

Intermedial analys av musikaliska aspekter i Olga Tokarczuku *Ariadne på Naxos* och Agnieszka Smoczyńskas *Aria Diva*

Jolanta Kucharska

Institutionen för slaviska och baltiska språk, finska, nederländska
och tyska

Polska kandidatkurs

Examensarbete för kandidatexamen, 15 hp

HT 2020

Handledare: Renata Ingbrant



Stockholms
universitet

Intermedial analys av musikaliska aspekter i Olga Tokarczuks *Ariadne på Naxos* och Agnieszka Smoczyńska's *Aria Diva*

Jolanta Kucharska

Nyckelord/Keywords

Intermedialitet, musikalisering, filmatisering, remediering, Olga Tokarczuk, Agnieszka Smoczyńska

Innehållsförteckning

<i>Inledning</i>	1
<i>Målsättning</i>	2
<i>Materialval</i>	3
<i>Teoretiska utgångspunkter</i>	4
<i>Olga Tokarczuks Ariadne på Naxos och Agnieszka Smoczyńskas Aria Diva</i>	6
Ariadne på Naxos.....	6
Aria Diva.....	7
<i>Intermediala referenser i berättelsen och deras remediering i filmen</i>	7
Explicita referenser	7
Implicita referenser	13
Onomatopoetiska ord	14
Upprepningar och uppräknningar.....	15
Tystnaden	21
Imaginära innehållsliga analogier.....	25
<i>Sammanfattning</i>	28
<i>Litteraturförteckning</i>	30
<i>Bilaga 1</i>	33

Inledning

I och med Nobelpriset i litteratur behöver nog Olga Tokarczuk¹ (född 1962) inte presenteras för en svensk läsare. Det är dock värt att veta att hon förutom författare också har varit essäist, poet, manusförfattare och dessutom är hon en utbildad psykolog. Hon debuterade redan 1979 i en tidskrift *Na przelaj* där hon publicerade sina berättelser under pseudonym ”Natasza Borodin” (Szałagan, 2019). 1993 fick hon sitt genombrott som romanförfattare med romanen *Podróż ludzi Księgi* (Bokfolkets resa). Bland hennes mest kända romaner kan *Prawiek i inne czasy* (1996, sv. *Gammeltida och andra tider*, 2006), *Dom dzienny, dom nocny* (2004, sv. *Daghus, natthus*, 2005), *Bieguni* (2007, sv. *Löparna*, 2009), *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009, sv. *Styr din plog över de dödas ben*, 2010) och *Księgi Jakubowe* (2014, sv. *Jakobsböckerna*, 2015) nämnas. Hon har även gett ut novellsamlingar: *Szafa* (1998), *Gra na wielu bębenkach* (2001, sv. *Spel på många små trummor*, 2002 och 2018) och *Opowiadania bizardne* (2018, *Bisarra berättelser*).²

Hon är en mångfald prisbelönt författare som har fått en rad nationella och internationella utmärkelser, däribland ett av Polens mest ansedda litteraturpris, Nikepriset, för romanerna *Gammeltida och andra tider* (Nikes läsarpriest 1997), *Löparna* 2008 och *Jakobsböckerna* 2015. För *Löparna* fick hon tillsammans med sin översättare Jennifer Croft Man Booker International Prize 2018. 2019 tilldelades Tokarczuk Nobelpriset i litteratur för år 2018.

Tokarczucs böcker har översatts till flera olika språk, bland annat engelska, franska, tyska, de nordiska språken, turkiska, kinesiska, japanska, hindi. Dessutom har vissa verk överförts till film eller teater, såsom till exempel *Prawiek i inne czasy* som två gånger har blivit en pjäs, romanen *E.E* – en TV-teater, och novellerna *Żurek* (sv. *Rågsoppa*) och *Ariadne på Naxos* som filmatiserades av Ryszard Brylski (2003) respektive Agnieszka Smoczyńska (2007). 2017 hade filmen *Pokot* (sv. *Villebråd*) sin premiär. Den baserades på romanen *Styr din plog över de dödas ben*. Filmen regisserades av en av Polens numera legendariska regissörer Agnieszka Holland.

Efter min första läsning av Olga Tokarczucs berättelse *Ariadne på Naxos* och efter att jag hade sett dess filmatisering *Aria Diva* av Agnieszka Smoczyńska förstod jag att musik som

¹ Biografisk information är hämtad från Tokarczucs officiella websida
<https://www.tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/biografia/> 2020-12-13

² Alla svenska utgåvor i Jan Henrik Swahns översättning förutom *Gammeltida och andra tider* som översattes av i Lennart Ilke.

medium i sig hade använts på ett mycket komplext sätt i de båda verken. I denna uppsats vill jag därför närmare undersöka på vilket sätt det musikaliska överförs från text till film och hur det integreras på egna villkor i varje verk.

Inledningsvis vill jag även presentera filmskaparen Agnieszka Smoczyńska.³ Född 1978 är hon en av de mest lovande och internationellt erkända polska yngre regissörerna. Mest känd är hon för sina två långfilmer: sin långfilmsdebut *Córki dancingu* (eng. *The Lure*) från 2015 som prisbelöntes under filmfestivaler i Gdynia 2015 samt Nashville Film Festival och Sundance Film Festival 2016 och som sedan hade sin världspremiär 2017 och filmen *Fuga* (eng. *Fugue*) – ett psykologiskt drama som hade sin premiär i Cannes 2018 och som även den vann flera priser och utmärkelser, bl.a. under Filmfestivalen i Gdynia 2018. Kortfilmen *Aria Diva* från 2007 som jag har valt att undersöka i denna studie och som var Smoczyńskas egentliga filmdebut, regisserade hon efter ett manus som hon skrev tillsammans med Robert Bolesto. Filmen blev en succé och har visats och prisbelönats på olika filmfestivaler, bland annat under Krakowski Festiwal Filmowy och Festiwal Filmów Polskich i New York år 2008.

Målsättning

Den föreliggande uppsatsen ägnar sig åt en komparativ undersökning av Olga Tokarczuks berättelse *Ariande na Naxos* (2000, sv. *Ariadne på Naxos*) som ingår i berättelsesamling *Gra na wielu bębenkach* (2001, sv. *Spel på många små trummor*, 2018) och dess filmatisering *Aria Diva* (2007) skapad av Agnieszka Smoczyńska *Aria Diva* (2007).⁴

Genom intermedial analys kommer jag att påvisa att Tokarczuks berättelse är ett starkt musikaliserat verk och att denna musikalisering även har tillämpats i filmatiseringen som en genomgående getsaltningsstrategi. Mitt mål är att undersöka vilka intermediala strategier har använts för att *remediera* (dvs. överföra) musik från en litterär text till film.

Med utgångspunkt i den intermediala teoribildningen och dess begreppsapparat som utvecklades av Werner Wolf i hans bok *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) samt David Bolter och Richard Grusin i boken *Remediation: Understanding New Media* (2000) ska jag granska hur remedieringen av de musikaliska aspekterna som förekommer i den litterära berättelsen sker i det filmiska mediet.

³ Biografisk information är hämtad från <https://culture.pl/en/artist/agnieszka-smoczyńska> 2020-12-28

⁴ Utkastet till uppsatsen skrevs inom kursen *Vetenskapligt skrivande, Polska 3*, under vårterminen 2020.

Materialval

För min analys har jag valt Werner Wolfs samt David Bolters och Richard Grusins teoretiska verk eftersom de är centrala inom intermediala studier och har gett upphov till vidare forskning inom detta vetenskapliga område. Dessutom ägnar sig Werner Wolf specifikt åt undersökning av musikalisering av litterära verk vilket är extra relevant för min frågeställning. Jag kommer att använda mig av Wolfs teoretiska begreppsapparat på tema intermedialitet som finns i svensk översättning i antologin *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel* (2002, red. Hans Lund).

I den analytiska delen kommer jag även referera till de teorier inom litteratur- och filmvetenskap som explicerar vissa fenomen som jag försöker skildra. Jag refererar till exempel till François Josts artikel ”The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology” (2004) där det optiska och aurala perspektivet förankras i ett teoretiskt, film- och litteraturvetenskapligt sammanhang. Dessutom hänvisar jag till Ulrich Stadlers och Kristian Wagners antologi *Schaulust: heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst* (2005) som förklarar voyeurism som ett fenomen och motiv inom konst samt till Slavoj Žižeks dokumentär *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) med psykoanalytisk tolkning av popkultur.

I min analys av berättelsens formella nivå kommer jag att utgå ifrån Dorota Korwin-Piotrowska bok *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów* (2011, Poetik. En guide genom textvärlden) som är en detaljerad handbok i poetik samt hennes senare bok *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych* (2015, Vita tecken. Tystnad i den narrativa textens struktur och mening) där hon undersöker tystnad som en litteraturvetenskaplig kategori som kan analyseras på verkets syntaktiskt-semantiska nivå med exempel hämtade från den polska moderna prosan. Tystnadens betydelse i filmen kommer förklaras genom hänvisning till de kända filmteoretikernas, David Bordwells och Kristin Thompsons bok *Film Art: An Introduction*, 8th edition (2008), jag kommer dock använda mig av dess polska översättning (2010).

Därutöver innehåller den föreliggande uppsatsen en kort diskussion kring ekfraskategori och dess tillämpning vid analyser av andra medier än litteratur och bild. Jag kommer presentera de definitioner av ekfras som formulerades av Claus Clüver och Siglind Bruhn och som finns i Hans Lunds (red.) antologi *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (2008). Dessutom kommer jag att förklara termen *mise-en-scène* med hjälp av John Gibbs avhandling *Mise-en-scène: film style and interpretation* (2002) som jag kommer använda vid analys av scenen från operapremiären i *Aria Diva*.

Teoretiska utgångspunkter

I detta avsnitt kommer jag att gå igenom den teoribildning som utgör den teoretiska stommen till min analys av musikaliska aspekter närvarande i berättelsen *Ariadne på Naxos* och dess filmatisering *Aria Diva*. Först kommer jag förklara vad remediering är för någonting samt vilka typer av remediering man kan urskilja. Sedan kommer jag att behandla termen intermedialitet, dess definition och kategorisering.

Termen *remediering* som har skapats av David Bolter och Richard Grusin är ett medieteoretiskt begrepp som används för att beskriva ett förhållande mellan olika medier där ett medium representeras i ett annat (Bolter 1999: 45). Remediering har enligt teoretikerna två former: antingen kan medieringsteknikerna vara fördolda och således osynliga, vilket kallas för *immedialitet*/"transparent immediacy" (till exempel virtuell verklighet⁵) eller så kan de medvetet synliggöras och själva mediet multipliceras vilket i sin tur kallas för *hypermedialitet*/"hypermediacy" (exempelvis Internet⁶). Skillnaden mellan de ovannämnda remedieringsformerna förklaras på följande sätt:

The logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where immediacy suggest a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogenous space, in which representation is conceived of not as a window on the world, but rather as "windowed itself" (Bolter and Grusin 1999, 34).

Som Barbara Straumann skriver i sin artikel "Adaptation – Remediation – Transmediality" ägnar Bolter och Grusin uppmärksamhet åt *new digital media* men deras uppdelning kan användas i analyser av litterär remediering i filmadaptationer (Straumann 2015: 224f). Hon påpekar att de flesta filmadaptationerna filmatiserar romanens handling och fokuserar på att skildra dess karaktärer, men att de inte tar vara på den litterära texten som ett medium i sig. Resultatet blir att det inte finns någon medveten interreaktion mellan det litterära och det filmiska mediet i sådana filmadaptationer och därför tillhör de kategorin *immedialitet*. Det finns också filmatiseringar som medvetet remedierar andra medier, och de kan betraktas som former av *hypermedialitet*. Som ett exempel på denna strategi undersöker hon Baz Luhrmanns film

5 Exempelvis virtuell verklighet i dataspel där det finns en tydlig strävan efter att skapa verklighet som efterliknar den reella världen. Närvaron av olika medier ska vara så diskret som möjligt. Mottagaren ska inte störas av den.

6 Till skillnad från virtuell verklighet är Internet ett exempel på det synliga samspelet mellan specifika medier. Text blandas med bild, video och musik och mottagaren är hela tiden medveten om dess närvaro.

Shakespeare's Romeo + Juliet (1996), där teater som medium tematiseras (Straumann 2015: 224f).

I de följande avsnitten kommer jag att granska Olga Tokarczucs berättelse *Ariadne på Naxos* och dess filmatisering *Aria Diva* gjord av Agnieszka Smoczyńska som ett exempel på hypermedialitet. Medvetenhet om de musikaliska aspekterna närvarande i det litterära originalet är nämligen påtaglig i filmatiseringen. Musikalisering av det litterära mediet remedieras och infogas i det audiovisuella registret. I min analys som visar hur detta sker kommer jag att stödja mig på Werner Wolfs klassifikation av de typer av intermedialitet som redovisas nedan.

Till att börja med, låt oss att tydliggöra att ordet ”medium” används i denna uppsats enligt Werner Wolfs definition – dvs. som ett konventionellt sätt att kommunicera, bestämt inte bara av konkreta kommunikationskanaler som radio eller TV, utan också av användning av ett eller flera semiotiska system, för att förmedla kulturella meddelanden (jfr. Wolf 1999: 35).

Intermedialitet innebär i sin tur en specifik relation mellan två eller fler konventionellt åtskilda uttrycksmedier: denna relation baserar sig på en närvaro av två eller fler uttrycksmedier i en intermedial produkt – en artefakt. Närvaron av dessa medier ska vara tydlig eller åtminstone identifierbar (jfr. Wolf 1999: 37).

Intermedialiteten i Wolfs bemärkelse har två huvudformer: *utom-* eller *inomkompositionell*. *Utomkompositionell* intermedialitet är en typ av intermedialitet som inte kan observeras som sådan utan som kan härledas genom jämförelser mellan artefakter. Det kan röra sig om ”transmedialitet” (som specificerar kulturbetydande former som inte är typiska för endast ett medium, till exempel narrativitet). Wolf påpekar samtidigt att narrativitet som delas av flera medietyper kan ”bygga broar” mellan specifika medier och skapa *inomkompositionell intermedialitet*. En annan typ av *utomkompositionell* intermedialitet är ”intermedial överföring” som Wolf beskriver som medveten överföring av exempelvis ett ämne eller formella konstgrepp från den ena artefakten till den andra (jfr. Wolf 2002: 204f).

På grund av uppsatsens begränsade omfång kommer min analys att fokusera på *inomkompositionell intermedialitet* som hos Wolf uppträder i två former: 1. *flermedialitet* som betecknar den öppna närvaron av olika medier i ett verk (exempelvis operaverk där musik och teater kombineras) och 2. *intermediala referenser* där artefakten bevarar sin homogenitet på ytan men där de andra medierna är inbyggda i den med hjälp av uttrycksmedel dominerande i artefakten.

Intermediala referenser delas in i *explicita referenser*, då det underordnade mediet öppet nämns, diskuteras och på så sätt representeras i det dominanta mediet genom uttrycksmedel

som är typiska för det dominanta mediet (exempelvis när karakterärna i ett litterärt verk nämner och diskuterar existerande konstverk) och *implicita referenser* då uttrycksmedel som är typiska för det dominanta mediet refererar till det icke-dominanta genom att imitera dess ikoniska egenskaper, struktur och typiska verkningar. Det dominerande mediet härmar det underordnade mediet – till följd av detta kan karakteristiska drag av det underordnade igenkännas (Wolf 2002: 205). Ett exempel på de *implicita referenserna* är musikalisering av skönlitteratur som kan ske i tre huvudformer: ordmusik där fokus läggs på textens akustiska dimension (exempelvis genom användning av onomatopoesi), formella eller strukturella likheter med musik eller imaginära innehållsliga analogier som är beskrivningar av effekter som musiken har på individen (Wolf, 2002:206).

Jag kommer att tillämpa dessa teoretiska aspekter, i synnerhet Wolfs intermediala referenser, som ett analytiskt verktyg i min granskning av musikalisering av Tokarczucs berättelse *Ariadne på Naxos* och relatera dem till mitt andra undersökningsobjekt, Agnieszka Smoczyńskas *Aria Diva*.

Olga Tokarczucs *Ariadne på Naxos* och Agnieszka Smoczyńskas *Aria Diva*.

Ariadne på Naxos

I *Ariadne på Naxos* kan handlingen återges i några meningar. Huvudpersonen B. är en kvinna i tidig medelålder som bor med sin man i en liten lägenhet. Hon är en hemmafru som ägnar sin tid åt att uppfostra sina två tvillingsöner. B. lyssnar i smyg på en sångerska som övar sång hemma och som bor en våning under huvudpersonens lägenhet. Kvinnan brukar lägga sig på golvet, vika undan en del av mattan och lyssna. Hon börjar anpassa sin dag efter sångerskans rytm. Hon går ut med sina tvillingar då hon vet att sångerskan kommer passera förbi innergården i deras bostadsområde. De tar kontakt med varandra. B. gör några besök hos henne. Hon kommer över med mat med förhoppning om att få lyssna på hur den andra sjunger. B. studerar varje detalj i sångerskan och resonerar kring musiken och hur det kommer sig att vissa har talang och vissa inte, hur de vackra ljuden bildas, och kopplingen mellan fysiologi och det metafysiska. B. går på operan när *Arianna a Naxos* har premiär. Den visar sig vara en stor succé och sångerskan åker ut på turné och kvinnan som lyssnar känner en stor tomhet.

Aria Diva

Med hänsyn till att *Ariadna på Naxos* är en kort text på knappt femton sidor som ägnar väldigt mycket utrymme åt innerliga tillstånd, beskrivningar av musikupplevelser m.m. verkar den svåröversättlig till filmspråk. Det litterära materialet har blivit remedierat på så sätt att filmens handling stämmer överens med berättelsens huvuddrag: en tvåbarnsmamma, som i filmen kallas Basia, lyssnar på en sångerska som repeterar. De lär känna varandra och umgås. Efter premiären flyttar sångerskan ut. Några motiv har dock lagts till, som exempelvis en sekvens från nattklubben, eller skridskobanescener. Större ändringar har gjorts i sujetten⁷: vissa motiv har ordnats på ett annat sätt (exempelvis lär Basia och sångerskan känna varandra redan i filmens början) och vissa har byggts ut (Basias man visas mycket oftare i filmen). En fullständig synopsis finns i bilaga 1.

Intermediala referenser i berättelsen och deras remediering i filmen

Werner Wolf har utvecklat olika kriterier som hjälper en att granska och fastställa musikalisering i det undersökta materialet. Enligt forskaren behöver texten innehålla explicita referenser till musik som han kallar för ”fingervisningar i form av intermediala tematiseringar av musiken” (Wolf, 2008). Framför allt sker dock musikalisering av en litterär berättelse genom implicita former av intermedial referens (Wolf, 2008). I detta kapitel kommer jag att kartlägga både de explicita och implicita referenserna till musiken i berättelsen *Ariadne på Naxos* samt deras remediering till filmen *Aria Diva*.

Explicita referenser

Enligt Werner Wolf används ofta berättelsens paratextuella nivå⁸ för att göra explicita referenser till musiken (Wolf 2008:208). I Tokarczüks berättelse är det titeln *Ariadne på Naxos*

⁷ Sujett såsom fabula är begrepp skapade av ryska formalister (Viktor Shkolovsky). Fabula (story) är en mental konstruktion, med orsak-verkar samband och kronologi som mottagaren konstruerar när hen läser en bok eller ser en film. Sujett (plot) är däremot den komprimerade ofta icke kronologiska, konkreta presentationen av sakernas konstruktion i berättelsen. Angående de intermediala aspekterna så påpekar David Bordwell att "syuzhet patterning is independent of the medium, the same syuzhet patterns could be embodied in a novel, a play or a film" (jfr. Bal 2012:78; Bordwell 2014:49f).

⁸ Paratexter är en av de fem typer av transtextuelitet som har utvecklats av Gerard Genette i boken "Palimpsester" (1982). Det är det innehåll som befinner sig utanför den faktiska texten: titlar,

som hänvisar till ett musikaliskt verk. Det rör sig om Franz Joseph Haydns *Arianna a Naxos*, Hob. XVIb:2, en drygt 18 minuter lång kantat⁹ som bygger på den grekiska myten om Ariadne, en kretisk prinsessa, lämnad av Teseus på ön Naxos¹⁰. Kantaten skildrar det ögonblick när Ariadne står på en klippa och sjunger av längtan och förtvivlan. Motivet tematiseras sedan i Tokarczucs berättelse, vilket jag återkommer till när jag undersöker direkta citat från musikverken.

I och med filmens titel har ändrats till *Aria Diva* försvinner den explicita referensen till ett konkret musikaliskt verk. Titeln kan ses dock som en hänvisning till själva akten att sjunga. *Aria* är enligt definitionen en solosång i lyriskt-musikaliskt verk som opera, operett, oratorium m.m. (SO 2009:106) och *diva* en känd person som i medvetande om sin storhet utvecklar påfrestande manér, lat. *divus* ”gudomlig” (SO 2009: 551f) och åsyftar sångerskan som utövar handlingen.

Explicita referenser till musiken uttrycks i stället antingen i dialogerna mellan huvudpersonerna i den litterära texten eller genom s.k. *kontextuella belägg* (Wolf 208). I *Ariadne på Naxos* diskuteras musiken framför allt när B. konfronteras med sångerskan, såsom det sker i följande samtal:

– Du menar säkert Albinoni, upprepade hon.

Hon plockade fram två skivor ur den väldiga samlingen och räckte över dem. Hennes ansikte syntes på ena omslaget. B läste: Schubert, Mozart och Vivaldi. På den andra stod det »Ariadne på Naxos«, Joseph Haydn (Tokarczuk, 463).¹¹

undertitlar, epiloger, förord, anvisningar, referenser, bifogade illustrationer med mera (Genette, 1993:11).

9 Enligt G. Brodin definieras kantat som en måttligt lång komposition skriven för solosång och orkester, med berättande text. Kantater har skrivits både i det sekulära och det sakrala sammanhanget därför skiljer man mellan kammarkantat (Haydn) och kyrkokantat (Bach) (Brodin, 1975).

10 Historien om Ariadne på Naxos kommer från den grekiska mytologin och är kopplad till historien om Teseus atenska prins som kom till Kreta med offer till Minotauros och hade en plan att döda besten. Ariadne, dottern till den kretiska kungen gav honom bland annat ett trådnystan så att han kunde hitta vägen tillbaka ur labyrinten. Teseus lyckades döda Minotauros och ta sig tillbaka. Den förälskade Ariadne flydde med honom i smyg från Kreta. Men på väg till Aten lämnade Teseus den sovande prinsessan på ön Naxos. När hon vaknade var hon olycklig och förkrossad. På ön hittades hon av guden Dionysos som gifte sig med henne. Hon gjordes odödlig av Zeus (jfr. Parandowski 1997: 186ff).

11 -To Albinoni- powtórzyła tamta. Wyciągnęła z długiego szeregu płyt dwie i wręczyła jej. Na okładce jednej była jej twarz. B. przeczytała, że Schubert, Mozart i Vivaldi. Na pudełku drugiej było napisane: ”Arianna a Naxos”, Joseph Haydn (Tokarczuk 2020:281).

B. frågar sångerskan vilka sånger hon övar. I citatet ovan görs även en explicit referens till de faktiskt existerande tonsättarna Tomaso Giovanni Albinoni, Schubert, Mozart och Vivaldi samt till berättelsens nyckelverk: *Arianna a Naxos* av Joseph Haydn.

Motivet med *Arianna a Naxos* har bearbetats på ett annat sätt i filmen. Basia visas i en skivbutik. Hon bläddrar bland olika cd-skivor med klassisk musik. Hon hittar och tar fram en skiva med titeln *Ariadna na Naxos (Ariadne på Naxos)* som hänvisar till Haydns kantat. Kameran visar en närbild på cd-skiva och hennes finger. Detta är ett exempel på *okularisering*, en typ av point-of-view-tagning där den tittande personens kroppsdel inkluderas med syfte att förmedla det subjektiva optiska perspektivet (jfr. Jost 2004:75f)¹². Scenen slutar med att musiken börjar spelas upp och den fortsätter till nästkommande scen där Basia visas sittande med hörlurar på i en halvbild i halvmörk tonad belysning. Detta är ett sätt att förmedla det subjektiva akustiska perspektivet som heter *aurikularisering* – hörlurar tyder på att musiken som hörs är den som Basia just nu lyssnar på.

I berättelsens följande rader beskrivs att B. hör sångerskan sjunga ”spoza son disprezzata” som här presenteras som ett citat från sången som B. i detta ögonblick, men som samtidigt är en titel på en känd aria från Vivaldis opera *Bajazet*. I filmen görs explicita referenser till denna aria varje gång när den används som extradiegetisk musik¹³.

Texten från *Arianna a Naxos* till Haydn citeras i Tokarczucs berättelse:

Nästa dag vek hon undan ett hörn av mattan för att lyssna. Golvet var bättre än operan. Hon kände redan igen orden: »Teseo mio ben! Dove sei? Dove sei tu?« eller det hjärtskärande »Ah, di vederti, o caro, gia mi stringe il desio«. Bilden av en kvinna som sörjer på havsstranden. Ibland var det som om det inte alls fanns någon lägenhet inunder. Att den ersatts av klippiga kuster och fartyg som i smyg tog sig ut ur bukten. Av bländande solstrålar och ett havsbrus som kunde göra en sjösjuk. Men när sångerskan öppnade dörren för B hade hon återgått till sin vanliga gestalt – en förnäm kvinna i grå bomullsblus. Papper utspridda på golvet. (Tokarczuk 469)¹⁴

12 Ett berättartekniskt grepp som framställer syn- och hörselöppningar har av den franske filmvetaren François Jost kallats för *okularisering* respektive *aurikularisering*. Termerna betecknar det optiska och respektive det auditiva perspektivet. I det första fallet rör det sig om en bild som gestaltas så att den ses genom protagonistens ögon och i det andra fallet rör det sig om ljud som verkar höras genom dennes öron (jfr. Jost 2004: 75f).

13 Extradiegetisk musik är den musik som kommer utifrån den diegetiska världen som filmmusik, utanförstående berättarens röst (jfr. Bordwell 2010, 561).

14 *Następnego dnia zawijała rożek dywan, żeby słuchać. Podłoga była lepsza od opery. Już rozpoznawała słowa: »Teseo mio ben! Dove sei? Dove sei tu?« albo żalodne »Ah, di vederti, o caro, gia mi stringe il desio«. Obraz kobiety, która rozpacza na brzegu morza. Czasem zdawało się, że piętro niżej nie ma żadnego mieszkania. Że jest tam tylko skaliste wybrzeże i okręty, które ukradkiem wymykają się z zatoki. Że świeci oślepiające słońce i szum morza przyprawia o mdłości. Lecz gdy tamta otwierała przed B. drzwi, wracała do swojej zwykłej postaci – postawnej kobiety w szarej bawelnianej bluzie. Rozrzucone papiery na podłodze. (Tokarczuk 2020: 285)*

I andra delen av det ovanstående citatet har vi dessutom ett exempel på en ekfras – ”en åskådlig beskrivning, dvs. en beskrivning vars avsikt är att få läsaren eller lyssnaren att ”se” framför sig det som beskrivs” (Lund 2002:180) av Haydns kantat. (Ekfras som ett separat ämne behandlas av mig senare, i ett avsnitt ägnat åt implicita referenser och de s.k. *imaginära innehållsliga analogierna*.)

När B. lyssnar på sången upplever hon ett transcendentalt tillstånd: verkligheten försvinner för henne, hon förflyttar sig till ett annat landskap och ser i sin fantasi den sörjande kvinnan och älskaren som lämnar henne. Hon lider och längtar med henne. Som det framgår av citatets två sista meningar försvinner detta tillstånd av transcendens när B. konfronteras med sångerskan i hennes vardagliga miljö.

Det finns för övrigt en hel del resonemang som förmedlas genom *erlebte Rede* – exempelvis där B. undrar hur en mänsklig, ofullkomlig kropp kan ge ifrån sig sådana himmelska toner eller där hon reflekterar kring talang. B. känner sig helt talanglös och försöker begripa varför vissa har en talang medan andra inte kan sjunga alls:

[...] sa B utan att kunna dölja sin längtan. Sjung för mig! Visa mig hur du sjunger. Hur kommer det sig att du sjunger? Varför sjunger du och inte jag? Varifrån har du fått din röst? Varför kan inte jag sjunga? Varför är jag död medan du lever? (Tokarczuk, 470)¹⁵

Remediering av dessa aspekter kan hittas även i Smoczyńskas film. Det finns en scen när Basia och sångerskan är ute på en nattklubb och dansar. I en tagning stannar kameran upp och zoomar in på sångerskans dekolletage, hennes yppiga byst och svettdroppar som bildas i urringningen. Man ser också att Basia iakttar henne noggrant. I samma sekvens ifrågasätter hon sångerskan och säger direkt till henne: ”Det kanske inte är du som sjunger”. Hon förundras över att de himmelska tonerna som hon hör kommer från den fysiska, sensuella kroppen. Diskussion kring begåvning och talang förmedlas i filmen, men till skillnad från berättelsen där dessa tankar sker i B:s huvud, framförs dessa av sångerskan Joanna som uttalar sig om sin dotter, när hon tillsammans med Basia äter middag: ”do you have kids? / I have a daughter. She’s grown up. She is wonderful, talented but doesn’t want to be. So it’s like...she had no talent”¹⁶.

15 [...] w oczach miała trudną do ukrycia prośbę: zaśpiewaj dla mnie. Pokaż mi, jak śpiewasz. Jak to się dzieje, że śpiewasz? Dlaczego ty śpiewasz, a ja nie? Skąd się bierze twój głos? Dlaczego ja tego nie potrafię, dlaczego ja jestem martwa, a ty żyjesz? (Tokarczuk 2020, 285)

16 Här citeras engelska undertexter till filmen.

Sångerskan berättar alltså om sin begåvade dotter som inte gör någon nytta av sin talang, vilket är lika med att hon överhuvudtaget inte har någon talang.

Den ovan beskrivna nattklubbsscenen visar på att det finns ett motiv i filmen som inte framgår lika tydligt i berättelsen, nämligen erotiken. I vissa filmscener, såsom i den just nämnda, uppstår en sensuell och erotisk spänning. Den antitetiska relationen mellan ”natur” (det kroppsliga, materiella, vardagliga) och ”kultur”¹⁷ (musik, konst, andlighet) visas även i sekvensen där Basia har sex med sin man i badrummet (även denna scen har lagts till av filmskaparna). Ljuden av deras älskog förs upp via ventilationen och hörs i sångerskans badrum. Sångerskan som just då tar ett bad besvarar dem genom några toner av sin sång. På det sättet blir hon involverad i akten.

Angående explicita referenser till musik bör sekvensen från operapremiären uppmärksammas. I denna sekvens har nämligen det filmiska mediets förmåga att använda sig av andra medier utnyttjats, i detta fall operan som i sin tur involverar musik och scenkonst.

I analys av denna sekvens kommer jag titta närmare på dess *mise-en-scène*, med andra ord iscensättning, termen som ursprungligt kommer från teatervetenskap, men används även inom filmstudier, och betecknar efter John Gibbs definition ”contents of the frame and the way that they are organised” (Gibbs, 2002:5) och inkluderar sådana aspekter av filmskapande som belysning, kostym, dekoration, spatialiteter, interiör, skådespelare och dess skådespeleri, sätt på vilket alla dessa komponenter är organiserade samt relationer som de ingår med varandra i, genom t.ex. bildbeskrivning, kamerarörelser, bildkomposition, färgsättning (jfr. Gibbs 2002:5ff).

I sekvensen från operapremiären kan man se divan som sjunger sin paradaria. I denna sekvens är kamerans närvaro märkbar, vilket synliggör filmens metanivå och är en markör för *hypermedialitet* i Bolter och Grusins bemärkelse.¹⁸ Kameran är mycket rörlig i denna sekvens, som först inleds med panoramabilder filmade *von oben*, från fågelperspektiv, som kan även tolkas som perspektiv som tillhör de personer som sitter högst upp i balkonger. Den främsta funktionen av den filminingstekniken är ge en överblick över miljön runt omkring innan man går över till att visa detaljer. Kameran visar orkesterns förberedelser till föreställningen (instrumentstämning) och det som händer bakom kulisserna.

I nästföljande scener byts perspektivet och kameran är vinklad nerifrån upp, visar sångerskan *von unten*, ur grodperspektiv, det är en teknik som används när man vill göra det filmade

17 Andrzej Hejmer i sin analys av musikalisering av litterära verk skapar en uppdelning mellan ”natur” och ”kultur” ljud. Naturljud motsvarar vardagsljud och kulturljud motsvarar musik.

18 Se „Teoretiska utgångspunkter” på sidan 3.

objektet större och visa dess dominerande position. I detta fall skapar denna perspektiveringstyp en känsla av divans upprymdhet, det som jag i vidare delar av denna uppsats kommer att kalla för *sacrum*- dimension. Kameran befinner sig på parketten, bland publiken, och filmar från den position som Basia befinner sig i. Tagningarna växlar mellan närbilder på sångerskans och Basias ansikte. Å ena sidan visas Basia i mörkret bland publiken, helt tagen och rörd av musiken, å andra sidan studeras sångerskans ansikte av kameran. Den fångar upp hennes ansträngning, droppar av tårar och svett, snabba och djupa andetag. Det som kameran visar är inte bara de sublimes aspekterna av uppträdandet och tolkning av en operaaria, utan också fysiologi bakom sjungandet. Detta är ett moment i filmen där remediering sker på ett märkbart sätt. Scenen anknyter till det fragment i berättelsen där B:s resonemang kring det mystiska sambandet mellan kropp och själ, det *profana* och det *sakrala*, synliggörs genom musiken:

B såg hur halsmusklerna spändes, hur barmen (fräknig, tunn hud) hävdes och sänktes, där varje andetag pedantiskt föregick rösten, och då insåg hon nästan utom sig av förtvivlan att hon aldrig någonsin skulle förstå det berusande sambandet mellan hud, hjärta, muskler och röst. Att det mellan det ena och det andra, mellan kroppen och allt det som inte var kropp gapade en väldig avgrund. Ett hål i tillvaron. Att det var två helt skilda verkligheter som bara möttes i stunder som dessa. Och aldrig skulle de kunna tränga igenom eller vidröra eller ens nudda vid varandra eftersom det inte fanns minsta likhet mellan dem, de var varandras naturliga motsatser, som eld och vatten, materia och antimateria. Men om så bara ett enda aldrig så hopplöst försök till närmande ändå ägde rum någon gång så skulle allt från den stunden förvandlas till längtan, som om det ändå någonstans fanns en kännedom om denna omöjliga förening. (Tokarczuk 471f)¹⁹

I detta sammanhang är det värt att nämna att Ewa Podleś, som är en världskänd polsk operasångerska, har bjudits in till samarbete i filmen *Aria Diva*. Valet lär inte vara helt slumpmässigt då hon har Haydns kantat *Arianna a Naxos* i sin repertoar²⁰. Man kan höra hennes autentiska röst i de arier som sjungs i filmen som extradiegetisk musik samt under uppträdandet i operan där hennes aria tillhör den intrediegetiska världen då skådespalskan

19 B. widziała, jak napinały się mięśnie szyi, jak dekolt (piegowaty, cienka skóra) unosi się i opada, a oddech pedantycznie zawiaduje głosem i wtedy B. prawie z rozpaczą zdała sobie sprawę, że nigdy nie pojmie tego odurzającego związku skóry, serca, mięśni i głosu. Że między jednym a drugim, między ciałem a wszystkim co bezcielesne, ziele ogromna przepaść. Dziura w bycie. Że to dwie osobne rzeczywistości, które spotykają się tylko w takich chwilach jak ta. Nigdy zaś nie będą się w stanie przeniknąć ani dotknąć, ani nawet musnąć, ponieważ nie ma między nimi żadnego podobieństwa, ich natury są przeciwne, ogień i woda, materia i antymateria. I że gdy zobaczy choćby raz taką beznadziejną próbę zbliżenia, wszystko odtąd stanie się tęsknotą, jakby jednak skądś znało tę niemożliwą jedność. (Tokarczuk 2020: 286f)

20 http://www.podles.pl/php/show_review_en.php?id=53 2020-12-28

Katarzyna Figura mimar till sången som i själva verket är en uppspelning. Detta tekniska grepp kan ha sin förklaring i att man har valt att stärka filmens musikaliska kvalitet och låta den riktiga operasångerskan sjunga professionellt. De intermediala aspekterna i denna film blir därmed mer nyanserade.

Om man tar upp skådespeleri i denna scen men även i filmen som helhet, har Katarzyna Figura vissa speciella egenskaper som gör att hon utmärkt passar till diva rollen. Hon är dessutom ett slags levande legend i polsk film och är känd för sina roller av enigmatiska och passionerade förförerskor.²¹ Och sådan är även "hon", sångerskan i berättelsen *Ariadne på Naxos* som Figura porträtterar i filmatiseringen. B. är inte bara fascinerad av hennes röst utan även av hennes sensuella utstrålning som gör henne till en artistisk själ som är så olik den jordnära, praktiska B.²²

Implicita referenser

I detta avsnitt som utgör den mest omfattande delen i den föreliggande uppsatsen kommer jag granska implicita intermediala referenser till musik som medium som hittas på berättelsens och filmens formella nivå.

Min analys är uppdelad i mindre underavsnitt med rubriker som motsvarar karakteristiska markörer som förutsätter närvaro av de implicita referenserna till musiken: "Onomatopoetiska ord" där jag analyserar texternas melodiska kvalitéer på den formella nivån; "Upprepningar och uppräkningsar" där jag behandlar "de formella eller strukturella analogier med musik" som förekommer när en litterär text tar över musikaliska storformer (som t.ex. sonat), mikroformer (som kontrapunkt) eller kompositionsgrepp, återkommande motiv, efterklang etc. (Wolf: 206). Jag kommer dock inte att ägna mig åt undersökning av närvaro av de stora formerna då för en sådan analys krävs en särskild kompetens i det musikvetenskapliga området. I underavsnittet "Tystnaden" kommer jag att problematisera tystnaden som en formell analogi med musik och en kategori som kan tillämpas i granskning av litteratur och film. Imaginära innehållsliga analogier som förekommer i berättelsen och i filmen behandlas i underavsnittet med just detta namn.

21 Här kan man läsa en detaljerad sammanfattning av Katarzyna Figuras karriär:
<https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-figura> 2020-11-23

22 Exempel på B:s praktiska världsåskådning kommer tas upp i nästföljande delarna av uppsatsen där jag behandlar upprepningarnas och uppräkningsarnas roll i berättelsen och filmen.

Onomatopoetiska ord

När det gäller ordmelodin i Tokarczuku berättelse, genomsyras den av användning av ljudhärmande ord, vilket Jan Henrik Swahns svenska översättning återger på ett bra sätt. Detta kan illustreras med nedanstående citatet som beskriver hur B. iakttar sångerskans minsta rörelse:

B följde hennes minsta rörelse. Tekopparnas koncentrerade **klirrande**. Plastfoliens **prassel** och kakbitarnas utsökta **frasande** när de stjälpes upp på fatet. [...] Fransk manikyr. Nagelns **stöt** mot porslinet. **Sorlet** av kokande vatten. (Tokarczuk 462)²³

Som ett annat exempel kan följande beskrivning av ljudet från låskistan ges:

Ett par gånger lyckades hon uppfatta den andras hemkomst. Hissen, hissdörrens **gnissel**, nycklarnas lätta **skrammel** när hon tog upp dem ur väskan, deras tafatta **klirr** när hon försökte lägga knippan tillräta i handen och sedan få in nyckeln i låset. **Rasslet**, säkerhetslåsets klickljud, dörrarna som tyst gled upp, sekunderna av tystnad. Så en **krasch**. En annan gång samma sak, men där en mansröst trängde igenom. En stunds dämpat mummel innan dörren stängdes. Följt av fullkomlig tystnad. Frestelsen att vika undan mattan och pressa örat mot golvet. (Tokarczuk 464f)²⁴

Som i det polska originalet som i den svenska översättningen domineras beskrivningarna av onomatopoetiska ord. I de båda fallen kan man även hitta allitterationer som förstärker den melodiska och ljudhärmande effekten, som i den polska texten ”Szczęknięcie, pstryknięcie [...] Trzaśnięcie.” och i den svenska versionen ”Hissen, hissdörrens gnissel”²⁵

De båda situationerna utnyttjas i filmatiseringen. När B. och sångerskan fikar gör kameran en extrem närbild på sångerskans händer som serverar kaffe. Alla de klirrande, prasslande och frasande ljud framhävs och hörs väldigt tydligt i denna scen.

I det andra fallet där låskistan låses upp av sångerskan väljer regissören att transformera scenen. I berättelsen beskrivs det som hörs av B. medan Basia i filmen smygtittar på sångerskan genom en glipa i dörren och ser henne gå uppför trappen med en främmande man och sedan

23 B. śledziła każdy jej ruch. Skupione **pobrzękiwanie** filiżankami. **Szelest** celofanu i delikatny, apetyczny **szmer** wysypywanych na talerzyk ciastek [...] Francuski manicure. **Uderzenie** paznokciem w porcelanę. **Szmer** wrzątku. (Tokarczuk 2020:281)

24 Kilka razy zdarzyło się jej przyłapać powrót tamtej. Winda, **skrzypnięcie** drzwi od windy, leciutki dźwięk wyciąganych z torebki kluczy, ich nieporadny **klekot**, gdy dopasowywały się do dłoni a potem do zamka. **Szczęknięcie, pstryknięcie** zasuwki, ciche otwarcie drzwi, kilka sekund ciszy. **Trzaśnięcie**. Innym razem to samo, ale przetykane męskim głosem. Stłumiony chichot na sekundę przed zamknięciem drzwi. Absolutna cisza. Pokusa, żeby odwinąć dywan i przyłożyć ucho do podłogi. (Tokarczuk 2020:282)

25 I den svenska versionen översätts dessa ord genom onomatopoesi men allitterationen försvinner. Uttrycket ”Hissen, hissdörrens gnissel” kan man då betrakta som dess substitut.

försöka öppna dörren. Här, såsom i det motsvarande stycket i berättelsen är de gnisslande, skramlande och rasslande ljuden centrala.

De små ljudens betydelse markeras redan i filmens början. I tredje scenen visas Basia i köket där hon lagar mat. Kameran filmar hennes händer när hon skär morötter. Det intradiegetiska ljudet från kniven står i fokus i denna scen.

För att återkomma till de ovan citerade passagen där B. betraktar eller lyssnar på sångerskan i smyg vill jag fästa uppmärksamhet vid en annan aspekt som är av intresse i min analys. Många av mig angivna exempel visar hur B. i minsta detalj studerar allt som har med sångerskan att göra vilket tyder på att B. ägnar sig åt en ”akustisk” och ”optisk” voyeurism.

Som Peter Widmer skriver i kapitlet ”Das unbewusste Begehren des Voyeurs” i sin antologi *Schaulust* (2005) definieras voyeurism i första hand som en sexuell perversion. Voyeuren känner sexuell lust när han eller hon hemligt iakttar personer som inte är medvetna om det. Ett kännetecken för en voyeur är att vara gömd, att inte avslöja sig själv (jfr. Widmer 2005: 152). Men i en annan bemärkelse beskrivs även sådan typ av beroendeframkallande och spänningsväckande åskådning som inte har med sexuell lust att göra som voyeurism (jfr. Stadler 2005: 13). I berättelsen är det B. som har en tydlig voyeurposition. Dels känner hon skuld känslor, dels kan inte hålla sig från att smyglyssna eller smygtitta på sångerskan. Hon studerar henne mycket noggrant, blir nervös, anpassar sin dag efter sångerskans rutiner för att få höra respektive se henne. Slutligen avslöjar hon sig själv för sångerskan.

Detta motiv problematiseras på ett annat sätt i filmatiseringen. Båda kvinnor är involverade och engagerade i ömsesidiga iakttagelser. I den sjuttonde sekvensen²⁶ ser vi ett exempel på voyeurism där sångerskan smygtittar från sitt fönster på Basia medan hon är ute på innergården med sina tvillingar och sedan genom dörröppningen när Basia är på väg upp i trapphuset. Denna scen förekommer inte i berättelsen och bryter mot det perspektivet som gestaltas i berättelsen och som uteslutande tillhör B.

Upprepningar och uppräknings

En strukturell analogi till musik i Wolfs bemärkelse är frekvent användning av **upprepningar** och **uppräknings** i en litterär text. Det kan röra sig antingen om enstaka ord, kortare fraser eller hela meningar. Detta syntaktiska grepp hjälper att skapa rytmen i den litterära texten.

²⁶ Se synopsis i Bilaga 1

I berättelsen *Ariadne på Naxos* är framför allt upprepningar tydligt synliga. En beskrivning av aktiviteten att lyssna med örat mot golvet återkommer gång på gång i olika variationer:

”Hon brukade vika undan mattan och lägga sig ner med örat mot golvet,” (T, 448)

”[...] hon vek undan mattan och lade sig ner på golvet för att lyssna på sången.” (T, 452)

”Med örat mot golvet snarare kände än hörde hon” (T, 453)

”[...] hon med örat mot golvet” (T, 456)

”[...] blev hon alltmer rädd för att den andra skulle åka bort, så att det blev slut på lyssnandet med örat mot golvet.” (T, 457)

”Frestelsen att vika undan mattan och pressa örat mot golvet.” (T, 465)

”Nästa dag vek hon undan ett hörn av mattan för att lyssna.” (T, 469)²⁷

Detta fördelas jämnt över hela texten och utgör en röd tråd i berättelsen.

En filmisk ekvivalent för upprepande motiv är scener från skridskobanan²⁸. Filmen har en ramkonstruktion. Den öppnas och avslutas med scen som utspelar sig på skridskobanan. Exakt i mitten återkommer scenen där Basia och Asia (dvs. operasångerskan Joanna) åker skridskor tillsammans. Som den polske filmteoretikern Jerzy Płazewski påpekar brukar de ständigt återkommande motiv på bild- eller ljudnivå användas inte för att betona vikten av någonting utan för att rytmisera storyn genom att skapa en kompositionsram. Denna teknik kallas på filmspråket för *refräng* (Płazewski 1982:253).

Ett annat intressant påpekande som jag vill göra i detta sammanhang är att musiken som är intradiegetisk och som kommer från en högtalare som användes i denna scen på skridskobanan är Violetta Willas och Michał Wiśniewskis poplåt ”Tango dla Kowalskiej” (2003)²⁹ och är ett exempel på en populär vardaglig dansmusik som står i kontrast till den klassiska musik som Joanna utövar. Detta är i själva verket en explicit referens till musik som står i kontrast till sångerskans operamusik. Likaså fritidsaktivitet att gå till skridskobanan verkar helt främmande för sångerskan medan Basia känner sig avslappnad och bekant med att åka skridskor.

27 *Odwijała dywan i kładła się z uchem przy podłodze (Tokarczuk 2020: 270), [...] gdzie odwijala dywan i kładła się na podłodze, żeby słuchać śpiewu tamtej (Tokarczuk 2020: 273), Z uchem przy podłodze bardziej czuła niż słyszała... (Tokarczuk 2020: 274), [...] ta od słuchania z uchem przy podłodze (Tokarczuk 2020: 275), [...] zaczęła się bać, że tamta nagle wyjedzie i nie będzie już słuchania z uchem przy podłodze (Tokarczuk 2020: 277), Pokusa, żeby odwinąć dywan i przyłożyć ucho do podłogi (Tokarczuk 2020: 282), Następnego dnia rozwijała rożek dywanu, żeby słuchać (Tokarczuk 2020: 285)*

28 Som jag skrev tidigare förekommer inte någon skridskobanan som motiv i berättelsen.

29 Låtens titel kan ledigt översättas till ”Tango till fru Svensson” där fru Svensson (fru Kowalska i det polska originalet) är en hårt arbetande kvinna som drömmer sig bort från sin vardag genom att titta på gamla filmer på bion. Sångtexten kan således tolkas som en hänvisning till Basias vardagsliv och verklighetsflykt.

I filmen saknas motivet med kvinnan som ligger med örat mot golvet och lyssnar på musik. En av anledningarna är att filmskaparna av något skäl har valt att placera sångerskans lägenhet en våning upp i filmen, medan i Tokarczucs berättelse bor sångerskan under B. Placering av deras bostäder är inte utan betydelse för tolkning av båda dessa verk. För tolkning av placering av B:s lägenhet ovan sångerskans i berättelsen kan man använda sig av en berömd tolkning av Freuds psykoanalytiska uppdelning mellan överjaget, jaget och detet gjord som filosofen Slavoj Žižek gör i sin dokumentärfilm *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) där han bland annat analyserar Alfreds Hitchcock film *Psycho* (1960).

Žižek påstår att undervåningen i Hitchcocks film motsvarar det som Freud kallar för detet, det undermedvetna som ger en individ en driftkraft och som inte går att styra med förnuftet. Om man tillämpar detta resonemang i tolkningen av berättelsen kan man konstatera att undervåningen (och ljuden som kommer därifrån) uppfyller en liknande funktion. Att B. lägger sig på golvet och trycker örat mot parketten, lyssnar med hela kroppen, upplever och förflyttar sig i någon annanstans i fantasin framhäver hennes förträngda längtan, en dragningskraft som hon själv inte ens kan definiera men som hon känner oro över. Hennes existentiella status i hela berättelsen präglas av denna sorts oro.

Filmen väljer en annan strategi. Musiken kommer ovanifrån, som om röster kom från himlen. Den står således för det sakrala, själsliga. Medan det som B. representerar med sitt sätt att leva är kopplat till det jordiska och vardagliga. Här är uppdelning mellan *sacrum* och *profanum* tydlig. *Det profana* (vardagliga, kroppsliga) representeras av B. och hennes sätt att leva medan sångerskan står för *det sakrala* (andliga, högtidliga). Även i berättelsen finns det markörer som tyder på att B. uppfattar sångerskan som en gudinna. Exempelvis när B. vill att sångerskan ska sjunga för henne går hon ner till henne med hemlagade maträtter: ”Sjung för mig, bad hon en gång, när hon varit nere med ett fat fyllda auberginer, övertäckta med aluminiumfolie. **Som en offergård.**” (T, 465) För att stödja detta tolkningsätt kan man referera till filmens titel *Aria Diva*, där *diva*, som, såsom jag påpekade i början, i den bokstavliga bemärkelsen betyder ”gudomlig”.³⁰

Uppdelning mellan det sakrala och det profana återges även av den antitetiska gestaltningen av natur – och kultur, dvs. musikkonst, som jag tidigare har påpekat.

³⁰ Ett motiv som gärna har använts i filmer med psykoanalytiska ambitioner och som finns också i *Aria Diva* som ”en filmisk refräng” är tagningen på spiraltrappan i trapphuset. Trappan och dess olika former har använts i filmer och tolkats av psykoanalytiker från tidig film, gärna använts av tysk expressionism (jfr. Eisner 211:74)

Sättet på vilket upprepningarna fungerar i Tokarczucs berättelse i kombination med uppräkningsarna illustrerar nedanstående citatet:

– Titta, sa hon efteråt till sin man, jag har köpt auberginer, jag har köpt kål, jag har köpt plommon och äpplen.

Och hon upprepade detta ett par gånger. Som en fras. Som en refräng. Tvillingarna stirrade fascinerat på majskolvornas utstående, mångdubbla, gulnade tänder.³¹ (Tokarczuk 460)

Som man ser ovan upprepar protagonisten frasen ”jag har köpt” (pol. *kupiłam*) när hon räknar upp alla produkter som hon har handlat in istället för att bara säga vad hon har köpt. Eftersom B. står och packar upp varorna framför sina två små tvillingar, vilket man får veta i nästföljande mening, har upprepning ett pedagogiskt syfte och kan uppfattas som en ordlek för barn, som har musikaliska kvaliteter. Samma mening upprepas av B. flera gånger och detta kan jämföras med en refräng. Ordlekens musikalitet kan även uppfattas som en exemplifiering av ”vardags musik” eller *det profana*, som står i opposition till den andliga” musiken som sångerskan utövar.

Uppräkningar av aktiviteter och vardagssysslor dominerar första delen av berättelsen, innan B. sluter bekantskap med sångerskan. Å ena sidan kan deras syfte vara att visa processen hur B. lyckas ”synkronisera” sin dagsrytm med sångerskans. Men å andra sidan kan en skildring av enformiga vardagsrutiner ha även en annan funktion då den åskådliggör B:s situation där hon riskerar att bli en rutinslav. Detta kan illustreras med nedanstående citatet där B:s rutin att gå ut med tvillingarna beskrivs:

På den våningen klev hon in i hissen. Sedan satte hon barnen i barnvagnen och tog sig ut genom porten, ut på promenadstråket till det lilla torget, två varv runt fontänen, sedan till parken och lekplatsen, sandlådan eller bara en promenad. Balansgång runt rabatterna, plocka kastanjer, samla de stora fingerlika löven i buketter, prata med barnen – lösryckt, sömnigt, utan logik; sedan njuta av att få slippa öppna mun medan de planlöst sprang iväg från henne och sysselsatte sig på egen hand ett tag. Och så tillbaka förbi alla affärerna. Hon kunde hela raden utantill: skoaffären, skönhetsalongen, baren »Colour«, delikatessaffären. Själv handlade hon bara i kvartersbutiken, fullstoppad med varor från golv till tak. Där fanns ingen risk att lockas till utsvävningar, där kunde hon köpa allt hon behövde på en gång, i ett svep. (Tokarczuk 450)³²

31 - *Popatrz* – powiedziała potem do męża – kupiłam bakłażany, kupiłam kapustę, kupiłam jabłka i śliwki. I powtórzyła to kilka razy. Jak frazę. Jak refren. Bliźniaki zafascynowane oglądały wyszczerzone, zwielokrotnione, żółte zęby kukurydzy. (Tokarczuk 2020: 278)

32 [...] *ściągała windę i zjeżdżała na dół. Teraz pakowała chłopców do wózka i wyruszała w drogę – przy jezdni do skwerku, tam dwa razy wokół fontanny, potem do parku i na plac zabaw, piaskownica albo tylko spacer. Dreptanie wół klombów, zbieranie kasztanów, układanie w bukiet wielkich palczastych liści, mówienie do dzieci – rwane, senne, analogiczne; potem przyjemność milczenia, gdy chwiejnie odbiegały od niej i zajmowały się przez chwilę sobą. I powrót do domu wzdłuż ciągu sklepów. Ich kolejność znała na pamięć: obuwniczy, drogeria, bar „Kolor”, delikatesy. Zakupy robiła dopiero w sklepiku wypchanym*

Beskrivningen är mycket informativ. Hennes promenadrelaterade aktiviteter radas upp: i den korta passagen nämns tolv aktiviteter och sju olika platser (utom affärerna och baren). Aktiviteter uttrycks med hjälp av verbfraser i infinitiv som ”plocka kastanjer”, ”prata med barnen”, och substantiv som fungerar i texten som ellipser, ”sandlådan”, vilket skapar effekt av att de sker automatiskt och tillhör den fasta rutinen.

Uppräkning av de olika platserna och affärerna tyder på att hon har gått den vägen ett otaligt antal gånger. Hennes dagliga rytm karakteriseras av regelbundenhet. Allting hon kommer göra är förutbestämt, hon vet utantill vad, var, när och i vilken ordning hon ska göra sina sysslor, hur dessa får henne att må och när hon får en lugn stund för sig själv. Faktum att hon handlar i små butiker för att inte bli lockad till ”utsvävningar” tyder på hennes sunda förnuft, självkontroll och pragmatism – alltså det som vi tidigare har kallat för *det profana*.

På verkets formella nivå kan man tydligt urskilja specifik metaforik och terminologi som hör till i musikvärlden, vilket inte kan utelämnas i denna analys av musikaliska aspekter. Berättelsens bildspråk präglas av sådana ord och termer som till exempel ”rytm”, ”metronom”, ”refräng”, ”monoton” och ”synkad”, ”arpeggio”. I nedanstående citatet beskrivs dagens regelbundna förlopp med hjälp av musikalisk vokabulär:

Dagen halkade in i sina gamla hjulspår, nu skulle den rulla på i sin vanliga, jämna, rytmiska lunk, kvart efter kvart, timme efter timme, i den takt som kvällsmetronomen var inställd på. (Tokarczuk 2019: 454)³³

Dagens rytmiska och monotona takt gestaltas på den semantiska nivån dels genom musikalisk vokabulär som ”rytmisk” och ”metronom”, dels med hjälp av metaforik som uttrycker jämn och oavbruten rörelse: ”dagen halkar in i sina gamla hjulspår” och ”rullar på i [...] sin lunk”.

Gestaltning av de musikaliska egenskaperna sker även på det syntaktiska planet genom användning av olika stilistiska tekniker. Den polska litteraturvetaren Dorota Korwin-Piotrowska i sin bok *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów* (2011) nämner bland dessa tekniker en graderings upprepning (pl. *wyliczenie gradacyjne*): ”kvart efter kvart, timme efter timme” som är en upprepning av ord eller fraser som i ordnas från den mindre/svagare till den större/starkare, och en synonymisk upprepning pl. *wyliczenie synonimiczne*) ”den [...] rulla på

towarami pod sufit. Właśnie tam, żeby nie dać się ponieść rozpuście delikatesów, żeby kupić to co najpotrzebniejsze, od razu, wszystko za jednym zamachem. (Tokarczuk 2020: 271f)

³³ *Dzień wskakiwał na swoje tory, odtąd będzie już biegł równomiernie, rytmicznie, kwadrans po kwadransie, godzina po godzinie w takt wielkiego metronomu wieczoru. (Tokarczuk 2020: 275)*

i sin vanliga, jämna, rytmiska lunk” (*pl. biegł równomiernie, rytmicznie*) där flera ord med liknande betydelser radas upp vilket har en förstärkande funktion (jfr. Korwin-Piotrowska 2011:299).

En metaforisk jämförelse av ljuden från en matväska med ett musikstycke finns i berättelsen i scenen där B. går ut själv för att handla:

Hon hade en inköpsväska med hjul, hon drog den över gångbanans ojämna stenplattor och då spelade väskan upp en rytmisk melodi och hon nynnade till det där brummandet, hittade på en andrastämma till det. När hon korsade den asfalterade gatan förändrades rytmen – den löstes upp, försvann, men återvände när hon kom upp på den motsatta trottoaren med affärerna. Hennes väska var som en pickupnål som tog fram den tiggande ytans dolda musik, tänkte hon. Där ingick också betongviadukternas graciöst spända bågar, kullerstenarnas små nerviga trummor på den gamla gatan vid grönsakstorget, de mjuka trumpetstötarna i affärs-passager-na, fagotternas trivsamma sammet längs de upptrampade stigarna. Sand, grus, sten, asfalt, betong och allt annat som marken var täckt av spelade upp under shoppingväskans små hjul. Tusentals ackompanjemang som alla propsade på hennes röst, nej snarare den andras, för själv kunde hon inte få fram annat än en sorts mumlande, hesa viskningar. (Tokarczuk 458f)³⁴

Här såsom i många andra fall i berättelsen där B. tankar gestaltas med hjälp av *erlebte Rede*, dvs. indirekt anföring, används denna berättarteknik för att markera ett annat perspektiv (fokalisering) än berättarens själv. De anförda uttalandena eller tankarna förblir dock på ett mer objektivt och distanserat plan än om de skulle ha gestaltats genom inre monologer.

Ovanstående stycket illustrerar också de antiteser som berättelsen bygger på: ett ytterst vardagligt föremål som en inköpsväska som ger ifrån sig vanliga ”naturliga” ljud, förvandlas här i B:s fantasi till en grammofoonkiva med en orkester som håller en konsert – naturljud blir således till ”kulturljud”.

34 Brała ze sobą torbę na kółkach, ciągnęła ją po nierównych płytach chodnika u wtedy jej torba odgrywała rytmiczną melodię, a ona nuciła do tego szumu, wynajdywała dla niego drugi głos. Przejście przez asfaltową ulicę zmieniało rytm – rozpuszczał się, znikał, ale wracał, gdy torba sunęła po brukowej kostce tuż przy ciągu sklepów. Więc torba na kółkach jest igłą gramofonu, która wydobywała z milczących nawierzchni ukrytą muzykę, myślała. Były jeszcze betonowe podjazdy jak delikatne pociągnięcia smyczków, były nerwowe bębniaki kocich łbów na starej ulicy tuż przy warzywniaku, były miękkie dudnienia trąbek w sklepowych pasażach, był łagodny aksamit fagotów na wydeptanych ścieżkach. Ziemia w różnych formach, w postaci piasku, żwiru, kamieni, asfaltu czy betonu, śpiewała pod kołami wózka na zakupy. Tysiące akompaniamentów, które domagały się jej głosu, nie, raczej głosu tamtej, bo ona sama mogła wydobyć z siebie tylko jakieś mruczanki, chropowate szepty (Tokarczuk 2020: 277f)

Tystnaden

Som jag har visat ovan finns det analogier till musiken i berättelsen och dess filmatisering på det formella planet. Det musikaliska mediet verbaliseras, respektive avbildas genom användning av ljudhärmande vokabulär och rytmisering som sker genom upprepningar och uppräknningar. En annan aspekt av musikens formella struktur som tydligt återges i både berättelsen och filmen är gestaltning av tystnaden som utgör en oundgänglig beståndsdel av varje musikkomposition.

Låt oss se närmare på två citat ur *Ariadne på Naxos* där den tystnad som följer efter musikaliskt verk framställs på ett verbalt sätt:

Sångerskan avslutade lätt framåtböjd, utan att försöka dölja sin ansträngning. Hon rynkade ögonbrynen medan de sista silkeslena tonerna strömmade ur munnen. Hon förde handflatorna mot sina läppar, som om hon ville ge tonerna en sista formfulländad avrundning innan melodin omärkligt övergick i tystnad. Hon slutade röra sig, slog upp ögonen och log brett. (Tokarczuk, 468)³⁵

Och några sidor senare:

Hon slutade sjunga men ögonen förblev slutna – hon stod orörlig med köket i fonden, liksom förvånad över tystnaden, trots att den ju var hennes eget verk [...] (Tokarczuk, 472)³⁶

I sin artikel “How Does Absence Become Significant in Literature and Music?” som ingår i antologin *Silence and absence in literature and music* (2016) kallar Werner Wolf den typen av tystnad som förekommer i de periferiska delarna av det musikaliska verket (alltså i dess början och i slut) för en betydelsebärande del av den estetiska kommunikationen (Wolf 2016:10f). Som man ser ovan, finns det även i Tokarczucs berättelse medveten gestaltning av tystnad som musikkomponent. Man ser även i filmen *Aria Diva* att denna musikaliska aspekt inte har glömts bort. I de scener där sångerskan sjunger arier finns det utrymme för den inledande och avslutande tystnad.

Både i berättelsen och i dess filmatisering kan även man hitta en annan användning av tystnaden än som en beståndsdel av musiken. Med hjälp av tystnaden gestaltas nämligen

35 *Tamta kończyła pochylona lekko do przodu, nie ukrywając wysiłku. Ściągnęła brwi, gdy z jej ust płynęły ciche jedwabne tony. Uniosła dłonie do ust, jakby chciała nadać dźwiękom ostateczne doskonałe wykończenie. Melodia niedostrzegalnie zmieszała się z ciszą. Tamta znieruchomiała, otworzyła oczy i uśmiechnęła się szeroko.* (Tokarczuk 2020: 284)

36 *Tamta skończyła, ale nie otworzyła oczu – stanęła nieruchomo na tle kuchni, jakby zaskoczona ciszą, której przecież była sprawczynią [...]* (Tokarczuk 2020: 287)

stämning och känslor. Tystnaden framställs i berättelsen explicit, där berättaren beskriver den rådande tystnaden som ett tecken på saknad, tomhet:

När sommaren kom blev hon alltmer rädd för att den andra skulle åka bort, så att det blev slut på lyssnandet med örat mot golvet. [...] Redan hade hon varit försvunnen en hel månad en gång, varvid det övergivna höghuset trots alla röster och ljud, hissmuller, sopsväljningar, dörrsmällar och allehanda barns arpeggion av steg nerför trapporna, framstått som fruktansvärt tomt och öde, obeboeligt. (Tokarczuk 457f)³⁷

Det är värt att notera att denna anföring, likt många andra som jag hittills har citerat, är uppbyggd med hjälp av uppräkningsord, ljudhärmande ord, metaforik samt musikaliska termer som används för att beskriva vardagsfenomen som samtidigt framställer rikedom och mångfald av vardagsljud.³⁸ Trots att huset är full av många olika ljud, utan sångerskans repetitioner gapar den med tystnaden för B.

Tystnaden kan även gestaltas på textens formella plan med hjälp av olika syntaktiskt-semanticke figurer. En systematisering av sådana figurer har gjorts av Dorota Korwin-Piotrowska i boken *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych* (2015). Forskaren kategoriserar olika tekniker att framställa tystnaden, däribland ofulländade eller syntaktiskt osjälvständiga meningar (ellipser), avbrutna meningar, uppräkningsord utan konjunktioner, ackumulering av koncisa och enkla meningar (dvs. brakylogi).

För att illustrera hur gestaltning av tystnaden på verkets syntaktiskt-semanticke nivå går till visar sig berättelsens avslutning vara användbar:

Och så var det med det. Sedan gick B på premiären och såg Ariadne på scenen, badande i ljus, överklig. Och även i tidningarna, det blev nämligen stor succé. Och därmed inledningen på en omfattande »turné«. I våningen inunder härskade tystnaden. (Tokarczuk, 473)³⁹

I första delen av det ovanstående citatet beskrivs premiären av *Ariadne på Naxos*. Denna händelse, som teoretiskt utgör berättelsens kulm och vändpunkt skildras ytterst lakoniskt, med korta konstaterande meningarna, alltså genom brakylogi.

37 Latem zaczęła się bać, że tamta nagle wyjedzie i nie będzie już słuchania z uchem przy podłodze. [...] Już raz zniknęła na miesiąc i opuszczony przez nią wieżowiec, mimo tych wszystkich głosów i dźwięków, tych windzianych szumów, zawodzeń zsyków, klaskania drzwi, arpeggiów dziecięcych kroków, ścigających się na schodach, stał przeraźliwie pusty i głuchy, niemożliwy do życia. (Tokarczuk 2020: 277)

38 Till exempel beskrivning av ljuden i huset på sidan 329 (s. 274 i originalet).

39 I tyle. Potem B. widziała Ariadnę na premierze, skapaną w świetle, nierzeczywistą I jeszcze w gazetach, był to bowiem wielki sukces. I początek wielkiego „turnée”. W mieszkaniu na dole zapanowała cisza. (Tokarczuk 2020: 288)

Andra syntaktiska verktyg som har använts i detta stycke är prosaversbindning (pol. *przerzutnia prozatorska, uskok skladniowy*) alltså avstyckning av en mening med hjälp av punkttecken så att det uppstår flera meningar som skapar en helhet men är grammatiskt inkorrekta. Effekten som uppnås genom användning av prosaversbindning är att det uppstår pauser som motsvarar tystnaden (jfr. Korwin-Piotrowska 2016: 154f). Ett annat tystnadgestaltande grepp som finns i denna mening är ellips, *Och även i tidningarna, [...]*. Det är värt att påpeka att de flesta meningarna i detta stycket börjar som anafor med samordnande konjunktionen ”och” (pl. *i*) vilket har en rytmiserande effekt. Trots att den allvetande berättare formulerar dessa meningarna på ett objektivt plan markerar hen den tystnad som korresponderar med B:s sorg.

Detta stycke står i tydlig kontrast till alla tidigare detaljerade och poetiska gestaltningar av musik vilket framhäver tystnad och korresponderar med B. sorg och förbittring att den tid då hon kunde lägga sig på golvet och lyssna på sångerskans repetitioner är över. Läsaren vet från tidigare delar av texten att B. känner djup oro för att sångerskan försvinner någon dag. Såvitt premiären är en stor stund för divan, förebådar den för B. att sångerskan lämnar henne. Så det lapidariska sätt vilket premiärstycket är formulerat på återger B:s sinnesstämning.

I filmatiseringen är avslutningen annorlunda än i originaltexten. Framför allt gäller ändringarna scenen från operan där *Ariadne på Naxos* har sin premiär. Som jag visade tidigare är denna händelse beskrivet ytterst lakoniskt i berättelsen trots att den utgör vändpunkten för hela berättade historien. I filmen tas dess viktiga roll upp, scenen modifieras och byggs ut så att en storslagen final gestaltas. Denna sekvens har redan analyserats av mig i den föregående del som handlade om explicita referenser.

För att återkomma till tystnadens problematik i det filmiska sammanhanget så skriver filmvetarna Bordwell och Thompson om tystnaden när de behandlar ljudets och musikens roll i filmverk. De påpekar att filmmusiken ofta uppfattas som en minst intressant komponent i filmen, men trots det spelar den avgörande roll för filmen som helhet och dess tolkning. För att åskådliggöra tystnaden och ge den nya betydelser används ljud och musik. Om man har en film där ljud och musik förekommer frekvent kommer de tysta stunderna ha en speciell mening. Bland alla funktioner som tystnaden kan spela i ett filmiskt verk kan följande nämnas: tystnaden kan bygga upp spänning eller obehag, tvinga åskådaren att hålla fokus, och skapa en känsla av förväntan på att något (ljud eller en händelse) ska hända. (jfr Bordwell & Thompson 297ff)

I *Aria Diva* genomsyrar tystnaden den filmscen som kommer direkt efter scener från operapremiären. Basia tar ut tvätten från tvättmaskinen. I första tagningen filmar kameran inte

henne utan fokuserar på kläderna och hennes händer som tar ut dem från tvättmaskinen, vilket framhäver själva hemmasysselsättningen och inte huvudpersonen. Till skillnad från den tidigare diskuterade scen som visar Basia som hänger upp tvätten i vardagsrummet och njuter av musiken som kommer från övervåningen⁴⁰ är det helt tyst i lägenheten och endast prasseljud av de hoptrasslade kläderna hörs tydligt. Först efter att hon sätter sig ovanpå toaletten visar kameran hennes ansikte, nedstämt och frånvarande när hon sitter i total tystnad. Som i den tidigare scenen sneglar hon upp i taket som om hon väntade på att sångerskan börjar sjunga. Det är dock ingen musik som kommer från övervåningen. Med hjälp av tystnad framställs känslor av längtan och väntan i denna scen.

I filmens nästsista scen, när sångerskan håller på att flytta ut, kommer Basia upp till hennes lägenhet. Hon går runt i den tomma, förhållandevis stora lägenheten, i dess öppna utrymme, och rör vid de vita väggarna som om hon ville väcka minnen av sångerskan till liv eller som om hon skulle vilja ta avsked. Till sist sätter hon sig på golvet och stirrar i det tomma intet. Scenen är tyst, inga ljud hörs.

Tystnadens funktion i denna scen kan man beskriva som känsligestaltande. Scenen gestaltar Basias mentala kondition, den tomma vita lägenheten överensstämmer med känslan av saknad och tomhet som hon upplever just då. Det är värt att påminna om att scenen bygger bara på en kort mening från berättelsen: ”I våningen inunder härskade tystnaden.” (Tokarczuk, 473) och att regissören har valt att gestalta denna fysiska och mentala tystnad i en längre sekvens.

Som avslutning av resonemanget kring kategori av tystnad vill jag göra en jämförande uttolkning av berättelsens och filmens slutscener.

Berättelsen *Ariadne på Naxos* avslutas alltså med ett fragment där perspektivet ändras och vårt fokus lyfts från huvudpersonen och bytts ut mot en allmän reflexion:

Sedan sångerskan försvunnit ville hösten aldrig ta slut. Den varma luften förblev hängande över staden, de sakta gulnande löven vägrade falla. Varje dag visade sig solen på nytt, om än allt svagare, som om den sömnigt förundrade sig över denna anomali. Kanske blir det enda året i historien – vilket ju är helt förenligt med sannolikhetens villkor – som vintern aldrig dyker upp, utan väljer att dröja sig kvar på andra sidan gryningen, bortom dagarnas horisonter, för att bara ibland roa sig med att strö rimfrost över grästopparna. Allt kommer att hänga i luften, osäkert, har det redan hänt eller står det fortfarande på tur. (Tokarczuk, 473f)⁴¹

40 Den femte sekvensen, med beskrivning på sidan 19

41 *Po jej wyjeździe jesień nie mogła się skończyć. Wciąż wisiało nad miastem ciepłe powietrze, więc liście żółkły powoli, opierając się spadaniu. Codziennie pojawiało się słońce, coraz słabsze, jakby dziwiło się anomalii, senne. Może to będzie ten jedyny rok w historii – zgodnie przecież z warunkami prawdopodobieństwa – że tym razem zima nie przyjdzie, postoji tylko na granicy poranków, za*

Avslutningen som kan kallas för epilög är en fristående del av berättelse. Den allvetande berättaren, vars perspektiv förmedlas i detta stycke, reflekterar kring den ovanligt långutdragna hösten, det allt svagare solljuset. Stämningen är melankolisk och beskrivningen nästintill lyrisk. Där ser vi också hur berättaren mening efter mening övergår till det allt bredare perspektivet. Första satsen handlar om hösten i relation till sångerskans avresa. I de två nästföljande meningarna kommer en mer allmän skildring av vädret som därefter övergår till en spekulation om vintern överhuvudtaget kommer detta år. Berättelsens hela sista fragment handlar alltså om en slags suspension och en känsla av osäkerhet och förväntan vilket i sin tur korresponderar med blandade känslor av besvikelse, osäkerhet, längtan och förväntan som B. upplever.

I filmens avslutande scen sitter Basia på golvet i sångerskans tomma lägenhet för att senare resa sig upp och gå långsamt mot fönstret som är en källa till ett mjölkvitt, spritt ljus som skapar en metafysisk stämning. Tystnaden avbryts med arian *Sposa son dispezzata* som blir allt högre ju närmare fönstret hon kommer. I nästa tagning visas skridskobanescenen som, såsom jag tidigare har påpekat, upprepas i filmen som en refräng och här återkommer för tredje gången. På skridskobanan befinner sig Basias familj, och hon ansluter sig till dem. Tillsammans släpper de ballonger ut i luften och dessa försvinner i den bländande vita himmeln. Även filmens slutscen är kontemplativ och antyder en övergång.

Imaginära innehållsliga analogier

Som den sista formen av gestaltning av de musikaliska aspekterna i ett litterärt verk som tillhör de implicita referenserna nämner Werner Wolf de s.k. *imaginära innehållsliga analogierna*.

Imaginära innehållsliga analogier är beskrivningar av de effekter som en faktisk eller fiktiv musikalisk komposition kan ha på en lyssnare. Det är enligt Wolf också ett försök att återge stämningen och utvecklingen i den musikaliska kompositionen, dess ”litterarisering”. Wolf påpekar att denna typ av musikalisering alltid refererar till konkreta musikverk och utgör en musikalisk-litterär motsvarighet till ekfras (jfr. Wolf: 206).

horyzontem dnia i na odczepkę przymrozi kilka razy. Wszystko zostanie w zawieszaniu, niepewne, czy się już wydarzyło, czy dopiero przyjdzie na nie kolej. (Tokarczuk 2020: 288)

I detta avsnitt kommer jag att undersöka ekfraser som refererar till de musikmotiv i berättelsen *Ariadne på Naxos* samt de exempel på litterära och filmiska teknikerna som har inverkan på läsaren/åskådaren.

När det gäller ekfras så är dess grundläggande betydelse, som Hans Lund påpekar, hämtad från retoriken och kan beskrivas som åskådlig beskrivning, dvs. en beskrivning vars avsikt är att få lyssnaren eller läsaren att ”se” framför sig det som beskrivs. Den allmänt vedertagna definitionen av ekfras är en litterär beskrivning av bildkonst. (Lund 2008: 183). Under de senaste decennierna har dock termen ”ekfras” omdefinierats i takt med utveckling av andra uttrycksmedel som involverar även andra medier, inte enbart litteratur och bildkonst. En uppmärksam definition av ekfras i den intermediala kontexten har myntats av forskaren Claus Clüver och betecknar ekfras som ”the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”. (Lund 2008: 184). Siglind Bruhn har i sin tur utvidgat Clüver’s ekfras koncept och formulerats den som ”en representation i ett medium av en verklig eller fiktiv text komponerad i ett annat medium” (Bruhn, 2008:198) och använt den i sin forskning för att undersöka den så kallad *musikalisk ekfras*. I min analys kommer jag att använda mig av termen ekfras som en verbal, åskådlig beskrivning av ett icke-verbalt uttrycksmedium – dvs. musik.

I berättelsen *Ariadne på Naxos* ägnas mycket utrymme åt en litterär skildring av akten att sjunga, vilket kan belysas med nedanstående citatet, som beskriver momentet då sångerskan sjunger speciellt åt B.:

Hon satte på en skiva med ackompanjemang och i soffan med en kopp te framför sig började hon sjunga en aria, men när det blev forte reste hon sig och gick av och an, hon lyfte händerna, hennes vibrato genomborrade allt i rummet med små, vassa nålar. Hon slöt ögonen och rösten mattades av, som om den övergick i ren förnimmelse och med en mjuk pensel beströk varje föremål med tystnadens osynliga damm. (Tokarczuk 471)⁴²

Det som är värt att lägga märke till i denna beskrivning är ett försök att med ett målade språk framställa ljud, som exempelvis vibrato som ”genomborrade allt i rummet med små, vassa nålar”. Greppet som har använts här är synestesi, med andra ord ett stilistiskt grepp där

42 Włączyła kasetę z akompaniamentem i z kanapy nad filiżanką herbaty rozpoczęła arię, ale potem na forte wstała i chodząc po pokoju, podniosła ręce, jej głos zawibrował, przekuwając wszystko wokół drobnymi szpileczkami. Przymknęła oczy i teraz głos zmatowiał, jakby zmienił się w dotyk i miękkim pędzlem omiatał wszystkie przedmioty z niewidocznego kurzu ciszy. (Tokarczuk, 2020: 286)

kvaliteter karakteristiska för specifika sinnliga upplevelser sätts ihop (Korwin-Piotrowska 2008:307), i detta fall är det hörselöpphet ”en vibrerande röst” som sätts ihop med en känselöpphet ”att genomborra med en vass nål”. Även det nästkommande bildliga beskrivning av hennes sång jämförs rösten bokstavligt med vidröring/ känsel (pl. *głos zmatowiał, jakby zmienił się w dotyk*)⁴³.

Ett annat exempel på en sådan ekfras som används för att åskådliggöra och materialisera ljuden kan man hitta i det stycke där sångerskan repeterar och B. ligger med örat tryckt mot golvet och lyssnar på hennes sång:

Den andra började med att öva skalor. Ibland höll hon på länge, ibland bara en kort stund, som uppvärmning. Hennes röst steg och sjönk. Övergången mellan tonerna var mjuk och avrundad, som länkarna i en liten metallkedja. Hon kunde nästan se framför sig hur dessa materialiserade sig under golvet i mjuka bollar, gelékulor. Sedan en flytande övergång till en ny melodi; det var som om hon på en väldig vit duk dukade upp med tyger i alla de färger, siden och velour, mjuk chiffong, skimrande taft. Melodin klättrade uppåt utan besvär, lindade in några av grannlägenheterna i sin graciösa skugga. **Med örat mot golvet snarare kände än hörde hon, för örat utgjorde bara en liten del av kroppen – mage, händer och fötter var inte sämre på att lyssna. Under huden vibrerade nerverna stilla. Kroppen gjorde sig känslig.** (Tokarczuk, 452f)⁴⁴

I stycket ovan uttrycks det explicit att B. kan se framför sina ögon de materialiserade ljuden. En aspekt som är särskilt intressant i denna beskrivning är en bildlig gestaltning av sångerskans nyanserade röst där olika tygsorter nämns i en uppräkningsform som metaforiskt motsvarar olika tonfärger.

I sista delen av det ovanstående citatet finns även en litterär beskrivning av inverkan som musiken har på lyssnaren. B:s musikupplevelse, hennes reaktion på musiken närmast fysiologisk, inälvor och nerver är delaktiga.

När det gäller filmatiseringen, *Aria Diva*, så har det filmiska språkregistret begränsade möjligheter att återge beskrivningar av sinnestillstånd i kontakt med musiken. I filmen finns

43 Detta har inte riktigt fångats upp i översättningen där ”dotyk” översattes till ”en ren förnimmelse” vilket kan tolkas mer abstrakt.

44 Tamta zaczęła od gam. Czasem ciągnęła dłużej, czasami tylko przez chwilę, na rozgrzewkę. Jej głos wznosił się i opadał. Przejścia między dźwiękami były łagodne i zaokrąglone, jak metalowe łańcuszki. Można było sądzić, że gdzieś tam pod podłogą materializują się w miękkie kule, żelowe piłeczki. Potem płynnie zaczęła nową melodię i było to tak, jakby rozkładała wielkie bele barwnych materiałów, jedwabi i welurów, miękkich szyfonów, połyskliwych taft. Melodia pięła się w górę bez trudu, spowijała i wcale nie były gorsze w tym słuchaniu. Pod skórą delikatnie wibrowały nerwy. Ciało robiło się tkliwe. (Tokarczuk 2020: 273f)

dock ett antal scener där Basias känslor som uppstår i kontakt med musiken skildras. Exempelvis i den femte sekvensen där Basia hänger upp tvätten och samtidigt lyssnar på sången från övervåningen. Först visas hon i helbild, hur musiken stämmer henne positivt under vardagssysslor, sedan jobbar kameran med närbilder. Ju närmare kameran zoomar in på hennes ansikte desto tydligare hörs den extradiegetiska musiken. Hon visas i extrem närbild, i halvskuggan, man ser hennes tårar och hennes frånvarande drömmande blick riktad uppåt därifrån ljuden kommer. I scenens sista tagning ”följer” kameran Basias ögon och filmar det vita taket som ljuden kommer ifrån. I denna scen blandas sången med de vardagliga ljuden från exempelvis teven eller spel. En liknande scen visas när B. lyssnar på hörlurar på den nyköpta cd-skivan. Ansiktsuttrycket och tårarna i ögonen signalerar hennes starka musikupplevelse.

Sammanfattning

En slutsats som man kan dra av den föreliggande analysen är att musik som medium och intermedialitet som gestaltungsstrategi i ett litterärt respektive filmiskt verk har använts mycket komplext i både Olga Tokarczüks berättelse *Ariadne på Naxos* och Agnieszka Smoczyńskas filmatisering *Aria Diva*. För att undersöka hur exakt remediering av musiken har skett har jag använt mig av Werner Wolfs teoribildning kring intermedialitet samt utnyttjat hans undersökningsmodell av musikalisering av litteratur.

Jag har visat att musikalisering sker i *Ariadne på Naxos* och *Aria Diva* genom explicita och implicita referenser till musik som medium. Jag har påpekat att explicita referenser finns på den paratextuella nivån, i titlar, genom referenser till konkreta musikstycken i berättelsen och till själva handlingen att sjunga i filmen. I båda verken hittar man också hänvisningar till konkreta musikaliska verk och kompositörer samt citat ur olika musikstycken. Även diskussion om att ha talang och vara talanglös som är en musikrelaterad problematik finns både i berättelsen och i filmadaptationen.

För att betona vikten av filmmediets specifika uttrycksätt har jag använt mig av termen *mise-en-scène* (dvs. iscensättning) och undersökt dithörande kamerarörelser, ljud- och ljussättning, scenografi samt skådespeleri som samspelar med varandra och bildar tydliga explicita referenser till musik och opera som medium.

Både i berättelsen och i filmen är uppdelningen mellan natur- och kulturljud tydlig och detta drag kan urskiljas bland de explicita och de implicita referenserna. Som jag har försökt åskådliggöra kopplas B. (Basia i filmen) till de vardagliga naturljuden och sångerskan (Joanna) till kulturljuden. I detta sammanhang har även dikotomin mellan det profana (som representerar

det kroppsliga) och det sakrala (som står för det metafysiska, transcendentala) varit tillämpbar. För att motivera min argumentation har jag refererat till Slavoj Žižeks tolkning av filmen *Psyko* och användning av Freuds teorier kring jaget, överjaget och detet.

Jag har även påvisat att det finns en hel del implicita referenser till musik i de båda verken. I berättelsen kan flera exempel på onomatopoesi dvs. ljudhärmande ord hittas. Även i filmen fångas små ljud upp, till exempel vid kaffeserveringen där klirrande och frasande ljud framhävs tydligt.

Jag har närmare undersökt aktiviteten att lyssna, vilket det ägnas mycket utrymme åt både i berättelsen och i filmen. Jag har påpekat att B:s (Basias) beteende kan jämföras med en voyeurs begär att smygtitta respektive smyglyssna. Enligt min mening är detta en tematisering av lyssnandet som hör till tematisering av musiken. Lyssnare är, liksom läsare och filmåskådare, mottagare av själva mediet – i detta sammanhang musiken.

På den formella nivån i berättelsen kan man även lägga märke till ett särskilt bildspråk och ordval som har med det musikaliska språkregistret att göra. Metronom, takt, refräng, ackord, arpeggio är bara några av exempel på facktermer inom musiken.

Upprepningar och uppräknings spelar en viktig roll i skapandet av verkens musikaliska nivå. Jag har visat att upprepningar kan identifieras i berättelsen på textens olika nivåer. Genom djupare analys av anförda citatexempel har jag också visat hur upprepningarna och uppräkningsarna används för att musikalisera och rytmisera den litterära texten, men även för att gestalta och betona enformighet i B:s liv. Filmen i sin tur har en ramkomposition och scenen från skridskobanan återkommer i början, mitten och i slutet, vilket i filmvetenskaplig terminologi kallas för refräng. Även scenen där Basia hanterar tvätten upprepas mot filmens slut dock i en förändrad form som markerar tystnad. Ett annat exempel på hur musik som medium kan härmas på textens formella nivå går att hitta i den scen där B. föreställer sig att det ljud som hjul på hennes shoppingväska ger ifrån sig i kontakt med marken motsvarar en symfonikonsert. Det musikaliska skildras genom användning av de tidigare nämnda stilistiska och syntaktiska greppen: musikalisk metaforik, facktermer, synestesier, uppräknings, ordmelodi, alliterationer.

Tystnaden som en kategori inom litteraturvetenskap och filmvetenskap har använts vid undersökningen av tystnadens olika aspekter och funktioner i berättelsen och dess filmatisering. Jag har visat hur tystnaden i Wolfs bemärkelse – dvs. som en betydelsebärande komponent av ett musikaliskt verk – framställs i mina båda undersökningsobjekt. Jag har beskrivit vilka funktioner och betydelser man kan tillskriva tystnaden i en film och påpekat att tystnaden används i *Ariadne på Naxos* och *Aria Diva* som ett sätt att gestalta huvudpersonens

sinnestillstånd, känslor av saknad och sorg. I detta sammanhang har jag gjort en jämförande läsning av båda verkens avslutningar.

Till sist har jag undersökt närvaron av de s.k. *imaginära innehållsliga analogierna*, alltså beskrivningar av effekter som musik kan ha på lyssnaren, vilket Werner Wolf klassificerar som implicita referenser. Jag har konstaterat att de finns och angett exempel på dem.

I den föreliggande uppsatsen har jag använt mig av teoribildning kring remediering skapad av David Bolter och Richard Grusin samt Werner Wolfs systematisering av intermediala fenomen och applicerat dem på en praktisk analys av ett litterärt och filmiskt verk vilket är ett bidrag både till litteraturvetenskaplig och filmvetenskaplig forskning inom intermedialitet. Denna uppsats som innehåller en fördjupad tolkning av Olga Tokarczüks berättelse utifrån det intermediala perspektivet kan även inspirera till vidare studier med intermedial inriktning i hennes författarskap.

Litteraturförteckning

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999). *Remediation: understanding new media*.

Cambridge, Mass.: MIT Press

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2010). *Film Art. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Wojciech Marzec: Warszawa

Brodin, Gereon (1975). *Musikordboken. 3*, (utök. och omarb. uppl.) Stockholm: Forum

Eisner, Lotte H. (1955). *Dämonische Leinwand: die Blütezeit des deutschen Films*.

Wiesbaden-Biebrich: Feldt

Genette, Gérard (1993). *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Sturkamp, Frankfurt am Main

Gibbs, John (2002). *Mise-en-scène: film style and interpretation*. London: Wallflower

Jost, Francois (2004). "The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative

Narratology", i: Stam, R., A. Raengo, A. (red.) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Massachusetts

Korwin-Piotrowska, Dorota (2011). *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków

- Korwin-Piotrowska, Dorota (2015). *Białe znaki Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
- Lund, Hans (2002). "Litterär ekfras" i: Lund, Hans (red.) (2002). *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur
- Parandowski, Jan (1992). *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Wyd. 9 Warszawa
- Smoczyńska, Agnieszka (2007). *Aria Diva*, film
- Svensk ordbok: utgiven av Svenska Akademien. A-L. 1. uppl. (2009). Stockholm: Norstedts [distributör] (SO)
- Stadler, Ulrich & Wagner, Karl (red.) (2005). *Schaulust: heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. [Paderborn]: Fink
- Szałagan, Alicja (2019) *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Olga Tokarczuk*. http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Olga_TOKARCZUK 2020-12-28
- Tokarczuk, Olga (2020). *Gra na wielu bębenkach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Tokarczuk, Olga (2019). *Spel på många små trummor*. [Linderöd]: Ariel
- Wolf, Werner (1999). *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi
- Wolf, Werner (2002). "Musikalisering av litterär berättelse" i: Lund, Hans (red.) (2002). *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur
- Wolf, Werner & Bernhart, Walter (red.) (2016). *Silence and absence in literature and music*. Leiden: Brill
- Žižek, Slavoj (2006) *The Pervert's Guide to Cinema*, dokumentärfilm

Internetkällor:

- Hejmej, Andrzej (2002). *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
https://play.google.com/store/books/details?id=1XnkBgAAQBAJ&rdid=book-1XnkBgAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport 2020-12-28
- Ewa Podleś, operasångerskans hemsida:
http://www.podles.pl/php/show_review_en.php?id=53 2020-12-28
- Agnieszka Smoczyńska, information om regissören:

<https://culture.pl/en/artist/agnieszka-smoczynska> 2020-12-28

Olga Tokarczuk, information om författarinnan:

<https://www.tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/biografia/> 2020-12-28

Katarzyna Figura, information om skådespelerskan:

<https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-figura> 2020-12-28

Bilaga 1

Nedan här presenterar jag filmens synopsis, sekvens efter sekvens:

1. Scen från en skridskobana där Basia (hon som lyssnar) åker skridskor med sin man och tvillingar.
2. Trapphuset, familjen går upp till sin lägenhet.
3. Barbara vid matlagning. (Ljudet av skärbrädan blandas med sången från övervåning.)
4. Familjen äter lunch.
5. Barbara hänger upp tvätten och samtidigt lyssnar på sången som hörs från övervåningen, *Sposa son disprezzata*⁴⁵. *Hon är mycket tagen av musiken. Närbild på hennes ansikte, tårar. Hon tittar uppåt. Sången blandas igen med vardagliga ljud: tv, dataspel.*
6. Barbara som är på väg upp träffar sångerskan vid hissen. Eftersom hissen är trasig går de upp till fots. Där bjuder sångerskan (Asia) henne på fika.
7. Familjen kollar på sagor (tittar på tecknade barnfilmer?). Mannen irriteras av sången som sjöngs.
8. En sen kväll. Basia smygtittar genom dörren när den berusade sångerskan går uppför trappan med en man.
9. Basia och hennes man har sex i badrummet. Sångerskan lyssnar på dem medan hon badar. *Hon sjunger. Hennes sång blandas ihop med deras sexljud.*
10. Köksbordet zoomas in. Matlagning. *Basia känns lite frånvarande.*
11. Basia besöker Asia. Asia är glad att hon kom. *De pratar om Asias vuxna dotter som har en stor talang som hon inte använt så det är som om hon inte hade någon talang. När Basia säger att hennes röst är fantastiskt förklarar Asia att det beror på hennes bröst.*
12. Basia är i en skivbutik och bläddrar bland skivor. Hon väljer Joseph Haydns *Arianne a Naxos*. Hon lyssnar på *Sposa son disprezzata* hemma på hörlurar.
13. Basia och hennes tvillingar går till Asia och tackar. De säger att hon är ledsen. Asia går med dem till skridskobanan och tillsammans med Basia försöker åka skridskor. En polsk musyklåt spelas.
14. Asia och Basia äter middag tillsammans. De pratar om Basia. Basia berättar om sitt hemmafruliv. Asia kallar henne för *madame full service*. Trots att hon har examen i

⁴⁵ En aria från Antonio Vivaldis opera *Bajazet*, komponerad av Geminiano Giacomelli.

germanistik och internationella relationer är hon hemma och tar hand om hushållet. Asia ifrågasätter henne. *Sedan erkänner Asia att hon hörde henne när hon hade sex och ger Basia en örfil. Våldigt intimt.*

15. Asia och Basia går ut och dansar en kväll. Basia erkänner att hon inte har dansat sedan sitt bröllop. Här ser man Basias svettiga bröst. Asia släpper ut Basias hår. Då ifrågasätter Basia om det är Asia som sjunger. *Dansmusik, kropp mot kropp, intimt närmande.*
16. Basia kommer hem berusad. När hon lägger sig och sover och ...
17. I nästkommande scen hör man Antonio Vivaldis *Sposa son disprezzata*. Det är Asia som smygtittar på Basia den här gången.
18. Asia kommer hem till dem med stämningen är lite spänd. Mannen bjuder på ett glas vin för att fira premiären och sig själv. Han öppnar egen praktik. Här nämner han att de kommer kanske att köpa ett hus. Asia säger att hon aldrig behövt något hus då hon reser bort ofta, hon kommer även att åka snart. Hon svarar dock inte hur länge hon kommer vara borta.
19. Premiär. Man ser sångerska på scen där hon sjunger arier från Vivaldis *Bajazet*. Basia verkar vara mycket tagen av musiken.
20. Hon kommer till hennes sminkrum. Men känner sig lite främmande i sällskapet.
21. Basia tar ut tvätten men ingen sångerska hörs längre ovanifrån. Det är tyst.
22. Basia besöker Asia. Asia dock säger att hon har uppträdande nästa dag och att hon inte kan ägna tid åt henne. De tittar varandra djupt i ögonen. Basia frågar om Asia vill sjunga för henne. Asia frågar om Basia åker bort med henne. Basia känner innerlig smärta och kramar om Asia.
23. Nästa scen tittar Basia ut genom fönstret på hur Asia flyttar ut.
24. Basia besöker Asias tomma lägenhet. Sitter där ett tag och funderar. Det kommer en Antonio Vivaldis *Sposa son disprezzata*.
25. En scen från skridskobana där Basia åker skridskor och familjen springer fram till henne. Ballonger flyger upp i luften tills de försvinner. Bakgrunden blir helt vit

