

VASA UNIVERSITET

Filosofiska fakulteten

Tony Nyström

"Mine bøker er musikk" -

En stilistisk studie i intermedial tematisering mellan text och musik i Agnar
Mykles *Lasso rundt fru Luna* samt dess svenska översättning

Avhandling pro gradu i modersmålet svenska

Vasa 2013

INNEHÅLL

SAMMANFATTNING	3
1 INLEDNING	5
1.1 Syfte	6
1.2 Material	9
1.2.1 Författaren Agnar Mykle	9
1.2.2 Romanen Lasso rundt fru Luna	11
1.3 Metod	12
2 INTERMEDIALITET OCH STIL	18
2.1 Intermedialitet	18
2.1.1 Text och musik	21
2.1.2 Intermedialitet mellan text och musik	25
2.2 Stil	28
2.2.1 Individualstil	30
2.2.2 Troper och figurer	32
2.3 Tomrum-metaforen	35
3 INTERMEDIAL TEMATISERING I <i>LASSO RUNDT FRU LUNA</i>	38
3.1 Romanens titel	38
3.2 Personbeskrivningar	39
3.2.1 Camilla, Gunnhild och Siv	40
3.2.2 Pelle, Gunnar och Kvase	44
3.3 Onomatopoetiska uttryck	51
3.4 Troper och figurer i den intermediala tematiseringen	55
4 INTERMEDIAL TEMATISERING I <i>LJUSET AV ÖVERSÄTTNING</i>	58
4.1 Semantik	58
4.2 Översättning mellan norska och svenska	61

4.3 Semantisk analys av den svenska översättningen	63
4.3.1 Romanens titel	64
4.3.2 Personbeskrivningar	65
4.3.3 Onomatopoetiska uttryck	68
5 SAMMANFATTANDE DISKUSSION	69
LITTERATUR	74
BILAGOR	
Bilaga. Bibliografi	80
FIGURER	
Figur 1. Explicita signifikanters förhållande till referenten	14
Figur 2. Implicita signifikanters förhållande till referenten	15
Figur 3. Intermediala och intertextuella relationer	20
Figur 4. Intermediala relationer med musikalisk-litterära exempel	27
TABELLER	
Tabell 1. Troper	34
Tabell 2. Figurer	35
Tabell 3. Troper i den intermediala tematiseringen	55
Tabell 4. Figurer i den intermediala tematiseringen	56

VASA UNIVERSITET**Filosofiska fakulteten****Författare:**

Tony Nyström

Avhandling pro gradu:

”Mine bøker er musikk” -

En stilistisk studie i intermedial tematisering mellan text och musik i Agnar Mykles *Lasso rundt fru Luna* samt dess svenska översättning**Examen:**

Filosofie magister

Ämne:

Modersmålet svenska

Årtal:

2013

Handledare:Nina Pilke

SAMMANFATTNING:

Syftet med min avhandling är att studera den intermediala tematiseringen mellan text och musik i Agnar Mykles individualstil genom en studie av explicita musikalisk-litterära intermediala referenser i den nya textkritiska utgåvan av hans roman *Lasso rundt fru Luna*. Det metodologiska syftet med min avhandling är att utveckla en kategoriseringsmodell för att kunna avgöra ifall en signifikant är en explicit eller implicit intermedial referens till musik eller inte. De exempel jag analyserar kommer jag även att kontrastera med Pelle Fritz-Crones svenska översättning av romanen.

För att få en mångsidig bild av Mykles användning av den intermediala tematiseringen mellan text och musik, samt för att kunna testa min kategoriseringsmodells funktionalitet, har jag valt att undersöka den intermediala tematiseringen inom följande områden: romanens titel, personbeskrivningar, onomatopoetiska uttryck och figurer och troper.

Denna fallstudie visar att den intermediala tematiseringen mellan text och musik i *Lasso rundt fru Luna* är uppenbar och en del av Mykles individualstil. Speciellt starkt framkommer den i personbeskrivningar, där den även har tematisk och intrigmässig relevans. Även den intermediala tematiseringen i romanens titel har tematisk och intrigmässig relevans. Analysen av intermedial tematisering i onomatopoetiska uttryck visar min kategoriseringsmodells funktionalitet även i mer utmanande fall, där förhållandet mellan text och musik inte framkommer explicit i signifikanten, utan kräver en referent med explicit intermedial tematisering. Figurerna och troperna i den intermediala tematiseringen består mestadels av metaforer, hyperboler, trikolon och anaforer.

I min översättningsanalys framkommer det att den intermediala tematiseringen inte framkommer konsekvent i den svenska översättningen och att den inte korrelerar med det norska originalet. Detta syns i form av utelämnningar och det faktum att den intermediala tematiseringen inte framkommer arabeskt i samma mån i den svenska översättningen som i det norska originalet.

NYCKELORD: intermedialitet, stilistik, översättning, skönlitteratur, Mykle

1 INLEDNING

Relationen mellan olika medier och konstformer har alltid intresserat forskare, inte enbart för att utveckla hela konst-\mediebegreppet, utan även för att utgångspunkten varit flermedial. Redan i antikens Grekland innehöll framföranden många olika medier. Man vet till exempel att Homeros epos blev framfört som sång länge före den skrevs ner och kallades även *mousike* som var en konstart som omfattade poesi, sång och dans (Pieto 2002: 1). Detta är redan någonting som kan kategoriseraras under begreppet 'intermedialitet'.

I denna avhandling kommer jag att studera textens relation till musik med hjälp av en intermedial analys. 'Intermedialitet' är ett relativt nytt begrepp som börjades användas först under 1990-talet (Rajewsky 2005: 43). Jag kommer att koncentrera mig på explicita referenser i den intermediala tematiseringen mellan text och musik i Agnar Mykles (1954a) *Lasso rundt fru Luna*. Detta är ett område som inte studerats i samma mån som intermedialitet exempelvis mellan film och text. Några enstaka studier kan hittas (t.ex. Andersen Kraglund 2007), men området kan sägas vara underforskat. Fastän det inte gjorts studier i det intermediala i Mykles verk är musiken ändå någonting som jag, Mykleforskare och även Agnar Mykle själv upplever som den bärande kraften i romanerna. Till exempel Anders Heger (1999: 225) skriver i *Mykle. Et diktet liv* om hur Mykle redan med omslaget ville lyfta fram musikens relevans i romanen: "Mykle hade selv gitt instruksjoner om hvorledes han ønsket seg omslaget; en lasso i dristig svev mot månen, og bølger som ga assosiasjoner til musikk". Jacobsen (1994: 97) i sin tur skriver i *Mina bøker er musikk* om hur han börjat förstå att Mykles verk är som kompositioner där inga toner får fattas eller vara falska:

<<Mine bøker er musikk,>> sa dikteren, og jeg visste plutselig at det var sant. De var bygget opp som komposisjoner, der ingen tone måtte mangle eller være falsk. Som i musikken måtte han vite hvordan han skulle begynne, slå an hovedtemaet, og hvordan han skulle slutte. Ja, den siste setningen var, når det kom til stykket, er egentlig begynnelsen, som i *Rubinen* [Skribentens not: *Sangen om den røde Rubin* (Mykle 1956)]: «Kjærligheten er en ensom ting.» Det var det boken handlet om. (Jacobsen 1994: 97).

I Agnar Mykles (Mykle 1954a) roman *Lasso rundt fru Luna* är musiken central. Den är central med tanke på romanens tematik, men även med tanke på författarens stil. Tematiken och intrigen i Mykles romaner cirklar kring musik och i beskrivningar och skildringar har musiken alltid en central roll. Ändå har Mykleforskningen ännu inte koncentrerat sig på musiken i hans verk. Detta troligtvis beroende på det medieuppbåd och tabukrossande som han väckte i Norge och Skandinavien med sina romaner *Lasso rundt fru Luna* (Mykle 1954a) och *Sangen om den røde Rubin* (Mykle 1956). Lingvistiska och litteraturvetenskapliga forskningar kan sägas ha lämnat i fötterna på de sociokulturella och sociopolitiska forskningar som gjorts om Agnar Mykles liv och verk.

Det man i de litteraturvetenskapliga studierna om *Lasso rundt fru Luna* (Mykle 1954a) har forskat i är själva tematiken och intertextualiteten (ex. Sanborn 1997). Efter att Gyldendal år 2007 gav ut den textkritiska versionen av *Lasso rundt fru Luna* (ibid.) blev Mykleforskningen aktuell igen; den nya utgåvan är baserad på originalmanuskriptet. Den första utgåvan blev avsevärt, ungefär 100 sidor, förkortad av förlagsdirektören Harald Grieg på grund av att det, enligt Grieg, skulle ha blivit för dyrt att trycka den. Dock är de som forskat i Mykle eniga om att det kanske till en viss mån handlade om det, men egentligen låg där bakom någonting annat, nämligen konflikten mellan samtiden och den sexuella tematiken och politiska atmosfären i *Lasso rundt fru Luna* (ibid.). Detta tema har intresserat såväl tidningar som populärvetenskapliga tidskrifter, som gett ut artiklar om den nya utgåvan, men också forskare (ex. Rottem 1996). Dock verkar det att det finns vetenskaplig forskning i detta endast på pro gradu- och artikelnivå.

1.1 Syfte

Min avhandling är en fallstudie, där huvudsyftet är att studera den intermediala tematiseringen mellan text och musik i Agnar Mykles individualstil genom en studie av explicita musikalisk-litterära intermediala referenser i hans roman *Lasso rundt fru Lunas* (Mykle 1954a) nya textkritiska utgåva. Jag kommer att undersöka intermedial

tematisering inom följande områden: (1) romanens titel, (2) personbeskrivningar, (3) onomatopoetiska uttryck och (4) figurer och troper i de exempel jag analyserat.

Detta val av fyra olika typer av tematisering förväntar jag ge en mångsidig bild av Mykles användning av intermedial tematisering mellan text och musik och stöda det metodologiska syftet med min avhandling. På grund av att det egentligen inte finns en metod för denna typ av studie av intermedial tematisering kommer jag även att utveckla en kategoriseringsmodell för att komma åt de analysenheter jag kommer att använda mig av i analysen av den intermediala tematiseringen. Kategoriseringsmodellen presenterar jag i metodavsnittet 1.3.

Jag kommer även att studera hur de explicita intermediala referenserna till musik jag studerat i analysdelen framkommer i romanens svenska översättning från 1956. Genom en kontrastering mellan det ursprungliga verket samt dess svenska översättning, *Lasso kring fru Luna* (Mykle 1954b), kommer den intermediala tematiseringens överföring från norska till svenska att diskuteras ur en översättningsteoretisk synvinkel med det semantiska som utgångspunkt.

Tidigare har man inte kopplat samman intermedialitet och stilistik, men enligt mig faller det mycket naturligt; Cassirer (2003) skriver i *Stil, stilistik & stilanalys* att textens stil är förhållandet mellan form, innehåll och effekt. Han hävdar också att även om det är frågan om den yttre formens, det vill säga språkets, relation till innehållet i en text så kan det också handla om funktionen hos textens språkliga och innehållsliga element. Det sätt på vilket ett visst innehåll framställs och den effekt detta får kan kallas stil. ”Hur framställs vad och med vilken verkan” (Cassirer 2003: 32).

Det som min avhandling väntas ge svar på är:

1. Hur den musikalisk-litterära intermediala tematiseringen framstår i Agnar Mykles individualstil i verket *Lasso rundt fru Luna* (Mykle 1954a)?

2. Fungerar min kategoriseringsmodell i en analys av explicita intermediala referenser till musik?
3. Hurdana skillnader finns det i översättningen av de exempel av explicit intermediala tematisering som jag analyserat?

Det som jag förväntar mig är att den musikalisk-litterära intermediala tematiseringen uttrycks bland annat genom upprepningar av tematiska fält i intrigen. Vilket också kan kallas för det *arabeska*, det vill säga flera gånger uppkommande mönster, i författarens individualstil. En närmare läsning av romanerna visar nämligen att Mykle på det semantiska och syntaktiska planet använder sig av upprepningar. Detta ger upphov till att man kan anta att han använder sig av upprepningar även i makroperspektiv vad gäller han stil. Även den cykliska kronologin och det arabeska i själva uppbyggnaden av romanen syftar till detta. Detta kommer jag främst att få svar på genom att studera romanens titel och hur den arabeska intermediala tematiseringen av den uppenbarar sig i romanen. I personbeskrivningarna förväntar jag mig hitta svar på hur den intermediala tematiseringen uppenbarar sig i förhållande till intrig och tematik. Jag antar att författarens personbeskrivningar är knutna till den intermediala tematiseringen, och att huvudkaraktärens förhållande till dem åskådliggörs med hjälp av intermediala referenser till musik. Jag förväntar mig även att den intermediala tematiseringen framkommer i troper och figurer, som exempelvis besjälningar och metaforer (se 2.2.2). Mina läsningar av romanen har gett mig intrycket av att det finns många besjälningar och, liknelser och metaforer, samt att Mykle använder sig av vissa återkommande figurer, som exempelvis trikolon.

Översättningen av de explicita intermediala referenserna till musik jag valt att analysera torde sammanfalla med originalet. Dock finns det möjlighet att vissa, för den intermediala tematiseringen, relevanta aspekter skiljer sig från originalet. Jag förväntar mig att det finns exempelvis kulturbundna olikheter, men att dessa på det tematiska planet inte har någon större vikt med tanke på den intermediala tematiseringen.

1.2 Material

Som material kommer jag att använda den 9:e utgåvan av Agnar Mykles roman *Lasso rundt fru Luna* som är utgiven år 2007. Jag kommer att hänvisa till den med bokstavskombinationen MA. Den nya utgåvan är baserad på originalmanuskriptet och innehåller runt 100 sidor mer än den första utgåvan. Jag har valt att använda den 9:e utgåvan på grund av att delar som kan vara centrala för min studie utelämnades ur den första utgåvan. Det kanske även är orsaken till att tematiseringen av musik i verket inte blivit forskat i, den nya utgåvan innehåller nämligen en del meningar, stycken och till och med hela kapitel som är sammanknutna till musik och som i en intermedial läsning av romanen är relevanta.

Under kontrasteringen av de explicita intermediala referenser mellan översättningen och originalet kommer jag att använda Pelle Fritz-Crones (Mykle 1954b) översättning från 1956, som jag kommer att hänvisa till som MÖ.

1.2.1 Författaren Agnar Mykle

Agnar Mykle föddes år 1915 i Trondheim och dog år 1994 i Asker. Som 33 åring debuterade han med en novellsamling vid namnet *Taustigen*. Novellsamlingen gjorde inte så stor succé som han hade väntat sig. Detta ledde till att författaren reste med sin fru Jane till Paris för att studera dockteater, som alltid skulle vara en stor del av hans liv. Något som han såg som den ädlaste av alla konstarter, tillsammans med musiken då förstås. Senare startade han även den Norska dockteatern. Han utgav en bok om ämnet, den fick bära namnet *Dukketeater!* (MA: inledning). Sin första roman skrev Mykle 1951, *Tyven, tyven skal du hete*, även den väckte starka känslor tack vare de sociala tabun som den behandlar. Sitt stora genombrott gjorde författaren med *Lasso rundt fru Luna* (MA) och *Sangen om den røde Rubin* (Mykle 1956). Varav den senare även ledde till de så kallade Mykleprocesserna, som handlade om rättsprocesser där man ville bannlysa *Sangen om den røde Rubin* (Mykle 1956), tack vare att samtiden ansåg den gränsa till pornografi. (Heger 1999) Efter *Sangen om den røde Rubin* utgav han ännu en roman, *Rubicon* (Mykle 1965), denna roman kan anses vara Mykles svanesång. *Lasso*

rundt fru Luna, *Sangen om den røde Rubin* och *Rubicon* hörde till samma romanserie, fastän *Rubicon* kanske inte korrelerade med de två tidigare i samma mån intrigmässigt eller ens stilistiskt.

Mykles romaner väckte stor uppmärksamhet även i Finland. Hösten 1957 beslagtogs *Sangen om den røde Rubins* finska översättning. Finlands högsta domstol dömde romanens förläggare Caius Kajann till endera tre år fängelse eller 50 000 mk böter, samt till en ersättning på 949 000 mark till Finlands stat. (Ekholm 1996: 216). Författaren Kaija Olin-Arvola (Olin-Arvola 2011) påstår att enligt Kajann brändes romanerna i Rauma-Repolas ångkraftverks brännugnar, poliser utrustade med maskingevär sägs ha övervakat då romanerna brändes. Det som dock är intressant vad gäller Finland och Mykle är att i andra länder hade *Lasso rundt fru Luna* inte ens väckt uppmärksamhet, men i Finland befallde högsta domstolen att även den ska brännas. Polisen blev även beordrad att granska ifall bokhandel hade kvar exemplar av romanen. (Ekholm 1996: 216).

Rättsprocesserna och den konstnärliga torkan som författaren upplevde ledde till att Mykle spenderade största delen av sitt liv isolerad från omvärlden. Han fortsatte att skriva, men ville inte ha någonting att göra med sin samtid. Hans megalomani och drogexperiment ledde till att han inte kunde fungera i samhället som förut. Även det faktum att han, som ”världens största författare”, som han själv utnämnt sig till, inte fick det tredubbla nobelpriset 1984 tog hårt på konstnärssjälen. Fastän han inte längre fick någonting utgivet fortsatte han att skriva, dock utan större framgång. Hans förlag, Gyldendal, publicerade inte fler av hans romaner. Dock lämnade författaren efter sig över 300 kilogram med färdigskrivna manuskript. Nivån på dessa var så pass låg att förlaget av allt detta material efter en genomgång inte publicerade mer än tre samlingar av ”brev och annan prosa”: *Mannen fra Atlantis* (Mykle 1997), *Alter og Disk* (Mykle 1998) och *En flodhest på Parnasset* (Mykle 1998). Som bilaga 1 finns Mykles kompletta bibliografi, som är tagen ur Hegers (1999) *Mykle. Et diktet liv*.

En del av problematiken inom Mykleforskning ligger kanske på författaren. Han levde utanför det konventionella samhället och gav inte intervjuer. Priset på en intervju eller

på ett fotografi hade han satt på tiotusentals norska kronor. Med tanke på hans samhälleliga skildringar och de sociala tabun som han spräckte med sina romaner kunde intervjuer och mer ingående uppgifter om författaren ha underlättat forskningen avsevärt. Dock har bland annat Jacobsen (1994), Eggen (1994) och framförallt Heger (1999) bidragit med sina biografiska verk av Mykle. Speciellt Hegers Myklebiografi kan anses vara lite av en hörnsten för den moderna Mykleforskningen.

1.2.2 Romanen *Lasso rundt fru Luna*

Lasso rundt fru Luna utgavs år 1956 av Gyldendal. Romanen består av tre delar som författaren kallar: *Første del*, *Annen del* och *Tredje del*. Romanen är i sin helhet 717 sidor lång och den består av 90 kapitel. *Første del* består av 3 kapitel, *Annen del* består av 81 kapitel och *Tredje del* består av 6 kapitel.

Kronologiskt sett är narratologin i stora drag cykliskt uppbyggd och intrigmässigt är hela andra delen en tillbakablick i relation till den första och tredje delen av romanen. Redan detta ger en känsla av det arabeska, alltså det återkommande, i Mykles individualstil. Dock framkommer det arabeska inte endast i den meningen utan även i den intermediala tematiseringen, utan den uppenbarar sig allt från intermedial tematisering i ord och begrepp till intermedial tematisering som omfattar hela romanen.

Romanens intrig cirklar kring Ask Burlefot, en ung student som får en tjänst som rektor för en liten handelshögskola i Indrepollen, som ligger i norra Norge. Under tiden som rektor för skolan kommer han att träffa två kvinnor som han får barn med utanför äktenskap. Romanen kan sägas vara en beskrivning av en ung mans kamp mot sig själv och de krav och restriktioner som samhället satt upp för honom. Hans försök att hitta lycka och ro. Det centrala temat i romanen är rapsodin *Lasso rundt fru Luna* som den unge kompositören Ask Burlefot ska framföra för sin bror. (MA)

Först 53 år efter första utgåvan gavs den textkritiska versionen av romanen ut. Den textkritiska versionen innehåller ett hundratal fler sidor än den första utgåvan. Dessa sidor togs bort ur den första utgåvan för att romanen ansågs vara för lång och därmed

skulle tryckkostnaderna också ha blivit för höga. Dock hävdar både Mykleforskare och bland annat Bust Mykle (2007), att detta inte är fallet. Texten ansågs helt enkelt inte kunna ges ut i samtiden på grund av dess promiskuösa och uppseendeväckande natur. (Heger 1999; MA: inledning).

1.3 Metod

Min undersökning kommer att vara både kvalitativ och kvantitativ. Jag kommer att kvalitativt undersöka den intermediala tematiseringen i romanen. Översättningsanalysen kommer också att vara kvalitativ. Det kvantitativa i min analys är analysen av stilfigurer och troper. Dessa kommer jag endast inte att klassificera med tanke på vilka troper och figurer de är, utan även räkna dem.

En text kan sägas ha betydelse, innebörd och mening. Enligt Cassirer (1993: 164) betecknar betydelsen ordens lexikaliska betydelse eller den explicita betydelsen i texten. Innebörden betecknar läsarens tolkning av den explicita betydelsen och meningen betecknar författarens avsikt. Dessa tre egenskaper i texten bör jag beakta för att komma åt den intermediala tematiseringen i romanen. Cassirer (ibid.) tillägger också att innebörd och mening också bör ur en kommunikationssynvinkel sammanfalla. Enligt det här ska textens avsikt, och därmed även författarens avsikt, i alla fall till en viss mån sammanfalla med läsarens tolkning av texten.

För att kunna komma åt dessa tre av textens egenskaper och därigenom komma åt de explicita intermediala referenserna till musik krävs två läsningar av romanen. Dessa läsningar introducerar jag nedan.

Paradoxalt nog kan första läsningen i analysen sägas vara en typ av nykritisk läsning av materialet. En nykritisk läsning innebär att texten ses som en helt autonom enhet, som är unik, självtillräcklig som sådan, och kräver inte någon form av intertextualitet eller intermedialitet. Detta innebär dock inte att texten förblir ensidig eller att läsaren inte kan ha olika tolkningar. Man kan likna denna typ av läsning vid en pyramid, där foten är

utgångspunkten, och läsaren arbetar sig upp mot toppen till en viss slutsats. Huvudpunkten ligger alltså bara på den tryckta texten. (Alanko-Kahiluoto & Käkelä-Puumala 2008: 292–295). Det första skedet är till för att jag ska komma åt de referenser som är explicita musikaliska termer, som exempelvis *sång*, *melodi* och *not*. Dessa referenser är de som är mest iögonfallande och mest konkreta intermediala referenser till musik.

Den andra läsningens mål är att komma åt de explicita intermediala referenserna till musik som ligger på innebörds- och meningsnivå. Med tanke på syftet för denna avhandling är den andra läsningen den mest betydelsefulla; den intermediala tematiseringen, finns på innebörds- och betydelsenivån. Innebördsnivån betecknar läsarens tolkning av den explicita betydelsen. Meningsnivån betecknar enligt Cassirer (1993: 164) författarens avsikt. Detta håller jag dock inte helt med om. Med tanke på det intermediala som jag fokuserar mig på i denna avhandling befinner sig också läsaren på innebördsnivån. Detta åskådliggörs i avsnitt 2.2.2.

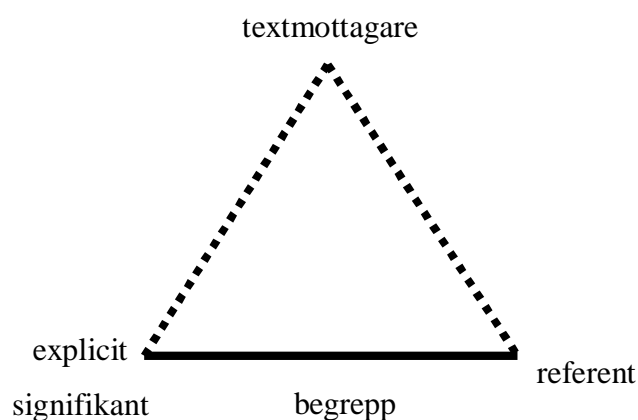
De explicita intermediala referenserna till musik som jag vill komma åt är sådana som har endera explicita eller implicita signifikanter som refererar till musik. En explicit signifikant kan exempelvis vara en musikalisk term, så som orden *sång*, *fiol*, *staccato* eller *ton*. En implicit signifikant kan i sin tur vara till exempel ett omanatopoetiskt uttryck som inte som sådan har någon musikalisk innebörd, men som har en musikalisk konnotation tack vare dess referent som bör ha en explicit musikalisk betydelse. I studieobjektet hittas exempelvis interjektionerna *fukketetu* och *fukketetui* som anses vara sådana för att de har en intertextuell relation till ett annat avsnitt i romanen där den musikaliska betydelsen eller innebörden är explicit.

Andra vanliga implicita signifikanter som refererar till musik kan exempelvis vara omanatopoetiska uttryck för sång i en skönlitterär text, där författaren inte explicit behöver skriva att det handlar om sång, utan textmottagaren associerar till det tack vare den deiktiska och/eller generella betydelsen som signifikanten bär. Exempel på signifikanter som har dessa egenskaper kan vara satser som *laa-laa-la* och *doo-ree-mii*. Dock kan implicita referensers signifikanter även vara av skrivteknisk natur.

Kombinationen indragning och kursivering är en sådan signifikant; textmottagaren upplever att det handlar om en sångtext eller dikt ifall en skönlitterär text innehåller indragning och kursivering. Det centrala är att signifikanten har en musikalisk referent.

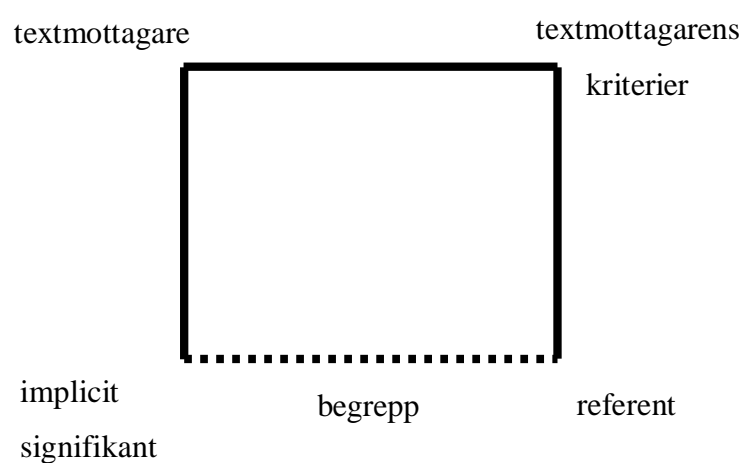
För att kunna bestämma vilka implicita och explicita referenter kan anses vara till exempel relaterade till musik krävs en kategoriseringsmodell. I denna studie har jag valt att utgå från den klassiska begreppstriangeln (se t.ex. Nuopponen & Pilke 2010: 19) och modifiera den för att få en modell för den metod jag valt att använda i denna avhandling.

Min modell för kategorisering presenterar jag i figur 1 och figur 2. Figur 1 åskådliggör kategoriseringsmodellen jag utvecklat för att avgöra ifall explicita signifikanter har musikalisk konnotation eller denotation i den explicita intermediala tematiseringen i romanen. I figur 2 åskådliggör jag hur man kan avgöra ifall implicita signifikanter har musikalisk konnotation eller denotation i den explicita intermediala tematiseringen i romanen. Signifikanten kan vara ett ord, en term, ett begrepp, ett uttryck, en mening eller vilken som helst språklig komponent i texten. Den har i sig inte musikalisk konnotation eller denotation, utan den måste referera till någonting. Det som den refererar till har jag valt att kalla för *referent*. I detta fall måste referenten bära en musikalisk konnotation eller denotation som är explicit. Den bör relatera till musik. Begreppen 'text' och 'musik' diskuterar jag i avsnitt 2.1.1.



Figur 1. Explicita signifikanters förhållande till referenten

I figur 1 illustrerar jag explicita signifikanters relation till referenten, som i detta fall då är musikaliska begrepp. De explicita signifikanterna har alltså ett direkt förhållande till referenten. Den explicita signifikanten kräver inte en textmottagare för att korrelera med referenten. Det räcker att den explicita signifikanten är en musikalisk term vars betydelse korrelerar med referenten, som exempelvis *fiol*, *not*, *ton* eller *staccato*. Detta gäller dock inte implicita referenter.



Figur 2. Implicita signifikanters förhållande till referenten

I figur 2 har jag illustrerat hur en implicit signifikant förhåller sig till referenten. Till skillnad från den explicita signifikanten kräver den implicita signifikanten en textmottagare och kriterier som textmottagaren ställt på den. I denna fallstudie har jag ställt följande kriterier på signifikanterna:

1. En av referenten eller dess stilfigurers led bör ha en explicit musikalisk signifikant eller de har musikaliska referenter i generell och/eller deiktisk kontext.
2. De bör framkomma arabeskt
3. De bör ha tematisk relevans i de områden jag valt att studera den intermediala tematiseringen.

Dessa kriterier har jag valt för att få en så stark gallring som möjligt, utan att gå miste om musikaliska referenser. Kriterierna har jag preliminärt testat med hjälp av ord, uttryck, begrepp och faser jag plockat ur texten på måfå. Dock fungerar min analys som det egentliga testredskapet för min kategoriseringmodell; de fyra olika områden jag valt att studera är sådana som skiljer sig avsevärt från varandra, och därmed ger de den bas som det krävs för att testa kategoriseringsmodellens funktionalitet. Den intermediala tematiseringen i romanens titel omfattar inomkompositionell tematisering på begreppsnivå, personbeskrivningarna ger möjlighet till att testa kategoriseringsmodellen ur ett bredare perspektiv tack vare deras syntaktiska längd och semantiska omfång, de onomatopoetiska uttrycken som jag studerar visar hur komplexa förhållanden mellan signifikant och referent metoden fungerar för och analysen av troper och figurer i sin tur visar hur kategoriseringsmodellen fungerar vad gäller den intermediala tematiseringen i figurer och troper.

Metodens utmaning ligger i att det kan finnas vissa explicita intermediala referenser som inte som sådana har en musikalisk konnotation eller vars musikaliska konnotation är mer svårtillgänglig. Ett bra exempel på detta är de tidigare nämnda onomatopoetiska interjektioner som författaren använder sig av (se 3.3). Interjektionerna *fikkete*, *fukketa*, *fukketetu* och *fokketa* har som sådana inte någon typ av innebörd. Dock används de som led i besjälningar med explicita musikaliska termer som referenter exempelvis i fall där huvudkaraktären hör järnbansskenorna *sjunga* interjektionen. Dessa exempel har jag klassificerat som explicita intermediala referenser till musik på basis av att de är (1) led i musikaliska signifikanter (2) De har en explicit musikalisk referent i romanen (3) de har tematisk signifikans.

För att få en inblick i individualstilen och hur den framkommer i den intermediala tematiseringen i översättningen kommer jag inte enbart att studera den intermediala tematiseringen som sådan, utan även analysera vilka stilfigurer och troper som finns i exemplen jag använt i analysen. Detta kommer jag att göra i samband med de andra analyskategorierna. Resultaten av analysen av stilfigurer och troper kommer jag att diskutera kvantitativt i avsnitt 3.4. Detta kommer även att visa hur den intermediala

tematiseringen framkommer som ett stilistiskt särdrag hos författaren i lys av figurer och troper.

Utöver detta kommer de exempel av explicit intermedial tematisering jag analyserat att kontrasteras med Fritz-Crones (MÖ) svenska översättning av romanen. Den kvalitativa kontrasteringen kommer att vara en semantisk översättningsanalys. Detta kommer att ge svar på ifall de explicita intermediala referenser till musik framkommer på samma sätt i översättningen som i originalet. Ifall de inte framkommer på samma sätt, kommer jag att göra en analys av hur översättaren översatt dem från källspråket till målspråket. Denna analysmetod grundar sig på Leontievas (2008) sex olika tekniker som översättaren kan använda sig av då hen översätter bildspråk. Dessa presenteras i avsnitt 4.1.

2 INTERMEDIALITET OCH STIL

Fastän man tidigare inte kopplat samman intermedialitet och stilistik så faller det mig naturligt. Intermedialitet är relationen mellan två medier (se 2.1). Stilen i sin tur kan enligt Cassirer (2003) bland annat ses som förhållandet mellan form, innehåll och effekt. Dessa definitioner är mycket breda och vaga, men redan dessa ger en inblick i hur och varför man kan koppla ihop intermedialitet och stil.

Intermedialiteten uppenbarar sig i formen och innehållet och ger en viss effekt. Dessa framkommer med hjälp av olika signifikanter och referenter (se 1.3). Den centrala frågeställningen är ”*Hur framställs vad och med vilken verkan?*” (Cassirer 2003: 32).

I följande avsnitt kommer jag att presentera begreppen ’intermedialitet’ och ’stil’. Jag kommer även att diskutera individualstil samt presentera de stilelement som är centrala för min avhandling.

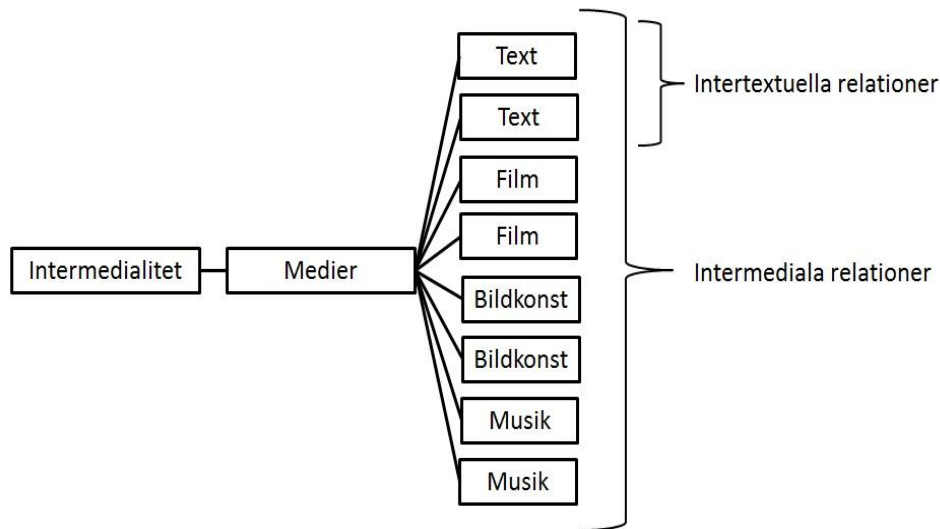
2.1 Intermedialitet

Kristeva (1980) myntade begreppet intertextualitet. Intertextualitet kan sägas vara ett välkänt begrepp som är i nära relation till intermedialitet. Intertextualitetens grundprincip är *ingen text kan stå ensam*. Det handlar alltså om att alla texter står i ett visst förhållande till varandra. Allen (2000: 1) skriver i *Intertextuality* att litteratur är byggt upp på system, koder och traditioner som grundar sig på tidigare litterära verk, men att dessa system, koder och traditioner är även i kontakt med andra kulturella och konstnärliga former. Allen påstår också att moderna teorister anser att texter, vare sig de är litterära eller icke-litterära, saknar helt självständig mening. En läsning handlar alltså om att man genom ett nätverk av olika textuella relationer förstår en text. Det centrala är kanske inte texten i sig, utan dess textuella relationer. Texter behöver alltså andra texter för att kunna läsas och skrivas; de kan inte stå ensamma.

Dock behöver intertextualitet inte betyda att man hänvisar till en hel text, utan det kan också handla om en tematisk referens. Ett bra exempel på detta finns i Holmberg och Ohlsons (1999: 45) *Epikanalys* där de refererar till Lars Gyllenstens *Blåa skeppet* samt Thomas Manns *Josef och hans bröder*. Dessa verk har så kallade mytiska strukturer som syftar till Bibeln och dess berättelser. Det handlar om en mer tematisk aspekt där man koncentrerar sig på en företeelse eller ett tema istället för att koncentrera sig på texten som helhet. Dessa är också centrala aspekter inom *Lasso rundt fru Luna* (MA).

Holmberg och Ohlson (1999: 46) framhäver också hur vitt begrepp intertextualitet är och hur intertextualitet omfattar alla slags förbindelser mellan texter. Det är alltså upp till läsaren eller tolkaren att utifrån sin litterära kunskap avgöra vad som enligt hen är textens intertextuella laddning.

Som tidigare nämnt står en text alltid i relation till andra texter, men även till andra medier. Wagner (1996: 19) hävdar att intermedialitet är ett viktigt underbegrepp till intertextualitet. Ett som dock tyvärr blivit i stort sett negerat. Själv vill jag i fall där den litterära texten behandlas se intertextualitet som ett underbegrepp till intermedialitet. Intermedialitet handlar om en diskurs mellan olika medier, medan intertextualitet handlar om diskursen mellan olika texter. Ifall man ser själva texten som ett medium, vilket man är tvungen att göra ifall det överhuvudtaget ska vara möjligt att använda litterära texter i intermediala studier, så är det intermedialiteten som är överbegreppet, och inte intertextualiteten, som Wagner (ibid.) hävdar. Intertextualitet är alltså en typ av intermedialitet. I figur 3 åskådliggör jag detta med hjälp av exempel på medier som kan vara i intermediala relationer till varandra i alla olika konstellationer.



Figur 3. Intermediala och intertextuella relationer

Vad gäller textbegreppet i figur 3 ovan vill jag påpeka att visserligen kan alla medier ses som texter beroende på hur man definierar begreppet. Faktum är dock att för att man överhuvudtaget ska kunna prata om intermedialitet och intertextualitet skilt räcker det inte med att texten definieras som en kodrädsla som får betydelse tack vare dess kontext. Det skulle innebära att alla ovannämnda medieformer skulle ha intertextuella relationer med varandra. Textbegreppet måste i det här fallet komprimeras en viss mån. I den här avhandlingen definieras text som en rädsla med grafemiska koder som får betydelse tack vare dess kontext.

Begreppet 'intermedialitet' i vid mening kan tillämpas på varje överskridande av gränserna mellan konventionellt åtskilda uttrycksmedier. Dessa inträffar inte enbart *inom ett enda verk*, utan kan också uppstå i ett semiotiskt komplex eller *till en följd av relationer mellan olika verk* eller semiotiska komplex (Werner 2002: 204). Detta kan även handla om samma media, men åtskilda verk.

Vanliga exempel på intermedialitet är bland annat bilderboken, där text och bild kombineras, operor, där text och musik kombineras, eller romaner som det gjorts musikaliser av. Det som är relevant för min forskning är intermedialitet mellan text och

musik, närmare sagt hur Agnar Mykle använt sig av den musikalisk-litterära intermedialiteten.

2.1.1 Text och musik

Det som jag koncentrerar mig på i denna studie är intermedialitet mellan text och musik. Både 'text' och 'musik' är mångfacetterade begrepp med ett antal olika definitioner. Nedan kommer jag att introducera dessa begrepp samt problematiken som ligger i deras definitioner. Jag kommer även att diskutera vilka definitioner jag kommer att utgå från och hur jag tillämpar dem i min avhandling.

Frågan *vad är en text?* har knappast ett entydigt svar. Svensson och Karlsson (2012: 6) lyfter fram att redan frågan kan förstås på olika sätt. "En tolkning är: Vad är en *text*? En annan är: Vad är *en text*? Ytterligare en tolkning av frågan är: Vad är konstitutivt för text(er)? Eller kanske: Hur kan text(er) avgränsas?" Hur ska man då definiera begreppet 'text' överhuvudtaget? I vardagliga sammanhang innebär en text oftast ett papper med ord på, medan det bland annat i språkvetenskapliga sammanhang kan innebära någonting helt annat. Enligt Svensson och Karlsson [ibid.] handlar det egentligen om perspektiv på språk eller ett faktiskt fenomen i världen. Text som perspektiv betyder att man i första hand förstår språk som realiserat i text, det vill säga som språkanvändning i konkreta sammanhang. Om man ser texten som ett fenomen i världen är det relevant att skilja text från andra fenomen. Frågor som blir centrala då är hur texter förhåller sig till yttranden, liksom till samtal. Svensson och Karlsson (2012) introducerar tre olika synpunkter på textbegreppet: text som sammanhängande struktur, text som betydelseskapande språkbruk och text som yttranden i dialog. Dessa, samt deras relevans för min studie, kommer jag att introducera nedan.

Den första synpunkten på text är att se texten som en sammanhängande struktur. En vanlig uppfattning om text anknyter explicit eller implicit till ordets etymologi. Med andra ord: den metaforiska föreställningen att texten är en väv. Englund (1993: 132) definierar text som "en sammanhängande text kan ses som en väv av meningsbärande relationer och har sitt ursprung i en meningsskapande aktivitet". Språkliga strukturer

väver alltså samman innehållet. Enligt denna definition handlar det om koherens, innehållsliga relationer mellan textens minsta beståndsdelar. Här måste man dock beakta att kognitionen spelar en stor roll i definitionen. De intermediala relationer som jag studerar kräver att texten ses som en vävnad. Att se texten som en sammanhängande struktur realiserar i min avhandling genom att jag i tar i beaktan olika förhållanden mellan signifikant och referent i analysen av den intermediala tematiseringen (se 1.3).

Den teoribildning som ser text som betydelsebärande språkbruk definierar text som meningsbärande språkbruk i kontext. Textsynen är i grunden semiotisk. Texten är multimodal och texten ses i första hand som meningsbärande fenomen (Svensson & Karlsson 2012: 8). Kress och van Leeuwen (1998) beskriver en tabloidtidnings första sida som en text, avgränsad av det materiella formatet. Texten är enligt denna definition orkestreringar av möjligheter som läsaren själv väljer mellan. Det är textanvändaren som står i fokus. Texten är enligt denna teoribildning en resurs som textanvändaren får använda hur hen vill. I min avhandling är detta mycket centralt. Den explicita intermediala tematiseringen framstår oftast genom relationer som textmottagaren uppfattar genom att använda de resurser som texten har, eller som texten är, till att sammankoppla den litterära texten med musik.

Den tredje synpunkten på textbegreppet som ser text som yttranden i dialog kan sammanfattas med hjälp av Borchmanns (2010: 26) definition på text: ”Fra en dagligsprogsfilosofisk synsvinkel er det eneste deskriptive tekstkriterium altså: ’En manifest sekvens af sætninger’. Når det er opfyldt, opfatter og behandler sprogbrugerne sekvensen som én sproghandling.”

Svensson och Karlsson (2012: 9) påpekar att detta är en begriplig och rimlig hållning, men att det finns få undersökningar som har tagit denna syn på text som sin utgångspunkt, åtminstone vad gäller undersökningar av mer omfattande slag. Texten är enligt denna definition ett yttrande, möjligt att ge respons på. Texter ses alltså vara inbegripna i både yttre och inre dialog. Med tanke på min avhandlings syfte är denna definition på text inte relevant. I min studie koncentrerar jag mig inte på sekvenser i språkhandlingar. Det faktum att jag koncentrerar mig på intermediala relationer och inte

på adressiviteten ger upphov till att denna synpunkt inte kan tillämpas i tillräcklig mån för att få någon relevans med tanke på syftet i min avhandling.

Svensson och Karlsson (2012: 11) skriver i sin artikel *Inledning: text, textforskning och textteori* så ger dessa synpunkter inte underlag för någon sammanhållen uppfattning om vad text är. De olika avgränsningsprinciperna överlappar varandra och delvis går de på tvärs med varandra. Uppfattningen om text kan ses som:

[...] maximalt snäv och sträng och som säger att en text är ett skrivet eller tryckt yttrande med tydligt markerad kohesion. Men man kan också tänka sig en maximalt öppen hållning som säger att texter är allting som på något sätt utnyttjas i kommunikation mellan människor. (Ibid.)

Den textdefinition som jag kommer att utgå från i min studie är en kombination av de synpunkter som ser text som sammanhängande struktur och text som betydelseskapande språkbruk. Detta på grund av att jag i min avhandling utgår från att de textpartier jag analyserar ska framkomma arabeskt samt ha intermediala relationer, dessutom ska de även ha musikalisk denotation eller konnotation.

Begreppet 'musik' kan sägas höra till samma kategori som begreppet 'text': i vardagliga sammanhang mycket lättdefinierbart, men egentligen mycket svårdefinierbart. Moisala (1998) lyfter fram i sin artikel *Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen* ett antal olika definitioner på musik. Hon anser att frågan om musikens ontologi inte endast är en central fråga, utan förmodligen det svåraste problemet inom musikvetenskapen. Problematiken ligger bland annat i *vad* musik egentligen är. Är musik vågrörelser i luften? Är musik kultur? Noter på ett ark? Eller kanske musik är någonting psykologiskt, någonting som endast pågår i huvudet på åhöraren?

Att lyssna på musik är både ett akustiskt fenomen och någonting som inte enbart är ljud utan också en rörelse av ljud, vilket vi uppfattar som musik. Musiken är alltså en upplevelse som uppstår genom fantasin. Filosofen Spinoza påstår att vi förstår verkligheten både materiellt och andligt. Precis så är det med musik också. Musiken är

ett akustiskt fenomen som man kan beskriva bara med hjälp av metaforer, men inte därför att musiken är analogisk med ett annat fenomen, utan därför att vi endast med hjälp av metaforer kan beskriva det som vi hör när vi lyssnar på ljud som musik.

Huruvida musiken är ett akustiskt fenomen kan diskuteras. Hur är det exempelvis med John Cages verk *4'33'* som är fyra minuter trettiofyra sekunder tystnad? Ett verk som framförts med stor framgång och som kan nästintill anses vara en klassiker inom konstmusiken. Treitler (1993) tangerar denna problematik i sin artikel *History and the Ontology of the Musical Work*. Han anser att institutionella, ideologiska och faktorer har påverkat verkidentiteten som stundom betonat notbildens betydelse och stundom uppträdandets betydelse. Det kan vara endast uppträdandet som är musiken. Vad gäller Cages ökända verk kan den kontrasteras med tomrum-metaforen (se 2.3), som ofta förknippas med litteratur. Även där är det inte själva mediet som är konsten, utan kontexten och mottagaren. Speciellt mottagaren är i en central position; hen måste fylla ut tomrummen som finns i konsten. Med tanke på denna avhandling är denna punkt beaktansvärd, musikstycket *Lasso rundt fru Luna* som framkommer i romanens intrig är inte ett akustiskt musikverk; den existerar inte i verkligheten varken i notformat eller ljudformat. Här är verkidentiteten upp till läsarens och hens kontextuella referensram gällande verket och begreppet *musik*. Här måste författarens avsikt tas i beaktning. Vad gäller Cages verk *4'33'* så är det uppenbart att han ser tystnaden som konsten i sitt verk. Verket framförs, är inspelat och är autonomt, till skillnad från musikstycket *Lasso rundt fru Luna* som är ingenting ifall den inte finns i textformat. Med tanke på den intermediala tematiseringen i romanen har jag utgått från att författaren inte använt utelämnning av intermedial tematisering mellan text och musik som någonting som ett konstnärligt uttalande som formar musikbegreppet i romanen, utan snarare som ett sätt att lyfta fram vissa tematiska synpunkter till exempel i Gunnhilds och Kvasers personbeskrivningar (se 4.3.2).

Moisalas (1998) exempel där hon diskuterar gurungerna, ett folk som bor i Nepal, kan kontrasteras med en mer västerländsk och modern definition på musik: gurungerna anser att musik uppstår bara när sjungandet och spelandet görs av en grupp människor inför publik vid en offentlig tillställning. Enligt denna definition finns inte musiken när

man sjunger eller spelar för sig själv eller med ens vänner till exempel under något arbete. I det moderna västerländska samhället har musik, bland annat genom tekniska innovationer, blivit individualiserad allt mer. Detta syns bland annat genom hur man tack vare musikteknologi kan spela in musik och lyssna på det var och när man vill. Det krävs alltså inte musiker för att det ska finnas musik. Även användningen av begreppet 'musik' är mycket bredare i den västerländska kulturen; en räkna med koder som streamas från internet kan kallas musik, symboler och noter på papper kan kallas för musik och även kognitiva processer, som exempelvis då en melodi spelar i ens huvud, kan kallas för musik. Problematiken ligger alltså i att definitionen för musik är mycket kulturbundet, och kanske inte enbart kulturbundet, utan även beroende på individen.

I min avhandling är musik även abstraktare och mer individuellt. Musiken existerar inte som toner, inte heller som text, utan snarare som relationen *mellan* ton och text. Det centrala är att texten innebär en musikalisk denotation eller konnotation. Termer och begrepp kan alltså i sig innefattas i begreppet 'musik' i min avhandling. Fastän utgångspunkten kanske är mer den ovannämnda västerländska individualistiska definitionen så är även kontexten central; som det framkommer i metodavsnittet 1.3 är den tematiska kontexten i romanen central för den musikalisk-litterära intermedialiteten.

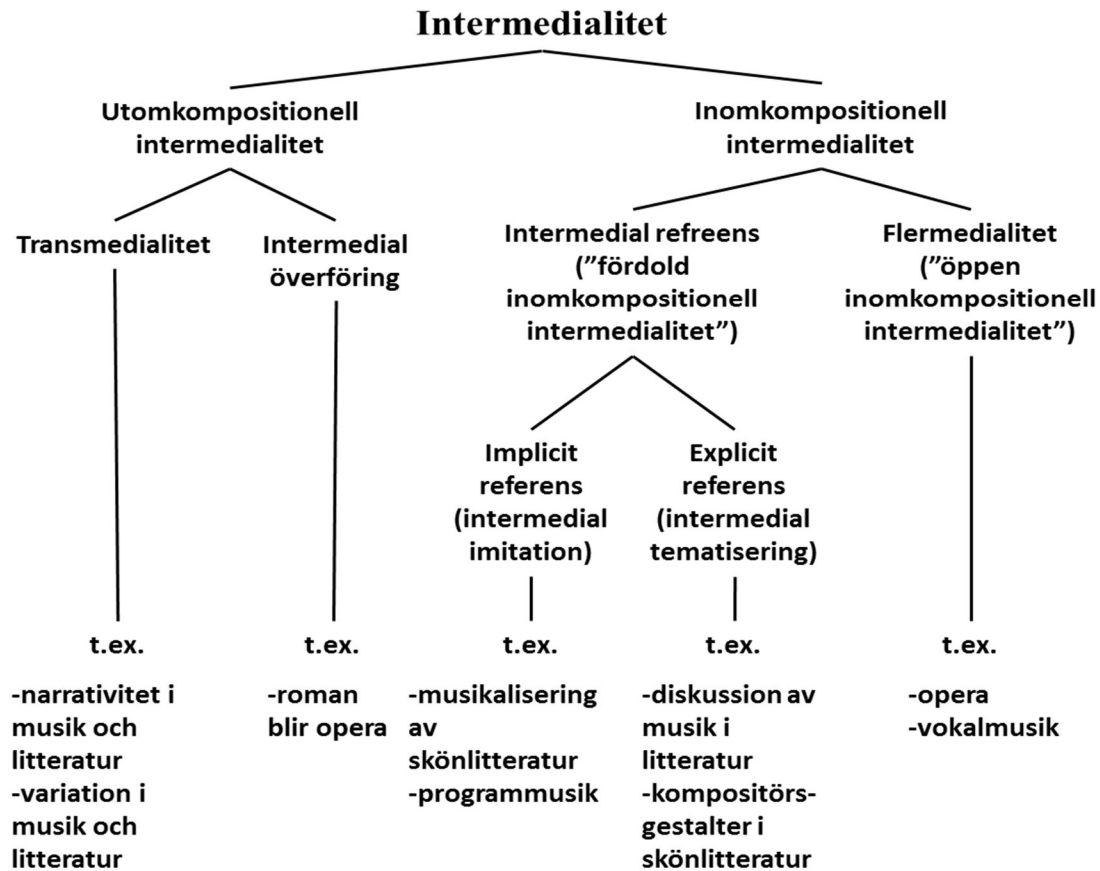
2.1.2 Intermedialitet mellan text och musik

Begreppen 'text' och 'musik' är inte individuellt sett de mest centrala i min avhandling. Det som jag kommer att koncentrera mig på är relationen mellan dem. Pater (1848) påstår att "[all art aspires] to the condition of music". Hans tankar utvecklas av Brown (1948) i verket *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Något av det första som Brown gör är att dela upp konsterna i spatiala och temporära konstarter. Spatiala är rumsbundna konstarter medan temporära är tidsbundna. Han presenterar litteratur och musik som de två temporära konsterna och jämför dessa två konstarter med varandra genom att sammanlikna dem på följande sätt: "Music and literature, then, are like in that they are arts presented through the sense of hearing, having their development in time, and hence requiring a good memory for their comprehension." (Ibid.: 11). Han kopplar samman musik och litteratur genom två sinnen: hörsel och minne. Detta baserar

sig på att han anser litteraturen ha samma sinnesmässiga status för örat som ett partitur har. (Ibid.: 11). Med andra ord är noterna, symbolerna och termen i ett partitur likaställda med bokstäverna i en text. Precis som en musiker hör ett musikstycke genom att läsa partituret hör en textmottagare texten då hen läser.

Brown påstår även att man är så van vid att översätta tryckta ord till ljud att man utan svårigheter rentav automatiskt glömmer ljudets existens. Detta problematiserar gränsdragningen mellan text och musik. Brown anser dock att den grundläggande skillnaden mellan dessa två konstarter är förhållandet mellan innehåll och uttryck: i litteraturen kan form och innehåll skiljas åt, medan i musiken *är* formen innehållet. (Ibid.: 8). Den centrala problemställningen blir då alltså: hur kan man utnyttja musikens verktyg till att analysera text eller vice versa?

Wolf (2002: 203–212) påstår att detta är möjligt. I artikeln *Musikalisering av litterär berättelse* spjälkar Wolf upp begreppet 'intermedialitet' i två delar: utomkompositionell intermedialitet och inomkompositionell intermedialitet. Till den utomkompositionella intermedialiteten hör bland annat transmedialitet och intermedial överföring, det vill säga intermedialitet som inte kan observeras som sådan inom givna verk eller kompositioner, utan behöver en annan utomstående referens mellan vilka intermedialiteten finns. Den inomkompositionella intermedialiteten, det vill säga intermedialitet i snäv mening, handlar i sin tur om intermedialitet som kan uppfattas i verket som sådant och som kräver inga andra verk för att förstås. Den inomkompositionella intermedialiteten kan delas upp i intermediala referenser och flermedialitet, dessa kallas också fördold inomkompositionell intermedialitet samt öppen inomkompositionell intermedialitet. Intermediala referenserna kan i sin tur delas upp i implicita referenser, det vill säga intermedial imitation, och explicita referenser, det vill säga intermedial tematisering. Detta åskådliggörs i figur 4.



Figur 4. Intermediala relationer med musikalisk-litterära exempel (Wolf 2002: 207)

Wolfs kategorisering ger en grund för vad i denna intermediala relation kan studeras. Det som bör noteras i figur 4 är att Wolf ger i sin kategoriserings lägsta rang *exempel* på vad det kan handla om. Exempelvis behöver den intermediala tematiseringen inte handla om diskussion av musikstycken eller kompositörs-gestalter i litteratur.

Wolf delar upp intermedialitet mellan text och musik i utomkompositionell och inomkompositionell intermedialitet. Inomkompositionell intermedialitet handlar om intermedialitet som inte konkret överskrider mediegränser, medan den utomkompositionella gör det. Den inomkompositionella intermedialiteten handlar om ett medium som består av flera medier, som exempelvis operan och vokalmusiken som båda innehåller både text och musik. Detta kan kontrasteras med intermedial överföring som klassas som utomkompositionell intermedialitet där exempelvis en roman blir till

en opera, alltså romanen som är ett medium blir till operan som i sig är flermedial, alltså består av både text och musik. (Wolf 1999: 37–44; 2010: 254).

Intermediala referenser är en del av den inomkompositionella intermedialiteten och kan innebära fördold intermedialitet, det vill säga intermedialitet som inte konkret överskrider mediegränserna, men refererar till ett annat medium. Dessa referenser kan göras implicit och explicit. (Wolf 2002: 203–212). Implicit kan man göra det till exempel genom att man gör musik av skönlitteratur, här kan Henrik Ibsens *Peer Gynt* fungera som exempel: den var först en dramatisk dikt som det senare gjordes musik till och där musiken fungerade också utan den dramatiska dikten men de har ändå ett starkt samband som åhöraren upplever. Detta innebär att man för läsarens tankar från ett medium till ett visst verk.

En explicit intermedial referens innebär att man explicit i ett medium refererar till ett annat. Exempelvis till kompositörsgestalter, instrument, låtnamn, musikbegrepp och så vidare, men ändå inte överskrider mediegränserna; det är endast text där man refererar till ett annat medium. Den explicita intermediala referensen uppkommer då ett annat medium nämns, diskuteras eller representeras med hjälp av signifikanter som uttrycks i det så kallade dominanta mediet, som innebär det medium som är utgångsmediet, det vill säga i det här fallet texten som uttrycker intermediala referenser till musik. Det dominant mediet behåller alltså sitt teckensystem och det andra mediet kommer fram i tematiken, som referenser eller som strukturella förändringar. (Ibid.)

2.2 Stil

Begreppet 'stilistik' har ett flertal olika definitioner. Enligt Nordman (1994: 115) har stilistiken av tradition befunnit sig i gränslandet mellan språkvetenskap och litteraturforskning. Den är inte en egen disciplin, men den är inte heller rent språk- eller litteraturvetenskap. Jeffries och McIntyre (2010: 28) hävdar att det handlar om en vetenskap som är i intersektionen mellan lingvistik, litteraturvetenskap och kognitiva vetenskaper.

Det som man studerar inom stilistiken är stil. I min avhandling kommer individualstilen att stå i fokus. Nedan presenterar jag ett antal olika definitioner på stil. Dessa torde ge en inblick i hur mångfacetterat och svårdefinierbart begreppet 'stil' är.

Jeffries och McIntyre (2010: 1) sammanfattar Crystals och Davys (1969: 9), Leechs (2008: 54) samt Wales (1989: 438) tankar om begreppet *stil* på följande sätt: Stil kan definieras som en underdisciplin till lingvistik; en systematisk analys av språk och hur språket kan variera med tanke på sådana faktorer som genre, kontext, historisk kontext och författare. Exempelvis individualstilen skiljer en författare från en annan och olika stil skiljer olika genren från varandra: tidningsspråk skiljer sig nämnvärt från exempelvis lagspråk. Att analysera stil betyder alltså att man systematiskt granskar formella faktorer i en text samt även granskar stilens funktionella signifikans för ifrågavarande text. Enligt denna definition är stilstudier en underdisciplin till lingvistik. Det handlar om stil i *språket*. Det centrala är den funktionella betydelsen *tolkningen* har för läsaren. Detta tankesätt kan kontrasteras med den så kallade tomrum-metaforen som presenteras i avsnitt 2.3.

Cassirer (2003: 13) i sin tur påstår att stil inte är endast den yttre formen, det vill säga språk, uttryck och disposition. Enligt honom är stil *form* sedd i relation till ett *innehåll*. Detta kan kontrasteras med Teleman och Wieselgren (1970: 7), som ser begreppet 'stil' ur en mer kontrastiv synvinkel. Enligt dem är stil avvikelser från normer. De uttrycker det som "resultaten av textskaparens [...] val bland de synonyma uttryckssätt, som lexikon och grammatik erbjuder" samt "de avvikelser från det gemensamma språkbrukets lexikon och grammatik, som texten innehåller". Hellspong (2001: 68) i sin tur definierar stil som "textens förhållande till ämnet, läsaren och situationen" och enligt Liljestränd (1993: 17) är stil olikheter och variationer i text.

Även om dessa ovan nämnda tankar kring begreppet 'stil' skiljer sig från varandra har de vissa gemensamma karaktärsdrag. Det handlar om en mycket kontrastiv disciplin. Det intertextuella framhåvs och uppmärksamhet fästs vid texten, sändaren och mottagaren.

Som tidigare nämnt är stilistik är en korsning mellan lingvistik, litteraturvetenskap och till en viss mån också kognitiva vetenskaper. Och att uppfatta en viss stil är det inte nog med det textuella, utan det krävs intertextualitet och intermedialitet samt den kognitiva process som läsaren genomgår. Stil är inte enbart text, inte enbart betydelse, inte enbart upp till textavsändaren, utan också mycket avhängande på textmottagaren och hans kontext. Stilen kan anses ligga i intersektionen mellan text, sändare och mottagare.

För denna typ av analys är det mest relevanta individualstilen, som är högst troligen en kombination av alla ovanstående synpunkter på stil. I denna avhandling ser jag stil som någonting som ligger i intersektionen mellan sändare, mottagare och text. Med tanke på att min studie handlar om hur intermediala relationer mellan text och musik är del av en författares individualstil har jag valt att använda begreppet 'text' i snävare mening än den traditionella textsynen (se 2.1.1).

2.2.1 Individualstil

Precis som begreppet 'stil' så har även begreppet 'individualstil' ett antal olika definitioner. Vossler (1904: 15, 23) skriver "Stil ist der individuelle Sprachgebrauch im Unterschied vom allgemeinen" och "So viele Individuen, so viele Stile". Vad individualstilen egentligen består av är en fråga som inte helt kan besvaras. Det som dock kan diskuteras är vad som är säreget för en författares individualstil.

Nordman (1994: 154–155) skriver att den skönlitterära stilforskningen har två explicita syften:

1. Att studera författarindividens, den konstnärligt medvetna textskaparen och hans roll.
2. Att studera den estetiska effekt som hans text väcker hos mottagaren.

Av dessa är den tidigare nämnda den som studerar individualstilen, som även är forskningsobjektet i min studie. Det centrala i en studie av individualstil är författarindividualiteten och texten som ett konstverk. Nordman (1994: 153) skriver att "En författares stil gäller mer hur något uttrycks än vad som uttrycks."

Galperin (1977) skriver att begreppet 'individualstil' har mer att göra med hur språket används av en individ, endera som talare eller skribent, än med hur språket fungerar i vissa kommunikativa sfärer. Individualstilen definierar han på följande sätt: "[...] individual style is [...] a unique combination of language units, expressive means and stylistic devices peculiar to a given writer and making this writer's works or even utterances easily recognizable." Intermedialitet kan kategoriseras till de expressiva medlen som författaren använder sig av, och kan därmed ses som en del av individualstilen.

Nordman (1994: 156) skriver även att det som oftast noteras i stilundersökningar är stilistiska och semantiska markörer, och att dessa kan indelas i tre huvudgrupper: meningsbyggnad, ordval och bildspråk.

Johansson (2012: 48) diskuterar individualstil och dess olika definitioner i sin artikel *Stilistisk-textuell variation: aktörsbetonad voluntarism och/eller strukturell determinism*. Han ger begreppet 'individualstil' följande definition:

En *individualstil* utgör en generalisering av egenskaper som dels inte är bestämda eller endast delvis bestämda av genrer, dels skiljer författarens sätt att skriva från andra författares, även när dessa skriver i samma genre. En individualstil kan innebära att en aktör dels förhåller sig aktivt till mönster (genom att "låna" eller nyskapa), dels påverkas av sitt psyke att, medvetet eller omedvetet, välja en viss stilistisk uttrycksform. (Ibid.)

Med tanke på syftet med min avhandling, så är dessa tankar centrala. Det handlar om *hur* författaren avviker från ifrågavarande genrens normer och hur han skiljer sig från andra författare inom samma genre. Fastän min undersökning inte är kontrastiv, så kommer den ändå att ge en inblick i hur den intermediala tematiseringen framkommer i Mykles individualstil.

Jag kommer inte att koncentrera mig på meningsbyggnaden, utan på ordval och bildspråk. Intermedialitet som en del av författarens individualstil med det explicita som utgångspunkt kräver att det lexikala beaktas och de explicita och implicita signifikanter som bidrar till explicit intermedial tematisering är av denna karaktär. Till de områden jag studerar i denna avhandling hör även bildspråket, i detta fall stilelement/-markörer i de exempel av intermedial tematisering som jag koncentrerar mig på.

2.2.2 Troper och figurer

Retoriska figurer är en central aspekt vad gäller individualstilen. Retoriska figurer kan delas in i troper och figurer. En trop är en stilfigur som omformulerar eller vrider på innehållet i ett ord, begrepp eller fras från dess ursprungliga mening till ett annat. Figurer i sin tur är mer svårdefinierbara. (Vinje 1993: 70–86). I denna avhandling skiljer jag troperna från figurerna genom att se figurerna som syntaktiska retoriska figurer medan jag ser troperna som semantiska och bildspråkliga.

Bildspråk kan ses som en underkategori till retoriska figurer. Retoriska figurer är ord, fraser eller textavsnitt vars syften är att åskådliggöra eller förtydliga en text. De retoriska figurerna kan också förstärka eller försköna en texts verkan. (Cassirer 2003: 19). Detta visar att fastän det finns en mängd olika stilfigurer har de alla något gemensamt även om de tar sig olika uttryck och delvis tjänar olika syften. Till bildmässiga stilfigurer hör bland annat allegorier, metonymier och omskrivningar. De bildmässiga stilfigurerna förenas av att de bygger på en likhet som förenar två föremål eller företeelser med varandra. Liljestrand (1993: 68–69) skriver att ”Man kunde tala om överförings- och likhetsteknik på lexikalisk-semantisk nivå”. Med tanke på det intermediala som är mitt forskningsobjekt är det precis detta jag vill nå i analysen av den intermediala tematiseringen mellan text och musik.

Det problematiska i att studera bildspråk är mängden definitioner som finns på det. Exempelvis Hallberg (1982: 10) anser att bilder och bildspråk måste innehålla jämförelser eller liknelser, där alltså ett ord eller en fras fungerar som en bild då det

används oegentligt om något annat än vad ordet eller frasen vanligen betecknar. Dessa likheter behöver inte alltid bygga på faktisk likhet mellan fenomen, utan kan även vara abstrakta. Detta syns exempelvis i uttryck som *stolens ben* och *latmask*. Sorvali definierar bildspråk på följande sätt: ett ord används bildligt då det får betydelser som klart avviker från ordets primära betydelse (Sorvali 1980: 345). Liljestrand (1993: 69) i sin tur anser att bilden eller bildspråket är den vanligaste och viktigaste typen av bildmässiga stilfigurer och att den bygger på en likhetsassociation.

Det som dessa definitioner har gemensamt är att bildspråk alltid består av två komponenter eller led: sakled och bildled. Sakled är det som beskrivs medan bildled är det som beskriver. Hallberg (1982: 10) ger följande exempel: *höstmånens kastrull*, där månen utgör sakled eftersom det är månen som man talar om i sammanhanget. Kastrullen i sin tur fungerar som bildspråk och beskriver sakledet. Bilden liknar månen vid en kastrull och hela uttrycket, det vill säga sakledet och bildledet kallas bild eller bildspråk.

Det problematiska med analysen av bildspråk är det samma som stilbegreppets problematik. Teleman och Wieselgren (1970: 57) anser att fastän man tolkar författarens avsikter med bildspråket så tolkar man egentligen ens egen läsning och ens egna subjektiva upplevelser av läsningen och bildspråket. Detta kan åskådliggöras redan av det spektrum av olika definitioner som de nära relaterade begreppen 'besjälning' och 'personifiering' fått: När döda, konkreta ting liknas vid levande, dvs. andas, ler, suckar o.d., kallas metaforen ofta en besjälning. När abstrakta begrepp jämförs med människor och får mänskliga egenskaper, kallas däremot metaforen för personifikation. Homén (1953: 223) i sin tur använder endast termen *personifikation* för både abstrakta och konkreta föremål. Møller Kristensen (1970: 86) ser personifikation som naturfenomen som talar eller kan talas till. Hallberg (1983: 84) anser naturbesjälningen basera sig på en överföring, en analogi mellan mänskligt och icke-mänskligt. Genom personifikation antar ett abstrakt begrepp en konkret gestalt. I denna avhandling kommer jag att använda termen *besjälning* för de bilder där någonting konkret görs levande, vare sig det handlar om konkreta eller abstrakta föremål som görs levande.

Till bildspråk hör bland annat metaforer, liknelser, metonymier, allegorier och besjälningar beroende på hurdana definitioner man väljer att använda. Bildspråket är alltså ett svårbegripbart område vad gäller definitioner. Men det må dock påpekas att det inte är själva definitionen i sig som är huvudtanken i en liknande analys, utan det man gör med den definition man valt att använda sig av.

De för min avhandling centrala troper och figurer samt de definitioner jag valt att använda presenteras i tabell 1 och tabell 2. Dessa åskådliggörs med hjälp av exempel ur min analys.

Tabell 1. Troper

Trop	Definition
Besjälning	En form av bildspråk varigenom något abstrakt och opersonligt eller livlöst tillägges vissa mänskliga egenskaper eller framställs som levande väsen (<i>Svenskt litteraturllexikon</i> 1970: 432). Ex. "Toget sang" (MA: 35).
Hyperbol	Framhävnig genom överdrivning som överskrider det sedvanliga (Vinje 1993: 74). Ex. "«Nårrge,» sa den unge mannen, og det var som tonene fra en gullharpe" (MA: 68).
Liknelse	Metafor där jämförelseordet <i>som</i> används mellan bildledet och sakledet (Hallberg 1982: 14). Ex. "han danset som en mager bjørn" (MA 615).
Metafor	Överföring av ett begrepp, en betydelse, till en främmande begreppskategori. (Lakoff & Johnson (1980: 3–6). Metaforen kan indelas i olika typer av metaforer. Som t.ex. den ontologiska metaforen och den metonymiska metaforen som är närvarande i studieobjektet. Ex. "hun var en narr [...] et silke-ludder" (MA: 113).
Metonymisk metafor	Ersättning eller förvriddning där det är sammanhang eller anknytning mellan det begrepp som blir utnyttjat och det som blir ersatt. Sammanhanget eller anknytningen kan knyta sig till tid, rum, kausalitet etc. Till skillnad från metaforen är metonymins led bundna av ett semantiskt släktskap. (Lakoff & Johnson 1980: 35–40). Ex. "Ikke en av alle verdens lukter og dufter kunne unngå å bli suget inn av denne syttendemaitrompet av nese" (MA: 56).
Ontologisk metafor	Den ontologiska metaforen låter sändaren förmedla sina erfarenheter generellt genom objekt, substanser och företeelser utan att vidare specificera typen av objekt, substans eller företeelse (Kövecses 2010: 328). Ex. "en sang av jern og av blind natt" (MA: 32).

I tabell 1 har jag presenterat de troper som framkommer i min analys av stilfigurer. Med de definitioner jag valt att använda har jag ämnat vara entydig och konsekvent med

tanke på analysdelen. På grund av att metaforen framkommer ofta i analysdelen har jag valt att dela den in i två olika typer av metafor.

Tabell 2. Figurer

Figur	Definition
Alliteration	Upprepning av ett ljud från början av ett ord till början eller till slutet av ett annat ord. (Vinje 1993: 176). Ex. "Konsulsønnen, meglersønnen, skihopperen, høydehopperen" (MA: 187).
Anadiplosis	Omtagning som går ut på att en sättning, en fras eller en vers öppnar med samma ord eller uttryck som den föregående slutar med. (Vinje 1993: 83).
Anafor	Omtagning där samma ord eller uttryck blir använt vid öppningen av en sättning, en fras eller en vers. (Vinje 1993: 84). Ex. "det er nu det skjer. Det er nu det skjer [...] Det er alt skjedd" (MA: 462).
Isokolon	Sammanställning av syntaktiskt motsvarande sekvenser innanför en större syntaktisk helhet. (Vinje 1993: 86).
Klimax	Omtagning som vidareutvecklar ett anadiplosis efter mönstret 1-2-3-4 och så vidare (Vinje 1993: 84). Ex. "Hans ord og hans latter var en sang, en koral, en pil i deres kjød, et bitt i deres øreflipp, en høysang over deres hode. Han gav dem livsens betydning, han gjorde dem til gudinner" (MA: 56).
Parallellism	Samordning av idéer som är organiserade i ord, fraser eller paragrafer som är ekvivalenta med varandra. (<i>Britannica Academic Edition</i>). Ex. "det er nu det skjer. Det er nu det skjer [...] Det er alt skjedd" (MA: 462)
Trikolon	Isokolon med tre led. (RhetOn 2011). Ex. "konsertmester. Konsertmester [...] Konsertmester! (MA: 182).

I tabell 2 finns anadiplosis med i tabellen på grund av att begreppet ingår i klimaxens definition, isokolonet i sin tur för att begreppet ingår i trikolonets definition. Det som är värt att beakta speciellt vad gäller figurerna är att de ofta kan framstå i text parallellt med varandra, som exempelvis trikolonet och parallellismen, där skillnaden är att trikolonet är syntaktiskt, medan parallellismen är semantiskt.

2.3 Tomrum-metaforen

Som tidigare nämnt betecknar meningsnivån enligt Cassirer (1993: 164) författarens avsikt. Detta håller jag dock inte helt med om. Med tanke på det mediala som jag fokuserar mig på i denna avhandling befinner sig också läsaren på innebördsnivån.

En text är inte enbart en räkka koder, utan den kräver en viss kontext samt en sändare och mottagare. En text kan ses vara mediet som förmedlar information mellan sändare och mottagare. Eftersom textförståelsen grundar sig på kommunikation, så är den inte helt objektiv. Skribenten formar texten omedvetet och medvetet på ett sådant sätt att hen förstår den som sådan. Skribentens sociokulturella bakgrund, utbildning och stil är endast några av de aspekter som påverkar hur texten kommer att förstås av läsaren. När texten nått läsaren reflekteras den med läsarens bakgrund och andra aspekter som påverkar textförståelsen. Detta kan vara endera en medveten process, eller så är den helt omedveten. Högst troligen är det en kombination av båda.

Texten har alltså vissa tomrum som läsaren fyller i. Detta åskådliggör Iser (1974) med hjälp av den så kallade tomrum-metaforen. Enligt hans mening är läsning individuellt och kreativt. Texten säger eller förklarar inte allt, utan någonting lämnar alltid tomt och osagt. Dessa tomrum och obestämda punkter måste läsaren fylla ut. Iser hävdar att alla texter har tomrum. Läsning är alltså en selektiv omedveten aktivitet där meningen skapas och är inte gett på förhand, utan den utvecklar sig under läsprocessen. För läsning krävs alltså kreativitet. Och konkretionen av texten är alltid subjektiv; den varierar till en viss mån från läsare till läsare. Vinje (1993: 40) summerar denna så kallade *relativisering* av textförståelse i två punkter:

1. Förståelsen av texten är avhängig av läsaren, läsarens bakgrund och läsarens erfarenheter.
2. Det hör till texters natur att bidra med olika uppfattning och konkretiseringar av samma artefakt.

Som tillägg till dessa två punkter skulle jag vilja hävda att detta gäller också skribentens skrivprocess. Hur en text fungerar är också avhängig av skribentens bakgrund och skribentens erfarenheter. Texter är alltid till en viss mån självbiografiska och intertextuella. Skribenten måste göra vissa antaganden gällande dessa tomrum, hen måste ge utrymme för den kreativa processen också medvetet.

Detta kan kontrasteras med Barthes (1977) teori om författarens död. Där han diskuterar författaren och hur författaren inte existerar längre efter att ha skrivit sin produkt. Detta är en relevant diskussion vad gäller intermedialitet, men eftersom jag koncentrerar mig på intermedialitet som ett stilistiskt särdrag hos en viss författare och vill nå hur den samspelar med individualstilen, så kan Barthes teori om författarens död inte tillämpas i den här studien.

3 INTERMEDIAL TEMATISERING I *LASSO RUNDT FRU LUNA*

I detta kapitel kommer jag att analysera den intermediala tematiseringen i *Lasso rundt fru Luna* (MA). I avsnitt 3.1 kommer jag att studera den intermediala tematiseringen i romanens titel. I avsnitt 3.2 kommer jag att studera den intermediala tematiseringen som stilistiskt särdrag i personbeskrivningar. I avsnitt 3.3 kommer jag att studera den intermediala tematiseringen i onomatopoetiska uttryck. I avsnitt 3.4 kommer jag att studera den intermediala tematiseringen i figurer och troper som hittas i de tidigare analyserade exemplen.

3.1 Romanens titel

Titeln för romanen, det vill säga *Lasso rundt fru Luna*, är tematiskt sett ett centralt begrepp och en central explicit intermedial referens i romanen. Bokens titel refererar till en rapsodi vid samma namn som huvudkaraktären komponerar i romanen. Med tanke på den intermediala tematiseringen i romanen är detta den enda referensen som kan sägas omspanna hela romanen. Romanen innehåller sju explicita intermediala referenser till rapsodin: en som innefattar hela romanen, två som innefattar hela kapitel, samt fyra som innefattar en explicit intermedial referens på begreppsnivå.

Den explicita intermediala referensen till rapsodin framkommer även som titel till kapitlet «Lasso rundt fru Luna» (MA: 675) och *Lasso rundt fru Luna* (MA: 30) samt i första delen av romanen där fyra explicita intermediala referenser framkommer: första gången framkommer en i dialogen mellan huvudkaraktären och en sidokaraktär:

- (1) <<Hva var det De sa at stykket hette?>> spurte mannen.
Ask kunne ikke huske å ha sagt noe. Han sa, og det var som om han måtte ta en liten sats for å si det: <<Lasso rundt fru Luna.>> (MA: 35)

Andra gången då berättaren explicit uttrycker vad begreppet står för:

- (2) Nu, efter tolv år, reiste han i natten med partituret til «Lasso rundt fru Luna». En rapsodi. Han hade valgt denne titelen med overlegg, det var bare ett menneske i verden som vill vite hva som lå i den. (MA: 36)

Tredje och fjärde gången då berättaren uttrycker orsaken till varför huvudkaraktären komponerat rapsodin:

- (3) Bare for ett menneske i verden hade han kalt rapsodien <<Lasso rundt fru Luna>>. Mere skulle ikke ha vært sagt. Men dette ene menneske skulle visst at dette musikkstykket, ved sin titel og sitt innhold, var ment som en presang. Det skulle være en voksen manns tilkjennegivelse av at han ikke hade glemt, dette var han ordløse måte å gjøre opp et gammelt mellomværende på. <<Lasso rundt fru Luna>> skulle gjøre opp for alle de tause år. For tolv, tause år. (MA: 37)

Sex av romanens kapiteltitlar innehåller explicita intermediala referenser till musik. Dessa är *Lasso rundt fru Luna* (MA: 30), *Ouvertyren* (MA 41), *Fiolinen* (MA 170), *En visjon om høye E* (MA: 341), *Sangen om friheten* (MA: 440) och «*Lasso rundt fru Luna*» (MA: 675). De för denna avhandling centrala är kapitlen *Lasso rundt fru Luna* i första delen av romanen och kapitlet «*Lasso rundt fru Luna*» i tredje delen av romanen. Detta på grund av att dessa explicita intermediala referenser till musik används arabeskt av författaren och hör till den inomkompositionella intermedialiteten i romanen eftersom *Lasso rundt fru Luna* är en komposition som finns endast i romanen och inte i verkligheten.

3.2 Personbeskrivningar

I *Lasso rundt fru Luna* använder sig Mykle av intermedial tematisering som ett stilistiskt medel i sina personbeskrivningar. Personbeskrivningar i romanen innehåller ofta musikaliska referenser som han använder som stilistiska medel. I detta avsnitt kommer jag att analysera Mykles sätt att beskriva romanens huvudkaraktärer med hjälp av den explicita intermediala tematiseringen. De personbeskrivningar som kommer att analyseras är de allra mest centrala karaktärernas personbeskrivningar, det vill säga Camillas, Sivs, Gunnhilds, Pelles, Gunnars och Kvases. De kvinnliga karaktärerna kommer jag att diskutera i avsnitt 3.2.1, medan de manliga kommer jag att diskutera i avsnitt 3.2.2.

3.2.1 Camilla, Gunnhild och Siv

I romanen möter huvudkaraktären ett antal kvinnor som han umgås med. Av dessa är Camilla, Gunnhild och Siv de mest diskuterade i romanen. I deras beskrivningar använder sig Mykle av explicita intermediala referenser till musik till att framhäva huvudkaraktärens hållning till dem; huvudkaraktären beskriver dem endera positivt eller negativt med hjälp av intermedial tematisering.

I andra delen av romanen beskriver han Camilla, en tematiskt sett mycket central karaktär för huvudkaraktären, på följande sätt:

- (4) Han husket hennes gyselige maltraktering av det tyske, engelske og franske sprog, hennes upresise, giddeløse, selvtilfrese uttale, og han kunne knyte seg i hvit fortvilelse når han tenkte på de gangene han hadde hørt henne synge og spille piano. Hvis det var noe Ask hatet i denne verden, så var det en falsk tone, en upresis gjengivelse av et musikkstykke, en uærbødig omgang med et musikkinstrument. Forunderlig nok, de første gangene hade han funnet det rørende, han hade fornemmet noe søkende og lengtende og uferdig hos henne, han hade bara holdt dobbelt av henne for disse urene, komiske tonene når hun sang, og hennes haltende, forbausende anslag i bassen når hun spilte tangoer og foxtrotter. Men nu visste han bedre: hun var en narr og en noksagt, en ung purke med sløyfe om halen, et silkeludder. (MA: 113).

I exempel (4) framkommer det att intrigmässigt har karaktärers musikaliska eller icke-musikaliska natur ingen som helst relevans, men med tanke på den musikaliska tematiken är den central. I exemplet ovan finns både den musikaliska och icke-musikaliska aspekten. Hon beskrivs med hjälp av intermedial tematisering; huvudkaraktären tänker på hur han hade hört henne sjunga och spela piano, om hur tonerna var falska och hur dessa var negativa sidor av henne. Negativa, men för huvudkaraktären mycket centrala. Han kontrasterar detta genom att beskriva hur han förut hade upplevt hennes spelande.

Tidigare hade huvudkaraktären sett någonting rörande, sökande, längtande och ofärdigt hos henne. Huvudkaraktären påstår sig tidigare ha gillat henne dubbelt så mycket tack vare hennes icke-musikaliska natur. Senare då huvudkaraktärens tyckte för kvinnan

tinat beskriver han denna icke-musikalitet som det han hatade i denna värld. Här har författaren tematiserat det känslomässiga tillståndet hos huvudkaraktären med hjälp av intermedial tematisering. Den intermediala tematiseringen av musik fungerar som ett stilistiskt medel, i detta fall en metafor, för hans tycke gällande karaktären i fråga. Efter att författaren beskrivit karaktären i ljus av musiken gör han det också explicit: ”hun var en narr og en noksagt, en ung purke med sløyfe om halen, et silke-ludder” (MA: 113). Denna beskrivning avslutas med ett trikolon, som ger läsaren intrycket av det slutliga och finita. Här är trikolonet inte syntaktiskt, utan semantiskt. Hon är *en narr*, *en ung purke* och *et silke-ludder*. Efter detta förblir huvudkaraktärens hållning till kvinnan densamma.

Samma stil har författaren även i andra beskrivningar, som då han beskriver en karaktär som har en mycket central roll i romanen, nämligen Siv:

- (5) Ask biter seg i leppene, og prøver å smile, men han tør ikke se på Siv. Som om hun aner noe av det som foregår inne i ham, reiser hun seg bløtt fra hans side og går bort til pianoet.
 Barmhjertige gud, hun setter seg til for å spille! Ask har slik redsel for mennesker som skal være selskapelige ved å spille piano, han er så kritisk når det gjelder musikk; hvis hun nu spiller falskt, tenker han fortvilet, hvis hun nu skal hakke seg gjennom en foxtrot og spille rent diskanten, men med hjemmegjort bass! Det er det frykteligste han vet: mennesker som omgås et piano utan ærefrykt, og nu var det jo så varmt, så riktig, hvorfor må hun gjøre dette, han må prøve å stoppe henne, snakke henne fra det, han reiser seg og går mot henne, men hun har alt slått an noen akkorder, og det farer gjennom han som en overjordisk lettelse: hun er ju musikals, hun sitter jo og spiller aldeles yndig. (MA: 461)

Precis som i exempel (4) med Camilla så beskrivs Siv också på ett liknande sätt i exempel (4). Hon rentav kontrasteras med Camilla. Detta är mycket iögonfallande speciellt då huvudkaraktären reflekterar kring hur dessa kvinnor rentav tekniskt spelar. Camillas teknik beskriver han negativt på följande sätt: ”hennes haltende, forbausende anslag i bassen når hun spilte tangoer og foxtrotter” (MA: 113) Sivs i sin tur vet huvudkaraktären ännu ingenting om, men han reflekterar kring det på följande sätt: ”hvis hun nu skal hakke seg gjennom en foxtrot og spille rent diskanten, men med hjemmegjort bass!” (MA: 461). I bägge beskrivningar använder författaren sig dessutom av hyperboler då han beskriver huvudkaraktärens förhållande till musik och falska toner: i Camillas fall ”Hvis det var noe Ask hatet i denne verden” (MA: 113) och i Sivs

fall: "Det er det frykteligste han vet: mennesker som omgås et piano utan ærefrykt" (MA: 461).

Bägge beskrivningar avslutar han dessutom med en beskrivning av huvudkaraktärens känslomässiga tillstånd samt en kort och koncis beskrivning av karaktären i fråga, dessa skiljs åt med kolon i båda fallen: "Men nu visste han bedre: hun var en narr og en noksagt, en ung purke med sløyfe om halen, et silke-ludder." (MA: 113) kontra "og det farer gjennom han som en overjordisk lettelse: hun er ju musikals, hun sitter jo og spiller aldeles yndig." (MA: 461)

I Camillas fall lämnar beskrivningen där. Hon är icke-musikalisk och med hjälp av det inser huvudkaraktären sin hållning till henne. Siv i sin tur gäller det totalt motsatta. Hon är musikalisk och spelar aldeles underbart. Detta ger upphov till att huvudkaraktärens hållning till henne blir positiv och personbeskrivningen fortsätter, igen med den musikaliska tematiseringen som utgångspunkt:

- (6) Hun spilte en vals fra en operette: <<Gold und Silber.>> Ask ble stående og se på henne, han var full av henrykkelse. Hun var så liten, hennes ben rakk bare så vidt ned til pedalene. Og hennes hender: han skjønnte ikke hvordan hun kunne greie greppene. Men fingrene var forbløffende myke, hun spent dem så lett ut fra hverandre; hennes vevre, små hender rullet over tangentene, på en mysteriøs måte plukket hennes fingre med seg alle tonene. Alle grep på over en oktav måtte hun ta i et lite kast med hånden, det ga musikken en egen karakter; hun slo feil et par ganger, og han kunne høre at hun ikke var noen stor pianist, men hennes musikalitet var dyp og ekte. Han stod og så ned på hennes bitte små, smidige hånledd; hennes kropp levde med i spillet, svakt; det var så komisk og så betagande å se det lille mennesket legge seg på bassakkordene, det var som om hun brekket begynnelsen av hver takt opp i luften og ga den vinger; han merket til sin glede hvordan hun behersket den særegne rytmen i wienervals. I wienervals kommer ikke det første efterslaget nøyaktig på annen fjerdedelsnote, det kommer litt før, det lister seg inn umiddelbart etter påslaget i takten, det er som om det første efterslaget i hver takt ligger skjelmisk på lur for å sparke ben under påslaget i samme øyeblikk som påslaget er satt an. Denne musikken har slik en lett, sprø ynde over seg, det er som om foten ikke får lov å treffe gulvet før den atter skal svinge seg opp, det er en dans på champagneperler, det er verdens lyseste og letteste og mest innsmigrende musikk.

Men som han stod der og lyttet, betatt, kunne han også i skjæret fra pianolampen se skyggene og linjene i hennes ansikt. Nu kunne han føle noe vemodig i hennes spill, det var som om hun spilte om noe som hadde vært. Han kunne se det svake, sorgfulle draget rundt hennes munn. Noe var tapt, noe skulle aldri vende tilbake. Han svelget, og la hånden forsiktig på hennes skulder. Hun slapp bassen og la venstre hånd oppå hans, mens hun spilte et par takter videre med høyre hånd. Så stoppet hun. (MA: 461–462)

Ifall beskrivningarna på Camilla och Siv kontrasteras med varandra är beskrivningarnas längd den mest uppenbara skillnaden. I Camillas fall slutar beskrivningen vid det att huvudkaraktären konstaterar henne vara icke-musikalisk. Den långa beskrivningen kan anses vara mer beskrivande, inte enbart på grund av dess syntaktiska längd, men också på basis av dess detaljrikedom. Beskrivningen är också mycket adjektivladdad och det handlar rentav om en systematisk beskrivning av kvinnan; från hennes ben till hennes händer, från händerna till fingrarna, från fingrarna till handleden och till slut ända till linjerna och skuggorna i hennes ansikte. Detta ger läsaren ett intryck av att det är en beskrivning av någonting med mycket relevans med tanke på tematiken och intrigen.

Efter personbeskrivningen avslutar författaren med:

- (7) Slik stod han lenge, med hånden på hennes skulder. Hennes hånd lå varm, rolig, oppå hans. Han tenkte: det er nu det skjer. Det er nu det skjer, mellom henne og meg. Hun behøver ikke reise seg. Det er alt skjedd. Siv. (MA: 462)

I exempel (7) betonar författaren den intermediala tematiseringens relevans. Det är musiken som bestämmer när det är hänt mellan dessa karaktärer. Parallellismen som uppkommer i beskrivningen ger läsaren ett intryck av det finita och slutliga. ”det er nu det skjer. Det er nu det skjer [...] Det er alt skjedd” (MA: 462). I detta fall är parallellismen en anafor, det vill säga en typ av upprepning. Dessutom sker upprepningen tre gånger. Det handlar alltså om ett trikolon som ger igen läsaren intrycket av att det är någonting finit och slutligt som har gestaltats. Detta gör författaren med hjälp av beskrivningens explicita intermediala referenser till musik.

Med tanke på den intermediala tematiseringens roll i personbeskrivningar är beskrivningen av huvudkaraktärens tredje kvinna, Gunnhild, problematisk. Hon beskrivs inte av huvudkaraktären med hjälp av musikaliska referenser. Tematiskt och intrigmässigt har huvudkaraktären svårt att förhålla sig till Gunnhild. Hans hållning pendlar mellan att vara positiv till att vara negativ, och med tanke författarens användning av den explicita intermediala tematiseringen i andra liknande fall är det troligen det som är orsaken till att hon inte beskrivs med musik. Den enda explicita

musikaliska referensen som framkommer i beskrivningen av Gunnhild finns i exempel (8).

- (8) "Hele tiden nynet hun, falskt" (MA: 327).

Visserligen är *nynet* en explicit intermedial referens till musik, men den används inte arabeskt av författaren i samma mån som intermediala referenser till musik används i beskrivningarna av Camilla och Siv. Med tanke på de tre kvinnor som huvudkaraktären har relationer med så är Gunnhild ändå central. Dock kan det påpekas att bristen på intermedial tematisering i en central karaktärs personbeskrivning inte omkullkastar hypotesen om att den intermediala tematiseringen är central i Mykles individualstil. Orsaken till att det inte finns explicit intermedial tematisering i samma mån som i andra av dessa tre kvinnors beskrivningar kan bero på att Gunnhild är en mycket problematisk karaktär för huvudkaraktären. Hon passar inte in i sin samtid tack vare hennes promiskuösa anlete. Hon är någon som huvudkaraktären skäms för, men på samma gång är hon någon som han attraheras starkt till. Det är en viss konflikt i huvudkaraktärens känslor gentemot henne. Det är kanske det som även är orsaken till att varför det i stort sett saknas intermedial tematisering mellan text och musik i hennes personbeskrivning. Detta samma gäller även Kvase, som jag kommer att diskutera i följande avsnitt.

3.2.2 Pelle, Gunnar och Kvase

Pelle, Gunnar och Kvase är tre av de mest diskuterade manliga karaktärerna i romanen. Dessa är tre män som är huvudkaraktärens nära vänner och har tematiskt sett en stor roll i romanen. De har dessutom alla ett eget kapitel i romanen, som i stort sett består endast av deras personbeskrivningar. I dessa personbeskrivningar är musiken alltid närvarande.

Pelle beskrivs ingående i kapitlet *Pelle, – Hvitreven* (MA: 54–74). Den första musikaliska referensen hittas i exempel (9):

- (9) Hans ord og hans latter var en sang, en koral, en pil i deres kjød, et bitt i deres øreflipp, en høysang over deres hode. Han gav dem livsens betydning, han gjorde dem til gudinner. Når Pelle sa «frue», slo han regnbuen over deres slitte kjøkkendisk (MA: 56).

I exempel (9) finner man fem metaforer. Av dessa fem metaforer är tre stycken explicita musikaliska referenser till musik. En omskrivning där ellipserna inkluderas ger följande metaforer: (1) Hans ord og hans latter var en sang (2) Hans ord og hans latter var en koral (3) Hans ord og hans latter var en høysang. Dessa kan kategoriseras även som besjälningar (jfr avsn. 2.4.2). I exemplet finner man igen anaforen, det vill säga upprepningen, samt trikolonet, det vill säga anaforen som är utformad i tre led. Här har också anaforen en klimax: hans ord och hans skratt är en sång, en koral och en lovsång. I upprepningen av de intermediala referenserna får endast det sista ledet tillägget "over deres hode". Det arabeska i denna personbeskrivning finns inom avsnittet, men också utom den. Trikolonet och den avslutande klimaxen i beskrivningens intermediala tematisering av musik finns också i de tidigare diskuterade beskrivningarna på Camilla och Siv. Se exemplen (4)–(8).

Författaren fortsätter med att beskriva huvudkaraktärens fysiska attribut. Följande explicita intermediala referens till musik är en metonymisk metafor som finns i beskrivningen av Pelles näsa:

- (10) Ikke en av alle verdens lukter og dufter kunne unngå å bli suget inn av denne syttendemaitrompet av nese (MA: 56).

Hyperbolen *syttendemaitrompet av nese* ger ett intryck av att Pelle är någonting bortom det ordinära. Till och med hans luktsinne är någonting speciellt. Detta framhäver författaren med hjälp av intermedial tematisering. Näsan är en trumpet, som är en mycket explicit musikalisk signifikant.

Senare i romanen i exempel (11) framkommer samma tematik igen:

- (11) Hans trompetnese værte og skalv (MA: 85).

Den arabeska användningen av metaforen och hyperbolen där huvudkaraktären liknar Pelles näsa med en trumpet är också en explicit musikalisk signifikant. Utom det

intermediala i beskrivningen används även en besjälning, som i detta fall också är en hyperbol; näsan böljade och skalv.

Den sista explicita intermediala referensen till musik i Pelles beskrivning framkommer då författaren beskriver Pelles röst. Här använder författaren en liknelse; det den unga mannen sade var *som* tonerna från en guldharpa:

- (12) Den unge mannen som talte, var vårens russepresident i Oslo, og han utførte sitt ærefulle oppdrag i et språk som var sterkt, rent polert, klangfullt, naturlig. «Nårrrge,» sa den unge mannen, og det var som tonene fra en gullharpe, og Ask trakk beltet til rundt den grå regnfrakken og frøs. (MA: 68)

Eftersom Pelle i stort sett upplevs endast positivt av huvudkaraktären innehåller hans personbeskrivning också i stort sett endast intermedial tematisering mellan text och musik som är positivt laddat. Samma gäller Siv av de kvinnliga karaktärerna.

En annan för huvudkaraktären central karaktär är Gunnar fra Liderande. Gunnar fra Liderande är i sin tur inte intrigmässigt lika central som Pelle och Kvase, han framkommer inte ens i den ursprungliga starkt förkortade utgåvan av romanen och därmed är han inte heller med i den svenska översättningen. Dock är han med tanke på den intermediala tematiseringen och Mykles individualstil central. Gunnars personbeskrivning är ett helt kapitel på 13 sidor. Och karaktären är inte tematiskt sett central med tanke på Mykles individualstil enbart på grund av den mycket detaljerade personbeskrivningen som Mykle kännetecknas av, utan också på grund av den intermediala tematiseringen i personbeskrivningen. Gunnars beskrivning börjar på följande sätt:

- (13) en blond, harmonisk, atletisk gutt, ra en verden som ikke var de andres. Han var sønn av en konsul. (MA: 174)

Redan i exempel (13) kan man se begreppet 'harmoni' som en explicit intermedial referens till musik, dock är referensen inte den allra explicitaste, den kan ju även tolkas

exempelvis som en referens till lugnet, ron eller en typ av trygghet. Men när beskrivningen fortsätter stiger den musikaliska tematiseringen fram än starkare:

- (14) Og så spilte Gunnar fiolin. Det var kanskje det mest overraskende ved ham. (MA: 180)

Detta avsnitt följs av ett avsnitt på ungefär en och en halv sida av beskrivningar av karaktärens musikaliska attribut. Denna beskrivning kommer att analyseras i fyra delar för att göra analysen mer begriplig och tydlig. Avsnittet börjar på följande sätt:

- (15) For i et land som Norge, der fins det nok gutter som spiller fiolin, men ikke når gutter er mester i høydehopp og skihopp, og dessuten sønn av en konsul. Og Gunnar spilte fiolin usedvanlig godt, bent frem mesterlig. Han spilte mykt, følsomt, selvisikkert, elegant. Som alt han gjorde, spilte han også fiolin med et smil. Han var leder av skoleorkesteret og spilte førstefiolin. Efter at orkesteret hadde spilt «Die Liebe der Matrosen», kunne han gå opp på podiet, og spille svære solostykker, elegant, ubesværet, prikkfritt. Han stod der oppe, og tok sin tid til det var blitt stille i salen. Han holdt fiolinen mellom haken og skulderen, så riktig og så liketil som om han var født med fiolin, den stod av seg selv i dette grepet, mens han holdt buen i den ene hånd og en skinnende harpiksklump innsvøpt i mykt skinn i den andre og lot buen få en omgang. Så smilte han svakt og rolig mens han stemte instrumentet. Særlig streng var han med den øverste kvinten, den mellom A og E. Han hadde en liten regulerings-skrue til E-strengen, han gav seg ikke før kvinten var klokkeren. Så fattet han rundt fiolinhalsen og tok den vekk fra haken et øyeblikk, han holdt fiolinen opp mot øret og klimpret med tommeltotten over strengene for siste gang, så vippt han den opp i stilling (han brukte aldri pute på skulderen, bare et hvitt silkelommetørklæ), så bet han seg lett i underleppen mens han så smilende ut mot publikum, hevet buen, nikket til piken ved pianoet og begynte å spille. (MA: 180–181)

I exempel (15) framkommer det inte stilfigurer eller troper, det är helt enkelt en beskrivande och detaljrik beskrivning av karaktären. Dock är beskrivningen av hur karaktären spelar fiolin mycket adverbbladdat: Han spelar *godt* och *mesterlig*. Dessutom spelar han *mykt*, *følsomt*, *selvisikkert* och *elegant*. Svåra solostycken spelar han *elegant*, *ubesværet* och *prikkfritt*. Denna räckta av adverb ger intrycket av att det är någonting centralt som skildras, någonting som är viktigt med tanke på personbeskrivningen. Dessutom är de alla i nära relation till musikaliska referenser; det är Gunnars musikaliska talang som beskrivs.

Beskrivningen fortsätter:

- (16) Han spilte gjerne Czardas av Monti, på oppfordring. Ask, som nettopp hadde begynt i lære hos gamle Grande, kunne ikke forstå at det gikk an å gjøre slike kast fra G-strengen og himmelhøyt opp på E-strengen uten å bomme, han begrep ikke at det lå i menneskelig makt å plukke med seg alle de enkelte noter i Czardas av Monti. Men Gunnar greidde det. Han spilte som en ung Paganini. Der han stod, oppe på podiet i gymnastikksalen, og lekende lett spilte seg gjennom det vanskelige stykket, smilte han. Ask satt som tryllebundet og så på Gunnars smil. (MA: 181)

Exempel (16) inneholder två hyperboler och en liknelse. Exempelvis hur Ask inte kan forstå hur Gunnar kunde göra kast från G-strängen *himmelhögt* upp på E-strängen, samt hur Ask inte begrep att det kunde ligga i mänsklig makt att få med alla noter i Czardas av Monti är bra exempel på hyperboler. Liknelsen i sin tur är hur han spelar *som en ung Paganini*. Dessa troper innehåller alla explicita intermediala referenser till musik. Utdraget innehåller många gestaltningar av kompositörer och stycken, samt en beskrivning av hoppet som behövs för att spela intervallen mellan G-strengen och den himmelhöga tonen på E-strängen som ligger enligt berättaren utom mänsklig makt att klara av.

Beskrivningen på Gunnar fortsätter med hur hans anspråkslöshet vad gäller hans musikaliska talang gestaltas:

- (17) Han stod der, med buen høyt hevet efter det siste, avsluttende, voldsomme strøket, med gullhåret kastet tilbake, og med smilende ansikt tok han imot den tordnende jubelen.

Det gjorde et dypt inntrykk på Ask, da han efter middelskolen fikk høre at Gunnar, under hele skoletiden, hadde vært medlem i Handelsstandens orkester, hvor han attpåtil hadde vært konsertmester. Konsertmester i en alder av femten år, blant ellers bara voksne.

[...]

Konsertmester!

Men ellers var det tydelig at Gunnar tok sitt musikaliske talent like lett og uhytellig som alt det andre. Han aktet så visst ikke å bli noen konsert-fiolinist, like så litt som han aktet å sette verdensrekord i høydehopp ved neste olympiade.

Noe skulle man tilbringe tiden med.

Ganske enkelt. (MA: 182)

Här finns igen anaforen och trikolonet: "hvor han attpåtil hadde vært konsertmester. Konsertmester i en alder av femten år. [...] Konsertmester! Med hjälp av anaforen och trikolonet lyfter författaren fram hur central det musikaliska i en karaktär är. Precis som han gjort med majoriteten av de tidigare diskuterade karaktärerna.

I slutet av kapitlet återkommer den musikaliska tematiseringen i personbeskrivningen än en gång. Här handlar det om en sammanfattning av karaktärens viktigaste särdrag, en typ av anafor av det tidigare beskrivna:

- (18) Og slik forsvant konsulsønnen, meglersønnen, skihopperen, høydehopperen, fiolinisten og gudesønnen Gunnar i natten. Han forsvant med sine dresser og sine skuldre, med arreet på kinnet og den ru flekken under venstre side av kjaken efter fiolinen, han forsvant med sin varme stemme, gullhåret, og det rolige, uforstyrrelige smilet. (MA: 187)

I exempel (18) använder författaren sig av en typ av alliteration i beskrivningen. De fyra första substantiven som han använder till att beskriva karaktären hänger samman med tanke på alliterationen: *Konsulsønnen*, *meglarsønnen*, *skihopperen*, *høydehopperen*, medan den tredje och fjärde, det vill säga *fiolinisten* och *gudesønnen* inte gör det. Ändå finns de med i beskrivningen. Hyperbolen *gudesønnen* ger intrycket av att karaktären är någonting bortom det mänskliga, medan *fiolinisten* är parat ihop med den precis som *konsulsønnen* och *meglarsønnen*, samt *skihopperen* och *høydehopperen* är med varandra. Detta ger intrycket av att det musikaliska igen är en viktig del av personbeskrivningen. Gunnar kan ses som en intrigmässigt relativt lösryckt karaktär som författaren inkluderat kanske endast för att framhäva musikalitetens vikt för huvudkaraktären och därmed också för romanens tematik.

Kvase, som blivit mycket omdiskuterad i Mykleforskningen efter att den nya textkritiska versionen av romanen kommit blivit utgiven (Cleve 2008) är något av ett problemfall vad gäller den intermediala tematiseringen i personbeskrivningar. Precis som i Gunnhilds beskrivning är det svårt att finna den intermediala tematiseringen i Kvases personbeskrivning. I personbeskrivningen framkommer det endast fyra exempel på intermedial tematisering mellan text och musik. Dessa innehåller explicita signifikanter:

- (19) Han spilte ytterst slett på en mandolin han hade hengende på veggen (MA: 601)
- (20) Han viftet med brøds kalk i den ene hånd, med mandolinen i den andre og danset egyptisk dans (MA: 606)

I exempel (19) och (20) framkommer intermedial tematisering med den explicita signifikanten *mandolin*. Signifikanten används inte som led i troper eller figurer. De två andra exemplen som innehåller intermedial tematisering innehåller explicita signifikanter, som är led i liknelser.

- (21) Til slutt ble han stående ogg veive med armene i vinduet, som en forrykt spellemann (MA: 606)
- (22) Han var en slett danser, han danset som en mager bjørn, likevel var han ikke redd for å gå ut på gulvet og engasjere (MA: 615)

Det förvånande är, att fastän Kvaser är en central karaktär i huvudkaraktärens liv, så finns det inte egentligen alls positiva musikaliska referenser i den intermediala tematiseringen. Dessa innehåller även två liknelser: i exempel (21) framkommer hur han ”veiver med armene i vinduet, som en forrykt spellemann” (MA: 606) och i exempel (22) hur ”han danset som en mager bjørn” (MA: 615). Vad det beror på att Kvasers beskrivningar inte innehåller intermedial tematisering i samma mån som andra lika centrala karaktärers personbeskrivningar innehåller kan man spekulera i. Bland annat Cleve (2008), Wandrup och Børja (2007) och Bust Mykle (2007) diskuterar huvudkaraktärens relation till Kvaser och tyngdpunkten ligger på ifall huvudkaraktärens relation till honom var av vänskaplig eller romantisk natur. I den textkritiska utgåvans förord framkommer det att troligen på grund av de sexuella referenserna hade största delen av karaktärens personbeskrivning strukits ur den första utgåvan (MA: 5–17). Med tanke på den intermediala tematiseringen i personbeskrivningarna är detta en beaktansvärd synvinkel. Precis som vad gäller Gunnhild, den promiskuösa och tabubelagda kvinnan, är Kvaser också någonting förbjudet och tabubelagt i intrigens samtid och det är troligen därför dessa karaktärer inte heller beskrivs med hjälp av musiken. I andra personbeskrivningar är musiken nämligen relativt framträdande och indikerar huvudkaraktärens hållning till karaktären ifråga.

3.3 Onomatopoetiska uttryck

De mest iögonfallande exemplen av onomatopoetiska uttryck i romanen är interjektionerna *fikkete*, *fukketa*, *fukketetu* och *fokketa*, som används alltid av författaren som intermediala referenser till musik. Dessa intermediala referenser kan ses som onomatopoetiska, alltså ljudhärmande, interjektioner. Dessa framkommer också i olika konstellationer (se exemplen (23)–(30)). Dessa referenser framkommer elva gånger i romanen. Sex gånger i första delen av romanen, en gång i andra delen och 4 gånger i tredje delen av romanen. Dock framkommer dessa interjektioner de tre första gångerna i ett tematiskt avsnitt och kommer därmed att analyseras som ett exempel, exempel (23). Med tanke på intrigens kronologi, så utspelar sig andra delen kronologiskt sett tidigare än första och tredje delen. Detta uppenbaras också i de onomatopoetiska uttryckens förhållande till sina referenter: författaren använder referenserna som tillbakablick till en scen som utspelar sig i andra delen av romanen, det vill säga den första gången den används med tanke på den intrigmässiga kronologin. Dock framkommer dess musikaliska konnotation redan då den första gången används:

- (23) Han ble liggende på ryggen og lytte til vognhjulene som slo mot skinnene, nu var toget oppe i stor fart, fikkete fikkete fikkete fikkete fikkete, fikketa fokketa fikketa fokketa fikketa fokketa, det skumpet og suste, en sang av jern og av blind natt, fikkete fikkete fikkete fikkete fikkete, fukkete fukkete fukkete og plutselig var rytmen fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu, og på nytt fikkete fikkete fikkete fikkete, men det kom tilbake, fukketetu fukketetu, fukketetu fukketetu...

Han visste at natten ville bli lang, og at ingen søvn ventet ham. Fuktetetu fukketetu fukketetu.

Han tok ut den tynne mappen med de grå kartongpermene, åpnet den, la seg på siden og begynte å titte i den. Han visste ikke hvorfor han gjorde det, for togrytmen brøt seg hele tiden inn, fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu, men det var som om han måtte ha et holdepunkt, noe å forankre sjelen i før han slukket lyset og ga seg inn i den mørke natten. (MA: 32–33)

Interjektioner måste oftast parafrastras, det vill säga de behöver få en kontext som ger dem innebörd. Denna kontext kan anses vara endera implicit eller explicit. I detta fall har interjektionen parafrastrats med en explicit musikalisk referens strax efter den: ”*en sang av jern og av blind natt [...] og plutselig var rytmen.*” Här använder Mykle sig av den ontologiska metaforen *en sang av jern og av blind natt* som ett stilistiskt medel till att väcka musikaliska associationer.

Interjektionerna framkommer även senare i samma kapitel i ett avsnitt där rapsodin *Lasso rundt fru Luna* som huvudkaraktären komponerat diskuteras:

- (24) «Er det er sjøl som har skrevet det, kanskje?», spurte mannen.
 «Ja,» sa Aska.
 «Steike,» sa mannen.
 Fikkete fikkete. Fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu.
 Mannen hevet seg på nytt opp på albuen, knipset sigarettasken ned på gulvet og fortsatte: «Skal De dirigere sjøl, også?»
 «Mhm,» nikked Ask.
 «Pinedød,» sa mannen. Hans hode falt bakover på puten.
 Toget sang: fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu. Det er det du prøver å si med munnen, når du legger leppene mot munnstykket på en trompet eller et signalhorn, for å blåse en distinkt triol Det er en elementær øvelse. Fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu.
 «Hva var det De sa at stykket hette?» spurte mannen.
 Ask kunne ikke huske å ha sagt noe. Han sa, og det var som om han måtte ta en liten sats for å si det: «Lasso rundt fru Luna» (MA: 35)

I eksempel (24) använder sig författaren igen av en explicit intermedial referens. Med hjälp av en besjälning av tåget, *toget sang*, refererar han till andra styckets avsnitt som behandlar huvudkaraktärens tillbakablick till sin barndom då hans farfar lär honom hur man spelar trumpet. Dock refereras det inte implicit i den mån att författaren skulle nämna scenen i fråga.

Det arabeska i Mykles stil framkommer även i intrigen i nästa explicita intermediala referens med interjektionen som referent. Här tillbakablickar han till sin döde bror som han nu är på väg att begrava, även den arabeska användningen av interjektionerna som explicita intermediala referenser till musik framkommer i exemplet nedan:

- (25) Fikkete fikkete fikkete, fukketetu fukketetu fukketetu fukketetu. Fikketa fokketa fikketa fokketa.
 Fukketetu.
 Nu var det ingen vei utenom. Nu, i den skumpende natten måtte han ned og nord, tilbake til Balder, tilbake til lassoen. Nu var han 33 år, den gangen hade han vært 21. Tolv år lå i mellom. Tolv år siden sist han så Balder.
 [...]
 Nu, efter tolv år, reiste han i natten med partituret til «Lasso rundt fru Luna». En rapsodi. Han hadde valgt denne titelen med overlegg, det var bare ett menneske i verden som ville vite hva som lå i den. (MA: 36)

Sista gången i första delen av romanen använder författaren sig av interjektionerna i samband med rapsodin, men här framkommer referenserna inte explicit, förutom då i den mån att författaren nämner titeln till rapsodin *Lasso rundt fru Luna* tidigare i avsnittet:

- (26) Bare for ett menneske i verden hade han kalt rapsodien «Lasso rundt fru Luna». [...] «Lasso rundt fru Luna» skulle gjøre opp for alle de tause år. For tolv, tause år. Bare ett menneske skulle ha visst, bare ett menneske skulle ha tatt imot. Fikketa fokketa. Fukketetu, fukketetu, fukketetu. Lenge inn i natten lå han, for å prøve å finne mønsteret og meningen. (MA: 38)

Denna explicita intermediala referens framkommer inte i romanens andra del mer än en gång i skogsscenen som beskrivits tidigare. Men efter den 628 sidor långa tillbakablicksen återkommer referensen igen tre gånger. Första gången då huvudkaraktären läser ett brev från hans bortgångne bror:

- (27) Fukketetu fukketetu fukketetu. Slag-larmen fra de rullende hjulene er sterkere her inne, distré legger han det øverste lokket ned [...] Det er et kort brev fra hans mor, dessuten nok en lukket konvolutt med Balders håndskrift. På nytt bruker han kammen. Fukketetu fukketetu fukketetu, i brevet lever Balder enn. Og mannen svelger mens han leser, og hans ansikt blir blygrått, ti dette er sangen om bålet og rosen. (MA: 705)

Andra gången i tredje delen av romanen framkommer interjektionerna då huvudkaraktären reflekterar kring sin brors död och människans dödlighet och sårbarhet:

- (28) Ingen som kan gi oss en liten bror tilbake? Bare for et minutt? [...] Har ikke menneskene underlagt seg jorden og tiden? Fukketetu, fukketetu, våre mektige lokomotiver gunger over kontinentene, våre jernskip pløyer oseaner og fravrister tiden et blått bånd, fåre fly skyter brummende over himmelen og vil snart oppheve tiden! (MA: 709–710)

Tredje gången i tredje delen av romanen då huvudkaraktären upplever sin döde bror levande igen och tillbakablickar och försöker försona de 12 år han negerat sin bror.

- (29) Fukketetu fukketetu fukketetu.
 «Balder?»
 Fukketetu fukketetu fukketetu.
 Fukketetu fukketetu fukketetu.
 «Hør: jeg følte det slik, at jeg måtte, jeg skulle, jeg *måtte* til verdens ende. Drepe dragen, og løfte verdens dør av hengslene. Hører du? Balder, hører du meg? »
 «Til verdens ende er bare halvveis. »
 «Sa du halvveis? Halvveis?»
 Fukketetu fukketetu fukketetu.
 «Men si (ti nu stille, hjul, hold opp med den sang), si, bror si, bror, gi et budskap fra der hvor du er, si, hvor går veien videre hen? (Fukketetu fukketetu fukketetu, å tog, ti nu stille, det gjelder vårt liv, et spørsmål om liv og død! [...])» (MA: 713)

I de ovan diskuterade fallen fungerer interjektionerna som explicita intermediala referenser med implicita signifikanter på grund av att de inte direkt i en närläsning refererar till musik. Men på basis av den arabeska ställning interjektionerna har i romanen, krävs det nödvändigtvis inte en explicit signifikant för att ge upphov till vissa associationer. Läsaren är redan bekant med tematiseringen och därmed behöver inte signifikantens referent vara en led i en trop eller förklaras explicit i samband med signifikanten i en sen del av romanen (se kap. 1.3). Detta kan kontrasteras med hur referenten framkommer i en tidigare del av romanen, exempelvis i exempel (24) där den explicit framkommer direkt före interjektionen: ”Toget sang: fukketetu, fukketetu” (MA: 35). Det som skiljer detta exempel från andra är hur den explicita intermediala tematiseringen framkommer med hjälp av berättartekniska medel. Berättaren som är i första persons perspektiv ges liv med hjälp av parenteserna. Vem är det egentligen som är berättaren här? Huvudkaraktären eller författaren?

Det som interjektionernas implicita signifikanter refererar till är ett avsnitt där huvudkaraktären tillbakablickar till en händelse där han hör sin far spela signalhorn, en händelse som är starkt kopplad till då huvudkaraktärens farfar lär honom spela signalhorn. Det musikaliska är det enda positiva som skildras om fadern i hela romanen.

- (30) Det luktet ferske trematerialer og fersk sement inne i gangen. Ask mintes plutselig den sommardagen da han var kommet til en forlatt byggeplass, og da han hade oppdaget en mann i overall som stod på en solbelyst åpning i skogen. Hade det hendt? Ask Grande hade fortalt ham, at når du lærer å blåse horn, må du legge leppene inn til munnstykket og spille med tungen, akkurat som en slange. Du må holde leppene stille, og prove å si fukketetu. (MA: 227)

Exempel (30) fungerar som referent för de implicita signifikanter i tidigare användningen av interjektionen. De kronologiskt sett tidigare signifikanterna kräver detta för att interjektionen ska kunna uppfattas som en explicit intermedial referens till musik.

3.4 Troper och figurer i den intermediala tematiseringen

I de ovandiskuterade exemplen av intermedial tematisering framkommer följande troper: metafor, liknelse, hyperbol och besjälning. Dessa omlappar varandra till en viss mån, exempelvis metaforen kan ingå i ett trikolon, eller hyperbolen kan ingå i en klimax. I tabell 3 åskådliggör jag antalet troper i den intermediala tematiseringen som jag studerat, samt ger exempel ur analysen på dem.

Tabell 3. Troper i den intermediala tematiseringen

Trop	Antal	Exempel
Metafor	9	"hun var en narr [...] et silke-ludder" (MA: 113)
Hyperbol	7	"Det er det frykteligste han vet: mennesker som omgås et piano utan ærefrykt" (MA: 461)
Besjälning	5	"Toget sang" (MA: 35)
Liknelse	4	"han danset som en mager bjørn" (MA: 615)
Sammanlagt	25	

Som det framkommer i tabell 3 finns det sammanlagt 25 troper i exemplen. Av dessa är metaforen, som det finns nio stycken av, den allra vanligaste tropen i de exempel av intermedial tematisering som jag analyserat. Även hyperbolen, som det finns sju stycken av och besjälningar som det finns fem stycken av framkommer det relativt mycket av i jämförelse med exempelvis metaforen som är den allra vanligaste typen av trop (Lakoff & Johnson 1980: 3–6). I exemplen fanns även fyra liknelser. Mestadelen av troperna framkommer i personbeskrivningar, endast två troper framkom i analysen av onomatopoetiska uttryck med intermedial tematisering. Detta beror högst troligen på det faktum, att det inte finns så många onomatopoetiska uttryck i romanen i jämförelse

med personbeskrivningar. Vad gäller personbeskrivningar så framkom det inte könsrelaterade skillnader.

I tabell 4 åskådliggör jag antalet figurer i de ovan diskuterade exemplen av intermedial tematisering. De figurer som framkommer är: trikolon, anafor, klimax parallellism och anafor. I tabell 4 framkommer även exempel på dessa.

Tabell 4. Figurer i den intermediala tematiseringen

Figur	Antal	Exempel
Trikolon	4	”konsertmester. Konsertmester [...] Konsertmester! (MA: 182)
Anafor	4	”det er nu det skjer. Det er nu det skjer [...] Det er alt skjedd” (MA: 462).
Klimax	1	”Hans ord og hans latter var en sang, en koral, en pil i deres kjød, et bitt i deres øreflipp, en høysang over deres hode. Han gav dem livsens betydning, han gjorde dem til gudinner. Når Pelle sa «frue», slo han regnbuen over deres slitte kjøkkendisk” (MA: 56).
Parallellism	1	”det er nu det skjer. Det er nu det skjer, mellom henne og meg. Hun behøver ikke reise seg. Det er alt skjedd. Siv.” (MA: 462)
Alliteration	1	”Konsulsønnen, meglersønnen, skihopperen, høydehopperen” (MA: 187).
Sammanlagt	11	

De allra vanligaste figurerna var trikolonet och anaforen. Av dessa framkom det fyra stycken av respektive figur. Klimaxen framkom en gång, precis som parallellismen och alliterationen också. Det som dock bör beaktas är att de ofta kan framstå i text parallellt med varandra, som exempelvis trikolonet och parallellismen, där skillnaden är att trikolonet är syntaktiskt, medan parallellismen är semantiskt. Dessutom kan bland annat anaforen och trikolonet överlappa varandra, men eftersom trikolonet är den som framkommer starkast med tanke på Mykles individualstil har jag valt att räkna dem skilt.

I de onomatopoetiska uttrycken framkom det inte alls figurer. Detta troligen beroende på att de onomatopoetiska uttryck jag diskuterar står autonomt i texten med tanke på

den intermediala tematiseringen och har därmed inte tematiskt, och därmed inte syntaktiskt sett heller, lika stor omfattning som personbeskrivningarnas intermediala tematisering. Det som den kvantitativa analysen av troper och figurer dock visar är hur de står i förhållande till varandra i *Lasso rundt fru Luna*.

4 INTERMEDIAL TEMATISERING I LJUSET AV ÖVERSÄTTNING

Översättningsvetenskapen koncentrerar sig på att på målspråket uttrycka det som uttrycks på källspråket. Detta görs givetvis endast inte på lexikal nivå, utan detta innebär att man tar även hänsyn till pragmatik, stilistik, semantik, strukturella faktorer samt även situationella faktorer på ett så långt som möjligt likvärdigt sätt. (Ingo 2007: 15). Det viktigaste i en översättning sammanfattar Ingo (1991: 136) på följande sätt: ”Det viktigaste är att de betydelsekomponenter som finns hos ett ord i originaltexten så noggrant som möjligt ingår i betydelsen hos det målspråkliga ordet eller uttrycket”.

Själva översättningsvetenskapen kan delas in i olika delområden. Koller (1983: 97) delar upp den i åtta olika forskningsområden, medan Wilss (1981) delar upp den endast i tre. Det gemensamma, som är det centrala för denna avhandling, är det som Wilss (ibid.) kallar *deskriptiv översättningsvetenskap*, där det empiriskt undersöks olika språkpar. Detta kan sammanliknas med ett av de delområden Koller (1983: 97) delar översättningsvetenskapen upp i: lingvistisk forskning mellan käll- och målspråk.

Översättningen som diskuteras i denna avhandling är från norska till svenska. Det handlar alltså om språk som är nära släkt med varandra. Fastän det inte torde finnas semantiska skillnader i översättningen tack vare språkens nära släktskap och den nordiska kulturens homogenitet, så är det på sin plats att beakta vissa centrala synvinklar vad gäller översättning av stil mellan svenska och norska. Detta diskuterar jag mera i avsnitt 4.2.

4.1 Semantik

I en text är det framförallt enskilda uttryck, ord och morfem som bär betydelse. Eftersom översättarens uppgift huvudsakligen är att noggrant överföra betydelsen från källspråket till målspråket så är den semantiska delen kanske den mest centrala. Det krävs alltså en semantisk analys för att översättaren ska veta hurdana översättningsmotsvarigheter hen ska söka efter. (Ingo 1991: 121–122).

De två grundelement som en semantisk analys består av är *denotation*, alltså grundbetydelse, samt *konnotation*, som står för associationsinnehåll. Dessa två aspekter tar en noggrann översättare hänsyn till. (Ingo 2007: 88). Eftersom norskan och svenskan är så pass nära relaterade språk har denotationen med tanke på översättningsfel, ifall man bortser så kallade *falska vänner* (Grünbaum 2000: 16–17), inte en lika stor roll som konnotationen.

Konnotation innebär att utöver grundbetydelse har ord ett känslvärde (Ingo 2007: 109). Ingo (2007: 109) skriver följande om konnotation:

Konnotationerna hör framför allt till ord eller idiom, ibland också till intonationen eller till hela framställningssättet, närmast då stilen. Samma referent kan på språklig nivå ha flera ordmotsvarigheter av vilka en del är kraftigt känsloladdade, medan andra inte är det. Ett värtaligt exempel är benämningar på kroppsdelar - allt ifrån sakliga, ofta vetenskapliga neutrala uttryck, till starkt färgade som används som svordomar.

Enligt Ingo (2007: 109) är associationerna ord väcker mycket individuella och översättaren bör ta syn till att hen ska vara mån om de känslvärden som är gemensamma för en vidare krets av språkbrukare i målspråkets språksystem; vilka ord skapar i allmänhet känslreaktioner hos språkbrukaren. Arten av ett ords konnotationer varierar dessutom också hos talare av samma språk. Detta kan bero bland annat på politisk övertygelse, livssyn och moraluppfattning. (Ingo 2007: 109–110). Med tanke på Mykle som författare (se 1.2.1) är detta en aspekt som bör beaktas i översättningsanalysen.

Ingo hävdar också att vid en översättning är bevarandet av stil mycket viktigt och att det ska vara konsekvens i det. När översättaren har definierat stilen hos en text ska hen konsekvent välja sådana översättningsmotsvarigheter som representerar just denna stil. (Ingo 2007: 81–82). På basis av Ingos tankar betyder det att ifall man gör ett antagande att översättaren gjort ett bra jobb så kommer den stilistiska variationen endera att vara mycket iögonfallande vid en närmare analys eller så kommer det inte att finnas stilistisk

variation mellan texterna, både vad gäller den intermediala tematiseringen, samt troper och figurer.

Översättning i sig är redan ett av de problematiska områdena inom språkvetenskapen och stilen är ett särskilt problem. Sorvali (1980: 345) ger som exempel översättning av liknelser relaterade till djur till ett annat språk. Ifall man exempelvis uttrycker att en människa är listig som en räv kan det hända att den liknelsen är godtycklig och adekvat endast i vissa språk. Exemplet ovan är ett bra exempel på en liknelse som fungerar endast i Västeuropa, där räven bär en konnotation av list. Olika länder har olika motsvarigheter. (Ibid.). Malmberg (1985: 16) skriver "[...] the basic problem in the theory of translation [...] the relation between the sign and the realities it stands for". Detta diskuterar även Leontieva (2008). Hon anser att ifall översättaren vill i målspråket behålla källspråkets bild är hen tvungen att fatta vissa beslut gällande de tekniker hen ska använda vid översättningen. Översättaren kan vid översättning av metaforer exempelvis använda sig av följande tekniker:

1. Reproducera samma bild
2. Ersätta källspråkets bild med en standardbild från målspråket.
3. Översätta metaforen med en liknelse.
4. Översätta metaforen med hjälp av en egen tolkning av dess innebörd.
5. Använda reducering eller utelämnning.
6. Använda sig av tillägg som till exempel en förklaring av metaforen.

Dessa samma kriterier kan användas vid en översättningsanalys av intermedial tematisering, genom att ersätta begreppet 'metafor' med begreppet 'intermedial tematisering'. I min avhandlings översättningsanalys har jag valt att kommentera de översättningar i målspråket som semantiskt skiljer sig från källspråket med hjälp av en analys av ifall översättaren använt sig av någon av de sex ovannämnda tekniker, och i så fall vilken.

4.2 Översättning mellan norska och svenska

Enligt Unesco Index Translationums databas (UNESCO 2013) har 2947 romaner översatts från norska till svenska, medan 4623 romaner har översatts från svenska till norska. Det är alltså mycket ovanligare att översätta från norska till svenska än vice versa.

Ordförrådet i svenska och norska anses vara minst 75 % lika (Lindgren 2002: 15). Ändå är översättning från norska till andra skandinaviska språk inte enbart enkel överföring av ord. De skandinaviska språken är mycket lika varandra, vilket inte enbart underlättar översättningsprocessen. Det är lätt hänt att översättaren underskattar olikheterna i språken och blir skyldig till så kallad översättningssvenska. Problematiken uppstår enligt Melin (2007: 106) då man ska vara trogen, men inte slavisk mot originaltexten. Gellerstam (1989: 109) anser att vid översättning mellan språk som kulturellt och typologiskt står varandra nära är det extra stor risk att källspråkets struktur omedvetet överförs till målspråket. Dessutom liknar de skandinaviska länderna mycket varandra med tanke på den kulturella gemenskapen. Detta bidrar till att man lätt kan sammanlikna språken, vilket kan vara förrädisk. Det finns lömska likheter och ord som på ytan ser begripliga ut men som har en annan plats i verkligheten (Grünbaum 2000: 16–17). I *Innganger til norsk* skriver Skjerdingsstad (2003: 7) att det mellan skandinaviska språk finns ett spänningsfält av tvetydigheter mellan känt och okänt, förtrolighet och främlingskap. Språk seder och bruk är nästan, men bara nästan desamma.

Ibland kan översättaren överföra meningar nästan ordagrant, men hen måste ändå vara noggrann med att exempelvis onaturliga formuleringar inte slinker in. Vad gäller den här studien kan problematiken ligga i idiomatiska uttryck som har blivit översatta alltför ordagrant och som har resulterat till någonting som kallas för en *norvagism* (jfr *finlandism*). Med *norvagism* menas en mekanisk översättning av ett norskt ord eller uttryck gjord så att norskan lyser igenom (Söderlund 1965: 36, 63).

Barðal, Jörgensen, Larsen och Martinussen (1997: 126) delar upp skandinaviska språkets gemensamma ordförråd i tre kategorier:

1. identitet, där orden är lika varandra både till innehåll och form
2. partiell likhet, där orden har samma innehåll men skiljer sig i formen på ett systematiskt sätt, t.ex. no *lys* ~ sv *ljus*
3. olikhet, där de enskilda orden helt saknar anknytning till varandra annat än innehållsligt, t.ex. no *komfyr* ~ sv *spis*

Norskan och svenskan har också så kallade *falska vänner* som är ord som liknar varandra till ortografin, men som har olika betydelser. Ett bra exempel är svenskans *rolig* och norskans *rolig*. I norskan har svenskans *rolig* betydelsen lugn, medan *rolig* i svenska är *morsom* på norska (Lindgren 2002: 16; *Norstedts skandinaviska ordbok* 2002).

De gemensamma skandinaviska orden kan också ha fått olika extension. Exempelvis norskans *dyrke* betyder att avguda, men *dyrke* kan även användas i kontexten *dyrka tomater*, vilket inte är möjligt i svenskan där man *odlar* tomater. (Lindgren 2002: 16; *Norstedts skandinaviska ordbok* 2002).

Enligt Holmqvist (1984: 19) och Ingo (2007: 111) finns det också ord som har olika stilvärde. I svenskan är exempelvis ordet *jänta* dialektalt och ovanligt, medan norskans *jente* är det vanliga uttrycket för *flicka*.

Det finns även skillnader i konnotation. Det som är värdeladdat i det ena språket kan vara neutralt i det andra och vice versa. (Holmqvist 1984: 19; Ingo 2007: 111)

Det att norskan har två olika språkformer, eller *målformer* som de också kallas har lett till att det finns en större andel särnordiska ord än i danskan och svenskan (Halvorsen 1997: 57). Wessén (1965: 66) skriver att detta har bidragit till att det i den norska

skönlitteraturen finns en rik stilistisk variation, och att norska författare i högre grad än vanligt har ett eget språk, en egen stil. Det att svenskan är det nordiska språk som norskan lånat mest ord från (Halvnorsen 1997: 57) gör också kontrasteringen mellan de norska och svenska versionernas stilistiska särdrag intressant.

Olika språk har dessutom olika möjligheter att förverkliga stildrag. I flexionsspråk med många böjningsformer, som till exempel finska, ser man ofta stilmarkörer på många språkliga plan medan det i formfattiga analytiska språk, som exempelvis norska och svenska, är ordvalet som är det viktigaste stilmedlet. (Ingo 1991: 254; Ingo 2007: 81).

4.3 Semantisk analys av den svenska översättningen

I följande tre avsnitt kommer jag att diskutera min tredje forskningsfråga: hurdana skillnader det finns i översättningen av de exempel av explicit intermediala tematisering som jag analyserat i kapitel 3.

I avsnitt 4.3.1 kommer jag att diskutera översättningen av de exempel av intermedial tematisering som finns i analysen av romanens titel i avsnitt 3.1. I avsnitt 4.3.2 kommer jag att diskutera översättningen av de exempel av intermedial tematisering som finns i analysen av personbeskrivningar i avsnitt 3.2. Slutligen kommer jag i avsnitt 4.3.2 att diskutera översättningen av de exempel av onomatopoetiska uttryck vars intermediala tematisering jag studerat i avsnitt 3.3.

Troper och figurer i explicita intermediala referenser till musik som jag studerat i avsnitt 3.4 kommer jag inte att ägna ett skilt avsnitt för, eftersom det är såpass få i översättningen som skiljer sig från originalet. Dessa kommer jag att kommentera i samband med översättningsanalysen av de tre andra områden.

4.3.1 Romanens titel

Fritz-Crones översättning av romanen bär titeln *Lasso kring fru Luna*, vilket på begreppsnivå är en adekvat motsvarighet för *Lasso rundt fru Luna*. Det enda som ur översättningssynvinkel skiljer översättningen från originalet är prepositionen *rundt*, som har ersatts med *kring*. Med tanke på det semantiska skiljer sig alltså inte dessa titlar från varandra. Med tanke på tematiken och de explicita intermediala referenserna till musik gör de heller inte det. Romantiteln korrelerar, både i originalet och i översättningen, med rapsodin huvudkaraktären komponerat. Detta framkommer i exempel (31).

- (31) No: Lasso rundt fru Luna
Sv: Lasso kring fru Luna

I exempel (31) har översättaren valt att översätta prepositionen med hjälp av en egen tolkning av dess innebörd. Samma gäller exempel (32), det vill säga originalets och översättningens respektive titlar på ett kapitel i första delen av romanen:

- (32) No: Lasso rundt fru Luna (MA: 30)
Sv: Lasso kring fru Luna (MÖ: 14)

I originalet används *Lasso rundt fru Luna* som titel för rapsodin som huvudkaraktären komponerar, men i översättningen har översättaren valt att i dessa situationer använda *Lasso kring fru Luna* som titel för rapsodin, som han konsekvent använder även i första delen av romanen där den tidigare nämnda explicita intermediala referensen uppkommer i dialogen och intrigen, precis som också i kapitlet *Lasso kring fru Luna* (MÖ: 14).

Dock har han valt att inte använda det i tredje delen av romanen (MÖ: 424) fastän titeln används konsekvent i ursprungliga texten. Här använder han sig av ”*Lasso runt månen*” som titel på kapitlet. Varför han valt att använda latinets *luna* istället för *månen* förblir oklart, samma gäller besjälningen av månen, som översättaren åskådliggjort med hjälp av släktskapsordet *fru*.

- (33) No: <<Lasso rundt fru Luna>> (MA: 675)
 Sv: “Lasso runt månen” (MÖ: 424)

Med tanke på den intermediala tematiseringen i översättning är konsekvens i användning av detta begrepp en central aspekt i romanen. Detta är dock någonting som inte framkommer i den svenskspråkiga översättningen av romanen, fastän dess konnotation är central med tanke på det tematiska planet och den explicita intermediala referens till musik som den är. Här kan översättaren tänkas ha igen använd en teknik som baserar sig på översättarens egen tolkning av dess innebörd. Dock kan han även tänkas ha ersatt källspråkets bild med en standardbild från målspråket (Leontieva 2008).

I översättningen framkommer två av tre kapiteltitlars referenser till rapsodin *Lasso rundt fru Luna* konsekvent. Titeln för romanens översättning är *Lasso kring fru Luna* där det enda som skiljer översättningens titel från originalets är prepositionen *kring*. På det semantiska planet har detta ingen relevans. Vad gäller titlarna på kapitlen har titeln för första delens kapitel *Lasso rundt fru Luna* blivit översatt konsekvent med titeln på romanen, det vill säga till *Lasso kring fru Luna*. Tredje delens kapitel «*Lasso rundt fru Luna*» bär titeln «*Lasso kring månen*» i översättningen. Detta skiljer sig inte så tillvida på det semantiska planet att det skulle intrigmässigt påverka läsningen. Dock är det på det tematiska planet med tanke på det arabeska i de explicita intermediala referenserna till musik mycket iögonfallande. Eftersom romanens titel och dessa två kapitels titlar borde korrelera med varandra på basis av att de alla är explicita intermediala referenser till romantiteln kan översättarens val av kapiteltitel anses påverka individualstilen i det ursprungliga verket.

4.3.2 Personbeskrivningar

I personbeskrivningarna av tre kvinnor i romanen skiljer sig den intermediala tematiseringen mellan källspråket och målspråket endast i Sivs och Gunnhilds personbeskrivning. Som det framkommer i exempel (34) har översättaren valt att

använda sig av en svensk titel istället för den tyska originaltiteln för operetten som Siv spelar.

- (34) No: Hun spilte en vals fra en operette, «Gold und Silber» (MA: 461)
 Sv: Hon spelade en vals ur en operett, "Guld och Silver" (MÖ: 300)

Den andra som skiljer sig är en explicit intermedial referens i Gunnhilds beskrivning.

- (35) No: Hele tiden nynnet hun, falskt, hela tiden la hun ting oppi nesen på ham, ustanselig krevde hun hans ubrutte oppmerksomhet. (MA: 327)
 Sv: -

I exempel (35) har hela satsen blivit utelämnad. Med tanke på den intermediala tematiseringens vikt i personbeskrivningar, speciellt gällande Gunnhild som beskrivs mycket sparsamt med hjälp av den intermediala tematiseringen, så kan detta ses som en brist i översättningen, inte enbart ur normativ synvinkel, men också ur en semantisk synvinkel med tanke på det intermediala i Mykles individualstil.

I personbeskrivningarna av männen framkommer det tre skillnader. I Pelles beskrivning har en explicit intermedial referens blivit översatt på följande sätt:

- (36) No: høysang (MA: 56)
 Sv: Höga Visan (MÖ: 35)

I exempel (36) har översättaren valt att använda 'Höga Visan' istället för 'høysang', fastän en adekvat motsvarighet i svenskan skulle ha varit snarare 'lovsång'. Varför översättaren valt att använda ett egennamn istället för metaforen som Mykle använt kan spekuleras i. Ifall man kontrasterar detta med Leontievas (2008) sex tekniker som översättaren kan använda sig av vid översättning av metaforer kan man konstatera att det kan endera handla om att ersätta källspråkets bild med en standardbild från målspråket eller att översätta metaforen med hjälp av en egen tolkning av dess innebörd. Det sistnämnda är mest sannolikt, med tanke på att Höga Visan inte kan anses vara en standardbild.

I samma personbeskrivning framkommer följande exempel som är ett utdrag ur exempel (10) som jag diskuterat tidigare i avsnitt 3.2.

- (37) No: Ikke en av alle verdens lukter og dufter kunne unngå å bli suget inn av denne syttendemaitrompet av nese (MA: 56)
 Sv: Inte en enda av världens alla lukter och dofter kunde undgå att sugas in i denna nationaldagstrumpet av näsa (MÖ: 35)

I exempel (37) har översättaren valt att ersätta den kulturellt bundna *syttendemai*- med *nationaldags*-. Av Leontievas (2008) sex olika översättningstekniker vid översättning av metaforer klassificeras detta som att ersätta källspråkets bild med en standardbild från målspråket. Eftersom Norge är den enda Skandinaviska land som firar nationaldag den 17 maj så har översättaren valt att ersätta datumet med det generella begreppet 'nationaldag'.

Exempel (38) har blivit utelämnat helt ur översättningen. Leontieva (2008) ser den här tekniken som användning av reducering eller utelämning. I detta fall, eftersom hela den explicita intermediala referensen fattas, handlar det om utelämning.

- (38) No: Den unge mannen som talte, var vårens russepresident i Oslo, og han utførte sitt ærefulle oppdrag i et språk som var sterkt, rent polert, klangfullt, naturlig. «Nårrge,» saden unge mannen, og det var som tonene fra en gullharpe, og Ask trakk beltet til rundt den grå regnfrakken og frøs. (MA: 68)
 Sv: -

Gunnar fra Liderande har helt utelämnats ur översättningen. Samma gäller de beskrivningar av Kvase som innehåller intermedial tematisering. Detta troligen på grund av de för romanens samtids tabubelagda aspekter i beskrivningarna (se. 3.2.2).

4.3.3 Onomatopoetiska uttryck

Onomatopoetiska uttryck har i översättningen blivit översatta konsekvent. Dock finns det skillnader i hur den intermediala tematiseringen i den tematiska fält de är i har blivit översatt. Med tanke på att onomatopoetiska uttryck som sådana inte bär en betydelse ska jag presentera även deras omgivande tematiska fält i exempel (39).

- (39) No: Bare for ett menneske i verden hade han kalt rapsodien
 <<Lasso rundt fru Luna>>. [...] <<Lasso rundt fru Luna>>
 skulle gjøre opp for alle de tause år. For tolv, tause år.
 Bare ett menneske skulle ha visst, bare ett menneske skulle ha
 tatt imot.
 Fikketa fokketa.
 Fukketetu, fukketetu, fukketetu.
 Lenge inn i natten lå han, for å prøve å finne mønsteret og
 meningen. (MA: 38)
- Sv: Bara en människa skulle ha vetat, bara en människa skulle ha tagit
 emot.
 Fikketa fokketa.
 Fukketetu fukketetu fukketetu
 Länge låg han i natten för att försöka hitta mönstret och meningen.
 (MÖ: 20)

I exempel (39) framkommer dock inte den intermediala tematiseringens relevans för tematiken inte i översättningen, där avsnittet ”Bare for ett menneske i verden hade han kalt rapsodien «Lasso rundt fru Luna». [...] «Lasso rundt fru Luna» skulle gjøre opp for alle de tause år. For tolv, tause år.” (MA: 38) utelämnats.

Med tanke på tematiken har denna utelämning inte någon relevans, men med tanke på den intermediala tematiseringen kan den anses ha, ifall läsaren upplever att interjektionerna kräver parafrasering för att förstås. Detta görs i originalet genom att författaren nämner rapsodin före det onomatopoetiska uttrycket.

5 SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Huvudsyftet med min avhandling är att studera den intermediala tematiseringen mellan text och musik i Agnar Mykles individualstil genom att göra en fallstudie av den musikalisk-litterära intermediala tematiseringen i *Lasso rundt fru Lunas* (MA) nya textkritiska utgåva. Jag koncentrerar mig på explicita intermediala referenser till musik. Dessa innehåller både implicita och explicita signifikanter, men de implicita signifikanternas referenter innehåller alltid en explicit musikalisk signifikant. Utmaningen ligger i att kunna komma åt den intermediala tematiseringen och att kunna avgränsa vad som är en implicit signifikant och vad som är en explicit signifikant. Denna utmaning löste jag genom att utveckla en ny kategoriseringsmodell för detta syfte.

Kategoriseringsmodell

För att komma åt den intermediala tematiseringen mellan text och musik i romanen utvecklade jag en kategoriseringsmodell, som presenteras i avsnitt 1.3. Tidigare har det inte funnits en explicit metod för undersökningar som denna. För denna avhandlings syfte har min kategoriseringsmodell fungerat, men för att få svar på ifall den går att tillämpa för andra liknande undersökningar krävs flera studier av intermedial tematisering. Problematiken i metoden ligger i att den musikalisk-litterära relationen fungerar på annan sätt än exempelvis relationen mellan bildkonst och film. I textstudier som denna kan man ur makroperspektiv tolka alla signifikanter som explicita, eftersom de finns i text, som inte är tolkningsmässigt så pass abstrakt och subjektiv som exempelvis musik. Sätillvida kan man avgränsa en analysenhet och därmed studera det intermediala nätverket på ett helt annorlunda sätt än i fall där signifikanten inte finns i en text. I avsnitt 3.3 där jag behandlar intermedial tematisering i onomatopoetiska uttryck framkommer kategoriseringsmodellens funktionalitet. För den intermediala tematiseringen problematiska interjektionerna *fikkete*, *fukketa*, *fukketetu* och *fokketa* kunde tack vare en studie av deras funktion som signifikant och deras förhållande till referenter klassas som explicita intermediala referenser till musik. Modellen jag

använder till att klassificera dessa som endera implicita eller explicita signifikanter fungerar även i ett så pass problematiskt fall.

Intermedial tematisering och dess översättning

I min analys av den intermediala tematiseringen i romanens titel fann jag att författaren använder sig arabeskt av samma signifikant och referent och att det på det tematiska planet är relevant. Detta framkommer mycket väl i översättningsanalysen jag gjort av romanens titel och dess användning som signifikant. Det visade sig att översättaren har använt sig av ett annat begrepp i titeln på ett kapitel. Istället för att konsekvent använda *Lasso kring fru Luna*, som han hade översatt romanens titel till, använde han sig av *Lasso kring månen*. Med tanke på den intermediala tematiseringen mellan text och musik och dess överföring från källspråket till målspråket är detta inte en adekvat motsvarighet.

De allra flesta exempel av intermedial tematisering framkommer i personbeskrivningarna. I min analys framkommer det att det är uppenbart att författaren använder intermedial tematisering som medel till att lyfta fram huvudkaraktärens hållningar till andra karaktärer. Detta märks på samma sätt i både de manliga karaktärernas och de kvinnliga karaktärernas personbeskrivningar. I de kvinnliga karaktärernas personbeskrivningar är det uppenbart att författaren avspeglar huvudkaraktärens känslor gentemot de kvinnliga karaktärerna genom den intermediala tematiseringen. Sivs och Camillas personbeskrivningar innehåller samma tematiska fält; huvudkaraktären hör dem spela piano och utgående från det åskådliggjorde författaren huvudkaraktärens hållning till dem. Camilla spelar dåligt, vilket leder till att hon slutligen diskuteras på ett negativt och fränstötande sätt. Siv i sin tur spelar alldeles underbart och detta ger upphov till att hon beskrivs positivt. Den tredje karaktären, Gunnhild, är i sin tur ett mer problematiskt fall. I hennes personbeskrivning finns det inte intermedial tematisering i samma mån som i de två andra kvinnornas. Min slutsats är att eftersom hon även för huvudkaraktären, och med tanke på romanens intrig, är en mycket svårdefinierbar och problematisk karaktär, så beskrivs hon inte med hjälp av intermedial tematisering. Huvudkaraktären vet inte hur han ska förhålla sig till henne

och intrigmässigt pendlar hans tycke fram och tillbaka. Huvudkaraktären kan inte bestämma vart han ska placera henne och det är troligen orsaken till att hon inte beskrivs positivt eller negativt med hjälp av intermedial tematisering.

En av de manliga karaktärernas, Kvases, personbeskrivning innehåller samma problematik. Huvudkaraktären har svårt att placera honom känslomässigt. Det problematiska vänskaps- kontra kärleksförhållandet mellan huvudkaraktären och Kvase får även, troligen tack vare romanens samtids sociala och samhällsliga faktorer, ett helt avsnitt om Kvase att bli utelämnat ur originalutgåvan. Detta syns även i intrigen och tematiken. Huvudkaraktären är känslomässigt i konflikt gällande Kvase, och därmed finns det inte intermedial tematisering mellan text och musik i Kvases personbeskrivning.

De andra manliga karaktärers, Gunnars och Pelles, personbeskrivningar innehåller i sin tur intermedial tematisering, på grund av att huvudkaraktären inte är i konflikt med sin hållning till dem. Både Gunnars och Pelles personbeskrivningar är endast positiva och den intermediala tematiseringen i dem är mycket stark.

I min översättningsanalys av personbeskrivningarna framkommer några skillnader: Gunnhilds personbeskrivning som innehåller intermedial tematisering har helt utelämnats och i de kulturellt bundna leden i två troper hade källspråkets bild blivit översatt med en bild från målspråket.

Troperna och figurerna som Mykle använder sig av i personbeskrivningarna är sådana som faller naturliga att användas i samband med människor. Till dessa hör metaforer och liknelser, som Mykle använder sig mest av i relation till andra troper. Analysen av figurerna visar att trikolonet var den mest använda och en central del av Mykles individualstil, i relation till andra figurer han använt sig av.

Slutkommentarer

I lys av ovannämnda resultat är det uppenbart att den intermediala tematiseringen mellan text och musik är central i Mykles individualstil. Speciellt i personbeskrivningar framkommer den starkt. I personbeskrivningarna var det intressanta det, att författaren använder samma typ av intermedial tematisering oberoende av kön. Med tanke på romanens samtid är detta också en intressant aspekt i Mykles individualstil.

Den intermediala tematiseringen i romanens titel, personbeskrivningar, onomatopoetiska uttryck samt i troper och figurer är uppenbar. Den intermediala tematiseringen i troper och figurer kunde dock studeras mera, men med tanke på det metodologiska syftet min avhandling har, så skulle en avgränsning till endast dessa inte ha gett den grund mitt metodologiska syfte kräver.

De resultat jag fick i översättningsanalysen är i stort sett inte oförväntade. Det finns skillnader, men skillnaderna är bland annat kulturbundna skillnader, som jag hade förväntat mig. Dock är det faktum att den arabeska användningen av romanens titel, *Lasso rundt fru Luna*, inte framkommer i översättningen förvånande. Även det faktum att det fanns så pass mycket utelämnningar redan i de exempel jag analyserat är speciellt.

Med tanke på att forskningsområdet är relativt nytt, tror jag att med tanke på fortsatt forskning kan min kategoriseringsmodell bidra med hjälp. Vad gäller forskningen av den intermediala tematiseringen mellan text och musik i Mykles verk torde modellen fungera i en analys av hans andra verk också. Med tanke på min avhandlings omfattning kunde det vara på sin plats att med samma kategoriseringsmodell göra en kontrasterande analys av den intermediala tematiseringen mellan text och musik även i andra verk av Mykle.

Med tanke på författarens egna tankar kring musik och dess vikt är det inte förvånande att han använt sig så pass mycket av intermedial tematisering mellan text och musik. Dock må det beaktas att denna relativt snäva studie inte kan fastslå det gällande all Mykles produktion. Det som min studie dock visar är att denna intermediala

tematisering är central i *Lasso rundt fru Luna* och med tanke på *Lasso rundt fru Lunas* och dess efterföljares *Sangen om den røde rubins* intrigmässigt och temamässigt nära relation är det sannolikt att det är det även i efterföljaren. Fastän denna fallstudie inte helt definierar Mykles individualstil, så ger den en bra grund för fortsatta studier i den intermediala tematiseringen och dess vikt i Mykles individualstil. Även som författaren själv påpekat, så är det tydligt att Mykles böcker är musik!

LITTERATUR

Undersøkningsmaterial:

MA = Mykle, Agnar (1954a). *Lasso rundt fru Luna*. 9. utgåvan. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag.

MÖ = Mykle, Agnar (1954b). *Lasso rundt fru Luna*. Pelle Fritz-Crone (övers.). Oslo: Gyldendal Norsk Förlag.

Övrig litteratur:

Alanko-Kahiluoto, Outi & Tiina Käkelä-Puumala (2008). *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Juva: WS Bookwell Oy.

Allen, Graham (2000). Introduction. In: Allen Graham (red.) *Intertextuality*. London: Routledge. 1–7.

Andersen Kraglund (2007). Når musikken fortæller – i Jan Kjærstads Forførelsen, Erobreren og Oppdageren. I: *Edda 4/07*. Oslo: Universitetsforlaget, 372–388.

Barðal, Jóhanna, Nils Jörgensen, Gorm Larsen & Bente Martinussen (1997). *Nordiska. Våra språk förr och nu*. Lund: Studentlitteratur.

Barthes, Roland (1977). *Image – Music – Text*. Stephen Heath (övers.) London: Fontana.

Borchmann, Simon (2010). Tekster og sproghandlinger: introduction til et tema og en problematic. I: *Skandinaviske sprogstudier 1*. 1–9.

Britannica Academic Edition (2013). Parallelism [online]. [Citerat 18.2.2013]. Tillgänglig: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/442888/parallelism>

Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens: University of Georgia.

Bust Mykle, Arne (2007). Litterære eksperter tar feil [online]. [Citerat 20.2.2013]. Tillgänglig: <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Litterare-eksperter-tar-feil-6488942.html>

Cassirer, Peter (1993). *Stilistik & stilanalys*. Borås: Natur och Kultur.

Cassirer, Peter (2003). *Stil, stilistik & stilanalys*. Stockholm: Natur och Kultur.

- Cleve, Ida (2008). Lassoens skjulte løkker? En studie av presentasjon og innhold i 2007-versjonen av Agnar Mykles Lasso rundt fru Luna [online]. [Citerat 20.2.2013]. Tillgänglig: https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/123456789/2634/Ida_Cleve.pdf?sequence=1
- Crystal, David & Derek Davy (1969). *Investigating English Style*. London: Logman.
- Eggen, Eystein (1994). *Agnar Mykle - en dikterskjebne*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Ekholm, Kai (1996). *Kielletyt kirjat*. 2. utgåvan. Eduskunnan kirjaston tutkimuksia ja selvityksiä 3. Helsinki: Oy Edita Ab.
- Englund, Boel (1993). Motsatsernas förening eller medmänsklighet? Väv och meningstilldelning i två lärobokstexter. I: Staffan Selander och Boel Englund (red.) *Konsten att informera och övertyga. En antologi om pedagogik, text och retorik*. Stockholm: HLS Förlag.
- Galperin, I.R. (1977). *Stylistics*. Moscow: Higher School.
- Gellerstam, Martin (1989). Om svenskan i översättningar från engelskan. I: *Orden speglar samhället*. Red. Sture Allén, Martin Gellerstam & Sven-Göran Malmgren. Stockholm: Allmänna Förlaget. 103–117.
- Grünbaum, Catharina (2001). *Språkbladet*. Stockholm: MånPocket.
- Hallberg, Peter (1982). *Diktens bildspråk*. Stockholm: Esselte studium.
- Halvorsen Fjeld, Eyvind (1997). Norsk språk. I: *Nordens språk*. Red. Allan Karker, Birgitta Lindgren, Ståle Løland. Oslo: Novus Forlag.
- Heger, Anders (1999). *Mykle. Et diktet liv*. 2. utgåvan. Norge: Gyldendal Norsk Förlag.
- Hellspong, Lennart (2001). *Metoder för brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Holmberg, Claes-Göran & Anders Ohlsson (1999). *Epikanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Holmqvist, Berit (1984). *Vad man bör veta när man översätter Kjartan Fløgstad. Resonemang kring svensk översättning av en norsk roman*. Meddelanden från Institutionen för nordiska språk vid Stockholms universitet. MINS 13. Stockholm.
- Homén, Olaf (1953). Utg. Av Erik Ekelund. *Poetik*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Ingo, Rune (1991). *Från källspråk till målspråk. Introduktion i översättningsvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Iser, Wolfgang (1974). The Reading Process: A Phenomenological Approach. I: Ralph Cohen (red.) *New Directions in Literary History*. London: Johns Hopkins University Press. 125–146.
- Jacobsen, Nils Kåre (1994). *Mine bøker er musikk. Möter med Agnar Mykle*. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag A/S.
- Jeffries, Lesley & Dan McIntyre (2010). *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johansson, Lars-Erik (2012). Stilistisk-textuell variation: aktörsbetonad voluntarism och/eller strukturell determinism. I: Niina Nissilä & Nestori Siponkoski (red.). *Kielet liikkeessä. VAKKI-symposiumi XXXII*. Vaasa 10.-11.2.2012. Vaasa: VAKKI. 46–57.
- Koller, W. (1983). Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 2. upplagan. Heidelberg: Quelle und Meyer.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (1998). Front pages: the (critical) analysis of newspaper layout. I: Alan Bell & Peter Garrett (red.) *Approaches to media discourse*. Oxford: Blackwell. 186–219.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kövecses, Zoltán (2010). *Metaphor*. 2. upplagan. Oxford: University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press Ltd.
- Leech, Geoffrey (2008). *Language in Literature: Style and Foregrounding*. London: Pearson Education.
- Leontieva, Tamara (2008). *Rendering stylistic devices in translation*. Vladivostok: Vladivostok State University Of Economics
- Liljestrand, Birger (1993). *Språk i text. Handbok i stilistik*. Lund: Studentlitteratur.
- Lindgren, Birgitta (2002). Falska vänner får man på köpet! *Språknytt* 2, 15–16.
- Malmberg, Bertil (1985). Arbitrary and motivated in language and translation - a theoretical introduction. I: L. Wolling & H. Lindquist (red.) *Translation Studies in Scandinavia*. Lund: Studies in English 75.

- Melin, Lars (2007). *Vett och etikett i språket*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Moisala, Pirkko (1998). Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen. I: *Musiikki* 1/1998, 5–11.
- Mykle, Agnar (1956). *Sangen om den røde rubin*. 1. utgåvan. Norge: De norske Bokklubbene A/S.
- Mykle, Agnar (1965). *Rubicon*. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag A/S.
- Mykle, Agnar (1997). *Mannen fra Atlantis. Brev og annen prosa 1*. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag ASA.
- Mykle, Agnar (1998). *Alter og disk. Brev og annen prosa 2*. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag ASA.
- Mykle, Agnar (1998). *En flodhest på parnasset. Brev og annen prosa 3*. Oslo: Gyldendal Norske Förlag ASA.
- Møller Kristensen, Sven (1970). *Digtingens teori*. 6:e upplagan. København: Gyldendal.
- Nordman, Marianne (1981). *Stil och struktur i Jarl Hemmers En man och hans samvete*. Åbo: Åbo Akademi.
- Nordman, Marianne (1994). Stilforskning med olika material. En jämförelse i fråga om mål, metod och norm. I: *Stilsymposiet i Göteborg 21–23 maj 1992*. Symposiehandlingar, utg. av Peter Cassirer. Göteborg: Institutionen för svenska språket, Göteborgs universitet. 151–164.
- Norstedts skandinaviska ordbok* (2002). Stockholm: Norstedts.
- Nuopponen, Anita & Nina Pilke (2010). *Ordning och reda. Terminologilära i teori och praktik*. Stockholm: Norstedts.
- Olin-Arvola, Kaija (2011). Laulu punaisesta rubiinista [online]. [Citerat 25.3.2013]. Tillgänglig: <http://aamulehdenblogit.ning.com/profiles/blogs/laulu-punaisesta-rubiinista>
- Pater, Walter (1848). The Renaissance Studies in Art and Poetry [online]. [Citerat 19.2.2013]. Tillgänglig: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2398/pg2398.txt>
- Prieto, Eric (2002). *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Rajewsky, Irina O. (2005). Intermediality, intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality. I: *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Numéro 6, automne 2005. 43–64.
- RhetOn (2011). Was ist eine rhetorische Figur - und was macht eine rhetorische Figur wichtig? [online]. [Citerat 18.2.2013]. Tillgänglig: <http://www.rheton.sbg.ac.at/rheton/2011/07/was-ist-eine-rhetorische-figur/> Salzburg: Universität Salzburg.
- Rottem, Øystein. 1996. "Agnar Mykle – Lengselen etter hendenes innside". I: *Lystlesninger. Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur*. Landslaget for norskundervisning. Oslo: Cappelen.
- Sanborn, Torunn Ystaas (1977). *Mannsrolle og kvinnesyn hjå Agnar Mykle. Ein studie i personlegdomsforming i Lasso rundt fru Luna og Sangen om den røde rubin*. Oslo: Gyldendal.
- Skjeringstad, Kjell Ivar (2003). *Innganger til norsk*. Lund: Studentlitteratur.
- Sorvali, Irma (1980). Animalia. I: *Xenia Thorsiana. En vänskrift tillägnad Carl Erik Thors på hans 60-årsdag den 8 juni 1980*. Meddelanden från institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet. Serie B nr 5 1980. Utgiven av Mirja Saari & Helena Solstrand.
- Svenskt litteraturllexikon* (1970). Lund: Bröderna Ekstrands Tryckeri AB.
- Svensson, Jan & Anna-Malin Karlsson (2012). Inledning: text, textforskning och textteori. I: Jan Svensson & Anna-Malin Karlsson (red.) *Språk och stil* 22:1. Uppsala: Swedish Science Press. 5–30.
- Söderlund, Börje (1965). *Att översätta*. Stockholm: Bonniers.
- Teleman, Ulf & Anne Marie Wieselgren (1970). *ABC i stilistik*. Lund: Liber Läromedel.
- Treitler, Leo (1993). History and the Ontology of the Musical Work. I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51 nr 3 1993. Utgiven av The American Society for Aesthetics.
- UNESCO (2013). Unesco Index Translationum [online]. [Citerat 25.3.2013] Tillgänglig: <http://www.unesco.org>
- Vinje, Eiliv (1993). *Tekst og tolkning*. 7. Utgåvan. Oslo: Gyldendal Norsk Förlag AS.
- Vossler, Karl (1904). *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg: Winter.

- Wagner Peter 1996: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s). I: Peter Wagner (red.): *Icons–Texts–Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter. 1–40.
- Wales, Katie (1989). *A Dictionary of Stylistics*. 1st edition. London: Longman.
- Wandrup & Børja (2007). Utgir komplett utgave av «Lasso rundt fru Luna» [online]. [Citerat 20.2.2013]. Tillgänglig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/09/05/511070.html>
- Wessén, Elias (1965). *Svensk språkhistoria*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Wilss, Wolfram (1981). *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft: Akten des Internationalen Kolloquiums Trier/Saarbrücken 25.-30.9.1978*. München: Fink.
- Wolf, Werner 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.
- Wolf, Werner (2002). Musikalisering av litterär berättelse. I: Hans Lund (red.) *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur AB. 203–212.
- Wolf, Werner 2010/2005: Intermediality. I: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge. 252–256.

Bilaga. Bibliografi

Utdrag ur Agnar Mykles bibliografi (Heger 1999: 511–519)

4 romaner:

Tyven, tyven skal du hete, 1951,

Lasso rundt fru Luna, 1954,

Sangen om den røde rubin, 1956

Rubicon, 1965,

5 novellsamlinger:

Jægermarsjen, 1945

Taustigen, 1948

Jeg er like glad sa gutten, 1952

Kors på halsen, 1958

Largo, 1967,

3 skådespel:

Tipp, og verden er din!, 1949

Morgen i appelsingult, 1951,

Morgen i Eilert Sundts gate Morning in Yellow Orange, 1952

1 Lärobok:

Dukketheater! Skriven tillsammans med Jane Mykle.

Brev och annan prosa:

Mannen fra Atlantis, brev og annen prosa 1. 1997,

Alter og disk, brev og annen prosa 2. 1998,

En flodhest på parnasset, brev og annen prosa 3, 1998.