. Dette består av utsagn i et knippe Facebookgrupper som er dedikert filmen.

Det 5. og siste kapitlet er en sammenfatning av funnene jeg har gjort i oppgaven med konkluderende bemerkninger.

1.3.3. Innledende bemerkninger

Oversettelser: Så sant jeg ikke refererer, er oversettelsene mine egne. Oversettelsene av replikker vil muligens være noe farget av replikkene i den norske versjonen. Jeg har dessuten brukt filmmanuset som transkriberingshjelp (Pavliček 2003:109-195). Mange av de teoretiske begrepene er mer eller mindre direkte oversettelser fra tsjekkisk. Disse er ikke uten videre innarbeidet som norske begreper og jeg har sett det nødvendig å forklare hva en del av disse begrepene betyr i denne teoretiske sammenhengen. Disse forklaringene finnes i slutten av teorikapitlet. Det er bare de tsjekkiske sitatene og ett tysk, som er oversatt. Engelske sitater står uten oversettelse.

Kildebruk: Det norske resepsjonsmaterialet består av utsagn i Facebookgrupper som er dedikert filmen. Alle disse ligger åpent tilgjengelig på internett. De personene som uttaler seg i ulike nettfora er dermed ikke beskyttet i forhold til videre gjengivelse av ytringer. Jeg har likevel valgt å anonymisere alle ytringer for å unngå eventuelle etiske problemer. Ytringer er verifiserbare ved datoangivelse og referanse til nettsidene de er hentet fra. Jeg vil likevel gjøre oppmerksom på at det i dette nettsamfunnet er mulig å skape falske profiler. Dette medfører at jeg i teorien har hatt muligheten for å fabrikke hele eller deler av materialet selv. Et annet potensielt problem med dette materialet er at det kan forandres av de som har laget gruppene og at utsagnene kan slettes av den som har skrevet dem. Videre vil jeg informere om at det i samme nettsamfunn finnes fansider ("page") som er noe annet enn grupper som også er dedikert filmen. Selv om disse ofte har flere tilhengere enn gruppene har medlemmer, har jeg valgt dem bort for å begrense materialet og fordi de er teknisk vanskeligere å jobbe med og inneholder elementer som bare er synlige for dem som har profil på Facebook.

Vedlegg: Vedlagt oppgaven er en gjengivelse av filmens sekvenser. Jeg har definert sekvensene ut fra hvordan jeg har tenkt det hensiktsmessig i forhold til referering til steder i filmen i oppgaven. Måten sekvensene gjengis i tar altså ikke utgangspunkt i en allerede eksisterende inndeling som for eksempel inndeling i bilder i filmmanuset, dreiebok eller DVD-utgavenes inndeling i kapitler. Jeg har valgt denne måten å referere på fordi jeg vil spare eventuelle lesere fra leting i selve filmen etter referansepunktene.

2. TEORI OG METODE

Denne oppgaven er bygget på min forståelse av Prahaskolens tegn-og strukturteori, som er basert i fremstillinger av teorien (Gammelgaard 2003, Galan 1984 og Vachek 1966) og primærartikler av teoretikerne (Mukařovský og Vodička).

I dette kapitlet vil jeg gi en kort innføring i teoriens mest sentrale kjennetegn. Videre vil jeg gjengi Prahaskolens filmteori og teorier om verket i kontekst som et historisk og sosialt fenomen. Så følger en redegjørelse for de metodiske kravene som stilles til en strukturalistisk analyse i følge Prahaskolen og hvordan disse har påvirket mine strategier i arbeidet med denne oppgaven. Tilslutt vil jeg gi en klargjøring av potensielt problematiske begreper og redegjøre for noen av oppgavens begrensninger.

2.1. Prahaskolen

Prahaskolen befinner seg ikke bare i en geografisk mellomposisjon mellom russisk formalisme og vestlig strukturalisme, men også en teoretisk. Den er ikke så rigid opptatt av form og typologi som russisk formalisme og ikke så ideologisk anlagt som mye fransk strukturalisme. Et sentralt kjennetegn ved Prahaskolen er fokuset på tegnenes meningsskapende funksjon som kontekstuellet betinget, og dermed mening som historisk og kontekstuell foranderlig størrelse. Dette kan høres relativistisk ut, men den tsjekkiske strukturalismen setter strenge krav til hvordan en vitenskapelig analyse skal forankres i verket. På denne måten unngår de tsjekkiske strukturalistene både den ahistorisiteten og uverifiserbare psykoanalysen annen strukturalisme ofte kritiseres for.

Med faglig utgangspunkt i lingvistikken undersøkte Prahaskolen hvordan tegn genererer mening og både utgjør og inngår i strukturer. Prahaskolen har en funksjonalistisk tegnforståelse som innebærer at den oppfatter forholdet mellom tegnet og det tegnet betegner som sosialt bestemt. Dette innebærer at forholdet mellom tegnet og det betegnede er tilfeldig, ikke gudegitt.

I følge Prahaskolen er et verk en villet ytring av mening hvor meningen skapes i møtet mellom verk og opplevende subjekt. Alle komponentene som inngår i verkets struktur er bærere av verkets helhetlige mening, men noen mer enn andre. De komponentene som bærer

mest mening er *aktualiserte* komponenter, som er satt i forgrunn, ofte også kalt *dominanter*. Verkets helhetlige mening ligger først og fremst i samspillet mellom komponentene. Den vilde meningen i verket, eller verkets *intensjonalitet*, er den som ligger i verket selv. De opprinnelige hensiktene og ønskene til det konkrete mennesket som har laget verket er ikke interessant i så måte (Mukařovský 1943:388).

Historisk har Prahaskolen sin opprinnelse i mellomkrigstidens Tsjekkoslovakia og kan deles inn i tre generasjoner. Den første regnes som den gruppen lingvister som rundt 1925 begynte å møtes til uformelle faglige sammenkomster, som etter hvert utviklet seg til faste møter med bidrag også fra andre fagdisipliner og nasjonaliteter. Denne gruppen kalte seg *Pražský lingvistický kroužek* ("Prahalingvistikk-sirkel"). Til den andre generasjonen regnes de som i løpet av 1940-årene videreførte arbeidet fra mellomkrigstiden. Prahaskolens tredje generasjon regnes som de som fikk muligheten til å videreføre teorien på grunn av det politiske tøværet på 60-tallet (Gammelgaard 2003:10-13).

Primærartiklene som er referert i denne oppgaven er skrevet av Jan Mukařovský og Felix Vodička, som hører til henholdsvis første og annen generasjon og representerer teoriens grunnleggende problemstillinger: *hvordan* mening skapes, *hva* mening er og *hvorfor* den skapes.¹ Begge disse er sentrale i denne oppgaven og i utformingen av Prahaskolens teorier som sådan og fortjener hver sin korte introduksjon:

Jan Mukařovský (1891-1975) var sentral som bidragsyter til den første generasjonens grunnleggende arbeider. Med faglig utgangspunkt i litteraturvitenskap og estetikk er artiklene og analysene hans fra mellomkrigstiden eksempler på utforskning av *hvordan* tegn genererer mening (Gammelgaard 2003:10). Dette er også utgangspunktet i Mukařovskýs arbeider om film fra mellomkrigstiden.²

Felix Vodička (1909-1974) regnes blant de strukturalistene som begynte sitt arbeide innen rammene av lingvistikk-sirkelen på 1940-tallet. Som litteraturhistoriker tar Vodička

¹ Svaret på *hvorfor* meningen skapes ligger jf Prahaskolen aldri i psykologisk – biografiske forklaringer, men i hva det er i verket som kan ha utløst mening. Psykologisk-biografiske forklaringer kan imidlertid inngå i en studie som del av verkets kontekst som skaper forventning eller føringer i forhold til et verks mening.

² Mukařovský gikk i ganske nær ettertid bort fra å se filmen som estetisk fenomen og mente at kommersielle hensyn underminerte filmens estetiske funksjon (Mukařovský 1936:91). Jeg velger å se bort fra denne ombestemmelsen fordi det ikke er min hovedhensikt i denne oppgaven å argumentere for at film er kunst, men å holde fokus på film som meningsskapende tegnsystem i dynamisk samspill med omgivelsene.

utgangspunkt i at et verks konkretiseringer i form av ulike resepsjoner (*hva* mening er) er historisk og sosialt betinget (*hvorfor* mening er det det er). Vodičkas teoretiske hovedfokus er verket i kontekst.

Ellers i oppgaven refererer jeg Roman Jakobson som også regnes som en av de mest sentrale skikkelsene innen Prahaskolen og Antonín Sychra som er mer perifer, men som har en fin artikkel om musikk som del av filmens tegnsystem.

2.2. Filmteori

Det er ikke så rart at Prahaskolens grunnleggere fattet interesse for film. Ikke bare var film en ny og utforsket kunstart, den var også spennende som tegnfenomen. I språk, som var Prahaskolens hovedfokus, dannes mening i kraft av tegn som er noe annet enn det de betegner. Tegnenes meningsdannelse i film skiller seg fra den i for eksempel litteratur og billedkunst ved den materien som fungerer som tegn:

Cinema reversed the fundamental principles of artistic representation. Whereas in literature, as well as other arts, the elementary materials are signs which stand for or signify people and things, in film the elementary materials are the people and things themselves [...]

(Galan 1984:94)

"Menneskene og tingene i seg selv" får en meningsskapende funksjon i film fordi de blir vist og arrangert i henhold til en intensjon om meningsskapning. Slik blir for eksempel mennesket Pavel Trávníček, som spiller prinsen i *Tři oříšky pro Popelku*, noe annet i filmen enn i "den virkelige verden". En kompleks kombinasjon av komponenter gjør at mennesket Pavel Trávníček betyr noe annet enn mennesket Pavel Trávníček³ i filmen.

³ Selv om mennesket Pavel Trávníček helt klart er en meningsgenererende komponent i kraft av skuespill og fysisk fremtoning.

Studiet av film var en viktig del av Prahaskolens utvikling av tegnteori på 1930-tallet og viser hvordan de grunnleggende aspektene ved teorien kan overføres mellom ulike kunstarter. Galan mener at utforskningen av film var en viktig forutsetning for Prahaskolens tegn og struktur-teori som sådan:

It is scarcely a coincidence, then, that, once having solved the problem of film semiosis and explained the paradox of the reverse roles performed by verbal and visual signs, both Jakobson and Mukařovský ventured to define all arts as a structure of signs.

(Galan 1984:106)

Mukařovský var Prahaskolens mest ivrige filmteoretiker og artikkelen "Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu" ("Forsøk på en strukturell analyse av skuespillerens fremtoning") regnes som Prahaskolens første filmstudie (Szczepanik og Anděl 2008:51).⁴ I denne og andre arbeider om film undersøker Mukařovský hvilke iboende muligheter filmen har for meningsdannelse. Han gjør i stor grad bruk av sammenlikning med andre mer etablerte kunstformer for å finne ut hva som er spesifikt for filmen.

Det var nære bånd mellom den teoretiske og praktiske delen av den tsjekkosllovakiske filmverdenen i mellomkrigstiden. For eksempel regnes Vladislav Vančura (1891-1942) og Jindřich Honzl (1894-1953) som medlemmer av gruppen. Disse tilhørte begge den tsjekkosllovakiske avantgarden. Vančura er særlig kjent som forfatter av romanen *Marketa Lazarová*, som senere ble filmatisert. Samarbeidet med avantgardistene bidro blant annet til forståelsen av lyd som del av filmens tegnsystem (Galan 1984:96). Mukařovský var aktiv i *Československá filmová společnost* ("Det tsjekkosllovakiske filmselskap") og Jakobson var også på ulike måter engasjert i den tsjekkiske filmverdenen. Blant annet samarbeidet han med Vančura om manuskriptet til filmen *Na sluneční straně* ("På solsiden") og bidro til å grunnlegge *Klub za nový film* ("Klubb for ny film"). Den nære kontakten mellom den akademiske verdenen og kunstverdenen resulterte på mange måter i gjensidig påvirkning (Szczepanik og Anděl 2008:53-55).

⁴ *Zjev* har (minst) tre betydninger: fenomen, fremtoning og figur. Burbank og Steiner har oversatt tittelen til "An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure" (Mukařovský 1978:171). Dette tror jeg beror på en mulig misforståelse av artikkelens hovedpoeng, som er å analysere hvordan komponenter knyttet til skuespill og plassering i rom skaper figurer og ikke først og fremst en utredning av figur som sådan.

De følgende avsnittene redegjør for de aspektene ved Prahaskolens filmteori som er relevante for denne oppgaven.

2.2.1. Handling

Handling er en sentral makrostruktur i mange filmer. Dette gir seg blant annet uttrykk i at det ofte er denne som gjenfortelles når en film omtales i ulike sammenhenger i alt fra kritikk til leksikalske publikasjoner til analyse. Når det er en annen komponent som er viktigere enn handlingen i en film, vil denne filmen gjerne beskrives som alternativ.

Mukařovský definerer handling som "[...]řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem." ("[...]en rekke fakta forent i en tidsfølge; altså uunngåelig forbundet med tid.") (Mukařovský 1933a:455).⁵ Tid er en ganske komplisert affære, slik lingvisten Laura Janda beskriver det:

Time is perhaps the only entity which we all agree exists despite the fact that we have no direct evidence of its existence. [...] time itself is elusive, more of an abstract construct than a tangible reality.

(Janda 2002:2)

En filmanalyse som vektlegger temporære aspekter, vil til fulle vise tiden som kompleks og vanskelig fattbar størrelse. Rom er en mer konkret størrelse enn tid og romlige uttrykk brukes noen ganger for å betegne tid for eksempel i språklige konstruksjoner med preposisjoner som "i", "om", "på", "etter" (Janda 2002:3). I film brukes også romlige komponenter til å konstruere tid. Når vi opplever at "tiden går" i film er dette fordi filmens bevegelige bilder presenteres i sekvenser.

⁵ Det finnes selvfølgelig filmer hvor handling i klassisk forstand ikke er blant de mest meningsdannende komponentene.

I "Čas ve filmu" (1933a) og "K estetice filmu" (1933b) undersøker Mukařovský hvordan henholdsvis tid og rom utgjør konstanter som filmens iboende forutsetninger for meningsskapning i forhold til blant annet filmens handling. Som i andre handlingsbaserte kunstformer, aktualiseres tid i film på tre nivå:

- 1) Som gangen i det som er filmens handling, som Mukařovský kaller *čas děje* ("handlingens tid") (Mukařovský 1933a:455).
- 2) Som den måten filmens handling er realisert i bildet av ulike komponenter, som Mukařovský kaller *čas obrazový* ("bildets tid") (Mukařovský 1933a:460).
- 3) Som den tiden den som ser filmen befinner seg i, som Mukařovský kaller *čas vnímajícího subjektu* ("det opplevende subjekts tid") (Mukařovský 1933a:455).

Overført til litteraturterminologi tilsvarer disse tre nivåene av tid henholdsvis *ekstern tid*, *intern tid* og *leserens tid* (Gammelgaard 2003:103).

Bildets tid kan kalles en romlig komponent som strukturerer handlingens tid hvor bevegelse mellom bilder (filmens sekvensialitet) kan angi et skifte mellom steder som også betyr en bevegelse av tid. Bevegelsen av tid kan da gå framover eller bakover. Et skifte mellom sted er imidlertid ikke nødvendigvis forbundet med bevegelse i tid, det kan også være framstillinger av samtidige hendelser. Til sammen utgjør bildesekvensene filmens helhetlige tidsperspektiv. Bildet kan strukturere tid i film på et annet nivå også, nemlig ved at ting i bildet, eller det miljøet som framstilles kan angi historisk tidspunkt.

I følge Mukařovský har filmen tre måter å skifte fra et sted til et annet på: 1) Hopp, 2) Gradvis skifte, 3) Overgang; a) ved metafor, b) ved anakolutt. I tillegg nevnes lyd som en mulighet til å forandre sted ved at en lyd gjentas med ny betydning på det neste stedet (Mukařovský 1933b:449-50). Disse overgangene gir ikke nødvendigvis kontinuitet, men snarere en form for spenning, som gjør at filmen som kunstform i høy grad krever det opplevende subjektets samarbeid for å skape mening også når det gjelder handlingens rom og tid (Mukařovský 1933b:450-51).

De tre tidsnivåene gjør seg gjeldende på ulike måter i episk diktning, teater og film. I episk diktning er det handlingens tid som er det dominerende nivået i og med at denne forutsetter de to andre tidsnivåene. I teater er det det opplevende subjektets tid som strukturerer de andre

nivåene. For filmens del forutsetter de tre nivåene hverandre gjensidig (Mukařovský 1933a:461).⁶

Film ligner på teater i at det er nødvendig samsvar mellom bildets tid og det opplevende subjekts tid.⁷ Likevel er film drastisk annerledes enn teater i og med at det i filmen ikke er nødvendig samsvar mellom intern og ekstern tid som det er i teater.⁸ Dette har derimot filmen til felles med episk diktning, hvor det også finnes tekniske muligheter for å oppheve samsvaret mellom den interne og eksterne tiden. Filmene kan i likhet med episk diktning komprimere handlingens tid. Enkeltbilder i film som i bildets tid varer noen sekunder kan i handlingens tid vare mange år. I episk diktning kan dette tilsvare setninger som beskriver et langt tidsrom (Mukařovský 1933a:459-60).

Oppsummert kan vi si at filmens handling er nært forbundet med tid og representerer et av de tre nivåene av tid som konstituerer filmen som handlingsbasert uttrykk. Forholdet mellom handlingens tid og bildets tid som potensielt asynkront gjør at det opplevende subjektets oppfattelse av handlingen (særlig handlingens tidsperspektiv) er et resultat av en fortolkningsprosess. Dette blir for eksempel tydelig hvis man sammenlikner gjenfortellingen i denne oppgaven med sekvensgjengivelsen.

2.2.2. Figurer

Filmens handling er nært knyttet til filmens figurer som på ulike måter bidrar til og blir påvirket av denne. Hver enkelt figur er en struktur i seg selv, sammensatt av flere komponenter. Figurene inngår videre i en større struktur hvor de har ulike funksjoner i forhold til filmens handling, tema og hverandre, heretter referert til som figurstruktur.

I film er de enkelte figurene gestaltet av mennesker som på ulike måter later som de er noe annet enn det de er i virkeligheten. Mukařovskýs ”Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu” (”Forsøk på en strukturalistisk analyse av skuespillerens fremtoning”)⁹ er en analyse av hvilke

⁶ Hvis man da ser bort fra mulighetene det opplevende subjektet har ved å se film på egen spiller hjemme til å spole, ta pause etc. Dette likner mer på relasjonen mellom de tre tidsnivåene i episk diktning hvor det opplevende subjektets reelle tid ikke nødvendigvis trenger å være synkronisert med de to andre nivåene.

⁷ Igjen med forbehold om det opplevende subjektets kontrollmuligheter.

⁸ Med forbehold om for eksempel retrospektive replikker som jo er en mulighet for ikke – samsvar i teateret mellom ekstern og intern tid.

⁹ Denne tittelen er oversatt til engelsk "An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure" hos Burbank og Steiner (1978:171). Det tsjekkiske *herecký zjev* kan bety både denne og min oversettelse.

komponenter i Chaplins *City Lights* som bidrar til å skape akkurat denne filmens hovedfigur og figurstruktur. Mukařovský fokuserer her mest på komponenter i skuespill og plassering i bildet. Selv om disse er et komplekst sammensatt sett komponenter, vil film generelt sett ha enda flere mulige komponenter som bidrar til å etablere figurer og figurstruktur. Denne artikkelen er et godt eksempel på at metoden tar utgangspunkt i analyseobjektet.

Mukařovský deler komponentene som utgjør den ”indre strukturen” i skuespillerens fremtoning inn i tre grupper: 1. Stemmen: volum, melodi, kraft, farge, tempo etc., 2. Mimikk, gester og positur (tre distinkte komponenter, som kan fungere både parallelt og i konflikt), 3. Bevegelse i rom/bilde (Mukařovský 1931:464).

City Lights er en stumfilm. Dermed faller den første komponenten, stemmen, bort i Mukařovskýs analyse. Derimot finner han at det er Chaplins *gester* som er den dominerende komponenten i filmens figur, som bærer høyest konsentrasjon av mening og som forutsetter alle de andre figuretablerende komponentene (Mukařovský 1931:464).

"Reverseringen av den kunstneriske representasjonen" av tegn (Galan 1984:94) gjelder også i filmens etablering av figurer. Mens figurer i for eksempel et litterært verk er "konstruert af tegn og ikke lavet af kød og blod" (Gammelgaard 2003:104) er de i film nettopp det. Likevel har etableringen av figurer i film noen prinsipielle likheter med etableringen av figurer i litteratur. Figurer i et litterært verk etableres ved handlinger og oppførsel, måten de snakker på, måten figurene omtaler seg selv på og blir omtalt av andre figurer, fortellerens direkte karakteristikk og relasjonen til samme figur i andre verk (Gammelgaard 2003:105). Dette er prinsipper som også gjelder film, men hvor dette i litteratur skjer i kraft av bokstaver og ord, skjer det i film med andre midler. "Fortellerens direkte karakteristikk" er det punktet hvor film skiller seg mest fra litteratur. Hvis noe slikt som en forteller i det hele tatt finnes i film, er denne vanligvis mer sammensatt og skjult i film enn i litteratur.¹⁰ Mest nærliggende en tekstlig forteller i litteratur, er kanskje kameraet, som har mulighet for karakterisering av figurer ved ulike utsnitt og perspektiver. Kameraet som forteller er imidlertid en indirekte forteller på den måten at det ikke er tematisert som forteller. Kostymer er også en komponent

"Dramatisk figur" og "skuespillerens fremtoning" er imidlertid to forskjellige ting. Mukařovskýs hovedfokus i artikkelen er skuespilletts indre struktur som en meningsskapende komponent i filmens potensielt hierarkiske figurstruktur, ikke en analyse av figur i film som sådan. Så selv om begge oversettelsene kan forsvares, velger jeg ut fra min forståelse av artikkelen å bruke min egen oversettelse.

¹⁰ Noen filmer har imidlertid en helt konkret fortellerstemme som ofte representerer en av filmens figurer og som fremstilles i det som kalles voice-over.

som kan fungere meningsgenererende i forhold til hvordan figurer blir etablert i film. Kostymene kan si noe om figurene som bærer dem og understreke ulike aspekter ved figurstrukturen (Braaten, Kulset og Solum 1994:13).

Mukařovskýs analyse viser hvordan en kombinasjon av ulike komponenter i samspill skaper akkurat den figuren og den figurstrukturen som er aktualisert i *City Lights*. Han finner ut at Chaplins figur fungerer som en dominant som strukturerer alle de andre figurene. Figurstrukturen er altså systematisert rundt en hovedfigur og bifigurer. Bifigurene har bare en funksjon og det er å etablere hovedfiguren som hovedfigur og bekrefte og understøtte denne (Mukařovský 1931:464).

Som del av filmens figurstruktur, analyseres alltid figuren som en selvstendig virkelighet i seg selv, ikke som en imitasjon av virkeligheten. Hvis det imidlertid er snakk om figurer som det finnes flere versjoner av i andre verk, som for eksempel figurer fra eventyr, historiske personer eller mytiske skikkelser, vil det kunne være aktuelt å ta disse i betraktning i en analyse (Gammelgaard 2003:104-105).

2.2.3. Miljø

Miljø, som den rammen handlingen utspiller seg i, vil i film konstrueres av en kombinasjon av kulisser, kostymer, musikk og setting. Bortsett fra musikk er dette samlet det som kalles mise en scene; "det som stilles til skue" (Braaten, Kulset og Solum 1994:12), altså det det opplevende subjektet ser i bildet.

Mukařovskýs "K estetice filmu" ("På vei til en estetikk for film") fra 1933, er en studie av film og rom. Innledningsvis tar denne artikkelen for seg forholdet mellom norm og film, som jeg vil behandle i avsnittet om kontekst. For øvrig ligger fokus på hvordan filmen konstruerer rom og hvordan rom fungerer som tegn som skaper mening. Dette er altså ikke en studie som uttalt handler om miljø i film, men en studie som undersøker tekniske forutsetninger for miljøetablering i film.

Som i "Čas ve filmu" sammenlikner Mukařovský også i denne artikkelen filmen med andre kunstformer, for å belyse hva som kjennetegner filmen. Han finner igjen ut at filmens muligheter i forhold til rom, ligger et sted mellom teater og litteratur, og her også billedkunst.

Filmen gir illusjon av et tredimensjonalt rom. Dette ligner på teater hvor bevegelse skjer i et reelt tredimensjonalt rom. Forskjellen er at filmens bilder egentlig er firkantede og flate, som i billedkunst. De ulike mulighetene som ligger i kamerateknikk er det som først og fremst konstituerer filmens rom (Mukařovský 1933b:444).

Tidligere nevnte skifte mellom steder er i tillegg til tid også interessant i forhold til miljø. Skifte fra ett sted til ett annet angir også filmens fiktive sted eller steder. Til sammen utgjør disse en del av filmens miljø.

Filmens miljø blir altså etablert i samspillet mellom komponenter som for eksempel kulisser, kostymer, fargebruk og musikk. De tekniske mulighetene film har for å konstruere rom er en bakenforliggende forutsetning for hvordan disse komponentene fungerer meningsskapende for miljø.

2.2.4. Musikk og lyd

Musikk i film kan skape mening på forskjellige måter. Den kan understreke og bekrefte handling, skape ulike stemninger, fremkalle følelser hos det opplevende subjektet, være knyttet til ulike figurer og fungere som lim mellom klipp.

Antonín Sychra bruker filmmusikkens ulike funksjoner for å illustrere hvor viktig det er å se filmen som en selvstendig kunstart og ikke en syntese av forskjellige andre kunstarter (Sychra 1947:324). Helt i Prahaskolens ånd bemerker Sychra at musikk i film inngår i et nytt tegnsystem. I dette systemet er musikken tett forbundet med andre tegn. Derfor må en analyse av musikk i film være en undersøkelse av hvordan musikken fungerer i forhold til andre komponenter. I så måte vil en autonom beskrivelse eller analyse av filmmusikken ikke kunne si så mye om musikkens meningsskapende funksjoner (Sychra 1947:325).¹¹

Musikk i film deles vanligvis inn i diegetisk og ikkediegetisk musikk. Den diegetiske musikken er den som kan høres av filmens figurer og den ikkediegetiske er den musikken som bare høres av det opplevende subjektet (Braaten, Kulset og Solum 1994:27).

¹¹ Dette kan virke litt innlysende, men da dette ble skrevet var det ikke lenge siden Mukařovský hadde avskrevet film som kunst på grunn av lydfilmen.

Mukařovský nevner lyd som en av komponentene som fungerer meningsskapende for eksempel på den måten at en lyd kan høres uten at opphavet til lyden vises i bildet. I slike tilfeller kan lyd indikere handling utenfor bildets utsnitt (Mukařovský 1933b:446). Videre bemerker Jakobson at lyd og musikk i film også kan fungere som et lim som binder filmen sammen blant annet ved å brukes i overgang mellom ulike klipp (Jakobson 1933:311-312).

Filmmusikk kan altså betegne handling, figurer og stemninger. Lyd i film kan dessuten fungere på den måten at den indikerer et større rom enn det som vises i bildet.

2.3. Kontekst

Kontekst innebærer i denne oppgaven alt som har meningsskapende potensial for filmen, og som ikke inngår i filmens indre struktur. Prahaskolen skiller seg fra mange andre strukturalistiske teorier ved at nettopp ytre faktorer anses som en uunngåelig del av en strukturell analyse av mening. Det finnes ikke i utgangspunktet grenser for hvor mange "ytre strukturer" et verk kan inngå i, som man, hvis man vil, kan velge seg som analysekontekst. Noen kontekster vil likevel være mer åpenbart relevante enn andre. Et særlig fokus hos Prahaskolen er verket som del av historisk utvikling (Gammelgaard 2003:169).

2.3.1. Historie og resepsjon

Verket som del av historisk kontekst er sentral i Prahaskolens teorier. Dette henger nært sammen med hvordan de tsjekkiske strukturalistene tenkte på tegn som sosiale fenomener. I en analyse av verkets meningsdannelse i historisk kontekst inngår rekonstruering av samtidige normer innen kunstfeltet og andre relevante felt, undersøkelser av verkets ulike artefakter (teleologiske uttrykk) og analyser av konkretiseringer i verkets resepsjon.

I *Literární historie, její problémy a úkoly* ("Litteraturhistorien; dens problemer og oppgaver") fra 1942 presenterer Vodička ulike utgangspunkt for å studere et (litterært) verk i historisk kontekst; verket som del av en litterær struktur som utvikler seg over tid, verkets opprinnelse i forhold til historisk virkelighet og resepsjonen av verket. Vodičkas litteraturhistoriske teori og metode tar utgangspunkt i at mening er historisk og sosialt betinget. En litteraturhistorikers hovedbeskjeftigelse bør i følge Vodička derfor være å studere hvordan verket får forskjellig mening i ulike historiske kontekster. Studieobjektet vil like mye som selve verket være konkretiseringene og hvordan disse eventuelt utvikler seg over tid og rom (Vodička 1942:19).

Selv om film og litteratur på mange måter er to forskjellige kunstformer som oppleves på forskjellige måter, gjelder det for filmer som for litterære verk at de får stadig nye konkretiseringer i ulike historiske, sosiale og dessuten språklige kontekster. Film trenger ikke som litteratur oversettelse av det primære meningsdannende materialet for å kunne overføres fra en språklig kontekst til en annen. Dermed er ikke film utsatt for samme grad av betydningsforskyvelse i selve verket som språklige uttrykk. De ulike normene i de ulike språklige kontekstene vil imidlertid kunne gjøre at den samme filmen får ulike konkretiseringer i disse.

Måten verket konkretiseres på i ulike sammenhenger er nært knyttet til de forskjellige normene som gjør seg gjeldende i disse. Prahaskolen ser normer som en dynamisk størrelse som forandrer seg i takt med historisk utvikling. Med eksempel i litteraturen innebærer dette at verket både er forutsatt av rådende normer og selv påvirker disse. Dette gjelder da litterære eller kulturelle normer. Disse er selvfølgelig ikke upåvirket av normene ellers i samfunnet som i større og mindre grad også påvirker kulturen. Prahaskolens anerkjennelse av at mening ikke skapes i vakuum fører til at analyser av meningsdannelse innebærer å undersøke hvordan analyseobjektet forholder seg til aktuelle normer (Gammelgaard 2003:38-40).

Mukařovskýs artikkel "K estetice filmu" ("På vei mot en filmestetikk") er et forsøk på å etablere en estetikk for film og innledningsvis diskuterer Mukařovský film og norm. Han fastslår at i motsetning til etablerte kunstformer som litteratur, billedkunst, teater, etc. har ikke film en historie å forholde seg til. Derfor "leter" film fremdeles etter normer og konvensjoner som den kan bryte eller bekrefte (Mukařovský 1933b:442). Dette må ses i sammenheng med tiden det ble skrevet i da film fremdeles var et nytt media. I dag finnes det et utall normer innen filmsfæren i tillegg til de normene som finnes utenfor filmverdenen man kan velge seg som kontekster å studere film i. Et aspekt ved normer innen kunsten er at de skaper grunnlag for forventninger hos det opplevende subjektet som kan få konsekvenser for konkretiseringen. Det Mukařovský derfor undersøker i denne artikkelen er ikke normer, men filmens iboende (tekniske) forutsetninger for utvikling av disse. Dette kaller han filmens estetikk som han understreker ikke skal forstås normativt (Mukařovský 1933b).

Å undersøke et verks resepsjon er å undersøke verkets virkning. Resepsjon innebærer alle reaksjoner verket har utløst som finnes som konkret materiale i offentligheten. I denne vil det finnes et utall konkretiseringer. Videre vil konkretiseringene av ett og samme verk kunne

varierte i takt med historisk utvikling, ulike sosiale samfunnslag, nasjonale og språklige kontekster og andre kontekster verket inngår i.

Prahaskolens syn på et verks mening som dynamisk innebærer ikke at en hvilken som helst tolkning er adekvat uansett hvor outrert den er; alle påstander om mening må funderes i verket selv. Dette gjelder som en betingelse for vitenskapelige analyser. Når det kommer til å se verket som en del av ulike kontekster med ulike konkretiseringer, vil man derimot måtte godta en hvilken som helst tolkning som adekvat i og med at den faktisk finnes som en av flere konkretiseringer. I møte med eventuelle outrerte tolkninger kan man undersøke hvordan disse er begrunnet i filmen, eventuelt kan begrunnes i filmen eller om det er sannsynlig at tolkningen er fundert i ytre faktorer.

Det teoretiske utgangspunktet for denne oppgaven innebærer at jeg vil undersøke filmen som et tegnsystem hvor flere komponenter spiller sammen og på den måten utgjør en unik meningsskapende, estetisk enhet. Det innebærer dessuten at jeg vil undersøke filmen i en større sammenheng med andre verk og i ulike historiske, kulturelle og språklige kontekster. Oppgaven forholder seg altså til to overordnede strukturer: filmens struktur som verk sammensatt av komponenter og den større strukturen filmen inngår i når den konkretiseres i ulike kontekster.

2.4. Metode

Med noen få eksperimentelle unntak er arbeidsmetodene som ligger til grunn for denne oppgaven fundert i Prahaskolens tegnteori, med hovedvekt på tegnstruktur og verket i kontekst. Jeg har hatt tre ulike former for metodiske veivisere under arbeidet. Gammelgaards introduksjon til tsjekkisk tegnteori har fungert som analyseoppskrift og metodisk rettesnor. Det samme gjelder Vodičkas gjennomgang av litteraturhistoriens oppgaver. Mukařovskýs analyser av filmer og litterære verk har fungert som mønstre og inspirasjon for mine analysestrategier. Til tross for at teorien som ligger til grunn ikke er todelt, er arbeidsmåtene når man analyserer et verks indre struktur eller tegnsystem annerledes enn dem man bruker når man studerer hvordan verket inngår i ytre strukturer eller kontekster. Derfor er også gjennomgangen av metoden todelt:

2.4.1. Analyse

Når man skal analysere hvordan mening skapes i et samspill av ulike komponenter, kan det være vanskelig å vite hvor man skal begynne. En nyttig strategi vil være å ta utgangspunkt i sin egen formening om hva det er verket betyr og se på hvordan de ulike komponentene i verket og deres strukturering understøtter og eventuelt modifierer akkurat denne konkretiseringen (Gammelgaard 2003:162). For eksempel er min tolkning av *Tři oříšky pro Popelku* at den handler om frihet og likhet som betingelse for lykke. Når jeg leter etter bekræftelse på denne konkretiseringen vil jeg etter hvert sitte igjen med et knippe komponenter som i ulik grad har utløst denne meningen. Bekræftelser og eventuelle avkrefteelser av min konkretisering av filmen inngår altså i oppgaven som et arbeidsredskap mer enn en hypotese som skal bevises.

De funnene man gjør i en analyse av verkets indre struktur kan danne grunnlag for å si noe om hva det er i denne som utløser ulike konkretiseringer. Derfor kan for eksempel funnene jeg gjør i analysekapittelet fungere som en mulig forklaringsbakgrunn for funn i kontekstkapittelet.

Det utvalget av komponenter man finner når man ser på hvilke ting i filmen som har utløst en konkretisering, kan kalles aktualiserte komponenter. Ved dette punktet i analysen kan man godt slippe sin egen konkretisering litt og fortsette med å se på komponentenes funksjoner i det tegnsystemet de inngår i. Her kan det være nyttig for analysen å se på hva dette utvalget innebærer av ekskludering, eller hvilke komponenter som ikke er aktualisert i verket (Gammelgaard 2003:164). Dette gjør for eksempel Mukařovský når han analyserer effekten av at en beskrivende tekst ikke bruker fargeangivende adjektiver og likevel blir oppfattet som "malerisk" (Mukařovský 1925:238). Overført til film vil dette for eksempel kunne dreie seg om effekten av nedtonet eller fraværende musikk i særlig meningsladede sekvenser.

Tredje kapittel har tre underkapitler med utgangspunkt i tre makrokontekster: Handling, figurer og miljø (jf. Gammelgaard 2003:101). Disse er igjen delt inn i avsnitt som tar for seg hvordan filmens ulike komponenter fungerer meningsskapende i forhold til disse makrokontekstene. Slik vil musikk som meningsdannende komponent for eksempel behandles under alle de tre makrokontekstene ettersom hvilken av disse musikken genererer mening til.

I en strukturanalyse vil man imidlertid legge hovedvekten av analysearbeidet på å undersøke hvordan komponentene skaper mening i forhold til hverandre, altså meningsdannelsen i kombinasjonsmåten (Gammelgaard 2003:166). Dette gjør for eksempel Mukařovský når han med utgangspunkt i Chaplins *City Lights* analyserer hvordan kombinasjonen av komponenter i skuespill skaper figurer som inngår i en større figurstruktur hvis mening også er resultat av kombinasjonen av komponenter (Mukařovský 1931:464).

Arbeidsmetoden min i analysekapittelet innebærer altså at jeg vil se på hvordan mening skapes i samspillet mellom de aktualiserte komponentene i *Tři oříšky pro Popelku*.

2.4.2. Kontekst

I *Literární historie, její problémy a úkoly* ("Litteraturhistorie; dens problemer og oppgaver") oppsummerer Vodička de viktigste metodiske strategiene for kontekstanalyse:

1. Rekonstrukce literární normy a souboru literárních postulátů daného období.
2. Rekonstrukce literatury daného období, tj. okruhu děl, jež jsou předmětem živého hodnocení, a popis dobové hierarchie literárních hodnot.
3. Studium konkretizací děl literárních (současných i minulých), tj. studium té podoby díla, s jakou se setkáváme v pojetí dané doby (zejména v konkretizaci kritické).
4. Studium dosahu působivosti díla v oblasti literární i mimoliterární.

("1. Rekonstruering og innsamling av den gitte epokens litterære normer og postulater.

2. Rekonstruering av den gitte epokens litteratur, dvs. det omfang av verk som er objekter for konkret evaluering, og beskrivelse av det samtidige litterære verdihierarkiet.
3. Studium av de litterære verks konkretiseringer (både samtidig og fortidig), dvs. studium av de versjonene av verket vi møter i den gitte epokens interpretasjon (spesielt i den kritiske konkretiseringen).
4. Studium av rekkevidden av det litterære verkets (på)virkning innen både det litterære og ekstralitterære området.")

(Vodička 1943:53)

I arbeidet med å rekonstruere normer og historiske situasjoner, understreker Vodička blant annet hvor viktig det er at det er gode muligheter for innsamling av relevant materiale. Relevant materiale er omtale av verket i alle mulige former, men hvis man leter for eksempel etter normer innen et bestemt kunstfelt kan kritikken innen dette være rett sted å gå (Vodička 1942:22).

I analysesammenheng kan sammenlikning med andre verk på grunnlag av ulike kriterier være nyttig for å understreke analytiske funn og sette disse i perspektiv. En sammenlikning mellom verk fra ulike tidsepoker kan også understreke ulike historiske utviklinger. Kriteriene for sammenlikning kan være åpenbare likheter, en dokumenterbar felles inspirasjon, åpenbare forskjeller, felles opphav eller felles sjangertilhørighet (Gammelgaard 2003:167-168).

Filmene jeg har valgt for sammenlikning i fjerde kapittel er valgt ut fra alle disse kriteriene, bortsett fra felles inspirasjon, som (hvis den i det hele tatt finnes) ikke har vært mulig å dokumentere.

Sammenlikning kan også være en metode for å undersøke hvordan et verk inngår i ulike former for normer (Gammelgaard 2003:168). I fjerde kapittel har jeg valgt sammenlikning som metode når jeg ser på hvordan filmen inngår i en norm som kan kalles tsjekkisk eventyrfilm.

Videre studerer jeg filmen som en del av julen. Det er tvilsomt om ”jul” kan sies å være en norm, men den er i alle fall en sammenheng filmen inngår i, en historisk situasjon som gjentas over tid. Her har jeg undersøkt forskjellige nettfora for å se på hvilke måter filmen konkretiseres som en julefilm.

Sammenfattet er analysen i tredje kapittel et forsøk på å finne ut på hvilken måte filmen skaper mening, ved å analysere de ulike komponentenes meningsskapende funksjon. Problemstillingen i denne analysen er *hvordan* filmen skaper mening.

Fjerde kapittel har en todelt arbeidsmetode: 1) Sammenlikning med andre filmer. 2) innsamling av materiale i form av ulike konkretiseringer i mottakelsen av filmen, som

analyseres i forhold til funn i tredje kapittel og ulike kontekstuelle forutsetninger.

Problemstillingen er *hva* filmens mening er i ulike kontekster.

2.5. Begrensninger og begrepsbruk

De temporære og romlige rammene en masteroppgave inngår i, vil nesten alltid legge noen dempere på de ambisjonene som var utgangspunktet for oppgaven. Det gjelder også denne og jeg vil kort redegjøre for de manglene jeg mener har størst betydning. Videre vil jeg gi en presisering av potensielt problematiske begreper som inngår frekvent i oppgavens ordforråd.

2.5.1. Begrensninger

Artiklene om film jeg bruker i denne oppgaven er takknemlige å jobbe ut fra, men de er ikke mange nok eller detaljerte nok til at jeg kan forsvare absolutt alt jeg har gjort i analysene i disse. Derfor er arbeidsgrunnlaget mitt supplert med en enkel innføring i filmteori og filmanalyse (Braaten, Kulset, Solum 1994). Prahaskolen hadde litteratur og språk som sine mest sentrale studieobjekter og det gjelder også rammeverket jeg har forholdt meg til (Gammelgaard 2003).

Prahaskolens krav i forhold til en kontekstuell strukturalistisk analyse er, med rette, ganske omfattende. På grunn av begrensninger i tid og rom er grunnmaterialet som ligger til grunn for analyser av filmen i kontekst ikke så omfattende som det burde være i henhold til nevnte krav. Det mest påfallende er kanskje fraværet av en tsjekkisk resepsjon som tilsvarer den norske. Dels har denne vist seg vanskelig å opprive, dels har jeg valgt å bruke andre innfallsvinkler, metoder og materiale i analysen av filmen i tsjekkisk kontekst.

Oppgaven begrenser seg til den tsjekkiske og den norske versjonen av *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott* og til henholdsvis tsjekkisk og norsk kontekst. Jeg tar altså ikke hensyn til at filmens største publikum sannsynligvis er tysk. Jeg diskuterer riktignok filmen som et tsjekkosllovakisk-østtysk samarbeidsprosjekt, men ser utelukkende på tsjekkosllovakisk kontekst.

2.5.2. Begreper

Artefakt: Den samme filmen kan som den samme romanen eksistere i flere utgaver. Filmer vises på kino, på TV, utgis som video eller DVD og kan dessuten i noen tilfeller lastes ned fra

nett eller sees i oppdelte biter på videonettssteder som youtube. Jamfør Prahaskolen er det ikke likegyldig hvilken utgave av et verk som er utgangspunktet for analyse. Artefaktet er også bærer av verkets mening og som det første det opplevende subjektet ser, kan det også være et førsteinntrykk. Artefaktet kan også si noe om historisk utvikling utenfor verket (Gammelgaard 2003:43).

Figur: På norsk kan vi velge mellom to ord som betegner de fiktive skikkelsene i film; karakter og figur. I følge Prahaskolens syn på disse fiktive størrelsene som selvstendige meningsstrukturer, velger jeg i denne oppgaven å bruke ordet figur, som jeg synes best understreker dette.

Genese, genetisk: I Prahaskolens terminologi innebærer genese verkets opprinnelse forstått som de omstendighetene verket har blitt til i rammen av; de historiske, samfunnsmessige, normmessige og politiske forutsetningene for verkets tilblivelse.

Tři oříšky pro Popelku/Tre nøtter til Askepott: Jeg bruker filmens tsjekkiske og norske tittel avhengig av hvilken versjon av filmen som er utgangspunktet for det jeg skriver.

Det opplevende subjektet: Dette er en direkte oversettelse av Mukařovskýs *vnímající subjekt* slik han bruker det blant annet i "Čas ve filmu" ("Tid i film") (Mukařovský 1993a:455). Jeg bruker dette begrepet i stedet for seer eller publikum fordi det både er mindre og mer spesifikt. Mindre på den måten at det kan brukes om alle former for opplevelsesobjekt og mer på den måten at det som begrep bærer i seg alle aspektene ved filmopplevelsen (som jo ikke bare er å se).

Konkretisering: Begrepet kan innebære alle reaksjoner verket utløser i "verden utenfor" verket, immaterielle i form av det opplevende subjektets reaksjoner og materielle i form av reaksjonenes materiale som medieomtale, akademiske analyser og selvstendige verk som baserer seg på det originale objektet (Gammelgaard 2003:44-45). Jeg bruker begrepet om hverandre i begge betydninger i tillit til at det fremgår av sammenhengen hvilken betydning som er aktualisert.

Tsjekkisk-tsjekkoslovakisk: Jeg prøver å bruke disse to forskjellige benevnelsene konsekvent og logisk. Det er for eksempel tilfeller hvor jeg bruker *tsjekkisk* om filmen, selv om det er en *tsjekkoslovakisk*¹² film fordi det er snakk om filmen som språklig fenomen.

¹² Strengt tatt tsjekkoslovakisk – østtysk.

3. FILMANALYSE

Dette kapitlet er en undersøkelse av *Tři oříšky pro Popelku* indre struktur, eller filmens tegnsystem. Analysen av de meningsdannende komponentene i filmen er et forsøk på å definere deres funksjon i relasjon til hverandre i filmens tekniske og tematiske meningsbygning.

3.1. Handling

En konsekvens av at film er en handlingsbasert kunstform er at omtale som regel består i gjenfortellinger av handlingen. Filmer som ikke har en handling som sin mest sentrale makrostruktur, blir gjerne definert som alternative og selv disse blir gjerne forsøkt gjenfortalt i handling. Det er liten tvil om at handlingen står sentralt i *Tři oříšky pro Popelku*. Derfor er det relevant å se på hvordan denne konstrueres og hva som kjennetegner den. Handling i film blir konstruert av bilder som vises i rekkefølge og det som vises i bildene og er en romlig og temporær struktur. Her vil jeg ta for meg de ulike romlige og temporære komponentene som konstituerer handlingen i *Tři oříšky pro Popelku*.

3.1.1. Handlingens og bildets tid

Som Mukařovský viser, eksisterer tid i film på tre nivå; som handlingens, bildets og det opplevende subjektets tid (Mukařovský 1933a:455, 460). Her vil jeg se på hvordan handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* konstrueres i relasjonen mellom disse nivåene av tid.

Tři oříšky pro Popelku har en ukomplisert relasjon mellom handling og tid. Det som skjer, skjer suksessivt og kronologisk. Det er ingen potensielt forvirrende framblikk eller tilbakeblikk i handling som vises i bildet. Det er heller ingenting som tilsier at hendelser som etterfølger hverandre i bildets tid, ikke også gjør det i handlingens tid.

En ting som karakteriserer filmen i forhold til handling er at den er komprimert. Det er ikke mange bilder i filmen som ikke har som hovedfunksjon å vise filmens handling. Bilder som har andre funksjoner enn å vise handling finner vi flest av i åpningsscenen hvor hovedhensikten er å etablere filmens univers og presentere figurer. Ellers i filmen er det en sekvens som nesten virker litt umotivert i og med at den verken viser handling eller har noen annen tilsynelatende åpenbar funksjon i forhold til figurer eller noe annet; 26. sekvens

begynner med å vise hesten og hunden som løper omkring mellom frukttrær og viser så Vincek som hogger grener opp i et av trærne, ser mot noe utenfor bildet i det han kommer ned, legger grenene på en vogn som han drar av gårde med over jordet idet bildet skifter til skjulet hvor Rozárka bor. Sluttscenen hvor Askepott og prinsene rir ut av horisonten er heller ikke direkte knyttet til filmens handling. Handlingen har allerede nådd sitt klimaks i den foregående scenen hvor det blir klart at Askepott og prinsene skal gifte seg og jubelen bryter løs blant tjenerstaben. I forhold til filmens handling fungerer dermed filmens sluttscene som en bekreftelse og eventuell forsterkning av handlingens klimaks.

Imidlertid finnes det handling i filmen som ikke vises i bilder, men som det opplevende subjektet av ulike grunner likevel oppfatter som del av handlingen. Særlig mot slutten av filmen er det flere deler av handlingen det opplevende subjektet må slutte seg til via detaljer i bildet og/eller lyd utenfor bildet. Dette gjelder for eksempel den delen av handlingen hvor stemoren og Dora sniker seg opp på Askepotts rom og tar fra henne klærne og binder henne fast der oppe i 46. sekvens. Det opplevende subjektet får aldri se at stemoren og Dora tar Askepotts klær eller binder henne fast. Dette er noe som indikeres ved at stemoren ber Dora gi henne tauet som henger på veggen ved trappa. Når tjenerstaben senere bryter seg inn på Askepotts rom i 54. sekvens, finner de taurester og rosa kjolestoff og hører en nynnende stemme gjennom det åpne vinduet. Det neste bildet viser Askepott i underkjole når hun går opp trappen til skjulet i 55. sekvens.

Denne undersøkelsen av aspektene ved bildets tid som en teknisk forutsetning for handling i *Tři oříšky pro Popelku* kan gi noen svar på *hvordan* filmen genererer mening i forhold til handling. Måten handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* struktureres på gjør den lett tilgjengelig for det opplevende subjektet ved at den fremstilles kronologisk og komprimert. De få tilfellene hvor handling indikeres og ikke vises direkte vil sannsynligvis ikke representere noen krevende utfordring for det opplevende subjektets forståelse av handlingen. *Tři oříšky pro Popelku* er dessuten en film som har ett enkelt hendelsesforløp uten bihandlinger som ikke er direkte knyttet til denne. Jeg vil nå se nærmere på hvordan de ulike andre romlige, estetiske og auditive komponentene i filmen fungerer som meningsgenererende i forhold til filmens handling.

3.1.2. Figurer i handling

En sentral komponent i utviklingen av handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* er figurene. Det finnes ingen handling i filmen som ikke vedrører figurene og det finnes heller ingen handling som ikke er drevet fram av det figurene gjør. Det hendelsesforløpet filmen representerer er nært knyttet til filmens to hovedfigurer, Askepott og prinsen, men disse er på ingen måte enestående som drivkrefter i filmens handling. All handling i filmen vedrører disse to figurene, men de er begge helt prisgitt de andre figurene i utviklingen av filmens handling.

Handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* drives fram av flere bestanddeler av filmens figurstruktur, inkludert sentrale bifigurer i både menneskelig og animalsk utgave. Hvis vi ser handlingens mål som bekreftelsen av relasjonen mellom de to hovedfigurene, blir denne oppnådd ikke bare som resultat av disses handlinger. Her har de to figurene Rozárka og Jurášek en sentral funksjon i hvordan de påvirker hovedfigurene direkte i retning av handlingens klimaks. Videre har Kamil, Vítek, Vincek og kjøkkengutten støttende, hjelpende og bekræftende funksjoner i utviklingen av filmens handling slik den vedgår de to hovedfigurene. Stemoren, Dora, kongen, dronningen og huslæreren representerer på hvert sitt sett motkrefter som forsøker å holde handlingen i filmen tilbake eller påvirke den i andre retninger.

3.1.3. En tidløs film

Filmens tematiserer ikke sin egen tid i utstrakt grad. Det er ingen direkte tidsangivelser og få indirekte. Dette gjelder både handlingens tidsspenn og eventuell historisk epoke.¹³ Det eneste filmen gir helt sikker informasjon om i forhold til tid, er årstid. I manus anvises et døgn, fra morgen til morgen som handlingens tidsspenn (Pavlíček 2003:109-195), men enkelte indikatorer på tid som er bakt inn i replikker i filmen, kan tyde på at denne ikke er fulgt opp.

Tid på døgnet angis ved lyssetting. Det er dagslys i filmen helt fram til 29. sekvens, hvor stemoren og Dora drar i vei til ballet. Hvis lyssetting var eneste tidsangivende komponent, ville altså handlingen strekke seg over et døgn. At tidsspennet sannsynligvis er litt lenger, bekreftes i stemorens replikk i 17. sekvens. Her befaler hun Vincek å gi sydamen beskjed om å komme ”i overmorgen”. Mengden hendelser før stemoren og Doras avgang til ballet,

¹³ Historisk epoke vil bli behandlet i avsnittet om miljø.

indikerer også at disse foregår over mer enn bare en dag. I replikkvekslingen mellom Askepott og prinsen i 27. sekvens, ligger det også indikatorer på at handlingen foregår over flere dager. Når prinsen spør Askepott oppe i treet om hun har sett en jeger ri forbi, svarer hun

"Kdepak? V celém lese, kam [...] ¹⁴ dohledneš, je jenom jedna cácorka. Pískle"
("Hvor skulle det ha vært? selv om du gjennomførte hele skogen, ville du bare finne en liten fuglunge. En nestefuglunge.")

Askepott refererer her til prinsens kallenavn på henne i sekvens 14. Det bidrar kanskje til at prinsen kommer på å spørre om han ikke har sett henne før et sted. Prinsens svar når Askepott sier at hun i tilfelle må minnes på det, indikerer at det er en eller flere dager siden sist: "Tady v lese, ty ještěrko! Ale **dnes** mi neutečeš!" ("Her i skogen, din firfirsle! Men **i dag** klarer du ikke stikke av fra meg!"). Bruken av "men", gjør at "i dag" står i motsetning til en annen dag; den dagen de eventuelt møttes sist.

Det er for så vidt vanlig både i film og andre handlingsorienterte kunstarter, at det ikke informeres om handlingens tidsspenn i detaljer så sant det ikke er strengt nødvendig. Derfor er ikke dette spesifikt for *Tři oříšky pro Popelku*. Manglende spesifisering av tid er likevel et trekk filmen deler med mange folkeeventyr. På den måten kan man si at en diskusjon om tidsspenn og historisk epoke er relevant.

3.1.4. Filmens egen forklaring på handling

Filmen begynner in media res. Fortidig handling som forutsetter den nåtidige bakes inn i replikker, for eksempel forklaringen på Askepotts livssituasjon. Forklaringen begynner i 2. sekvens når Askepott snakker med Jurášek:

Jestlipak víš, že jsou to právě tři roky, co jsem tě dostala od tatínka? Strašně ráda bych s tebou zase jednou projela. Ale víš, že nesmíme. Všude je boží dopuštění, čekají pana Krále. Však já zase přijdu až budu mít po práci, hm?

("Vet du, det er på dagen tre år siden jeg fikk deg av pappa. Jeg skulle fryktelig gjerne dratt ut med deg igjen. Men vi får ikke lov, vet du. Det er et gudsjammerlig kaos overalt, de venter kongen. Men jeg kommer tilbake når jeg er ferdig med arbeidet").

¹⁴ Her sier Askepott et eller flere ord mellom kam og dohledneš jeg ikke har klart å identifisere. Jeg tror ikke de har noe å si for helhetsmeningen i replikken.

Bakgrunnshistorien fortsettes i scene 4 i replikkvekslingen mellom Askepott og stemoren hvor også relasjonen mellom de to figurene utdypes:

Stemoren: "Aah, to mi nechal tvůj nebožtík táta dědictví. No, jaký otec, taková..."

Askepott: "Tatínka nechte na pokoji! Nechal Vám celý statek, lesy a mlejn!"

Stemoren: "Jak to se mnou mluvíš! Slyšela jsi? Tak abys věděla; ty časy minulý, kdy s tebou otec jezdil po lesích, učil tě střílet kuší a vyvádět samé blázniviny jakobys byla kluk! Teď jsem tady paní já, ty jsi děvče, nic víc!"

(Stemoren: Aah, det var litt av en arv din døde far etterlot meg. Jaja, som far, så..."

Askepott: "La pappa være! Han etterlot deg hele gården, skogene og mølla!"

Stemoren: "Hvordan er det du snakker til meg! Hørte du det? Bare så du vet det; den tiden er forbi da din far din tok deg med seg ut i skogen og lærte deg å skyte med pil og bue og drev med annen galskap som om du var en gutt! Det er jeg som er husfrue her nå, du er tjenestefante, ikke noe mer!")

Det er først her vi får vite at Askepotts far er død og at stemoren har tatt over som husfrue og nedgradert Askepott til tjenestefante. Slik forklarer filmen sin egen handling i referering til fortidig handling som ikke vises direkte i filmen. Fortidig handling som berører prinsen sniker seg på samme måte inn som del av replikker. Dette skjer i form av referanser til kongen og dronningens fortid som bidrar til å forklare beveggrunner for de kravene de har til prinsen, men fungerer også som modifikasjoner på disse. Bortsett fra å sette handlingen inn i en lenger tidsmessig kontekst har imidlertid ikke disse indikasjonene på fortid noen direkte forbindelse til filmens handling. Prinsens livssituasjon er i motsetning til Askepotts, gudegitt, og foreldrenes krav om giftemål ville ha vært der uansett egne personlige erfaringer i fortid.

3.1.5. Eventyrlige kjennetegn

Filmens handling har flere trekk som er typiske for eventyr. Et eksempel er tilfeldigheter med negative følger som rammer de slemme, mens tilfeldigheter med positive følger rammer de snille. Humpen i veien som velter stemoren og Doras vogn så de faller ut i vannet er eksempel på det første, mens nøttene som ligger i redet prinsen skyter ned i hodet på Vincek er eksempel på det andre. Et annet eksempel er hvordan dyr inngår som viktige komponenter i

forhold til å drive handlingen fremover. Måten dyrene påvirker de andre figurene til handling og den nonverbale kommunikasjonen gir et inntrykk av at dyrene vet mer enn de andre figurene om hvordan ting henger sammen. Det er først og fremst hesten Jurášek og ugla Rozárka som i filmen fremstår som selvstendig handlingsdrivende figurer i og med at det virker som de kommuniserer med Askepott. Rozárka i form av nikking, blunking, kurring og ”megetsigende” blikk og Jurášek i form av nikking, blunking og vrinsk. Duene som hjelper Askepott er også handlingsdrivende figurer, men fremstår som mindre kommunikative enn Jurášek og Rozárka. Det virker som deres forståelse av situasjonen er mer instinktiv eller telepatiske. Hunden på gården, Tajtrlík, har mer av en støttefunksjon som bekrefter andre figurer.

Et annet trekk ved handlingen i *Tři oříšky pro Popelku* som minner om eventyr er hvordan den struktureres i gjentakelse av sentrale hendelser tre ganger før den kulminerer. Disse tre hendelsene utgjør handlingens skjelett. Askepott og prinsen møtes tre ganger på de samme premissene, som den fjerde gangen de møtes er annerledes på en slik måte at handlingen når sin løsning. Vi kan si at handlingens skjelett består i de tre møtene mellom Askepott og prinsen i henholdsvis 14., 27. og 40. sekvens. Premissene for disse møtene er at Askepotts sanne identitet er skjult, mens prinsens er åpen. I det fjerde og siste møtet er disse premissene forandret ved at Askepott her fremstår med sin egentlige identitet i relasjon til prinsen.

3.1.6. Bekreftelse av handling

Handlingen slik den er realisert i tid og bilder og slik den involverer figurene i *Tři oříšky pro Popelku* tilføres også mening fra andre komponenter som musikk, lyssetting og kostymer.

Musikken i *Tři oříšky pro Popelku* bidrar kanskje først og fremst til å beskrive handlingen slik den fremstår i enkeltsekvenser. Utover å beskrive figurenes ulike sinnsstemninger (som jeg tar opp i kapitlet om figurer), intensiveres musikken i takt med dramatikken i handlingen, som for eksempel i 53. sekvens hvor prinsen følger etter stemoren og Dora. Teksten som synges i filmmusikkens ene hovedtema kan dessuten tolkes som en parallell til handlingen og understreker filmens ulike fuglemotiver (se vedlegg, side 1).

Filmens lyssetting angir som sagt tid på døgnet og fungerer derfor understøttende på filmens handling. Lyset i filmen kan også understøtte filmens handling på et poetisk nivå, som

musikken, ved å betegne handlingen. Det gjelder blant annet i utescenene utenfor slottet; Askepotts ankomst til, og flukt fra, ballet. Her imiterer lyssettingen skumring ved ankomst og natt ved flukt. Dette kan skape en poetisk effekt; halvmørket understreker Askepotts tilsløring og prinsens begrensede muligheter til å skjønne hvem hun er. På samme måte blir det lysere og lysere på slutten av filmen mens prosessen fram mot filmens løsnings når sitt klimaks og det er helt lyst til slutt når prinsen skjønner hvem Askepott er.

I Askepotts tilfelle fungerer også kostymene som en handlingsbekreftende komponent ved å understreke hendelsesforløpet og Askepotts gang fra tjenestejente via jeger til prinsesse. I begynnelsen er Askepotts klesdrakt fargeløs og fattigslig og betegner den livssituasjonen hun er i ved handlingens begynnelse. Jaktkostymet i 27. sekvens er kanskje mest forbundet med den tapte fortiden og dermed identiteten hennes og vil bli grundigere analysert i forbindelse med hvordan kostymer bidrar til figuretablering, men kostymet kan også sees som en forutsetning for at prinsen godtar den falske identiteten hennes og slik også relateres til filmens handling. Det samme gjelder ballkjolen Askepott har på seg på ballet. Brudekjolen hun har på seg i filmens siste sekvenser kan derimot helt klart sies å bære betydning i forhold til filmens handling som en bekreftelse på hvor bra det har gått til slutt.

Sammenfattet er det i *Tři oříšky pro Popelku* stor grad av samsvar mellom bildets tid og handlingens tid. På den måten gjør filmen det lett for det opplevende subjektet å følge handlingens tid.

Handlingens mening er tematisert i ulike forbindelser andre steder i oppgaven. Først i handlingsreferatet og senere i kontekstkapittelet i forhold til historisk-genetisk kontekst og som innslag i konkretiseringer i resepsjonen.

3.2. Figurer

Fram til nå har figurer blitt behandlet som en komponent som genererer mening til handlingen i *Tři oříšky pro Popelku*. Figurene er imidlertid i likhet med handlingen en makrostruktur i seg selv. Derfor skal jeg nå se på hvordan ulike komponenter i filmen etablerer figurer og hvordan disse inngår i en større struktur i relasjon til hverandre.

Tři oříšky pro Popelku har et oversiktlig persongalleri med Askepott, prinsen og stemoren som hovedfigurer og prinsens kompiser Kamil og Víték, huslæreren, kongen og dronningen,

Askepotts stesøster Dora, stallkaren Vincek, kjøkkengutten, kokka, øvrig tjenerstab ved gården og hoffet ved slottet som bifigurer. Dessuten har noen av dyrene i filmen handlingsdrivende funksjon og menneskelignende trekk, som gjør at de må regnes som figurer.

Allerede i filmens tittel ligger det en føring for hvilken av figurene som er den mest sentrale, nemlig Askepott. All handling og alle øvrige figurer er på ulike måter knyttet opp til Askepott som hovedfigur. *Tři oříšky pro Popelku* har derved en hierarkisk figurstruktur. Utover figurstrukturen understøttes dette ved en tydelig hovedhandling uten veldig mange sidespor. Det er likevel ikke riktig å si om denne filmen, som Mukařovský sier om *City Lights*, at de andre figurene bare har funksjoner som er knyttet opp til hovedfiguren (se 2.2.2). Bifigurene i *Tři oříšky pro Popelku* er langt fra sjablonger; de opptar mye plass i filmen i kraft av hvordan de blir fremstilt og funksjoner de har i handlingen. Det for eksempel mulig å se prinsen som en 2. hovedperson med en selvstendig historie som likner Askepotts og som en figur som filmen bruker nesten like mye tid på å betegne som Askepott. På ett nivå er prinsen nesten mer å regne som den mest sentrale hovedfiguren. Mens Askepott er den samme gjennom hele filmen, gjennomgår prinsen en utvikling fra begynnelse til slutt, ved at han ansvarliggjøres og slik kan fremstå som selvstendig i filmens slutt.

3.2.1. Billedlig talt

Som med handlingen er også figurene realisert i hvordan de opptrer i filmens bilder. Mens handlingen realiseres gjennom bildenes sekvensialitet og detaljer i bildet som indikerer handling, realiseres figurene ved tilstedeværelse i filmens bilder. Figurenes plassering i billedutsnittet, kameraets vinkling og frekvensen av tilstedeværelsen er alle billedlige komponenter som rent teknisk legger grunnlaget for filmens figurer. Slik etableres for eksempel Askepott som hovedfigur i filmen ved at hun har en sentral plassering i bildet og finnes i et stort antall av filmens bilder. Det samme gjelder prinsen, selv om han først vises i bildet i 14. sekvens. Vinklingen på bildene kan også bidra til å etablere relasjoner mellom figurer. Dette vil bli diskutert i 3.2.7.

3.2.2. Skuespill

Før jeg ser nærmere på filmens figurstruktur, vil jeg se litt på de enkelte figurenes struktur og hvilke komponenter som bidrar til å etablere figurenes indre struktur.

Skuespillet som figuretablerende komponent i film består jf. Mukařovský av stemmebruk, gester, mimikk og positur (Mukařovský 1931:464). Mukařovský bemerker selv at han står i fare for å undervurdere en viss menneskelig faktor og å fremstå som kynisk ved kun å fokusere på disse komponentene (Mukařovský 1931:463). I *En introduksjon til film* fremheves valg av skuespiller som avgjørende for filmens figurer og hvordan de oppleves (Braaten, Kulset og Solum 1994:13). Regissørens valg av skuespillere som eventuell meningsskapende komponent hører fra et Prahaskoleperspektiv hjemme i analysen av verkets relasjon til virkeligheten utenfor verket og kanskje ikke engang der. Jeg kommer likevel ikke helt unna å ta skuespillernes fysikk og utseende i betraktning når jeg skal analysere hvilke komponenter som bidrar til å etablere figurer. For å illustrere at fysikk og utseende kan være meningsgenererende kan vi gjøre et tankeeksperiment hvor Libuše Šafránková som spiller Askepott og Carola Braunbock som spiller stemoren, bytter roller; vi ville med en gang fått en drastisk annerledes opplevelse av filmen bare i kraft av disse skuespillernes fysikk og utseende. På den andre siden kan samme type eksperiment illustrere at selve skuespillet er det mest utslagsgivende i meningsskapning hvis utseende og skuespill konkurrerte i meningsskapningsstyrke; hvis vi for eksempel lar Libuše Šafránková bytte rolle med Dana Hlaváčová, som spiller Dora, ville ikke opplevelsen nødvendigvis vært så annerledes som i det første eksperimentet. For videre undersøkelse av utseende som eventuell meningsskapende komponent kan vi også gå til andre roller i andre filmer spilt av samme skuespiller. I *Tři oříšky pro Popelku* fremstår Libuše Šafránková som (relativt objektivt sett) veldig pen og jeg tror dette er ganske viktig for opplevelsen av figuren. Det virkelige mennesket Libuše Šafránková er da også (igjen relativt objektivt sett) veldig pen. Hvis vi ser på andre roller hun har gestaltet i andre filmer, ser vi imidlertid at (den relativt objektive) penheten varierer både i uttrykk og kanskje i grad av viktighet:

Askepott:



(Fra filmen)

En litt skummel prinsesse i filmen *Třetí princ* ("Den tredje prinsen"):



(Fra filmen)

En oppgitt ufrivillig gravid tenåring i filmen *Můj brácha má prima bráchu* ("Brodern har en super bror"):



(Český hraný film 1971-1980 V 2007:161)

I de nyere filmene *Obecná škola* ("Folkeskolen") og *Kolja* spiller Šafránková figurer som store deler av tiden er misfornøyde og sure og fremstår også utseendemessig ganske annerledes enn i *Tři oříšky pro Popelku*.¹⁵ På samme måte vil det med tanke på det første tankeeksperimentet være mulig å forestille seg at Carola Braunbock gestalter en helt annen figur enn stemoren i *Tři oříšky pro Popelku* og fremstod helt annerledes med akkurat samme utseende. En påstand om valg av skuespiller som viktigste faktor i opplevelsen av figurer holder derfor ikke helt vann, men kan ses som en komponent som i stor grad er underordnet skuespill (i kombinasjon med øvrige figuretablerende komponenter).

3.2.3. Oppførsel og handling

Med oppførsel mener jeg her handling mer enn væremåte, som hører til forrige avsnitt og etableres av skuespill. I dette avsnittet vil jeg undersøke hvordan det de enkelte figurene konkret gjør i filmen generer mening til de enkelte figurene.

Hvis vi går til filmens åpningsscene (1. sekvens), ser vi hvordan denne setter opp kontrasten Askepott snill/stemoren slem (maktforholdene ved gården etableres også her ved skuespill og kameravinkler, ved hvordan klippene etterfølger hverandre og hva de to figurene gjør i disse).

¹⁵ Dette har også med skuespillerens alder å gjøre.

I åpningsscenen kommer denne kontrasten fram først og fremst i hvordan henholdsvis stemoren og Askepott behandler dyrene på gården. Mens stemoren slår til grisen som står i veien for henne i det ene klippet, ser vi Askepott ivrig vinkende og smilende til duene i dueslaget i det neste. Videre ser vi hvordan Askepott klapper og berømmer hunden Tajtrlík, som nettopp har stukket av med Doras kyllinglår (i denne scenen fungerer Dora utfyllende og bekreftende til stemoren). Enda tydeligere blir kontrasten i den neste scenen når kjøkkengutten har knust en bolle og Askepott tar på seg skylden overfor stemoren som truer med pisk.

Det første stemoren gjør i filmens åpningsscene er å kjeft fra svalgangen hun og Dora står på. Det første Askepott gjør i filmens åpningsscene er å se bekymret opp fra skyen med aske som står rundt henne fordi gutten stemoren kjeftet på har løpt på henne. I det følgende klippet akker Dora seg over Askepott.

Dyrene er som sagt også en sentral handlingsdrivende faktor i filmen og blir slik også karakterisert som figurer ved hva de gjør og hvordan de oppfører seg. Det meste de handlingsdrivende dyrene gjør i filmens handling er å hjelpe Askepott. Denne oppførselen i kombinasjon med betydningsbærende bevegelser i kommunikasjon med Askepott gjør at dyrene i filmen fremstår som kloke, rettferdige og snille.

3.2.4. Figurstruktur

Jeg vil her analysere filmens figurstruktur på to nivåer. Først vil jeg gi et forslag til analyse av filmens indre figurstruktur, altså figurenes relasjon til hverandre. Så vil jeg undersøke filmens ytre figurstruktur, altså måten filmen har organisert figurene og deres funksjoner i historien i forhold til hverandre.

Dora og Kamil og Vítek er de figurene i filmen som er de beste eksemplene på figurer som har bekreftende og kontrasterende funksjon. Dora fungerer som en kontrast til Askepott og som en bekreftelse på stemoren. Kontrasten mellom Dora og Askepott bygges opp gjennom hele filmen, manifesteres i dansescenene på ballet og kulminerer når prinsen kaster Dora tilbake i vannet han har reddet henne opp fra når han ser at hun ikke er Askepott. Dora som en utfyllende og bekreftende figur til stemoren ved at alle bevegelser og plassering i rom, ansiktsmimikk, replikker forutsettes av det stemoren sier, gjør og hvor i rommet hun er

plassert. Men Dora modifierer også stemoren når hun får slutt på morens kjefting ved å si ”snad by ses nerozčilila kvůli takové umouněné Popelce!” (“Slik en skitten Askepott er vel ikke noe å bry seg med!”).

I kjøkkenscenen får vi innblikk i hvordan tjenerstaben forholder seg til hverandre innad i forhold til hvordan de forholder seg til stemoren. Kokka oppfører seg først bryskt mot kjøkkengutten som har knust en bolle og slår ham i hodet og kjefter at han en vakker dag blir hennes død. Idet hun skjønner at stemoren er på kjøkkenet hvisker hun at han skal skynde seg å rydde opp, nå i en annen tone som er mer preget av redsel på guttens vegne. Dette viser at tjenerstaben først og fremst er lojale mot hverandre og ikke stemoren, som de frykter. På slutten av scenen gjentas kokkas bryske tone når kjøkkengutten prøver å være hyggelig og tilby Askepott hjelp med å sortere ut kornene fra asken, når hun kjefter og spør hvem som skal hjelpe henne da. Like etterpå modifieres tonen når hun trøster Askepott. Dette er en første indikasjon på tjenerstabens sympati for Askepott, her som kontrast til en av tjenerstabens egne. Denne siste situasjonen gjentas midt i filmen når stemoren og Dora drar avgåre på ball og Askepott står trist igjen i gårdsrommet. Igjen blir kjøkkengutten kjeftet på når han forsøker å trøste Askepott, denne gangen av Vincek, som selv like etterpå forsøker å trøste Askepott. I tillegg til å gi mye informasjon om forholdet mellom Askepott og resten av tjenerstaben som figurer, fungerer denne gjentakelsen samlende i forhold til filmens handling.

Som hovedfigur har Askepott et eget musikalsk tema som på ulike måter bidrar til å etablere henne som figur. Det knyttes sterkest til henne som figur ved at det benyttes en kvinnelig vokal i melodilinjen i 13., 18. og 54. sekvens, som selv om den er ikkediagetisk kan tenkes å være Askepotts, eller å representere henne.

Mens filmen bruker kontraster for å etablere noen (for eksempel Askepott-stemoren-Dora), bruker den likheter for å forklare relasjonen mellom Askepott og prinsen. Den mest grunnleggende likheten er at de begge har frihet og selvstendighet som sine viktigste drivkrefter og at de begge befinner seg i situasjoner som begrenser disse. Hos begge figurene gir dette seg uttrykk i at de har et problematisk forhold til hva som forventes av dem av pliktoppfyllelse som følge av stand. De benytter seg begge av enhver anledning til å stikke av og gjøre det de liker best; henge i skogen med kompis (prinsen med Kamil og Vítek og Askepott med Jurášek).

Askepott og prinsen etableres også som figurer i relasjon til hverandre ved hvordan de er ulike som i 40. sekvens hvor Askepott og prinsen danser på ballet. Her korrigerer Askepott prinsen når han lykkelig konstaterer at han har funnet den han vil gifte seg med. Prinsen ordlegger seg på en måte som gjør at han ikke snakker direkte til Askepott og bare snakker med utgangspunkt i seg selv. Han tar det altså som en selvfølge at han skal få det som han vil. Dette kan sees i forbindelse med at han er arveprins som sannsynligvis har vokst opp og blitt oppdratt til alltid å tenke seg selv som sentrum og som utgangspunktet for andre rundt ham. Askepotts kommentar følger til dels opp prinsens indirekte talemåte i og med at hun bruker tredjeperson om seg selv, men modifierer ved å bruke direkte tiltale til prinsen:

Askepott: "Na něco jste přítom zapomněl."

Prinsen: "Na co?"

Askepott: "Zeptat se nevěsty, jestli by vás chtěla."

(Askepott: "I den anledning er det noe De har glemt.")

Prinsen: "Hva da?"

Askepott: "Å spørre bruden om hun vil ha Dem.")

Her kan vi også si at Askepotts livssituasjon hvor det meste hun gjør tar utgangspunkt i andres behov kommer til uttrykk i hvordan hun arresterer prinsens forventning om umiddelbar oppnåelse av ønsket sitt. Gåten Askepott så gir ham kan sees som en test hvor hun vil se om prinsen er i stand til også å ta et reelt utgangspunkt i henne. Når prinsen etter en lang prosess med leting og tolkning av signaler klarer å gjette Askepotts gåte, er de på likefot og konsekvensen er at filmen kulminerer i en idealisert, likeverdig, og ikke mist fortjent, relasjon.

En stor forskjell ligger også i naturen til de figurene som forventer at plikter oppfylles. I prinsens tilfelle kongen og dronningen, hvor kongen er den som mest iherdig prøver å få prinsen til å gjøre det han forventer av ham, mens dronningen fungerer modifierende. Begge figurene bruker også mye humor, særlig seg i mellom når prinsen ikke hører det. Prinsens "undertrykkere" er altså noen som vil ham vel og som kanskje innerst inne forstår ham. Dette

kommer tydelig fram i 44. sekvens, hvor dronningen argumenterer for at kongen skal la prinsen forelske seg i hvem han vil med at han selv heller ikke lot seg tvinge inn i et arrangert ekteskap: "Můj milý, tys taky neposlouchal, co ti doma poručili, a přivedl sis mne." ("Kjære, du hørte heller ikke på dem der hjemme da du valgte meg."). I Askepotts tilfelle derimot er den som krever pliktoppfyllelse en som vil henne om ikke direkte vondt, så i alle fall ikke godt og hvis sanksjoner mot opprør ikke fremstår som logiske, men unødvendig ondsinnede. Kongens forsøk på å arrangere prinsens ekteskap blir kanskje sett på som en straff av prinsen, men er nok tenkt mer som en logisk konsekvens av at prinsen ellers ikke kommer til å roe seg ned. Selv om Askepott og prinsen er like fastlåste i hver sin situasjon, fremstår altså Askepotts som den som har det verst.

Dyrene i filmen etableres i stor grad i relasjon til Askepott. Jurášek opptrer ofte sammen med hunden Tajtrlík. En forskjell mellom disse to er at mens det virker som om Askepott og hesten er tilnærmet likeverdige samtalepartnere, er forholdet mellom Askepott og Tajtrlík mer asymmetrisk. Dette gir seg utslag i at Askepott snakker mer *til* hunden enn *med* den. Dette speiles også i det perspektivet kameraet skaper under disse samtalene.

Askepotts hest, Jurášek, og hunden deler Askepotts skjebne ved at de som henne begrenses i sin livsutfoldelse. Hesten får ikke dra ut med Askepott så ofte som før og hunden får ikke være med så mye på jakt som før. Dette kommer fram i Askepotts replikker når hun snakker med dem og til dem.

De andre dyrene som inngår i filmens figurstruktur er ugla Rozárka og duene. Et fellestrekk ved hesten og hunden som deler Askepotts skjebne, er at de er jordbundne skapninger. Et fellestrekk ved Rozárka og duene er at de kan fly. For Askepott representerer Rozárkas evne til å fly den friheten hun selv lengter etter: "Ty se máš, Rozárko. Lítáš se kde chceš" ("Du har det bra, du, Rozárka. Du kan fly omkring som du vil"). Duene representerer en konkret mulighet for Askepott til å opprettholde sin egen natur og vesen i en fastlåst livssituasjon idet de gir henne tid til dette ved å hjelpe henne med oppgaver som ellers ville forhindret henne i livsutfoldelsen.

Hunden får sympatien vår tidlig i filmen ved å motarbeide de vi ikke liker når han stjeler Doras kyllinglår i åpningsscenen. Tilhørigheten mellom Askepott og dyrene befestes når Askepott i et følgende bilde klapper hunden og spør ham om det smakte godt. Askepotts

bekreftelse av hunden står også i kontrast til Doras kjefting og bidrar dermed også til å understreke kontrasten mellom Askepott og Dora. Det at Askepott belønner hunden for å ha forulempet Dora indikerer også at Askepott ikke uten videre anerkjenner stemorens autoritet.

Hunden og øvrige dyr på gården, er som Askepott og tjenerstaben også utsatt for stemorens misnøye. Dette vises allerede i filmens åpningsscene i måten Dora kjefter på hunden og hvordan stemoren slår etter grisene som går i veien for henne.

3.2.5. Replikker

Figurer i film kan, som i litteratur, bygges opp ved hvordan andre figurer snakker om dem enten i tiltale eller omtale. Begge deler skjer i *Tři oříšky pro Popelku*. Både tiltale og omtale etablerer dessuten som regel både mening i forhold til den enkelte figuren og relasjonen figurene i mellom. I åpningssekvensen blir for eksempel Askepott omtalt av stemoren og Dora i et oppgitt tonelag som indikerer en negativ relasjon.

Prinsen er den figuren i filmen som i størst grad bygges opp via andre figurer. Som vi har sett blir de øvrige hovedfigurene, Askepott og stemoren, presentert fra hverandres synsvinkler ved hjelp av kameravinkel i de første bildene av disse figurene. Dette er eksempler på hvordan kameraets vinkel fungerer meningsskapende. Måten prinsen blir etablert som figur likner mer på en dramatisk metode hvor informasjon om figurer, som foreløpig ikke har vært ute på scenen, legges i de andre figurenes replikker. Disse replikkene gir også informasjon om de figurene som ytrer dem gjennom hva de sier og hvilke følelser som formidles gjennom replikkene som angår prinsen. Prinsen nevnes første gang i replikkvekslingen mellom Vincek og Askepott i 7. sekvens:

Vincek: "Aaa.. A to ani na prince nejši zvědavá?"

Askepott: "No... Zhlídla jsem ho už loni když tady jeli na zámek."

Vincek: "Jáá...a co, líbil se ti?"

Askepott: "Mně se ze všech nejlíp líbí Jurášek, vid', Jurášku!"

(Vincek: "Hm...men er du ikke nysgjerrig på å se prinsen, da?"

Askepott: ”Tja, jeg så ham i fjor da de kom forbi på vei til slottet.”

Vincek: ”Jasså, likte du ham, da?”

Askepott: ”Jeg liker Jurášek best av alle, ikke sant, Jurášek!”)

Det eneste denne replikkvekslingen sier om prinsen som figur, er at han finnes. Først og fremst får vi her vite noe om Askepott, som gjennom å uttrykke likegyldighet til prinsen viser at det er andre ting som er viktigere for henne. Askepotts forsikring om at det ikke gjør noe at hun ikke får lov til å være med å ta imot de kongelige fordi hun uansett foretrekker å være i stallen og måten hun svarer på når Vincek vil vite om hun liker prinsen, sier også noe om Askepotts strategier for å ha det noenlunde bra i den situasjonen hun er i og hvordan dyrene er en viktig del av denne. Askepotts likegyldighet slik den kommer frem i denne sekvensen, modifiseres nemlig i 25. sekvens hvor Askepotts replikker i dialogen med Rozárka indikerer en viss interesse. Like etter denne replikkvekslingen kommer den neste replikken som angår prinsen når Dora og stemoren står i hektiske sistelitenforberedelser på svalgangen og Dora ber stemoren: ”Hlavně mi řekni, který je princ!” (”Det viktigste er at du forteller meg hvem som er prinsen!”). Doras oppgløddhet og forventning i denne scenen står i kontrast til Askepotts likegyldighet i foregående scene. Neste og siste gang prinsen nevnes før vi faktisk ser ham, er idet kongen og hans følge rir inn på gårdsplassen i 12. scene:

Kongen: ”Kde je princ, Preceptore? A Kamil s Vítkem?”

Huslæreren: ”Nevím, Veličenstvo. Celou cestou jsem držel výklad o vybraném chování a jak jsme jeli kolem lesa urození pánové najednou nikde!”

Kongen: ”Okamžitě najít, ostře pokárat!”

Huslæreren: ”Ja.”

Kongen: ”Ne, ne, to zařídím sám.”

(Kongen: ”Hvor er prinsen, huslærer? Og Kamil og Vítek?”)

Huslæreren: ”Jeg vet ikke, Deres Høyhet. Jeg hadde forelest i skikk og bruk hele veien og idet vi kjørte gjennom skogen var de adelige herrer plutselig borte!”

Kongen: ”Finn dem øyeblikkelig, skjell dem ut!”

Huslæreren: ”Ja”.

Kongen: ”Nei, nei, det sørger jeg for selv.”

Dette er altså første gang vi hører om prinsen på en slik måte at vi kan danne oss en forståelse av hvem han er. Det faktum at han har stukket av fra følget sier noe om prinsens manglende lyst og vilje til å oppfylle sine kongelige plikter, og kongens måte å ordlegge seg på og det oppgitte ansiktsuttrykket sier oss noe om relasjonen dem i mellom. Kongens sinne blir modifisert av dronningen som ler og rister oppgitt på hodet mens huslæreren forklarer hvordan de har stukket av. Til sammen gir kongens replikker og dronningens gester inntrykk av en holdning overfor prinsen som er karakterisert av mild oppgitthet.

Prinsen refereres til tre ganger før vi får se ham med egne øyne. Første gang som objekt for Doras entusiasme, andre gang som objekt for Askepotts likegyldighet og tredje gang som objekt for kongens oppgitthet.

Også direkte tiltale figurene i mellom bidrar til å generere mening til figurene og relasjonene mellom dem. Hvis vi holder oss til prinsen, kan vi se hvordan dialogene mellom ham og foreldrene, særlig kongen, inneholder en del informasjon om prinsens egenskaper og indikerer hva slags relasjon han har til foreldrene. I 16. sekvens, hvor prinsen har nådd igjen kongens følge på vei hjem til slottet, uttrykker kongen sin misnøye med prinsen i dialogen dem i mellom:

Kongen: "Nestydíš se vyvádět jako malý kluk? Já ve tvých letech jsem už..."

Kongen og prinsen i kor: "...nesl na ramenou břímě vlády..."

Kongen: "Však on ti spadne hřebínek, až tě oženíme! Zkrotli jinačí bouřliváci..."

Prinsen: "Ctím tvou vlastní zkušenost."

(Kongen: "Du oppfører deg som en liten gutt. At du ikke skammer deg! Da jeg var på din alder bar jeg allerede..."

Prinsen og kongen i kor: "...vekten av regjeringen på mine skuldre..."

Kongen: "Men du jekker deg nok ned et par hakk, bare vi får deg giftet bort! Det har temmet andre rebeller..."

Prinsen: "Jeg har respekt for din personlige erfaring."

Denne dialogen etablerer prinsen som uansvarlig og egenrådig gjennom kongens tiltale og hvordan prinsen svarer kongen. Den sier også noe om relasjonen mellom prinsen og kongen. Kongen forventer at prinsen oppfyller sine plikter og argumenterer med sin egen fortid, noe prinsen avviser ved å sette likhetstegn mellom sin egen person og kongens i den siste replikken som kan parafraiseres "du snakker av egen erfaring, skjønner jeg.". Dialogen indikerer en konflikt mellom prinsens vilje til frihet og selvstendighet og kongens krav til at prinsen innfinner seg med sin skjebne. Variasjoner av denne dialogen gjentas i 19. og 32. sekvens, under henholdsvis familierådet hvor ballet planlegges og åpningen av ballet. Denne dialogen har visse likhetstrekk med en som allerede har funnet sted mellom Askepott og stemoren i 4. sekvens. Denne dialogen etablerer på samme måte Askepott som figur gjennom stemorens tiltale:

Stemoren: "Jak to se mnou mluvíš! [...] Tak abys věděla; ty časy minulý, kdy s tebou otec jezdil po lesích, učil tě střilet kuší a vyvádět samé blázniviny jakobys byla kluk! Teď jsem tady paní já, ty jsi děvečka, nic víc! Příkladěj do kamena a hleď si popela! A k tomu koní nesmíš! Ani na deset kroků! [tar en bøtte erter] Já ti využenu z hlavy vzdor a to tvůj zatracenou pýchu!"

(Stemoren: Hvordan er det du snakker til meg! [...] Bare så du vet det; den tiden er forbi da din far tok deg med seg ut i skogen og lærte deg å skyte med pil og bue og drev med annen galskap som om du var en gutt! Det er jeg som er husfrue her nå, du er tjenestejente, ikke noe mer! Bøy deg du inn i ovnen og pass asken! Og den hesten går du ikke i nærheten av! Ikke engang på ti skritts avstand! [tar en bøtte erter] Jeg skal drive trassen ut av hodet på deg og den forbannede stoltheten din!"

I likhet med prinsen blir Askepott her karakterisert som opprørsk i direkte tiltale fra en annen figur, som gjennom oppfordring til pliktoppfyllelse forsøker å stogge viljen til frihet og selvstendighet. Vi ser hvordan konflikten mellom prinsen og kongen likner konflikten mellom stemoren og Askepott slik den etableres i denne tiltalen. En viktig forskjell ligger i at kongen både modifierer seg selv i kraft av stemmeleie og ansiktsuttrykk og modifieres av

dronningen, mens stemoren fremstår som utelukkende streng og urettferdig og bare modifiseres i mild grad av Dora som oppfordrer stemoren til ikke å bry seg med Askepott. Slik etablerer filmen en likhet mellom Askepott og prinsen. Hvis vi ser nærmere på språket i replikkene i disse to dialogene, avdekkes en rekke paralleller som kan fungere understøttende på den likheten som etableres mellom prinsen og Askepott. Blant annet har uttrykkene "on ti spadne hřebínek" (direkte oversatt "den deg skal falle ned fjærtoppen") og "já ti vyženu z hlavy vzdor a to tvůj zatracenou pýchu" (direkte oversatt: "jeg deg skal drive ut av hodet trassen og den din forbannede stolthet") tilnærmet lik betydning og kan begge parafraseres til norske uttrykk som handler om å jekke seg ned et par hakk. Videre har henholdsvis kongens og stemorens midler for begrensning av de to figurene liknende ordlyd: "oženíme" ("vi gifter bort") og "vyženu" ("jeg skal drive ut"). Stemoren og kongen sier altså det samme, med ord som lyder likt, men som har ulik grunnbetydning.

Askepott blir ikke ofte omtalt uten selv å være innen hørevidde, en naturlig konsekvens av at hun nesten alltid er tilstede i bildet. Det finnes et unntak i åpningssekvensen hvor stemoren og Dora akker seg over henne. Her sørger filmen for å etablere stemorens holdning til Askepott så tidlig som mulig. Denne utdypes i 4. sekvens hvor stemoren kjefter i vei. I tillegg til at "Askepott" i seg selv er et kallenavn som sier noe om denne figuren, får Askepott en rekke flere kallenavn filmen gjennom. Disse blir fremsatt i direkte tiltale av stemoren, prinsen og Kamil og Vítek. Et fellestrekk ved mange av disse kallenavnene er at de er ord for dyr, for eksempel ekorn og firfisle. Av disse igjen er det flere ord for fugler. Dette kan understreke tilknytningen mellom Askepott og dyrene og dessuten skape en parallell mellom Askepott og fuglene i kombinasjon med de ulike fuglenes tilstedeværelse og roller i handlingen.

Språklige aspekter ved replikkene i filmens dialoger kan dessuten indikere grad av intimitet og autoritetsbalanse figurene i mellom ved hvordan figurene tiltaler hverandre i andre person. Forholdet prinsen har til sine foreldre fremstår for eksempel mer intimt enn det forholdet Askepott har til stemoren ved at prinsen tiltaler kongen og dronningen i du-form, mens Askepott tiltaler stemoren i De-form. På samme måte kan tiltaleformene som brukes mellom Askepotts og prinsens respektive støttespillere indikere en større grad av likeverd mellom Askepott og tjenerstaben enn mellom prinsen og hans to kompiser. Kamil og Vítek tiltaler konsekvent prinsen i høflig form, mens Askepott og tjenerstaben tiltaler hverandre i du-form. De ulike tiltaleformene prinsen og Askepott bruker til hverandre veksler avhengig av

forutsetningene for situasjonene de møtes i og illustrerer utviklingen av relasjonen mellom dem.

3.2.6. Kostymer

I en film som *Tři oříšky pro Popelku* kan kostymene bidra til å skape mening i forhold til hvilken følelse av historisk tid de skaper og kan slik sies å inngå i filmens etablering av miljø. På et annet meningsnivå kan kostymene i filmen dessuten inngå som komponent i figuretableringen og fungere bekreftende på figurstrukturen.

Det ligger mye informasjon om stemoren i klesdrakt, som i prakt og farger skiller seg ut i forhold til tjenerstabens fremtoning. Men dette i seg selv er ikke en meningsskapende komponent. Senere i filmen blir publikum introdusert for andre figurer som også har prangende kostymer, som for eksempel de kongelige. Dette er figurer som i motsetning til stemoren fremstår som sympatiske. Dermed vil en eventuelt meningsskapende funksjon ved kostyme være underlagt andre komponenter som for eksempel skuespill.

I åpningsscenen, når stemoren og Dora kommer ut på svalgangen, er det for eksempel like mye fakter, stemmebruk og replikker som etablerer bildet av stemoren som en herskeglad og usympatisk maktperson.

Sammenfattet kan vi si at kostymene i *Tři oříšky pro Popelku* bidrar til å skape mening innen tre makrokontekster; handlingen ved at de understreker Askepotts utvikling, miljø ved at de indikerer en ubestemt fortid og figurer ved at de bidrar til å etablere disse. I alle tilfellene er kostymene komponenter som bidrar til å skape mening sammen med andre komponenter.

3.2.7. Kameraet som forteller(stemme)

Kameraets vinklinger, bildenes utsnitt og perspektiv kan sammenliknes med en skjønnlitterær teksts fortellerstemme. Det har noe å si for opplevelsen av historien om denne er fortalt i første, andre (sjeldent, men mulig) eller tredjeperson. En grunnleggende forskjell i film, som jeg allerede har vært inne på, er at fortellerstemmen i skjønnlitteratur har en mulighet for en personifisert fortellerstemme som er direkte tilstede i teksten. Når kameraet i film for eksempel antar en av figurenes perspektiver vil dette sannsynligvis ikke oppleves som en like direkte fortellerstemme av det opplevende subjektet. Kameraet vil nesten alltid fungere som en tredjeperson. I noen filmer er kameraføringen imidlertid så subjektiv at det opplevende

subjektet blir veldig oppmerksom på kameraet som forteller. Dette gjelder for eksempel den tsjekkosllovakiske filmen *Jako jed* ("Som gift") fra 1985, som begynner med hovedfigurens drøm. Drømmebildene går gradvis over til å vise taket over sengen hovedfiguren sover i og de følgende bildene viser rommet i bevegelse i samsvar med hovedfigurens bevegelser. I forhold til bildet og figuren inntar kameraet her figurens hode og er logisk plassert rett innenfor øynene til hovedfiguren. Når kameraet gjør dette etableres den figuren som kameraet representerer veldig sterkt som hovedfigur. En slik form for ekstremt subjektiv kameraføring finner vi ikke i *Tři oříšky pro Popelku* med unntak av ett tilfelle i 32. sekvens hvor kameraet representerer prinsens halvlukkede øyne mens han går ned langs rekken av damer for å la tilfeldighetene bestemme hvem han skal danse med. Ellers i filmen er kameraet mest frekvent plassert litt til siden for den figuren hvis perspektiv det antar. Hvis vi ser på kameraet som filmens fortellerstemme, kan vi si at denne i *Tři oříšky pro Popelku* i språklig terminologi er en tredjepersonsstemme som viser historien og vet mer enn figurene om hva som skjer. Helt objektiv er imidlertid ikke kameraet som tredjeperson i *Tři oříšky pro Popelku*; det antar stadig vekk perspektiver fra ulike figurers ståsted i tillegg til rene oversiktsbilder. Dette etableres allerede i filmens åpningssekvens hvor perspektivet veksler mellom objektivt fortellende oversiktsbilder over gårdsplassen og ulike figurer og mer subjektivt bilder fra disses ståsted. Rene oversiktsbilder er heller ikke alltid like objektive da disses vinkling og perspektiv på en måte inviterer det opplevende subjektet til å innta samme posisjon. Som eksempel kan vi se på hvordan de første bildene av stemoren har nedenfra og opp-perspektiv fra gårdsplassen, mens bildene av tjenerstaben har motsatt perspektiv. Her kan vi tenke oss at kameraet forteller det opplevende subjektet noe om maktforholdene i filmens figurstruktur og gi et hint om hvor det vil ha det opplevende subjektets identifikasjon. Kameraføring, perspektiv og utsnitt ville imidlertid ikke nødvendigvis fungert meningsgenererende på akkurat denne måten bare i kraft av seg selv. Dette skjer for eksempel i nevnte sekvens i samspill med hvordan stemoren fremstår som hersende og selvgod i kontrast til de mer ydmyke tjenerne nede på bakken. Figurstrukturens maktforhold kommuniseres også her i kraft av kontrasten mellom stemoren og Doras kostymer på den ene siden og tjenerstabens på den andre.

Kameravinklingen og kameraets bevegelse i rom bidrar også til å etablere forbindelsen mellom Askepott og dyrene. I sekvenser med dyr veksler perspektivet mellom dyrevinkel og menneskevinkel, noe som også bidrar til dyrenes sentrale posisjon i filmens figurstruktur.

Kameraføringen og billedutsnittene i *Tři oříšky pro Popelku* bidrar til å etablere filmens figurstruktur ved at perspektivet veksler mellom å ta utgangspunkt i ulike figurers ståsted. Kameraets utgangspunkt i bifigurers perspektiv bidrar til at disse har funksjoner utover rene sjablonger som bekrefter hovedfiguren og fremstår som selvstendige enheter.

3.2.8. Egennavn og egenskaper

Egennavnene i *Tři oříšky pro Popelku* har flere meningsbærende funksjoner. De understreker filmens tilknytning til eventyret, fungerer direkte karakteriserende på figurene og understreker filmens figurstruktur.

Det at dyrene i filmen også blir karakterisert ved navn kan også fungere meningsskapende. I filmen har alle bifigurene egennavn, men ingen av hovedfigurene. Prinsen har for eksempel ikke noe navn, han er bare ”prinsen”. Det samme gjelder kongen og dronningen og stemoren. Vi kan også si at det gjelder Askepott, som helt klart er et kallenavn basert på oppgavene hennes som tjenestejente på gården. Slik er alle filmens hovedfigurer utstyrt med navn som sier noe om hva de gjør, hvilken rolle de har. De figurene i filmen som kalles ved egennavn er utelukkende bifigurer, som dyrene (Rozárka, Jurášek), stallkaren (Vincek), stesøsteren (Dora), prinsens kompiser (Kamil og Vítek), den freidige damen i rødt på ballet (Droběna). Det at handlingsbærende figurer ikke er spesifikt navngitte, men betegnes ved roller, er et typisk trekk ved eventyr, som kanskje kan bidra til å gjøre figurene mer representanter for egenskaper og verdier enn komplekst sammensatte individer. I filmmanuset har Askepott en replikk som ikke har blitt med i filmen som bekrefter filmens navnebruk: "A já ani nevím, jak ti říkají. Princ přece není žádné jméno." (Pavlíček 2003:194) ("Og jeg vet ikke engang hva de kaller deg. Prins er jo slett ikke noe navn."). Deretter anvises det i manuset at prinsen bøyer seg mot Askepott og hvisker henne noe, sannsynligvis da navnet sitt, før frieriet forsegles ved at han setter Askepotts ring på sin egen finger (Pavlíček 2003:194).

3.2.9. Musikk og figurer

Musikken i *Tři oříšky pro Popelku* er dominert av to ulike melodier som varieres. Disse to melodiene kan knyttes til henholdsvis Askepott og prinsen. Askepotts tema, som vi hører første gang i åpningssekvensen, blir noen ganger fremført med vokal, men uten ord. Prinsens tema blir for det meste fremført med både vokal og ord.

Det er Askepotts tema som er mest frekvent i filmen gjennom og som har flest variasjoner. Den følger i stor grad Askepotts sinnsstemning og knytter seg derfor sterkt til figuren.

Prinsens tema er ikke like frekvent, men får blant annet æren av å avslutte filmen. Den er heller ikke like sterkt knyttet til prinsen som Askepotts tema er til Askepott. Prinsens tema høres første gang et kort øyeblikk i 20. sekvens rett før prinsen skyter ned fugleredet med de tre nøttene i. Her blir melodien fremført med valthorn, noe som kan skape assosiasjoner til jakt. Det er kanskje mer presist å kalle denne melodien "handlingens tema". Den fremføres ofte uten at prinsen er i bildet.

I Askepotts tema blandes dur og moll på en måte som gir den preg av folkemusikk. Temaet varieres i tempo, toneleie og instrumentering på en slik måte at den understøtter den situasjonen figuren befinner seg i og antyder sinnsstemning.

Prinsens tema med vokal og tekstlinjer i sekvensen når Askepott rir mot slottet står i kontrast til dansemusikken i den forrige sekvensen og kan understreke hvordan Askepott og alt hun er, er mer forenlig med prinsens natur enn den lidenskapløse musikken i foregående sekvens.

Måten Askepotts tema nesten umerkelig glir over i nye motiver i sekvensene med duene og Rozárka kan bidra til å understreke nærheten mellom Askepott og filmens fugler. Askepotts tema blir til fugletemaer og støtter dermed en eventuell parallell mellom Askepott og fuglene.

I tillegg til Askepott og prinsen har filmmusikken et eget tema som knyttes til hoffet og slottet. Dette temaet gjentas i to versjoner på ulike steder i filmen. Først når kongen og hans følge ankommer gården og på veien tilbake til slottet og siden som en av dansene på ballet. I de første to sekvensene er musikken preget av blåsere og marsjtakt som gir den et majestetisk uttrykk. Som dansemelodi går den saktere og takten understrekes av slagverk i stedet for trompeter. Melodilinjen i slottets tema likner noen steder sterkt på melodilinjen i Askepotts tema. Dette kan være et sublimt musikalsk frampek.

3.3. Miljø

I dette avsnittet vil jeg analysere filmens miljø i betydningen "de fysiske rammer figurene befinner seg i, og som handlingen utspiller seg i." (Gammelgaard 2003:109). Miljø kan derved

forstås som noe som skapes i bildet av komponenter som kulisser og kostymer. Ser vi representasjon av historisk tid som en miljøfaktor, vil også filmmusikken fungere meningsskapende innen miljøstrukturen i *Tři oříšky pro Popelku*.

3.3.1. Fiktivt sted

Handlingen og figurene i *Tři oříšky pro Popelku* etableres innen rammene av det som i filmen fremstår som et sted. Dette stedet realiseres i filmens bilder. I virkeligheten kan stedene som vises i bildene ligge langt fra hverandre i geografisk forstand. Når disse stedene i filmen fremstår som samlet er dette effektuert ved kombinasjonen av handlingens tid og hvordan bildene skifter mellom steder. Det stedet filmen konstruerer utgjør sammen med den fiktive tiden, filmens miljømessige ramme. Det stedet som etableres i *Tři oříšky pro Popelku* er et konsentrert og samlet fiktivt sted. På grunn av små avstander i tid er det også nødvendigvis små avstander i rom. Filmens handling foregår på gården, i skogen (samt noe øvrig område rundt gården) og på slottet. På bakgrunn av handlingens (antatt sannsynlige) tidsspenn kan vi slutte at avstanden mellom disse stedene ikke er spesielt stor og at skogen befinner seg mellom gården og slottet.

Filmens utescener dominerer filmen kvantitativt i antall og tid med ca. 39 utescener fordelt på ca. 46 min. og ca. 27 innescener fordelt på ca. 29 min. Utescenene består av gårdens eksteriør og omgivelser, skogen, veien mellom gården og slottet og slottets eksteriører. Innescenene i filmen består av ulike rom på gården inkludert skjulet hvor Rozárka holder til og ulike rom på slottet. Hvis vi ser på hva som skjer på hvilke steder i forhold til lukkede og åpne steder og en antagelse om en innholdsmessig spenning mellom frihet og plikt og tvang, ser vi at aktiviteter som for hovedfigurene (Askepott og prinsen) representerer frihet foregår på åpne steder, mens aktiviteter forbundet med plikt og tvang foregår på lukkede steder med unntak av scenen hvor Askepott vasker klær i bekken og scenene på loftet i utkanten av gården hvor Rozárka holder til. Dette siste stedet representerer frihet nettopp ved å være lite og lukket, noe som gjør at Askepott kan gjemme "skattene" sine der og bruke det som et tilfluktssted. Ellers har både Askepott og prinsen skogen som fristed.

De lukkede rommene (gården og slottet) begrenser frihet og de åpne (skogen, slettene) representerer frihet. Men ikke gjennomført. Skjulet i utkanten av gården representerer frihet i kraft av å være lukket og dermed egne seg som gjemmested og ballsalen på slottet går fra å

være forbundet med plikt og tvang for prinsen til å bli forbundet med potensiell frihet (eller en harmonisering mellom frihet-plikt) gjennom forelskelsen. Det kan også diskuteres hvorvidt en skog er åpen eller lukket eller begge deler samtidig og dermed kan representere frihet også i form av gjemmested som loftet i utkanten av gården.

3.3.2. Fiktiv tid

Sammen med fiktivt sted, etablerer filmen en fiktiv tid som utgjør filmens miljø. Den fiktive tiden som inngår som miljømessig komponent i *Tři oříšky pro Popelku* indikeres ved kulisser, kostymer og til dels musikk. Filmen angir ingen spesifikk historisk tid som ramme for handlingen, men vi kan for eksempel slutte oss til at vi befinner oss et sted i historisk tid før den industrielle revolusjon i og med at vi hverken ser traktorer, biler, miksmastere eller støvsugere.

Samtidig som filmen etablerer en form for ubestemt eventyrlignende fortid, er det et par komponenter som knytter den til sin genetiske samtid. Mens resten av filmmusikken har et folkemusikkpreget uttrykk, har tittelsporet, *Kdepak ty ptáčku, hnízdo máš* ("hvor har du ditt rede, lille fugl"), et umiskjennelig 70-tallsslagerpreg. Bruken av tykke eyelinerstreker over Askepotts (og andre kvinnelige figurers) øyne, kan også assosieres til nyere tid.

3.3.3. Farger

Fargemessig domineres filmen av nyanser av brunt på en bakgrunn av hvitt (snøen). Filmens nedtonede bruk av farger gjør at effekten av bruk av sterke farger forsterkes, som for eksempel i den knallrøde ballkjolen til Droběna, som kan tenkes å understøtte den utagerende oppførselen hennes.

I Mukařovskýs samtid var filmen fremdeles i svart hvitt og det har derfor ikke vært aktuelt for ham å teoretisere rundt dette i forbindelse med film. Derimot har han analysert hvordan Božena Němcová i romanen *Babička* ("Bestemor") skaper en helt spesiell estetisk effekt ved å underkommunisere og ikke overdrive bruken av farger i beskrivelser (Mukařovský 1925:238). Dette likner på de nedtonede fargene i *Tři oříšky pro Popelku*.

Estetisk sett har det stor betydning at filmen er filmet om vinteren. Alle utescenene preges av den hvite snøen; bakken er til enhver tid hvit, trærne er fulle av snø, og snøføyken bidrar til å

øke inntrykket av fart når det løpes og ris (som i siste scene når Askepott og prinsen rir sammen over sletten.). Filmen ville hatt et helt annerledes estetisk uttrykk hvis den hadde blitt filmet om sommeren. Det kan godt hende at alt det hvite som fyller bildene har vært bestemmende for resten av filmens farger som er satt i en dus tone. På grunn av hvit bakgrunn er det ikke nødvendig med klare og sterke farger for å få fram de bevegelige elementene.

Miljøet i *Tři oříšky pro Popelku*, forstått som den temporære og romlige rammen for handlingen, indikeres gjennom kulissene, kostymene og musikken i kombinasjon med hvordan disse presenteres i bilder. Filmen gir ingen spesifiserende informasjon om tid og sted. Dette kan på samme tid øke graden av både fiksjonalitet og universalitet.

4. KONTEKSTER

Den overordnede hensikten med dette kapitlet er å undersøke hvordan ytre faktorer påvirker meningsdannelse. Det innebærer å se på ulike ”ytre” strukturer filmen inngår i og å skaffe en oversikt over og analysere det Vodička kaller ”verkets gjenklang” (Vodička 1942:50).

Først vil jeg se på hvordan filmen kan knyttes til to andre tsjekkiske kulturelle fenomener. Det første er de tsjekkiske og slovakiske askepotteeventyrene som blir oppgitt som litterære kilder for filmen og det andre er forfatteren av disse eventyrene, Božena Němcová. Jeg vil undersøke tilknytningspunkter og forskjeller mellom eventyrene og filmen og forsøke å vise hvordan det tsjekkiske bildet av Němcová kan ha fungert som en mulig inspirasjonskilde til filmen.

Videre vil jeg plassere filmen innen tsjakkoslovakisk filmhistorie med særlig henblikk på den foregående epoken som er kjent som den tsjekkiske nybølgen og den postkommunistiske filmproduksjonen.

Det historiske hovedfokuset i dette kapitlet er imidlertid filmens samtid. Jeg vil beskrive denne og diskutere hvordan *Tři oříšky pro Popelku* kan tolkes i lys av de normene denne samtiden representerer i form av sterke og strenge politiske føringer.

Videre vil jeg undersøke på hvilken måte filmen inngår i et smalere normsett (eller en sjanger), tsjekkisk eventyrfilm. Dette vil jeg undersøke ved å sammenlikne filmen med andre filmer som inngår i det samme normsettet. Som kriterier for sammenlikningsgrunnlag har jeg valgt filmer som baserer seg på eventyr, ble til under samme epoke og overlapper med hensyn til filmmedarbeidere.

Jeg bruker også sammenligning som metode når jeg velger en fortidig og en ettertidig film i det neste avsnittet, både for å understreke *Tři oříšky pro Popelku*s sted i den historiske utviklingen, men også for å belyse analytiske poenger og vise hvordan også filmer er i stadig samtale med hverandre.

Tilslutt vil jeg se på *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott* i to forskjellige nasjonale kontekster; tsjekkisk og norsk. Innen tsjekkisk kontekst vil jeg se på ulike tolkninger av filmen og filmens funksjon som tradisjon og meningsskapende i forhold til nasjonal identitet. I norsk kontekst vil jeg se på filmens funksjon som del av den norske julen og hvordan dette kommer til uttrykk i resepsjon hovedsakelig i form av utsagn og diskusjoner i nettfora.

4.2. Tilknytning til tsjekkisk kanon

Tři oříšky pro Popelku er en film som i et større bilde er knyttet til et folkeeventyr som finnes i utallige versjoner verden rundt. I et mindre bilde er filmen nært knyttet til de tsjekkiske og slovakiske versjonene av eventyret og muligens til mytologien rundt forfatteren som samlet og nedskrev dem, Božena Němcová. Dette gjør jeg for å vise hvordan *Tři oříšky pro Popelku* kan knyttes til og kanskje selv inngår i tsjekkisk kanonisert kultur.

I de ulike informasjonskildene for filmen oppgis det ikke noe sted en spesifikk litterær kilde til filmen. Božena Němcová oppgis imidlertid alltid som forfatter av filmens litterære kilde og den litterære kilden oppgis ofte som et eventyr tilknyttet henne. Němcová har imidlertid flere ganske forskjellige askepotteventyr som i sin tur er ganske forskjellige fra filmen. Jeg vil derfor se litt på forskjellige krediteringer og hva slags informasjon de gir, forholdet mellom filmen og Němcovás eventyr.

4.2.1. Litterære kilder

Dette avsnittet er en gjennomgang av den informasjonen som gis om filmens litterære forelegg i filmen selv, i det publiserte manuset og i oversiktsverket *Český hraný film 1971 – 1980*.

I krediteringene som preger bildet i filmens begynnelse er Božena Němcovás eventyr oppgitt som kilde: "námět na motivy pohádky Boženy Němcové" ("manus etter"/"på grunnlag av") motiver fra Božena Němcovás eventyr"). Etersom "pohádky" står i entall (genitiv) er det naturlig å tenke at det her refereres till et spesifikt eventyr. Den litt uvanlige preposisjonskonstruksjonen "námět na motivy" gir imidlertid et inntrykk av at det her er snakk om et ganske løselig basert manus. I bokomslaget til filmmanuset skriver forfatteren František Pavlíček "na motivy pohádek" (Pavlíček 2003:omslag, fremre innbrett). "Pohádek" er flertall (genitiv), noe som kan gi inntrykk av at det er snakk om flere eventyr manus henter

inspirasjon fra. Flertallsformen gjentas på forsiden til manuset inne i boken (Pavliček 2003:105). Helt bakerst i boken refereres det imidlertid til et spesifikt eventyr: "Předloha: Božena Němcová (pohádka Popelka)"(Pavliček 2003:317)¹⁶ ("Modell: Božena Němcová (eventyret Askepott)"). Hvis det finnes et eventyr av Němcová med denne eksakte tittelen er det imidlertid veldig godt gjemt. I boken hvor filmmanuset er gitt ut finnes også manuset til filmen *Princ Bajaja*. På forsiden til dette manuset står det oppgitt at manuset er skrevet "volně podle Boženy Němcové" (Pavliček 2003:5) ("fritt etter Božena Němcová"). Dette er litt rart da denne filmen i mye større grad enn *Tři oříšky pro Popelku* samsvarer med eventyret det er basert på ved samme navn. I *Český hraný film 1971 – 1980 V* oppgis også "pohádka Popelka" som "předloha" (Český hraný film 1971 – 1980 V 2007:441).

Informasjon om konkret litterær modell foreligger altså ikke i primærkildene. Den samlede informasjonen jeg sitter igjen med er at det litterære forelegget kommer fra Božena Němcová og at det sannsynligvis dreier seg om en idé basert på et av hennes askepotteventyr, mer enn en (mer eller mindre) direkte adaptasjon av et av disse. Denne konklusjonen utdypes i neste avsnitt hvor jeg sammenlikner handling og eventuell moral i Němcovás askepotteventyr og filmen.

Uansett hvilket spesifikt eventyr fra Němcová som er den virkelige modellen for *Tři oříšky pro Popelku*, kan vi fastslå at filmen i alle tilfeller er en ganske fri adaptasjon. Filmmanuset, som filmen følger nært, er en variasjon over tsjekkiske og slovakiske Askepotteventyr samlet inn og nedskrevet av Božena Němcová. Filmens grunnhistorie er den samme som i andre Askepottversjoner; en ung jente befinner seg i en ufortjent dårlig livssituasjon, som bedres ved at hun gifter seg med en prins. Dette skjer på grunn av hennes gode vesen og dyder og ved omgivelsenes hjelp.

De tre askepottversjonene vi finner hos Němcová, det tsjekkiske *O Popelce*, "Om Askepott", det slovakiske *O Popelušce* "Om Askepott" og det tsjekkiske *O třech sestřích*, "Om tre søstre" avviker ganske mye fra filmen, selv om grunnhistorien er den samme og vi finner noen felles motiver:

¹⁶ Det står ikke oppgitt hvem som er ansvarlig for disse opplysningene. De gir litt inntrykk av å ikke være helt fullstendige.

I *O Popelce* forsøker Askepotts foreldre å bli kvitt henne og søstrene ved å lure dem ut i skogen og forlate dem. Askepott og søstrene kommer til et slott hvor det bor et kannibalektepar som de klarer å lure slik at de selv kan bo i slottet. Mens søstrene jåler seg må Askepott gjøre alt husarbeidet og får ikke lov til å være med på ball i byen. I dette eventyret finner Askepott kjoler i en hemmelig kjeller i kannibalslottet og fortryller prinsen med sin skjønnhet.

I det tsjekkiske eventyret *O třech sestřích* er det også tre søstre som er utgangspunktet og også i dette eventyret har Askepott, som her heter Anuška, fremdeles sine biologiske foreldre i live. Moren i dette eventyret favoriserer imidlertid de late og jålete storesøstrene på bekostning av Anuška. Når faren skal på marked i byen forlanger storesøstrene luksusvarer, mens Anuška ydmykt ber faren ta med seg det som måtte falle ham i hodet på turen:

”A co mám tobě přinést?”, ptal se otec Anušky, která snídání na stůl nesla. ”Já mnoho nežádám, tatíčku; co vám na cestě o klobouk zavadí, to mi přineste.”

(”Og hva skal jeg ta med til deg?”, spurte faren Anuška, som hadde kommet med frokosten til bordet. ”Jeg ønsker ikke mye pappa; til meg kan du ta med det som faller i hatten din på veien.”)

(Němcová 1928:291).

Som i filmen, er det i eventyret tre nøtter som blir den tilsynelatende nøkterne gaven. I eventyret mister Anuška nøttene i en vannkilde. En frosk henter dem opp igjen til henne og forteller henne at det er kjoler i dem. Når så Anuška ikke får være med til kirken fordi hun ser så fillete ut, får hun disse kjolene ut av nøttene og siden hun er så pen blir en hertug forelsket i henne under gudstjenesten.

Det slovakiske *O Popleušce* er det eventyret som likner mest på *Tři oříšky pro Popelku* i handling og motiver. *O Popleušce* har dessuten en del motiver og handlingstrekk til felles med *O třech sestřích*. Det som gjør det slovakiske eventyret likere *Tři oříšky pro Popelku* er figurstruktur, figurers navn og flere likheter i motiver. I dette eventyret bor Askepott sammen med sin biologiske far, stemor og stesøster som i eventyret heter Dora som i filmen.

Konflikten i dette eventyret dreier seg også om at Askepott blir urettferdig behandlet og ikke får være med i kirken. Her har vi også situasjonen med handleturen til landsbyen hvor Dora

ber faren om smykker og stas, mens Askepott ydmykt bare vil ha det som måtte falle i farens hode på veien. Igjen er det en frosk i en kilde som forteller Askepott hva nøttene faren gir henne egentlig er og hva hun kan få av ut dem. I dette eventyret som i filmen får Askepott hjelp av duer til å løse de umulige arbeidsoppgavene hun får av stemoren, men her hjelper de henne i tillegg med påkledningen. En annen likhet med filmen er at det også i dette eventyret er en sko som tilslutt beviser for prinsen, i eventyret en fyrste, hvem det er som er den ekte Askepott.

Felles for de tre eventyrene er at det er Askepotts dyder i kontrast til søstrenes laster som gjør at det går henne godt. Mens Askepott er arbeidsom og pliktoppfyllende, er søstrene late og unna-sluntrende. Mens Askepott er nøysom og lite kravstor, er søstrene jålete og storforlangende. Dermed har disse eventyrene en ganske tydelig moral, som er typisk for en del folkeeventyr. Hvis vi ser filmen som en adaptasjon av disse eventyrene kan vi se at strategien for å bygge figurer er den samme når filmen også gjør dette ved hjelp av kontraster figurene imellom. En stor forskjell ligger i hva disse kontrastene består i. Filmene legger også stor vekt på Askepotts dyder som utslagsgivende for en lykkelig slutt, men har forandret hovedfokus fra plikt og arbeid til godhet og kommunikasjonsevner. Mens det i eventyrene i stor grad er Askepotts vilje til arbeid og pliktoppfyllelse som representerer frelsen, er det i filmene motsatt; det er Askepotts evne til å ikke uten videre finne seg i arbeidet som gjør at det går henne godt. I det slovakiske eventyret presenteres Askepott som "[...]vždy dobré mysli, ani si nenařikala, ačkoliv se jí křivda děla." ("[...]alltid godhjertet, hun kjeftet ikke engang tilbake, selv om det ble gjort henne urett.") (Němcová 1929:136). Askepott fremstilles så absolutt som godhjertet i filmene også, men her svarer hun tilbake når stemoren og Dora behandler henne dårlig og finner seg ikke uten videre i sin dårlige stilling. Slik fremstår Askepott som mer aktiv og initiativrik i filmene enn i Němcovás eventyr.

En viktig forskjell mellom eventyrene og filmene er hvordan relasjonen mellom Askepott og prinsen/fyrsten fremstilles. I eventyrene legges det ganske liten vekt på denne og Askepott har en mye mer sentral plass enn prinsen/fyrsten i selve figurstrukturen. I eventyrene er prinsen/fyrsten mer et middel i forhold til historiens konfliktløsning enn et mål i seg selv.

I alle de tre eventyrene finnes det en farsfigur. I filmene er begge Askepotts foreldre borte og stallkaren Vincek har overtatt som den mannlige omsorgsfiguren som i utgangspunktet er hjelpeløs i forhold til stemorens tyrannisering, men som hjelper så godt han kan. Det er ellers

det slovakiske eventyret som har flest likhetstrekk med filmens figurstruktur; her heter sågar Askepotts stesøster det samme. Det er også i dette eventyret vi finner flest motiviske likheter med filmen, skoen som bevis på Askepotts identitet, nøttene og duene.

Den måten filmen varierer Askepotthistorien på gir Askepottfiguren en ny mening samtidig som den fremdeles er nært knyttet til de forskjellige opprinnelige figurene. Filmen representerer en reaktualisering av et tradisjonelt og kanskje automatisert eventyr.

4.2.2. Božena Němcová

Det er en mulighet for at inspirasjonen som ligger til grunn for *Tři oříšky pro Popelku* mer selvstendige og aktive variasjon over Němcovás Askepottfigurer ligger i Němcová selv, eller snarere i hvordan hun har blitt fremstilt og slik blitt en slags mytologisk skikkelse. Hvis dette stemmer har vi å gjøre med det som kan kalles et *fiktivt opphav*: ”Den flytende overgang mellom ophav og personlighet resulterer desuden i at der nogle gange forekommer en mellemting som kan påvirke læsningen stærkt, nemlig *det fiktive ophav* (også kaldet ”forestillingen om ophavet”). Det fiktive ophav er en kollektiv ide om hvordan ophavet er og lever.” (Gammelgaard 2003:151-2).

Božena Němcová (1820-1862) er en ruvende skikkelse i tsjekkisk kultur og historie. Hun virket som forfatter og eventyrsamler i rammen av det tsjekkiske nasjonsbyggingsprosjektet på midten av 1800-tallet. Romanen *Babička* (1855) står for mange som det ultimate uttrykket for tsjekkisk rural livsvisdom. Denne har blitt filmatisert flere ganger, blant annet på 70-tallet med Pavlíček som manusforfatter og Šafránková i en av rollene. I tillegg til *Tři oříšky pro Popelku* som er mer eller mindre basert på Němcovás askepottversjoner, har mange andre av eventyrene hennes blitt filmatisert.

Det er gode grunner til at det kan være naturlig å tenke at modellen for filmmanuset ligger vel så mye i en forestilling om Božena Němcová selv og i hva hun representerer i tsjekkisk kollektiv bevissthet som i de forskjellige Askepotteventyrene. En ganske mytologiserende fremstilling av Němcová finnes blant annet i en av svært få norske¹⁷ fremstillinger av

¹⁷ Milada Blekastad var for så vidt tsjekkisk, så fremstillingen er norsk i den forstand at den er skrevet på norsk, for et norsk publikum, men kan sies å representere en tsjekkisk idéverden i kraft av forfatterens bakgrunn.

tsjekkisk litteratur hvor det i beskrivelsen av Němcová's barndom er en del slående likheter både med Askepott slik hun blir fremstilt i filmen og med filmens steder og natur:

Om vinteren låg slottet med parken og dei få småhusi omkring under snøen, avsides frå den vesle byen Skalice. Då var Božena som prinsessa i det kvite eventyret – morsyster hennar var oldfrue på slottet, og ho fekk koma inn. Seinare hadde ho heile det rike slottsbiblioteket for seg sjølv om vintrane. Om sumaren var den gamle gartnaren den beste venen hennar – blommar og botanikk var hennar store interesse livet ut. Og hestane då, når faren kom att! Slik voks ho opp i naturen, reid på hestane, slost med gutane, kleiv i trei og tala med blommar og tre som om dei var dei beste venene hennar. Ho var inderleg glad i far sin, den endeframme, hjartegode kusken som aldri lærte tsjekkisk.

(Blekastad 1978:133-134)

Her beskriver Blekastad en verden som ligger veldig nært den fiktive verdenen som konstrueres i *Tři oříšky pro Popelku*. Som i filmen inngår komponenter som vinter, snø, slott, en mannlig støttefigur som tilhører tjenerstab, hester, klatring i trær, kommunisering med dyr, slossing med gutter og en fraværende far i Blekastads fremstilling av Němcová. Det tekstlige bildet "som prinsessa i det hvite eventyret" kunne når som helst blitt brukt som beskrivelse på Askepott i *Tři oříšky pro Popelku*.

I en tysk artikkel i et tidsskrift om pedagogikk argumenterer forfatteren, Dieter Matthias, for at Askepott i *Tři oříšky pro Popelku* er inspirert av en kombinasjon av synet på Němcová i filmens samtid og forfatterskapet hennes som helhet:

Diese hat Vorliceck wohl eher aus der biographie der Autorin Nemcová geschöpft, d. h. vor allem aus dem Ruf, den sie in der sozialistischen Tschechoslowakei genoss, und aus anderen ihrer Werke.

("Denne har nok Vorlíček snarere hentet fra forfatterinnen Němcová's biografi, slik den ble fremstilt i det sosialistiske Tsjekkoslovakia og fra andre av hennes verker.")

(Matthias 1997:49)

I Matthias artikkel brukes denne eventuelle inspirasjonskilden som en forklaringsmodell på filmens ”emansiperte” figurfremstilling, som forfatteren mener er befestet i filmens kameraføring som i mindre grad enn annen kommersiell film konstruerer Askepott som et objekt for et mannlig blikk.

4.3. Filmhistorisk kontekst

I tsjekkisk filmhistorisk kontekst kom *Tři oříšky pro Popelku* i etterkant av den tsjekkiske nybølgen med regissører som Miloš Forman, Jiří Menzel og Věra Chytilová. Filmene som hører til under denne betegnelsen kjennetegnes ved at de er eksperimenterende i formen og at de, gjerne satirisk, tar opp problematiske sider ved livet under kommunismen. Dette var mulig på grunn av at sensuren løsnet litt fra midten av sekstitallet. Etter Warsavapaktlandenes invasjon i 1968 ble dette igjen umulig og mange av filmene som ble laget under det politiske tøværet ble forbudt. Filmarbeiderne som hadde tilhørt nybølgen emigrerte eller fortsatte å lage filmer, men da tilpasset sensuren. Det er vanlig å tenke på perioden mellom 1968 og 1989 som en kulturell dødtid hvor det ikke ble produsert filmer av nevneverdig kvalitet. *Tři oříšky pro Popelku* er en utypisk film sett i denne (film)historiske konteksten. Både på den måten at den skilte seg ut fra andre samtidige filmer kvalitetsmessig og at den har hatt en vedvarende popularitet i ettertid.

4.3.1. Marketa Lazarová 1967-*Tři oříšky pro Popelku* 1973-Kolja 1992

I dette avsnittet sammenligner jeg *Tři oříšky pro Popelku* med to andre filmer; en som kom før i tid og en som kom etter. Ved å velge to andre filmer som på ulike måter har en sentral plass i tsjekkisk (/tsjekkosllovakisk) filmhistorie i relativt nær samtid, vil sammenligningen illustrere hvordan *Tři oříšky pro Popelku* inngår i en historisk utvikling. Jeg har valgt to filmer som på flere måter er vesensforskjellige fra *Tři oříšky pro Popelku*. Utover å illustrere en historisk utvikling vil sammenligningen derfor kunne understøtte og avdekke nye meningsskapende funksjoner hos komponentene i filmens (og filmenes) indre struktur.

Disse tre filmene tilhører tre ganske forskjellige filmhistoriske epoker. Mens 60-tallet var preget av eksperimentering og åpenhet, var 70-tallet preget av masseproduksjon og sjangerfilm og 90-tallet av full kunstnerisk frihet, men svært begrenset økonomisk frihet i forhold til filmproduksjon. Dette speiles på ulike måter i de tre filmene. Den filmen som mest direkte kommenterer egen samtid er *Kolja*, som har handling fra tiden før og rett etter

fløyelsrevolusjonen i 1989 og tematiserer ulike tidsrelevante fenomener. *Marketa Lazarová* er typisk for sin tid først og fremst i hvordan den eksperimenterer med form, mens *Tři oříšky pro Popelku* er tidstypisk som sjangerfilm og produksjonsmessig tidsideell som et samarbeid mellom to sosialistiske stater.

Selv om disse tre filmene er vesensforskjellige både tematisk, formmessig og i genese finnes det tilknytningspunkter mellom dem på alle nivå. I filmhistorisk sammenheng finnes det et fellestrekk i at alle de tre filmene skiller seg ut innen rammen av sin egen samtid: *Marketa Lazarová* som avantgardistisk film innen sjangeren ”historisk film”, *Tři oříšky pro Popelku* som en film som har overlevd sin historiske epoke og *Kolja* som kassasuksess i postkommunistisk filmindustri. Et par overlappingspunkter i filmbesetning utgjør et annet tilknytningspunkt mellom de tre filmenes genese, som både gir tilhørighet til samme kulturelle sfære og til en viss grad kan forklare enkelte fellestrekk.¹⁸ Libuše Šafránková utgjør et slikt konkret tilknytningspunkt mellom *Tři oříšky pro Popelku* og *Kolja*, som menneskelig materiale for sentrale figurer i begge filmene. Det er ingen overlapping i filmbesetning mellom *Kolja* og *Marketa Lazarová*. Derimot finnes det flere tilknytningspunkter mellom *Tři oříšky pro Popelku* og *Marketa Lazarová*; František Pavlíček forfattet manus til begge filmene (i samarbeid med regissøren i *Marketa Lazarová*s tilfelle), Pištěk Theodor var kostymeansvarlig i begge filmene og Vladimír Menšík spiller sentrale bifigurer i begge filmene.¹⁹

Kolja hadde premiere i 1996 og er regissert av Jan Svěrák. Den handler om en mann som sliter med å få endene til å møtes etter at han av diffuse grunner ble kastet ut av filharmonien. Tiden han ikke bruker på å spille cello i begravelser eller restaurere gravskrift, bruker han på sine mange elskerinner (som alle er gift). Han innleder etter hvert en mer seriøs relasjon til Šafránkovás rollefigur i forbindelse med ansvaret han plutselig får for en russisk gutt hvis mor har snikemigrert. Handlingen er lagt til 1989 i tiden rett oppunder fløyelsrevolusjonen.

¹⁸ Selv om det er et poeng å vise hvordan ulike verk er under gjensidig påvirkning som del av historisk utvikling innen samme kultur, vil jeg understreke at det ikke er min hensikt å påvise eventuell verifiserbar intertekstualitet mellom de tre filmene. Det er ikke relevant i denne sammenhengen og det jeg vil vise er *mulige* tilknytningspunkter med grunnlag i filmenes genese og meningspotensial.

¹⁹ *Marketa Lazarová* har også forbindelseslinjer med en av filmene jeg har valgt som sammenligningsobjekt i kontekst av tsjekkisk eventyrfilm, *Princ Bajaja*, hvor hovedfigurene spilles av de samme skuespillerne; Magda Vašaryová, Ivan Palúch og František Velecký.

Handlingen kulminerer i fløyelsrevolusjonen og slutter med at den russiske gutten drar sin vei sammen med mammaen sin. Hovedfiguren blir litt lei seg, men filmen indikerer en kompensasjon ved å vise Šafránkovás rollefigur som gravid like etter. *Kolja* vant Oscar for beste utenlandske film i 1996 og nøy en viss internasjonal suksess. Derved skiller den seg fra øvrig tsjekkisk postkommunistisk filmproduksjon som slet med å komme seg på beina etter drastiske kutt i den statlige filmstøtten (Danielis 2007:69). *Kolja* fremstår dessuten som et av få kulturelle uttrykk overhode som tematiserer tiden rundt 1989 i nær ettertid.

Hvis vi sammenlikner handlingene i *Tři oříšky pro Popelku* og *Kolja*, kan vi si at det finnes en viss likhet i at begge filmene har en form for løsrivelse som handlingens ”løsning” og klimaks; men mens *Tři oříšky pro Popelku* utvilsomt har en lykkelig slutt, er *Kolja* mer ambivalent i forhold til den friheten som oppnås. Dette illustreres for eksempel i to motiver som de to filmene har til felles som del av handlingsklimakset; bilder av folkemengde. I *Tři oříšky pro Popelku* jubler folkemengden (tjenerstaben) idet det er klart at Askepott og prinsen får hverandre; hatter kastes i været og det er pur lykke for alle som har fortjent det. I *Kolja* kulminerer også filmens handling i en folkemengde som heier på ”det gode”; her i form av avskaffelse av kommunistregimet og innføring av demokrati. Denne folkemengden er mer kompleks enn folkemengden i *Tři oříšky pro Popelku*. Foruten ”gode, frihetselskende” tsjekkere finnes det her også tidligere kommunistiske avhørsledere som nå har funnet det for godt å følge vinden. Sluttscenen i *Tři oříšky pro Popelku* kan sees som en manifestering av den lykken som skal følge filmens handlingskuliminering; alt er hvitt og lyseblått og bildet veksler mellom prinsen og Askepott som begge smiler der de rir på hver sin hest over engene. I *Kolja* er gleden over friheten iblandet hovedfigurens sorg over å se den russiske gutten reise av gårde med sin mor.

En annen likhet i motiver ligger i bilder som viser duer utenfor vinduer. I *Tři oříšky pro Popelku* inngår disse bildene direkte i handlingen, mens de i *Kolja* inngår som del av utviklingen av figurer og relasjoner mellom figurene (duene i *Tři oříšky pro Popelku* kan for så vidt også tolkes som en komponent som bidrar til å skape Askepott som figur, men hovedfunksjonene deres er handlingsdrivende). Duemotivene i *Kolja* kan dessuten tolkes som en referanse til *Tři oříšky pro Popelku*.

I *Tři oříšky pro Popelku* representerer duene hjelpere som er helt uunnværlige for hovedfiguren og inngår som del av filmens handlingsforutsettende figurstruktur. De er også

knyttet til Askepott på den måten at de bidrar til å etablere henne som figur ved parallell. Denne relasjonen etableres allerede i filmens åpningsscene hvor bildet veksler mellom en smilende og vinkende Askepott og duene i dueslaget. Slik knyttes duene til hovedfiguren på en positiv måte. De to andre sekvensene hvor duene hjelper Askepott med å sortere erter fra aske og erter og lins er etablerer duene som handlingsdrivende og bekrefter ytterligere relasjonen til Askepott. Askepott forstår med en gang at duene vil inn når hun hører dem ved vinduet og snakker med dem som om de forstår alt hun sier, noe det også ser ut til at de gjør. I *Kolja* er duene på ingen måte integrert i filmens figurstruktur og har heller ingen aktiv tilknytning til filmens handling. De er imidlertid knyttet til filmens figurer på ulike måter, men interagerer med disse på en helt annen måte enn i *Tři oříšky pro Popelku*. I *Kolja* er det ingen tegn på at duene på noen måte forstår hva figurene sier til dem, om dem eller hva figurene eventuelt ønsker seg av dem. De opptrer som helt vanlige duer som til en viss grad er prisgitt det figurene gjør i forhold til dem. Duene i *Kolja* knyttes blant annet til figuren Kolja, den russiske gutten, som sitter ved det åpne vinduet i hovedfigurens loftsleilighet og snakker med dem og mater dem. Dette motivet kan fungere som en bekreftelse på Koljas ensomhet. Han vil ikke snakke med hovedfiguren og bruker derfor duene som en ventil for kommunikasjonsbehov. Mens duene i *Tři oříšky pro Popelku* slippes inn gjennom det åpne vinduet, husjes de i *Kolja* ut når Kolja ikke får noe adekvat svar fra dem. Videre inngår duene utenfor vinduet som et motiv som inngår i etableringen av relasjonen mellom filmens hovedfigur og Šafránkovás rollefigur. Her inngår duene som utgangspunkt for postcoital samtale mellom de to figurene. Måten duene presenteres på i denne scenen likner på hvordan de blir presentert i 5. sekvens i *Tři oříšky pro Popelku* ved at de først introduseres ved lyden av nebbene deres mot vinduet som figurene blir oppmerksom på, før de kommer til syne i bildet utenfor hvert sitt respektive vindu. Mens Askepotts reaksjon er å åpne vinduet, slippe dem inn og begynne å snakke med dem, skvetter Šafránkovás rollefigur i *Kolja* til ved lyden av dem og spør hovedfiguren hvorfor de kakker på vinduet. Hovedfiguren sier betydningsfullt at det er noe han faktisk vet, tar en kunstpause og nyter partnerens forventning, før han lakonisk sier at de gjør det for å kvesse klørne. Hvis vi ser denne sekvensen som en intertekstuell referanse til *Tři oříšky pro Popelku*, kan den fungere som et kynisk tilsvaret til en idealiserende verdensholdning.

I tillegg til duene inngår også andre dyr som del av tegnsystemet i både *Kolja* og *Tři oříšky pro Popelku*. Dyrene i de to filmene har til og med noen like funksjoner. I *Kolja* som i *Tři oříšky pro Popelku* bidrar dyrene til å vise kontraster mellom figurene gjennom figurenes

oppførsel mot og holdning til dem. I *Tři oříšky pro Popelku* bidrar dette til å etablere Askepott som snill og stemoren som slem. I *Kolja* bidrar dyrene til å etablere hovedfigurens forpliktelsesvegring i kontrast til kompisen og kirkegårdskollegaen, som har huset fullt av dyr og barn som hele tiden krever oppmerksomheten hans. Hovedfigurens misbilligende blikk på både barn og dyr og kollegaens omsorg viser en forskjell mellom de to figurene i viljen til forpliktelse og omsorg. Kollegaen kommenterer selv forholdet sitt til dyrene og barna når hovedfiguren kommenterer antallet med at en som jobber hele dagen på en kirkegård trenger mye liv rundt seg ellers. Som i *Tři oříšky pro Popelku* finnes det også dyr med kommunikative evner i *Kolja*, som interagerer med de menneskelige figurene. I *Tři oříšky pro Popelku* indikeres dyrenes kommunikasjon ved bevegelser og det de kommuniserer fremstår som intensjonelt og adekvat i forhold til handlingen og figurene. I *Kolja* blander kirkegårdskollegaens snakkende papegøye seg inn i samtalen mellom de to figurene med mer eller mindre treffende utsagn. Papegøyens utsagn om den "helvetes drittjobben" kommer for eksempel mens hovedfiguren og kirkegårdskollegaen snakker om jobbene sine på kirkegården.

Begge filmene knytter seg på ulike måter til tsjekkisk musikk. Mest direkte *Kolja*, hvor både Dvořák og Smetana inngår som diegetisk musikk gjennom hele filmen. *Tři oříšky pro Popelku* bruker bare musikk som er spesielt komponert til filmen. Mye av denne likner imidlertid på slavisk folke og dansemusikk, det gjelder særlig Askepotts tema og dansene på ballet. Det andre hovedtemaet i *Tři oříšky pro Popelku* er ikke spesielt slavisk eller tsjekkisk i selve melodien, men sangen er likevel nært knyttet til tsjekkisk musikkverden i og med at artisten som fremfører den, Karel Gott, er Tsjekkias (og var Tsjekkoslovakias) ubestridte konge av populærmusikken.

De to filmene har en tematisk tilknytning i hvordan de tematiserer kjærlighet i forhold til frihet. I *Tři oříšky pro Popelku* representerer kjærligheten mellom Askepott og prinsen en reell frihet i begge figurenes liv og relasjonen mellom dem bygges opp som en likestilt relasjon som sikrer begge integritet. I *Kolja* illustreres hovedfigurens behov for selvstendighet og uavhengighet gjennom alle de uforpliktende relasjonene han har til gifte kvinner. I takt med hvordan samfunnet frigjøres, går hovedfiguren i filmen lenger og lenger inn i forpliktelsen som følge av de følelsene den lille russiske gutten har åpnet i ham.

Marketa Lazarová ble regissert av František Vlácil over en periode på mange år og hadde premiere i 1967, altså bare et år før den epoken *Tři oříšky pro Popelku* tilhører tok til (Český hraný film 1898-1970:<http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>).

Filmen er basert på romanen av Vladislav Vančura ved samme navn, samt flerbindsverket *Obrazy z dějin národa českého* (1939, 1940, 1948) ("Bilder fra den tsjekkiske nasjons historie") av samme forfatter. Manuset ble utarbeidet over en periode på flere år som et samarbeid mellom Vlácil og Pavlíček. Denne filmen er mindre handlingsbasert enn de to andre filmene. Den handlingen som finnes er ukronologisk fremstilt og det som vises i bildet er ikke nødvendigvis i samsvar med det mest sentrale i handlingen. Filmen skildrer et forhistorisk samfunn hvor to konkurrerende klaner sliter med å få endene til å møtes, både materielt og religiøst. De to klanene er i stadig konflikt med hverandre og styresmakter og befinner seg eksistensielt i overgangen mellom det hedenske og det kristne. Filmen følger flere handlingsspor, noen samtidige og noen fortidige, parallelt. Noen av disse er utviklingen av relasjonen mellom sønnen fra den ene klanen, Mikuláš fra Kozlíkklanen, og datteren fra den andre, Marketa fra Lazarklanen, den incestuøse relasjonen mellom Alexandra og Adam, Kozlíkenes konflikt med de lokale representantene for myndighetene, munken Bernards vandring mellom ulike steder og forhold til ulike øvrige figurer og biskopens sønns, Christian, vei fra normalitet til galskap. *Marketa Lazarová* har hatt en viss internasjonal oppmerksomhet innen alternative filmmiljøer og akademisk analyse og selges for eksempel i skrivende stund (medio mars 2010) på Platekompaniet i Norge, hvor den står plassert sammen med andre "poetiske, østeuropeiske svarthvittfilmer".

Det mest slående fellestrekket mellom *Marketa Lazarová* og *Tři oříšky pro Popelku* er likheten i enkeltbilder, både i motiv og til en viss grad i kameraperspektiv. *Marketa Lazarová* har i likhet med både *Kolja* og *Tři oříšky pro Popelku* et duemotiv. I likhet med hvordan duene i *Tři oříšky pro Popelku* inngår som del av hvordan Askepott presenteres tidlig i filmen, inngår en due som del av presentasjonen av Marketa. Slik *Tři oříšky pro Popelku* presenterer prinsen gjennom de andre figurenes replikker, presenterer også *Marketa Lazarová* Marketa gjennom en samtale mellom hennes far og Mikuláš. Mens prinsen lenge bare eksisterer i replikker og ikke i bilder, veksler samtalen mellom Marketas far og Mikuláš med bilder av Marketa. Etter et bilde av nonner som bærer duer i hendene opp en bakke mot et kloster, ser vi først Marketa komme løpende i motlys som en svart sjablong. Når hun kommer fram til kameraet står dette i høyde med hendene hennes som holder en due. I det Marketa løfter duen oppover klippes det til et bilde av en nonne som holder en due utenfor klosterinngangen, som

hun går inn i. Neste bilde viser Marketas ansikt i ekstremt nærbilde i det hun ser inn i kameraet. Sekvensen avslutter med et bilde av duer som flyr opp i lufta foran klosteret fra bakkeperspektiv.

Duer inngår slik som en illustrerende komponent i etableringen av både Marketa og Askepott som figurer. I begge tilfellene kan duene, via assosiasjon, betegne hvordan frihet også inngår som en tematisk komponent i begge figurene. Duen som flyr opp i luften i bildet med klosteret i *Marketa Lazarová* kan fungere som en hentydning til hvordan Marketa velger klosterlivet bort til fordel for kjærligheten til Mikuláš. I Askepotts tilfelle representerer fuglene en mulighet til frihet figuren ikke selv har, som hun lengter etter og som fuglene også konkret hjelper henne til å oppnå.

Et annet motiv de to filmene har felles, er bilder av rådyr som først står stille i bildet før de løper bort. Også i dette tilfelle kan dyret representere frihet på en måte de to hovedfigurene ikke har direkte tilgang til. Måten rådyrene inngår i de to filmene på, kan også si noe om en viktig forskjell mellom Askepott og Marketafiguren. I *Tři oříšky pro Popelku* er bildet av rådyret satt inn i filmens handlingssammenheng som del av det første møtet mellom Askepott og prinsen. I *Marketa Lazarová* vises bildet av rådyret som et selvstendig bilde uten noen direkte tilknytning til handling og må derfor tolkes som en selvstendig meningsbærende komponent. Selv om kameraperspektivet er det samme i begge bildene, representerer det i *Tři oříšky pro Popelku* vekselvis prinsens og Askepotts perspektiv, mens det i *Marketa Lazarová sannsynligvis* bare representerer kameraet som fortellerstemme.

En annen motivisk likhet mellom de to filmene er bilder av snøtyngede trær filmet nedenfra. I *Tři oříšky pro Popelku* er disse bildene klart knyttet til noe positivt ved at de veksler med Askepotts lykkelige ansikt som ser opp mot dem og den harmoniske halvdiegetiske musikken som følger bildene. I *Marketa Lazarová* innleder disse bildene en sekvens hvor Kozlík jages av en ulveflokk. Bildene er akkompagnert av Kozlíks tunge pust og pes og korsang som i denne konteksten kan bidra til å skape ubehag.

det igjen slik at bildene ikke representerer noen av figurenes blikk, men vises kun i kraft av kameraet.

Den første hendelsen i *Marketa Lazarová* er de to Kozlíkbrødrenes landeveisrøveri. Bildene av en vogn som nærmer seg på veien og de to brødrene som sniker rundt mellom trærne likner

motivisk på 21. sekvens i *Tři oříšky pro Popelku*, hvor vi først ser Vincek i vogna på veien og så prinsen og kompisene som lister seg fram mellom trærne. Denne motiviske likheten gir ikke grunnlag for innholdsmessig likhet; meningen med de to bildene er helt forskjellig.

Utover likheter i enkeltbilder har *Marketa Lazarová* særlig i første halvdel av filmen et miljø som likner estetisk på miljøet i *Tři oříšky pro Popelku*. Denne likheten ligger mye i det rurale vinterlandskapet. Også her konstrueres et fiktivt sted med små enheter som er omgitt av en kombinasjon av åpne landskap og skoger. Vinteren og snøen er altså en estetisk komponent de to filmene har til felles. Dette gir uttrykksmessig likhet, men som meningsskapende komponent fungerer den forskjellig i de to filmene. I *Tři oříšky pro Popelku* er vinteren konstant og understreker ikke handlingens gang på samme måte som i *Marketa Lazarová* hvor våren som kommer etter vinteren kan understøtte opplevelsen av tid i bevegelse i handlingens tid. Vinterens forskjellige funksjon i de to filmene understreker også hvordan tid konstrueres forskjellig i de to filmene. Mens det i *Marketa Lazarová* gis informasjon om en tidsakse på noen måneder, fra vinter til tidlig vår ved at snøen smelter i løpet av filmen, er tidsaksen i *Tři oříšky pro Popelku* mer underkommunisert og aktualisert ved lyssetting og replikker. Snøen i *Marketa Lazarová* inviterer kanskje i større grad til metaforisk tolkning enn snøen i *Tři oříšky pro Popelku*, for eksempel som en illustrasjon på den harde tilværelsen som beskrives i filmen. I en teoretisk ekskurs kunne snøen i *Tři oříšky pro Popelku* ha en lignende metaforisk funksjon som sublim samtidskommentar hvor snøen illustrerer frosten i samfunnet og forteller at det går an å finne lykke likevel. Innen rammen av Prahaskolen teoretiske anskuelser vil det imidlertid være mer vitenskapelig gyldig å se vinteren og snøen som rent estetiske funksjoner og som komponenter filmen deler med den konteksten den har blitt en del av, julen.

I *Marketa Lazarová* er de to tematiske komponentene kjærlighet og død nært knyttet il hverandre og har en eksplisitt fysisk fremstilling. De er like mye til stede gjennom hele filmen og følger hverandre. I *Tři oříšky pro Popelku* er også død og kjærlighet tilstede som tematiske komponenter som forutsetter handlingen, men i motsetning til i *Marketa Lazarová* får ikke disse noen eksplisitt fysisk framstilling. Døden er tilstede som del av Askepotts forhistorie og som bakgrunn for filmens nåtid og kjærligheten er tilstede som potensial i den relasjonen som gjennom filmen oppstår mellom Askepott og Prinsen. Mens døden og kjærligheten er konstanter som eksisterer like sterkt samtidig gjennom hele filmen i *Marketa Lazarová*, kan man si at de to tematiske komponentene er klart adskilt i *Tři oříšky pro Popelku*; filmen

begynner med resultatet av død og slutter med vunnet kjærlighet. Døden og kjærligheten i *Marketa Lazarová* representerer eksistensielle konstanter; i *Tři oříšky pro Popelku* fungerer de mer som to adskilte størrelser som ikke egentlig er satt i forgrunn.

Selv om *Marketa Lazarová* tilsynelatende er en vanskeligere tilgjengelig film enn *Tři oříšky pro Popelku*, er den mer selvforklarende. I *Tři oříšky pro Popelku* gis det veldig få forklaringer eller analyser på hvorfor ting er som de er og på hvorfor figurer er som de er. Dette er noe som er opp til det opplevende subjektet å selv finne forklaringer på. Et eksempel er stemoren og Dora, hvis grådighet og opportuniste aldri forklares direkte i filmen. De bare er sånn, eller som kjøkkenkona Róza uttrykker det ”Nevlastní máma je halt nevlastní” (”En stemor er og blir en stemor”). Grunnen til dette kan være at det ikke er i filmens interesse å skape empati for disse to figurene, noe en forklaring kunne ha gjort. I *Marketa Lazarová* kan fortellingen om varulven Straba fungere som en forklaring på brutalitet og på den måten også fungere modifierende på en eventuell negativ oppfatning av figurer. Foruten at den har gitt navn til filmens andre del, blir denne fortellingen fremført av Mikuláš` mor mens hun våker over biskopens sønns maltrakterte kropp som en myte som forklarer hvordan menn er fanget i vold.

Jeg har nevnt skuespilleren Vladimír Menšík som en tilknytning mellom *Marketa Lazarová* og *Tři oříšky pro Popelku* i filmhistorisk kontekst. Utseendemessig fremstår de to figurene han spiller i de to filmene vesentlig forskjellige. Funksjonen som bifigur er imidlertid ganske lik i de to filmene. I *Tři oříšky pro Popelku* fungerer Vincek som en empatiserende støttespiller for Askepott. Gjennom ansiktsuttrykk og replikker uttrykker han medlidenhet med henne og samtidig en hjelpeløshet i forhold til hva han konkret kan gjøre for henne. På lignende måte fremstår munken Bernard i *Marketa Lazarová* som en støttespiller for Marketa blant annet når hun søker farens tilgivelse og blir avvist. På samme måte som Vincek i *Tři oříšky pro Popelku* er munkens empati og vilje til å hjelpe begrenset av den posisjonene han har i filmens maktstruktur innen figurstrukturen. Begge de to filmene slutter med at de kvinnelige hovedpersonene befinner seg i situasjoner hvor de er selvstendige og frie, om enn på litt forskjellige måter og på forskjellige bakgrunner. Mens Askepott har funnet frihet fra en begrensende livssituasjon i en relasjon, som hun selv har manipulert frem og er ansvarlig for, er Marketas frihet til større grad påført av andre krefter enn henne selv og består i at hun er alene med ansvaret for eget og andres liv. Marketa tar riktignok et bevisst valg om å ikke gå i kloster og å bli hos Mikuláš, men det at Mikuláš dør og farens avvising som igjen fører til

Marketas frihet mot slutten av filmen, er utenfor hennes kontroll. Både Vincek i *Tři oříšky pro Popelku* og munken Bernard i *Marketa Lazarová* inngår som figurer i henholdsvis Askepotts og Marketas friheter, men på helt forskjellige premisser. Vincek har en sentral og aktiv rolle som handlingsdrivende figur mot slutten av filmen ved hvordan han oppfordrer prinsen til å lete etter Askepott når alle kvinnene på gården har prøvd skoen hennes og selv leder letingen som følger. Slik gjennomgår Vincek en utvikling fra hjelpeløs medhjelper til aktiv medhjelper. Bernard i *Marketa Lazarová* beholder derimot funksjonen som hjelpeløs medhjelper inn i filmens slutt. Når Marketa vandrer rundt i landskapet i filmens sluttscene kommer Bernard og spør pent om de ikke skal slå seg sammen. Dette avviser Marketa før hun vandrer videre med et tilfreds uttrykk i ansiktet, mens Bernard løper etter sauene sine som prøver å stikke av mens han roper vekselvis på denne og Marketa.

Marketa Lazarová blir ofte ikke regnet som en del av den tsjekkiske nybølgen fordi František Vlácil ikke regnes som tilhørende denne og på grunn av filmens historiske tema (Hames 2005:151). Det er likevel flere ting ved filmen som kunne gjøre det naturlig å se den som en del av den tsjekkiske nybølgen. For det første ved at den er sterkt formeksperimenterende og knytter an til mellomkrigstidens avantgarde, som for eksempel Chytilovás filmer fra samme tid også gjør. For det andre ved måten den skiller seg fra andre historiske filmer i sin samtid ved å presentere historie som "[...] no longer the source for contemporary needs and moral lessons, but a continuous process interacting with the force and wills of individuals." (Hames 2005:161) og på den måten ligner på hvordan nybølgefilmene kommenterer samtid.

Ved første øyekast er dette to filmer som ligger milevis fra hverandre. Mens *Tři oříšky pro Popelku* er en populærkulturell film som er lett tilgjengelig, har et enkelt plot, ukomplisert narrasjon og et tradisjonelt filmspråk som ikke bevisstgjør seeren på filmen som teknikk, er *Marketa Lazarová* en krevende film med et utydelig plot, ikke-lineær narrasjon og formeksperimenterende filmspråk med bevegelig kamera, ekstrem bruk av subjektivt kamera og bilder som beskriver tilstander mer enn handling. Mens *Tři oříšky pro Popelku* fremstiller forholdet mellom mennesker og forholdet mellom mennesker og dyr på en visuelt sett lite brutal måte (selv om disse relasjonene for så vidt er brutale), er *Marketa Lazarová* full av visuelt sett brutale fremstillinger med voldtekter, drap, dyremishandling og annen galskap.

Når jeg har valgt *Marketa Lazarová* som sammenlikningsobjekt har det likevel ikke bare å gjøre med at disse forskjellene illustrerer den filmhistoriske overgangen mellom nybølge og

normaliseringsfilm, men også med at jeg mener at de eksemplifiserer hvordan likt materiale kan ha forskjellig funksjon avhengig av hvilket tegnsystem de inngår i.

Det finnes ingen holdepunkter for en påstand om at *Marketa Lazarová* har fungert direkte inspirerende for *Tři oříšky pro Popelku*, men det finnes en direkte, konkret link mellom de to filmene i og med at František Pavlíček har skrevet begge manusene. Den likheten det er lettest å "bevise" er derfor hvordan filmene forholder seg til sine litterære utgangspunkt: *Både Tři oříšky pro Popelku* og *Marketa Lazarová* er frie adaptasjoner på den måten at handlingen i filmene er ganske forskjellige fra handlingen i de litterære foreleggene. Begge filmene har også et manus som er basert på et komplekst sett kilder og varierer sterkt på de litterære foreleggene. Slik kan begge filmene ses som reaktualiseringer av allerede etablerte fortellinger (Hames 2005:152).

4.3.2. Normalisert film

En norm jeg har villet se filmen i sammenheng med er den normen som utgjøres av de politiske føringene på filmproduksjon (og øvrig kunstnerisk produksjon) i Tsjekkoslovakia på 1970-tallet.

For å rekonstruere normen "normalisert film", har jeg sett på hvordan epoken fremstilles i ulike samtidige og ettertidige kilder for å få fram noe om epoken som helhet, ulike perspektiver og fakta om de politiske kravene til film.

Den tiden *Tři oříšky pro Popelku* ble til i kjennetegnes ved en sterk normføring fra politisk hold. Historisk kalles tiden mellom 1968 og 1989 normalisering. Dette begrepet kom fra Sovjet og var en form for operasjonsnavn myndighetene der gav de prosessene som ble igangsatt for å redde Tsjekkoslovakia etter Prahavåren. Etter forsøket på å "innføre sosialisme med et menneskelig ansikt" i 1960-årene, følte Sovjet og Tsjekkoslovakias rettroende kommunister at man måtte igangsette tiltak i alle deler av samfunnet for å sette en stopper for disse frigjøringsstendensene. Film var blant områdene som ble sterkt påvirket av dette. Det ble igangsatt en rekke tiltak for å kontrollere filmproduksjonen og sikre at filmene som ble laget tilfredstilte de sosialistiske kravene til kunst. Sentrale stillinger innen de statlige filminstitusjonene og arbeidsgrupper ved de ulike filminstitusjonene ble delvis erstattet med folk regimet var sikre de kunne stole på og alle som arbeidet med film måtte uttrykke støtte til

det nye regimet for å få lov til å fortsette med film. Disse prosessene i begynnelsen av epoken kalles gjerne *konsolideringen* og tidfestes til Jiří Purš tiltredelse som sjef for Československý filmový ústav i 1969 (Klimeš 2002:377, Blažejovský 2002:8).

Av konkrete tiltak som ble igangsatt som del av konsolideringen var det særlig to som hadde direkte konsekvenser for tilblivelsen av *Tři oříšky pro Popelku*: svartelistingen av manusforfatter František Pavlíček i 1970 og målet om et styrket filmsamarbeid med andre sosialistiske stater (Klimeš 2002:380, 382).

Det ble slått mye hardere ned på manusforfattere som hadde involvert seg i suspekke politiske aktiviteter før 1968 enn på regissører, som fikk muligheten til å ”ombestemme seg” og gli inn i det nye filmregimet. Pavlíček var blant dem som fikk totalt arbeidsforbud og ikke under noen omstendigheter fikk lov til å ha noe med film å gjøre (Klimeš 2002:380). Når han likevel skrev manus til *Tři oříšky pro Popelku* og en rekke andre filmer fra samme periode, skjulte han seg bak lånte navn. Det er derfor den dag i dag Bohumila Zelenková som er kreditert som manusforfatter i filmens rulletekst i åpningssekvensen.

Tři oříšky pro Popelku blir av Klimeš trukket fram som eksempel på at resultatene av de sosialistiske samarbeidsprosjektene, i motsetning til hva man kunne ha forventet, ikke var spesielt ideologiske eller propagandistiske. Dette mener Klimeš sier noe om at det politiske tiltaket ble satt i verk mest for å vise filmindustriens politiske orientering; altså litt for syns skyld (Klimeš 2002:382-3).

Ettertidens dom over denne epoken i tsjekkisk filmhistorie er ikke helt nådig. I forordet til det svært omfattende filmleksikonet *Český hraný film V 1971 – 1980* karakteriseres perioden slik:

Tato politika znova otevřela cest k moci lidem netalentovaným a prospěchářům. Proměnila se žánrová skladba: natáčely se banální komedie, špionážní a kriminální filmy, bezduchá propagandistická díla. [...] . Výsledkem byl neuvěřitelný pokles úrovně filmové tvorby (s výjimkou některých filmů pro děti a několika málo dalších děl). Pro historiky budou asi na naší publikaci nejzajímavější rejstříky. "Biafra ducha" je přesným vystižením údobí normalizace.

("Denne politikken la på ny veien til makten åpen for talentløse og opportuniste. Den sjangermessige sammensettingen forandret seg: det ble laget banale komedier, spion-og krimfilmer, sjelløse propagandistiske verk. [...]. Resultatet ble et helt utrolig fall i filmproduksjonenes nivå (med unntak av enkelte filmer for barn og noen veldig få øvrige verk). I vår publikasjon vil nok registrene være av størst interesse for historikerne. "Sjelens Biafra" er en treffende betegnelse for normaliseringstiden.")

(Opěla 2007:9)

At registrene i denne publikasjonen er historisk interessante gjelder også for meg i arbeidet med denne oppgaven. De gir en unik mulighet til å få en oversikt over for eksempel hvem som til hvilken tid jobbet sammen med hvem i hvilke typer filmer. Jeg synes imidlertid forordet i seg selv kanskje er det mest interessante ved publikasjonen i og med at det understreker hvor negativt perioden *Tři oříšky pro Popelku* ble til i blir betraktet i ettertid. Det er ganske kuriøst at et forord til et leksikon, som ellers beskriver filmene fullstendig objektivt, er såpass evaluerende. Legg merke til den negativt vurderende adjektivbruken; "banale", "sjelløse".

Regimetro ugivere av liknende leksika utgitt i normaliseringstiden så denne epoken i et motsatt positivt lys. Her fra forordet til *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* ("Syttitallets tsjekkosllovakiske filmregissører"), et samtidig oversiktsverk:

Jsou to léta vzrůstajících sil pokroku a míru, zvyšující se prestiže socialistických zemí, na druhé straně však léta zvýšené agresivity imperialismu, která vyplývá z hlubokých sociálních i hospodářských problémů kapitalistických zemí.

("Dette er år hvor fremskritt og fred vokser i styrke og de sosialistiske lands prestisje stiger, på den andre side er dette år preget av imperialismens økende aggressivitet, som kommer av de dype sosiale og økonomiske problemene i kapitalistiske land.")

(Levý 1983:5)

Foruten det positive synet på normaliseringstiden, er dette sitatet også representativt for et ofte fremstilt syn på den ikke-sosialistiske verdenen. Den positive vurderingen av epokens

filmproduksjon ses dessuten i sammenheng med en negativ vurdering av den foregående epoken:

Při jejích hodnocení je nutné brát v úvahu vývoj v šedesátých letech, který vrcholil společenskou, politickou i hospodářskou krizí v letech 1968 až 1969. Odhlédneme – li od všech složitostí tehdejšího vývoje, je možné konstatovat, že také oblast kultury a umění byla bezprostředně ovlivněna tehdejšími rozkladnými tendencemi, západními filozofickými koncepcemi a revizionistickými projevy.

("Ved vurderingen av disse (årene o.a.) er det nødvendig å ta i betraktning den utvikling på sekstitallet, som kuliminerte i den samfunnsmessige, politiske og økonomiske krisen i årene 1968 til 1969. Ser vi bort fra alle kompleksiteter i denne tidens utvikling, er det mulig å konstatere at også kultur - og kunstfeltet ble direkte påvirket av denne tidens destruktive tendenser, vestlige filosofiske konsepter og revisjonistiske uttrykk.")

(Levý 1983:5)

Denne vurderingen av 60-tallet er diametralt motsatt av hvordan man vanligvis ser denne epoken i Tsjekkia i dag, som en kulturell blomstringstid som kuliminerte i Prahavåren som ble stoppet av destruktive sosialistiske krefter.

Både den ettertidige og (relativt) samtidige evalueringen er preget av et konstaterende språk. Det er få, om ingen, personlige pronomen i tekstene som indikerer noe om konstateringenes opphav eller for hvem de gjelder, som peker på et ikke spesifikt angitt fellesskap. Dette er for så vidt en typisk egenskap ved tsjekkisk akademisk språk, men kan også fungere på den måten at teksten frasier seg ansvar for sannhetsgraden i egne konstateringer. Det er også karakteristisk for begge tekstene at de unnlater å gi spesifikke eksempler som støtter evalueringene, men mens resten av *Český hraný film 1971-1980 V* gjennomførende holder seg strengt til objektive fakta i omtale av enkeltfilmer, har *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* evaluerende bemerkninger til de fleste enkeltfilmer og regissører, som lett kan spores tilbake til forordets normative evalueringer. Dette gir seg uttrykk i at regissører fra den tsjekkiske nybølgen som på ulike måter forsøkte å tilpasse seg, som for eksempel Věra Chytilová får en viss negativ omtale (Černá 1983:30), mens de mer regimetro regissørene, som for eksempel Václav Vorlíček, får udelt positiv omtale (Černá 1983:92-93). Vorlíček var

da også blant de regissørene som ga sin støtte til den nye styrelsen ved Československý filmový ústav ("Den tsjekkosllovakiske filminstitusjonen") som overtok etter 1968 (Blažejovský 2002:8).

Siden *Tři oříšky pro Popelku* ble regissert av en kommunistlegitim regissør, var et samarbeidsprosjekt med et annet sosialistisk land og dessuten tilhørte en ufarlig sjanger, er det sannsynlig at sensuren ikke så på filmen med argusøyne. Hvis vi for eksempel gjør en kort ideologisk analyse av filmen jf. Mičová og Matthias, hvor vi ser filmen som en virkelighetsimitering hvor for eksempel figurstrukturen har ideologisk mening, vil vi imidlertid finne at filmen kan sees i både favør og ufavør i forhold til et sosialistisk verdensbilde. Vi kan definere tjenerstaben på gården som en vinnende underklasse og stemoren og Dora som en tapende overklasse, noe som ville være sosialistisk kredibelt. Samtidig fremstiller filmen arvet makt ganske positivt når det gjelder hoffet. Vi kan tolke Askepott og prinsens kjærlighet som en seier for frihet og likhet. Relasjonen mellom de to figurene fremstilles som likeverdig og det at de får hverandre kan tolkes som at de oppnår frihet fra det som begrenser dem. På den andre siden kan Askepott også ses som en opportunist som ikke nøyer seg med tilhøre den standen hun har blitt nedgradert til. Friheten Askepott og prinsen finner i hverandre kan også like gjerne tolkes som en borgelig kredibel frihet som en sosialistisk. Et annet potensielt suspekt element kunne være at filmen fremstiller arbeid og plikt som noe delvis negativt.

I en artikkel om film og normalisering i tidsskriftet *Cinepur* deles den tsjekkosllovakiske filmproduksjonen i denne perioden inn i kategoriene normaliseringsfilmer, normaliserende filmer, filmer med gjenlyd fra 60-tallet, subversive filmer og dessuten en overkategori relativt nøytrale filmer. *Tři oříšky pro Popelku* plasseres her i sistnevnte kategori, men det understrekes at også disse filmene absolutt må og kan sees som typiske for epoken da de ofte representerer en "flukt inn i idyllen" i pakt med sosialistiske krav om positivitet (Blažejovský 2002:8).

Det sosialistiske regimet i 70 og 80-årenes Tsjekkoslovakia bygde hele det verdensbildet de ville at folket skulle forholde seg til, på at det finnes bare en sannhet. Dette gjaldt også kravene til kunsten inkludert film. De skulle vise denne ene sannheten. På denne måten kan vi si at *Tři oříšky pro Popelku* ikke er en typisk normaliseringsfilm. Den er nemlig et pluralistisk utgangspunkt for tolkning. Den har potensial til å bety flere forskjellige sannheter. Med bena

godt plantet i filmens indre struktur, kan Askepottfiguren for eksempel tolkes både som en kapitalistisk opportunist som ikke skyr noen midler for å heve sin stand og unnslipe arbeid og som en kommunistisk frihetshelt som sympatiserer med de lavere klasser og til slutt vinner over adelig diktatur. Dette er en mulig forklaring på at filmen har overlevd den epoken den ble til i i motsetning til storparten av øvrige filmer fra samme epoke.

Ludvík Toman, som var sjef for Barrandovs dramaturgiavdelingen under normaliseringen og av Klimeš betegnet som "[...] jedné z nejtemnějších postav tohoto období [...]" ("[...] en av denne tidens mørkeste skikkelser [...]") (Klimeš 2002:387), blir sitert slik hos Klimeš om et overordnet sosialistisk mål for filmproduksjonen: "My bychom chtěli natáčet takové filmy, které mají vysokou uměleckou úroveň, kterým však diváci porozumí, které jim mají co říci. Není to lehké." ("Vårt ønske er å spille inn filmer med et høyt kunstnerisk nivå, som seerne imidlertid forstår, som har noe å si dem. Det er ikke lett.") (Toman hos Klimeš 2002:387). Sitatet er fra 1972, året før nettopp en slik film ble produsert. Nå kan det både diskuteres hva som er et "høyt kunstnerisk nivå" og om *Tři oříšky pro Popelku* oppfyller dette, men at filmen ellers representerer en film som "seerne forstår og som har noe å si dem" er det med grunnlag i populariteten filmen har oppnådd, lite å si på. Dermed kan vi si at filmen er i tråd med Tomans ønsker for tsjekkosllovakisk film og at det må ha vært helt uproblematisk for ham å inngå som navn i filmens rulletekst som ansvarlig i kraft av sin stilling som Barrandovs dramaturgisjef.

To ulike normsett kommer til syne i forsøket på å rekonstruere normen "normalisert film". Det første som det settet politisk bestemte normer som var gjeldende da filmen ble til og det andre som den ettertidige evalueringen av perioden. Med utgangspunkt i det første normsettet er det mulig å si at *Tři oříšky pro Popelku* særlig produksjonsmessig er godt tilpasset normen, men at den innholdsmessig kan representere et brudd med sosialistiske krav til kunsten samtidig som den kan innfri dette alt etter som hvordan den tolkes. Med utgangspunkt i det rådende negative synet på film generelt fra epoken *Tři oříšky pro Popelku* ble til i, er det mulig å se filmen som et unntak fra normen. Dette er sannsynligvis nært knyttet de samme tingene som gjør at den eventuelt bryter med den første normen; at den ikke er direkte ideologisk. *Tři oříšky pro Popelku* som et ikke-ideologisk unntak bekreftes hos både Klimeš (2002:382) og Blažejovský (2002:8).

4.3.3. Tsjekkoslovakisk eventyrfilm

Etter at jeg nå har sett på *Tři oříšky pro Popelku* som del av en større tsjekkisk (/tsjekkoslovakisk), filmhistorisk kontekst og den epoken som dannet grunnlag for filmens tilblivelse, vil jeg nå se på filmen i en smalere kontekst av tsjekkoslovakisk eventyrfilm, som ofte defineres som en egen sjanger.

Sjanger som begrep er ikke frekvent i Prahaskolens vokabular. Det er jo også et problematisk begrep. Samtidig som det indikerer et fast mønster, vil de fleste være enig i at sjangre forandre seg og utvikles. Prahaskolen er ikke helt med på at det er vitenskapelig konstruktivt å analysere et verk med utgangspunkt i sjangerbestemt typologi. Samtidig erkjenner Prahaskolen eksistensen av sjanger forstått som det til enhver tid og i ethvert område rådende settet av normer verket inngår i. Prahaskolens fokus vil være normsettenes dynamikk framfor stabilitet. Derfor vil det likevel være aktuelt å se på hvordan verket forholder seg til det som godt kan kalles sjanger, men at fokuset i analysen er på både brudd med og oppfyllelse av det rekonstruerte normsettet.

I konferanseantologien *Žánr ve filmu* ses sjanger i mange av bidragene nettopp som interessant først og fremst som fast mønster og ikke en dynamisk størrelse. Derfor konkluderer også flere av bidragene med at filmer som oppfyller visse sjangerkrav er spesielt egnet som ideologisk førende.

Filmer basert på eventyr var en særlig populær og produktiv sjanger i normaliseringens Tsjekkoslovakia, men har også røtter tilbake i tid, både filmhistorisk og generelt. På 50-tallet, som i likhet med 70-tallet var preget av sterke politiske føringer for filmverdenen, ble det også laget noen filmer innen denne sjangeren, som i likhet med *Tři oříšky pro Popelku* i ettertid fremstår som ”bedre” enn øvrig film fra samme epoke (for eksempel *Císařův pekař-Pekařův císař* ("Keiserens baker-Bakerens keiser") fra 1952). Det kan virke som om denne sjangeren er takknemlig å forholde seg til, både for de som lager og ser film, under perioder som er kjennetegnet av sterke politiske føringer. Det kan hende at eventyrfilm gir mulighet til å på samme tid holde seg innenfor strenge, ideologiske rammer og gå utover disse ved å fremstille evigaktuelle fiksjonsverdener.

Eventyrfilm som sjanger er (merkelig nok) ikke et altfor vanlig tema innen tsjekkisk filmvitenskap. Et unntak er Pavlína Mičová's bidrag i *Žánr ve filmu*. Med eksempel i en typisk normaliseringsserie som gikk i tsjekkisk TV på 1970-tallet, viser Mičová hvordan gjengs figurstruktur i sjangerfilm i et ideologisk perspektiv kan tjene til en „oppretholdelse av status quo“ (Mičová 2004:135-136). Denne typen analyse vil ikke være gyldig i følge Prahaskolen, da den gir en bestemt type struktur en fastlagt betydning. En analyse av figurstrukturen som samfunn i miniatyr vil imidlertid ikke være ugyldig, men det er i tilfelle viktig å passe på at analysen skjer på filmens premisser, ikke på analytikerens egen forventning om at visse strukturer har nødvendig psykologisk, politisk eller ideologisk mening (Gammelgaard 2003:163). For eksempel vil også figurstrukturen i *Tři oříšky pro Popelku* kunne ses som et samfunn i miniatyr og i kombinasjon med handling kunne analyseres ideologisk ved at analytikeren ser på hva slags samfunn som er representert og for eksempel videre undersøke dette i relasjon til samfunnet filmen ble til i og andre samfunn den inngår i.

For å rekonstruere eventyrfilm som sjanger eller normsett som var gjeldende på den tiden *Tři oříšky pro Popelku* ble til i er det naturlig å se på samtidige filmer som kan sies å tilhøre samme sjanger. For å sette dette i et (norm)historisk perspektiv bør også fortidige og ettertidige filmer tas i betraktning.

I forhold til andre tsjekkosllovakiske eventyrfilmer fremstår Askepott som mer realistisk fordi den ikke har de samme type litt naive fremstillingene av magiske fenomener som for eksempel voiceover på dyr eller overdrevne masker. Dette kan være en av flere forklaringer på filmens popularitet i og med at den virker mer sannsynlig og derfor berører det opplevende subjektet i sterkere grad. Nedtoningen av effekter i *Tři oříšky pro Popelku* kan sammenliknes med hvordan effekter som lyd i skrekkfilmer ofte vekker mindre reell frykt hos det opplevende subjektet jo mer ekstrem den er i virkelighetsfordreining. Fravær av lyd kan frambringe sterkere grad av angst enn skummel musikk og en lav lyd som ikke forventes kan ha større effekt enn en høy lyd.

I den engelskspråklige versjonen av radio.cz julen 2009 forsøker man i en artikkel om tsjekkernes TV-vaner i julen å finne ut hva det er som gjør at eventyrfilmen har den posisjonen den har i tsjekkisk sammenheng. I den forbindelse har man samlet mulige forklaringer på fenomenet. Filmarbeider Jiří Chalupa kommenterer for eksempel:

Why Czechs love their fairytales so much is not an easy question to answer – I guess we're just that kind of nation! There is a strong storytelling tradition here and fairytales, of course, are a part of that. They represent a certain idealism and "ageless" wisdom which people continue to enjoy. Simply put, fairy tales are about finding "Good". They represent the belief that everything will work out in the end.

<http://www.radio.cz/en/article/111626> [besøkt 11.01.10]

Denne kommentaren understreker at eventyrfilmen har en spesiell stilling hos tsjekkere, at det er et særkjennetegn ved tsjekkerne som nasjon og at fortellertradisjonen er spesielt sterk før den går over i en mer generell forklaring på eventyrenes evige fascinasjonskraft.

For å vise hvordan *Tři oříšky pro Popelku* forholder seg til andre filmer fra samme historiske epoke har jeg valgt to samtidige eventyrfilmer til sammenligning; *Třetí princ* ("Den tredje prinsen") fra 1982 og *Princ Bajaja* ("Prins Bajaja") fra 1971.

Princ Bajaja er i likhet med *Tři oříšky pro Popelku* basert på et eventyr fra Němcová med manus av František Pavlíček. Filmmanuset til *Princ Bajaja* har også varierende overensstemmelse med det originale eventyret, men likner mer på det litterære forelegget enn *Tři oříšky pro Popelku*. Filmen er fra 1971 og handler om en ung mann som drar ut for å søke lykken. På veien møter han en hest som kan snakke. De blir venner og den unge mannen går med på at han skal stole på hesten i alt den råder ham til. Den unge mannen får nyss om en konge som frykter at dragen han en gang lovet datteren sin til skal komme tilbake til kongeriket. Etter hestens råd tar den unge mannen stillingen som gartner ved hoffet, later som han er stum og vinner kongsdatterens gunst. Når den unge mannen i skikkelse av en mystisk ridder har drept dragen og nedkjempet sin bitreste rival, avslører han sin dobbelidentitet for kongsdatteren og de gifter seg.

Třetí princ fra 1982 har i likhet med *Tři oříšky pro Popelku* Libuše Šafránková og Pavel Trávniček i hovedrollene. Denne filmen er basert på et eventyr som kommer fra en annen tsjekkisk eventyrsamler, som også var en sentral skikkelse i den tsjekkiske nasjonale oppvåkningen, Karel Jaromír Erben (1811-1870). Her spiller både Šafránková og Trávniček

dobbeltrøller som hvert sitt tvillingpar. Filmen har en noe komplisert handling, en delvis eksperimenterende form og filmmusikken minner til tider om samtidsmusikk.

Hvis vi ser på den handlingsstrukturelle siden av disse filmene, er de ganske like. Alle tre filmene tar utgangspunkt i en utilfredsstillende situasjon som løses ved en kombinasjon av figurenes dyder og utvikling gjennom prøvelser, gode hjelpere og heldige omstendigheter. Når *Tři oříšky pro Popelku* likevel fremstår som en annerledes film, ligger årsaken mer i de audiovisuelle komponentene.

Den største estetiske forskjellen ligger i filmenes fargebruk, som i *Tři oříšky pro Popelku* er neddempet i hvordan den hvite snøen kombineres med hovedsaklig jordfarger og lyse farger, mens den i de to andre filmene er preget av klare farger i sommerlige, grønne landskap.

I *Tři oříšky pro Popelku* får dyrenes naturlige oppførsel kommunikativ funksjon som resultat av en kombinasjon av dyrenes bevegelser og de øvrige figurenes reaksjon på dem. Dyrenes kommunikasjonsevner er ikke fremstilt ved at dyrene faktisk snakker som i *Třetí princ* og *Princ Bajaja*, hvor menneskestemmer er lagt på som dyrenes replikker.

Musikken er ikke på langt nær så eksperimentell og samtidsmusikkaktig i *Tři oříšky pro Popelku* som i for eksempel *Třetí princ*. Musikken i *Třetí princ*, som illustrerer dramatisk handling og figurenes frykt, er såpass ekspressiv at den nesten settes i forgrunn på bekostning av det den illustrerer. I kombinasjon med frenetiske bilder som minner om avantgardistisk montasjefilm, kan dette fjerne det opplevende subjektet fra filmen ved at oppmerksomheten henledes på filmen som teknisk konstrukt.

Gjennom de audiovisuelle komponentene konstruerer *Tři oříšky pro Popelku* en fiktiv virkelighet som ligger nærmere den virkeligheten det opplevende subjektet befinner seg i. Virkeligheten i *Tři oříšky pro Popelku* er selvfølgelig like mye et resultat av juks som i de to andre filmene, men jukset i *Tři oříšky pro Popelku* er bedre skjult.

4.4. Konkretiseringer

I dette kapittelet vil jeg ta for meg ulike konkretiseringer av *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott* i tsjekkisk og norsk kontekst. I tsjekkisk kontekst vil jeg kort komme inn på

akademisk resepsjon, diskutere det lille som finnes av utsagn fra tsjekkiske profiler i det norske resepsjonsmaterialet og diskutere en samtidig konkretisering fra en tsjekkisk journalist.

I norsk kontekst vil jeg se på forskjeller mellom den norske og tsjekkiske versjonen. Jeg vil sammenlikne de to forskjellige artefaktene som bærere av mening og se på varianter i den norske versjonen som kan innebære en forskyvelse av mening. Videre vil jeg undersøke konkretiseringer av *Tre nøtter til Askepott* som kommer til uttrykk i utsagn i Facebookgrupper dedikert til filmen.

4.4.1. Tsjekkisk kontekst

Tři oříšky pro Popelku er meg bekjent påfallende lite omhandlet i den (akademiske) litteraturen om tsjekkisk film. Dette kan ha sammenheng med at perioden den ble til i anses som dødtid innen filmen. Som det fremgår av den ikke helt objektive innledningen til *Český hraný film V 1971-1980* (Opěla 2007:9) er dette en epoke som fremdeles bearbeides. I Hames' nye utgivelse som fokuserer nettopp på spesifikke tradisjoner er den ikke nevnt i det hele tatt og Vorlíček presenteres som del av en spesifikk tsjekkisk trend inne komedie som parodierer populærkulturelle filmer. František Pavlíček nevnes overhode ikke, selv om filmen *Marketa Lazarová*, som han skrev manus til sammen med regissøren, ellers behandles grundig (Hames 2009:33, 23).

De tsjekkiske utsagnene i de norske Facebookgruppene og andre nettsamfunn understreker i stor grad at denne filmen knyttes nært til tsjekkisk nasjonal identitet. Dette samsvarer med hvordan det tsjekkiske artefaktet jeg har brukt i denne oppgaven presenterer sitt innhold. Nesten alle utsagn tematiserer filmens ("tsjekkiske") nasjonalitet og mange uttrykker stolthet og til dels overraskelse over filmens popularitet i utlandet: "Konecne originalni CESKA Popelka" ("Endelig den originale TSJEKKISKE Askepott") (Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=-rPdDz6Avt8> [besøkt 29.04.10]), "We Czechs are always so modest. We should behave more like the Americans...sometimes. Be more confident. We've done so many great things and don't take pride on `em! That`s a shame, isn't it?" (Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=C7C-FkV1A-0&feature=related> [besøkt 29.04.10]).

Det er flere elementer ved og i *Tři oříšky pro Popelku* som kan forklare eller bekrefte hvordan filmen i tsjekkisk kontekst konkretiseres som spesielt tsjekkisk. Det er ting ved både filmens genese og indre struktur som kan sies å være nært knyttet til tsjekkisk nasjonal identitet. For det første er det at den knyttes så nært til Božena Němcová noe som sannsynligvis vil vekke assosiasjoner til det erketypisk tsjekkiske. Němcová var svært sentral i det tsjekkiske nasjonsbyggingsprosjektet. Hun kalles ofte den tsjekkiske litteraturs store mor og kan sammenlignes med en syntese av Wergeland og Asbjørnsen og Moe i norsk kontekst. Deler av filmmusikken minner også sterkt om slavisk folkemusikk. Filmens miljø kan, som jeg har pekt på tidligere i oppgaven, minne om det fiksjonsuniverset Němcová etablerer i blant annet *Babička*, ved nedtonet fargebruk. I tillegg til Němcová er det andre faktorer knyttet til filmens genetiske kontekst som kan tenkes å ha bidratt til at den ses som særlig tsjekkisk. Dette gjelder spesielt de to skuespillerne som forvalter Askepott og Vincek; Libuše Šafránková og Vladimír Menšík. Begge disse er populære på grensen til nasjonale klenodier.

En innvending mot å tolke den tsjekkiske resepsjonen som nasjonalistisk er at disse utsagnene har blitt fremført i internasjonale fora hvor hele verden er modelllesere, noe som vil kunne ha påvirket det at nettopp det nasjonale tematiseres. Jeg vil gjerne gjenta at jeg her baserer meg på et utilfredsstillende materiale hva angår størrelse og fora. Et større materiale fra en lenger periode og flere fora ville sannsynligvis kunne frembringe mange flere aspekter ved tsjekkiske konkretiseringer av *Tři oříšky pro Popelku* enn det som fremkommer her.

En konkretisering av *Tři oříšky pro Popelku* som for eksempel ikke knytter den så mye opp mot det nasjonale finner vi i en blogg som ble gjengitt i Lidové Noviny²⁰ nettutgave rundt juletider 2007. Her legger forfatteren, Miloš Čermák, fram det han mener er filmens mørke sider, som har blitt underkommunisert fordi en del av filmens komponenter, som musikken, lurer det opplevende subjektet til å tro at det har å gjøre med en lys og fin film. Her tolkes Askepott som en uberegnelig psykopat som i det ene øyeblikket behandler dyrene rundt seg som likeverdige rådgivere, for i det neste å gå på jakt. Videre bemerkes det at prinsen har en dragning mot sine kamerater som ikke har noe tilsvarende i relasjonen til kvinner i filmen, som sannsynliggjør en undertrykket homofili. Både Askepott og prinsen tolkes her som resultater av ulike ulykkelige barndommer. Prinsens homofili bekreftes ytterligere i at han faller for Askepott når hun er forkledd som mann og forfatteren konkluderer med at tiden nå er moden

²⁰ Lidové Noviny tilsvarer Dagbladet i norsk kontekst.

for å få dette fram i lyset (Čermák: 2007:http://www.lidovsky.cz/s-pravdou-ven-princ-je-gay-0y8-/ln_kultura.asp?c=A071220_101454_ln_kultura_nev [besøkt 29.04.10]). I likhet med Matthias er denne konkretiseringen en fortolkning som tar utgangspunkt i kjønnsstatistikk og freudiansk psykologi. Mens Matthias kommer fram til at filmen representerer en likestilt kjærlighetsrelasjon og et sterkt feminint forbilde, kommer Čermák fram til at det som driver figurene er sublimering og kompensering.

4.4.2. Variasjoner i norsk versjon

I mellomkrigstiden var det vanlig i Tsjekkoslovakia at det ble laget flere versjoner i ulike språk av samme film beregnet på andre lands markeder. Selv om dette ble mer uvanlig etter hvert, fortsatte denne praksisen utover 70-tallet (Klimeš 2004:1). *Tre nøtter til Askepott* ble opprinnelig laget i to versjoner; en tsjekkisk og en tysk som konsekvens av at den var en samarbeidsproduksjon som involverte både tsjekkiske og tyske skuespillere og rettet seg mot et tysk og tsjekkisk publikum samtidig. Dermed ble de tyske skuespillerne dubbet til tsjekkisk i den tsjekkiske versjonen og de tsjekkiske til tysk i den tyske versjonen. Filmen som vises i NRK utgjør nok en versjon i og med at alle oversatte replikker fremføres av en overstemme og at visse sekvenser har blitt forkortet og bilder kuttet bort. I dette avsnittet vil jeg analysere mulige betydningsforskyvelser i den norske versjonen i forbindelse med bortklippede bilder, oversettelse og Risans overstemme.

Men først en sammenlikning mellom de to artefaktene oppgaven tar utgangspunkt i som ble beskrevet i 1. kapittel. Et artefakt kan være en konkretisering både i materiell og immateriell betydning. Materiell på den måten at det er en konkret ting man kan ta og føle på, som på samme tid både er og ikke er innholdet. Vi kan for eksempel si "filmen" om et DVD-omslag uten å mene filmens innhold, men vi kan også peke på DVD-omslaget, si "filmen" og referere til selve filmen. Immateriell på den måten at det representerer en tolkning i hvordan for eksempel et DVD-omslag presenterer filmen i bilder og tekst. Det samme innholdet kan dessuten ha ulike artefakter for eksempel ved nytgivelser over tid eller landegrensener og kan derved også si noe om verkets utvikling.

I det minste i norsk kontekst er *Tre nøtter til Askepott* en film som sees uavhengig av et artefakt. Som det fremgår av resepsjonsmaterialet blir filmen sterkt forbundet med TV-visningen og mange ser det som nærmest helligbrøde å se filmen i andre sammenhenger.

Salgstall indikerer imidlertid at mange i norsk kontekst godt vet hvordan DVD-utgaven ser ut (Iversen 2005: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.541061> [besøkt 20.03.10]).

Det norske og tsjekkiske omslaget er to ganske forskjellige artefakter. Mens det tsjekkiske omslaget i høy grad har brukt filmens fargespekter, er det norske omslaget preget av ulike nyanser av rosa. Denne fargen er også representert i filmen, for eksempel i kjolen Askepott har på seg på ballet, men har ikke en stor plass i det dominerende fargespekteret. I det hele tatt har det norske omslaget et mye mer feminint og romantisk uttrykk enn det tsjekkiske. En annen forskjell mellom de to artefaktene er hvilket bilde fra filmen som preger forsiden. Den tsjekkiske forsiden viser Askepott i hverdagsklær med de tre nøttene i hånden, mens den norske har hentet sitt forsidebilde fra filmens nest siste sekvens hvor Askepott sitter til hests i brudekjole og prinsen som holder henne i hånden. Ut fra bildene kan vi si at den tsjekkiske forsiden kommuniserer ”denne filmen handler om Askepott som er fattig og hva som skjer når hun får ter nøtter”, mens det norske sier ”denne filmen handler om hvordan Askepott får prinsen”. Dette er to litt ulike perspektiver. Hvis vi videre ser på teksten som presenterer filmen på de to forsidene kan vi si at den tsjekkiske i stor grad understreker at dette er en klassisk tsjekkisk film som er veldig populær, mens den norske i høy grad knytter filmen til julen og til NRK.

En kuriositet som skiller den norske utgaven fra den tsjekkiske er at man i jaktscenen har klippet bort bildene hvor man viser reven som prinsen har skutt bli truffet og deretter ligge død i snøen og bli løftet opp etter halen i triumf. Her kan det ha skjedd en normkollisjon hvor det som i tsjekkisk kontekst anses som helt greit i norsk kontekst anses som upassende eller for sterkt.

Allerede i 1. sekvens, møter vi på den første forskjellen mellom den norske og tsjekkiske versjonen når en del av de tsjekkiske replikkene er utelatt. Lyden av disse er også tatt bort i den norske versjonen.

”Střílet” som betyr å skyte, men også å gjøre narr av eller tulle med, brukes flere ganger i filmen med begge betydningene samtidig, for eksempel når Askepott i 29. sekvens spør prinsen: ”Myslel jsem, že už nechceš vystřelit?” ("Jeg trodde ikke du ville skyte/tulle mer?") og refererer både til at han akkurat har gitt opp jakten og til deres siste møte når hun lurte ham og klarte å stikke av fra ham. I 21. sekvens gjentas ordet to ganger med ulik betydning. Først i

betydningen "skyte" når kongen oppgitt snakker om prinsens manglende vilje til å prioritere andre ting enn jakt og siden i betydningen "gjøre narr av" når prinsen benekter overfor kongen at det er det han gjør.

I 25. sekvens hvor Askepott klager sin nød til Rozárka, har man i den norske versjonen utelatt en replikk som gjør at sammenhengen i det Askepott sier svekkes og at frampeket mot videre handling ikke blir så klart. I den tsjekkiske versjonen sier Askepott: "Ty se máš, Rozárko. Lítáš se kde chceš. A já nesmím ani za humna. Tak ráda bych se podívala kudy chodí. Copak můžu takhle" ("Du har det fint, du Rozárka, som kan fly omkring som du vil. Jeg får ikke engang lov til å bevege meg utenfor gården. Jeg skulle så gjerne ha sett ham der han går omkring. Hvordan kan jeg det, som det er nå."). I den norske versjonen sier Askepott: "Du er heldig du Rozárka, som kan fly omkring som du vil. Jeg får ikke lov til å forlate gården engang. Og jeg skulle så gjerne ha sett ham". Det at Askepott her refererer til prinsen er ikke særlig tydelig i noen av versjonene. Selv om Askepotts begrensede bevegelsesfrihet kommer godt fram i begge versjonene, settes ikke dette i like direkte sammenheng med Askepotts ønske om å se prinsen i den norske versjonen som har utelatt det siste hjertesukket.

Videre skjer det en liten betydningsforskyvelse i at den norske versjonen ikke er konsekvent i oversettelsene av høflig tiltale figurene i mellom. Denne kan si en del om filmens figurstruktur i forhold til maktrelasjoner og ulike grader av nærhet mellom figurene, men som for så vidt kommer like godt fram i komponenter som er bevart i den norske versjonen.

Mange av kallenavnene som blir brukt på Askepott har falt bort i de norske replikkene. Den mulige parallellen mellom Askepott og fuglene er derfor muligens ikke så sterk i den norske versjonen som den tsjekkiske. I den norske versjonen er det bare "ekorn" og "jentunge" som er igjen av alle kallenavnene på Askepott.

Eventuelle betydningsforskyvelse som følge av bortklippede bilder og oversettelse er imidlertid minimal og det ville være å ta for kraftig i å påstå at denne utgjør en vesensforskjell mellom de to versjonene. Det gjør imidlertid bruken av Knut Risans overstemme som er lik for alle figurene. Denne er en helt ny komponent i den norske versjonen som i aller høyeste grad fungerer meningsskapende. Dette bekreftes blant annet i antall utsagn i resepsjonsmaterialet som tematiserer nettopp dette. Knut Risans stemmebruk vil her være den komponenten som genererer mest mening. Stemmen brukes til å skille mellom figurer ved at den tilpasses de

ulike figurene. Kvinnefigurene har for eksempel lysere stemme enn de mannlige figurene. Dette kan skape en komikk i den norske versjonen som ikke er like sterkt tilstede i den tsjekkiske. Risans stemmebruk som figuretablerende kommer særlig tydelig fram hvis vi ser på stemmene til henholdsvis Askepott og stemoren. Stemorens stemme er ganske lys og går ofte opp i falsett, dette skaper i seg selv en komisk effekt. Kombinasjonen tykk dame og mannlig lys stemme bidrar ytterligere til at stemoren i den norske versjonen kanskje fremstår som en mer komisk figur enn i den tsjekkiske. Når Risan gestalter Askepotts stemme, bruker han derimot en stemme som virker nærmere hans naturlige toneleie, denne høres ikke like påtatt ut og er også mer nyansert i forhold til ulike situasjoner i filmen. En komisk effekt skapes dessuten når Risan bruker en tilsvarende lys stemme på menn. Dette gjelder for eksempel huslæreren og mannen som er toastmaster på ballet.

4.4.3. Norsk resepsjon

På nettsamfunnet Facebook finnes det et titalls grupper med tilknytning til filmen. De fleste av disse er norske og nordmenn er i flertall i alle gruppene (jeg ser da bort fra de tyske gruppene som har omtrent like mange medlemmer som de norske gruppene). De fire største gruppene er ”Ingen Jul uten 3 nøtter til askepott” med 4423 medlemmer (pr. 04.01.10), ”Tri orisky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott” med 2626 medlemmer (pr. 05.01.10), ”Julen er ikke det samme uten tre nøtter til Askepott ♥” med 1927 medlemmer (pr. 11.01.10) og ”Fans of Askepott” med 969 medlemmer (pr. 11.01.10).²¹

Et førsteinntrykk av det norske resepsjonsmaterialet er at *Tre nøtter til Askepott* er veldig nært knyttet til julen. Selv om stordelen av utsagnene har juletematikk og noen sidestiller filmen med julen, er det bare noen veldig få utsagn hvor det sies noe om en slik tematikk i selve filmen. I en av gruppene er det imidlertid en diskusjon som tar for seg filmens eventuelle ”julesymbolikk”.

I gruppebeskrivelsene presenteres temaet med litt forskjellig fokus i de ulike gruppene: ”Ingen Jul uten 3 nøtter til askepott” fokuserer i beskrivelsen på Askepotts begrensede frihet etter farens død og redningen i form av prinsen og på filmens rolle som uunnværlig del av julen:

²¹ Antall medlemmer varierer noe i og med at folk melder seg ut og nye kommer til.

Askepott spilles av: Libuse Safrankova

Prinsen: Pavel Travnicek

Finnes ingen andre ekte askepott!!

Norske stemmen som farer fra å være ung bondepике til konge er: Knut Risan
Good job old man :P

(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?gid=2339517853&v=info> [besøkt 20.03.10])

”Fans of Askepott”s presentasjon knytter også filmen til julen, men presenterer seg først og fremst som en fanside dedikert Libuše Šafránková: "A tribute to the greatest christmas movie of all times: ”Tre nøtter til Askepott.” To all of Libuse Safrankovas devoted fans and admirers. We all loved her!”

(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?gid=2616855631> [besøkt 20.03.10]).

Utsagnene i gruppene er tematisk ganske like på den måten at det er en stor andel som har juletematikk, en del som er rent hyllende, noen som kommenterer den norske dubbingen, noen som går på idealisering og forelskelse (både i Askepott og prinsen), en del trivia og faktaopplysninger, sitater fra filmen og noen få som går på kjønnsstatikk (i forhold til filmen og i forhold til gruppene). Hvordan disse forskjellige type utsagnene fordeler seg i de tre gruppene er imidlertid litt forskjellig. ”Ingen Jul uten 3 nøtter til askepott” er for eksempel den gruppen med størst andel utsagn med juletematikk i forhold til andre typer utsagn. Dette kan ha å gjøre med at gruppetittelen spiller på denne tematikken og at gruppens medlemmer dermed påvirkes til juletematiske utsagn. Det gjelder også for ”Julen er ikke det samme uten tre nøtter til Askepott :D♥” at gruppetittelen gjentas i utsagnene og at juletematikken også dominerer i kvantitet.

Mange av utsagnene i disse gruppene bekrefter hvor sterkt filmen er knyttet til julen og sier noe om filmen som en tradisjon i seg selv som for mange ”betyr” jul: "Julemorgoenen: Eta

frokost, SJÅ Askepott:) Og sjå på alle pakkene under jolatreet ;)"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]). Dette utsagnet kommuniserer *Tre nøtter til Askepott* som en film som inngår som en viktig del av juleopplevelsen. Måten utsagnet er konstruert på, som en presentasjon av det som er julemorgenen for det opplevende subjektet i kraft av det første ordet og påfølgende kolon og bruken av store bokstaver i ordet som karakteriserer filmopplevelsen understreker både hvordan *Tre nøtter til Askepott* både tilføres mening fra den konteksten den inngår i og selv tilfører denne konteksten mening. Det neste utsagnet viser styrken i filmens tilknytning til julen: "Jeg satt på en fortausrestaurant i Praha for to uker siden, da spilte pianisten kjenningsmelodien til tre nøtter til Askepott...DA kom julestemningen da ;)" (Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]). Her har en komponent fra filmen, musikken, blitt isolert fra det tegnsystemet den opprinnelig var del av og hatt meningsskapende effekt for det opplevende subjektet utenfor den opprinnelige konteksten tegnsystemet inngår i. I noen utsagn inngår *Tre nøtter til Askepott* også som del av forventninger knyttet til julen: "Nå er det ikke lenge igjen=) Å som jeg gleder meg. Når Askepott kommer på tv-en er det jul=)"(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]). Det utsagnet jeg har funnet som mest direkte knytter filmen til julen ved å faktisk likestille den med julen, bruker også en referanse til et annet Tv-program som er knyttet til den norske julen, som understreker gjentakelseelementet i tradisjonsstyrte ritualer: "The same procedure every year ;D Ingen jul uten! Er vel derfor vi feirer jul egentlig..."(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]). En stor del av utsagnene handler om hvor uunnværlig filmen er som del av julen: "Sett den hver jul siden jeg var lita, den MÅ sees hver jul! :-)"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]), "Hva hadde julemorgenen vært uten 3 nøtter til askepott...Jeg bare elsker den...♥ God jul alle sammen :`)"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]). I forbindelse med filmens uunnværlighet er det også flere som uttrykker fortvilelse ved tanken på at de vil være forhindret fra å se den: "Skrekk og gru! Jeg har flyttet utenlands og har nå (1 Desember) gått helt i panikk over at jeg kanskje ikke får sett tri orisky pro Popelku...Noen som vet om den kan ses på nett tv eller noe??"(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]). Andre utsagn som tematiserer filmens tilknytning til julen viser hvordan denne tilknytningen ekskluderer andre mulige kontekster: "det er vel ingen som noen gang har sett denne filmen untatt på julaften?

De burde isåfall brennes på bål!"(Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]), "aww da e jul da! krise uten askepott...derfor har eg kjøpt den på dvd og...slek at viss den går av luften..kan eg fortsatt sjå den:D men den skal ligge uåpna til dååå! for askepott e berre på julafta!:D"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]).

I ovenstående utsagn så vi hvordan noen av disse fortalte om filmens utstrekning i tid utover julekonteksten. Det finnes også en del utsagn som eksemplifiserer hvordan ”Tekster kan kort sagt påvirke læsernes handlinger, tanker og følelser. [...]. Det er også et velkjent fænomen at den måde en litterær teksts figurer opfører sig på, kan øve indflydelse på hvordan læserne i almindelighed opfører sig.” (Gammelgaard 2003:156-7). I disse utsagnene fortelles det om en slik direkte påvirkning hvor filmens meningsskapning fungerer langt inn i de opplevende subjektens liv. mange har for eksempel brukt musikk fra filmen i bryllup: "Jeg var i et humanistisk bryllup i mai og måtte ta til tårene da brudeparet danset brudevals til kjenningsmelodien til Tre nøtter :) Det var så perfekt som det kunne bli!!!"(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]), "Vi gifta oss også i sommer, og dansa brudevals til ”kjenningsmelodien” til Askepott. (Den ho nynner på når ho rir mi skogen) Da følte jeg meg som ei prinsesse! :-)" (Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]), "Jeg giftet meg i sommer, og fikk arrangert den sangen hvor Askepott og prinsen rir avgårde på slutten av filmen for orgel. Hadde den som utgangsmarsj, sukk....:-)" (Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]).I ”Fans of Askepott” finnes det sågar utsagn hvor medlemmer i gruppen planlegger å reise til Praha for å oppsøke Libuše Safránková:

Til sommeren blir det tur ja. Vår etterretning tilsier at Askepott bor et sted i gamlebyen i Praha. Hun er en anerkjent skuespiller i Tjekkia og spiller fortsatt i teateroppsetninger i byen. Vi skal treffe henne! Selvfølgelig kan alle bli med!

(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631> [besøkt 20.03.10])

Også i ”Tri orisky pro popelku – Tre nøtter til Askepott” har noen vært inne på tanken å kontakte skuespilleren: "Jeg bodde i Praha i en periode og leide leiligheten til en kunstner, og der fant vi tlf nr til Libuse Safránková. Vi skulle ha ringt!"(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]). Det finnes også utsagn som diskuterer mulighetene for å besøke filmens opptakssted i Moritzburg utenfor Dresden, hvor slottet i filmen ligger:

[...] En kollega av meg var i dresden, tyskland i høst på ferietur. Da var de innom slottet som brukes bla. i ballet. Schloss moritsburg heter det og jeg fikk forstørret bilde av det:) Gjett om jeg drømte meg litt bort da jeg så trappa hun mistet skoa i osv..

(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.30.10])

Jeg har alltid vært fortryllet i Askepott. Vært i Tjekkia noen ganger og i høst var jeg på jakt etter askepott slottet, bare for å løpe i den trappa en gang. Fant det ikke, men nå har jeg funnet det, Det ligger 1,5 mil fra Dresden i Tyskland, så nå reiser jeg en tur til høsten altså. [...]

(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10])

Det spekuleres også i muligheten for å skaffe seg kostymer fra filmen:

En gang for ganske lenge siden hørte jeg rykter om at det faktisk fantes en nettside der man kunne kjøpe kostymer fra filmen... DRØM...Noen som vet om det stemmer???

(Facebook: <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10])

Tre nøtter til Askepott får også plass i de opplevende subjektene liv utenfor selve filmopplevelsen som mobilringetoner: "Jeg har nå fått Askepott ringemelodi og den er såååå fin!!! fant den på nettet. Den sangen fra hun sitter i elva og vasker klær." (Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10]), "Første

desember skifter eg ringetone til filmusikken..gleder meg!! La la la la la la la laaaaa la laaa la laaa la la laaaaa:" (Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10]) og

"Søskenbarnet mitt har lasta ned sangan te Askepott!!! Gjett om æ ska ha dem på mobiln min te jul da!! Sitt å høre på introsangen no...Akk ja..Æ glede mæ te jul no ja!!!"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2354776217> [besøkt 22.03.10]).

Det er også flere enn meg som velger filmen som analyseobjekt i tekster. I dette utsagnet indikeres forøvrig en konkretisering som tilsvarer den som finnes i tidligere nevnte tyske artikkel (Matthias 1997):

Kan noen hjelpe meg med å finne skrivemåten til Askepotts tsjekkiske navn? Som lyder "Roperko"? Skriver en liten kvasi – feministisk artikkel om Askepott...Hvor selvsagt "Roperko" seirer over både Perraults, Disneys og Grimms Askepott...

(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10])

Mange av utsagnene handler om identifisering, idealisering og forelskelse med og i Askepott og prinsen:"elska askepott:) mitt o store forbilde!"(Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631> [besøkt 22.03.10]), "Natt til i

dag drømte jeg at jeg traff Askepott, og at hun var ung ennå. Hoho!" (Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631> [besøkt 22.03.10]), "askepott er jo det perfekte koneemne..."(Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631> [besøkt 22.03.10]), "Jeg bare

fatter ikke at det er mulig å være så pen. Hun må jo være en av jordens vakreste

skapninger?"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631>

[besøkt 22.03.10]), "Han prinsen er så HOT!!!"(Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10]), "Jeg

pleier å si at det er en ting jenter bare må tolerere når det gjelder kjæresten sin. Og det er at

han får et slørete blikk når man nevner Askepott eller Malin fra Saltkråkan. Sånn er det

bare."(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt

22.03.10]) , "Alle små jenter drømte vel om å være askepott ;) men må nok være enig at

prinsen ikke er no "grillbein"lenger :(En av ulempene ved å bli voksen..uff!!Men ikke no

ånkli julaften uten..."(Facebook:

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10]), "følte meg som askepott når jeg plukket grus ut av plenen for noen dager siden...drittjobb!"(Facebook: <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 22.03.10]).

I disse utsagnene virker det som det er kombinasjonen mellom skuespillernes fremtoning og filmens handling som har fungert meningsskapende på en måte som griper langt inn i det opplevende subjektets følelsesverden.

Samlet sett er Facebookgruppene, omfanget, medlemsantallene og utsagnene klare popularitetsindikatorer. De inneholder et vell av konkretiseringer som gir et unikt innblikk i opplevende subjekter. Basert på det kvantitativt dominerende antallet utsagn som knytter filmen til julen er gruppene også indikatorer på at en ytre struktur har stor grad av meningsskapende funksjon.

4.4.4. Det opplevende subjektets tid

I resepsjonsmaterialet sies det mye om det opplevende subjektets tid og tid tematiseres på ulike måter i forhold til filmen. Det er flere gjennomgangstemaer som gjentar seg; at filmen må sees akkurat på det tidspunktet den sendes på NRK, at alt annet legges til side mens man ser filmen, at den tiden man ser filmen representerer en inngang til julen som et rom adskilt fra det styret som har ledet fram til den.

Ut fra utsagnene i resepsjonsmaterialet er det mulig å trekke den slutningen at *Tre nøtter til Askepott* er en film som det i spesielt stor grad knyttes mening til ut fra konteksten den sees i, altså at konteksten er like mye meningsskapende som filmen i seg selv.

Selv om det ikke er noe i filmens indre struktur som knytter den direkte til julen som fenomen, kan flere av komponentene forklare hva som har gjort den til en julefilm. For eksempel kan filmens fargespekter ha bidratt til at nordmenn får julefølelse av den, siden den kanskje representerer et fargespekter som minner om gammeldags jul. Dette tror jeg særlig etableres i andre bilde i første scene, hvor det pyntes med granbar og noen av barna har rødlige klær. Julen er en ekstraordinær kontekst som bryter med hverdagen. *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott* kan sies å speile dette i at den beskriver liknende avbrekk og brudd med hverdag; de hektiske forberedelsene til kongens visitt i begynnelsen av filmen

beskriver hvordan tiden før bruddet og avbrekket er preget av stress og forventning. Askepotts og prinsens personlige ”fester” når de sniker seg bort og gjør det de har mest lyst til beskriver en tilstand av frihet mange finner i høytider og ferier. Ballet er en fest som i likhet med julen er en sosialt kompleks situasjon hvor man må tilpasse seg mange forskjellige viljer og behov og kanskje gå på kompromiss med det man egentlig vil.

5. AVSLUTNING

Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott, er et eksempel på en film som har nytt relativt stor popularitet over lengre tid, og på tvers av landegrensener. For at en film skal oppnå langvarig og geografisk utstrakt popularitet på denne måten, må filmen som utgangspunkt for meningsdannelse ha potensial til å bli forstått, godtatt og likt av mange mennesker i forskjellige romlige og temporære kontekster. Et evigaktuelt tema kan være et godt utgangspunkt for en slik type popularitet, men uten et potensial til reforhandling av mening og dermed reaktualisering, vil ikke popularitet over lenger tid være sannsynlig. En langvarig og langstrakt popularitet forutsetter også at det i kontekstene filmen naturlig inngår i, finnes faktorer som muliggjør og opprettholder filmens popularitet. På et nivå handler dette om produksjons og-distribusjonsmessige forhold. Disse har ikke blitt diskutert i utstrakt grad i denne oppgaven, men er absolutt viktige kontekstuelle forutsetninger. Videre kan en film bli satt inn i en kontekst hvor mening blir reaktualisert i forhold til denne, altså at konteksten har meningsdannende funksjon på filmen. Dette har i stor grad skjedd med *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott*, som i utgangspunktet ikke har noen direkte tilknytning til julen i sin indre struktur, men som har fått dette ved at den vises på TV julaften. Som jeg har vist i denne oppgaven, kan mening også reaktualiseres når filmen settes inn i kontekster hvor den ikke åpenlyst hører hjemme.

Når *Tři oříšky pro Popelku* i ettertid har vist seg å overleve sin historiske epoke i større grad enn andre filmer fra samme tid, kan dette knyttes til hvordan filmen i sin meningsoppbygning på samme tid tilfredsstillter og ikke tilfredsstillter det politisk definerte normsettet som gjaldt da filmen ble til. Med utgangspunkt i filmens indre struktur, er en ideologisk fortolkning mulig både til høyre og venstre i et politisk, ideologisk landskap.

Det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven har resultert i en tekst om en film som kanskje skiller seg fra mange andre tekster om film hvor regissørens intensjoner vektlegges i større grad. Jeg ser til en viss grad at det å skrive om et kunstverk på denne måten, er å frata det en sentral genetisk årsak. En kollektiv oppfattelse av et verks menneskelige skaper, kan mer eller mindre bidra til å gi verket mening. Dette anerkjenner også Prahaskolen, men setter det ikke i en nødvendig forbindelse med det "ekte mennesket av kjøtt og blod". Den legger mer vekt på å definere verket inn i en historisk-situasjonell kontekst. Slik jeg oppfatter det, er ikke

regissøren like synlig som genetisk årsak til *Tři oříšky pro Popelku* som Božena Němcová, og i forlengelse av henne, František Pavlíček.

Selv om denne oppgaven bare skraper i en overflate av filmen den tar for seg, går det an å lese noen svar på problemstillingene ut fra analysene av filmen og funnene i resepsjonen. Jeg har for eksempel vist *hvordan* de rent tekniske forutsetningene som ligger til grunn for meningsskapning, fungerer i *Tři oříšky pro Popelku*, og *hvordan* komponenter som skuespill, kameraføring, kulisser, kostymer, språk, farger og annet etablerer filmens unike helhetlige uttrykk, slik den består av makrostrukturene handling, figurer og miljø. I handling og miljø effektuerer underkommunisering av spesifikk informasjon om tid og sted filmen som en selvstendig fiktiv virkelighet. Denne kan muligens bidra til å gi filmen en form for evig gyldighet ved at den er fri for kontekstuel støy. Måten filmen presenterer figurene på, kjennetegnes av en hierarkisk struktur med tanke på fokus på hovedfiguren. Bifigurene har såpass sentrale funksjoner i handlingen, og er bærere av såpass karakteristiske egenskaper, at filmen som helhet fremstår som en film med flere meningsbærende figurer enn hovedfiguren. Videre har jeg vist *hvilke* meninger filmen har utløst i virkeligheten utenfor seg selv i form av konkretiseringer i resepsjon i tsjekkisk og norsk kontekst. *Tři oříšky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott*, er nært knyttet til julen i begge kontekstene. Men i denne oppgaven har jeg fokusert på filmen som del av en nasjonal kanon i tsjekkisk kontekst, og som del av juletradisjonen i norsk kontekst. I forhold til tsjekkisk kontekst, har jeg vist hvordan filmen inngår i en filmhistorisk og politisk kontekst, og at den (riktignok begrensede) tsjekkiske resepsjonen av filmen bekrefter den som nettopp spesifikk tsjekkisk. I forhold til norsk kontekst har jeg vist hvordan filmen har blitt en del av en ny nasjonal kontekst innen rammene av julen. Undersøkelsene av filmen i lys av genetiske, politiske og historiske kontekster, kan ses som forslag til *hvorfor* filmen genererer mening.

I arbeidet med å komme fram til disse konklusjonene på oppgavens problemstilling, er det et analytisk-metodisk punkt som klargjøres som arbeidsredskap, men som ikke gjør seg gjeldende som analytisk utgangspunkt videre i oppgaven; hvilken mening filmen har i min konkretisering av filmen. Frihet som filmens tema er sentral i min oppfattelse av den.

De kontekstuelle betingelsene for en slik konkretisering, er sannsynligvis et resultat av et utall faktorer i mitt erfaringsgrunnlag, og har blitt reforhandlet som mening mange ganger siden første gang jeg så filmen en gang på åttitallet. Hvordan mening blir skapt i kontekst av et spesifikt opplevende subjekt, kan selvfølgelig være både interessant og konstruktivt i en

akademisk analyse. Med litt hell, vil en alternativ problemstilling som tar for seg reforhandling av mening med det skrivende, opplevende subjektet som utgangspunkt, kunne belyse minst like mange meningsskapende aspekter ved verk og kontekst som det denne oppgaven har gjort. Det jeg har gjort i denne oppgaven, er å belyse hvordan kombinasjon av et tegnsystem og kontekster det går inn i eller blir satt inn i, gjensidig produserer mening, og hvordan ulike konkretiseringer uttrykkes av opplevende subjekter.

Litteraturliste

Blažejovský, Jaromír: "Normalizační film" i *Cinepur* 21, 2002, s. 6-12.

Blekastad, Milada: *Millom bork og ved-Frå tsjekkisk åndsliv i nyare tid*, Det norske Samlaget, Oslo, 1978

Burbank, John og Peter Steiner (overs. og red.): *Structure, Sign, and Function. Selected essays by Jan Mukařovský*, Yale University Press, New Haven & London, 1978

Braaten, Lars Thomas; Kulset, Stig; Solum, Ove: *Introduksjon til film-Historie, teori og analyse*, Gyldendal, Oslo, 1994

Čermák, Miloš: "S pravdou ven:princ je gay": http://www.lidovky.cz/s-pravdou-ven-princ-je-gay-0y8-/ln_kultura.asp?c=A071220_101454_ln_kultura_nev [besøkt 29.04.10]

Černá, Jaroslava (red.): *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, Československý filmový ústav, Praha, 1983

Český hraný film 1898-1970, Národní filmový archiv:
<http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html> [besøkt 15.03.10]

Český hraný film V 1971-1980 -Czech Feature Film V 1971 – 1980, Národní filmový archiv, Praha, 2007

Danielis, Aleš: "Česká filmová distribuce po roce 1989" i *Illuminace*, nr. 1, 2007:
http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf
[besøkt 03.05.10]

Facebook:

"Fans of Askepott": <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2616855631> [besøkt 20.03.10]

"Ingen Jul uten 3 nøtter til askepott":

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&ref=share&gid=2354776217> [besøkt 20.03.10]

"Julen er ikke det samme uten tre nøtter til Askepott♥":

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&gid=6235845962> [besøkt 20.03.10]

"Tri orisky pro Popelku-Tre nøtter til Askepott": <http://ml-in.facebook.com/group.php?v=wall&gid=2339517853> [besøkt 20.03.10]

Galan, František William: *Historic Structures: The Prague School Project, 1928 – 1946*, University of Texas Press, Austin, 1984

Gammelgaard, Karen: *Tekstens mening-en introduktion til Pragerskolen*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg, 2003

Hames, Peter:"Marketa Lazarová" i Peter Hames (ed.): *The Cinema of Central Europe*, Wallflower Press, London, 2005, s. 151-163
Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009

Iversen, Tove Åstasund: “-Vannvittig salg av Askepott-DVD”. 07.12.05 på <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.541061> [besøkt 20.03.10]

Jakobson, Roman: “Úpadek filmu?” 1933 i Szczepanik, Petr & Anděl, Jaroslav (red.): *Stále kinema – Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*, Národní filmový archiv, Praha, 2008, s. 308-315

Janda, Laura A.: “Concepts of space and time in Slavic” i *Glossos*, nr. 3, The Slavic and East European Language Resource Center, Duke University, 2002 (<http://www.seelrc.org/glossos/issues/3/janda.pdf>.)

Klimeš, Ivan: “Modely filmové dramaturgie” i Janáček, Pavel (red.): *Život je jinde...? -Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*, Edice K Ústav pro Českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 2002, s. 377-389
“Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech” i *Iluminace* 2, 2004: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/klimes_mlv_2_04.pdf [besøkt 22.03.10.]

Levý, Jiří: “Úvod” i Černá, Jaroslava (red.): *Českoslovenští filmoví režiséri sedmdesátých let*, Československý filmový ústav, Praha, 1983, s. 5-7

Matthias, Dieter: “Schluss mit dem Warten auf den Märchenprinzen!” i *Praxis Deutsch*, Velber b. Hannover; Seelze, Friedrich, 143, 1997, s. 48-55

Míčová, Pavlína: “Krkonošská pohádka ve službách ideologie” i Klimeš, Ivan & Ptáčková, Brigita (red.): *Žánr ve filmu*, Národní filmový archiv, Praha, 2004, s. 135-148

Mukařovský, Jan: “Čas ve filmu”, 1933a i *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 454-463
“Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty”, 1936 i *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 81-149
“K estetice filmu”, 1933b i *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 442-254
“Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové”, 1925 i *Studie II*, Host, Brno, 2007, s. 237-250
“Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve *Světlech velkoměsta*)”, 1931 i *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 463-473
“An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure” i John Burbank og Peter Steiner (red. og overs.): *Structure, Sign and Function-Selected Essays by Jan Mukařovský*, Yale University Press, New Haven og London, 1978, s. 171-178
“Záměrnost a nezáměrnost v umění”, 1943 i *Studie I*, Host, Brno, 2007, s. 353-391

Němcová, Božena: “O Popelce” i *Dílo Boženy Němcové VI – Národní báchorky a pověsti*, Kvasnička a Hampl, Praha, 1928

“O Popelušce” i *Dílo Boženy Němcové X – Slovenské pohádky a pověsti*, Kvasnička a Hampl, Praha, 1929

“O třech sestrách” i *Dílo Boženy Němcové VI – Národní báchorky a pověsti*, Kvasnička a Hampl, Praha, 1928

Opěla, Vladimír: “Předmluva”, 2007 i *Český hraný film V 1971 – 1980 – Czech Feature Film V 1971 – 1980*, Národní filmový archiv, Praha, 2007, s. 9

Pavliček, František: *Tři oříšky pro Popelku*, Atlantis, Brno, 2003

Sychra, Antonín: "K metodologii estetiky filmu", 1947 i Szczepanik, Petr & Anděl, Jaroslav (red.): *Stále kinema – Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*, Národní filmový archiv, Praha, 2008, s. 319-337

Szczepanik, Petr & Anděl, Jaroslav: "České myšlení o filmu do roku 1950" i Szczepanik, Petr & Anděl, Jaroslav (red.): *Stále kinema – Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*, Národní filmový archiv, Praha, 2008, s. 14-73

Vachek, Josef: *The Linguistic School of Prague: An Introduction to its Theory and Practice*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1966

Velinger, Jan: "Film and TV Fairytales – an essential part of Czech Christmas", 26.12.09 på <http://www.radio.cz/en/article/111626> [besøkt 11.01.10]

Vodička, Felix: "Literární historie, její problémy a úkoly", 1942, i Vodička, Felix: *Struktura vývoje*, Dauphin, Praha, 1998, s. 17-79

Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=-rPdDz6Avt8>[besøkt 29.04.10]

Filmliste

Císařův pekař-Pekařův císař (Martin Frič, 1951)

City Lights (Charlie Chaplin, 1931)

Jako jed (Vít Olmer, 1985)

Kolja (Jan Svěrák, 1996)

Marketa Lazarová (František Vlácil, 1967)

Můj brácha má prima bráchu (Stanislav Strnad, 1975)

Obecná škola (Jan Svěrák, 1991)

Princ Bajaja (Antonín Kachlík, 1971)

Pyšná princezna (Bořivoj Zeman, 1952)

Tre nøtter til Askepott (Václav Vorlíček, 1973)

Třetí princ (Antonín Moskalyk, 1982)

Tři oříšky pro Popelku (Václav Vorlíček, 1973)

Vedlegg

Sekvensframstilling

Steder: Gården: gårdsplassen, stallen, kjøkkenet, Askepotts rom, trappen utenfor Askepotts rom, frukthagen, skjulet (uthus).
Skogen.
Veien.
Slottet: kongelig gemakk, ballsalen, ganger, eksteriør.

Lys: Dagslys, skumring, nattemørkt.

Musikk: Askepotts tema.
Duemotivet.
Rozárkamotivet.
Spenningsmotivet
Slottets tema.
Huslærerens tema.
Dansemusikk
Prinsens tema.

1. sekvens²²

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Hektisk liv, forskjellige folk hit og dit, bærende på mat, stiger etc. Bildet fryses innimellom når de medvirkendes navn vises. Stemoren og Dora kommer ut på svalgangen. Stemoren kjefter og maser på tjenerstaben. Askepott kommer ut fra en bygning, mister en bøtte med aske. Stemor og Dora akker seg og sier at kongen kan være der når som helst.

Stemor lukter på et fat kylling. Dora tar et lår som hun mister, som Tajtrlik fanger opp. Stemor skynder på tjenerstaben. Askepott vinker til duene i dueslaget. Stemor klapper Dora på kinnet og drar til en tjener som har mistet en favn ved. Askepott klapper hunden og sniker seg inn i stallen.

Lys: Dagslys

Musikk: Askepotts tema. Musikken dempes ved replikker. Ikkediegetisk. $\frac{3}{4}$ takt. Fløyte og strykere, klaver, harpe, xylofon. Folkemusikkpreg, pentatonisk (blander dur og moll).

Utsnitt og vinkel: Ovenfra og ned: perspektivet veksler mellom oversiktsbilder ned mot gårdsplassen, perspektiv fra svalganen ned mot gårdsplassen, totale nærbilder på figurer på gårdsplassen, totale nærbilder nedenfra og opp med perspektiv fra gårdsplassen opp mot svalgangen og opp mot dueslaget.

2. sekvens

Sted: Stallen.

Handling: Askepott klapper hesten, Jurášek. Sier det er på dagen tre år siden hun fikk ham fra faren og at hun er trist for at hun ikke får lov til å ri. Forteller om forberedelsene til besøket og lover å komme tilbake etter arbeidet.

Musikk: Askepotts tema fra 1. sekvens som opphører når Askepott er framme ved Jurášek og begynner å snakke.

Utsnitt og vinkel: Fra totalt oversiktsbilde med perspektiv rett på når Askepott kommer inn til totalt nærbilde på Askepott og Jurášek til ekstremt nærbilde på Jurášeks øye mot slutten av sekvensen.

²²

Inndelingen i sekvenser følger enten skifte i sted eller handlingsvendinger.

3. sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Tjenere henger opp girlander og sløyfer på granbaret over porten. Stemoren spør utålmodig om noen har sett tegn til følget. Kusken spør en gutt i et tre, som svarer at han ikke kan se noen. Lyden av noe som knuser får stemoren og Dora til å stoppe opp og skynde seg i retningen den kom fra.

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde med perspektiv rett på som veksler med perspektiv nedenfra og opp fra gårdsplassen mot gutten i treet.

4. sekvens

Sted: Kjøkkenet.

Handling: Kjøkkengutten som har knust noe får kjeft av kokka, som ber ham skynde seg å rydde bort idet stemoren og Dora kommer inn. Stemoren tar ned en pisk fra veggen. Askepott løper bort til kjøkkengutten og skårene og tar på seg skylden. Stemoren føyer henne bort. Stemoren spør kokka om alt er klart og skaffer seg oversikt over maten som står på bordet. Stemoren går bort til Askepott ved ildstedet og kjefter. Askepott svarer tilbake og ber henne ikke snakke stygt om faren. Stemoren blir sint og heller et fat med erter i en bøtte med aske og sier det skal sorteres innen lunsj. Stemor og Dora går. Askepott tar bøtta. Kjøkkengutten sier han vil hjelpe til, men kokka sier hun trenger ham. Kokka uttrykker sympati med Askepott.

Musikk: Spenningsmotivet i dramatisk variasjon starter opp når stemoren tar piskan ned fra veggen og opphører når Askepott tar på seg skylden. Askepotts tema i det hun tar tak i bøtta og frem til sekvensen slutter. Langsommere, ingen pregnant rytme som bringer fremover, mer dvelende. Færre instrumenter, bare melodilinjen og harmoniene. Ikkediegetisk.

Utsnitt og vinkel: skifter mellom totalt nærbilde ovenfra og ned på Askepott og kjøkkengutten fra stemorens perspektiv til totalt nærbilde på stemoren nedenfra og opp. Deretter totalt nærbilde som veksler mellom Askepott og stemoren ettersom hvem som snakker.

5. sekvens

Sted: Askepotts rom.

Handling: Askepott bærer inn bøtta, heller ertene og asken på gulvet og drar fingrene gjennom. Lyden av duer som hakker på vinduet. Askepott åpner vinduet og duene flyr inn i rommet og begynner å hakke på ertene. Askepott sier hva som skal hvor, tar med seg et skinn, som har hengt på veggen og går ut av rommet.

Musikk: Askepotts tema når hun kommer inn i rommet. Lirekassepreg. Overgang til duemotiv når hun åpner vinduet og de flyr inn fram til sekvensen slutter. Arpeggio (brutte akkorder), fløytetriller. Ikkediegetisk.

Utsnitt og vinkel: oversiktsbilde rett på fram til duene kommer inn og det veksles mellom totale nærbilder rett på Askepott og duene og nærbilder av duene med perspektiv ovenfra mens de plukker erter.

6. sekvens

Sted: Trappen utenfor Askepotts rom.

Handling: Askepott tar på seg skinnen og snakker med katten, gir den melk og løper ned trappen.

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Perspektiv nedenfra på Askepott og katten. Veksling mellom nærbilde nedenfra på Askepott og ovenfra på katten. Avsluttes med nærbilde på katten.

7. sekvens

Sted: Stallen.

Handling: Askepott kommer løpende inn og skvetter når Vincek, som står ved Jurášek, roper på henne før hun er framme. På spørsmål om hvordan han visste hun kom, svarer Vincek at han merket det på hesten. Han spør Askepott om hvorfor hun ikke er ute for å se etter kongen. Hun svarer at hun ikke får lov og at hun heller vil være i stallen. Vincek spør om hun ikke engang er nysgjerrig på prinsen. Askepott svarer at hun har sett ham før og at hun foretrekker Jurášek. En stemme fra gården roper ”nå kommer de!” og stallkaren løper ut. Askepott klemmer Jurášek.

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Rett på, totale nærbilder.

8. Sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Tjenerstaben står klar på rekke for å ta i mot. Dora og stemoren kommer ut på svalgangen. Dora ber moren fortelle henne hvem som er prinsen når kongen og følget kommer. Askepott kikker ut på plassen fra en dør. Med et tilfreds og konspiratorisk uttrykk i ansiktet lukker hun døren og løper inn.

Lys: Dagslys

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på tjenerstaben. Perspektiv fra gårdsplassen opp mot svalgangen til totalt nærbilde på stemoren og Dora. Nærbilde på Askepott rett på.

9. sekvens

Sted: Stallen.

Handling: Askepott løper inn til hesten og tar den med ut.

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Nærbilde på Askepott og Askepott og Jurášek, rett på.

10. sekvens

Sted: Fruktthagen.

Handling: Askepott løper med hesten i sele, hunden hopper rundt dem. Askepott sender hunden tilbake til gården og beklager at de ikke lenger får lov til å dra ut i skogen på jakt. Hunden løper sin vei. Askepott og hesten kommer til et lite skjul/loft i utkanten av gårdsområdet. Askepott binder hesten fast og løper opp trappa.

Lys: Dagslys.

Musikk: Askepotts tema som når klimaks rett før neste sekvens hvor den fortsetter. Ikkediegetisk. Langsom.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde på Askepott og hesten rett på. Veksler mellom nærbilde på Askepott nedenfra og på Tajtrlik ovenfra.

11. sekvens

Sted: Skjulet.

Handling: Askepott kommer inn og hilser på uglá, Rozárka. Klapper uglá og spør om hun har passet på skattene hennes. Åpner et skrin og tar ut et smykke, et speil, retter på håret og vasker bort svarte flekker fra ansiktet. Hesten vrinsker. Askepott sier til uglá at de har dårlig tid og tar farvel. Tar en hestesal og går ut av rommet.

Musikk: Askepotts tema fortsetter fra forrige sekvens med overgang til Rozárkas motiv som opphører når sekvensen er slutt. Ikkediegetisk. Harpe, fløyter, brutte akkorder.

Utsnitt og vinkel: Totalt nærbilde ovenfra og ned på Askepott når hun kommer opp trappen. Nærbilder rett på vekselvis Askepott og Rozárka. Slutter med nærbilde på Rozárka.

12. sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Det kongelige følget kommer inn gjennom porten. Stemoren formaner Dora nervøst om å huske å smile. Kongen og dronningen sitter i en vogn. Kongen spør huslæreren hvor det har blitt av prinsen og kameratene Kamil og Vítek. Huslæreren sier at de forsvant under undervisningen. Kongen beordrer huslæreren til å finne dem. Kongen og dronningen hilser gården. Stemoren og Dora bukker og deretter tjenerstaben.

Lys: Dagslys.

Musikk: Slottets tema. Ikkediegetisk²³.
Trompeter, marsjtakt 2 eller 4/4 takt.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på porten og følget. Så veksling mellom totale nærbilder på stemoren og Dora og kongen og dronningen. Begge rett på.

13. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: Askepott rir på Jurášek., snur seg tilbake og ser mot gården mens hun rir videre. Rir inn i skogen og ser seg rundt. Hopper over falne trær.

Lys: Dagslys.

Musikk: Askepotts tema med innslag av vokal (bare stemme, ikke ord). Ikkediegetisk.²⁴ Slutter når neste sekvens begynner.

Utsnitt og vinkel: Veksling mellom nærbilde nedenfra på Askepott, trærne sett nedenfra og oversiktsbilder rett på Askepott og Jurášek.

14. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: Askepott får øye på prinsen og kameratene i en lysning. Hun smiler og ber hesten vente mens hun løper inn i skogen og gjemmer seg bak et tre og spionerer. Prinsen og kompisene har armbrøst og nærmer seg sakte et dådyr. Askepott ser bekymret ut. Prinsen og kompisene sikter inn dådyret. Askepott hiver en snøball i hodet på prinsen. Dådyret skremmes vekk av lyden. Kompisene gjør narr av prinsen. De hører hesten vrinske og får øye på Askepott som løper inn i skogen. Prinsen, Kamil og Vítek følger etter henne. Inne i skogen løper Askepott videre. Prinsen og kompisene mister sporet, får øye på henne og går hver sin vei for å omringe henne. Askepott skjønner at hun er trengt opp i ett hjørne og rygger bakover mot et tre hvor prinsen og kompisene stiller seg opp foran henne. De erter henne, truer med juling og kaller henne for en liten fuglunge.

²³ Musikken her kan framstå som diegetisk på grunn av trompetene som kunne tenkes å være faktisk tilstede som en del av følget, men disse ser vi ikke og vi ser heller ikke noe til de mange andre instrumentene.

²⁴ Askepott beveger ikke munnen, men det kan være naturlig å tenke at det er hun som synger, siden det er en kvinnestemme som synger den melodien som forbindes med Askepott.

Askepott drar lua til prinsen ned i ansiktet på ham, sier at det ikke vil skje "før helvete fryser til is" og stikker av igjen.

I lysningen i skogen finner Askepott prinsens hest og rir av gårde på den. Prinsen og kompisene kommer løpende ut av skogen og advarer henne mot hesten, som skal være mannevond. De følger etter henne. Askepott kommer fram til Jurášek der han venter i skogkanten og sender prinsens hest tilbake, setter seg på Jurášek og rir inn i skogen igjen.

Prinsen og kompisene finner hesten og er overrasket. Huslæreren kommer og prinsen og kompisene stikker av inn i skogen.

Lys: Dagslys.

Musikk: Spenningsmotiv i komisk variasjon starter opp når prinsen og kompisene setter etter Askepott og varer til de tar henne igjen og omringer henne. Musikken setter i gang igjen når hun løper fra dem og slutter når hun setter fra seg prinsens hest i skogbrynet. Setter i gang igjen når prinsen og kompisene stikker av fra huslæreren og slutter når sekvensen slutter.

$\frac{3}{4}$ takt, raskere tempo enn øvrig musikk fram til denne sekvensen. Mer rytme enn melodi, med understreket takt. Orkester, blåsere strykere, slagverk. Markerer både tunge og lette taktslag med slagverk. Litt lirekasse, karusell. Glidende trombone.

Utsnitt og vinkel: For det meste oversiktsbilder rett på figurene fram til dialogen ved treet hvor det veksles mellom nærbilde av Askepott og prinsen og kompisene.

15. sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Besøket nærmer seg slutten. Stemoren, Dora, kongen og dronningen går mot kongens vogn. Stemoren spør etter prinsen. Kongen sier han ble hindret av studier. Stemoren akker seg og sier hun har drømt at de ble invitert på ball av kongen. Kongen inviterer dem. De takker for seg og drar av gårde. Stemoren og Dora neier. Fornøyd med invitasjonen uttrykker stemoren håp om at Dora kan huke tak i en mann, kanskje til og med prinsen, på ballet.

Lys: Dagslys

Musikk: Slottets tema setter i gang når kongen gir signal om at følget skal gi seg i vei og går over i neste sekvens.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på kongen og dronningen og stemoren og Dora. Deretter totale nærbilder av vekselvis stemoren og Dora og kongen og dronningen, rett på.

16. sekvens

Sted: Veien.

Handling: Det kongelige følget rir hjemover. Prinsen og kompisene kommer ridende ut av skogen og slutter seg til følget. Huslæreren er et stykke bak dem. Prinsen får kjeft av kongen som truer med at han må gifte seg. Kongen spør kompisene hva de har gjort. De sier de har studert. Kongen spør hvor huslæreren er og de svarer at de ikke vet. Overgang til huslæreren som sliter med hesten i dyp snø inne i skogen. Prinsen spør moren og kongen bare har tullet med giftemålet, men dronningen bekrefter overfor prinsen at kongen virkelig mente det. Følget fortsetter og slottet kommer til syne på den andre siden av et islagt vann.

Lys: Dagslys.

Musikk: Slottets tema fortsetter fra forrige sekvens med et samtidsmusikkaktig pling pling-innslag når dronningen sier til prinsen at kongen mener giftemålet seriøst og med en komisk variasjon i bildene av huslæreren. Den slutter samtidig som sekvensen slutter. Ikke diegetisk.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder rett på følget, totale nærbilder rett på ved dialog mellom prinsen og dronningen, vekselvis opp på Kamil og Vítek og ned på kongen ved deres dialog.

17. sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Stemoren og Dora kommer ned trappen fra svalgangen. Stemoren gir Vincek instruksjoner om hva han skal ta med hjem fra byen av ting de trenger til ballet og sier han skal be sydamen komme i overmorgen da det ikke er lenge til ballet. Vincek gjør seg klar til å dra, setter seg i vogna og drar ut gjennom porten.

Lys: Dagslys.

Musikk: Ingen.

Utsnitt og vinkel: Totalt nærbilde nedenfra på Dora og stemoren på svalgangen. Totalt nærbilde rett på stemoren, Dora og Vincek bak vogna.

18. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: Askepott vasker klær i bekken. Vincek kommer forbi med hesten og vognen og stopper når han får se Askepott. Han blir forferdet over at hun må vaske klær i kulda. Han spør Askepott hva hun vil ha fra byen. Hun tuller og ber ham ta med smykker og fine klær. Vincek trøster henne og hun sier han bare skal ta med seg det som faller på nesen hans. Vincek drar av gårde og Askepott fortsetter klesvasken.

Lys: Dagslys.

Musikk: Askepotts tema med vokal. Ikkediegetisk musikk (mulig diegetisk vokal). Stopper opp når Askepott ser opp mot veien og fortsetter når Askepott fortsetter med klesvasken til sekvensen slutter.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde på Askepott ved bekken rett på, veksling mellom totalt nærbilde av Askepott og Vincek. Slutter med ekstremt nærbilde av Askepotts hender i vannet.

19. sekvens

Sted: Kongelig gemak.

Handling: Prinsen ser ut av vinduet. Et medlem av hoffet leser opp en liste over hvem som kommer på ballet. Prinsen gir et tegn med fingrene til noen utenfor vinduet. Prinsen går bort til kongen og dronningen som sitter på troner. Prinsen er skeptisk og sur, sier det er mer en mannejakt enn et ball. Kongen kjefter på prinsen og sender hoffmannen bort. Prinsen spør om han kan gå ut til huslæreren og kompisene som venter på ham. De skal ha undervisning. Kongen går bort til vinduet og ser ut. Utenfor slottet står Kamil og Vítek klare for jakt med armbrøst, pil og bue. Kongen snur seg fra vinduet og spør om prinsen gjør narr av ham. Utenfor slottet kommer huslæreren og bytter ut våpnene til Kamil og Vítek med bøker og sender hestene vekk. Kongen sier til dronningen, som tviler på kongens tvil, at hun skal se ut selv. Når hun ser Kamil og Vítek med bøker, uten hester snur hun seg og sier hun ikke skjønner hva kongen mener. Kongen ser selv ut igjen og gir prinsen tillatelse til å gå. Kongen og dronningen blir stående igjen i fortrolig passiar etter at prinsen har gått.

Lys: Dagslys.

Musikk: Huslærerens tema når han er i bildet. Ellers ingen musikk.

Utsnitt og vinkel: Inne veksles det mellom oversiktsbilder og nærbilder rett på. Oversiktsbilde av slottsplassen ned mot Kamil, Vítek og huslæreren fra vindusperspektiv når noen er ved vinduet og rett på når ingen er der.

20. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: Prinsen og kompisene tuller og leker ball. Prinsen er seg selv og kompisene later som han er en grevinne som oppfordrer prinsen til å fri. Prinsen avviser kompisene og sier han lever for jakten, ikke for damer, hvorpå kompisene later som han besvimer. Den andre kompisene siterer en dikter, som en kommentar til prinsens avvisning og referer så til Askepotts kommentar om regn og tørke. De får øye på huslæreren som fortvilet prøver å finne dem og stikker av gårde.

Lys: Dagslys.

Musikk: Dansemusikk. Ikkediegetisk (en parodierende menneskestemme har melodilinjen som går synkront med at Kamil "spiller" på en grein). 3/4takt. Musikken stopper når prinsen og Kamil faller omkull i snøen. Huslærerens tema når han dukker opp. Prinsens tema begynner og går over i neste sekvens.

Prinsens tema; jakthorn (valthorn). 4/4 takt.

Utsnitt og vinkel: Veksler mellom oversiktsbilder og totale nærbilder.

21. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: Prinsen og kompisene hopper av hestene; de hører bjelleklang og får øye på Vincek som sitter og sover i vognen på vei hjem fra byen. Prinsen sikter ham inn med armbrøsten og skyter ned et fuglereir rett over ham, som faller i fanget hans og vekker ham. Prinsen og kompisene ler og løper av gårde. Vincek finner tre nøtter i reiret, kommer på det Askepott har bedt ham ta med seg til henne og kjører videre.

Lys: Dagslys.

Musikk: Prinsens tema fortsetter fra forrige sekvens og når et klimaks når prinsen og kompisene hopper av hestene. Ikkediegetisk. Jakthorn, 4/4 takt. Elementer fra Askepotts tema når prinsen skyter ned fugleredet, som så stopper opp før den gjentas når Vincek tar ut nøttene.

Utsnitt og vinkel: Veksler mellom oversiktsbilder rett på og nærbilder rett på prinsen, fugleredet og Vincek. Ekstremt nærbilde på fugleredet.

22. sekvens

Sted: Kjøkkenet.

Handling: Stemoren og Dora beundrer og prøver stoffene stallkaren har tatt med seg. Askepott sitter ved ildstedet. Vincek går bort til henne og gir henne nøttene. Stemoren kommer bort, ber om å få se hva det er Vincek har gitt Askepott og gjør narr av den dårlige gaven og sier den passer til et ekorn. Dora oppdager at Vincek har glemt en del ting og hun og moren bestemmer seg for å dra til byen selv. Dora spør om ikke Askepott vil være med, men sier hun ville skremme folk som hun ser ut. Askepott fortsetter å feie, stemoren sier hun skal gjøre det ordentlig. Askepott feier asken utover i rommet så stemoren og Dora får den i ansiktet.

Musikk: Elementer fra Askepotts tema når stemoren gir henne nøttene tilbake. Ikkediegetisk.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder som veksler med totale nærbilder av stemoren og Dora, Askepott og Vincek og stemoren og Dora og Askepott. Sekvensen slutter med nærbilde av stemoren og Dora.

23. sekvens

Sted: Frukthagen.

Handling: Jurášek går mellom frukttrærne. Tajtrlik bjeffer og løper rundt ham. De løper bort sammen. Vincek er oppe et tre og skjærer løs grener som han samler og tar med seg ned og legger i en vogn. Han løfter blikket og ser mot noe utenfor bildet.

Lys: Dagslys.

Musikk: Askepotts tema, som fortsetter med trillende toner over i neste sekvens. Ikkediegetisk. Langsom. Piano og harpe og strenger.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på frukthagen. Totalt nærbilde og nærbilde av Vincek.

24. sekvens

Sted: utenfor skjulet.

Handling: Askepott kommer ut med en kurv med høy som hun gir Jurášek, før hun går opp trappen til rommet.

Lys: Dagslys

Musikk: Askepotts tema fra forrige sekvens som fortsetter inn i neste.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde til totalt nærbilde rett på Askepott og Jurášek.

25. sekvens

Sted: Skjulet.

Handling: Askepott kommer inn i rommet og ser trist ut. Hun sier til uglas at hun er heldig som kan fly omkring som hun vil, mens hun selv ikke får forlate gården og at hun så gjerne skulle sett ham. Askepott plukker på nøttene, uglas kurrer. En av nøttene faller på gulvet. Askepott tar den opp og får øye på en fjær som hun drar i og vips kommer et helt jaktutstyr ut av nøtten. Askepott tar opp hatten og prøver den på hodet. Hun spør uglas om alt dette er hennes. Uglas nikker bekreftende.

Musikk: Askepotts tema fra forrige sekvens går over i Rozárkas tema som stopper når Askepott begynner å snakke. Spenningsstema med harpe og pling når Askepott mister nøtten. Prinsens tema når hun åpner nøtten. Ikke jakttakt.

Utsnitt og vinkel: Veksler mellom nærbilder på Askepott og Rozárka i takt med kommunikasjonen.

26. sekvens

Sted: Utenfor skjulet/loftet.

Handling: Askepott kommer ut, ikledd jaktutstyret fra nøtten, samt håret bundet opp så det ser kort ut. Hun forteller hesten om nøtten og de rir av gårde.

Lys: Dagslys

Musikk: Ingen

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på Askepott og hesten.

27. sekvens

Sted: Skogen.

Handling: En rev løper i snøen etterfulgt av jakthunder. Etter dem kommer et jaktfølge med prinsen, Kamil og Vítek i spissen. Prinsen skyter reven. De går av hestene og løfter opp reven og jubler for prinsen. En mann sier at når prinsen klare å skyte en fugl blir han jaktkonge. Askepott i kanten av lysningen ser alt sammen og hvisker noe til hesten. Mannen holder en ring høyt i lufta, som den som først skyter en fugl vinner. Prinsen og kompisene stiller seg opp og gjør seg klar til å skyte. De sikter, men fuglen flyr for høyt. Prinsen gir opp. Men så skyter Askepott fuglen som faller ned til følgets stor forundring. Prinsen spør hvem sin pil det er, hvorpå en neste pil treffer den på midten. Askepott kommer ut av skogen og ber om tilgivelse. Prinsen spør hvem hun er. Askepott unnskylder en gang til, men svarer ikke på prinsens spørsmål. Prinsens vurderer våpenet og bestemmer at Askepott skal ha ringen. Askepott tar motvillig imot. Prinsen utfordrer henne til å vise noe mer. Askepott ber

ham ikke være sint. Prinsen spør om Askepott kan treffe noen kongler han peker på i et tre. Askepott klarer det. Alle løper for å se etter konglene. Askepott sniker seg inn i skogen imens. Prinsen snur seg når han hører hesten vrinske og roper etter hestene og følger etter.

Prinsen roper og leter inne i skogen. Askepott kaster en snøball på ham fra et tre. Nå har hun skiftet tilbake til de vanlige klærne. Prinsen spør etter jegeren. Askepott erter ham og bare tuller. Prinsen kjenner henne igjen som piken fra forrige gang. Resten av følget kommer. Askepott blir borte for dem. Prinsen skjønner ingenting.

Lys: Dagslys

Musikk: Prinsens tema, svisketakt, sydlandsk preg. Tonene av et valthorn avslutter melodien når reven er skutt. Arpeggio i klokkespill når Askepott ser dem fra skogkanten. Prinsens tema i jaktmotiv, valthorn, fløyter og pauker. Slutter mens Vítek sikter. Prinsens tema med jakthorn når Askepott kommer ut av skogen. Spenningstema med i komisk variasjon når prinsen setter etter Askepott inn i skogen. Rask 3/4dels takt. Slutter når prinsen kommer til treet. Harpeklang når prinsen ser opp mot treet og Askepott ikke er der.

Utsnitt og vinkel: Bevegelig kamera med oversiktsbilder som veksler mellom dyrene og jaktlaget med fokus på prinsen og deretter Askepott når hun kommer. Nærbilder på Askepott og prinsen som veksler i perspektiv mellom prinsens og Askepotts synsvinkel. Inne i skogen veksler perspektivet mellom nærbilder med Askepott i fokus nedenfra og opp, fra prinsens ståsted til ovenfra og ned i nærbilder på prinsen.

28. sekvens

Sted: Kjøkkenet.

Handling: Stemoren og Dora forbereder seg til ballet. Det er folk, klær og tøyrester overalt. Askepott rydder opp fra gulvet. Stemoren og Dora maser på henne. Stemor ber stallkaren gjøre klar hester og vogn. Dora spør om ikke Askepott ville vært med. Askepott sier hun vet hun ikke får lov, men ber om å få være med og bare se gjennom vinduet. Stemoren spør hvem som da skal holde huset imens. Askepott sier hun kan ta det igjen senere. Stemoren sier hun skal gi henne mer arbeid om hun ikke har nok, heller to fat linsener og korn på gulvet, som hun sier Askepott skal sortere innen de kommer tilbake. Askepott setter seg ned ved dem. Dora erter henne og ber henne holde sløret hennes. Askepott holder det igjen, så Dora må bråstoppe og unnskylder seg litt infamt med at hun bare vil skitne det til.

Musikk: Langsom trist Askepotts tema som går over i neste sekvens

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder først med Askepott i sentrum, siden stemoren, deretter Askepott og Dora. Kamera zoomer inn og ut ettersom hvem som snakker.

29. sekvens

Sted: Gårdsplassen.

Handling: Stemoren og Dora går ned den teppebelagte trappen ned fra svalgangen og setter seg i vognen. Tjenerstaben står rundt for å ta farvel. Stallkaren og gutten trøster Askepott. Stemoren og Dora drar av gårde ut gjennom porten.

Lys: skumring.

Musikk: Askepotts tema. Langsamt og trist.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder rett på stemoren og Dora, siden på Askepott og tjenerstaben. Zoom inn på Vincek til slutt.

30. sekvens

Sted: Kjøkkenet.

Handling: Askepott kommer inn med en kurv og setter seg ved linsene og kornene og sukker at det kommer til å ta en uke å bli ferdig. Atter en gang høres duenes kakking på vinduet. Askepott lukker opp for dem og ler. Hun spør om de har kommet for å hjelpe og sier hva de skal gjøre og takker dem idet hun går ut.

Musikk: Duenes tema når de dukker opp utenfor vinduet. Fløyetriller. 3/4dels takt.

Utsnitt og vinkel: Totale nærbilder rett på henholdsvis Askepott og duene.

31. sekvens

Sted: Skjulet.

Handling: Ugla sitter oppunder taket. Askepott kommer inn, tar fram skrinet sitt, åpner det og snakker om faren som ville hun skulle dra på sitt første på ball som en husar og moren som lovet henne en kjole og sukker at det eneste hun har igjen er hesten, men kommer på nøttene. Ugla kurrer. Askepott slenger en nøtt mot gulvet og fram kommer en ballkjole. Askepott tar den opp til seg og danser med den og smiler mot ugla. Hesten vrinsker og Askepott ser ned mot den og ser den er salet, spør hvem som har gjort det, ser på ugla som kurrer og ser ned.

Musikk: Rozárkas tema. Klokkespill. Plingplonglyd når nøtten kastes mot gulvet. Askepotts tema. Slutter når Askepott ser salen på Jurášek. Trillende lyd på Rozárka til slutt.

Utsnitt og vinkel: Nærbilder rett på henholdsvis Askepott og Rozárka, siden på nøtten/kjolen. Ovenfra og ned på Jurášek, nedenfra og opp på Askepott og til slutt zoom inn til nærbilde på Rozárka.

32. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Gjestene kommer fram og presenteres for kongefamilien etter tur. Kongen og dronningen sitter på troner, mens prinsen står bak dem omgitt av medlemmer av hoffet. De kommenterer de ulike gjestene lavmælt. Kongen er oppgitt over prinsen som ikke viser interesse. Når stemoren og Dora står for tur til å presenteres, prøver de seg på å neie en ekstra gang, men blir bryskt vinket videre av ballets toastmaster, som er identisk med huslæreren. En litt freidig og frodig dame i rød kjole får dronningen til å se sen smule sjokkert ut. Kongen gir signal om å sette i gang ballet. Huslæreren erklærer ballet for åpnet, men prinsen følger ikke opp ved å invitere til dans. Kongen skjemmes og sier det er uhøflig av ham. Han og dronningen kommer med forslag til hvem han kan by opp. Prinsen avviser dette og bestemmer seg for å velge dansepartner i blinde. Han går nedover rekken med damer med øynene halvt gjenlukket. Dora prøver å gå et skritt fram fra rekken når han kommer til henne, men damen i rødt feier henne av veien og tar prinsen foran nesa hennes. Musikken begynner. Stemor kjefter på Dora og sier hun må være raskere. Prinsen danser med damen i rødt, som slenger ham omkring med et tilfreds uttrykk i ansiktet. Kongen og dronningen ser uforstående på hverandre.

Musikk: Orkesteret spiller en opptakt når ballet erklæres for åpnet. Diegetisk. Spenningsmusikk når prinsen nærmer seg Dora og Droběna. Slutter rett før dansemusikken. Ikkediegetisk. Folkemusikkpreget dansemusikk. Rask rytme. Diegetisk.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder som veksler mellom rett på kongefamilien og gjestene. Nærbilde som følger stemoren og Dora. Nærbilder på kongen, prinsen og dronningen ettersom hvem som snakker. Nærbilde med zoom på Droběna. Oversiktsbilde på salen og gjestene. Nedenfra og opp på orkesteret, zoom. Nærbilder på kongefamilien. Vekslede perspektiv mellom nærbilder rett på prinsen og rekken av damer fra prinsens halvt lukkede øynes perspektiv. Oversiktsbilder på dansegulvet, rett på med fokus på prinsen og Droběna. Oversiktsbilde på stemoren og Dora. Nærbilder som veksler mellom prinsen og Droběna. Avslutter med zoom inn på kongen og dronningen.

33. sekvens

Sted: Veien til slottet-utenfor slottet.

Handling: Askepott rir på Jurášek i ballkjolen sin. Kommer fram til slottet, går av hesten ved enden av en trapp. Går opp trappen, nøler, går videre, ser opp på slottet. Kommer opp på plassen foran slottet. Ser mot slottet og går mot det. Hun kommer fram til vindu, blåser på det og lager et kikkehull i isen og ser inn.

Musikk: Prinsens tema med vokal, sangen. Svisketakt. 1. vers og refreng. Ikkediegetisk. Dempes i takt med at Askepott nærmer seg vinduet.

Lys: nattemørkt

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder på Askepott og hesten rett på, siden ovenfra når de ankommer slottet, rett på igjen og sakte zoom til nærmere oversiktsbilde når Askepott hopper av hesten ved trappen. Ovenfra og ned på Askepott som kommer nærmere og nærmere kamera i trappen. Oversiktsbilde på slottet med Askepott bakfra i forkant. Nærbilde rett på Askepott. Tilbake til oversiktsbilde med Askepott bakfra idet hun går mot slottet. Totalt nærbilde på Askepott i halvprofil som zoomer inn på hullet hun lager i isen på vinduet.

34. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Dora klarer å snike til seg prinsen fra damen i rødt, som snøfter høyt og kneiser med hodet idet hun går sin vei. Dora danser med prinsen og stemoren godter seg. Kongen og dronningen ser fornøyde ut med prinsens ”valg”. Askepott ser gjennom hullet i frosten på vinduet og ser prinsen danse med Dora.

Musikk: Menuett, 1700talls hoffdans, 3/4dels takt. Dempes og fader ut utenfor vinduet. Samme melodi som i 20. sekvens.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder rett på de dansende, stemoren og kongefamilien. Zoom inn mot Askepotts øye i vinduet bak kongefamilien. Zoom inn mot rommet på prinsen og Dora.

35. sekvens

Sted: Utenfor slottet.

Handling: Askepott snur og går bort fra vinduet. Hun ser trist ut.

Musikk: Musikken fra forrige sekvens, dempet.

Utsnitt og vinkel: Totalt nærbilde rett på Askepott.

36. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Prinsen og Dora konverserer; Prinsen avviser Doras invitasjon til flørt og går opp mot tronen. Damen i rødt godter seg over Dora.

Musikk: Dansemusikk. Variasjon over slottstema. Langsommere.

Utsnitt og vinkel: Totalt nærbilde rett på prinsen og Dora.

37. sekvens

Sted: Utenfor slottet.

Handling: Askepott går ned trappen til Jurášek, som hun klapper. Hun spør hesten til råd om hun bør gå inn, hesten nikker. Askepott tar skal-skal-ikkereglen nedover trappen. Hun ender på ”skal” og løper opp trappen, nøler, men hesten vrinsker henne av gårde.

Musikk: Samme som forrige, men dempet. Opphører mens Askepott tar elle melle.

Lys: nattemørkt

Utsnitt og vinkel: Rett på Askepott i profil. Rett på Askepott og hesten før zoom inn på Askepott i nærbilde som veksler med nærbilde av hesten avhengig av hvem som ”snakker”. Nedenfra og opp på Askepott i trappen og ovenfra og ned på hesten.

38. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Prinsen danser med enda en dame. Oppe ved tronen konfererer kongen og dronningen med hverandre og medlemmer av hoffet. Damen i rødt danser med prinsens kompis.

Musikk: Slottets tema.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder rett på de dansende med prinsen i fokus. Totalt nærbilde på kongefamilien og siden på damen i rødt og prinsens kompis.

39. sekvens

Sted: Gangene i slottet.

Handling: Askepott går gjennom gangene og ser seg rundt mens hun går. Vaktene som står oppstilt langs veggene, snur seg etter henne. Når hun kommer fram til en dør nikker de to dørvaktene bekreftende til hverandre, tar kappen hennes og lar henne gå videre. Gjestene som står omkrin i gangen snur seg etter henne og to kelnerne krasjer i hverandre fordi den ene snur seg og rygger inn i den andre idet Askepott passerer.

Musikk: Slottets tema, dempet. Høyere og høyere ettersom Askepott nærmer seg salen.

Utsnitt og vinkel: Nærbilder rett på Askepott og oversiktsbilder på vaktene.

40. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Prinsen danser med atter en dame, han er tydelig stresset og ukomfortabel og svetter. Dronningen føler med ham og synes han skal få en pause, men kongen sier de skal la ham svette. Askepott kommer inn i salen og dansen stopper der hun går. Prinsen unnskylder seg for den han danser med og går opp mot tronen og sier han ikke vil danse mer. Askepott går mot tronen og tar et slør foran ansiktet. Alle snur seg etter henne, musikken stopper i det musikantene får øye på henne oppe fra balkongen de sitter og spiller på. Ved tronen ber kongen prinsen gå tilbake, de krangler og prinsen løper sin vei. På veien løper han i Askepott som sier takk for velkomsten, han stopper og sier at han egentlig er på vei ut. Askepott sier litt skuffet at hun ikke skal hindre ham, men prinsen sier han har ombestemt seg og spør om hun vil danse. Askepott spør om det ikke ville gå bedre med musikk. Huslæreren, som har kommet bort og ser interessert på Askepott løfter stokken sin, men prinsen kommer ham i forkjøpet og kommanderer opp til musikantene at de skal spille. Askepott og prinsen danser. Prinsen spør hvem Askepott er. Askepott spør om han vil danse eller snakke. Ved tronen lurer kongen og dronningen på hva som foregår, hvem det er prinsen danser med. Alles blick er vendt mot Askepott og prinsen. Kamil og Vítek lurer også på hva som skjer og hvem Askepott er. Stemoren og Dora gjør narr av sløret. Prinsen spør igjen hvem hun er. Askepott spør om han ikke vet det? Prinsen ber henne ta av sløret. Hun løfter så vidt på det. Ved tronen skjønner kongen og dronningen at prinsen er forelsket. Prinsen ber Askepott gi henne et hint om hvem hun er. Askepott spør hvorfor han vil vite det. Prinsen sier fordi han har funnet den han vil gifte seg med. Askepott hysjer på ham og sier at folk kan høre ham. Prinsen sier at han ikke bryr seg og at han kunne deklamert det for all verden. Askepott bemerker at han har glemt å spørre henne om hun vil. Prinsen spør. Askepott gir ham en gåte, som er delt i tre; første gang aske i ansiktet, men ingen feier, andre gang pil og bue, men ingen jeger, tredje gang kjole med slør, men ingen prinsesse. De slutter å danse mens Askepott kommer med gåten. Hun går i sirkler rundt prinsen, som unnskylder seg med et skuldertrekk at han ikke skjønner den. Kongen og dronningen lurer på hva som skjer. Askepott sier at hun tar farvel innen han har løst gåten. Musikken slutter å spille idet hun løper ut. Prinsen står perpleks igjen. Kompisene kommer bort til ham og spør hva som skjer. Prinsen løper av gårde etter Askepott og kompisene følger etter ham.

Musikk: Slottets tema; fagott. Slutter når musikantene slutter å spille idet de får øye på Askepott. Askepotts tema når prinsen befaler musikantene til å begynne å spille igjen. Dempes under dialog. Slutter når musikantene slutter å spille idet Askepott løper ut av salen.

Utsnitt og vinkel: Zoom fra nærbilde på prinsen til totalt nærbilde på kongen og dronningen. Zoom inn mot døren og Askepott. Oversiktsbilde av ballsalen med perspektiv rett bak Askepott. Nærbilde av prinsen og siden oversiktsbilde på tronen og totalt nærbilde på kongen og prinsen. Nærbilde på Askepott i halvprofil, rett på toastmasteren, siden litt nedenfra og zoom opp mot orkesteret. Oversiktsbilde rett på kongefamilien, zoom inn

mot kongen. Nærbilde på prinsen, så på Askepott og prinsen. Siden vekselvis på prinsen og Askepott i følge kommunikasjonen under dansen. Totale nærbilder på kongen og dronningen, stemoren og Dora ved replikker. Kamera følge Askepott til døren. Siden prinsen og kompisene.

41. sekvens

Sted: Gangene i slottet.

Handling: En av dørvaktene hjelper Askepott på med kappen og slipper henne ut. Prinsen kommer løpende, kompisene hakk i hæl.

Utsnitt og vinkel: oversiktsbilder rett på.

42. sekvens

Sted: Ballsalen.

Handling: Folk stimler sammen og ser etter prinsen. Kongen og dronningen diskuterer. Kongen ber musikerne fortsette. De setter i gang og dansen begynner igjen. De dansende har hodene vendt opp mot tronen med nysgjerrige blikk.

Musikk: 15-1600tallsmusikk, som ballets første sang, men raskere

Utsnitt og vinkel: Totale nærbilder på kongen og dronningen. Oversiktsbilder over ballsalen fra tronens synsvinkel.

43. sekvens

Sted: Utenfor slottet.

Handling: Askepott løper ned trappen, prinsen ser henne over rekkverket. Askepott snubler og mister en sko, hun tar av seg den andre også og løper videre. Prinsen kommer etter, ser skoen og plukker den opp. Kompisene kommer etter. Prinsen sier de skal skynde seg etter hestene.

Musikk: Samme som forrige sekvens, men dempet. Helt borte når Askepott løper i trappa. Plingelyder når Askepott mister skoen og når prinsen plukker den opp.

Lys: nattemørkt

Utsnitt og vinkel: Rett på Askepott, nedenfra og opp mot prinsen. Zoom inn mot skoen. Askepott ovenfra. Prinsen rett på.

44. sekvens

Sted: Veien fra slottet.

Handling: Askepott rir av gårde, prinsen og kompisene etter et stykke bak. Askepott kommer fram til gården. Prinsen et øyeblikk etter. Prinsen banker på porten og roper at de skal åpne.

Musikk: Prinsens tema med vokal og sang. Klarinett og harpeklanger. Slutter når prinsen er framme ved porten.

Lys: nattemørkt.

Utsnitt og vinkel: Nedenfra og opp mot prinsen og kompisene, siden rett på.

45. sekvens

Sted: Gårdsrommet.

Handling: Tjenerstaben har kommet ut på gårdsplassen i nattøyet. De står bekymret og hører på hamringen på porten. Prinsen bryter opp porten og rir inn. Stallkaren spør bryskt hva han vil. Prinsen sier han kommer som en venn. Stallkaren spør igjen hva han vil. Prinsen ber om å få se herren på gården. Tjenerne forteller ham at det

ikke finnes noen herre på gården, men en frue og at hun er på ball på slottet. Prinsen spør etter den vakre prinsessa, tjenestestaben ler av ham og erter ham. Prinsen går mot kompisene, snur seg tilbake mot tjenerstaben og sier han har mistet henne der på gården. Stallkaren sier de har mange skjønnheter der. Kompisene råder prinsen til å gi opp, men det vil han ikke. Han ber om å få se alle pikene på gården. Stallkaren spør med hvilken rett, før han skjønner at det er prinsen og lar ham se alle jentene. Stemoren og Dora kommer inn i vogn gjennom porten og ser hva som skjer. Prinsen leter forgjeves, før han finner ut at den som passer skoen skal gifte seg med ham hvorpå alle jentene begynner å prøve den. Kjøkkengutten har kledd seg ut som dame og setter foten fram. Etterpå tar han tak i foten til kokka og roper ”her er enda en”. Når alle har prøvd skoen og prinsen spør om det virkelig ikke finnes flere jenter der, kommer de på Askepott. Stemoren som betrakter det hele i bakgrunnen ser opp mot Askepotts vindu og ser Askepott i den rosa kjolen lukke vinduet. Hun går tilbake til Dora i vognen, ber henne komme med og ber kusken om å vente. De løper opp trappen til svalgangen.

Musikk: Spenningsmotiv når kameraet zoomer inn på stemoren når tjenerstaben begynner å rope på Askepott. Fortsetter og når klimaks når stemoren og Dora finner Askepott i rommet sitt.

Lys: morgenlys

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilder rett på tjenerstaben. Totale nærbilder rett på i forhold til replikker. Zoom opp mot Askepotts vindu.

46. sekvens

Sted: Gangen/Trappen utenfor Askepotts rom.

Handling: Stemoren og Dora løper opp trappen med en fakkell. Stemoren ber Dora ta med et tau som henger på veggen. De går videre oppover. Dora spør om moren tror hun er der, de åpner døren og sier jasså her er du.

Musikk: spenningsmotiv

Utsnitt og vinkel: Nedenfra og opp.

47. sekvens

Sted: Kjøkkenet.

Handling: Stallkaren går foran prinsen med en fakkell. De roper på Askepott. Gutten har lett i ildstedet og sier at hun ikke er der heller.

Musikk: Ingen

Utsnitt og handling: Totale nærbilder rett på prinsen, Vincek og kjøkkengutten.

48. sekvens

Sted: Gangen.

Handling: De leter etter Askepott overalt, stallkaren, prinsen og kompisene kommer ut og går opp en trapp. De roper opp i trappen til rommet hennes, hører ingenting og stallkaren sier de skal lete i stallen. De går ned.

Musikk: Ingen

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på. Ovenfra og ned på prinsen og Vincek.

49. sekvens

Sted: Stallen.

Handling: Stallkaren og prinsen og kompisene kommer løpende inn mens de roper på Askepott. De får øye på hesten hennes som er sadlet som til ballet. Stallkaren gir beskjed om å sadle av hesten og de går ut.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde rett på, nærbilde på hesten fra bak prinsen og Vincek.

50. sekvens

Sted: Gårdsrommet.

Handling: Prinsen og kompisene kommer løpende ut på plassen. Stemoren og Dora (ikledd Askepotts kjole) kommer løpende ned trappen fra svalgangen, mot vognen. Prinsen ser dem og løper mot dem. Stemoren stopper ham rett før han kommer fram til vogna og Dora. Han ber Dora skal fjerne sløret, men stemoren nekter og sier at det ikke er noe å lure på siden hun har på seg det samme som på ballet. Kompisen hvisker prinsen i øret at han skal la Dora prøve skoen. Prinsen spør hvorfor hun ikke vil, stemoren sier hun er sky. Prinsen insisterer på at hun skal prøve, stemoren tar skoen fra ham, setter seg i vogna og beordrer kusken til å kjøre og de forsvinner ut gjennom porten. Prinsen løper til hesten sin.

Musikk: Ingen.

Lys: Morgenlys.

Utsnitt og vinkel: Totale nærbilder rett på ettersom hvem som snakker.

51. sekvens

Sted: Eng/åker/slette.

Handling: Hestene med vogna med stemor og Dora kjører fort av gårde.

Lys: Morgenlys

Musikk: Spenningsmotiv

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde.

52. sekvens

Sted: Gårdsrommet.

Handling: Prinsen hopper opp på hesten og rir ut porten. Kamil og Vítek kommer bak ham og stopper i porten og ser etter ham. Tjenerstaben står bak dem.

Musikk: Spenningsmotiv.

Lys: Morgenlys.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde bakfra.

53. sekvens

Sted: Eng(slette/åker).

Handling: Hestevognen kjører i full fart, kusken pisker hestene. Stemoren sier til Dora at hun er sikker på at prinsen vil følge etter dem. Prinsen kommer ridende et stykke etter dem. Vognen forvinner over en åskam. Prinsen etter. Vogna fortsetter langs en vei. Prinsen etter, nærmere nå. Vogna kjører over en hump i veien og kantrer. Stemoren og Dora skriker. Kusken kastes opp i et tre og vognen velter opp ned i en råk i vannet og Dora og stemoren med den. Hestene løper av gårde. Prinsen hjelper Dora opp av vannet. Han får se ansiktet hennes og sier at det ikke er henne som er bruden hans. Han tar skoen som Dora holder fra henne og dytter henne tilbake i vannet. Han løper tilbake til hesten sin og får øye på Rozárka, som flyr rundt hodet hans og setter seg på en gren og ser mot noe. Prinsen smiler og nikker til ugla og setter seg på hesten og rir sin vei bortover veien. Kusken kommer seg ned fra treet og idet han prøver å hjelpe Dora og stemoren opp av vannet faller de uti igjen, alle tre.

Musikk: Spenningsmotiv fram til de faller i vannet. Rozárkas motiv når Rozárka kommer. Med innslag av prinsens tema.

Lys: Morgenlys.

Utsnitt og kamera: Oversiktsbilder. Totalt nærbilde rett på stemoren og Dora i vognen. Zoom inn mot prinsen. Nærbilder på prinsen og Dora. Totalt nærbilde på prinsen og Rozárka.

54. sekvens

Sted: Utenfor døren til Askepotts rom.

Handling: Stallkaren og kjøkkengutten står utenfor Askepotts rom. De roper på henne, men får ikke noe svar og bryter opp døren. De finner taurester og noe rosa stoff. De hører en nynnende stemme ute fra gården og løper til vinduet og ser ut. Gutten roper på Askepott.

Musikk: Askepotts tema, vokal. Slutter i et pling når sekvensen slutter.

Utsnitt og vinkel: Nedenfra og opp mot Vincek og kjøkkengutten. Oversiktsbilde rett på tjenerstaben foran vinduet bakfra.

55. sekvens

Sted: Skjulet.

Handling: Uгла kommer flygende opp trappen. Askepott i underkjole kommer like etter. Hun spør uglą hvor hun har vært. Uгла setter seg på skrinet. Askepott går bort til henne og åpner skrinet og tar ut den siste nøtten og slipper den på gulvet. Hun ser at det som kommer ut er en brudekjole. Hun ser gledesstrålende opp mot uglą som blunker mot henne.

Musikk: Rozárkas motiv når askepott tar nøttene ut av esken, et pling når den faller på gulvet og et når kjolen kommer ut og ett når Askepott løfter den opp.

Utsnitt og vinkel: Ovenfra og ned på Askepott. Nærbilder som veksler mellom Askepott og Rozárka.

56. sekvens

Sted: Gårdsrommet.

Handling: Prinsen kommer ridende inn gjennom porten og blir møtt av tjenerstaben og Kamil og Vítek, som spør hvordan det har gått. Prinsen rister på hodet. Kompisene sier de bør dra hjem. Prinsen tar fram skoen fra kappen og ser på den. Så høres et hestevrinsk. Kjøkkengutten ser opp og måper. Askepott kommer ridende inn på gårdsplassen i brudekjole. Kjøkkengutten dulter til prinsen og sier han skal se. Prinsen ser opp og får øye på Askepott og sier at det er henne. Kompisene dytter ham av gårde mot Askepott. Askepott stopper hesten idet prinsen kommer bort og spør ham om han har tatt med skoen hennes. Prinsen setter skoen på Askepotts fot. Askepott gir prinsen ringen sin og sier hun skal levere den tilbake fra jaktkongen. Prinsen setter ringen tilbake på fingeren hennes og sier at den tilhører henne. Askepott hopper ned fra hesten og prinsen tar henne imot. Askepott spør om prinsen har svaret på gåten hennes. Askepott gjentar gåten, og for hvert av spørsmålene skjønner prinsen at det har vært Askepott hele tiden. Etter det siste spørsmålet brøler kjøkkengutten "Vår Askepott!". Resten av tjenestestaben gjentar det og jubler. Prinsen sier "og min også, hvis hun vil ha meg". Han løfter Askepott i været og hun ler. De snurrer rundt og rundt. Kjøkkengutten roper "Det blir bryllup!". Alle jubler og kaster hatter i været.

Musikk: Askepotts tema når Askepott kommer ridende ut på gårdsplassen. Få instrumenter i begynnelsen som etter hvert bygger seg opp til fullt orkester. Klimaks når prinsen løfter Askepott og tjenerstaben bryter ut i jubel.

Lys: Dagslys.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde på porten og prinsen. Totalt nærbilde rett på prinsen og kompisene. Zoom inn på kjøkkengutten. Oversiktsbilde over gårdsplassen og Askepott. Totalt nærbilde på Askepott og prinsen. Zoom når Askepott hopper av den. Nærbilder på prinsen og Askepott ettersom hvem som snakker. Oversiktsbilde på tjenerstaben.

57. sekvens

Sted: Eng/slette/åker.

Handling: Askepott og prinsen rir av gårde, side om side på hver sin hest, i snøen, de holder hverandre i hendene, og smiler til hverandre og ut i luften. Huslæreren kommer ut på sletta og roper etter prinsen. Askepott og prinsen forsvinner over åskammen.

Musikken: Prinsens tema med vokal og sang, alle versene og refrene.

Lys: Dagslys.

Utsnitt og vinkel: Oversiktsbilde. Nærbilde som veksler mellom Askepott og prinsen. Oversiktsbilde.

Bildet fryses. Konec.