

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 05.09.18

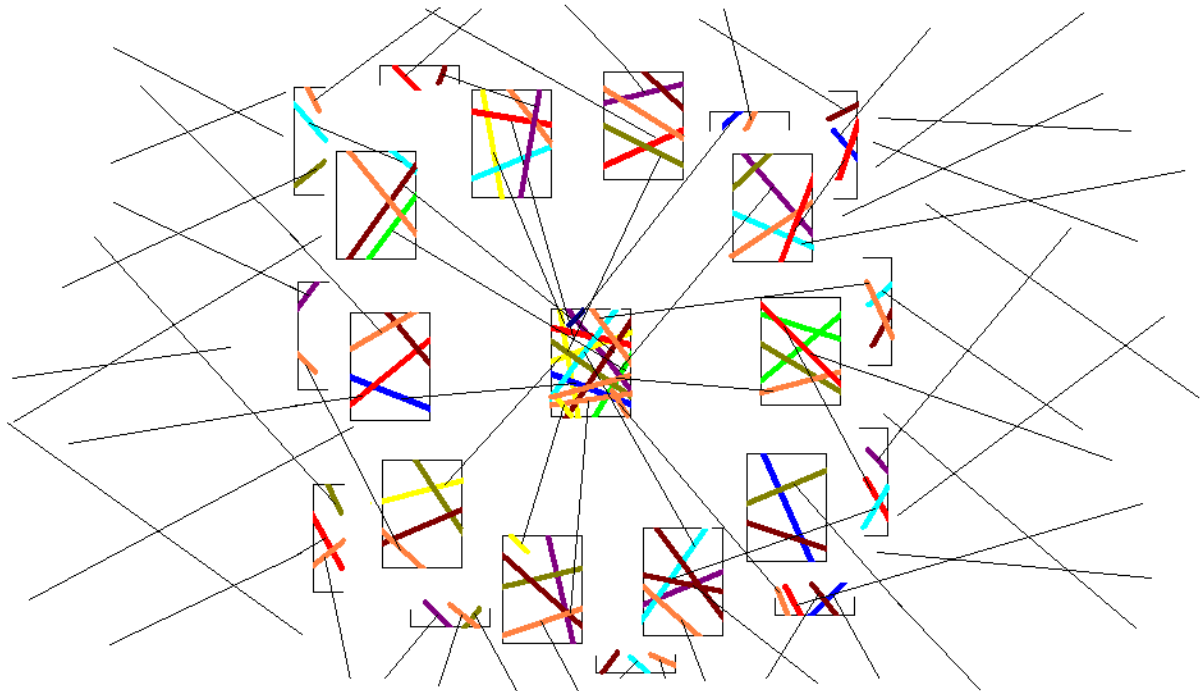
Intertekstualitet

(_litterær_praksis, _tolkningspraksis) Brukes om alle måter som en tekst forholder seg til en annen tekst på, eller som tekster forholder seg til hverandre på. Litterær flerstemmighet, tekstuell dialog. Forfattere kan bevisst la sin tekst henviser til eller på andre måter relatere seg til tidligere tekster (litterær praksis), og lesere kan tolke et sted i en tekst i relasjon til en annen tekst (tolkningspraksis). Intertekstualitet kan altså være forfatterbasert (intendert) og leserbasert (ikke-intendert, en lese måte).

Ottar Grepstad bruker det norske ordet “tekstsamspill” som erstatning for “intertekstualitet” (Grepstad 1997 s. 523). En teksts henspilling på en annen tekst; en tekst som imiterer eller modifierer en annen tekst; sammenveving, kryssing, kombinerer, inkorporering av tekster; dialog mellom tekster, osv. Den tyske kulturforskeren Heiko Idensen har skrevet dette om tekstsamspill: “Enhver tekst skriver seg inn i et intertekstuellt ensemble av kunstneriske/kulturelle/formelle/kanoniske/biografiske konstellasjoner” (siteret fra Gräf og Krajewki 1997 s. 137). Teksten oppstår på bakgrunn av og forholder seg til en lang rekke tekstmønstre, fra vide mønstre (f.eks. sjangerrelaterte) til spesifikke (f.eks. direkte allusjon fra én tekst til en annen).

Termen “intertekstualitet” blir ofte tilskrevet den bulgarsk-franske litteraturforskeren Julia Kristeva, som baserte seg på russeren Mikhail Bakhtins dialogismebegrep. En tekst er konstruert fra og av tekster. De nye tekstene bruker og transformerer de eldre tekstene. Det oppstår en “mosaikk av sitater” (“sitater” i vid forstand) (Kristeva siteret fra Dolores og García 2013 s. 146). Sitater fra andre verk kan fungere som retorisk utsmykning, ha kommentarfunksjon, fungere som hjelp til å skape en beskrivelse, angi en stemning, støtte opp under en argumentasjon, skape en kontrast, være et middel til horisontutvidelse, aktivisere leseren m.m. (Günter 2008 s. 267). Til syvende og sist kan alt i en tekst oppfattes som ekko fra andre tekster. Enhver tekst forutsetter andre tekster, er bygd sammen av andre tekster, henviser til andre tekster og blir forutsetning for andre tekster (Gabriel 1997 s. 75). Enhver tekst er en bearbeiding av andre tekster, dvs. absorberer og transformerer en rekke andre tekster (Aumont og Marie 2004 s. 181). Det intertekstuelle samspillet kan opptre som f.eks. sitat, allusjon, pastisj eller plagiat. En forfatter kan gjøre bruk av andres tekster til eksempel, mønster, forbilde, vitne, forbundsfelle, motsetning m.m. (Günter 2008 s. 267).

“Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (Kristeva sitert fra <http://www.signosemio.com/kristeva/semiology-of-paragrams.asp>; lesedato 25.04.13). Den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges skrev: “Litteraturen er uuttømmelig, av den tilstrekkelige grunn at hver eneste bok er det. Boka er ikke en lukket enhet: Den er en relasjon, et senter av utallige relasjoner.” (sitert fra Genette 1966 s. 130) I bokas nettverk av relasjoner inngår det relasjonelle forbindelseslinjer til den samme forfatterens andre tekster og til andre forfatteres tekster:



“The term “intertextuality” was first introduced as Julia Kristeva’s translation of Mikhail Bakhtin’s conception of the “dialogic,” that is, the simultaneous presence, within a literary work, of two or more intersecting texts which mutually relativize one another. Bakhtin traces the dialogic back to the Socratic dialogues, with their staging of the contest of two competing discourses. He opposes the dialogic and “polyphonic” texts of Rabelais and Dostoyevsky the “monologic” and “theological” texts which unproblematically assert a single truth. The concept of intertextuality suggests, at the same time, that every text forms an intersection of textual surfaces where other texts may be read. “The literary word,” according to Bakhtin, “is aware of the presence of another literary word alongside it.” Every text is what Kristeva calls a “mosaic of citations” which absorbs and transforms other texts. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, confluences and inversions of other texts. (Gore Vidal refers to this textual process in his novel *Duluth* by having a character tap out romantic novels on a word-processor, with a memory-bank of 10,000 other novels, taking a courtroom scene from Daphne du Maurier and a comical character from Edgar Rice or William Burroughs.)” (Stam 1992 s. 20)

Tekst 1 brukes ikke bare til å siteres litt fra i tekst 2, men ofte som et primært stoff (Genette 1982 s. 76). Den første teksten assimileres dermed inn i den andre. Et verk “transforms, modifies, elaborates, or extends” et annet, tidligere verk (Stam 1992 s. 25) Ifølge Pias m.fl. er intertekstualitet et betydningspotensial som eksisterer i rommet mellom tekstene (1999 s. 244). Gamle tekster “relanseres” i en ny sirkel av mening (Genette 1982 s. 558-559). Begge/alle verkene i en intertekstuell relasjon må ha verdi uavhengig av hverandre, ellers er den ene teksten en paratekst eller lignende. Lesing kan bestå i sammenligning (uten påvisning av påvirkning) mellom forfatter X og forfatter Y. Intertekstualitet kan altså være en lesestrategi, i form av en bevisst eller ubevisst (mer eller mindre systematisk) sammenligning av to eller flere tekster. Dette er en leserstyrt intertekstualitet snarere enn en forfatterstyrt. Det er leserens erfaring og assosiasjoner som skaper koblingene; “intertextuality – the reading of one text through another.” (Gransden 1990 s. 43)

Intertekstualitet “has a double focus. On the one hand, it calls our attention to the importance of prior texts, insisting that the autonomy of texts is a misleading notion and that a work has the meaning it does only because certain things have previously been written. Yet in so far as it focuses on intelligibility, on meaning, ‘intertextuality’ leads us to consider prior texts as contributions to a code which makes possible the various effects of signification. Intertextuality thus becomes less a name for a work’s relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of a culture: the relationship between a text and the various languages or signifying practices of a culture and its relation to those texts which articulate for it the possibilities of that culture. The study of intertextuality is thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived; it casts its net wider to include anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts. Barthes warns that from the perspective of intertextuality ‘the quotations of which a text is made are anonymous, untraceable, and nevertheless *already read*’; they function – this is the crucial thing – as ‘already read.’ Julia Kristeva also defines intertextuality as the sum of knowledge that makes it possible for texts to have meaning: once we think of the meaning of a text as dependent upon other texts that it absorbs and transforms, she writes, ‘in place of the notion of intersubjectivity is installed that of intertextuality.’ ” (Culler 1983 s. 103-104)

“Some defining features of intertextuality might include the following:

- *reflexivity*: how reflexive (or self-conscious) the use of intertextuality seems to be (if reflexivity is important to what it means to be intertextual, then presumably an indistinguishable copy goes beyond being intertextual);
- *alteration*: the alteration of sources (more *noticeable* alteration presumably making it more reflexively intertextual);

- *explicitness*: the specificity and explicitness of reference(s) to other text(s) (e.g. direct quotation, attributed quotation) (is *assuming* recognition more reflexively intertextual?);
- *criticality to comprehension*: how important it would be for the reader to recognize the intertextuality involved;
- *scale of adoption*: the overall scale of allusion/incorporation within the text; and
- *structural unboundedness*: to what extent the text is presented (or understood) as part of or tied to a larger structure (e.g. as part of a genre, of a series, of a serial, of a magazine, of an exhibition, etc.) – factors which are often not under the control of the author of the text.” (Chandler 2002 s. 204-205)

Mellom bøker er hele tiden mulig at det inntreffer de mest uventete sammenstøt eller paradoksale møter (Genette 1966 s. 131). Det intertekstuelle ligger på en skala fra tekster med én eller få litterære henvisninger, til tekster som er gjennomsyret av henspillinger på andre tekster – dvs. lav eller høy grad av tilknytnings- og referansetetthet. Alle varianter av omskriving, omarbeiding og gjenskriving av eksisterende tekster skaper intertekstuelle effekter. Tekster kan sitere, konkurrere med, utfordre, parodierte og transformere andre tekster. Forfatterne utnytter “det kjentes energier” (SPoKK 1997 s. 266), dvs. at det som allerede fascinerer utnyttes til å skape mer fascinasjon. Jo flere intertekstuelle referanser det er til andre tekster, jo mer omfattende, bredt eller nyansert kan en argumentere for at verket blir. Verket omfatter mer enn seg selv, det er ikke autonomt/selvtilstrekkelig. De gir ekko fra andre tekster. For når gamle tekster gjenfinnes i nye tekster, opplever ikke leseren den nye teksten som autonom (Chartier 2003 s. 129). Men det kan bli et elitistisk preg ved tekster som forutsetter kunnskap om mange andre verk (Montes, Talviste og Lepsoo 2007 s. 64). Noen nyskapt tekster er omfattende “resonansrom” der en lang rekke andre tekster gir gjenklang. Teksten oppleves som en mosaikk av en nyskapt tekst med andres tekstbiter.

“Any text that has “slept with” another text, as a postmodern wag once put it, has also slept with all the other texts that that other text has slept with. It is this textually transmitted “dis-ease” that characterizes the intertextual daisy-chain that Derrida called “dissemination.” ” (Robert Stam sitert fra Mullen 2013 s. 22).

“Scholarly references, quotations, echoes, reworkings of traditional themes, deliberate employment of established styles and retelling of classic or archetypal ‘literary’ stories, the deliberate contrivance of ironic effects by the juxtaposition of disparate and incompatible styles – these intertextual features have been the very stuff of literature since ancient times. Some writers – David Jones and T. S. Eliot are typical instances – create much of their *oeuvre* out of echoes and the ironies of cultural dissonance. Successful literary composition has often involved the conscious recovery of formal archetypes; while, at a lower level, second-order and

second-rate writers have created an *oeuvre* out of a largely unconscious reiteration of stereotypes. The contemporary obsession with ‘intertextuality’, however, goes much further than acknowledging those aspects of literature that make it necessary to read one text in the light of or context of another.” (Tallis 1988 s. 31)

Det kan brukes en blanding av implikasjon og sitat (på fransk kalt “impli-citation” av Bernard Magné). Dette innebærer å bruke andre forfattere ordrett uten å markere det som sitater (f.eks. med hermetegn) eller nevne hvor ordene/ideene er hentet fra (Bessières 2011 s. 166).

“Literature may very well be said to be a world wide web of influences and interdependencies, an intertextual universe of echoes, allusions and similarities – a flow where time present and time past are both perhaps present in time future, and time future contained in time past.” (Johan Svedjedal i http://www.littvet.uu.se/forskning/Publikationer,+avhandlingar+och+oppsatser/skrifter_littsoc/literary_web_introduction/; lesedato 12.08.16)

Den franske litteraturforskeren Roland Barthes skrev om intertekstualitet i artikkelen “Forfatterens død” (1967): “We know that a text does not consist of a line of words, releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God), but is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture. [...] the writer can only imitate a gesture forever anterior, never original; his only power is to combine the different kinds of writing, to oppose some by others, so as never to sustain himself by just one of them; if he wants to express himself, at least he should know that the internal “thing” he claims to “translate” is itself only a readymade dictionary whose words can be explained (defined) only by other words, and so on ad infinitum” (her sitert fra http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf; lesedato 30.04.13). “Enhver tekst er en intertekst; andre er tilstede i den, på forskjellige nivåer, i former som er mer eller mindre gjenkjennelige” (Roland Barthes sitert fra Aumont og Marie 2004 s. 181). En tekst er “a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture.” (Barthes sitert fra Tallis 1988 s. 27)

For Barthes og hans landsmann Michael Riffaterre er intertekstualitet en persepsjonsmodus, eller en lese måte (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 50). Riffaterre minner om at det intertekstuelle omfatter alle andre tekster som dukker opp i leserens hode (i hukommelsen) mens hun leser en tekst. Barthes foreslår et svært omfattende intertekstualitetsbegrep, der lesere alltid befinner seg i en enorm vev av tekster og skaper sine egne assosiasjoner i denne veven. Intertekstualitet som lese måte kan ha “ekstreme” konsekvenser, som når Barthes gjenfinder noe fra Proust i en tekst av Stendhal (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 70). Stendhal levde på

1800-tallet og kan dermed umulig ha lagd noen henspillinger til 1900-tallsforfatteren Proust.

“The linguistic analogy suggests two limited approaches to intertextuality. The first is to look at the specific presuppositions of a given text, the way in which it produces a pre-text, an intertextual space whose occupants may or may not correspond to other actual texts. The goal of this project would be an account of how texts create presuppositions and hence pre-texts for themselves and how the ways of producing these presuppositions relate to ways of treating them. The second enterprise, the study of rhetorical or pragmatic presupposition, leads to a poetics which is less interested in the occupants of that intertextual space which makes a work intelligible than in the conventions which underlie that discursive activity or space. These are both, of course, partial approaches. [...] the sedimentation of prior texts designated by ‘inter-textuality.’ ” (Culler 1983 s. 118)

I boka *Palimpsests* (1997) opererer den franske litteraturforskeren Gérard Genette med følgende kategorier: “a general category of “transtextuality” and five subtypes: “intertextuality” (quotation, plagiarism, and allusion), “paratextuality” (titles, prefaces, interviews, reviews), “metatextuality” (the commentary by one text on another), “architextuality” (the features assigning a text to a genre) and the most relevant type in the present context, “hypertextuality” concerning the relation between a first “hypotext” and a second, “hypertext” in some way derived from the first.” (her gjengitt fra Cartmell og Whelehan 2007 s. 113) “Do the original chapter titles evoking *The Odyssey*, included in the subscribers’ prepublication of Joyce’s *Ulysses* but withdrawn in the final version, form part of the text of that novel? These suppressed titles, remembered by the critics, come to orient reading of *Ulysses*.” (Stam 1992 s. 23)

“[I]ntertextual links provided in the form of associated novels, comics, television programmes, ads, or movies feed into, and indeed become *part of*, any given Bond, Batman, or Dredd representation, producing an ‘ongoing macrotext’ [...]. In the actualisation of any text, [Tony] Bennett describes, its intertextual accumulation ‘is all there, like so many sedimented layers of plot, narrative and characterization’ (1991:ix)” (Chin og Gray 2001). Verkene er aldri helt avsluttete, de er alltid på vei mot nye meningssammenhenger via andre tekster/verk. En tekst kan “podes” på en annen tekst. Nye vekster oppstår. En naturbeskrivelse i et dikt kan være “filtered through” naturbeskrivelser i andre dikt (Mirollo 1963 s. 142). Det foregår “overskrivinger” (Joch og Wolf 2005 s. 196), dvs. at en dikter legger sin egen tekst som et slags filter over en tidligere dikters verk.

Forfattere som Shakespeare, Dickens og Kafka har inspirert og blir henspilt på av så mange forfattere at hver av disse klassikerne utgjør det som har blitt kalt “en tekstuell galakse” (Eco 1992 s. 25).

Ifølge den franske sosiologien Pierre Bourdieu kan et tettmasket nett av intertekstuelle referanser, særlig skjulte hentydninger, fungere som et “distinksjonenes spill” og skape en barriere mot dem som ikke forstår (gjengitt fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 44).

“But it is clear that study of one poem or novel facilitates the study of the next: one gains not only points of comparison but a sense of how to read. One develops a set of questions which experience shows to be appropriate and productive and criteria for determining whether they are, in a given case, productive; one acquires a sense of the possibilities of literature and how these possibilities may be distinguished.” (Culler 1986 s. 121)

Filmpublikum er (spesielt i noen filmer) “meant to recall past films (filmmakers, genres, shots, and so on) while watching the new films” (Noel Carroll i Mathijs og Mendik 2008 s. 241). Den amerikanske regissøren Quentin Tarantinos filmer har blitt kalt “hyper-kinoen til film-sitatorene” (på tysk “das Hyper-Kino des Film-Zitators”; “sitatorene” gir assosiasjoner til “diktatorene”) (Ralf Krämer sitert fra Lüdeke 2011 s. 72). Jean-Marc Limoges skiller mellom “heterofilmatisk refleksivitet” som innebærer at én film speiler en annen eller flere andre filmer, mens derimot “homofilmatisk refleksivitet” gjelder når en film på en eller annen måte speiler seg selv (f.eks. med en mise en abyme-effekt) (Limoges 2005).

Det som kan kalles “parallelltolkning” er å tolke en tekst (f.eks. et dikt, en roman eller dramatekst) som en parallell, et alternativ eller et motsvar til en annen tekst. Parallelltolkning er en type intertekstualitet som leseraktivitet. Den tyske ekspresjonisten Ernst Barlach, også kjent som billedhugger og bildekunstner, skrev skuespillet *Greven fra Ratzeburg*, men rakk ikke å utgi det før sin død. Det ble publisert i 1951, over ti år etter Barlachs død. Teksten er et grublende pilegrimsdrama med handling fra korsfarertiden i middelalderen. Da stykket kom ut, tolket mange det som et protestantisk parallellskuespill til den katolske franskmannen Paul Claudels drama *Silkeskoen* (1919-29) (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 269).

Den latinske termen “cento” blir brukt om en tekst som er komponert i sin helhet med sitater/tekstutdrag fra kjente forfattere.

“Intertextuality is the process of drawing on one’s experience with a myriad of texts and making connections between these various texts and the present text being experienced [...]. It is the context of other texts that help us to experience a new text. This intertextual context with a text exists on a continuum between unique and universal. There are our own personal and unique experiences that we bring to bear and there are the more universal and critical dialogues found in other related and critical texts. One type of intertextuality is not necessarily more valid than the other, they both contextually add meaning to a text. Long and Strine illustrate how the process of experiencing a text necessitates that the audience

brings an intertextuality to bear in order to understand the text being experienced. So, when we read a book, we bring our intertextual experiences of all the other books we have read to play with the current text itself, and from this playfulness we garner a deeper meaning of the text(s) involved.” (Davidson 2008 s. 35) Kilden Davidson bruker er Beverly Whitaker Long og Mary Susan Strines artikkel “Reading Intertextuality: Multiple Mediations and Critical Practice” (1989).

Begrepet sjanger er intertekstuelt ved at tekster som kan være svært forskjellige på noen måter, settes i samme bås fordi de ligner hverandre på andre måter.

INTERTEKSTUALITET - noen muligheter

| Concealed | | Unconcealed | |
|-------------------------|----------|----------------------------|------------------------------------|
| Not textually signalled | | Textually signalled | |
| Evaluatively open | | Evaluatively predetermined | |
| plagiarism | copies | pastiche | emulation homage |
| fake forgery hoax | versions | | travesty burlesque mock epic |
| | genre | | parody |

Fra Dyer 2007 s. 24

Det intertekstuelle kan gjelde temaer, motiver, fortellemåter, personer m.m. En fiktiv skikkelse kan overføres ved “transmigration from one text to another” (McHale 1987 s. 37). Tekster kan altså henge sammen på mange forskjellige måter: Tekst A kan ironisere over tekst B, parodiere den, etterligne den, forenkle den, forvanske den, fortsette den osv. osv. Strukturell intertekstualitet innebærer at en tekst tydelig følger et form-, organiserings- eller fortellerprinsipp som er kjent fra et annet verk. Det motsatte er løs idéhistorisk påvirkning som ikke gir seg direkte tekstlige nedslag.

“In the broadest sense, intertextuality refers to the vast reservoir of combinatory possibilities provided within which a single work is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination. It is perhaps to this broad sense of intertextuality that Borges refers to in his fiction *Tlon Uqbar Orbis Tertius*: “We established that all texts are the work of a single author who is atemporal and anonymous.” ” (Stam 1992 s. 20)

Enhver tekst absorberer eller transformerer andre tekster (Fresnault-Deruelle 1997 s. 164).

Den amerikanske litteraturkritikeren Harold Bloom skrev at “influence as I conceive it means that there are no texts but only relationships between texts.” (siteret fra Tallis 1988 s. 27)

“Harold Bloom’s *The Anxiety of Influence*: each poet must slay his poetic father; he must displace his precursors by a revisionary misreading which creates the historical space in which his own poetry takes place. The hidden order of literary history is based on a negative and dialectical principle, which also orders the relationship between reader and text: the reader, like the new poet, is a latecomer bound to misconstrue the text so as to serve the meanings required by his own moment in literary history.” (Culler 1983 s. 13-14)

“Bloom transforms intertextuality from an endless series of anonymous codes and citations to an oedipal confrontation, one of whose effects is to preserve the integrity of his poets as agents of the poetic process. But even if we eschew Bloom’s dramatic maneuvers, the general scenario is difficult to avoid. Theories of intertextuality set before us perspectives of unmasterable series, lost origins, endless horizons; [...] in order to work with the concept we focus it – but that focusing may always, to some degree, undermine the general concept of intertextuality in whose name we are working.” (Culler 1983 s. 111)

For Bloom “intertextuality is the key to the artist’s inner struggle and creative power. A poet is concerned not so much to write about the world, or about the things that happen to him, but to write poems that are different from other poems – more specifically from the poems written by those whom he has identified as his precursors: ‘poems ... are neither about ‘subjects’ nor about ‘themselves’. They are necessarily about *other poems*; a poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet. Becoming a poet consists essentially of falling in love with and being engulfed by a precursor; falling out of love with him; and then fighting against his influence. The ‘strong’ poet is one who successfully overthrows those who, by virtue of being his forerunners, count as father figures. The motor of the poet’s creativity is not excitement about the world, anger or astonishment at the way things are, delight at the discovery of a talent not possessed by others or even a desire to save a bit of reality, but the ‘anxiety of influence’ which causes him to launch a parricidal attack upon his unsuspecting precursor. This, rather than any personal angle on things or the happy accident of being gifted, is what generates his poems. It is perhaps fortunate for the luckless epebe that his precursors are few in number and that the influence that preoccupies him emanates only from one or two forebears rather than the whole of preceding literature. It is not clear why he should alight upon those few rather than experiencing the whole of literature weighing down on him as incubus.” (Tallis 1988 s. 38-39)

Forfatteren Vigdis Hjorth skrev i et essay: “Georg Johannesen foraktet leserne sine fordi de ikke forsto at nesten alt han skrev var sitat av andre. [...] Lykkelig forelsket i enkelte forfatterskap, ulykkelig fortapt i andre, i dyp takknemlighet til dem som har ført oss inn i litteraturens verden, i gjeld til utallige uten mulighet til å tilbakebetale, bare tilbake-tale, uroet av stemmer vi ikke kan forsone oss med, men heller ikke forholde oss likegyldige til. Mine læremestre står bak skulderen min og kommenterer, kritiserer, oppmuntrer, og jeg lytter til stemmene deres med respekt og andakt, aldri utlært, alltid elev, av Ditlevsen, Duras, Ekelöf, Brecht med flere. Men grunnmuren murer jeg selv, solid og nær kilden, på hvilken prosjektet skal vokse. Tusen tekster knyttet til tematikken på bordet som stillas og stige, sikkerhetsnett og sparringpartnere når jeg står fast. Men visjonen er min, det er mitt som står på spill, mitt dilemma i bunnen, min tamp som brenner, jeg er byggmester, sjef og ansvarlig, for struktur, temperatur og tempo, vekslingen mellom tyngde og letthet, humor og alvor, tanke og bilde, slik ingeniøren må ha kunnskap om vannrør og elektriske ledninger før han spikrer det første bord; det er ikke for amatører! Ingen har rene hender i bransjen, men vi tar sjansen! Å utelukkende klippe og lime i andres tekster, hente en begynnelse der, en slutt her, en episode fra én, tre setninger fra en annen, vil aldri være nok, ikke en gang mulig, og hvilket oppegående menneske med valgmuligheter ville vie sitt liv til slikt meningsløst virke? For å være “forfatter”? Når den største glede forfatteren har er stunden ved bordet, når det ene ordet tar det andre og hun ser: dette er godt! Øyeblikket av strøm det eneste som kan veie opp for den store økonomiske usikkerheten livet igjennom, faren for evig vandring i skyggenes dal, i heldigste fall anerkjennelse, mer sannsynlig: gjentakende offentlige høstlige henrettelser. (Hjorth i *Morgenbladet* 21. desember 2012 – 3. januar 2013 s. 50-51)

“Jeg kunne gi utallige eksempler på sitater, lette omskrivninger og lån fra egen litterær virksomhet, for skriften vokser av lesningen slik boken vokser av bøkene, men hvorfor? Ingen roman kan reduseres til en samling setninger. Det er helheten som avgjør, det byggverk den enkelte reiser med ulike byggesteiner. Jeg vil ubeskjeden hevde at mine bærer et umiskjennelig preg av meg: mitt språk, mitt temperament, mine eksistensielle problemstillinger som stadig går igjen og belyses fra ulike vinkler. [...] Det originale og sensasjonelle etterlyses i en slik grad at man fristes til å si at vil du bli betraktet som original i våre dager, bør du insistere på å være alminnelig. Originalitetskravet kan gi uheldige utslag i kunsten: fra plumpe provokasjoner og pressede påfunn til skrivevegring. I *Anxiety of influence* skriver Harald Bloom om poeter som hemmes i sin kreativitet fordi de vegrer seg mot å lese dem som inspirerer dem mest, av redsel for å bli farget og fanget. Jeg har som de fleste skapende kjent på det samme.” (Vigdis Hjorth i *Morgenbladet* 21. desember 2012 – 3. januar 2013 s. 51-52)

“Jeg var en ussel kopist, jeg bestemte meg for å slutte å lese, det funket ikke. Jeg bestemte meg for å lese det jeg ikke var åpen for, det funket heller ikke. Jeg bestemte meg for å lese de jeg var svak for, men skrive motsatt, gjøre opprør, men uansett hvor mye jeg frigjorde meg, bundet var jeg til dem, litterære fedre og mødre

som levde sterkere i meg enn mine biologiske, jeg trengte dem og ville drepe dem, det var en pine. Ambivalensen til forbildene er blitt mindre med tiden. [...] De eksisterer et sted i psyken der de befrukter og inspirerer, men ikke hemmer eller overtar, forholdet er udramatisk og lekent, som Jim Jarmusch skriver: “Ingenting er originalt. Stjel fra hva som helst som gir deg inspirasjon [...] Stjel bare fra slikt som snakker direkte til din sjel. Gjør du det, vil arbeidet ditt (og tyveriet) bli autentisk. Autentisitet er uvurderlig; originalitet ikke-eksisterende. Bry deg ikke om å skjule tyveriet – feire det heller om du føler for det. Og glem aldri hva Jean-Luc-Godard sa: Det er ikke hvor du tar ting fra – men hvor du tar dem hen.” [...] Nå lever jeg godt med at jeg står i gjeld til forbilder og fortid og sier med den avdøde Triztan Vindtorn: Takk for lånet av alt jeg har sagt!” (Vigdis Hjorth i *Morgenbladet* 21. desember 2012 – 3. januar 2013 s. 52)

“Authorial intertextuality finds its counterpart in the competent response of the reader or spectator. No text is read independently of the reader’s experience of other texts. This intertextual knowledge, for Umberto Eco, encompasses all the semiotic systems with which the reader or spectator is familiar: “Every character (or situation) of a novel is immediately endowed with properties that the text does not directly manifest and that the reader has been ‘programmed’ to borrow from the treasury of intertextuality.”” (Stam 1992 s. 21)

Det spiller en stor rolle om skuespilleren for publikum er ny og ukjent eller kjent fra andre filmer (Faulstich 2008 s. 102). Det som har blitt kalt “*celebrity intertextuality*”, defines those situations in which the presence of a film or television star or celebrity evokes an earlier version of a film property. This is evident in many contemporary remakes where actors from original films lend themselves to cameo appearances. For instance, Robert Mitchum and Gregory Peck – stars of J. Lee Thompson’s version of *Cape Fear* (1961) – take minor roles in Martin Scorsese’s 1991 remake. In another example, two of the four actors who played the ‘survivors’ in George A. Romero’s *Dawn of the Dead* (1978) appear in different roles in the 2004 remake, and a third actor from the original (Gaylen Ross) has a clothing store in the mall named after her. A second, similar sub-category of intertextuality is referred to as *genetic intertextuality*. In this case, the appearance of a well-known actor’s child (or other relative) evokes the memory of an earlier film version. For example, in *Swept Away* (Guy Ritchie, 2002) Adriano Giannini takes on the role played by his father, Giancarlo, in Lina Wertmüller’s original *Swept Away . . . by an Unusual Destiny in the Blue Sea of August* (1974).” (Verevis 2005 s. 20)

Den franske 1800-tallsforfatteren Guy de Maupassants novelle “Smykket” handler om den vakre Mathilde og hennes misnøye med sin samfunnsklasse og sitt liv. Hun dagdrømmer om et liv i overflod og luksus. Når hennes ektemann blir innbudt til en glamorøs fest, låner hun et svært dyrt smykke for å briljere på festen. Etter at smykket forsvinner sporeløst, sliter og sleper hun og ektemannen i årevis for å betale det tilbake. Helt på slutten av novellen får Mathilde vite at smykket var falskt. Den

tske regissøren Theo Lingens filmkomedie *Hovedsaken lykkelig* (1941) handler om regnskapsføreren Axel Roth, som er likegyldig til sin jobb og har som hovedmål å være lykkelig i sitt privatliv. Men hans kone Uschi ønsker at han skal bli mer ambisiøs, og oppsøker ektemannens sjef. Ved en misforståelse blir ekteparet Roth deretter invitert til en privat fest hos denne sjefen. På festen mister Uschi et smykke hun har lånt, og ekteparet innser at de må betale det tilbake. Nå begynner Axel å arbeide iherdig for å tjene penger nok til å betale for smykket. Smykket viser seg å være falskt, men gjennom å måtte tilbakebetale pengene for smykket, oppdager herr Roth hvor verdifullt arbeidsdisiplin er. Gjennom hardt arbeid “fortjener” han til slutt sin nye familielykke. Moralen er at alle – også byråkrater under naziregimet – må gjøre sin plikt overfor fellesskapet, og at enhver gjennom sin innsats kan gjøre seg fortjent til privat lykke (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 218).

Den amerikanske maleren Edward Hoppers maleri *House by the Railroad* (1925) viser en viktoriansk villa i nygotisk byggestil. Huset har blitt tolket som et uttrykk for en enklere, mer uskyldig tid i USA enn malerens samtid. Huset står igjen ved jernbanen som et symbol på den nye rotløsheten i samfunnet (Herding og Gehrig 2006 s. 274). Huset vekker i en slik tolkning et nostalgisk blick hos betrakteren, og fungerer som et monument for autentisk fortid i en fremmedgjort samtid. Maleren har kanskje passert huset med tog. Toget som går på skinnene foran huset, raser inn i framtiden og folk kan kaste et vemodig blick ut på det gamle huset. Da Alfred Hitchcock spilte inn skrekkfilmen *Psycho* (1960), brukte han bevisst Hoppers maleri som forbilde da han skapte psykopaten og seriemorderen Norman Bates’ hus (Herding og Gehrig 2006 s. 278). Bates bor i et gammelt hus rett i nærheten av motorveien og det motellet han driver, og dette gamle trehuset har mange påfallende likhetstrekk med huset i Hoppers bilde.

Den engelske regissøren James Deardens film *A Kiss Before Dying* (1991) handler om psykopaten Jonathan Corliss, som dreper sin gravide venninne Ellen ved å dytte henne ned fra en skyskraper. Deretter blir Jonathan kjæreste med Ellens tvillingsøster Dorothy, som ikke vet at hennes søster ble drept (men mistenker det). I en scene sitter Dorothy og ser Alfred Hitchcocks film *Vertigo* (1958) på TV. Det er klare paralleller mellom de to filmene: drap på en kvinne som faller ned fra en bygning, personer som ikke klarer å akseptere at det er selvmord, psykisk sykdom osv.

Den britiske regissøren Alan Parkers film *Evita* (1996) er basert på livet til den argentiske skuespilleren Evita Peron, som ble gift med argentiske presidenten. I løpet av den langt på vei fiktive filmhandlingen går Evita til sengs med sju menn på et stadig “høyere” sosialt nivå (Henzler og Pauleit 2009 s. 79-80). Hun får på slutten av filmen en ukjent sykdom og dør. Liket legges i en glasskiste. Filmversjonens historie om Evita har blitt tolket som en versjon av eventyret om Snøhvit og de sju dverger: sju underordete menn og til slutt en drømmeprins (s. 80). I Disneys kjente animasjonsfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937)

ligger den forgiftete Snøhvit i ei glasskiste som ligner på kista i Parkers film. Den franske filmeksperten Eugène Andréanszky kaller det at et filmbilde minner om et annet filmbilde, for “image-ricochet” (i Henzler og Pauleit 2009 s. 191).

I den amerikanske regissøren Steven Spielbergs film *Saving Private Ryan* (1998) “the shot of the Ryans’ mother receiving news of the death of her sons [er] based on Andrew Wyeth’s painting ‘Christina’s World’ ” (Westwell 2006 s. 101). Wyeth malte bildet i 1948.

De amerikanske brødrene Ethan og Joel Coens film *A Serious Man* (2009) har blitt oppfattet som en variant av Jobs historie i Bibelen, blant annet fordi den jødiske, vellykkete mannen Larry Gopniks liv faller sammen uten at han er i stand til å se noen grunn (David Tollerton i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/>; lesedato 20.01.15). På slutten av filmen kommer en destruktiv tornado, som minner om den stormen eller virvelvinden som Gud snakker fra til Job (Jobs bok kapittel 38-42). Men tornadoen taler ikke til Larry, og han får ikke tilbake det han har mistet. Tollerton oppfatter *A Serious Man* “not as a ‘retelling’ of the Book of Job, but instead as an addition to the same genre: the disruptive religious absurdity tale.”

Den amerikanske kunstneren Cindy Sherman bruker serier av fotografier som kunstnerisk uttrykk, bilder som ofte er inspirert av film. “Man kan si at flere av hennes verk kan leses som en syntese av filmens fortellingsform. Som for eksempel den kjente serien “Untitled Film Stills” fra 1977-80, hvor hun, inspirert av filmer fra 50- og 60-tallet, fremstiller fiktive scener som etterlikner de klassiske pressebildene laget på filmsettet. Her er kvinner i opprør og redsel, forførelseriske kvinner, divaer, den sterke ungpiken på vei ut i verden. Kvinnene minner om kjente skuespillere som Gina Lollobrigida, Monica Vitti, Barbara Bel Geddes eller Lana Turner. Rollefigurene kan relateres til klassiske Hollywood-dramaer, men Sherman nevner også hvordan oppdagelsen av filmskapere som Ettore Scola eller Maya Deren inspirerte til fremstillingen av andre kvinneroller enn de hun selv hadde vokst opp med.” (tidsskriftet *Cinamateket* nr. 4 i 2013 s. 28)

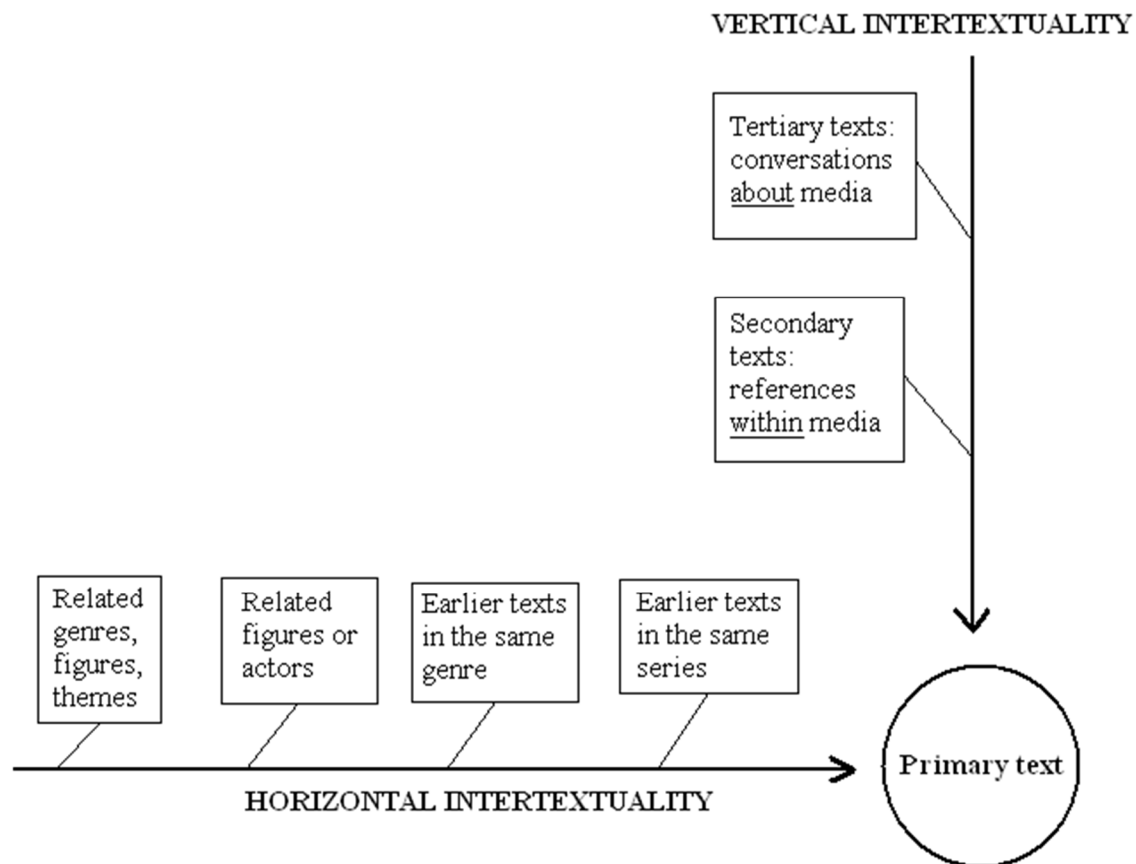
Og begrepet intertekstualitet kan brukes enda mer omfattende. Den britisk-amerikanske medieforskeren John Fiske skilte i boka *Television Culture* (1987) mellom horisontal og vertikal intertekstualitet. Den horisontale er forholdet mellom primærttekster til vår allmenne kulturelle viten. Primærttekster trenger ikke å være skriftlige, det kan f.eks. være filmer. Vertikal intertekstualitet omfatter derimot f.eks. reklamer, kritikker og omtaler i filmtidsskrifter (sekundære tekster), og fanbrev og samtaler om film (tertiære tekster) (gjengitt fra Schroer 2007 s. 274).

“The horizontal dimension refers to the traditional understanding of intertextuality in literary theory as a transfer of meanings across historical time – over decades and centuries – as preserved in the metaphors, characters, styles, and so on, of both fine arts and popular media. Vertical intertextuality in comparison focuses attention on the media system that circulates themes, issues, and agendas in a shorter time frame

– from minutes to months. Importantly, the vertical dimension includes audience members as media in their own right, who may respond to or debate both the contents and the forms of mass media texts among themselves. To specify the process circulating meaning in society, Fiske identifies three categories of texts. Primary texts are carriers of significant information or insight in their own right – not necessarily aesthetic masterpieces or trend-setting media products, but privileged texts, nevertheless. To exemplify, if the primary text is a new feature movie, the secondary texts will consist of studio publicity, reviews, and other criticism. The tertiary texts are audiences’ conversations and other communications about the movie – before, during, and after a visit to the cinema.” (gjengitt etter Jensen 2010 s. 90)

“[F]or Fiske there are two dimensions to intertextual relations: horizontal and vertical. Horizontal intertextuality refers to relations “between primary texts that are more or less explicitly linked, usually along the axes of genre, character, or content”; while vertical intertextuality is “between a primary text, such as a television program or series, and other texts of a different type that refer explicitly to it” (such as “studio publicity, journalistic features, or criticism, or tertiary texts produced by the viewers themselves”) [...]. Here, Fiske is in a sense referring to an intertextual reading process: where relations between texts can be garnered from contiguous elements one observes, and how the experience of them is tempered or informed by the “secondary texts” around them.” (Dena 2009 s. 114)

Klaus Bruhn Jensen illustrerer Fiskes akser og kategorier slik (Jensen 2010 s. 91):



Et eksempel på bruk av intertekstualitet i kunstnerisk hensikt: Den britisk-amerikanske forfatteren T. S. Eliots lange dikt *The Waste Land* inneholder mange referanser til andre litterære verk. Eliot var påvirket av blant annet James Joyces roman *Ulysses* (1922), der handlingen i Dublin er en parallell til handlingen i Homers epos *Odysseen*. Om Eliots intertekstuelle metode skriver litteraturforskeren Ruth Nevo: “Eliot’s own “mythical method,” which he attributed to Joyce and Yeats as initiators – the manipulation of a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, which made, he said, the modern world possible in art” (Nevo i Bloom 1985 s. 101).

Den irsk-engelske presten og forfatteren Laurence Sterne’s roman *Tristram Shandy* (1760-67) inneholder en preken med tittelen “The Abuses of Conscience”, holdt av romanpersonen Trim, en preken som i virkelighetens verden hadde blitt holdt av presten Sterne 29. juli 1750 i katedralen i York. Bruken av den autentiske prekenen skaper en biografisk referanse og spiller på gleden ved digresjoner (Schnyder 2007 s. 122). Prekenen ble også trykt.

Den franske forfatteren Népomucène Lemerriers komedie *Den revolusjonære Tartuffe* (1795) har tatt navn fra Molières skinnhellige prest i en komedie skrevet på 1600-tallet. Lemerrier har mange politiske henspillinger til samtiden, dvs. det revolusjonære Frankrike, og stykket ble forbudt av sensuren (Didier 1989 s. 78).

“I *Stormfulle høyder* (1847), skrevet av Charlotte Brontës søster Emily Brontë, om Catherine Earnshaw og fosterbroren Heathcliff som ikke får hverandre i denne verdenen. Catherine velger den rike, snille og vakre Mr Linton. Fattige Heathcliff reiser, kommer tilbake rik og bruker resten av sitt liv på å hevne seg på de to familiene. [...] den karibiske forfatteren Maryse Condé. [...] hennes klassiker *La migration des coeurs* (1995). På engelsk heter boken *Windward Heights*. Her er Emily Brontës roman omplantet til Guadeloupe i Karibia: Mørke Razyé og mulatten Cathy vokser opp sammen, og elsker hverandre, men Cathy velger plantasjeeieren, den hvite, milde i stedet. Hun dør og etterlater seg en datter. Så langt så likt originalen, men så vider historien seg ut. Hos Condé møter vi både arbeidsgivere og guvernanter. Razyés hevn begrenser seg ikke til Cathys og hennes manns familier, men omfatter alle plantasjeeierne på Guadeloupe. Condé forteller om rase og klasse, i et samfunn så fargebevisst at selv søsken har ulik fremtid utfra hvordan genene mikser seg i deres kropp. [...] Emily Brontë, som boken er dedisert til. Likevel utfordrer hun. For mens Brontë legger sin udødelige kjærlighetshistorie i munnen på husholdersken og en tilreisende, som ikke får noen annen rolle enn nettopp å fortelle, lar Condé stadig nye stemmer overta og blande sine egne historier inn i fortellingen. Svigerinnen, den sjalu broren, fiskeselgerdamen, barnepiken, den indiske husholderskens datter. Slik sett utfordrer hun originalen likevel: Ved å insistere på at alle de involverte, fra den trofaste husholdersken til den sutrete kona til Heathcliff, har drømmer, savn og håp, kort sagt sin egen historie [...] gjennom sin myriade av fortellere sier hun kanskje: glem nå den udødelige kjærligheten, glem nå tragedien. Det finnes alltid andre historier og andre blikk på hvem du er enn dette ene – til den som elsker og hater deg og låser deg fast. Condés bok handler mer om alle små menneskers håp og skuffelser enn den store kjærligheten. Uansett er det ikke tilfeldig [...] at det er den hviteste kvinnen med den mest uklanderlige stamtavlen som sitter igjen med den største formuen på slutten av boken.” (*Morgenbladet* 30. september – 6. oktober 2016 s. 57)

Den franske forfatteren Émile Zolas roman *Nana* (1880) – en naturalistisk roman om en prostituert kvinne – ledet til en rekke “pirate versions, stage adaptations, caricatures, pastiches, ‘vignettes nanaturalistes’ and ‘nanatomiques’, and parodies. One such work, *La Fille de Nana. Roman de moeurs parisienne* by Alfred Sirven and Henri Leverdier, deserves more than a passing reference, for it enjoyed considerable success, went through at least twenty-five editions and was translated into several languages. [...] There are gambling scenes, a duel, an English lord and a dying raja, and two rescues from fire before all comes to light and to order in a final courtroom scene where Nana’s evil is exposed, the demon of heredity exorcised and Nanette consigned to blissful marriage. Thus Nana’s daughter’s role is not only to be a foil to Nana herself but to negate her by the active, redemptive power of her virtue. *La Fille de Nana*, as a work based on a moral law of providential retribution pitted against a based on the naturalist law of catastrophic excess, serves to cleanse, replace, efface the earlier text, to wipe the slate clean – a veritable palimpsest. Indeed, the whole process is (melo-)dramatically reinforced in the denouement of the novel. A redeemed prostitute, Margot, throws vitriol in

Nana's face. The evil courtesan, deprived now of all her possessions, of her beauty and of her sight, staggers down into the streets – where happy throngs of families are joyfully singing 'La Marseillaise' to celebrate the fourteenth of July (and, no doubt, the new 'Ordre Moral') – and falls through an open manhole into the sewers." (Baguley 1990 s. 164-165)

Mange forfattere imiterte den britiske forfatteren Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-historier, og i etterligningene ble detektiven kalt blant annet Sherlock Ohms, Shylock Homes, Ollock Combs og Shamrock Jolnes. Den franske forfatteren Maurice Leblanc publiserte novellen "Sherlock Holmes kommer for sent" (1906), der Holmes blir overgått av den oppdiktete franske etterforskeren Arsène Lupin. Conan Doyle protesterte mot dette bruddet på hans opphavsrett, og i senere opplag av Leblancs novelle ble navnet endret til Herlock Sholmès (Oudin 1997 s. 38).

I den britiske forfatteren Michael Hardwicks roman *Prisoner of the Devil* (1979) er Sherlock Holmes hovedperson og vil bevise at den jødiske offiseren Dreyfus er uskyldig dømt (Oudin 1997 s. 38). "Disguised as a journalist, John James, Holmes sails to Guiana, where with the aid of [an] ex-convict fisherman he is able to land secretly on Devil's Island and speak with Dreyfus, but finds himself adrift in the Caribbean on his escape from the Island. On his return to London, Holmes decides to use the press to renew public interest in the case, spreading the rumour that Dreyfus has escaped, utilising Adolphe Meyer as an intermediary in the spreading of the story, and the anti-semitic Libre Parole as its mouthpiece. Holmes has an angry meeting with Mycroft, and later learns that Meyer has been murdered. A meeting with Picquart in Geneva reveals more evidence of Dreyfus's innocence. They also, at the request of Dreyfus's wife consult the medium, Palladino, who appears to make contact with the spirit of Watson's father, and refers to an officer who looks like a black vulture, and Haydn's Farewell Symphony. [...] Holmes puts together a crew for a rescue voyage, and sails to Guiana, where a death occurs almost as soon as they arrive, and they find themselves in the midst of a bar-room brawl. They encounter O'Brien, leader of an American mission to rescue Dreyfus. The joint raid does not go according to plan, and a surprise awaits them in Dreyfus's hut. On his return to England, Holmes is warned off the case by, and learns the truth of it from Mycroft." (<http://www.schoolandholmes.com/hardwick.html>; lesedato 12.12.13)

Manly Wade Wellman og Wade Wellmans *Sherlock Holmes' War of the Worlds* (utgitt som bok 1975) er en roman der romanpersoner fra Arthur Conan Doyles bøker plasseres inn i hendelser fra en roman av H. G. Wells (*The War of the Worlds*, 1897). Conan Doyle-personene er hentet fra hans krimbøker (Sherlock Holmes) og science fiction-bøker (Professor Challenger). Holmes og Challenger har aldri møtt hverandre i noen bok av Conan Doyle. I boka av far og sønn Wellman må Holmes og Challenger takle at marsboere invaderer London. I Philip

Jose Farmers *The Adventure of the Peerless Peer* (1974) allierer Holmes og Watson seg med apenes konge Tarzan.

“Mens vi venter på en ny serie med Benedict Cumberbatch som Sherlock, hvorfor ikke lese en flunkende ny roman der storebroren Mycroft løser en mordgåte på Trinidad? *Mycroft Holmes* er skrevet av USAs mestscorende basketballspiller gjennom tidene, 218 centimeter høye Kareem Abdul-Jabbar. Abdul-Jabbar [...] [Han] ble Holmes-fan som fersk spiller i 1969, men savnet “et perspektiv fra koloniene”, forteller han til Publishers Weekly.” (*Morgenbladet* 18. – 24. september 2015 s. 49)

Franskmannen Honoré de Balzac og mange andre forfattere har skapt en rekke enkelttekster som både kan leses hver for seg og som én stor, sammenhengende tekst. Tekster kan også “konkurrere” med hverandre, ved å vise alternativer. Et eksempel på dette er hos krimforfatteren Anthony Berkeley: ”I 1929 skrev han en novelle om en kvinne som ble forgiftet av noen biter konfekt hun fikk tilsendt i posten. Novellen – som hadde tittelen “The Avenging Chance” – endte som seg hør og bør med avsløringen av morderen. Men allerede samme år skrev Berkeley en roman – *Konfektmordet* – om den samme hendelsen. Her er novellen lagt inn i en ny ramme – den presenteres som et mysterium for en gruppe “spesialister” – Kriminalsirkelen. Hver av deltakerne utfordres til å komme med forklaringen, og gjør det. Også Anthony Berkeleys “faste” detektiv, Roger Sheridan, legger fram sin teori – løsningen som ble presentert i novellen. En annen av de seks deltakerne “avslører” en i Kriminalsirkelen som morderen, til alminnelig oppstandelse. Til slutt oppsummerer en meget beskjeden detektiv hele affæren, med skjema og oversikt over teoriene (i alt syv) – og lanserer deretter sin egen.” (Dahl og Nordberg 1982 s. 175)

Balzacs romaner omfatter mer enn 2000 personer, og av dem er det ifølge forskeren Fernand Lotte 573 som går igjen fra verk til verk. Av de 573 er det 260 som dukker opp i to forskjellige verk og 103 som dukker opp i tre verk (Riegert 1973 s. 52). Baron de Nucingen opptrer i hele 31 av Balzacs romaner, personen Bianchon opptrer 29 ganger, Rastignac 25 ganger, Maxime de Trailles 21 ganger. For de leserne som kjenner disse personene fra allerede leste Balzac-romaner, vil deres tilstedeværelse i et nytt verk gi ekstra mening. Det er ofte romanpersonenes fortid som avgjør hvordan de handler, og handlingene kan prege intrigen i et helt verk. Bare det at fortelleren nevner en person som er kjent fra tidligere verk, kan gi leseren assosiasjoner til f.eks. grådighet, offervilje eller ambisjoner. Hos Balzac er det vanlig at romanpersoner “inkarnerer” dominerende egenskaper på denne måten (Riegert 1973 s. 53). Balzac holder dessuten ofte tilbake viktig informasjon om en romanperson første gang leseren støter på han eller henne. Leseren må “oppnå tillit” hos fortelleren, sanke inn ulike meninger om personen, observere personens kroppsspråk (beskrevet i teksten) og erfare hvordan personen oppfører seg i ulike miljøer. Gjennom en slik langsom prosess danner leseren seg et helhetsinntrykk. Spredte informasjonen og fragmenterte biter settes sammen (Riegert 1973 s. 53).

Av og til gjør Balzac feil, bl.a. i kronologi, dvs. i rekkefølgen for hva som skjedde når i den enorme fortellingen som utgjør alle romanene (Riegert 1973 s. 53 og 57).

Den amerikanske krimforfatteren Jacques Futrelle skrev på begynnelsen av 1900-tallet noveller om en detektiv kalt “The Thinking Machine” (men også kalt Prof. Dr. Dr. Dr. S. F. X. Van Dusen). Han løser sakene gjennom sin rasjonalitet, uten å besøke åstedet. Den amerikanske forfatteren Rex Stouts overvektige etterforsker Nero Wolfe sitter ofte hjemme og lar vitner komme til seg med sine observasjoner og forklaringer. I den skotske forfatteren Michael Innes’ krimroman *Hamlet, Revenge* (1937) blir en person som spiller Hamlets stefar Polonius drept i virkeligheten i løpet av framføringen av Shakespeares stykke. Den britiske krimforfatteren Colin Dexter er spesielt kjente for bøkene om etterforsker Morse. I *Oppgjørets time* (på norsk 2011) dør Morse. “Jeg synes det er vakkert når kapitlet der Morse dør, innledes med et sitat fra Charles Dickens' mest kriminalistiske roman, “Bleak House”: “Vognen er ristet helt i filler, og den hullede veien nærmer seg slutten.” Over 80 slike sitater gjennomløper teksten og speiler ikke bare forfatterens lesning, men også Morses kulturelle dannelse.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 18. april 2011 s. 42) Boka begynner med noen verselinjer av engelskmannen Alfred Edward Housman, en poet som både Dexter og Morse verdsetter.

Den engelske forfatteren Ian McEwans roman *Nutshell* (2016; oversatt til norsk med tittelen *Nøtteskall*) har en ufødt forteller. “Hamlet sett fra livmoren [...] Fortelleren er et åtte måneder gammelt foster. [...] Fortellerens mor, Trudy, er en vakker 28-åring som bor i et digert og forfallent hus i St. Johns Wood utenfor London. Den egentlige eieren er hennes ektemann, fortellerens naive og virkelighetsfjerne far. Han driver et lutfattig forlag, der han utgir og skriver poesi ingen vil ha. Han elsker Trudy, til og med når hun kaster ham ut av hans eget hus. De trenger en tenkepause, mener hun. Pausen tilbringer hun med poetens griske og svikefulle bror, eiendomsmekleren Claude. De drikker og knuller, og legger etter hvert en grusom plan. De vil drepe den naive poeten. Den ufødte fortelleren har ingen mulighet til å hindre dem. For dem som synes plottet klinger velkjent, så ja: Dette er McEwans høyst originale versjon av Shakespeares “Hamlet”. Navnelikhetene er åpenbare; Trudy er Gertrude, Claude er Claudius, og den lille fortelleren er unge prins Hamlet. Han elsker sin mor, kan ikke annet, han er jo en del av henne. Han reflekterer over sin tilblivelse, fra ikke-væren til det å være. Han bare er, heter det, i en eksistensfilosofisk passasje med åpenbare referanser til “*to be or not to be*”.” (*Dagbladet* 7. januar 2017 s. 54)

“Den ferske novellesamlingen *American Innovation* [...] er skrevet av Rivka Galchen, og konseptet er å gjenfortelle klassiske noveller – men nå fortalt i første person og med kvinnelig hovedperson. Novellemesteren Jorge Luis Borges, russiske Nikolaj Gogol og Haruki Murakami er blant gubbene som får sine verk bearbeidet. Galchens bok får strålende kritikker i *The New Republic*.” (*Morgenbladet* 16. – 22. mai 2014 s. 45)

Den amerikanske forfatteren Margaret Mitchells roman *Gone with the Wind* (1936) handler om livet i de amerikanske sørstatene i tiden rundt borgerkrigen. Den kvinnelige heltinnen Scarlett O'Hara har synsvinkelen. I 2001 ga den afroamerikanske forfatteren Alice Randall ut boka *The Wind Done Gone*, der historien fra Mitchells bok blir gjenfortalt fra slavenes synsvinkel.

Andre eksempler på endret fortellerstemme, synsvinkel og ideologi i en ny tekst, som tydelig henviser til en kjent tekst:

Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea* (1966)

Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstone Are Dead* (1967)

Michel Tournier: *Fredag, eller Stillehavets grenseland* (1967) – i denne gjenfortellingen av Defoes *Robinson Crusoe* har Robinson alt å lære av Fredag

John Gardner: *Grendel* (1971) – en roman som forteller historien i det engelske middelaldereposet *Beowulf* fra monsteret Grendels synsvinkel

Jeffrey Caine: *Heathcliff* (1977)

John M. Coetzee: *Foe* (1986) – en kvinne forteller sin historie (til Mr. Daniel Foe) om blant annet sitt opphold på en øde øy

Sena Jeter Naslund: *Ahab's Wife: Or the Stargazer* (1999) – om livet til Una Spenser, som er kona til kaptein Ahab i Melvilles *Moby Dick*

Eric-Emmanuel Schmitt: *Evangeliet etter Pilatus* (2000) – Jesu historie fortalt fra synsvinkelen til både Jesus og Pontius Pilatus

Pia Pera: *Lo's Diary* (2001) – en gjenfortelling av Nabokovs *Lolita* fra perspektivet til Lolita

Margaret Atwood: *The Penelopiad* (2005) – en kort roman med Penelope som hovedperson, dvs. en sentral person fra Homers *Odysseen*

Bjarne Moelv: *Helgas offer* (2007) – den ulykkelige og utro kvinnen i Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas* (1905) får fortelle fra sitt perspektiv

Den britiske poeten Alice Oswalds lange dikt *Memorial* (2011) er en gjenfortelling av *Iliaden* fortalt gjennom alle soldatene som i Homers epos bare raskt nevnes som falne i striden. Et utdrag: "Help for god's sake this is Iphidamas / Someone please help but Agamemnon / Cut off his head and that was that / Two brothers killed on the same morning by the same man / That was their daylight here finished / And their long nightshift in the underworld just beginning." "The task she has set herself

is a poetic filleting (or, as she describes it, the “reckless dismissal” of seven-eighths of Homer’s narrative) and a memorialising of every soldier, juxtaposed with extended similes – a Greek chorus of them. She describes herself as trying to retrieve the poem’s *enargeia*, which translates as “bright, unbearable reality”, and writes that she is doing this “as you might lift the roof off a church in order to remember what you are worshipping”. The opening pages list the names of more than 200 dead. Reading them is equivalent to the poignancy of skimming surnames on a war memorial. [...] What Oswald does is to give each doomed person an extra breath of life, a moment in the sunlight of her attention, even though, sometimes, there is little or nothing to record about the life. It is death that characterises the man and each death is different. The style is urgent, simple and spare.” (<http://www.theguardian.com/books/2011/oct/02/memorial-alice-oswald-review>; lesedato 02.03.15)

Den svenske forfatteren Bengt Ohlssons roman *Gregorius* (2004) spinner videre på en fiktiv bipersons liv. “Hjalmar Söderberg beskrev pastor Gregorius i romanen *Dr. Glas* [fra 1905] som relativt vidrig människa utan liv eller färg, som drar ned sin unga trötta vackra hustru till en bestialisk andlig förruttnelse. Dr. Glas dödar pastorn med gift. En bisarr befrielse av frun Helga, förunnat i ren puritan kärlek. Men Bengt Ohlsson ger pastor Gregorius liv och kött. En ständigt grubblande människa som ser kylan i äktenskapet bli större och avgrunden dom emellan stegrar sig – bygger upp en tyst hatfull stämning. Ändå ömkar sig Gregorius för sin frus hälsa och försöker förstå omständigheterna för sitt liv som präst och äkta man. [...] Jag följer som läsare Gregorius inre monologer och dom fördjupar synsättet på Helga och pastorns tomma samliv. Men hans ömhet och den där längtan efter kvinnans kärlek kan jag och alla män nog förstå, för i människans bottendjup av moraliska tankar och emotionella drömmar finns det alltid ett strå av förhoppning av att bli bekräftat av motsatta könet och få uppleva kärlek.” (anonym skribent i http://www.blaskan.nu/Blaskan/Nummer38/Books/bengt_ohlsson_gregorius.html; lesedato 07.05.13)

“Heldigvis finnes det mange måter å grave fram fortellinger igjen. Et av de mest fikse påfunnene står Stephenie Meyer for, hun som regjerte ungdomsbokmarkedet for tiår siden med vampyrserien “Twilight”. Jubileumsboka “Liv og død” kommer på norsk i høst: En omskriving av første bok, der kjønnene er byttet om. Bella har blitt til Beau, og Edward til Edythe.” (*Dagbladet* 20. august 2016 s. 52)

“Revisjonistisk fantasy [...] Tapernes versjon. “The Last Ringbearer” er en såkalt parallellroman, der vi får gjenfortalt deler av handlingen i “Ringenes Herre” sett fra Mordors perspektiv. Boken er skrevet av russeren Kirill Yeskov, og en engelskspråklig oversettelse ble i fjor høst lagt ut på nettet. En ordinær utgivelse var ikke aktuell fordi Yeskov fryktet stevning fra Tolkiens etterkommere. Premisset for romanen er at historien blir skrevet av vinnerne, og at taperne gjerne blir demonisert, faktisk i en slik grad at de blir fremstilt som vanskapninger og monstre. Innbyggerne i Mordor kalles for orocuen i Yeskovs roman. Dette høres selvfølgelig

ut som orker, men de er helt vanlige mennesker – ikke monstre. I “The Last Ringbearer” er Saurons rike et innovativt land som ligger langt fremme vitenskapelig. I en verden preget av magiske ritualer utgjør Mordor fortroppen i en spirende kultur preget av rasjonalitet. Men ikke alle liker dette. Trollmannen Gandalf mobiliserer til krig mot Mordor fordi teknologien “ødelegger harmonien i verden og tørker ut menneskets sjel”. Og Gandalf har mektige allierte, ikke minst de imperialistiske alvene. I denne fortellingen er Aragorn en hensynsløs intrigemaker, mens hobbitene ikke er med i det hele tatt.” (*Aftenposten Innsikt* mai 2011 s. 78)

Margaret Weis har redigert antologien *Fantastic Alice: New Stories from Wonderland* (1995) der fantasyforfattere dikter historier fra den kjente barnebokas verden. I Danmark “ga Asger Schnaks Forlag i fjor ut “Ny Trækfuglene”, en antologi som nyskriver diktene i Steen Steensen Blichers “Trækfuglene” fra 1838, som kalles et lyrisk mesterverk – med bidrag fra blant andre Jørgen Leth, Olga Ravn, Lars Skinnebach, Klaus Rifbjerg og Amalie Smith.” (*Klassekampens* bokmagasin 6. juni 2015 s. 12)

“E. L. Doctorow’s *Ragtime*, which rewrites Heinrich von Kleist’s *Michael Kohlhaas*; Robert Coover’s *The Public Burning*, rewriting of Horatio Alger’s novels; Charles Johnson’s *Middle Passage*, which redoes Melville’s *Moby-Dick* and *Benito Cereno*; John Updike’s *Roger’s version*, Kathy Acker’s *Blood and Guts in High School*, Bharati Mukherjee’s *The Holder of the World*, Maryse Condé’s *I, Tituba, Black Witch of Salem*, all of which rework Hawthorne’s *Scarlet Letter*; J. M. Coetzee’s *Foe*, a rewriting of Defoe’s *Robinson Crusoe*; Leonardo Sciascia’s *Candido*, a postmodern retelling of Voltaire’s *Candide*.” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 460)

Odd Martin Mæland redigerte i 1988 boka *Mellom tekst og tekst: Intertekstuelle lesninger*. Den inneholder litterære analyser av hvordan noen norske tekster samspiller med andre tekster.

Det er ofte et ironisk forhold mellom forelegget og den nye teksten. Ironien kan være lystig eller tragisk. Det er et tragisk-ironisk misforhold mellom handlingen i William Goldings roman *Lord of the Flies* (1954), og en roman som Golding kjente godt og som fungerer som intertekst i hans roman: R. M. Ballantynes guttebok *The Coral Island* (1857). Ballantynes roman handler om hvordan tre gutter overlever på en stillehavsøy, mens guttene i Goldings roman begynner å jakte på og drepe hverandre. De to romanene har noen likheter, men avspeiler helt forskjellige menneskesyn. Et lignende eksempel: Helen Fieldings chick lit-roman *Bridget Jones’s Diary* (1996) har mange referanser til Jane Austens roman *Pride and Prejudice*, fortsettelsen *Bridget Jones’s Diary: The Edge of Reason* (1999) både til *Pride and Prejudice* og en annen av Austens romaner, *Persuasion*.

Etter BBCs TV-serie *Pride and Prejudice* i 1995, basert på Austens roman, “dukket det opp langt flere bøker av forfattere som åpenbart ønsket seg litt mer, tja, fargerike beskrivelser av forholdet til Elizabeth og Darcy. Blant dem Linda Berdoll, en søt bestemor fra Texas, som har utgitt tre erotiske romaner om Darcy-ekteparet, med et opplag på 250 000. [...] Flere andre forfattere har tatt utgangspunkt i kjærlighetsplottet, men omdannet det til en ny historie med nye hovedpersoner. Som Helen Fielding i “Bridget Jones' Dagbok”. Fielding la så lite skjul på inspirasjonskilden at hun hentet navnet på helten derfra. Også oppfølgeren “Bridget Jones: Mad About the Boy”, som kom i fjor, benytter det samme mønsteret: Kvinne avskriver – noe fordomsfullt – mann på grunn av et ufordelaktig førsteinntrykk, men etter ulike forviklinger og heltetmodig opptreden fra denne, innser hun at han faktisk er drømmemannen. Andre “Stolthet og fordom”-omskrivninger som er verdt å nevne, er “Pride and Prejudice and zombies” av Seth Grahame-Smith, som parodierte boka ved å ta den originale teksten og blande inn et zombie-plott, og ble en overraskende bestselger da den kom ut i 2009. Andre har plassert historien i moderne tid, som den prisvinnende Youtube-serien “The Lizzie Bennet Diaries”, som gjennom 100 korte episoder forteller historien om nerdejenta Elizabeth og den rike kjekkasen Darcy gjennom videoblogginnlegg og twittermeldinger. Og Bollywood-filmen “Bride & Prejudice”, lagt til Amritsar i India, med Aishwarya Rai i hovedrollen. For de aller yngste finnes for øvrig pekebøkene “Mr Darcy”, “Mr Darcy the Dancing Duck” og telleboka “Pride and Prejudice: A Babylit Counting Primer”. [...] Årsaken til at bøker blir klassikere, er ofte at de har et tankestoff, persongalleri og problemstillinger som overlever tidens tann. Her er det også noen eksistensielle problemstillinger om valg og verdighet. I dag henter vi disse historiene opp igjen, og pynter med våre fjær” (*Dagbladet* 20. februar 2014 s. 56).

Austens romaner har altså inspirert mange forfattere til å bruke hennes historier i egne tekster, og ifølge litteraturkritikeren Maria L. Kleve er et “av de mest interessante nye tilskuddene [...] Jo Bakers roman “Huset Longbourn”. [...] “Huset Longbourn” forteller historien om tjenerstaben til Elizabeth og familien hennes. Hoveddelen av handlingen foregår parallelt med intrigene i “Stolthet og fordom”, men her er Mr. Darcy en svært ubetydelig bifigur. Hovedpersonene er de unge tjenerne Sarah og James. Avstanden mellom dem og paret fra originalen er særlig tydelig i en scene der Sarah spør Elizabeth om hun har hørt noe nytt om “Mr Smith” (James), som forlot Longbourn noen måneder tidligere. Elizabeth forstår ikke hvem hun snakker om, før Sarah forklarer nærmere. “Å! Smith! Tjeneren, mener du.” “Ja.” “Du kalte ham herr Smith. Det var derfor jeg misforsto. Jeg trodde du siktet til noen jeg kjente. Jeg trodde du snakket om en gentleman.” En kan fort bli litt indignert på Elizabeths vegne av å lese Bakers roman. Hun, som er blant de høyest elskede heltinnene i litteraturhistorien, kjent for sitt klare hode og skarpe tunge, framstår i “Huset Longbourn” som både selvopptatt og nokså jålete. Men det er påfallende, når vi tenker på det, hvor sjelden tjenerne blir nevnt i “Stolthet og fordom”. De er forutsetningen for at Elizabeth kan bruke dagene på teselskaper, lesing og brevskrivning, og behagelige månedslange ferieturer. Likevel bryr verken

Jane Austen eller hennes heltinne seg særlig mye om hvem de er og hva de driver med. [...] Gjennom tjenernes blikk får vi blant annet økt sympati med den nevrotiske og tåpelige Mrs Bennet, som etter fem tette barnefødsler har mislyktes i sin viktigste oppgave: Å produsere en sønn. Baker løfter også blikket fra Longbourn og Pemberley, og viser oss hva som foregår utenfor de fornemme stuene i denne turbulente tida, som på slagmarkene i Portugal og Spania. Sett i det lyset, virker kjærlighetsintrigen mellom Elizabeth og Darcy en god del mindre dramatisk. Dramaserien “Downton Abbey” har skapt et marked for upstairs/downstairshistorier som “Huset Longbourn”, og slik sett virker det naturlig at en slik bok skulle komme nå. Samtidig har tjenerne og troppeforflytninger neppe vært særlig hett stoff blant de mange hardcore Jane Austen-fans som jevnlig møtes til egne treff, utkledd i vakre kjoler med høyt liv og med pene parasoller. De har fått et eget kallenavn – “Janeites”.” (*Dagbladet* 20. februar 2014 s. 56)

Intertekstualitet kan bli tydelig gjennom tolkning. Dette er et eksempel på intertekstualitet som tolkende lese måte:

TV-serien *House of Cards* (1990 og senere) er blant annet basert på romanen *House of Cards* (1989) av den britiske politiker og forfatteren Michael Dobbs. Handlingen i serien foregår på politisk toppnivå i USA, og har blitt sammenlignet med Shakespeares skuespill *Macbeth*: “*House of Cards* er på mange måter en *Macbeth* i moderne drakt: Selvfølgelig er den politiske konteksten overdrevet. Selvfølgelig er samtalene stiliserte, rollene karikerte. Som *Macbeth* er *House of Cards* et verk som overdriver omstendigheter, situasjoner og personligheter for å isolere visse aspekter ved menneskenaturen. *House of Cards* er derfor like lite en studie i demokratiet og dets folkevalgte som *Macbeth* er en studie av kongehuset og adelen. Å fokusere diskusjonen på dette er derfor å distansere seg fra det som virkelig er guffent og som gjelder oss alle: vår egen natur. [...] I likhet med *Macbeth* kan *House of Cards* forstås som en fortelling om ur-fallet, om hvordan og hvorfor menneskenaturen ble korrumpert. Det fascinerende er den betydningen begge verk tillegger ekteskapet. Det er ut fra ekteparenes konspiratoriske sammensvergelse at verkene finner sin energi; det er her det unaturlige maktbegjæret elskes frem. Spenningsene mellom ur-fallet som konspiratorisk sammensvergelse og ekteskapet som hellig forordning gir imidlertid kun mening innfor en filosofisk-teologisk fortolkningsramme.” (Andreas Masvie i *Morgenbladet* 27. februar – 5. mars 2015 s. 28)

“Begjæret etter makt og mer makt brenner både i Underwood og *Macbeth*. Og denne lysten på absolutt makt blir lokket frem i begynnelsen av verkene: Ekteparene vil bli som Gud. Og for å realisere dette begjæret, påkaller både Underwood og *Macbeth* en åndsmakt som Francis kaller “a force that comes from centuries of history”. Det er slangen i Eden som er opphavet til denne åndsmakten. I *House of Cards* påkaller Francis [Underwood] åndsmakten implisitt i monologene sine, de mørke og taktfaste forbannelsene. Vi får innsikt i en psyke som forakter de demokratiske institusjonene og hater menneskene som respekterer disse. På

tilsvarende vis forakter Lord Macbeth kongen og hater de som er lojale mot hans hus. Dette er dypest sett en aversjon mot de autoritetene som skal sikre Liv, Orden og Godhet. Underwoods og Macbeths begjær kommer spesielt tydelig frem i Lady Macbeths berømte monolog i akt 1, scene 5. Her ber hun åndsmakten om å bistå henne og Lord Macbeth i deres konspirasjoner. Og det alluderes subtilt til nettopp denne monologen når Claire på et tidspunkt hvisker en fransk hekseregle til Francis. [...] Synd er derfor å ødelegge eller skille seg fra Liv, Orden og Godhet. Både i *House of Cards* og *Macbeth* ser vi dette i form av at ekteparene bruker og kaster mennesker som om de skulle være brikker i et spill. Det er dette Francis kaller for “ruthless pragmatism”. Målet om absolutt makt helliger ethvert middel: selv når dette er å ta et annet menneskes liv, som er den mest grufulle synd. Likefullt forstyrres både Underwood og Macbeth av syndene som de begår. Begge mister eksempelvis søvn på grunn av minnene om sine ofre. Og søvnmotivet er sterkt i begge verk: Søvn, som nakenhet i Eden, forbindes med uskyld. Den som kan hvile om natten, har ingen tanker, ord eller handlinger som må skjules fra lyset. Mangelen på søvn blir derfor et bilde på det konspiratoriske, på planleggingen og utføringen av opprør mot Gud: “Making plans, very little sleep”, sier Underwood på shakespearansk vis.” (Andreas Masvie i *Morgenbladet* 27. februar – 5. mars 2015 s. 28-29)

“Syndens effekt på sinnet og sjelen til Underwood og Macbeth har en klar mening innenfor en filosofisk-teologisk fortolkningsramme. Her kan ikke mennesket løsrives fra Gud: Mennesket er skapt i Guds bilde og finner dermed sin fullendelse i ham. Ved å gjøre opprør mot Gud – angripe fremfor å forsvare Liv, Orden og Godhet – gjør derfor Underwood og Macbeth til syvende og sist opprør mot seg selv og sin egen natur. [...] For i likhet med Macbeth vet vi at Underwood aldri vil bøye seg for noen Gud; ekteparet vil ikke be om tilgivelse for sine synder. Hvordan kan de la seg frelse av Gud når de har sammensverget seg mot nettopp denne Gud? Det er hans allmektige vilje de hater. [...] Både *House of Cards* og *Macbeth* advarer derfor mot å la begjæret få brenne. I ulike varianter og på forskjellige nivåer skaper begjæret Død, Kaos og det som er Ondt, Edens negativer. På grunn av selv-viljen vår er paradiset tapt.” (Andreas Masvie i *Morgenbladet* 27. februar – 5. mars 2015 s. 29)

Et annet eksempel på intertekstualitet brukt som lese måte, kan være forholdet mellom en britisk og en japansk tekst: Den japanske forfatteren Junichiro Tanizakis roman *Søstrene Makioka* (1948; på norsk 2014) kan leses intertekstuellet som en parallell til den britiske forfatteren Jane Austens roman *Pride and Prejudice* (1813). Begge romanene handler om en familie med fire døtre, om kleskoder, sosiale ritualer og strenge normer for kurtise mellom menn og kvinner, om kvinner som vil bli gift, men ikke finner noen friere, osv. De to tekstene kan inngå i en slags symbiose som beriker forståelsen av hvert av verkene. Et tilsvarende eksempel med drama og film er Shakespeares skuespill *The Tragedy of King Richard the Third* (1592-93) og Brian de Palmas film *Scarface* (1983). Begge

hovedpersonene kjemper seg til makten gjennom drap, og begge dør ulykkelige, venne- og barnløse.

Den amerikanske forfatteren Robert Ervin Howard skapte i 1932 eventyrskikkelsen Conan, en sverdsvingende barbar. Conan-historier har blitt enormt populære, og derfor har – lenge etter forfatterens død – andre historier skrevet av Howard blitt omskrevet slik at de passer inn i Conan-universet (Feige 2003 s. 82).

Den engelske forfatteren Marina Warners roman *Indigo* (1992) foregår på “an imaginary Caribbean island, with many references to Shakespeare’s *The Tempest*, and the story of the founding family’s heirs in the twentieth century, *Indigo* draws upon several facets of English history. Warner draws out all of the more sinister colonial implications of Prospero’s enslavement of Ariel and Caliban, and revives the witch Sycorax, mentioned fleetingly in *The Tempest* as Caliban’s mother. [...] [Forfatteren dikter om] the ravages of the community established by the conquerors. Alongside this narrative of colonial tyranny, is the tale of London-born Miranda, a descendant of the island’s colonial governor, who eventually finds her way to the Caribbean island that her family helped to alter dramatically.” (Boxall 2006 s. 813)

Den kanadiske forfatteren Margaret Atwoods roman *Hag-Seed* (2016; på norsk med tittelen *Hekseyngel*) er hennes “bidrag til det såkalte Hogarth Shakespeare-prosjektet, der en rekke forfattere er bedt om å “gjenfortelle” Shakespeare i forbindelse med 400-årsjubileet. Når vi vet at Shakespeare er gjendiktet, vridd og vrent på, modernisert og aktualisert i utallige versjoner, høres ideen ikke spesielt original ut. Men den litterære paringen lyder utfordrende. Hittil har Jeanette Winterson gjenfortalt “Vintereventyret”, Howard Jacobson “Kjøpmannen i Venedig”, Anne Tyler “Troll kan temmes”, og nå Margaret Atwood “Stormen”. Her hjemme kan vi grue/glede oss til Jo Nesbøs versjon av “Macbeth”. [...] I Atwoods versjon er Prospero-figuren Felix kunstnerisk leder for en Shakespeare-festival i dagens Canada. [...] Når han nå skal sette opp “Stormen”, vil han at luftånden Ariel skal spilles av en transvestitt på stylder som blir forvandlet til en gigantisk ildflue. [...] Teatertruppen har forbud mot banning. Som utløp for manglende f-ord er det lov å bruke Shakespeares egne kraftuttrykk: Månekalv, spraglete narr, jordklump, giftige slave, halvdemon, horesønn, skamløse brølape osv. og – naturligvis – hekseyngel. Og selv om vi kjenner slutten på dramaet, gir Atwood til beste en eventyrlig finale: Hun lar skuespillerne fortelle hva som skjedde med hver deres karakter etter Shakespeares teppefall.” (*Dagbladet* 1. april 2017 s. 56-57)

Italienerne Carlo Fruttero og Franco Lucentini har skrevet krimboka *Sannheten om sak D* (1989), som er en slags oppfølger av Charles Dickens’ uavsluttede krimroman *The Mystery of Edwin Drood* (uferdig da Dickens døde i 1870). Siden Dickens’ død har det blitt spekulert og foreslått mange måter som denne romanen kan slutte på. Fruttero og Lucentini lar en rekke kjente detektiver samles i Roma for

å løse saken: Holmes, Dupin, Maigret, Marlowe og andre. Superdetektivene betales av en rik japaner som ønsker saken løst.

I Stig Sæterbakkens roman *Sauermugg* (1999) har hovedpersonen samme navn som bokas tittel. Han reflekterer dystert over livet og tilværelsen. Sæterbakken skrev også etter 1999 Sauermugg-monologer, og satte dessuten Sauermugg ut “på anbud”. Blant forfatterne som har skrevet Sauermugg-tekster, er Anastasia Wahl, Terje Dragseth, Cornelius Jakhelln, Johan Harstad, Martin Tistedt, og Lars Fr. H. Svendsen.

Krimforfatteren John Dickson Carr er kjent for sine lukkede-rom-mysterier, dvs. at den drepte blir funnet i et lukket rom, låst fra innsiden slik at det er en gåte hvordan morderen har kommet seg inn og ut av rommet. William Brittain skrev en krimnovelle med tittelen “The Man Who Read John Dickson Carr”, om en morder som har lest alt av Carr og som etter drapet tenker at Carr ville vært stolt av han. Amerikaneren Matthew Pearls bok *The Dante Club* (2003) handler om en serie mord i Boston der morderen har hatt middelaldereposet *Den guddommelige komedie* av Dante Alighieri som inspirasjon for drapene.

Romanen *Brødrene Shakespeare: Eller vil den virkelige William være så snill å reise seg!* (2001) av Jon Ewo presenteres slik av Pantagruel forlag på baksideomslaget: “William Shakespeares halvbror, Paul, er bokholder, men drømmer om å bli forfatter. William Shakespeare er forfatter, men drømmer om å bli rik. Når Paul får mast seg til en rolle i *En midtsommernattsdrøm* gjør han skandale. [...] *Brødrene Shakespeare er en lek med historier og myter om den store dikteren. Det er en røverhistorie, men også en tragisk og kunnskapsrik fortelling.*” På kolofonsiden i boka er det gitt følgende opplysninger: “*I romanen er det sitert fra følgende verk:*

Bibelen: Jobs bok.

Madonna: Utdrag fra sangtekstene *Gone* og *Into the Groove*.

Nashe, Thomas: Første vers av *The Plague full swift goes* fra *Summer's last Will and Testament*. 1592. Publisert 1600.

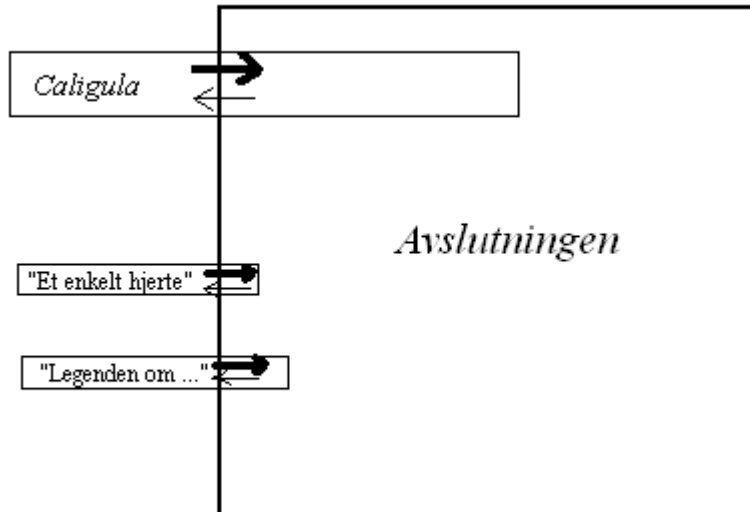
Shakespeare, William: Teksten fra minneplaten over graven hans. Foruten originalsitat fra *Henry VIII* og *As You Like It*. Pluss sitater fra *A Midsummer Night's Dream* og *Hamlet*, gjendiktet til norsk av André Bjerke.”

Det har blitt dreid på Aksel Sandemoses Jantelov i mange sammenhenger og til mange formål. Et eksempel er Janteloven, brukt i en annonse for en fadderordning for jenter i den 3. verden:

“§1 Du skal ikke tro du er verdt noe.

- §2 Du skal ikke bestemme over ditt eget liv.
 §3 Du skal la andre bestemme over kroppen din.
 §4 Du skal ikke tro du kan gifte deg med hvem du vil.
 §5 Du skal få barn altfor tidlig.
 §6 Du skal ikke tro du har rett til å gå på skole.” (*Dagbladets Magasinet* 12. oktober 2013 s. 70)

Anne Oterholms roman *Avslutningen* (1999) involverer direkte minst tre franske tekster i en fortelling om en norsk kvinne som studerer litteratur. Hovedpersonen Mona skriver en oppgave om den franske forfatteren Albert Camus’ skuespill *Caligula*, og hun tenker dessuten ved noen anledninger på to noveller av Gustave Flaubert, “Et enkelt hjerte” og “Legenden om St. Julian den gjestfrie”. Disse tre tekstene preger leserens forståelse av hvem Mona er, hennes liv og hvordan hun oppfatter sin tilværelse. Det siteres kort fra tekstene av Camus og Flaubert et par steder, men de nevnes og henspilles på langt flere steder. De tjukke pilene i figuren nedenfor markerer at de tre franske tekstene påvirker forståelsen av resten av historien om Mona, altså preger vår lese måte og tolkning. De små pilene markerer at forståelsen av de tre tekstene også kan bli preget av Oterholms roman, for dem som f.eks. leser *Caligula* etter å først å ha lest *Avslutningen*. *Caligula* er en markant del av Oterholms tekst, men Oterholms tekst er selvfølgelig ingen direkte del av Camus’ tekst, som ble skrevet flere tiår før.



Noen andre spredte eksempler: Den tyske forfatteren Georg Britting ga i 1932 ut romanen *Livsløpet til en tjukk mann som het Hamlet*. I denne romanen trekker Hamlet seg med sin sønn tilbake til en klostercelle og overlater styret av Danmark til sin mor dronningen og Polonius (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 326).

I 1857 ga den franske forfatteren Gustave Flaubert ut romanen *Madame Bovary*. Senere har andre forfattere skrevet romaner med den opprinnelige romanen som utgangspunkt. Den østerrikske forfatteren Jean Améry skrev om ektemannen i

Charles Bovary, landsbylege: Portrett av en enkel mann (1978), som et forsvar for den borgerlige gjennomsnittsborger og en kritikk av Flauberts ironisering over Charles Bovary. Franskmannen Sylvère Monod skrev om apotekerens kone i *Madame Homais* (1988), og det har blitt skrevet to romaner om ekteparet Bovarys datter Berthe – Maxime Benoît-Jeannins *Mademoiselle Bovary* (1991) og Raymond Jeans *Mademoiselle Bovary* fra samme år. Benoît-Jeannin lar Charles ha en sønn født utenfor ekteskap, som ble født mens Charles var gift for første gang (før Emma Bovary). Datteren Berthe får jobb på et veveri etter at foreldrene hennes dør. I Jeans roman kommer hun en dag ut av veveriet og støter på Napoléon Homais, som er sønn av apotekeren i Flauberts roman.

Den tyske forfatteren Christa Wolf bruker i romanen *Medea: Stemmer* (1996) den samme myten som Evripides, men tolker dens budskap på en annen måte. Personer knyttet til Medea-myten fører monologer i romanen. Den britiske forfatteren Will Self har i boka *Dorian: An Imitation* (2002) forflyttet handlingen i Oscar Wildes kjente roman i tid og sted, det samme har Knut Faldbakken gjort med Hamsuns roman *Pan* (1894) med *Glahn* (1985). I Marianne Fastvolds roman *Tristan kommer* (1998) brukes middelalderfortellingen om Tristan og Isolde til å belyse moderne samlivstematikk. Hans Sande og Akin Düzakins *Elefantevangeliet* (1998) er en bildebok for barn der det fortelles om Jesu tannverk og andre hendelser som “utfyller bildet” av han. I Ole Robert Sundes roman *Kontrapunktisk* (1987) blir en handletur til en matbutikk sidestilt på en komisk måte med Odyssevs hjemreise i Homers epos *Odysseen*.

Christa Wolfs roman *Kassandra* (1983) “retells the story of the fall of Troy, but from the point of view of the woman whose visionary powers earned her contempt and scorn. Written as a result of the author’s Greek travels and studies, Cassandra speaks to us in a pressing monologue whose inner focal points are patriarchy and war.” (<http://www.goodreads.com/book/show/153482.Cassandra>; lesedato 26.01.16)

Den engelske fantasyforfatteren Terry Pratchett uttalte: “I probably upset a few people by saying that I think of folklore in much the same way a carpenter thinks about trees. Some of the things in this book may well be familiar, and you will say ‘but everybody knows this’. But the Discworld series, which on many occasions borrows from folklore and mythology, twisting and tangling it on the way, must be the most annotated series of modern books in existence.” (<http://www.randomhouse.com/highschool/catalog/display>; lesedato 30.05.16)

Den afghansk-franske forfatteren Atiq Rahimis roman *Faen ta Dostojevskij* (på norsk 2012) henspiller i tittelen på den kjente russiske forfatteren. “Hvordan leser man et slikt *derivat* med et så tydelig forelegg? Ifølge smussomslaget skal forflytningen til Afghanistan gi nye perspektiver på spørsmål om forbrytelse og straff i “et samfunn som preges sterkt av våpenmakt, religiøs makt og stammemakt.” ” (Arne Borge i *Klassekampens* bokmagasin 27. oktober 2012 s. 9)

“En unektelig kreativ vri på spørsmål om forbrytelse og straff er Atiq Rahimis “Faen ta Dostojevskij”, som utkom i år. Den viser hvordan spørsmålene er enda mer komplekse i et Kabul på 90-tallet enn i St. Petersburg sent på 1800-tallet: Hva er en forbrytelse i et samfunn preget av vold, religiøs makt og stammemakt?” (*Dagbladet* 16. november 2012 s. 64)

Inger Bråtveits roman *Alice A4* (2015) “plasserer seg, kritisk og uredd, midt i de mest grumsete etterstrømningene til Carrolls barnebok. Vi har lyttet oss fra det landlige England til et kontinentaleuropeisk, lett ballardiansk landskap av kjøpesentra, fabrikker og motorveier, hvor Alice bor i en blokkleilighet sammen med søsteren og sin kjederøykende mor, og den hvite, vestkledde kaninen som tar med Carrolls Alice bort fra hverdagen, er erstattet av en mann med bil som kjører lange turer med henne gjennom natten. Forlaget beskriver *Alice A4* som “ein meddiktande, mytologisk og ulogisk dialog” med *Alice i Eventyrland*. I så måte følger årets utgivelse opp Bråtveits forrige roman, *Siss og Unn* (2008), der Vesaas-klassikeren *Is-slottet* utgjorde forelegget. En annen viktig intertekst for *Alice A4* ser ut til å være *Darling River* (2012), Sara Stridsbergs variasjoner over Nabokovs *Lolita*.” (*Morgenbladet* 4. – 10. september 2015 s. 54)

“Litteraturen er ein vev av forbindelsar som ein kan bruke, bygge på og bryte med. [...] Eit av dei mest interessante eksempla i nyare norsk poesi finn vi i Erling Kittelsens utgiving frå 1989, med tittelen “Hun”. Her samtalar Kittelsen med Voluspå, og det gjer han i form av fire parallelle spor: Edda-teksten i original språkform, historiske og filologiske kommentarar til den gamle teksten, Kittelsens gjendiktingar av Voluspå til moderne norsk, og til slutt hans eigne nye dikt, som står som samtale-partnarar til kvar strofe av Voluspå-diktet. I etterordet til boka spør Kittelsen: “Hvorfor er vi redde, høytidelige eller likegyldige i forholdet til Edda, vår eldste poetiske tekst? Hvorfor øser vi ikke derfra i kjærlighet og kamp?” [...] i dei nyskrivne tekstane trekker Kittelsen Voluspå inn mot vår eiga samtid, ved kryssgrep og speglingar og transport av tankefigurar. I hans tekstar er det kort veg mellom æsenes Idavoll og dagens “drepande lønnsom næringspark”, som det heiter i eit av dikta.” (Paal-Helge Haugen i *Klassekampens* bokmagasin 4. mai 2013 s. 10 og 12)

En romanforfatter kan i en roman la en oppdiktet person omtale en roman av forfatteren. Et eksempel er i Henrik H. Langelands *Francis Meyers lidenskap* (2007), der litteraturprofessoren Francis Meyer kaller Langelands roman *Wonderboy* (2003) for en kioskroman.

“Krimforfatteren Michael Connelly har ambisjoner utenom det vanlige. I boken *Malstrøm* (*The Narrows*) bryter han med sjangerens konvensjoner ved å ta livet av en av sine hovedpersoner, den tidligere politimann og fiskebåtutleieren Terry Caleb, som fikk nytt hjerte i romanen *Blodspor*. *Malstrøm* er full av referanser til Clint Eastwoods (bildet) filmatisering av *Blodspor*, der Eastwood selv spilte Caleb. Eastwood kommer for å delta i Calebs begravelse der flere av personene er

misfornøyd med hvordan de ble fremstilt i filmen.” (*Morgenbladet* 27. juli – 2. august 2007 s. 26)

Forfattere kan velge å utvide sitt verk på originale måter. Frid Ingulstads romanserie *Sønnavind* (2005 og senere) har arbeidersken Elise som en av hovedpersonene. Elise og kjæresten Johan lever i arbeider- og fabrikkmiljøet i Oslo i årene etter 1900 og kjemper for en bedre framtid. I romanen *Jensine* (2008) lar Ingulstad romanpersonen Elise fra *Sønnavind* fortelle Elises mors historie.

Den amerikanske forfatteren Michael Chabon kommenterte i et intervju den amerikanske litteraturforskeren Harold Blooms teori om forfatteres interne rivalisering og angst for innflytelse seg imellom (i Blooms bok *The Anxiety of Influence*, 1973): “- At innflytelse skal være så angstfylt og plagsomt, kan jeg ikke forstå, sier han [Chabon] blidt. - Selv prøver jeg bare å åpne døren på vidt gap, sånn at så mye inspirasjon og innflytelse som mulig kan strømme inn.” (*Morgenbladet* 3. – 9. juni 2011 s. 33)

“Alle bøker er kollektivt produsert. Det er bare så sjelden vi får høre om det. Ta Roy Jacobsens “Virgo”, for eksempel. Våren 1988 satt en lovende norsk romanforfatter og jobbet på det nye manuset sitt. Den forrige boka var en kritikkersuksess, folk snakket om Roy Jacobsen med nytt alvor. Så ringer Bokklubben. De har hørt at han skriver på et nytt manus. De vil gjerne kjøre den som hovedbok. Forutsatt at romanen blir klar til høsten. Kan han klare det? Vi kan se for oss tenkepauser, familieråd, bekymrede møter med redaktøren – og til slutt en dugnad for å frigjøre forfatterens tid i innspurten. “Virgo” utkom den høsten, i Bokklubben solgte den sikkert godt, kritikerne kalte boka en “triumf”. Siden har romanen stått trygt plassert i litteraturhistorien. Men bare halvferdig i forfatterens hode. Når telefonen ringer igjen, mange år seinere – “Virgo” skal ut som pocket – bestemmer Jacobsen seg for å feste de løse trådene. Han sletter, skriver og flytter. Helt til han sitter med en ny roman. Årets “Anger” [2011] er ei bok av en angrende forfatter, hvor det meste er gammelt, men likevel ikke helt til å kjenne igjen. Det er en glede å kunne si at det var verdt jobben: Det ble bedre nå. [...] Og som bonus får leseren gleden av å se en erfaren forfatter (så erfaren at du for lengst har begynt å tenke han er litt kjedelig) gå i mannjevning med en yngre og mer energisk utgave av seg selv, setning for setning – og vinne nesten hver gang.” (*Dagbladet* 22. september 2011 s. 42)

Et litterært “motsvar” er en type intertekstualitet, eventuelt bare som lese måte (dvs. ikke nødvendigvis intendert av forfatteren). Øyvind Bergs diktsamling *Gjennom mørketida* (2014) inneholder blant annet et “ettertenksomt “hilse”-dikt mot slutten – et slags engasjert motsvar til Obstfelders ikoniske ‘Jeg ser’: “Vi hilser på sola som stiger. Vi hilser på hjemveien. Hallo, sier vi, hallo. Er det noen hjemme?” ” (*Klassekampens* bokmagasin 9. august 2014 s. 3).

Også sakprosabøker inngår ofte i et intertekstuellet samspill, på mange nivåer og måter. En spesiell form for intertekstualitet er “svar-bøker”. Fatemeh Keshavarz’ bok *Jasmine and Stars: Reading more than Lolita in Tehran* (2007) var en “svar-bok” til Azar Nafisis bok *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books* (2003). Keshavarz analyserer Nafisis bok og kommer med sine egne innfallsvinkler og perspektiver. Shah Mohammad Rais’ *Det var en gang en bokhandler i Kabul* (på norsk 2006) var et svar og korrektiv til Åsne Seierstads framstilling av Rais’ familie i *Bokhandleren i Kabul* (2002).

Noen bruker intertekstualitet-begrepet om samspill mellom verk også i andre medier enn bøker (eventuelt kalles det intermedialitet i stedet for intertekstualitet). “Intermediality was introduced by Aage A. Hansen-Löve (Hansen-Löve 1983) to augment Genette’s transtextual relations between literary texts. Intermediality was needed, Wolf explains, to “capture relations between literature and the visual arts,” but has since developed to encompass all “heteromedial” relations (Wolf 2005a, 252). Intermedialitet er prosesser og vekselvirkninger mellom innhold i ulike medier (Henzler og Pauleit 2009 s. 140). The study of intermediality “includes not only various genres and groups of texts but also artefacts, performances, installations, and so on” (ibid.).” (Dena 2009 s. 103)

Av og til lages det et nytt verk innen tegneserie, film eller dataspill som en hyllest/hommage til et tidligere verk innen samme medium eller et annet medium. Tekst 2 idealiserer da tekst 1, dvs. setter den opp som et høyt ideal (Faulstich 2008 s. 177). Mange filmer inneholder referanser til og er i samspill med kjente tekster. *Shrek*-barnefilmene henspiller mye på kjente folkeeventyr, men også på Tolkiens tekster m.m. Noe lignende gjør Stephen Sondheims musikal *Into the Woods* (premiere på Broadway i 1987) som har referanser til svært mange kjente eventyr.

Brian de Palmas film *Dressed to Kill* (1980) har mange intertekstuelle koblinger til Alfred Hitchcocks film *Psycho* (1960). Begge verkene tilhører sjangeren skrekkfilm. I begge filmene blir kvinner angrepet i dusjen. I begge opptrer morderen forkledd som en kvinne. I begge inngår en psykiaters forklaringer av den blodtørstige psykopatens motiver. Gus Van Sants film *Psycho* fra 1998 er en nyinnspilling (“remake”) med svært mange intertekstuelle koblinger til Hitchcocks 1960-versjon, men med andre innspillingssteder, andre skuespillere osv. Den amerikanske filmregissøren Peter Bogdanovichs forviklingskomedie *What’s up, Doc* (1972) er så full av henvisninger til andre verk at den har blitt kalt en “henvisningsfilm” (gjengitt etter Winter 2010 s. 136; på tysk “Verweis-Film”).

I den franske regissøren Jean-Luc Godards film *Pierrot le Fou* (1965) kryr det av henspillinger. “Through a process of artistic alchemy, genres are contested and contaminated by other genres. *Pierre le Fou*, especially, constantly highlights its character as generic cocktail: “Our story continues,” Belmondo’s off-screen voice tells us, “full of sound and fury, with a small port as in a Conrad novel, sailing ships as in a Stevenson novel, an old bordello as in a Faulkner novel, and two guys

to beat me up as in a Chandler novel.” Such an orgy of citation, besides constituting a self-parody, literarizes the narrative, empties it of its diegetic substance and forces us to contemplate the film as a crazy quilt of literary and cinematic pastiches.” (Stam 1992 s. 132)

Den italienske filmregissøren Bernardo Bertolucci “alludes to his own *Last Tango* [1972] in *Luna* [1979] by having the father discover the very piece of gum that Marlon Brando, in the earlier film, attached to the wrought-iron grillwork of a balcony. [...] a cinematic technique can constitute an allusion: the iris-in to the informer in [Jean-Luc Godards] *Breathless*, the masking à la Griffith in [François Truffauts] *Jules and Jim*, allude by their archaic nature to earlier periods of film history.” (Stam 1992 s. 23)

Den franske regissøren Jean-Luc Godards film *Lidenskap* (1982) “not only includes music (Ravel, Mozart, Ferré, Beethoven, Fauré) but is conceived musically, and not only includes animated tableaux based on celebrated paintings (Rembrandt’s *Night Watch*, Goya’s *The Third of May*, Delacroix’s *Turkish Bathers*) but also expresses a painterly concern with light and color.” (Stam 1992 s. 131-132)

“The title of [filmen] *Play It Again, Sam* (1972), directed by Herbert Ross, as Genette points out, functions as a kind of contract of cinematic hypertextuality for those film-lovers who recognize (or misrecognize) the most celebrated phrase associated with Michael Curtiz’ *Casablanca*. The film, too, “plays it again,” i.e., it plays again, in its fashion, the “song” which is *Casablanca*. Allan Felix’s relation to Humphrey Bogart’s persona resembles Don Quixote’s to Amadis de Gaulle. He dreams of emulating a fictive model with whom he has virtually nothing in common. At the end, he repeats the exact situation – “returning” a woman whose love he has won, in this case through his own awkwardness, to her husband – and the words (more-or-less) of Lacy-Bogart in the earlier film. The same text and situation become travesty merely through the substitution of actors, and the ironic distance that separates him from his prototype.” (Stam 1992 s. 26-27)

Matias Faldbakkens skuespill *Kaldt produkt* (2007) er en “omarbeidelse” av Ibsens *Et dukkehjem* der handlingen er lagt til vår egen tid (personene har mobiltelefon), personenes egenskaper endret (Thorvald er en avdanket snowboarder) og temaene vridd mot vår samtid (forslag om “abort” på nyfødte). *Dagens Næringsliv* (<http://www.dn.no/>) skrev i 2007 dette om stykket: “Parodi på Ibsen-industri? [...] Det hele kan faktisk bringe tankene til Ibsen-industrien generelt, der man ofte ser ut til å føle seg tvunget til å aktualisere Ibsen med alt fra motorsykler til dvergtransvestitter på scenen – uten at det alltid blir så klart hva ved dikteren man egentlig ønsker å si noe om. Likevel kan man bare konstatere at resultatet i Faldbakkens misantropisk-vittige dialoger blir mer underholdende enn hos de fleste. Inntil det hele avsløres som et stunt rettet mot fortolkningsindustriens villighet til å finne mening i hver Ibsen-smule, kan vi i alle fall unne oss humre over det som står på innsiden av permene [når skuespillet blir bok].” Hålogaland

Teater spilte i 2008 en dobbeltoppsetning med Henrik Ibsens *Et dukkehjem* og en “modernisert” versjon kalt *Et annet dukkehjem*. I *Et dukkehjem* er Nora som kjent en hjemmeværende husmor for mann og barn, mens i *Et annet dukkehjem* er Torvald en hjemmeværende husfar. “Det doble dukkehjem-eksperimentet skal synliggjøre kjønnsrollestatus anno 2008. [...] [I kontrasten mellom de to skuespillene] blir den skjeve maktbalansen parett imellom synliggjort to kvelder på rad.” (*Dagbladet* 18. april 2008 s. 43)

Andre eksempler:

Ama Ata Aidoo: *Our Sister Killjoy* (1977) – en satirisk kontrast-tekst til Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899)

Marianne Fredriksson: *Syndafloden* (1990) – romanen gjenforteller Bibelens historie om Noa, hans familie og syndfloden

Christopher Bigsby: *Pearl: A Romance* (1995) – fortsettelse av Nathaniel Hawthorns roman *The Scarlet Letter* (1850)

Emma Tennant: *Tess* (1993) – en feministisk versjon av Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles* (1891)

John Updike: *Gertrud and Claudius* (2000) – en omskriving av Shakespeares tragedie *Hamlet*

Ellen Datlow og Terri Windling: *Troll's Eye View: A Book of Villainous Tales* (2009) – kjente eventyr fortalt fra de slemme eller tapernes perspektiv; en av fortellerne er kjempens kone i “Jack og bønnestengelen”

Franskmannen Pierre Bayards *Hvem drepte Roger Ackroyd?* (1998) er en slags nylesning av Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), der Bayard konkluderer med at den løsningen som detektiven Poirot kommer fram til, og som bekreftes av morderen (som samtidig er romanens forteller), er en strategi for å skjule den som virkelig er skyldig i drapet i Christies roman. Bayard mener at Poirot tolket hendelsene i kriminalsaken feil, og kommer i stedet med en annen tolkning som retter opp feilene gjort av Poirot (Saint-Gelais 1999).

Dagens lesere forstår vanligvis ikke alle Bibel-henspillinger i gamle tekster, hevdet en tysk litteraturforsker i 1973 (Kayser 1973 s. 111). Den danske professoren Erik A. Nielsens hevder i boka *Kristendommens retorik: Den kristne digtnings billedformer; billedsprog I* (2009) at det han kaller “bibeltapet i vår kultur, er et betydningstap som i stor grad rammer tradisjonen innen kunst og litteratur. Med neglisjeringen av det bibelske billedspråket, lukkes adgangen til forståelse av svært mye kunst og litteratur. Forutsetningen for en gjenåpning av tradisjonens kompliserte betydningsverden er at bibelkjennskapet utdypes.” (*Aftenposten* 22. mai 2010 s. 11) “[K]ristendommen blir fjernere og fjernere i historien. Det krever mer og mer lærdom, mer og mer bevisst intellektuell innsats om man skal sette seg inn i kristendommen slik den en gang var. Kristendommen er ikke så umiddelbart tilgjengelig for oss lenger.” (idéhistorie-professor Trond Berg Eriksen i *Aftenposten* 22. august 1993 s. 11) Dette innebærer at en romanforfatter som henspiller på en bibeltekst, ikke lenger kan regne med at folk flest kjenner bibelteksten.

En spesiell form for intertekstuell effekt i filmer gjelder skuespillere som er kjent fra tidligere roller. Skuespilleren blir da et bindeledd mellom forskjellige filmer, og dette påvirker hvordan seerne oppfatter rollefigurer, temaer osv. Da den britiske skuespilleren Laurence Olivier spilte en hovedrolle (som Mr. Darcy) i Robert Z. Leonards film *Pride and Prejudice* (1940), var det nok mange som oppfattet Darcy som like lidenskapelig (bak en kjølig fasade) som Heathcliff i Emily Brontës roman. Året før hadde Olivier nemlig spilt Heathcliff i William Wylers film *Wuthering Heights* (1939). Motsetningen er å bruke ukjente skuespillere, slik filmregissøren Peter Jackson har formulert det: “I would be happy casting unknowns for all roles, as fresh faces will bring as sense of reality to the films” (sitert fra <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/tolkien.html>; lesedato 09.05.11).

“Typecasting” innebærer at en skuespiller blir så kjent for å ha spilt én bestemt rolle, at publikum senere alltid assosierer han eller henne med denne kjente rollen og ikke synes at personen passer i noen andre roller (eller i andre sjangrer). Hvis en regissør velger å gå mot denne oppfatningen eller forventningen, kan det skape en ekstra dramatisk (eller komisk) effekt. Virkningen kan bli at et teaterpublikum ler når skuespilleren kommer ut på scenen, selv om skuespillet er en tragedie og skuespilleren ikke skal ha noe komisk ved seg.

Den franske forfatteren Raymond Queneaus roman *Zazie i metroen* (1959) ble filmatisert av Louis Malle i 1960 med samme tittel. Romanen framstår som en parodi på noen bestemte tekster, og filmen er en komedie. I filmen ble 12-åringen Zazie spilt av Catherine Demongeot. Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokov beundret Malles film, og ønsket at amerikaneren Stanley Kubrick skulle velge Demongeot da Nabokovs roman *Lolita* skulle filmes (ifølge Paul Braffort i http://www.paulbraffort.net/science_et_lit/pdf/Science_et_Litterature_chap4.pdf; lesedato 07.11.12). Dette valget ville influert på hvordan publikum – særlig franskmenn som likte *Zazie i metroen* som bok og film – ville oppfattet Kubricks *Lolita* (1962).

Det som på engelsk kalles en “mashup” er et verk som er satt sammen av biter fra flere forskjellige kilder. F.eks. blander boka *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (2009) tekst fra Jane Austens roman med nyskrevet tekst av Ben H. Winters – altså en blanding av to forfatters tekster. En “rippoff” er en dårlig imitasjon som stjeler det beste fra et annet verk. En “spinoff” er et nytt produkt som bruker et eldre produkts varemerke for å selge bedre. Etterforskeren Martin Beck opptrer blant annet i “26 episoder produsert i Sverige fra 1997 til 2009 [...]”. Disse [TV-]episodene er dessuten spinoffs fra den opprinnelige 10 episoders romansyklusen til Maj Sjöwall og Per Wahlöö. Samtlige tidligere filmatiseringer av Beck-serien bygd på de velkjente fortellingene, samtlige av dem kalt “roman om en forbytelse.” (*Dagbladet* 5. mars 2013 s. 48)

Historier skrevet av forskjellige forfattere kan inngå i en “chared world” (f.eks. en chared world-fantasy hvis det dreier seg om fantasyromaner). Et fellesskap av forfattere utvikler sammen et felles fiksjonsunivers som de så skriver fortellinger til. Et eksempel gjelder det tyske *Gezeitenwelt*, der fantasyforfatterne Bernhard Hennen, Hadmar von Wieser, Thomas Finn og Karl-Heinz Witzko sammen med geofysikere, arkeologer, arkitekter, etnologer, biologer, medisinere og andre yrkesgrupper har skapt et eget fantasy-univers (Feige 2003 s. 189). De har skrevet hver sine romaner som foregår i denne utarbeidete verdenen. De fire forfatterne har dessuten skrevet noen av bøkene under det felles psevdonymet Magus Magellan. Første bind i serien ble utgitt i 2002, siste i 2005 og serien utgjør til sammen 14 bind. Handlingen skjer i jordens framtid. En komet asteroidesverm har truffet jorden og satt teknologi og samfunn svært langt tilbake. Menneskene lever omtrent som i middelalderen. En av hovedpersonene er en sjaman som prøver å lede folket. Romanpersonene lever på de tre kontinentene Esanuk, Ajuna og Serkan Katau. Til bokserien har det blitt lagd et “verdenskart” og flere detaljkart, med opplysninger om geografiske navn, havstrømmer (som påvirker handelsveier), vind- og værforhold m.m.

Thomas Finn har uttalt om *Gezeitenwelt*: “Seriekonseptet er basert på å gi alle de fire forfatterne nok plass til å fortelle sine egne historier, men samtidig holde seg innenfor en rammehandling som gjør alle romanene til ett epos.” For hver bok i serien ble det sendt opp til 1000 e-poster mellom forfatterne. De traff hverandre dessuten regelmessig for å drive idémyldring sammen. I verket inngår det et mangfold av raser, kulturer, religioner, kulter og ordener. Handlingen strekker seg over ca. 50 år. Første bind i *Gezeitenwelt*-serien er romanen *Sanndrømmerne* (2002). På hver bokrygg i serien er det noen “runer”, og lesernes sjanse til å kunne avkode disse øker fra bok til bok. Løsningene på runegåtene var også viktig på serien offisielle internettforum, skapt av Oliver Baier. Bernhard Hennen lagd et rollespill som har blitt prisbelønt: *Det svarte øyet*, utgitt på Heyne Verlag. I spillet inngår det en serie bøker (ca. 19 bøker, inklusiv romaner) og et brettspill (Nicole Rensmann i <http://www.piper-fantasy.de/lexikon/magus-magellans-gezeitenwelt> lesedato 26.01.12).

Intertekstualitet kan være et svært omfattende begrep: “[L]iterary structure [blir oppfattet] within social structure as itself textual. Nothing is given other than constituted within Discourse and a text is not the reflection of some nontextual “exterior” but a practice of writing that inscribes – and is inscribed in – the social as just such an intertextual field, a mesh of textual systems.” (<http://www.blackwellreference.com/>; lesedato 06.07.11)

Hypertekster på Verdensveven er en digital konkretisering av intertekstualitet (Suter 1999 s. 43). “Intertekstualiteten i nettet [Internett] er konkret, flat, pragmatisk og real(istisk).” (Heiko Idensen sitert fra Suter 1999 s. 153)

Det finnes en “kulturell intertekstualitet” (Bessières 2011 s. 152) der et verk ikke spiller seg ut i forhold til andre tekster, men til realhistorie og oppfattelser av denne, f.eks. slik den franske tegneserien *Asterix* forholder seg humoristisk til skolelærdom om romersk historie. Roland Barthes “benytter Kristevas begrep *genotekst* for å omtale denne større veven av kulturell, historisk og sosial tekst.” (Svensson 2014 s. 10)

Påtversverk

Engelsk: “a crossover”, “crossover fiction”. To eller flere fiktive verdener kobles sammen i et nytt verk, f.eks. ved at personer fra ulike verdener plasseres sammen. Er et verk som helhet svært preget av påtversbruk, kan vi kalle det et “påtversverk”. Påtversbruk gir mange muligheter for å lage intertekstuelle og intermediale effekter, med ironiske finter. Fansens drøm kan gå i oppfyllelse, når f.eks. to superhelter møter hverandre.

Ved påtversbruk “universes get mixed up, with characters crossing into each others’ stories” (Pugh 2005 s. 36). “This may be, and often is, done for humorous reasons but often it is making a more serious point.” (Pugh 2005 s. 55)

Filmen *Van Helsing* (2004) har påtversbruk, i og med at Victor Frankenstein og hans monster (fra Mary Shelleys bok *Frankenstein*) befinner seg i Draculas borg (fra Bram Stokers bok *Dracula*).

Terry Pratchett, forfatter av *Discworld*-bøkene “claimed to have written once a *Lord of the Rings/Pride and Prejudice* crossover in which orcs attack Hunsford Parsonage” (Pugh 2005 s. 125). Cecilia BARRIGAS film *Meeting Two Queens* (1991) “combine footage from films starring Greta Garbo and Marlene Dietrich” (Staiger 2005 s. 105).

Et eksempel fra tegneseriehistorien er *Superman vs. The Amazing Spider-Man* (1976). De to tegneserieforlagene DC og Marvel Comics hadde hver sin profilerte superhelt, men begge forlagene merket synkende interesse for superhelter på 1970-tallet. Et redningsforsøk var å samarbeide, ved å la de to trikotkledde muskelmennene møte hverandre, og til å begynne med la dem være like arge rivaler som det de to tegneserieforlagene var. Senere i dette albumet blir Supermann og Edderkopp-mannen venner og redder jorden fra undergang.

Den britisk-tyske komponisten Franz Reizensteins *Let's Fake an Opera* (1958) er “a Britten spoof to a libretto by the Mozart scholar William Mann, that features myriad characters drawn from forty different operas” (<http://orelfoundation.org/>; lesedato 03.01.12).

Påtversbruken går ofte fram allerede av boktitlene, slik som i Sam Sicilianos *The Angel of the Opera: Sherlock Holmes Meets the Phantom of the Opera* (1994).

Nintendos *Super Smash Bros. Brawl* (2008) er et dataspill med 35 mulige avatarer, mange av dem kjente figurer fra forskjellige universer.

I romanen *A Night in the Lonesome October* (1993) av Roger Zelazny møtes personer fra en rekke kjente historiske hendelser (blant andre Jack the Ripper og Rasputin) og romaner (grev Dracula, Sherlock Holmes, Victor Frankenstein og andre). Tegneserien *The League of Extraordinary Gentlemen* av Alan Moore (tekst) og Kevin O'Neill (tegninger), som foregår i victoriatiden, inneholder også svært mye påtversbruk. Litterære personer fra europeisk og amerikansk litteratur møtes i samme fiktive verden – Dr. Henry Jekyll, Long John Silver, kaptein Nemo, Lemuel Gulliver, Orlando og mange andre. Filmen *Alien vs. Predator* (2004) er et annet eksempel. *Alien* er et romvesen fra en rekke filmer, *Predator* et romvesen fra andre filmer.

Anthony Del Col, Conor McCreery, Andy Belanger m.fl. har skapt en rekke tegneseriealbum under fellestittelen *Kill Shakespeare* (fra 2010). I dette universet opptrer Shakespeares største helter og skurker sammen i samme fortelling. Othello, Juliet, Puck, Falstaff, Hamlet, Richard 3., Macbeth og lady Macbeth osv. er figurer i samme historie.

TV-serien *Buffy the Vampire Slayer* (1996-2003, skapt av Joss Whedon m.fl.) “had a handful of episodes where the characters would head off at the end, only to turn up in *Angel* [en spin-off-serie fra *Buffy*; 1999-2004] straight after. This also worked the other way, with a magic amulet in *Angel* turning out to be vitally important for the last-ever episode of *Buffy*. (This also highlights one of the few dangers of crossovers; if you or a fan watched only the *Buffy* show, but not *Angel*, this particular amulet appeared to come totally out of nowhere to save the day....) Sometimes this is done to provide the lead-in for a spin-off show, as happened with both of the CSI spin-offs. Alternatively, a single popular character can cross over from one show into the other, for a brief guest appearance; this has the effect of attracting that character’s fans from the other show” (<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CrossOver>; lesedato 23.04.18).

Kaskadeverk

Dette er et verk (bok, film osv.) som inngår i en adaptasjonskaskade og er påvirket av minst to verk i kaskaden. Et verk som kan leses/ses som en imitasjon av eller en “kommentar” til to eller flere tidligere produserte verk.

Et av problemene vi får når vi skal beskrive en adaptert historie, er å kjenne opprinnelsen. Vi kan stå med en dvd i hånden og lese på omslaget at den inneholder en filmatisering av musikalen *Annie*. Vi får ikke nødvendigvis opplysninger om at *Annie*-musikalen er basert på en tegneserie. Og hvem vet, kanskje tegneserien var medieadaptert fra en barnebok, som i sin tur var basert på en muntlig fortelling?

I de tilfellene der vi vet at historien inngår i en adaptasjonskaskade, må vi bare pragmatisk bestemme oss for hva vi regner som den viktigste opprinnelsen. Det er helt rimelig å si at filmen *King Lear* (2005) er adaptert fra Shakespeare, til tross for at Shakespeare baserte seg på Raphael Holinsheds bok *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* da han skrev sitt skuespill. Det er ofte et mesterverk som er opprinnelsen til en adaptasjonskaskade. Det kan imidlertid være mer enn ett produkt som påvirker et nytt produkt i en kaskade. Vi kan bruke betegnelsene “kaskadeverk” (og “kaskadefilm”, “kaskadebok” og lignende) når to eller flere produkt har påvirket det nye produktet direkte.

Filmen *Psycho* (1998) er en kaskadefilm, direkte påvirket både av Robert Blochs roman fra 1959 og Hitchcocks film *Psycho* fra 1960. (*Psycho* fra 1998 er dessuten et eksempel på det som på engelsk kalles “remake”, dvs. nyinnspilling av samme historie, vanligvis med andre skuespillere osv.)

Hvis vi har foran oss en bok med Tolkiens tekst fra *Ringenes herre*-trilogien, men med bilder fra både Peter Jacksons filmer og fra andre filmatiseringer, er det en kaskadebok. Det må altså være tydelige innslag fra minst to tidligere forløp i en adaptasjonskaskade for at noe skal være et kaskadeverk. (Ridderstrøm 2007)

Segas dataspill *The Golden Compass* (2007) er basert på en bok av Philip Pullman, men i spillet er det også filmklipp fra en film med samme navn fra 2007. I dataspill “visualizations can quote cinematic shots” (Rauscher 2012 s. 189), dvs. henspille direkte på kameravinkler og scener i filmer.

Litteraturlista til hele leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet: <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/bibliotekarstudentens.html>