



GÖTEBORGS
UNIVERSITET

INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Svart sida – Svart ruta

Självreflexiv fiktion i adaption mellan medier

Black page – Black screen

Self-Reflexive Fiction in Adaptation Between Media

Johan Sunegård

Termin: VT 2016
Kurs: LV 2321, Uppsatskurs, 30 hp
Nivå: Master
Handledare: Mats Malm

Abstract

Master's thesis in Comparative literature

Title: Black page – Black screen. Self-Reflexive Fiction in Adaptation Between Media

Author: Johan Sunegård

Year: Spring 2016

Department: Literature, History of Ideas and Religion

Supervisor: Mats Malm

Examiner: Håkan Möller

Key words: metafiction, adaptation, self-reflexive fiction, Tristram Shandy, intermediality

This thesis examines the process of adapting literary works acknowledged as being highly self-reflexive; works often described as *metafictions*. Adaptation is in this context understood as both the process of transposing one work of art to another medium, e.g. making a movie based on a book, and the final product of that process. The main focus of this study is Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67), and two recent adaptations of this work; Martin Rowson's graphic novel of the same name (1996), and Michael Winterbottom's film *A Cock and Bull Story* (2005). Both adaptations concern themselves with the self-reflexive nature of Sterne's work, but use different methods in transferring these aspects to their adaptation's respective medium. By highlighting different forms of *meta-reference*, the thesis aims to show how different aspects of the source text are adapted and commented upon in the adaptations. The infamous black page in *Tristram Shandy*, for instance, becomes a black screen in *A Cock and Bull Story*, and Tristram's story itself a movie-within-the-movie. To widen the perspective of the analysis, one chapter is devoted to discussing John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969), and Karel Reisz' film of the same name (1981), based on a screenplay by Harold Pinter. These two works serve as examples of a different aspect of self-reflexivity, and a different approach to the process of adaptation. A point of departure for the analysis is a categorization of four different forms of meta-reference, pointing to different aspects of the work of art: meta-material, meta-linguistic, meta-narrative and meta-adaptive. How the self-reflexive qualities of these references are recreated in a different medium is analysed by focusing on what I refer to as meta-markers, referring to specific components of an artwork, containing the reference. For example, the black page in *Tristram Shandy* is read as a meta-marker functioning as a meta-material reference.

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	1
Material	2
<i>The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman</i>	2
Adaptionerna av <i>Tristram Shandy</i>	3
Serieromanen	4
Filmen.....	5
Några formella kommentarer angående materialet	5
Teoretiska utgångspunkter	6
Självreflexiv litteratur	6
Former av metareferens.....	10
Adaption och analogier	12
Forskningsläge	14
Analys	17
Metamateriell referens	18
Metamaterialitet i <i>Tristram Shandy</i>	18
Metamateriella analogier.....	21
Metaspråklig referens	29
Metaspråklighet i <i>Tristram Shandy</i>	29
Metaspråkliga analogier.....	32
Metanarrativ referens	35
Metanarrativitet i <i>Tristram Shandy</i>	35
Metanarrativa analogier.....	37
Metaadaptiv referens	43
<i>Tristram Shandy</i> i traditionen – intertextualitet i <i>Tristram Shandy</i>	43
Metaadaptiva markörer	44
Ett vidgat perspektiv – alternativa adaptionstrategier	47
En ofilmad <i>Tristram Shandy</i>	47
The French Lieutenant's woman – en annan förlaga	50
Slutdiskussion	55
Litteratur	60

Illustrationer

<i>Figur 1 – Uppslaget med första svarta sidan hos Sterne.....</i>	<i>19</i>
<i>Figur 2 – Manicule i Tristram Shandy.....</i>	<i>21</i>
<i>Figur 3 – Analogi till the Shandean Dash.....</i>	<i>22</i>
<i>Figur 4 – Asterisker hos Rowson.</i>	<i>23</i>
<i>Figur 5 – Fysisk manicule hos Rowson.</i>	<i>23</i>
<i>Figur 6 – Den svarta sidan hos Rowson.....</i>	<i>25</i>
<i>Figur 7 – Linjer över narrativet hos Rowson (t.v.) och Sterne.....</i>	<i>26</i>
<i>Figur 8 – Illusionsbrott i A Cock and Bull Story.....</i>	<i>28</i>
<i>Figur 9 – Fysisk analogi till käpphästen hos Rowson.....</i>	<i>32</i>
<i>Figur 10 – Främmandegörande vinklar hos Rowson.....</i>	<i>33</i>
<i>Figur 11 – Hantering av den narrativa tiden hos Rowson.....</i>	<i>38</i>
<i>Figur 12 – Berättaren rör sig mellan diegetiska nivåer hos Rowson.....</i>	<i>40</i>
<i>Figur 13 – Hogarth-imitation hos Rowson (t.v.) och Hogarths original.</i>	<i>45</i>
<i>Figur 14 – Mise en abyme i Reisz The French Lieutenant’s Woman.</i>	<i>53</i>

Inledning

För berättare har själva berättandet alltid varit ett vanligt motiv. Vilket inte är så konstigt. Det sägs att man ska gräva där man står. Många berättelser har därför genom litteraturhistorien kommit att handla *om sig själva* på ett eller annat sätt. Det är inte ovanligt att en författare uppmärksammar läsaren på de beståndsdelar som bygger upp berättelsen, eller att karaktärerna i den bara är påhittade. I vissa berättelser kan till och med karaktärerna själva verka medvetna om detta faktum. Berättelsen kommer på så vis att tematisera sig själv och sin tillblivelse, och därmed sina förutsättningar och begränsningar.

Denna typ av självreflexivt introverta referenser till sina egna förutsättningar präglas ofta av det medium i vilket berättelsen existerar: Om berättelsen består av text, pekar många självreflexiva referenser naturligt nog på denna omständighet. Om berättelsen istället gestaltas i, låt säga filmmediet, råder andra förutsättningar, och en karaktär kan istället visa på en fiktiv självmedvetenhet genom att vända sig mot kameran och tala direkt till åskådaren, genom att bryta den så kallade "fjärde väggen", som antas utgöra gränsen mellan filmens verklighet och åskådarens. För en fiktiv karaktär är det ofta mediets materiella förutsättningar som utgör gränserna och beståndsdelarna för den verklighet i vilken karaktären existerar.

I en adaptationsprocess av den här typen av berättelse, då den överförs från ett medium till ett annat, uppstår därför vissa problem. Om en karaktär i en film påstår sig bestå av endast text – en kanske ordagrann återgivning från den litterära förlagan – försvinner till viss del den självreflexiva innebörden av påståendet. I filmen består ju karaktären inte av text. Så hur skildras denna reflexivitet i adaptationer av sådan litteratur? Hur skapas motsvarigheter till förlagans självreflexiva drag i det nya mediet?

Syfte

Syftet med uppsatsen är att undersöka olika strategier vid adaptationen av självreflexiv litteratur. Genom att jämföra verk som uppmärksammats som självreflexiva med adaptationer av dessa i andra medier undersöks självreflexivitetens mediespecifika förutsättningar. Två frågor som driver analysen är: Hur skapas motsvarigheter till självreflexiva drag i en berättelse när den adapteras till ett annat medium? Och vad har detta för konsekvenser för självreflexivitetens effekter och funktion?

Material

Uppsatsen utgår i huvudsak från Laurence Sternes (1713–1768) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767) och två moderna adaptationer av detta verk: en film regisserad av Michael Winterbottom (2005) och en serieroman skriven och tecknad av Martin Rowson (1996). Utöver dessa verk diskuteras John Fowles (1926–2005) *The French Lieutenant's Woman* (1969) och Karel Reisz film med samma namn (1981) för att vidga perspektivet något.

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman

Sternes nio volymer långa berättelse om Tristram Shandy har hunnit kallas mycket, allt från den första anti-romanen till arketyper för romanformen. Den har kallats postmodern trots att den skrevs två hundra år innan postmodernismen, och den har kallats proto-modernistisk, mycket på grund av sitt inflytande på författare som Virginia Woolf och James Joyce.¹ Berättelsen är av allt att döma ett säreget svårdefinierat verk. Av alla komponenter som går att diskutera i verket – och det finns onekligen många – är det i den här uppsatsen ett specifikt drag jag intresserar mig för, nämligen dess självreflexivitet. Vad detta inbegriper återkommer jag till nedan.

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman är en missvisande konkret titel på ett verk som är notoriskt svårt att sammanfatta. Varken Tristrams liv eller åsikter får egentligen särskilt mycket utrymme i berättelsen; han föds t.ex. först i den fjärde volymen. Som författare till berättelsen om sitt eget liv distraheras Tristram ständigt av andra saker, i första hand de andra karaktärer som kanske snarare än Tristram själv bör ses som huvudpersoner i berättelsen: Hans far Walter Shandy, hans farbror Toby, dennes betjänt Trim, Doktor Slop, änkan Wadman och prästen Yorick. Även om Tristram är ständigt närvarande som berättare, är det deras livsöden läsaren får veta mest om. Tristrams problem med att få sin egen biografi att faktiskt handla om honom är en del av det mest genomgående och tydliga självreflexiva draget i *Tristram Shandy*:² Det är en berättelse som handlar om tillkomsten av just den berättelsen.

¹ Se vidare t.ex. David Pierce & Peter Jan De Voogd, *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism* (Amsterdam: Rodopi, 1996).

² Hädanefter förkortas verket *Tristram Shandy*. Se vidare nedan under "Några formella kommentarer gällande materialet".

Tristram Shandy publicerades i nio delar mellan 1759 och 1767; Sterne dog bara några månader efter publikationen av den nionde volymen, och det står fortfarande inte klart om den var tänkt att bli den sista.³ Trots att berättelsen kommit att bli något av ett typexempel på svårtillgängligt rörig och händelselös fiktion blev de snabbt en succé när de först publicerades, och gjorde Sterne till något av en litterär celebritet. Som hör till när det gäller framgångsrik litteratur, hade böckerna också sina kritiker, många med moraliserande motiveringar till sina avfärdanden. "Nothing odd will do long. 'Tristram Shandy' did not last",⁴ proklamerade Samuel Johnson 1776 och trodde sig därmed ha spätt en framtid som glömt bort den här märkliga och obscena litterära flugan från mitten av 1700-talet. Men *Tristram Shandy* har sedan dess hållits vid liv, inte minst av teoretiker och filosofer; Hegel, Marx och Schopenhauer var beundrare av Sterne,⁵ och en senare litteraturteoretiker som Viktor Šklovskij framhävde *Tristram Shandy*, trots sin till synes kaotiska struktur och brist på tydlig intrig och handling, som ett typexempel för romanformen.⁶

Adaptionerna av *Tristram Shandy*

Tristram Shandys omedelbara popularitet genererade vad man kommit att kalla *Sterneana*; en uppsjö verk mer eller mindre inspirerade av Sternes dök upp under tiden han levde, och sedan fortsättningsvis i många år efter Sternes död. Många av dessa verk var uppenbart ett sätt att sko sig på Sternes framgångar genom att skriva nya berättelser med eller inspirerade av hans karaktärer. M. C. Newbould ger en bibliografisk översikt över många av dessa verk i *Adaptations of Laurence Sterne's Fiction: Sterneana, 1760-1840*.⁷ Newbould utgår från en något vidare definition av adaption än vad jag gör i den här uppsatsen, och hennes exempel är oftare illustrationer, musikstycken, parodier och andra verk som inspirerats av *Tristram Shandy*,

³ Wayne C. Booth för en övertygande argumentation för att så skulle vara fallet i Wayne Booth, "Did Sterne Complete 'Tristram Shandy?'" i *Modern Philology* (1951: vol. 48, no. 3, s. 172-83).

⁴ James Boswell, *The life of Samuel Johnson, LL.D* (London: printed by Henry Baldwin, for Charles Dilly, 1791), s. 27.

⁵ Peter Jan De Voogd & John Neubauer, *The Reception of Laurence Sterne in Europe* (London: Continuum, 2004), s. 82.

⁶ Viktor Šklovskij, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher (Elmwood Park, Ill: Dalkey Archive Press, 1990 [1925]), s. 170.

⁷ M. C. Newbould, *Adaptations of Laurence Sterne's Fiction: Sterneana, 1760-1840* (Routledge, 2013).

än försök att återskapa samma berättelse, men hon tar även upp tolkningar av berättelsen i form av t.ex. dramer och operor. Under 1800-talet verkar intresset för att tolka Sterne ha ebbat ut, och det två moderna adaptationer som är fokus för jämförelsen i den här uppsatsen tycks vara de enda i sitt respektive medium.

Serieromanen

Martin Rowsons tolkning av *Tristram Shandy* som tecknad serie publicerades första gången 1996.⁸ Rowson beskriver själv, med en satirtecknares ofrånkomliga ironiska ton, hur han ville skapa ett komplement och en kritisk kommentar till förlagan, snarare än att blott illustrera den:

In seeking to avoid at all costs a straight, faithful, 'heritaged' adaptation of *Tristram Shandy* (lovingly wrought in sepia and browner tints, on sale in all leading National Trust bookshops) I needed, for a laugh but also to more serious purpose, to inject, digressively but also integrally, a good measure of modern, or postmodern, or post-postmodern, or even pre-post-post-pre-modern, hindsight.⁹

Själva adaptationen av berättelsen i *Tristram Shandy* är därför bara en del av Rowsons verk; minst lika stor plats tar berättelsen om själva Rowsons läsning och bearbetning av romanen. Denna process gestaltas parallellt med Tristrams berättelse, och författaren (Rowson) figurerar som en karaktär i serieromanen, som tillsammans med sin följeslagare – Pete, en talande hund – försöker hålla jämna steg med Tristram. Han rör sig i sin tur som en karaktär in och ut genom sin egen berättelse. Rowson förklarar tanken med att illustrera Tristram som en både *intra-* och *extradiegetisk* berättare:¹⁰

⁸ Martin Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman* (London: SelfMadeHero, 2010 [1996]) Jag använder genomgående *serieroman* för att beteckna Rowsons verk, främst för att vara konsekvent, då terminologin kring längre verk i serieformat inte är helt entydig. För vidare diskussion kring olika genrebegrepp i serievärlden, se t.ex. Svenn-Arve Myklebost, "Tristram Shandy: teikneserie, roman eller teikneserieroman?", i *Ekfrase* (2012: vol. 3, no. 2, s. 87-98).

⁹ Martin Rowson, "Hyperboling Gravity's Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (1995: vol. 7, s. 63-86), s. 69.

¹⁰ Termerna *intra-* och *extradiegetisk* syftar i sammanhanget på om något sker innan- eller utanför en viss berättarnivå. Termerna lånar jag utan någon närmare teoretisk genomgång från Gérard Genettes resonemang kring berättelsens struktur i Marcel Prousts *À la recherche*

[...] From there I had it: *Tristram Shandy*, told through the visual medium of a comic book, would be a stroll through the novel with Tristram telling his story as he walks, from left to right through the panels, from the beginning to the end (with a few meanderings off the beaten track along the way).¹¹

Filmen

Michael Winterbottoms *A Cock and Bull Story* hade premiär 2005.¹² Filmen är, likt Rowsons serie, bara delvis en regelrätt adaptation av berättelsen i *Tristram Shandy*; större delen av filmen utspelar sig på en nivå utanför Sternes text, där handlingen kretsar kring filmproduktionen av *Tristram Shandy*. Boken om sin egen tillblivelse blir alltså en film om sin egen produktion. Själva adaptationen blir i filmen aldrig färdig, utan avbryts konstant av problem med produktionen och skådespelarnas privatliv, precis som Tristrams berättelse ständigt avbryts av digressioner och utläggningar om andra ämnen och karaktärer. Skådespelaren Steve Coogan, som i filmen spelar en version av sig själv, som i sin tur spelar både Tristram och Walter i adaptationen, har svårt att acceptera att han inte har den huvudroll som bokens titel får honom att tro. Hans försök att få fler repliker och att vara med i scener där hans karaktär i förlagan inte ens är närvarande speglar Tristrams ihärdiga försök att ta plats i sin egen berättelse.

Några formella kommentarer angående materialet

Sidhänvisningar och citat från *Tristram Shandy* syftar, om inte annat anges, till Nortons textkritiska utgåva från 1979.¹³ Namn på karaktärer, som är kursiverade i boken, kursiveras inte i uppsatsen. Bilder är i den mån det varit möjligt hämtade från respektive volyms förstautgåva (och i andra fall så tidig som möjligt).¹⁴

I enlighet med tidigare forskning om *Tristram Shandy* refererar jag till volym, kapitel och sidnummer, enligt formen (*TS*, 5, 20, s. 427). Detta eftersom de otaliga utgåvorna ser så pass olika ut. Verket förkortas genomgående *Tristram Shandy* och

du temps perdu. Se vidare främst femte kapitlet i Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980).

¹¹ Rowson, "Hyperboling Gravity's Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", s. 65.

¹² Michael Winterbottom (reg.), *A Cock and Bull Story* (2005).

¹³ Laurence Sterne, *Tristram Shandy: An Authoritative Text, the Author on the novel, Criticism*, red. Howard Anderson (New York: Norton, 1979).

¹⁴ De tidiga utgåvorna av *Tristram Shandy* är samtliga lästa via http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/first_editions.html (hämtad 20.5.2016).

TS vid citat. I Rowsons serieroman finns inga sidnummer, och mina hänvisningar utgår därför från en egenhändig paginering, där s. 1 syftar på den första sidan med text i utgåvan från 2010.

Tristram Shandy skrevs och publicerades som sagt som nio separata volymer. De flesta utgåvor sedan dess har samlat delarna i en samlingsvolym, så även den kritiska utgåva jag utgår från. När jag i samband med *Tristram Shandy* talar om ”boken”, syftar jag därmed på den fullständiga berättelsen.

I mycken självreflexiv litteratur figurerar författaren eller berättaren som karaktär i sin egen berättelse. I den här uppsatsen behandlas dessutom film där skådespelare spelar versioner av sig själva. För att skilja på verkliga och fiktiva personer använder jag därför genomgående citattecken när jag talar om en karaktär som delar namn med författaren eller en skådespelare: ”Rowson” syftar alltså på en karaktär i Martin Rowsons serieroman, och ”Coogan” är en karaktär som spelas av skådespelaren Steve Coogan.

Teoretiska utgångspunkter

Självreflexiv litteratur

Självreflexiv är inte ett självklart adjektiv som beteckning för den litteratur som står i fokus i den här uppsatsen. Andra, mer vanligt förekommande begrepp – och det finns en hel del – är tyvärr även de i min mening otillräckliga eller för snäva för att täcka in alla relevanta aspekter i sammanhanget. *Metafiktion* eller *metalitteratur* är vanliga paraplybegrepp,¹⁵ åtminstone så länge vi talar om litteratur. Båda termernas andra led, *-fiktion* och *-litteratur*, innebär dock att flera relevanta perspektiv i sammanhanget skulle exkluderas.

Linda Hutcheon använder *self-reflexive* som adjektiv för att beskriva den här typen av litteratur, men föredrar istället ”Narcissistic narrative” som paraplybegrepp, något jag inte upplever är motiverat. Hutcheon tar själv upp den terminologiska pluralismen i forskningen och skriver i förordet till *Narcissistic Narrative*:

¹⁵ Se t.ex. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (New York; London: Routledge, 2003) och antologin Mark Currie, *Metafiction* (London: Longman, 1995).

Many other adjectives will be used to describe the modes of narcissism in the pages to follow – self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational – and while these are not exactly synonymous, their minor tonal and formal distinctions should be evident in context.¹⁶

Tydligt är att det råder en viss begreppslig oreda inom fältet, och en diskussion kring uppsatsens begreppsliga och metodologiska utgångspunkter kan därför vara på sin plats. En sådan utgångspunkt är att den typ av berättelser jag intresserar mig för här, oavsett vad vi kallar dem, innehåller någon typ av *självreflexiva* drag. Det innebär i sammanhanget att verket innehåller referenser till sig själv, till sina egna förutsättningar och egenskaper. Att använda *självreflexiv* istället för t.ex. *metafiktiv*, tillåter att andra drag än verkets fikcionalitet mer självklart ryms i diskussionen. En mer allomfattande term är speciellt motiverad när diskussionen gäller en bok som *Tristram Shandy*, i vilken många av de reflexiva dragen pekar på bokens materialitet, textualitet och språk, aspekter som inte nödvändigtvis uppmärksammar berättelsens status som fiktion. *Meta*-prefixet ser jag dock som användbart, men då mer specifikt applicerat än i ett brett och löst definierat *metafiktion*. Mer om detta nedan.

Termen *metafiktion* som benämning på den här typen av litteratur användes enligt t.ex. Patricia Waugh första gången av William H. Gass, 1970.¹⁷ Sedan dess har termen kommit att framförallt beteckna postmodern litteratur, där tendensen till litterär självreflektion är lätt att identifiera, men den typ av experimentell och självreflexiv litteratur som faller inom ramarna för vad man i forskningen faktiskt talar om är lätt att spåra längre bak i tiden än så, vilket man heller inte sticker under stol med. Som Patricia Waugh uttrycker det: "[A]lthough the term 'metafiction' might be new, the practice is as old (if not older) than the novel itself."¹⁸

Robert Stam beskriver i *Reflexivity in film and literature* vad han kallar "the self-conscious genre" som en romanggenre vilken löper parallellt med olika former av mimetisk realism. Via Robert Alter beskriver han hur denna tradition löper från Miguel Cervantes, via Henry Fielding, Sterne och Denis Diderot, fram till postmodernismen och Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov och John Fowles.¹⁹ Det Cervantes

¹⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984), s. 1.

¹⁷ Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, s. 2.

¹⁸ Ibid., s. 5.

¹⁹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), s. 127.

gör i början av 1600-talet när han avbryter berättelsen om Don Quijote och hävdar att det manuskript han transkriberar tar slut där, för att sedan fortsätta berättelsen på precis den platsen när han väl hittat fortsättningen, är att uppmärksamma läsaren på illusionen att berättelsen skulle kunna vara verklighet. Stam beskriver ett skifte i författarens inställning: "By seeing themselves not as nature's slaves but as fictions masters, reflexive artists cast doubt on the central assumption of mimetic art—the notion of an antecedent reality on which the artistic text is supposedly modeled."²⁰

Väsentligt här är att effekten av den här typen av illusionsbrytande reflexivitet till stor del bygger på *främmandegöring*. Både Bertolt Brechts *Verfremdung* och Šklovskijs *ostranenie* (som båda översatts till *främmandegöring* på svenska) är relevanta i sammanhanget; begreppsliga skillnader till trots är den huvudsakliga funktionen eller effekten här densamma, om än på olika nivåer: att läsaren hindras att fullt ut känna igen sig, eller leva sig in i en framställning, genom att dess fiktiva, artificiella, eller märkliga karaktär uppmärksammas. Hos Brecht används begreppet i teatersammanhang, för att visa hur publiken görs medveten om att det de bevittnar sker på en scen med kulisser och skådespelare, genom illusionsbrott som sångnummer eller genom att karaktärer talar direkt till publiken, något som är direkt applicerbart på flera av verken som diskuteras i den här uppsatsen.²¹ För Šklovskij är den främmandegörande (*ostranenie*) funktionen en del av något han ser som konstens uppgift: Att ge kunskap om saker genom *synen* istället för genom *igenkänning*. Hans främsta exempel är tagna från Tolstoj, som Šklovskij menar ideligen beskriver saker som om de vore främmande, vilket får läsaren att *se* det som beskrivs som för första gången, istället för att *känna igen* de referenter som orden syftar till. Šklovskij talar alltså om främmandegörande på en mer språklig nivå och identifierar denna funktion som den som skiljer poetiskt från prosaiskt språk,²² vilket här är relevant för andra självreflexivt illusionsbrytande aspekter än de Brecht uppmärksammar.

²⁰ Ibid., s. 129.

²¹ För vidare diskussion kring hur Brecht och Šklovskijs begrepp använts och förhåller sig till varandra, se t.ex. Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008).

²² Šklovskij, *Theory of Prose*, s. 6. Šklovskijs utläggning om *ostranenie* är ingående och begreppet innefattar mer än vad som här förstås som illusionsbrott, men i vid mening är begreppet en bra utgångspunkt för att förstå innebörden av den här typen av självreflexiv litteratur. Šklovskij är dessutom, enligt t.ex. Inger Christensen, den första att uppmärksamma *Tristram Shandys* "metafiktiva" dimensioner, vilket gör honom än mer relevant i samman-

Även i den forskning i vilken termen *metafiktion* eller någon liknande används (t.ex. hos Patricia Waugh, Hutcheon, Inger Christensen m.fl.) behandlas ofta verk som tenderar att falla utanför vad begreppet enligt gängse förståelse borde innefatta: Termen *metafiktion* implicerar som sagt att självreflexiviteten handlar om verkets status som fiktion, vilket visserligen är en stor del i mycken självreflexiv och experimentell litteratur. Men forskningen tar även upp vad som då enligt samma logik borde betecknas metanarrativ, metalitteratur, metaspråk, metaböcker, och så vidare, beroende på exakt vilken beståndsdel av verket som aktualiseras. Ett tydligt exempel på detta är att *Tristram Shandy* är ett vanligt förekommande exempel på förhållandevis tidig ”metafiktion”, trots att de självreflexiva drag man tar upp ofta speglar andra aspekter än just verkets status som fiktion.²³ Min tillämpning av *självreflexiv* är således ett sätt att försöka vara konsekvent, och att bland de många existerande termerna för vad som i huvudsak beskrivs som samma fenomen, välja vad som för mitt material och syfte är mest representativt och användbart.

Ett annat för mig användbart begrepp är Werner Wolfs *metareferens*, ett paraplybegrepp han introducerar för att undvika de problem som t.ex. *metalitteratur* möter när man diskuterar trans- och intermedialitet. Wolf föredrar dessutom *metaframför själv-* som förstaled eftersom vad som aktualiseras är ett förhållande mellan ett objekt och en nivå utanför, en metanivå.²⁴ Jag använder både *självreflexiv* och *metareferens* i uppsatsen, men då på något olika nivåer, och i något annan betydelse än Wolf: Vad som för Wolf är ett paraplybegrepp är här något mer specifikt och konkret. Jag använder *metareferens* som benämning på en funktion hos specifika delar av ett verk. *Självreflexiv* beskriver effekten av denna funktion, och alltså mer övergripande denna typ av berättelse eller verk. En aspekt i Wolfs definition jag tar fasta på är att metareferens kräver ett visst mått av *intentionalitet*; den måste kunna läsas som skapad i syfte att fungera självreflexivt, för att vara av intresse för ana-

hanget. Se Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett* (Bergen: Univ.-forl, 1981), s. 15.

²³ Jfr Hutcheon: ”In fact, in the discussion to follow here, *Tristram Shandy* will indeed sit alongside *Don Quijote* as the major forerunner of modern metafiction”. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, s. 8.

²⁴ Werner Wolf, ”Metareference Across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions”, i Werner Wolf (red.), *Metareference Across Media: Theory and Case Studies* (Amsterdam: Rodopi, 2009, s. 1-85), s. 15.

lysen.²⁵

Sammanfattningsvis är självreflexiva berättelser, som ofta benämns med diverse begreppskonstruktioner med meta-prefix, verk som i hög grad tematiserar sig själva. De självreflexiva dragen – när en text uppmärksammas som text, när en karaktär talar om sig själv som påhittad – fungerar främmandegörande och gör läsaren uppmärksam på verket som artificiellt, som fiktion, som litteratur.

Former av metareferens

Svend Erik Larsen beskriver också den rådande terminologin kring självreflexiv litteratur som förledande vag och föreslår en snävare kategorisering av det som den här typen av litteratur har gemensamt, genom en uppdelning av olika möjliga former av metareferens. Han utgår i sitt resonemang från Roman Jakobsons kommunikationsmodell över olika språkfunktioner, och speciellt den funktion Jakobson kallar *poetisk*. Den poetiska funktionen är hos Jakobson den i en språklig utsaga vars fokus är själva utsagan (*meddelandet* i Jakobsons terminologi) och dess egenart. Denna funktion är vad som utmärker konstnärliga uttryck, där ett meddelandes huvudintresse är meddelandet i sig.²⁶ Larsen tolkar denna funktion som den ”språkliga meta-fiktionens förutsättning”.²⁷ Jakobson poängterar visserligen att detta inte är den enda verksamma funktionen i vare sig poetiska eller litterära utsagor, men det är den som dominerar och *definierar* poesi och litteratur, och Larsen menar att det är då denna funktion är speciellt stark man kan tala om metafiction (återigen vad jag syftar på med självreflexiv litteratur); den poetiska, och alltså delvis självreflexiva, funktionen dominerar här i så hög grad att den uppmärksammar meddelandet, berättelsen, *som* meddelande, som berättelse.²⁸

Det är också värt att säga något om en annan av Jakobsons funktioner, som Larsen inte lägger större vikt vid i sitt resonemang, nämligen den Jakobson benämner *metaspråklig*. Denna funktion dominerar i utsagor vars huvudsyfte är att referera

²⁵ Ibid., s. 26. Wolf använder ”non-accidental” istället för ”intentional” för att undvika de problem som förknippas med intentions-begreppet, och det är också i betydelsen ”icke slumpmässig” jag här använder *intentionell*.

²⁶ Roman Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, övers. Östen Dahl, i Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red.), *Poetik och lingvistik* (Stockholm, 1974 [1960], s. 139-79).

²⁷ Svend Erik Larsen, ”Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiction og litterær metode”, i *Edda* (2003: vol. 103, no. 3, s. 266-81), s. 272f. Jämför även Šklovskij ovan om vad som skiljer poetiskt från prosaiskt språk, och vidare Šklovskij, *Theory of Prose*.

²⁸ Larsen, ”Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiction og litterær metode”, s. 273.

till den lingvistiska koden utsagan är en del i, som i påståendet ”*Körde* betyder det-samma som *bli kuggad*”.²⁹ Gerald Prince utgår i huvudsak från denna funktion i sitt resonemang kring *metanarrative signs* (metanarrativa tecken). Eftersom metalingvistiska utsagor refererar till den lingvistiska koden, menar Prince att metanarrativa utsagor rimligen refererar till den narrativa koden.³⁰ *Tecken* bör i sammanhanget förstås i sin semiotiska betydelse, och syftar på de specifika beståndsdelarna i en text som innehåller själva referensen. Jag anammar här Princes intresse för de minsta beståndsdelarna i vad som utgör självreflexiviteten, som jag fortsättningsvis syftar till med ”markörer”.³¹ Om Princes *metanarrative signs* breddas för att göra begreppet applicerbart på all typ av metareferens, finner jag det rimligt att i det här sammanhanget tala om *metamarkörer*, och då helt enkelt syfta på de verkets beståndsdelar jag rent konkret undersöker i följande analys, med vilka metareferenserna uttrycks.

För att återvända till Larsen: I litteratur där graden av självreflexivitet är så hög att den definierar själva verket urskiljer han i sin kategorisering fyra former av vad han kallar ”litterär självreferens” (vad jag kallar metareferens): *Metaspråklig* (icke att förväxlas med samma term hos Jakobson) referens syftar till textens materiella egenskaper på baksidan, i form av t.ex. typografi eller rim (där språket är ”ett eko av sig själv”). *Metatextlig* referens pekar på språkets och textens roll i förhållande till andra medier, t.ex. i en ekfras där ord används för att återskapa ett visuellt konstverk i text. *Metapoetisk* referens uppmärksammar textens poetiska egenskaper; likt metaspråklig och metatextlig referens handlar det om språket som medium, men här uppmärksammas texten som litteratur. Larsen ger Dante som exempel, som i *Divina Commedia* tematiserar sitt egna poetiska projekt och beskriver diktarens svårigheter att gestalta vad han ser i helvetet, skärselden och paradiset, varför han tvingas uttrycka sig med hjälp av dikten. Till sist nämner Larsen den *metafiktiva* referensen, som pekar på textens ontologiska status som fiktiv berättelse.³² Jag ser Larsens preciserande kategoriseringsansats som ett välbehövligt komplement till forskningen

²⁹ Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, s. 148.

³⁰ Gerald Prince, ”Metanarrative Signs”, i Mark Currie (red.), *Metafiction* (London: Longman, 1995, s. 55-68). Prince konstruerar alltså även han en snävare definition av en tidigare allmänt vag term, *metanarrativ*, och likt Larsen gör han det utifrån Jakobsons kommunikationsmodell, om än med fokus på en annan av modellens funktioner.

³¹ *Markörer* bör alltså inte ses som en egenhändig översättning av *signs*, men tillämpningen är likväl inspirerad av Princes resonemang.

³² Larsen, ”Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiktion og litterær metode”, s. 274-79.

kring denna typ av verk, vars begreppsapparat, som vi sett ovan, är inkonsekvent och ofta otydlig.

Främst på grund av det intermediala perspektivet i uppsatsen är Larsens kategorier inte rakt av applicerbara på min analys. Jag delar därför upp min analys efter följande typer av metareferenser, baserade på Larsens kategorier, men omformulerade för att bättre passa mitt material och syfte:

- *Metamateriell* – En renodling av Larsens metaspråkliga referens, med viss anpassning för intermediala syften. Syftar på referenser till verkets materiella egenskaper. T.ex. bokens text och sidor, filmens ljud och bild.
- *Metaspråklig* – Ett mellanting av Larsens metatextliga och metapoetiska referens. Syftar i mitt fall på referenser som uppmärksammar språket som språk, som i ordlekar, ekfras, o.s.v.
- *Metanarrativ* – Inbegriper Larsens metafiktiva kategori, men lägger fokus på berättelsens *struktur*, som ständigt tematiseras hos Sterne. Syftar på referenser till narrativet i sig, som berättarnivåer, gestaltning av tid o.s.v., men även referenser till berättelsens ontologiska status som fiktion. Jfr Princes *meta-narrative signs*.
- *Metaadaptiv* – En kategori skapad för uppsatsens intresseområde. Syftar på en adaptions referenser till dess status som just adaption. Gäller t.ex. direkta referenser till den adapterade förlagan, eller referenser till tidigare adaptationer.

Adaption och analogier

Adaption förstås i den här uppsatsen som en *överföring av en berättelse till ett nytt medium*. Den intermediala innebörden är inte självklar i adaptionsbegreppet, men pekar på det väsentliga i min jämförelse.

Hutcheon beskriver i *A Theory of Adaptation* hur trohet till "originalet" länge varit den avgörande faktorn vid värderingen av adaptationer. Hon utgår från vad hon ser som ett märkligt förhållande mellan adaptationers popularitet och samtidigt låga status, och vill lyfta adaption till något mer än bleka kopior av ett per definition överlägset originalverk, vilket länge varit den allmänna uppfattningen.³³ Trots vikten av att se en adaption som något " eget", framhäver Hutcheon också relevansen i att se

³³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), s. xiv.

adaptionen *som adaption*: ”Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double or multilaminated works that they can be theorized *as adaptations*.”³⁴ Detta kräver en jämförelse med förlagan, eller ”original” om man så vill.

Stam ger i ett kapitel i *Film Adaptation* en liknande bild av fältet, och kritiserar det nedvärderande sätt på vilket man ofta har kategoriserat adaptioner.³⁵ Stam beskriver idén om trohet (fidelity) till en förlaga som essentialistisk, att den förutsätter vad han beskriver som en ”extractable ’essence,’ a kind of ’heart and artichoke’ hidden ’underneath’ the surface details of style”.³⁶ Ett alternativ han föreslår är att istället se adaptionen som en *läsning*; precis som en text kan generera oändligt många olika läsningar, kan den också generera oändligt många adaptioner, som gör olika tolkningar av och framhäver olika saker i förlagan.³⁷ Detta är relevant i ett sammanhang där vi har att göra med flera adaptioner av samma förlaga, i vilka dessutom läsaktens på olika sätt tematiseras. Något annat Stam framhäver är adaptionens dialogiska förhållande till förlagan, och de olika ”versionernas” intertextuella relation sinsemellan, inte bara mellan adaption och förlaga.³⁸ Detta synsätt är särskilt relevant för mina syften, då de adaptioner jag undersöker förhåller sig till och påverkas av en hel uppsjö texter och läsningar av *Tristram Shandy* som genererats de senaste 250 åren.

Svenn-Arve Myklebost, som i en artikel undersöker just Rowsons adaption av *Tristram Shandy* till serieformat, föreslår termerna *modell* och *konfiguration* som alternativ till *original* och *adaption*.³⁹ Genom att använda en annan term än *original* menar Myklebost att adaptionen inte per automatik ses som underlägsen, och ger adaptionen, eller *konfigurationen*, mer självständighet. Istället för att fokusera på hur adaptionen anpassats efter ett nytt medium uppmärksammar *konfiguration* dess egenart. Jag anser att det är ett rimligt tankesätt att bära med sig, men att *adaption* ändå rymmer den här definitionen. Istället för *original* föredrar jag dock *förlaga*,

³⁴ Ibid., s. 6.

³⁵ Robert Stam, ”Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, i James Naremore (red.), *Film Adaptation* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000, s. 54-76).

³⁶ Ibid., s. 57.

³⁷ Ibid., s. 62-63.

³⁸ Ibid., s. 64-68.

³⁹ Myklebost, ”*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman?”, s. 89.

som jag anser är ett mer representativt begrepp för hur adaptationerna, åtminstone i det här fallet, förhållit sig till *Tristram Shandy*. De för i sina respektive medium en dialog med källtexten, och gör inga försök att rakt av återskapa Sternes verk.

Det jag specifikt intresserar mig för hos adaptationerna är *analogier*, det vill säga identifierbara motsvarigheter eller tolkningar av relevanta markörer i förlagan. Detta är något t.ex. Hans H. Skei beskriver i sin analys av filmatiseringen av *The French Lieutenant's Woman*. Skei menar att eftersom filmmediet har så pass annorlunda förutsättningar för berättande, är det väsentliga i adaptationsanalysen att se på om den berättelse som överförs är likvärdig den i förlagan. I filmversionen av *The French Lieutenant's Woman* görs detta på ett enligt Skei lyckat sätt, eftersom filmskaparna överför de relevanta aspekterna *metaforiskt*. De har inte försökt *återskapa* något från romanen, utan istället skapat något *analogt*, en i det nya mediet likvärdig motsvarighet till Fowles förlaga.⁴⁰ I uppsatsen är det alltså analogier till förlagans meta-markörer som är det väsentliga i överföringen.

Sammanfattningsvis intresserar jag mig alltså för *metamarkörer* i självreflexiv fiktion och hur man i adaptationer till andra medier skapat *analogier* till dessa. Markörerna fungerar som referenser till olika aspekter av det verk de är en del av, och jag baserar analysen på fyra typer av sådana referenser: metamateriella, metaspråkliga, metanarrativa och metaadaptiva. Att funktionen av dessa självreflexiva markörer i huvudsak bygger på *främmandegöring* och illusionsbrott är vidare en viktig del i hur jag tolkar och analyserar självreflexiviteten i både adaptation och förlaga.

Forskningsläge

Det finns en del forskning att tillgå vad gäller de adaptationer av *Tristram Shandy* som jag intresserar mig för i den här uppsatsen, men så vitt jag vet jämför ingen dem med varandra, och även om flera analyser behandlar adaptationernas självreflexivitet är det ingen som har detta som huvudintresse. Det finns därför anledning att här även ta upp ett par studier som behandlar adaptationer av andra metalitterära verk, då dessa bidragit till uppsatsens teoretiska utgångspunkter.

En sådan analys görs av Stephanie Tucker, i vilken hon diskuterar Karel Reisz filmatisering av *The French Lieutenant's Woman* och dess hantering av bokens själv-

⁴⁰ Hans H. Skei, *På litterære lekeplasser: studier i moderne metafiksjonsdiktning* (Oslo: Univ.-forl, 1995), s. 161ff.

reflexiva drag. Hon tar här upp berättelsens ”diakronistiska problem”: det faktum att den utspelar sig på 1800-talet, men att berättaren befinner sig i författarens samtid, på 1960-talet.⁴¹

Skei, som nämnts ovan, skriver också om den mediala överföringen av självreflexiva drag i adaptationen av *The French Lieutenant’s Woman*. Han utgår från verkets postmodernitet, och lägger stor vikt vid hur man förhållit sig till romanens ontologiska spörsmål kring verklighet/fiktion.⁴² Skeis analys har i uppsatsen varit av största betydelse när det kommer till tolkningen av självreflexivitetens funktion och hur adaptationen förhåller sig till detta.

Alan J. Singerman skriver om Claude Santellis filmadaption av Diderots *Jacques le Fataliste* (som för övrigt inspirerades av *Tristram Shandy*). Singerman beskriver Santellis film som en lyckad adaption just utifrån hur den behandlar metalitterära och andra självreflexiva drag i romanen, och hur den gör det genom att anamma de annorlunda mediala förutsättningarna filmatiseringen innebär. Singerman beskriver hur Santelli använder vad jag skulle kalla metamateriella och meta-narrativa referenser i främmandegörande syfte, genom att t.ex. låta kulisser vara synliga i bakgrunden av filmens scener. Singerman menar att Santelli hittar ett sätt att dels överföra Diderots lekfulla sammansmältning av berättelse och berättande, samtidigt som han uppmärksammar filmens specifika förutsättningar att uttrycka självreflexivitet.⁴³

När det kommer till adaptationerna av *Tristram Shandy*, finns det också en hel del forskning att tillgå, men få studier behandlar specifikt de självreflexiva dragen. Eliza Claudia Filimon beskriver i en artikel hur Winterbottoms filmversion förhåller sig till bokens narrativa struktur och dess tematisering av tid.⁴⁴ Hon menar att filmen är en lyckad adaption utifrån detta perspektiv, och dessutom en dekonstruktiv film med mycket framträdande självreflexivitet.⁴⁵

⁴¹ Stephanie Tucker, ”Despair Not, Neither to Presume: *The French Lieutenant’s Woman: A Screenplay*”, i *Literature/Film Quarterly* (1996: vol. 24, no. 1, s. 63-69), s. 63.

⁴² Skei, *På litterære lekeplasser: studier i moderne metafiktionsdiktning*, s. 158.

⁴³ Alan J. Singerman, ”*Jacques le fataliste* on Film: From Metafiction to Metacinema”, i Robert Mayer (red.), *Eighteenth-century Fiction on Screen* (New York: Cambridge University Press, 2002, s. 123-38).

⁴⁴ Eliza Claudia Filimon, ”Spaces of Time in the Movie *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2006)”, i *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia* (2012: no. 13, s. 329-36).

⁴⁵ *Ibid.*, s. 336.

Myklebost har som sagt undersökt Rowsons serieroman i ”*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman”, och diskuterar adaptionens mediespecifika förutsättningar och skillnader mellan bok- och seriemediet.⁴⁶ Han tar specifikt upp svårigheterna med att i adaptionen skapa motsvarigheter till förlagans självreflexivitet, och hur dessa perspektiv ändå är så påträngande att det enda rimliga är att tillföra sina egna varianter av självreflexiva drag. Myklebost poängterar självständigheten i Rowsons verk, att han gör något mer än en version av *Tristram Shandy*, och hur han utnyttjar adaptionens medium: Den är en tecknad serie som gör en poäng av att den är en tecknad serie, samtidigt som den är ett slags metaadaption.⁴⁷ Myklebost går dock inte närmare in på olika typer av självreflexivitet, och artikeln fokuserar snarare adaptionsteoretiska frågor än hur gestaltningen av självreflexivitet går till. Hans jämförelse lyfter trots detta flera aspekter i Rowsons adaption som har varit till stor hjälp i mitt arbete.

Marsha Kinder och Beverle Houston skrev på 1970-talet en filmadaption av *Tristram Shandy* som aldrig filmatiserades. I en artikel i *Eighteenth-Century Studies* beskriver de hur de gick till väga för att gestalta den litterära förlagans självreflexivitet och mediespecifika drag i filmmediet. De beskriver hur de förhöll sig till adaptionen av *Tristram* som en film som måste behandla sina möjliga former på lika många sätt som romanen behandlar sina.⁴⁸ Trots att jag inte har manuset att tillgå, diskuterar jag i analysen Kinder & Houston's tillvägagångssätt som en alternativ väg att gå vid en filmadaption av *Tristram Shandy*.

När det kommer till specifikt det intermediala perspektivet på självreflexivitet jag utgår från i undersökningen tycks forskningen vara tämligen skral. I antologin *Metareference across Media: Theory and Case Studies* som publicerades 2009 försöker man lyfta perspektivet från enskilda medier och jämför just förutsättningarna och uttrycken för självreflexivitet i olika medier. I förordet beskriver Wolf det hål som dittills funnits inom forskningen:

⁴⁶ Myklebost, ”*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman?”.

⁴⁷ Ibid., s. 91 Myklebost använder *metakonfigurasjon*. Mer om denna självreflexiva aspekt hos t.ex. Rowson under avsnittet om ”Metaadaptiv referens” i analysen.

⁴⁸ Marsha Kinder & Beverle Houston, ”A Critical Adaptation of *Tristram Shandy*”, i *Eighteenth-Century Studies* (1977: vol. 10, no. 4, s. 484-92), s. 68, not 4.

In fact, metareference has hitherto mostly been explored within literary studies, in particular within studies of contemporary, postmodernist novels while similar phenomena in other genres, arts and media have received considerably less attention. [This] is one of the few existing studies that transcend the boundaries of individual media in the analysis of metareference and offers 'transmedial', media-comparative perspectives on this phenomenon.⁴⁹

Uppsatsen är således ett bidrag till detta område, och belyser den självreflexiva *adaptionens* plats i detta fält.

Vad gäller Sternes *Tristram Shandy* finns det desto mer forskning att sondera. Om Laurence Sterne i allmänhet och *Tristram Shandy* i synnerhet har det skrivits nära på oändligt mycket, och för allmänna översikter över det gedigna arbete som gjorts hänvisar jag till de forskningsbibliografier som redan finns.⁵⁰ Min analys utgår från mycket av det som redan skrivits om *Tristram Shandy*, och relevanta studier och läsningar tas därför upp efterhand i analysen istället för att radas upp här.

Analys

Analysen är disponerad efter de kategorier av metareferens som ställts upp i teoridelen ovan. I varje avsnitt presenteras först hur respektive metareferens tar sig uttryck i olika markörer i *Tristram Shandy*, och därefter hur *adaptionernas* analogier till dessa ser ut och fungerar. Analysen avslutas med ett avsnitt om två andra *adaptioner*, dels utifrån Kinder & Houstons artikel om sin aldrig färdigställda filmadaption av *Tristram Shandy*, dels Reisz filmadaption av Fowles *The French Lieutenant's Woman*. Båda dessa utblickar och digressioner från det huvudsakliga materialet syftar till att vidga perspektivet något genom exempel på andra tillvägagångssätt vid *adaptionen* av den här typen av verk.⁵¹

⁴⁹ Werner Wolf, Katharina Bantleon, & Jeff Thoss, *Metareference Across media: Theory and Case Studies* (Amsterdam: Rodopi, 2009), sid. v.

⁵⁰ Se t.ex. Lodwick Hartley, *Laurence Sterne: An Annotated Bibliography, 1965-1977: With an Introductory Essay-review of the Scholarship* (Boston, Mass: G.K. Hall, 1978) eller Francesco Cordasco, *Laurence Sterne: A List of Critical Studies Published From 1896 to 1946* (Long Island Univ. Press, 1948).

⁵¹ Att Kinder & Houstons *adaption* inte tas upp i huvuddelen av analysen beror helt enkelt på att den aldrig färdigställdes, men likväl finns beskriven i detalj i den artikel jag återkommer till nedan.

Metamateriell referens

Laurence Sterne availed himself of a hundred devices totally foreign to the storyteller but made possible by the book alone: not only the blank and marbled pages, the suppressed chapters represented only by headings, the blazonry of punctuation marks and the mimetic force of wavy lines, but also the suppression of narrative suspense—a suspense proper to the storyteller who holds us by curiosity concerning events unfolding in time—In favor of a bibliographic suspense which depends on our knowledge that the book in our hands is of a certain size and that the writer therefore has somehow reached the end of it—by what means? Nothing more completely separates typographic from oral narrative than the fact that, as we turn the pages, we can literally see the end coming.⁵²

Metamaterialitet i *Tristram Shandy*

Tristram Shandy består, som romaner tenderar att göra, i huvudsak av text, och Sterne gör ideligen läsaren uppmärksam på detta faktum, inte minst genom att paradoxalt nog utnyttja *andra* uttrycksformer än text; bilder, symboler, eller helt enkelt *avsaknaden* av text. Effekten av detta är ofta, men sällan enbart, humoristisk. I slutet av andra kapitlet av första volymen, precis då prästen Yorick dött, är två sidor helt täckta i svart färg. (TS 1, 12, 61-62, se Figur 1) Som ett av de första rent visuella avbrotten i boken är de svarta sidorna, som t.ex. William Holtz beskriver, såklart både oväntade och komiska för läsaren, men de har också en djupare symbolisk och narrativt motiverad funktion, inte minst på grund av den svarta färgen: "[T]he color has its full suggestive value, and the page serves as a grotesque punctuation mark, a monstrous period marking a biological as well as a syntactical full stop".⁵³ De svarta sidorna är alltså snarare tragiska än komiska, samtidigt som de verkar främmandegörande och påminner läsaren om bokens materialitet. Roger B. Moss beskriver vidare funktionen hos den svarta sidan i en analys av Sternes typografi, och läser den som en permanent sorge-markör ("print is permanent"), vars symbolik förstärks av att sidan inte bara *saknar* text – färgen, samma trycksvärta texten består av, gör det omöjligt att inpränta egna tolkningar eller annan text på sidan. Moss beskriver hur "noncommunication is death to the writer, and Sterne achieves here the printer's log-

⁵² Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians* (Boston: Beacon Press, 1962), s. 49.

⁵³ William Holtz, "Typography, *Tristram Shandy*, and the Aposiopesis, etc", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 247-57), s. 250.

ical image of the incommunicable—not a blank page which can always be filled but a page lost forever to the indomitable ink.”⁵⁴

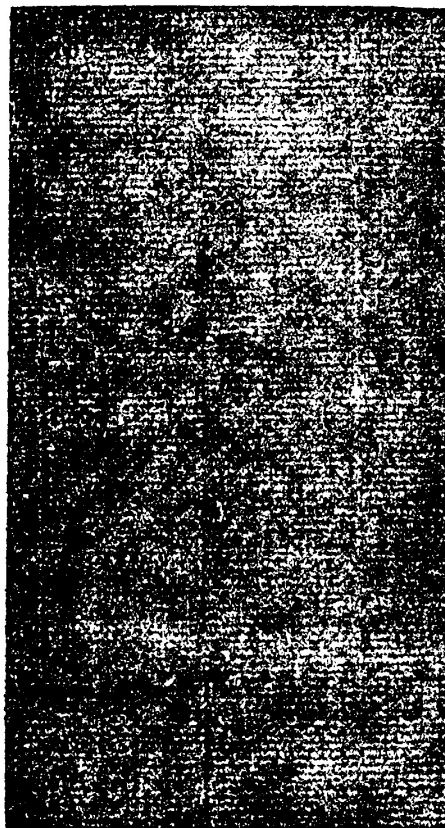
[72]

pity and esteem for him;—a foot-
way crossing the church-yard close by
the side of his grave,—not a paffenger
goes by without stopping to caft a look
upon it,—and fighing as he walks
on,

Alas, poor YORICK!

CHAP.

[73]



Figur 1 – Uppslaget med första svarta sidan hos Sterne.⁵⁵

Holtz beskriver hur Sterne använder sig av asterisker (*), en vanlig symbol för att av olika anledningar censurera text. Holtz menar att de i *Tristram Shandy* används som ett sätt att göra läsaren till medskapare av innehållet. Sterne (via Tristram) använder dem flitigt och de kan ibland sträcka sig över flera rader.⁵⁶ Funktionen de har är, enligt Holtz, att tvinga läsaren att översätta Tristrams ”imprecision into impropriety” –

⁵⁴ Roger B. Moss, ”Sterne’s Punctuation”, i *Eighteenth-Century Studies* (1981: vol. 15, no. 2, s. 179-200), s. 192.

⁵⁵ Bild från andra utgåvan av första volymen. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. 1 (2 ed.)* (London: R. and J. Dodsley, 1760), kap. 13, s. 72-73.

⁵⁶ Se t.ex. *TS*, 5, 27, s. 270 eller 6, 39, s. 332f.

otydlighet till olämplighet.⁵⁷ Vilka ord som döljs av asteriskerna är till synes upp till läsaren att avgöra, men betydelsen kan i sitt sammanhang ofta antas vara olämplig på ett eller annat sätt: I en mening som ”My sister, I dare say, added he, does not care to let a man come so near her * * * *.” (TS, 2, 6, s. 71) finns det inte så många tolkningar en läsare rimligen *kan* göra.⁵⁸

Zoe Eckman uppmärksammar i en artikel samma aspekt av asteriskerna hos Sterne, och poängterar hur han lämnar ansvaret för tolkningen hos läsaren: ”If the reader imagines too much, it is the reader’s grotesque mind that has imagined the error; of course this was *never* Sterne’s intention (he was, after all, a man of the cloth).”⁵⁹ Tristram vänder sig också själv till läsaren och ger denne pika när han misstänker att fantasin riskerar att leda till olämpliga slutsatser: ”—Fair and softly, gentle reader!—where is thy fancy carrying thee?” (TS, 3, 33, s. 161)

Tristrams sätt att berätta (och skriva) präglas av bland annat ofta återkommande, och olika långa talstreck, ofta följande på ett kolon eller semikolon (ungefär ;—). Holtz beskriver detta som ett sätt att i en främst (och måhända skenbart) konversationsliknande stil infoga indikationer om talarens (oftast Tristrams) uttryck, gester och närvaro i texten: ”Sterne’s dash seems to function as the graphic expression of the nuances of gesture inherent in language at its best; stitching through and through the pages of talk, it constantly suggests something else, and that is the *presence* of the talker [...]”.⁶⁰ Virginia Woolf kommenterade vid ett tillfälle Sternes sätt att skriva, och specifikt ”the very punctuation”, som hon ansåg var ”that of speech, not writing, and brings the sounds and associations of the speaking voice in with it.”⁶¹

En annan markör som uppmärksammar illusionen av en närvarande berättare är Sternes sätt att använda så kallade *manicules*, symboler föreställande en hand med ett utsträckt finger som pekar ut något i texten. Innebörden av denna symbol hos

⁵⁷ Holtz, ”Typography, *Tristram Shandy*, and the Aposiopesis, etc”, s. 250.

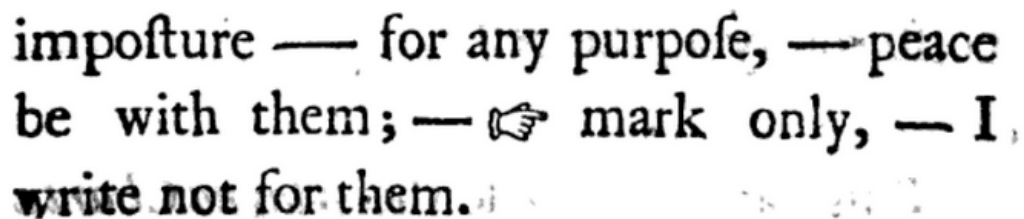
⁵⁸ Den förmenta otydligheten gäller dock inte hela berättelsen. Tristram gör även raka motsatsen, som i kapitel 14 och 15 i tredje volymen, där han tydligt förklarar både syftet med, och vad som döljer sig bakom några asterisker ett kapitel tidigare.


⁵⁹ Zoe Eckman, ”Visual Textuality in *Tristram Shandy*, Print Technologies, and the Future of the Novel”, i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (2013: vol. 24, s. 59-69), s. 61.

⁶⁰ Holtz, ”Typography, *Tristram Shandy*, and the Aposiopesis, etc”, s. 251.

⁶¹ Virginia Woolf, *The Common Reader series 2* (London, 1932), s. 79.

Sterne är i sig föremål för en längre studie,⁶² men det väsentliga här är att handen kan antas symbolisera författaren eller berättaren, och att den syftar till att accentuera något specifikt i texten. I *Tristram Shandy* används den t.ex. när Tristram i en passage förklarar vilka människor som kan tänkas ogilla det han skriver, i den dedikation som i typiskt shandeansk anda dyker upp först i tredje volymen. Handsymbolen fungerar som ett manande finger som understryker Tristrams slutsats:



imposture — for any purpose, — peace
be with them; —  mark only, — I
write not for them.

Figur 2 – Manicule i *Tristram Shandy*.⁶³

Sammantaget ser Holtz, och jag är beredd att hålla med, att Sternes typografiska tekniker bidrar till samma övergripande tema, nämligen textens och ordets otillräcklighet.⁶⁴ Sternes svarta sida, hans interpunktion och andra typografiska egenheter är tänkta att uttrycka saker som orden inte förmår.

Metamateriella analogier

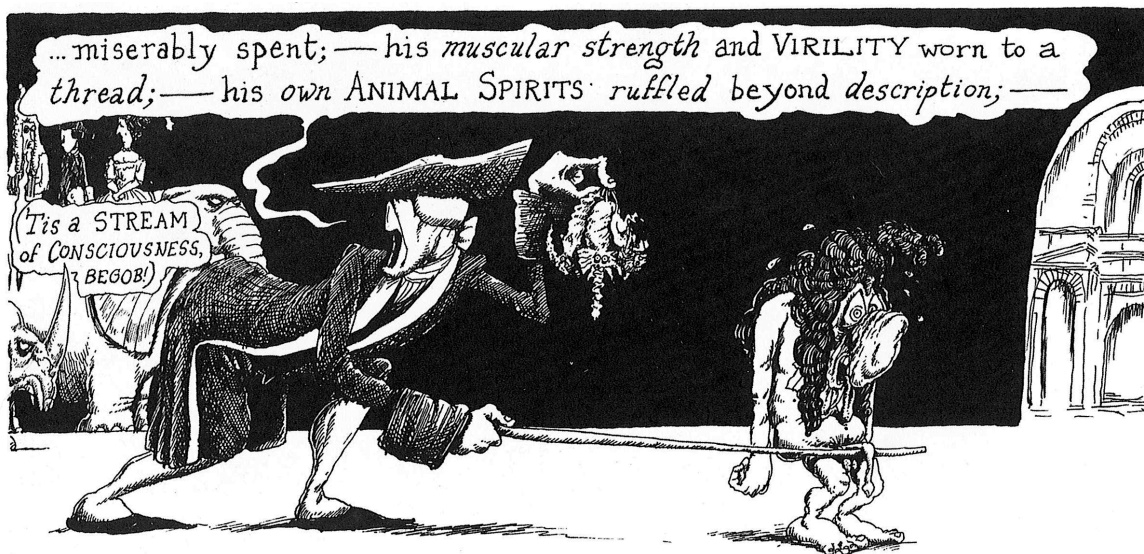
Rowsons serieroman innehåller motsvarigheter till flera av förlagans metamateriella markörer, men många har förändrats i serieformatet. Tristrams sätt att orera, som enligt Holtz alltså delvis gestaltas med hjälp av "the Shandean Dash", har i Rowsons serieroman visserligen utan vidare medial anpassning överförts direkt till Tristrams pratbubblor, mer eller mindre identiskt med förlagan. Här kan vi alltså knappast tala om en analogi. I serieromanen påverkas Tristrams uttryck dock av att läsaren faktiskt ser honom och hans gester. Därför kan Rowson, utöver att behålla talstrecken i pratbubblor, gestalta Tristrams sätt att tala och uttrycka sig medelst en käpp han serien genom utnyttjar som pekpinne (något han inte har hos Sterne). När Tristram håller

⁶² Och eftersom det är Sterne vi talar om är åtminstone en sådan längre studie givetvis redan genomförd. Se t.ex. Helen Williams, "Sterne's Manicules: Hands, Handwriting and Authorial Property in *Tristram Shandy*", i *Journal for Eighteenth-Century Studies* (2013: vol. 36, no. 2, s. 209-23).

⁶³ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. III* (London: R. and J. Dodsley, 1761) kap. 20, s. 109.

⁶⁴ Holtz, "Typography, *Tristram Shandy*, and the Aposiopesis, etc", s. 252.

en utläggning om eventuella skador man kan drabbas av redan innan man föds, håller han med pekpinne upp en slak penis på en utmattad karaktär samtidigt som han talar om brist på styrka, virilitet och "animal spirits" (Se Figur 3). Kombinationen av hand och käpp är tillräckligt lik den "Shandean Dash" som återges i pratbubblan för att kunna tolkas som en visuell analogi till vad Sterne (enligt t.ex. Holtz tolkning bör tilläggas) åstadkom endast med text. Sternes textliga *representation* av en visuell gest blir en faktiskt visuell gest i serieromanen.



Figur 3 – Analogi till the Shandean Dash.⁶⁵

Eftersom Rowson till stor del gestaltar Tristrams berättarröst i pratbubblor, med en teckenstil som imiterar förlagan, kan han som sagt kopiera många textliga aspekter rakt av, och väljer också att göra det. På så vis behåller han t.ex. många asterisker och talstreck, trots att de sticker ut som okonventionella i serieformatet (som så klart mycket av Sternes typografi stack ut i romanen). På samma sätt som Tristrams gester i serien förstärks med en pekpinne, förstärks asteriskernas eufemistiska karaktär genom att den tillhörande illustrationen visar en viskande Dr. Slop, och Uncle Toby med uppspärade ögon:

⁶⁵ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 16.



Figur 4 – Asterisker hos Rowson.⁶⁶

Även *maniculen* finns relativt oförändrad med i serieromanen. Rowson utnyttjar dock återigen serieformatets förutsättningar och låter det bli tydligt att handen faktiskt tillhör Tristram, som när han yttrar orden som följs av symbolen i förlagan, pekar den åsyftade oönskade läsaren i ansiktet:



Figur 5 – Fysisk manicule hos Rowson.⁶⁷

Symbolen har alltså överförs mer eller mindre rakt av, men den smälter också in i serieformatet så pass mycket att dess metareferens i stort sett försvinner. Vad som

⁶⁶ Ibid., s. 88.

⁶⁷ Ibid., s. 105.

var en typografisk lek som sticker ut i och uppmärksammar texten i förlagan är inte metamateriell i adaptionen, då markören passar in i det nya mediets redan visuella karaktär, och på så vis förlorar sin främmandegörande funktion.

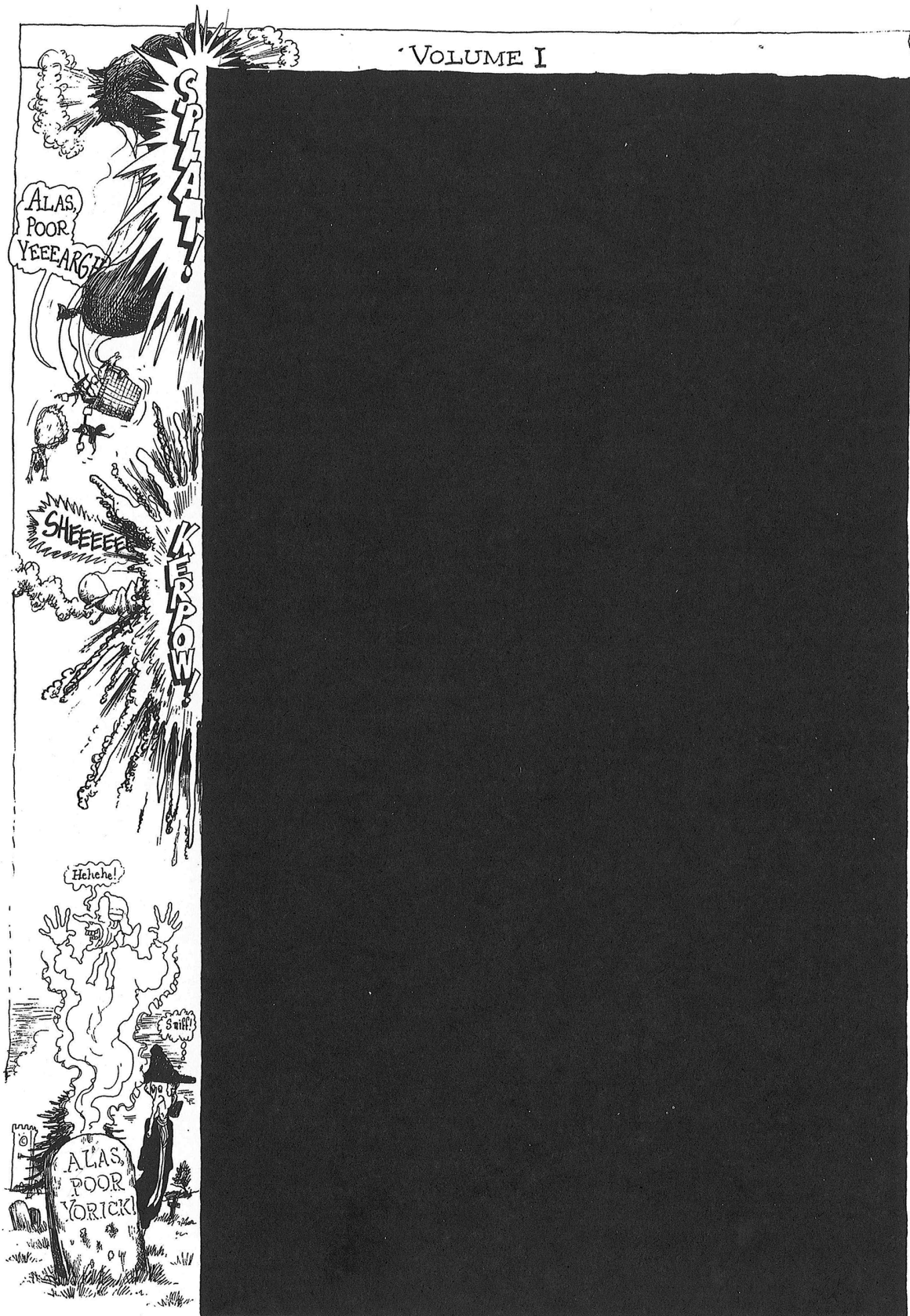
Det kanske mest klassiska exemplet på hur Sterne uppmärksammar bokens materialitet och ordens otillräcklighet, är de två svarta sidorna.⁶⁸ I Rowsons adaption tar den första svarta sidan konkret form som en svart vägg, som karaktärerna i berättelsen krockar med i sin visuella resa från vänster till höger i narrativet (se Figur 6). Den svarta sidans funktion som ett ”grotesque punctuation mark” speglas således på flera nivåer hos Rowson; dels i Tristrams narrativ där den skildrar samma avbrott som i förlagan när Yorick dör, dels i seriens ”egna” berättelse, där dess karaktärer upplever den svarta sidan som ett fysiskt hinder. På den andra svarta sidan (som i förlagan är identisk med den första) gestaltar Rowson det svarta tomrummet som ett släckt rum. ”Why’s it so dark in here?” undrar Pete och tänder en tändsticka. ”Rowson” förklarar att ”It’s another stylistic device! [...] Y’know, subverting the reader’s matrical harmony with the conventional geography of written narrative! Ow! My toe!”⁶⁹ De hittar en väg ut, åt höger, vidare mot nästa kapitel, förbi lådor märkta ”Loose, unwrapped parentheses” och ”Assorted typographical eccentricities”.⁷⁰ Rowson är medveten om övertydligheten, och bredvid lådorna står en man och slår på en död häst, även det en måhända något övertydlig metafor.⁷¹ Analogin får här alltså en något annan metareferens och pekar utöver textligheten på sidans *metanarrativa* funktion, genom att karaktärerna uppmärksammar sin plats i vad som i slutändan är en fiktiv värld.

⁶⁸ De svarta sidorna omnämns traditionellt sett i singular, ”The Black Page”, då det i de flesta utgåvor av *Tristram Shandy* är fråga om ett blad, som dock är svart på båda sidor.

⁶⁹ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 34.

⁷⁰ Att karaktärerna rör sig ”under” den svarta sidan har för övrigt en motsvarighet i något Tristram säger senare i förlagan, där han presenterar en marmorerad färgsida och refererar tillbaka till ”the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one.” (*TS*, 3, 36, s. 164).

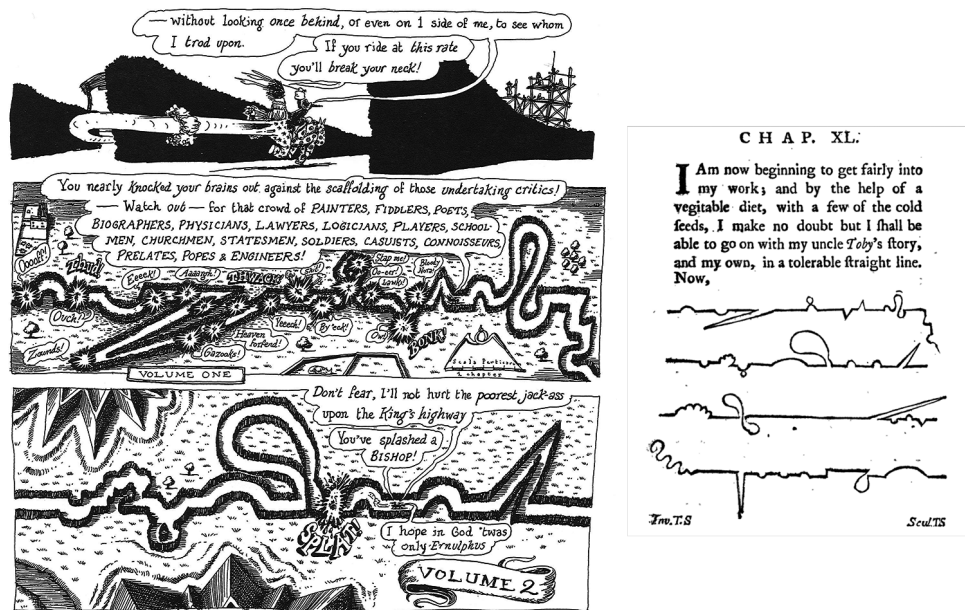
⁷¹ Uttrycket ”beating/flogging a dead horse”, syftar på att någon envetet ältar samma ämne, trots att det inte tjänar något till.



Figur 6 – Den svarta sidan hos Rowson.⁷²

⁷² Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 33.

Ytterligare ett exempel på markörer som fungerar som metareferens i *Tristram Shandy* är de linjer berättaren/författaren ritar upp i den sjätte volymen för att illustrera narrativet i de olika volymerna och alla dess digressioner. Hos Rowson, för vilken narrativet gestaltas som en fysisk resa genom *Tristram Shandy*, får även dessa linjer en mer fysisk plats i serien, i form av en labyrintliknande bana, i vilken Tristram rider för att ”hinna ikapp” berättelsen:



Figur 7 – Linjer över narrativet hos Rowson (t.v.) och Sterne.⁷³

Myklebost lyfter den här sekvensen som exempel på hur Rowson utnyttjar serieformatets två-dimensionella karaktär (han ser i sammanhanget romanen som endimensionell) där skildringen av rumslighet kan göras på ett annat sätt än i text.⁷⁴ Narrativet i serien har förmåga att röra sig åt fler håll än ett, medan romanen (traditionellt sett) är begränsad till en läsning från vänster till höger.⁷⁵ De narrativa utsvävningar som illustreras med linjer i *Tristram Shandy* blir i Rowsons tolkning en fysisk och geografisk resa. Karaktärerna rör sig alltså på en tredimensionell version av illustrationen i förlagan. Som metamarkörer får de narrativa linjerna härmed olika referentiell funktion: För Sterne illustrerar linjerna visserligen narrativet men refe-

⁷³ Ibid., s. 143 och Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. VI* (London: T. Becket and P. A. Dehondt, 1762), kap. 40, s. 152.

⁷⁴ Myklebost, ”*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman?”, s. 96.

⁷⁵ Det är dock värt att påpeka att Myklebost beskrivning av just *Tristram Shandy* som ”endimensionell” kanske inte är särskilt välfunnen, då Sterne ju utnyttjar bokens potential som fysiskt (och tredimensionellt) objekt mer än många andra författare.

rensen i markören blir främst *metamateriell* och uppmärksammar textens dominans (men otillräcklighet) i mediet. Hos Rowson blir markören i högre grad en analog för markörens metanarrativa innebörd, som illustration över berättelsens struktur och digressiva karaktär. Återigen smälter typografin in i seriens redan visuella medium, och får inte den metamateriellt främmandegörande funktion som markören hade i förlagan.

I Winterbottoms *A Cock and Bull Story* är de metamateriella markörerna sällan raka överföringar av typografin i förlagan, eftersom filmen saknar den textuella dimension som serieromanen har. Filmmediet har dock andra materiella egenskaper att uppmärksamma tittaren på, och det är här adaptationens metamateriella analogier skapas. I flera scener syns kameror och annan filmutrustning, och i vissa bildövergångar syns själva filmrullens konturer. I Figur 8 nedan visas tre bildrutor för att illustrera hur en bildövergång uppmärksammar denna filmens materialitet. Genom att Tristram blottlägger mediet och ser rakt in i kameran får scenen en främmandegörande funktion, här i Brechtsk mening: Tittaren uppmärksammas på att filmen i slutändan består av filmade sekvenser, fångade på cellulosa (se Figur 8 nedan).

Den svarta sidan har visserligen en motsvarighet i *A Cock and Bull Story*, men markören kommenteras snarare ironiskt än att fylla en narrativ funktion: I en scen där arbetet med adaptationen diskuteras får "manusförfattaren" frågan vad som försvunnit från tidigare utkast av manuset. "The black page," svarar han som exempel, och plötsligt blir bilden helt svart för publiken, medan han fortsätter: "When the good parson Yorick dies, the book has a completely black page." Bilden fortsätter vara svart, utan ljud, i ett par sekunder innan han fortsätter: "I don't know how interesting a black screen's gonna be for an audience." "Regissören" påpekar att den svarta sidan inte behövs, eftersom "Yorick isn't even in the film," varpå manusförfattaren avslutar: "He used to be." Istället för en kommentar kring ordens otillräcklighet eller ett "grotesque punctuation mark", fungerar analogin här som en explicit kommentar kring omöjligheten att göra en tillfredsställande adaptation av *Tristram Shandy*, och på sätt och vis alltså som en kommentar kring filmmediets otillräcklighet. Markören fungerar på så vis som en mediespecifikt metamateriell analogi till förlagan (svart boksida – svart filmruta), men genom en mer tydligt kommenterad och ironisk användning, får markören också en *metaadaptiv* funktion.



Figur 8 – Illusionsbrott i *A Cock and Bull Story*.⁷⁶

⁷⁶ Winterbottom (reg.), *A Cock and Bull Story*.

Metaspråklig referens

You see as plain as can be, that I write as a man of erudition;—that even my similies, my allusions, my illustrations, my metaphors, are erudite,—and that I must sustain my character properly, and contrast it properly too,—else what would become of me?

(TS, 2, 2, s. 61)

Metaspråklighet i *Tristram Shandy*

Många av de markörer i vilka jag utläser metaspråkliga referenser i *Tristram Shandy* är också de markörer som är minst explicita i sitt utförande; det är främst i sin främmandegörande funktion, i Šklovskijs mening, de går att identifiera som självreflexiva och som de gör läsaren uppmärksam på språkets karaktär, snarare än att de uttryckligen refererar till språket i texten. I *Tristram Shandy* förekommer en specifik språklig markör väldigt ofta, nämligen ordleken. Ordleken är visserligen inte per definition metaspråklig, och den kan verka enbart intradiegetiskt, riktad till en karaktär som också förstår ordleken som en vits, utan att den innehåller någon metanivå. I *Tristram Shandy* riktas den emellertid ofta till läsaren snarare än en karaktär, och det är endast då dess funktion som metareferens aktualiseras.

Det är talande för *Tristram Shandy* överlag att den kanske oftast citerade repliken, och den som avslutar och sammanfattar hela berättelsen, är en ordlek: På den sista sidan är nära på alla karaktärer i boken för en gångs skull samlade (och talande nog är Tristram frånvarande) och lyssnar på en berättelse om Walter Shandy's tjur, som inte lyckas göra en ko gravid. Berättelsen blir efterhand smått invecklad, och Tristrams mor tröttnar till slut: "L - - d! said my mother, what is all this story about?— A COCK and a BULL, said Yorick—And one of the best of its kind, I ever heard." (TS, 9, 33, s. 457) En "cock-and-bull story" syftar, förutom på en tjur och dess penis, på en lögnaktigt påhittad historia, en skröna.^{77 78} För de intradiegetiska åhörarna refererar ordleken till den historia de nyss hört; för läsaren sammanfattar den hela *Tristram Shandy*.

⁷⁷ "cock-and-bull, phr.", Oxford English Dictionary, <http://www.oed.com/view/Entry/35359>, hämtad 18.5.2016.

⁷⁸ Intressant i sammanhanget är att frasen i Thomas Warburtons svenska översättning av *Tristram Shandy* förlorar sin sexuella dubbelmening, men ändå behåller sin självreflexivitet, då den översätts med "Det är en lögnaktig Fabel". Laurence Sterne, *Välborne herr Tristram Shandy: hans liv och meningar. D. 2, 5-9*, övers. Thomas Warburton (1980), s. 252.

Denna typ av sexuellt anspelande ordlek används flitigt av Sterne, och många humoristiska sekvenser i berättelsen bygger på att läsaren inser dubbeltydigheten i ett missförstånd mellan två karaktärer. När Fru Wadman oroar sig för att Toby inte kommer kunna bli far efter en skada i ljumsken han fått i slaget vid Namur, frågar hon var exakt han skadats. Toby erbjuder sig att minsann visa *exakt* var han blivit träffad, och efter en lång utläggning och flera digressioner av Tristram, blir det så dags för Wadman (och den läsare som gått i fällan) att få veta var Toby blivit skadad:

—And whereabouts, dear Sir, quoth Mrs. Wadman, a little categorically, did you receive this sad blow?—In asking this question, Mrs. Wadman gave a slight glance towards the waistband of my uncle Toby's red plush breeches, expecting naturally, as the shortest reply to it, that my uncle Toby would lay his fore-finger upon the place —It fell out otherwise—for my uncle Toby having got his wound before the gate of St. Nicolas, in one of the traverses of the trench, opposite to the salient angle of the demi-bastion of St. Roch; he could at any time stick a pin upon the identical spot of ground where he was standing when the stone struck him: this struck instantly upon my uncle Toby's sensorium—and with it, struck his large map of the town and citadel of Namur and its environs[.] (TS, 9, 26, s. 450)

Tristram förutsätter, utan att säga det rakt ut, att läsaren tidigare än karaktärerna inser missförståndet och därför också vari humorn ligger i Tristrams invecklade återberättande av konversationen, som resulterar i en något antiklimaktisk scen, både för läsaren och Fru Wadman. Den metaspråkliga referensen i markören bygger alltså på det faktum att läsaren inser det humoristiska och därför uppmärksammas på språket, *genom* språket, och till skillnad från den "intradiegetiska ordvitsen" är markören riktad primärt till läsaren.

Howard Anderson beskriver i artikeln "*Tristram Shandy and the reader's imagination*" effekten av denna ofta förekommande typ av språkliga tvetydigheter och missförstånd i berättelsen, och hur Tristram även ibland uppmanar läsaren att fundera på vad som egentligen sagts i en passage: Efter en sedvanligt eufemistisk beskrivning av två karaktärers relation instruerar han läsaren: "Lay down the book, and I will allow you half a day to give a probable guess at the grounds of this procedure." (TS, 1, 10, s. 11) Anderson visar hur funktionen hos detta grepp är detsamma som hos de asterisker och uteslutningar som diskuterats ovan; att ge läsaren ett skenbart svar för en eventuell olämplig tolkning av texten, och även om Tristram i själva verket fullt styr denna tolkning dit han vill, är det hans läsare som får skulden. Anderson förklarar hur "double-entendre exists, like beauty, in the eye of the beholder, and

while Tristram may rather insistently impose certain objects to force his point, our minds would be impenetrable if they were pure.”⁷⁹ När Tristram således efter en lång sekvens angående vad ordet ”näsa” skulle kunna syfta på förtydligar att han helt enkelt menar en näsa, och ingenting annat,⁸⁰ får det effekten att läsaren görs medveten om en annan, antagligen olämplig, tolkning. Tristrams intresse för näsor, dess storlek och betydelse, får därmed en annan innebörd.

En annan språklig markör i *Tristram Shandy* som till viss del fungerar som metareferens är den konversationshärmande stilen i Tristrams berättande. Utöver de tal- och gesthärmande delarna av typografin som nämnts ovan finns i språket många drag som får texten att likna transkriberade samtal, mellan Tristram och hans implicita läsare, eller åhörare. Tristram adresserar ofta en *sir* och *madam* och vid något tillfälle bryter deras röster dessutom in i Tristrams anförande och svarar på tilltal: ”—What would your worships have me to do in this case?—Tell it, Mr. Shandy, by all means.—You are a fool, Tristram, if you do.” (TS, 3, 24, s. 151)

Ytterligare en relevant markör uppmärksammas av Šklovskij i hans analys av *Tristram Shandy*, nämligen hur Sterne på ett främmandegörande sätt beskriver karaktärers kroppar. Šklovskij menar att dessa beskrivningar alltid görs ”in a strange manner, or rather they are estranged.”⁸¹ Ett exempel är när Trim förbereder sig för att läsa upp en lång predikan och Tristram beskriver honom på följande vis:

He stood before them with his body swayed, and bent forwards just so far, as to make an angle of 85 degrees and a half upon the plain of the horizon;—which sound orators, to whom I address this, know very well, to be the true persuasive angle of incidence;—in any other angle you may talk and preach;—’tis certain,—and it is done every day;—but with what effect, —I leave the world to judge!

The necessity of this precise angle of 85 degrees and a half to a mathematical exactness,—does it not shew us, by the way,—how the arts and sciences mutually befriend each other? (TS, 2, 17, s. 87)

⁷⁹ Howard Anderson, ”*Tristram Shandy* and the Reader’s Imagination”, i *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* (1971: vol. 86, no. 5, s. 966-73), s. 972.

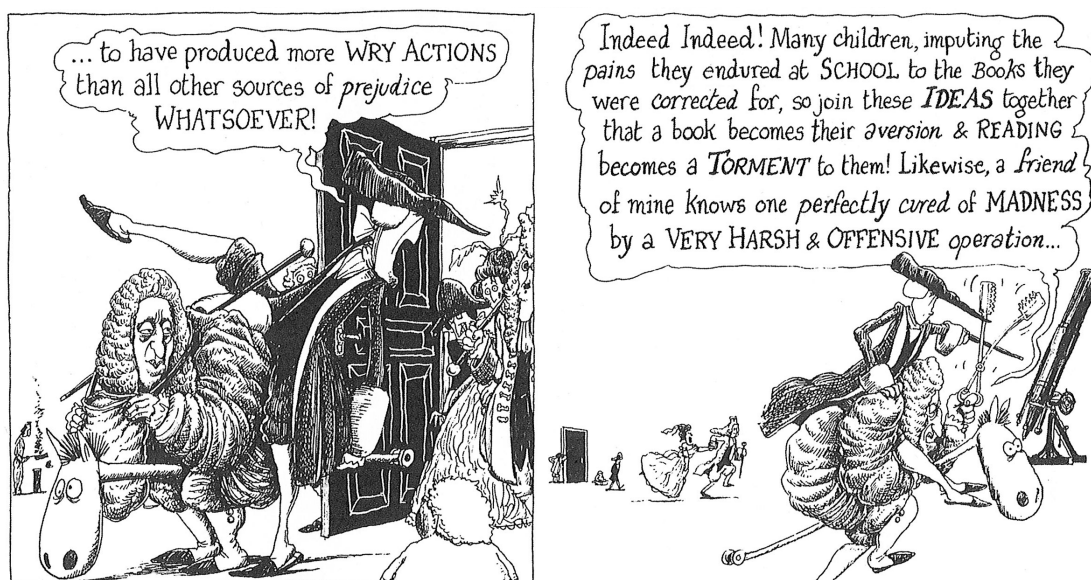
⁸⁰ ”For by the word *Nose*, throughout all this long chapter of noses, and in every other part of my work, where the word *Nose* occurs,— I declare, by that word I mean a Nose, and nothing more, or less.” (TS, 3, 31, s. 159).

⁸¹ Šklovskij, *Theory of Prose*, s. 152. *Enstranged* är Benjamin Shers översättning av *ostranenie*.

Beskrivningen får alltså, i sin orealistiska exakthet, effekten att själva den språkliga framställningen uppmärksammas för läsaren, eftersom den, för att återigen tala med Šklovskij, gestaltas som om karaktären betraktas för första gången, istället för genom igenkänning och liknelser.

Metaspråkliga analogier

Rowson utnyttjar seriens grafiska förutsättningar i sina analogier till Sternes språkliga lekar, och illustrerar tecknade motsvarigheter till Sternes metaforer och liknelser: I förlagan gör Tristram stor sak av Tobys ”Hobby-Horse”, vars svenska översättning ”käpphäst” tacksamt nog har samma dubbelbetydelse, som dels en leksakshäst, dels som metafor för något ”man med stor iver sysselsätter sig med [eller] är mycket intresserad av [och] i tid [och] otid talar om”.⁸² Tobys käpphäst är hans maniska intresse för att återskapa slaget vid Namur, med hjälp av modellbyggen och stora iscensättningar. Rowson tar fasta på ordets olika betydelser och låter flera leksakshästar dyka upp under berättelsens gång. Tristram rider t.ex. runt på en karikatyr av John Locke (som Tristram i förlagan ofta talar om och refererar till), som i sin tur har en leksakshäst mellan benen. Locke blir alltså här Tristrams käpphäst i både metaforisk och bokstavlig bemärkelse:⁸³



Figur 9 – Fysisk analogi till käpphästen hos Rowson.⁸⁴

⁸² ”käpphäst”, SAOB, <http://www.saob.se/artikel/?seek=käpphäst>, hämtad 18.5.2016.

⁸³ ”Rowson” själv rider för övrigt på en karikatyr av Karl Marx, i en scen där Tristram förklarar hur alla stora tänkare genom historien haft sina käpphästar.

⁸⁴ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 21.

Rowson tar vidare fasta på det enligt Šklovskij främmandegörande sätt på vilket Sterne beskriver karaktärers kroppshållning och rörelser. Problemet för en rak överföring av denna markör i vilken kropparna illustreras efter Tristrams noggranna beskrivning är att orealistiska kroppar och rörelser inte utgör något märkligt och därmed främmandegörande i serieformatet, och därför kräver analogin något ytterligare drag för att verka främmandegörande och som metareferens. I Rowsons version av scenen som citeras ovan, där Trims kroppshållning beskrivs i detalj, ritar han därför ut de vinklar som Tristram beskriver (Se Figur 10). Analogin saknar måhända en metaspråklig referens, men bibehåller en främmandegörande funktion; istället för en ”märklig” språklig beskrivning av en karaktär gör Rowson en märklig visuell beskrivning av samma karaktär. Analogin kan dessutom läsas metaadaptivt, förutsatt att läsaren är bekant med den motsvarande passagen i förlagan.



Figur 10 – Främmandegörande vinklar hos Rowson.⁸⁵

I Winterbottoms film överförs många av förlagans anspelningar och ordlekar utan förändring; en ordlek i text fungerar ofta lika bra i talad form (så länge den bygger på uttal och inte stavning). Bokens sista scen är mer eller mindre ordagrant återgiven i filmen, dock med viss rörligt visuell förstärkning av Yorick (som spelas av Stephen Fry), som gestikulerar kraftigt för att markera vad han syftar på med ”cock” och ”bull”, följt av att sällskapet skrattar gott åt skämtet. I förlagan framgår det inte om karaktärerna är införstådda i skämtet, eller om det ens är menat som ett skämt; dub-

⁸⁵ Ibid., s. 65.

beltydigheten riktas i första hand till läsaren. Till viss del utnyttjas alltså här det visuella i filmmediet i analogin till ordleken, med det gör också att en eventuell metaspråklig referens blir mindre explicit.

Vad gäller de främmandegörande beskrivningarna av kroppar, finns det ingen direkt metaspråklig analogi i *A Cock and Bull Story*, men stildraget får en tydligt metaadaptiv kommentar gällande en annan scen där Sterne ingående beskriver kroppsrörelser, nämligen när Walter Shandy helt enkelt ska plocka upp en näsduk ur sin ficka. Sterne beskriver detta sedvanligt invecklat: "Brother Toby, replied my father, taking his wig from off his head with his right hand, and with his *left* pulling out a striped India handkerchief from his right coat pocket, in order to rub his head, as he argued the point with my uncle Toby." (*TS*, 3, 2, s. 113) Beskrivningen är inte i sig omöjlig, men ändå något orealistisk i sin beskrivning. I filmen skildras denna beskrivning bakom kulisserna för den intradiegetiska adaptationen, i en scen där "Coo-gan" provar kläder till sin roll som Walter Shandy. Den rock han blir tilldelad har så låga fickor att Sternes skildring faktiskt ter sig omöjlig, och han kommenterar hur rocken verkar vara konstruerad specifikt för att ha komisk effekt. Kostymören, med ett exemplar av *Tristram Shandy* i handen, försäkrar honom att kostymen minsann är tidsenlig och han därför borde kunna utföra de rörelser som beskrivs i boken. "It's historical, not hysterical" vitsar hans motspelare självgott. Analogins referens här blir alltså snarare metaadaptiv, i egenskap av en direkt referens till förlagan och till problemen med att gestalta vad som från början bara är text och språk i ett medium med rörliga bilder, med riktiga människor.

Metanarrativ referens

Why, faithful pooch! we are the "author" and his trusted canine amanuensis! 'N' we're taking advantage of this cæsura in the narrative to review our progress in the great task in hand! [...] It's thematic, you see! With "Tristram Shandy" we have the first great anti-novel about the very act of writing a novel! Thus, to add layer upon layer of dramatick irony... 'Tis only meat & rite that we, too, should intrude to reveal our controlling hands astirring the fictive cauldron's steaming porridge of verfremdüng 'n' stuff!⁸⁶

Metanarrativitet i *Tristram Shandy*

Šklovskij ägnar i *Theory of Prose* ett kapitel åt *Tristram Shandy*, vilken han läser som en roman som i parodiskt syfte uppmärksammar och blottlägger berättelsens form och struktur genom att bryta mot den. Han lägger stor vikt vid hur Sterne hanterar berättelsens struktur, och det transparenta sätt han gör detta på: Sterne låter Tristram göra läsaren uppmärksam på strukturen och de konventioner som styr hur denna förväntas se ut. Šklovskij förklarar hur Sterne "lays bare the device by which he stitches the novel out of individual stories" och hur "it is the consciousness of form through its violation that constitutes the content of the novel."⁸⁷ Tristram manipulerar och uppmärksammar t.ex. läsaren på hanteringen av tid i berättandet. Han diskuterar skillnaden mellan den tid det tar läsaren att ta sig igenom en viss mängd text, och vad som utspelar sig i berättelsen under den tiden. Berättelsens temporala struktur tas alltså upp i själva berättelsen. Tristram lämnar sina romankaraktär i flera kapitel, för att sedan återkomma till dem utan att någon tid förflutit i berättelsen, vilket i sig inte är ett ovanligt grepp i fiktion, och vilket är möjligt eftersom, som Šklovskij beskriver det, "[l]iterary time' is pure conventionality whose laws do not coincide with the laws of ordinary time".⁸⁸ Detta förhållande parodieras dock av Tristram, som ofta ger sken av att behandla de olika tidsnivåerna som en och samma. Han påpekar i en passage hur han i sitt berättande "have [...] allowed Obadiah time enough, poetically speaking [...] both to go and come;— tho', morally and truly speaking, the man, perhaps, has scarce had time to get on his boots." (*TS*, 2, 8, s. 73-74) I själva verket är det såklart en humoristisk gliring av Sterne åt de litterära konventioner han förutsätter att läsaren är van vid; att en karaktär lämnas därhän i en berättelse är ett vanligt dramaturgiskt grepp, och torde alltså inte utgöra något verk-

⁸⁶ Ibid., s. 25.

⁸⁷ Šklovskij, *Theory of Prose*, s. 149.

⁸⁸ Ibid., s. 154.

ligt logistiskt problem för Tristram som berättare och organisatör av de många narrativa trådarna.

Tristram ondgör sig vidare över stressen inför att tiden springer ifrån honom och hur projektet med att skriva ner sitt liv tycks omöjligt när livet samtidigt pågår under själva skrivprocessen. Han kommer aldrig hinna ifatt sig själv när slutet ständigt skjuts upp (och att helt enkelt sammanfatta eller hoppa över vissa saker tycks inte vara aktuellt):

[...] at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read. (*TS*, 4, 13, s. 207)

Stam påpekar hur detta innebär att Sterne, utöver berättelsen och Tristrams berättarrakt, aktualiserar tre temporala nivåer i narrativet: "the time of the story, the time of the discourse, and the time of the *production* of the discourse."⁸⁹

Även Jean-Jacques Mayoux poängterar det asymmetriska förhållandet mellan tiden i berättelsen, och tiden det tar för Tristram att återge den, och hur "Sterne has made full and manifold use of the distinction that he has been so careful to establish between his own or his narrator's time and that of the story."⁹⁰ Det är denna parodiskt kaosartade berättarposition som gör att Tristram först halvvägs in i tredje volymen påstår sig få tid över till att skriva sitt förord, när de andra karaktärerna har somnat eller är upptagna: "All my heroes are off my hands;—'tis the first time I have had a moment to spare,—and I'll make use of it, and write my preface." (*TS*, 3, 20, s. 140) Läsaren blir varse hur Tristram i slutändan ansvarar för karaktärerna han berättar om, även om förutsättningarna han målar upp såklart är konstruerade av honom själv.

Utöver den transparenta tematiseringen av berättelsens temporala struktur finns det andra markörer som refererar till berättelsens narrativa och fiktiva egenskaper. De typografiska aspekter som tas upp ovan som metamateriella referenser har t.ex. även de en övergripande metanarrativ funktion. Som okonventionella delar i en berättelseform som oftast består av "ren" text, uppmärksammar de, förutom tex-

⁸⁹ Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, s. 142.

⁹⁰ Jean-Jacques Mayoux, "Variations on the Time-sense in *Tristram Shandy*", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 3-18), s. 9-10.

tens materialitet, att även *berättelsen* är konstruerad. Läsaren uppmärksammas genom typografins främmandegörande funktion på att berättelsen och dess karaktärer, i slutändan är textuella, artificiella, produkter.

En sådan typografisk markör är en av de sidor Sterne har lämnat helt vit, som en slags motpol till de svarta sidor som redan diskuterats. Om asteriskerna kan tolkas som platser där läsaren uppmanas inpränta sina egna tolkningar, är den åsyftade vita sidan ett extremt exempel på samma sak. I slutet av sjätte volymen beskriver Tristram hur Toby förälskat sig i Fru Wadman, och hur obeskrivligt vacker hon är. Obeskrivligheten får bokstavlig innebörd då Tristram presenterar en helt blank sida på vilken läsaren själv uppmanas teckna henne, "to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it." (*TS*, 6, 38, s. 330) Hur Wadman faktiskt ser ut är alltså upp till var läsare, och hennes fiktiva karaktär framhävs således: läsaren får samma makt som berättaren vanligen har i konstruktionen av karaktärer.⁹¹

En annan viktig del i denna metanarrativitet är Tristram själv, som i sig kan ses som en metanarrativ markör. I berättelsen sätter Tristram likhetstecken mellan sitt liv och den bok i vilken han existerar. Han påpekar hur hans ständiga närvaro i egenkap av berättare är nödvändig för berättelsens fortskridande: "Let us leave, if possible, myself:—But 'tis impossible,—I must go along with you to the end of the work." (*TS*, 6, 20, s. 427) Tristram kan lämna alla andra karaktärer så att säga där de står eller sitter, men själv måste han med nödvändighet följa med läsaren. För att kunna återge berättelsen som utgör hans liv, måste han själv vara närvarande i den, om än bara som berättare.

Metanarrativa analogier

I adaptationerna gestaltas Tristrams hantering av tidsförlopp på olika sätt, och både Rowson och Winterbottom gör det genom att utnyttja respektive mediums förutsättningar.

⁹¹ Värt att nämna är att Rowson faktiskt tecknar Fru Wadman, och hans motsvarighet till obeskrivlig skönhet är enligt honom själv "a peeked portrait of my wife Anna". Martin Rowson, "A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (2003: vol. 14, s. 104-21), s. 118.

Hos Rowson drar författaren, via sitt intradiegetiska alter ego, samma uppgivna slutsats som Tristram om att tiden inte räcker till, och med miniräknare i hand slår han fast att adaptationen omöjligt kan bli klar i tid: "At this rate we will literally never finish the book!!" inser han. Medan Tristram i en sekvens är upptagen med att betala en kritiker för ett annat temporalt berättarproblem, nämligen det att få Toby och Walter ner för en trappa inom en rimlig tid,⁹² hoppar "Rowson" och Pete ner i en "talande tidstolett". De reser framåt i boken (och alltså tiden, ur deras perspektiv), och dyker upp första flera sidor senare, längre fram i själva berättelsen.⁹³

Tristrams förmåga att som berättare stanna tiden får en grafiskt konkret analogi hos Rowson, som låter Tristram vid ett tillfälle dra i en "Narrative break" och därmed tvärnita Toby mitt i en mening, med ett i serieformatet typiskt onomatopoetiskt "Screeeeeeech!!" (se Figur 11). Sekvensen motsvarar en passage i förlagan där Toby knackar sin pipa och försöka påbörja en mening, bara för att gång på gång avbrytas av Tristrams berättarröst och digressioner. Analogin här tar alltså form av en annan serie-anpassad metamarkör, men vars metareferens motsvarar den som adapterats.



Figur 11 – Hantering av den narrativa tiden hos Rowson.⁹⁴

David Richter gör i en artikel i *The Shandean* en intressant läsning av Rowsons adaptation, och menar att den statistiskt visuella aspekten i seriemediet fungerar som en motsvarighet till Tristrams förmåga att stanna upp narrativet, eftersom läsaren för-

⁹² Tristram spenderar flera sidor i boken med att beskriva hur hans far och farbror går ner för en trappa, eftersom karaktärerna är så pratsamma och Tristram ju påstår sig skriva i samma takt som händelser utvecklar sig i berättelsen: "for aught I know, as my father and my uncle Toby are in a talking humour, there may be as many chapters as steps" (*TS*, 4, 10, s. 203).

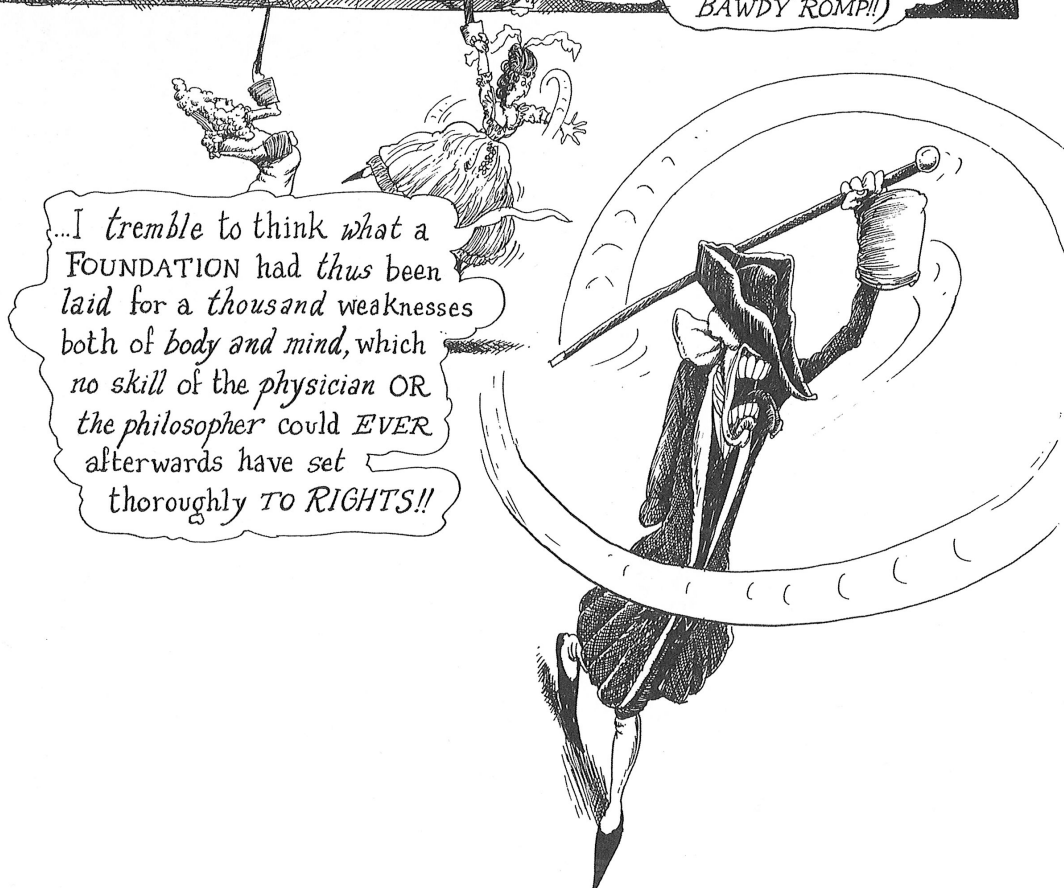
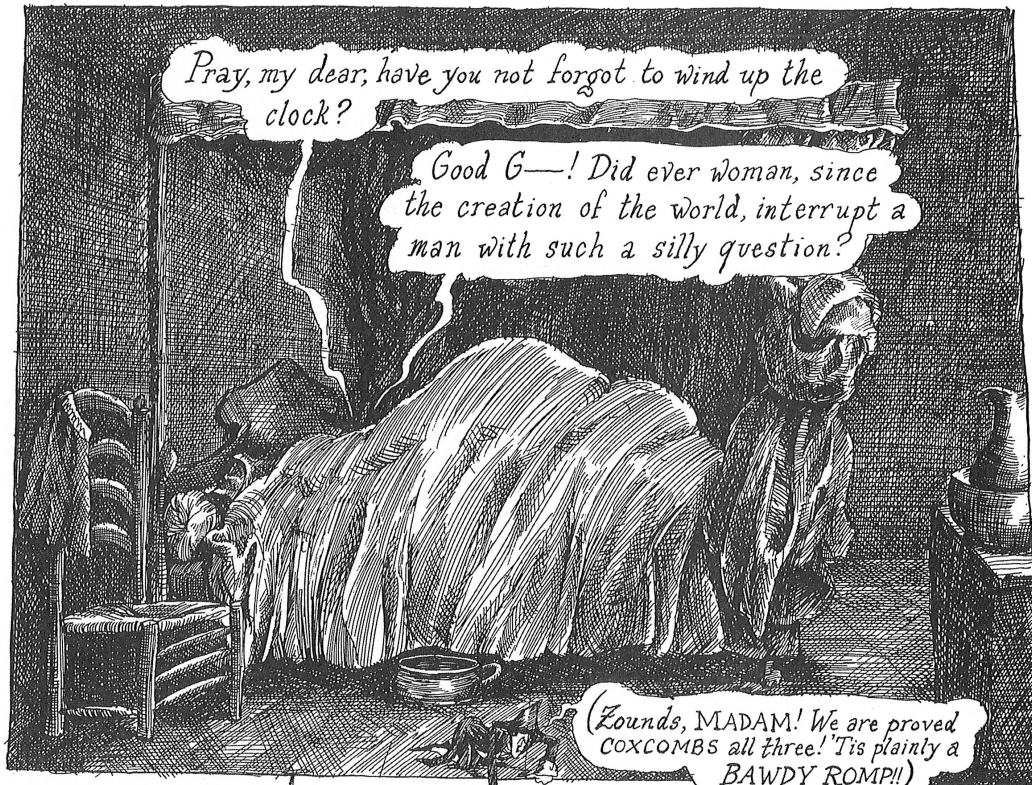
⁹³ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 137.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 44.

väntas stanna upp och studera de detaljerade bilder som inte alltid för handlingen framåt. Som exempel tar han de många pastischer och imitationer av konstverk som ibland tar upp hela sidor och uppslag hos Rowson (se t.ex. Figur 13), och som ibland helt saknar text. Läsaren tvingas avbryta läsningen (av text) för att betrakta bilden, och själva berättelsen stannar upp.⁹⁵

I Rowsons serie är Tristram som sagt en karaktär som bokstavligen styr och ställer i narrativet. På ett plan är han en intradiegetisk karaktär i den berättelse han rör sig i, men han har också förmågan att ta sig utanför dess ramar. Även hos Sterne befinner sig visserligen Tristram på en något diffus berättarnivå, men detta gestaltas än mer konkret i adaptationerna. Rowson använder serieromanens visuella struktur för att visa hur Tristram och hans följeslagare fysiskt klättrar ut genom de konturer som konventionellt utgör ramarna för karaktärernas verklighet i seriemediet. De klättrar ut i ett vitt tomrum med endast boksidan som gräns, och hamnar på så viss utanför den adapterade berättelsen (se Figur 12). Tristram, som berättare i en berättelse om berättelsens tillblivelse, befinner sig här på en diegetisk – och ontologisk – nivå utanför sin egen berättelse, men i Rowsons adaptation, i ett slags narrativt limbo. Han har därför möjligheten att på eget bevåg klättra ut ur sitt eget narrativ, och behandla dess serierutor som fysiska objekt (se Figur 11 och Figur 12).

⁹⁵ David Richter, "Narrativity and Stasis in Martin Rowson's *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (1999-2000: vol. vol. 11, s. 70-91), s. 83.



Figur 12 – Berättaren rör sig mellan diegetiska nivåer hos Rowson.⁹⁶

⁹⁶ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 18.

Även hos Winterbottom gestaltas Tristrams diegesöverskridande förmågor med hjälp av mediets förutsättningar. I flera scener stannar bilden plötsligt upp, och Tristram stiger in från sidan, vänder sig mot kameran och pratar om vad som händer i berättelsen bakom honom. I en och samma scen gestaltas alltså två diegetiska nivåer, endast avskilda av ett spatialt avstånd i bilden. Att bilden bakom Tristram står still fungerar också som analogi till hans pauser i berättandet i förlagan. I ett par scener är dessutom Steve Coogan, som spelar både Tristram och Walter Shandy, synlig i både för- och bakgrunden, och det faktum att Tristram förmår röra sig mellan diegetiska nivåer aktualiseras alltså även i detta fall (se första rutan i Figur 8). Att Tristram talar direkt till kameran fungerar som analogi till en återkommande markör i förlagan: Hos Sterne verkar Tristram genomgående tala dels direkt till en implicit läsare ("As the reader (for I hate your ifs) has a thorough knowledge of human nature" (*TS*, 1, 12, s. 19)), dels till icke namngivna åhörare som han tilltalar med "Madam" och "Sir" eller det kollektiva "your worships".⁹⁷ Dessa åhörare finns visserligen inte gestaltade i filmen, men den implicite läsaren ersätts av en implicit publik som Tristram vänder sig mot.

Tidigt i filmen utspelar sig en scen i vilken Tristrams mor är på väg att föda sin son. Scenen utspelar sig alltså inom förlagans fiktiva ramar. Plötsligt ropar dock en röst utanför bild "Cut!" och kameran panoreras över till en grupp människor som arbetar med filmatiseringen av *Tristram Shandy*. Utan klipp glider alltså berättelsen över till en annan diegetisk nivå. Därpå följer flera scener som utspelar sig utanför förlagans verklighet, och Tristrams mor lämnas så att säga på sin plats, stillastående i tiden tills filmningen kan påbörjas igen, likt hur Tristram i förlagan lämnar sina karaktärer därhän tills han har tid för dem igen. Tematiseringen av tid fortsätter dock på denna diegetiska nivå i filmen. Filimon menar att tidstemat t.o.m. får mer utrymme i dessa delar av filmen, där handlingen kretsar kring adaptationsprocessen bakom kulisserna: "Making a movie appears to be a race against deadlines; linear

⁹⁷ Hos Rowson tecknas dessa åhörare för övrigt som karikatyrer av Virginia Woolf och James Joyce. Jfr Martin Rowson, "Hyperboling Gravity's Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (1995: vol. 7, s. 63-86).

time is the enemy as in the novel, meetings are postponed, dialogues are left suspended, emotions are suppressed since there is never enough time for everything.”⁹⁸

Den tredje temporala nivån i Sternes narrativ som Stam beskriver ovan, kan sägas få en analogi i en tredje diegetisk nivå i båda adaptationerna, som dock tydligast gestaltas i filmen: Förutom berättelsen Tristram återger, och själva berättarakten, lägger adaptationen till en nivå där produktionen av filmen i filmen utgör handlingen.

Hos både Rowson och Winterbottom får berättelsens ontologiska spörsmål kring relationen fiktion/verklighet än mer utrymme än i förlagan, och är ett mer övergripande tema. De metanarrativa referenserna är kanske på grund av detta både mer frekventa och explicita i adaptationerna; genom mise en abyme-strukturer (en film i filmen) och tydligt otydliga gränser mellan diegetiska nivåer framställs Tristrams liv och berättelse som mer uppenbart fiktivt. Där Sterne gör en (om än måhända ironisk) ansats att hävda ett verklighetsanspråk,⁹⁹ är Winterbottom och Rowson från början tydliga med att berättelsen är en berättelse, en film i filmen, eller en serie i serien. I en tidig scen i *A Cock and Bull Story* kommer Tristram gåendes mot kameran, och presenterar sig själv för publiken: ”I’m Tristram Shandy. The main character in this story. The leading role.”¹⁰⁰ Tristram reduceras till en karaktär, som endast existerar inom berättelsens fiktiva ramar, och som dessutom är medveten om detta.

⁹⁸ Filimon, ”Spaces of Time in the Movie *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2006)”, s. 334.

⁹⁹ Sterne gör det här genom att ändå delvis följa de konventioner för mimetisk fiktion han till stor del parodierade. Illusionen av Tristram som verklig författare byggs upp bland annat genom dedikationer, förord och tillrättavisande fotnoter av Sterne, som alla behandlar berättelsen som realistisk.

¹⁰⁰ Winterbottom (reg.), *A Cock and Bull Story*.

Metaadaptiv referens

- Have they decided how they're going to end the movie?
 - End it?
 - I hear they keep changing the script.
 - No, not at all. Where did you hear that?
- Well, there are two endings in the book; a happy ending, and an unhappy ending, no?
 - We're going for the first ending – I mean the second ending.¹⁰¹

Tristram Shandy* i traditionen – intertextualitet i *Tristram Shandy

Även om fokus i det här avsnittet naturligt ligger hos adaptationerna, kan det vara värt att nämna något om hur Sterne själv förhåller sig till och refererar tidigare verk och författare i den tradition han skriver in sig i. Detta eftersom adaptationernas framhävande av sig själva som just adaptationer kan ses som analogt till *Tristram Shandys* förhållande till tidigare litteratur, *förlagor* om man så vill.

Det är lätt att spåra många av de influenser som påverkade Sterne och *Tristram Shandy*, och Tristram gör i sitt berättande ingen hemlighet av att han i sina utläggningar lånar friskt från diverse källor, ibland långa passager som är mer eller mindre rakt kopierade från sin förlaga. Sterne skriver i en tradition av vad bland andra D. W. Jefferson kallar "learned wit"; en tradition vars fäste i England på 1700-talet han härleder till de engelska översättningarna av François Rabelais berättelser om jättarna Gargantua och Pantagruel som publicerades i slutet av 1600-talet.¹⁰² "Learned wit" syftar på en fyndig och referenstät genre, som kräver stor förförståelse hos läsaren för att denne ska kunna förstå vad referenserna syftar till, och därmed vad poängen med dem är. Just Rabelais är också ett vanligt förekommande namn hos Sterne, och Tristram talar vid ett tillfälle specifikt om "all the wit that ever Rabelais scatter'd". (*TS*, 9, 24, s. 446) Precis som Sternes, är Rabelais berättelser fulla av citat, referenser till tidigare litteratur och långa filosofiska utläggningar, som oftast tar mer plats än själva handlingen. Det är i ljuset av denna oförblommerade intertextualitet i *Tristram*

¹⁰¹ Karel Reisz (reg.), *The French Lieutenant's Woman* (1981).

¹⁰² D. W. Jefferson, "Tristram Shandy' and the Tradition of Learned Wit", i *Essays in Criticism* (1951: vol. 1, no. 3, s. 225-48), s. 227. Värt att påpeka är emellertid att t.ex. R. F. Brissenden, med ett par brev skrivna av Sterne som argument, hävdar att det Sterne (från början) planerade snarare var en satir över just denna "learned wit". Se R. F. Brissenden, "Trusting to Almighty God': Another Look at the Composition of *Tristram Shandy*", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 258-69), s. 261.

Shandy som steget är möjligt till adaptationernas explicita kommentarer och referenser till sin litterära förlaga, och till sig själva som just adaptationer och som del av en tradition.

Metaadaptiva markörer

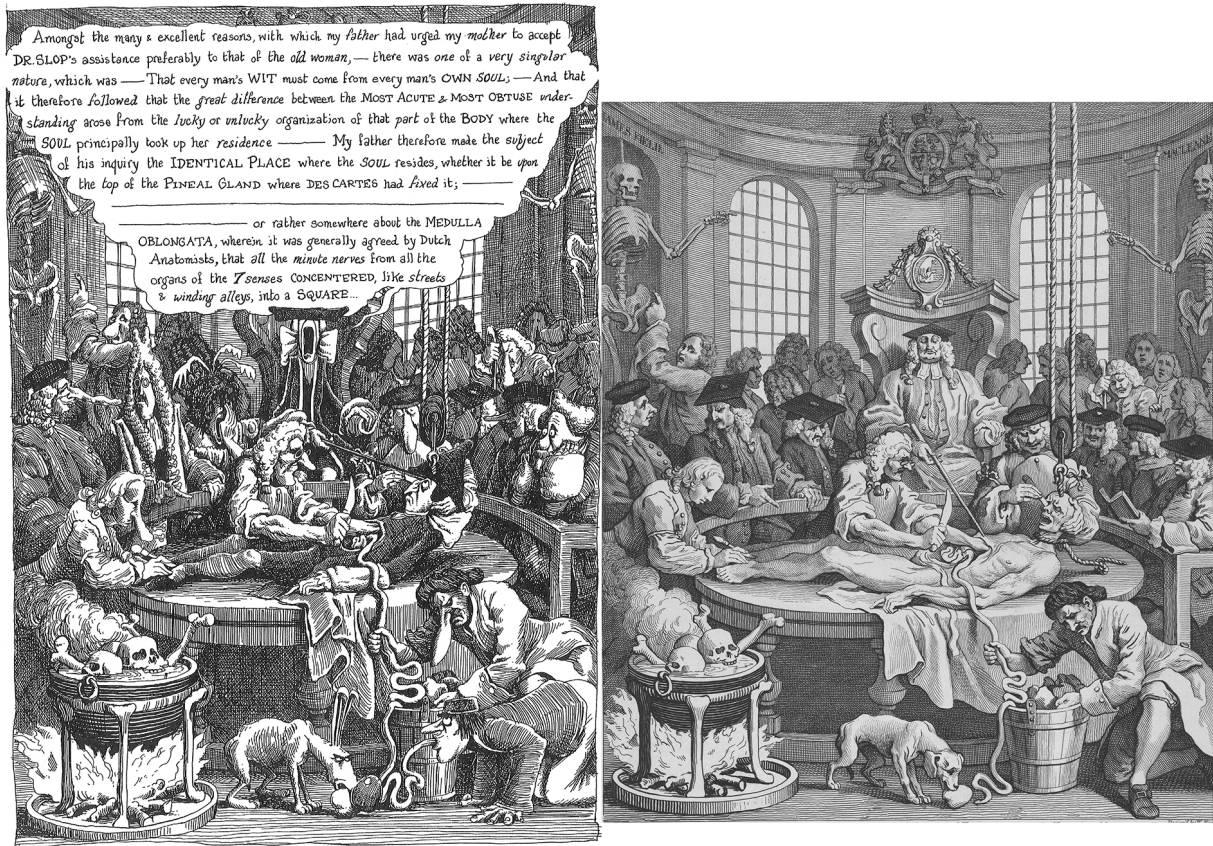
Både hos Rowson och Winterbottom framhävs det faktum att det hänt mycket med *Tristram Shandy* sedan 1700-talet. I båda adaptationerna anspelas det, mer eller mindre explicit, på tidigare adaptationer, tolkningar och reaktioner på förlagan. Den läsarens fantasi som nämndes ovan i samband med Sternes asterisker blir här relevant i adaptationsprocessen: Det är som läsare av *Tristram Shandy* Rowson och Winterbottom producerat sina tolkningar av texten, som de senare vidareförmedlar i sina adaptationer, något som stärker Hutcheons tes om vikten att se adaptationer inte bara som fristående verk, utan *som adaptationer*, som läsningar och tolkningar i en dialog med sin förlaga.

Rowson nämner dels uttryckligen andra illustratörer och konstnärer vid namn, men mer intressant ur ett medie-adaptivt perspektiv är hur själva teckningarna i serien tydligt refererar till andra verk, i form av pastischer, karikatyrer eller imitationer. Prästen Yorick, som ofta läses som ett alter ego till Sterne själv, tecknas till exempel hos Rowson som en imitation av Thomas Patchs karikatyr av Sterne (se t.ex längst ner till vänster i Figur 6).¹⁰³ Rowsons referensbank innehåller allt från moderna serietecknare som George Herriman till med Sterne samtida konstnärer som William Hogarth (som bl.a. illustrerade några av de första utgåvorna av *Tristram Shandy*). ”This book is Hogarthian, not Hoggartian!” utropar ”Rowson” vid ett tillfälle.¹⁰⁴ Och han har en poäng, Hogarth är den överlägset mest återkommande visuella referensen för Rowson, och flera bildrutor, och hela sidor, är mer eller mindre raka imitationer av Hogarths verk. En obduktionsscen i serien är t.ex. en detaljerad imitation – eller

¹⁰³ Patchs karikatyr av Sterne verkar förvisso av illustrationen att döma likställa Sterne med Tristram, alltså författaren med berättaren. Den visar Sterne i en scen ur boken i vilken Tristram möter Döden. Se Thomas Patch, ”Laurence Sterne, alias Tristram Shandy: ’And When Death Himself Knocked at My Door’” eller ”Sterne and Death” (1769), <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/428635>, hämtad 25.4.2016.

¹⁰⁴ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 159 Hoggartian syftar i sammanhanget troligtvis på Richard Hoggart, brittisk akademiker och litteraturvetare.

”a direct steal”,¹⁰⁵ som Rowson själv kallar det – av Hogarths ”The Reward of Cruelty”, där adaptionens karaktärer fått ersätta flera av förlagans figurer:



Figur 13 – Hogarth-imitation hos Rowson (t.v.) och Hogarths original.¹⁰⁶

Myklebost påpekar hur även Sterne använde och parodierade andra författares stilar, och ofta rentav kopierade passager från tidigare verk,¹⁰⁷ och Rowsons visuella imitationer kan alltså läsas som analogi till Sternes litterära imitation. Rowson kommenterar själv den metaadaptiva aspekten av pastischerna i en artikel skriven under arbetet med adaptionen:

¹⁰⁵ Rowson, ”A Comic Book Version of *Tristram Shandy*”, s. 119.

¹⁰⁶ Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 71 och William Hogarth, ”The Four Stages of Cruelty: The Reward of Cruelty” (1751), <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/400041>, hämtad 25.4.2016.

¹⁰⁷ Myklebost, ”*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman?”, s. 92. För diskussion kring Sternes eventuella plagiat, se t.ex. Graham Petrie, ”A Rhetorical Topic in *Tristram Shandy*”, i *Modern Language Review* (1970: vol. 65, s. 261-66).

The world Tristram inhabits [i serieromanen] (when he's there and not bobbing and weaving beyond the narrative) is a pastiche eighteenth-century world; periwigs, Piranesi, the picturesque and Hogarth all add to this impression. In a way this is cocking a snook at the costume drama school of literary adaptation.¹⁰⁸

Rowsons imitationer verkar även som, vilket Richter påpekar, en analogi till Sternes "learned wit". Som delvis visuella motsvarigheter till Sternes citat och hänvisningar kräver de en viss förkunskap hos läsaren för att kunna förstås och tolkas som imitationer. Richter menar att Rowsons visuella referenser ger nutida läsare den känsla av igenkänning Sternes samtida fick när de såg ett citat av t.ex. Horatius, som de fått "beaten into them at the age of nine or ten".¹⁰⁹ Rowsons läsare, antar Richter, känner istället igen de bilder han parodierar eller lånar aspekter av, och de återskapar därför för den nutida läsaren "an aspect of the text [*Tristram Shandy*] that most of my own generation can never directly experience".¹¹⁰

Hos Winterbottom är en del av de metaadaptiva referenserna mer väl dolda. Ett sådant exempel är, till skillnad från många av de tidigare nämnda markörerna i filmen, audiella markörer: Musiken i filmen innehåller flera "lån" från tidigare filmer, både adaptationer och filmer uppmärksammade för sin självreflexivitet. Detta uppmärksammas av Elizabeth Wanning Harries, som i filmmusiken urskiljer "excerpts from Greenaway's *The Draughtsman's Contract*, Bergman's *Smiles of a Summer Night*, Kubrick's *Barry Lyndon*, and Nina Rota's music for several Fellini films, particularly *8½*."¹¹¹

Båda adaptationerna förhåller sig vidare till *Tristram Shandys* receptionshistoria. Hos Rowson är detta ett återkommande och tydligt tema. Han ironiserar och driver med vad han ser som långsökta och överdrivet teoretiska läsningar av boken, och "Rowson" och Pete möter under seriens gång allt från omkringhoppande dekonstruktionister som sågar isär både pratbubblor och serierutor, till en cynisk författare av en Tristram-biografi som har svårt att fylla ut Tristrams liv med tillräckligt spän-

¹⁰⁸ Rowson, "Hyperboling Gravity's Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", s. 73.

¹⁰⁹ David Richter, "Narrativity and Stasis in Martin Rowson's *Tristram Shandy*", s. 88.

¹¹⁰ Ibid. Värt att påpeka är att Richter talar utifrån en position som amerikansk professor i engelskspråkig litteratur, och därför har en något annan referensbank än vad, låt säga läsare av den här uppsatsen, kan antas ha.

¹¹¹ Elizabeth Wanning Harries, "Winterbottom's *Tristram Shandy*", i *Scriblerian and the Kit-Cats* (2006: vol. 39, no. 1, s. 91-92), s. 92.

nande detaljer.¹¹² Alla dessa aspekter uppmärksammar det faktum att adaptationerna, vare sig de vill eller inte, förhåller sig till en förlaga, och att denna både har många år på nacken och dessutom varit fokus för många tidigare analyser och tolkningar. Det blir tydligt att både Rowsons och Winterbottoms berättelser existerar i en tid i vilken *Tristram Shandy* redan är en klassiker, med allt vad det innebär. I både Rowsons och Winterbottoms adaptationer spelar därför boken *Tristram Shandy*, som artefakt, en viktig roll. I filmatiseringen dyker exemplar av boken upp flera gånger, och ”skådespelarna” sitter ibland och läser högt direkt ur ett exemplar. När ”Coogan” får veta att kärlekshistorien mellan Toby och änkan Wadman ska läggas till i manuset, får han bråttom att läsa in sig på motsvarande kapitel i förlagan. Rowson, förutom att imitera bokens utformning på vissa sidor (se t.ex. den svarta sidan i Figur 6) placerar den litterära förlagan som fysisk artefakt i händerna på karaktärer i serierutorna, och en sida i adaptationen skildras på ryggen av ett exemplar av *Tristram Shandy*.

Ett vidgat perspektiv – alternativa adaptationsstrategier

En ofilmad *Tristram Shandy*

Innan Winterbottoms lyckade (i betydelsen slutförda) filmatisering av *Tristram Shandy*, gjordes ett annat försök till en filmadaptation av Sternes verk. Marsha Kinder och Beverle Houston, båda filmvetare, beskriver i en artikel i *Eighteenth Century Studies* sitt arbete med en filmversion av *Tristram Shandy*. De beskriver ingående sina intentioner och hur de föreställde sig att bokens formella och strukturella aspekter skulle kunna överföras till filmmediet. Det intressanta i sammanhanget är deras explicit teoretiska ingång, och att adaptationen i många aspekter tydligt skiljer sig från Winterbottoms film.

Kinder & Houston är precis som Rowson tydliga med att etablera hur de ser adaptationen som en kritisk process i dialog med förlagan, och att adaptationen bör tillföra något eget till verket.¹¹³ De beskriver hur de försökt anamma och överföra vad de ser som förlagans karaktäristiska drag, varav ett är dess tematiserande av sina egna förutsättningar. Utifrån det drar de slutsatsen att även adaptationen bör kretsa kring sin egen tillblivelse:

¹¹² Rowson, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, s. 49-50 och 155-59.

¹¹³ Kinder & Houston, ”A Critical Adaptation of *Tristram Shandy*”, s. 484. Jfr Rowson, ”Hyperboling Gravity’s Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*”.

Tristram Shandy is a book about the creative process (hence the emphasis on issues of control, impotence, and accident); it is also a book about language and its limitations and resources in dealing with life. Our screenplay is about the relationship between fiction and films, between verbal and visual imagery; [...] it is a film about adaptation.¹¹⁴

Precis som både Rowson och Winterbottom gjorde alltså Kinder & Houston (det egentligen inte alls självklara) valet att skildra själva adaptationsprocessen.

Vad gäller de *metamateriella* referenserna i förlagan, och mer specifikt de visuella inslagen, verkar Kinder & Houston ha ansett att det krävs ett visst mått av medial anpassning för att återge metamaterialiteten i sin adaption. Markörer som sågs som innovativa och konventionsbrytande för Sterne och romanformen, tillför inget nytt då de endast *överförs* till filmen:

Not only do they not expand the medium, they use only some of its definitive qualities since they do not involve motion. As borrowings from still photography or painting, they are not inherently interesting enough. Hence in our adaptation, they have been abandoned or transformed. The black page has been retained as an optical transition; the squiggly drawings of the structure have become skywriting, their visual limitations to some extent overcome by the anachronism of the airplane. The pictorial element is now temporally, not formally, radical, and does not add to the film's identity as a mixed form.¹¹⁵

Det framgår av beskrivningen av t.ex. Tristrams narrativa linjer, här som rökskrift (skywriting), att dessa markörer främst fungerar som visuella referenser till förlagan, och inte som metamateriella referenser till filmmediet i sig. En tydligare analogi görs visserligen till det kapitel i förlagan där en latinsk text och dess engelska översättning presenteras sida vid sida, vilket försvårar läsarens spatials förväntningar på texten. Kinder & Houston beskriver en motsvarighet i filmen med en medveten konflikt mellan dubbning och undertext i filmen (utan att gå in närmare på hur detta rent konkret skulle se ut).¹¹⁶ De skapar också en metamateriell analogi som påminner om de scener i Winterbottoms adaption där Tristram talar till kameran, om än mer tydligt materiell: "at the end of one scene the image goes out of focus, and Tristram begins to curse the projectionist, whose shadowy fingers and nose appear on the screen." Markören verkar så klart även som metanarrativ referens och illusionsbrytande på

¹¹⁴ Kinder & Houston, "A Critical Adaptation of *Tristram Shandy*", s. 486.

¹¹⁵ Ibid., s. 488f.

¹¹⁶ Ibid., s. 489.

samma sätt som scenen hos Winterbottom, eftersom Tristram talar ”igenom” berättelsenivåerna, och uppmärksammar filmens artificiella status.

Vad gäller förlagans språk och ordlekar, nämner Kinder & Houston endast hur de hanterat Sternes återkommande ”Hobby-Horse”, och deras analogi verkar i utförande vara snarlik Rowsons: De ser ordlekens funktion hos Sterne som en ”highly sophisticated extension of the possibilities of language in print,” och eftersom film har andra visuella egenskaper, gestaltar de sina käpphästar ”with full visuals, as carousel horses, with personalities and accoutrements to match”.¹¹⁷

Det framgår av deras utläggning att huvudpoängen i adaptationen varit att behålla förlagans experimentella drag, där självreflexiviteten är en viktig del. Därför är många av deras metamarkörer tematiska analogier snarare än till specifika markörer i förlagan. Att så avsluta filmen med ett musikaliskt nummer, baserat på den visa Toby visslar på i flera passager i förlagan,¹¹⁸ syftar till att gestalta den stora mängd genrer och former de upplever som väsentliga för Sternes verk. Filmen avslutas således med ”various characters doing musical renditions of *Lillabullero* in a range of musical and cinematic styles, ending with Tristram popping out of the Shandy clock like a cuckoo, leading the audience in a singalong as they file out of the movie house”.¹¹⁹

Det är så klart svårt att veta om de metamarkörer som beskrivs i Kinder & Houston's artikel hade överlevt processen till färdig film, och hur de i så fall hade gestaltats och fungerat, men av deras beskrivning att döma verkar deras adaptation åtminstone utgöra ett komplement till Winterbottom och Rowson, i sitt förhållnings-sätt till meta-aspekterna i förlagan, och i hur de anammat mediets unika förutsättningar. Likt Rowson intresserar de sig för förlagans parodiska drag, och blandar former, genrer och visuella uttryck; likt Winterbottom tematiserar de filmmediets konventioner och problemen de utgör för en berättelse som Tristrams; de anser sig tvungna att banta ner en bok på nio volymer till en film på runt två timmar, och strukturera om narrativet till ett som filmtittare kan acceptera. De menar att en “[s]atisfactory resolution, whether happy or sad, is an important element in by far the

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ ”My uncle Toby would never offer to answer this by any other kind of argument, than that of whistling half a dozen bars of *Lillabullero*.” (*TS*, 1, 21, s. 50).

¹¹⁹ Kinder & Houston, ”A Critical Adaptation of *Tristram Shandy*”, s. 491.

greatest number of films that ever reach an audience”,¹²⁰ en något paradoxal slutsats med tanke på hur de säger sig vilja motsvara Sternes konventionsbrott och nydanande experiment .

The French Lieutenant’s woman – en annan förlaga

Med detta sagt om *Tristram Shandy* och dess adaptationer finns det anledning att säga något om adaptationen av en annan förlaga, med andra metamarkörer att förhålla sig till, och vars självreflexivitet tar andra former, med andra effekter.

John Fowles *The French Lieutenant’s Woman*, utgiven 1969 och adapterad till film 1981, är ett intressant exempel på självreflexiv fiktion att kontrastera mot *Tristram Shandy* och dess adaptationer av flera anledningar. T.ex. är de två litterära förlagorna inte särskilt lika varandra. Självreflexiviteten i Fowles roman sker i huvudsak genom andra referenser, och uppmärksammar framförallt det ontologiska förhållandet verklighet/fiktion. Den ovan något styvmoderligt behandlade termen *metafiktion* är i Fowles fall tämligen passande. Där *Tristram Shandys* metareferenser kanske i första hand uttrycks i sitt experimentella och konventionsbrytande förhållande till romanformen och bokens materialitet, skriver Fowles i slutet av ett 1960-tal, efter Joyce, efter T.S. Eliot, då även formexperimenten blivit norm. *The French Lieutenant’s Woman* innehåller inte heller några typografiska markörer, utan aktualiserar sina egna förutsättningar på en nästan enbart metanarrativ nivå.

The French Lieutenant’s Woman är ett exempel på vad Hutcheon kallar ”historiographic metafiction”: Berättelsen är i grunden en kärlekshistoria om Charles Smithson och Sarah Woodruff i 1800-talets England, och bär flera drag av en roman skriven då, med det undantaget att berättaren befinner sig i det 1960-tal som boken faktiskt skrivs. Detta faktum präglar berättelsen, som innehåller referenser till moderna(re) idéer och företeelser, och hänvisningar till det faktum att den *inte* är en 1800-talsroman. Som Hutcheon beskriver det, så gör denna typ av litteraturs ”metafictional self-reflexivity (and intertextuality) [...] their implicit claims to historical veracity somewhat problematic”.¹²¹

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Linda Hutcheon, ”Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”, i Patrick O’donnell och Robert Con Davis (red.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1989, s. 3-32), s. 3. Metafiktion bör här tolkas i den breda betydelse som diskuterats inledningsvis, men då det i Fowles fall i

Utöver berättelsens fiktiva historicitet, är berättaren dessutom tydlig med att karaktärerna är en produkt av hans fantasi. Första gången berättaren tydliggör detta för läsaren är i trettonde kapitlet. Efter tolv kapitel av en realistiskt gestaltad berättelse som skapat en illusion om karaktärerna som verkliga och självständiga personer, frågar sig berättaren ”Who is Sarah? Out of what shadows does she come?” för att på nästa sida inleda det trettonde kapitlet med ett radikalt illusionsbrott när han själv svarar på frågan:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters’ minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and ‘voice’ of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does.¹²²

Berättaren förklarar därefter att han trots detta inte har makten att styra sina karaktärer. Han måste låta Charles göra sina egna val, ”if I wish him to be real”. Den meta-narrativa referensen som skapas av detta erkännande av berättaren, introducerar en annan nivå i berättelsen, där berättaren brottas med viljan att vara ärlig i sin återgivning av vad som i slutändan är fiktion. Han vill ge sina karaktärer autonomi och frihet samtidigt som de styrs av vad han faktiskt skriver. I den narrativa strukturen blir detta tydligast mot slutet av boken, när berättaren presenterar två olika slut, och förklarar att båda är lika giltiga, även om läsaren kanske har svårt att intala sig själv det:

The only way I can take no part in the fight is to show two versions of it. That leaves me with only one problem: I cannot give both versions at once, yet whichever is the second will seem, so strong is the tyranny of the last chapter, the final, the ‘real’ version.¹²³

Berättaren, som just i denna scen för övrigt figurerar intradiegetiskt tillsammans med huvudpersonen i en tågagn, löser detta genom att singla slant, och det romantiskt lyckliga slutet (som med största sannolikhet varit det enda om berättelsen faktiskt var en av de 1800-talsromaner berättaren imiterar) kommer således först.

I Reisz filmadaptation av boken, baserad på Harold Pinters filmmanus, skapas analogier till Fowles metamarkörer på ett sätt som utnyttjar filmens mediala förut-

första hand faktiskt handlar om *metafiktiva* aspekter även i en snävare betydelse, är Hutcheons ordval, om än oavsiktligt, relevant.

¹²² John Fowles, *The French Lieutenant’s Woman* (London, 1971 [1969]), s. 85.

¹²³ *Ibid.*, s. 349.

sättningar och konventioner. Adaptionen hyllades på flera håll för sin lösning på bokens självreflexiva drag och Neil Sinyard beskriver t.ex. adaptionen som en ”magnificent metaphor for the novel rather than a slavish imitation of it.”¹²⁴ Adaptionens förhållningssätt till bokens självreflexiva drag påminner delvis om Winterbottoms hantering av *Tristram Shandy*, men har helt andra analogiska och tematiska konsekvenser: som analogi till förlagans anakronistiska berättelse om problemen med att skriva fiktion skapar Pinter/Reisz en mise en abyme-struktur med en film i filmen. Berättelsens 1800-talsdel presenteras således som en fiktion även i filmen, (som dessutom i filmen är baserad på en bok, vilket ger filmen även en metaadaptiv markör lik den i *A Cock and Bull Story*). Pinters manus öppnar med en scen som etablerar detta förhållande, och som det är värt att återge i sin helhet:

1. Exterior. The Cobb. Lyme Regis. Dawn. 1867.

A clapperboard. On it is written: THE FRENCH LIEUTENANT’S WOMAN. SCENE 1. TAKE 3.

It shuts and withdraws, leaving a close shot of ANNA, the actress who plays SARAH. She is holding her hair in place against the wind.

VOICE (off screen)

All right. Let’s go.

The actress nods, releases her hair. The wind catches it.

VOICE (off screen)

Action.

*SARAH starts to walk along the Cobb, a stone pier in the Harbour of Lyme. It is dawn. Windy. Deserted. She is dressed in black. She reaches the end of the Cobb and stands still, staring out to sea.*¹²⁵

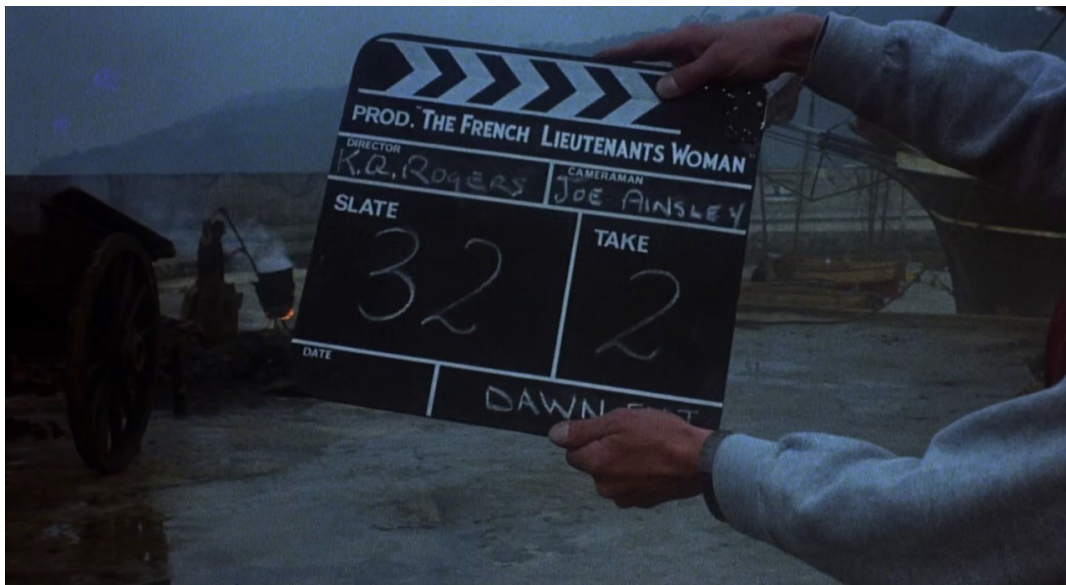
Pinter beskriver här i stort sett vad publiken ser i slutversionen av filmen: en första scen i vilken förhållandet mellan fakta och fiktion direkt tematiseras, och det på ett sätt som bara kan göras i filmmediet. Vad som i filmen först kan misstas för ett fel i redigeringen (film-klappan och regissörens ”Action.”) visar sig vara ett medvetet

¹²⁴ Neil Sinyard, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (London: Routledge, 2013), s. 135. Se även Skei, *På litterære lekeplasser: studier i moderne metafiksjonsdiktning*.

¹²⁵ Harold Pinter, *The Screenplay of The French Lieutenant’s Woman: Based on the Novel by John Fowles* (London, 1981), s. 1.

främmandegörande illusionsbrott som etablerar den mise en abyme-struktur som filmens tematik till stor del bygger på (Se Figur 14).¹²⁶

Precis som Fowles i förlagan utmanar läsaren att fästa sig vid karaktärer som han gång på gång framhäver som produkter av sin fantasi, utmanar Pinter/Reisz åskådaren att leva sig in i en film som från början framhäver sin ontologiska status som fiktion, vilket Tucker uppmärksammar: "[L]ike its progenitor, it immediately prohibits the audience from reclining into a mid-Victorian romance by reminding us, in the very first scene, that this fiction has been created in the twentieth century."¹²⁷



Figur 14 – Mise en abyme i Reisz *The French Lieutenant's Woman*.

Efter några scener i 1800-talsmiljö följer sedan filmen ett liknande upplägg som *A Cock and Bull Story*, genom att växla mellan förlagens 1800-talsberättelse och den nutidsberättelse som följer filmskapandet. Här löper en kärleks- och otrohetsintrig mellan skådespelarna Mike och Anna parallellt med den de själva gestaltar som karaktärerna Charles och Sarah. Mot slutet av filmen står det emellertid klart att Mike, den skådespelare som porträtterar Charles från boken, har svårare att skilja på fikt-

¹²⁶ Något Pinter dock gör i manuset, och vars mediespecificitet har svårare att överleva till filmmediet, är att han använder olika typsnitt i manuset; en modernt sans-serif till 1970-talsscenerna, och en mer klassisk serif till 1800-talsscenerna. Jag försöker så gott det går återskapa detta i manuscitatet ovan, dock utan att använda samma typsnitt som Pinter.

¹²⁷ Tucker, "Despair Not, Neither to Presume: *The French Lieutenant's Woman: A Screenplay*", s. 66.

ion och verklighet. En analogi till bokens dubbla slut skapas här genom de olika nivåerna i filmen, med sina parallella historier: 1800-talsberättelsen följer den linje i boken där Charles och Sarah till slut får varandra. Efter att paret glider iväg i en roddbåt efter att ha återförenats och förklarat sin kärlek för varandra, följer en scen där skådespelarna 1979 firar att filmen är färdiginspelad. De flesta skådespelare är nu klädda i moderna kläder, men t.ex. Mike har fortfarande på sig delar av sin karaktärs utstyrsel. Mike följer efter Anna in i det hus där 1800-talsberättelsens sista scener spelats in, men finner bara hennes avtagna peruk. Han hör en bil utanför och springer fram till fönstret och ser Anna åka iväg. "Sarah!" ropar han efter henne.¹²⁸ Gränsen mellan film och verklighet tycks alltså högst diffus. Både för Mike och för publiken.

Vad som mest uppenbart skiljer *The French Lieutenant's Woman* från *Tristram Shandy* när det gäller verkens självreflexiva drag har att göra med hur verken, och därmed deras metamarkörer, är tänkta att läsas. Flera av Sternes metareferenser är tydligt humoristiska, som skämt mellan författaren och läsaren, på karaktärernas och berättelsens bekostnad. Tristram är, i både förlaga och adaption, en uppenbart komisk och narrliknande berättarfigur, vars prioritet är att roa sin publik med de medel han har, inklusive berättelsens struktur. Den anonyma berättaren i *The French Lieutenant's Woman* är å andra sidan en allvarligt genuin figur, med orolig vördnad inför sina karaktärers öde. Även om den inte undviker ett och annat skämt på sin egen självbilds bekostnad, är det svårt att läsa *The French Lieutenant's Woman* som en komedi. Dess metamarkörer aktualiserar visserligen ofta samma förhållanden som de hos *Tristram Shandy* (relationen fiktion/verklighet o.s.v), men intresset för berättelsen, dess tillblivelse, och relation till verkligheten tycks hos Fowles berättare genuint och uppriktigt menat, medan det är svårare att avgöra riktigt när Tristram (och Sterne) satiriserar och driver med något.

I adaptionerna framgår denna skillnad i ton än tydligare, och både Rowsons serieroman och *A Cock and Bull Story* är tydligt i första hand komedier, och metareferenserna utnyttjas också för främst en sådan effekt, medan de i filmadaptionen av *The French Lieutenant's Woman* lyfter mer allvarligt ställda existentiella frågor; tonen är helt enkelt en annan när karaktärerna hos Rowson

¹²⁸ Pinter, *The Screenplay of The French Lieutenant's Woman: Based on the Novel by John Fowles*, s. 104 och Reisz (reg.), *The French Lieutenant's Woman*.

krockar med den svarta sidan än när Mike på kulmen av sin identitetskris inte förmår skilja på sin älskarinna och den karaktär hon spelar.

Slutdiskussion

Den här uppsatsen har i första hand kretsat kring *Tristram Shandy*, ett verk ofta uppmärksammat för sina självreflexiva drag och upptagenhet vid sin egen tillblivelse, och två adaptationer av detta verk; en film och en serieroman. Dessa tre verk har jämförts i syfte att undersöka hur deras självreflexivitet, som ofta präglas av det medium i vilket de verkar, återskapas när berättelsen gestaltas i ett annat medium. I uppsatsens inledande kapitel ställdes därför två frågor som styrte undersökningen: Hur skapas motsvarigheter till självreflexiva drag i en berättelse när den adapteras till ett annat medium? Och vad har detta för konsekvenser för självreflexivitetens effekter och funktion?

För att på ett konkret sätt kunna jämföra relevanta aspekter i förlaga och adaptation identifierades inledningsvis olika former av *metareferens* som syftar till att uppmärksamma olika delar av verkets tillblivelse. En *metamarkör* – den minsta beståndsdel i ett verk i vilken det går att urskilja en metareferens – kan enligt denna uppställning fungera som antingen en metamateriell, metanarrativ, metaspråklig, eller i adaptationernas fall, metaadaptiv referens. I adaptationsprocessen skapas ofta medialt anpassade *analogier* till relevanta aspekter i förlagan, och då självreflexiviteten är en sådan aspekt, krävs analogier till de metamarkörer som är källan till denna reflexivitet. Hur dessa analogier ser ut och fungerar skiljer sig markant mellan de olika formerna av referens, främst eftersom vad de faktiskt refererar till inte nödvändigtvis är samma sak i förlaga och adaptation.

Av analysen framgår att störst medial anpassning sker hos de *metamateriella* referenserna, då dessa på ett konkret sätt aktualiserar och blottlägger det medium i vilket berättelsen gestaltas och därför snarare kräver analogier till markörerna i förlagan än raka överföringar. Sternes typografi och hänvisningar till texten *som text* kan inte direkt överföras till filmmediet och samtidigt behålla sin självreflexiva funktion. Eftersom filmen består av ljud och rörliga bilder, skapade med andra materiella förutsättningar än romanen, skapar Winterbottom andra referentiella markörer för att *filmens* tillblivelse ska vara den som aktualiseras. I Rowsons serie, där texten visserligen är en naturlig del av mediet, skapas också markörer som uppmärksammar seriens grafiska egenskaper och förutsättningar.

De *metaspråkliga* referenserna i förlagan blir till stor del snarare vad man skulle kunna kalla *metavisuella* eller *metagrafiska* referenser hos Rowson, då Sternes ordlekar omvandlas till visuella motsvarigheter. Även i *A Cock and Bull Story*, när ordlekarna ofta återges ordagrant, förlorar de till stor del sin metareferens.

De markörer i *Tristram Shandy* som främst verkar som *metanarrativa* referenser utgörs ofta av yttranden av berättaren, och kan därför i praktiken överföras i båda adaptationer utan vidare medial anpassning. Ofta förstärks dock den metanarrativa aspekten i adaptationerna överlag. När Tristram hos Winterbottom, vänd mot publiken, hävdar att "I'm Tristram Shandy. The main character in this story", måste det ses som ett högst explicit illusionsbrott som saknar motstycke i förlagan. Sättet på vilket Sterne organiserar narrativet genom digressioner och plötsliga avbrott skildras vidare analogt i filmen med hjälp av mediets förutsättningar, genom t.ex. olika redigeringsstekniker och stillbilder. Metanarrativiteten bibehålls således, om än med delvis nya markörer och strategier. Detsamma gäller hos Rowson, som utöver direkta citat om narrativet från förlagens Tristram, t.ex. låter sitt intradiegetiska alter ego explicit diskutera bokens struktur, både som serie och narrativ.

Av de exempel jag undersökt att döma, verkar det mest framträdande draget hos samtliga adaptationer av självreflexiv fiktion vara hur de tematiserar adaptationsprocessen. Oavsett vilka metareferenser som aktualiseras i förlagan, refererar alla adaptationer till sig själva *som adaptationer*. Filmen är inte bara en film om att göra en film, serien inte bara en serie om att göra en serie; de är båda adaptationer om att göra adaptationer, vilket de också har gemensamt med filmatiseringen av *The French Lieutenant's Woman* och den adaptation som Kinder & Houston beskriver. Hutcheons tes om att adaptationerna måste läsas *som adaptationer* föregås här således av adaptationerna själva, som aktualiserar detta förhållande redan i verket.

Strategierna för att skapa metareferentiella analogier i det nya mediet ser som sagt olika ut. Jag tycker mig kunna urskilja fyra olika sätt att i en adaptationsprocess förhålla sig till förlagens självreflexiva drag, vilka finns representerade i olika hög grad i alla adaptationer jag undersökt:

1. Att explicit referera till och diskutera förlagans metanivåer och självreflexiva aspekter. I både *A Cock and Bull Story* och Rowsons *Tristram Shandy* görs detta från och till, i form av metaadaptiva referenser. Ett exempel är hur Rowsons alter ego förklarar att "With 'Tristram Shandy' we have the first great anti-novel about the very act of writing a novel!"
2. Att försöka överföra själva markören så nära som möjligt i det nya mediet. Det här gör Rowson med mycket av Sternes typografiska aspekter, men förhållningssättet syns också på en något mer tematisk nivå, som det faktum att *Tristram Shandy* är en bok om att skriva en bok, *A Cock and Bull* en film om att göra en film, Rowsons *Tristram Shandy* en serie om att skapa en serie.
3. Att uppmärksamma adaptationsprocessen, oavhängigt hur förlagan ser ut. Utöver de undersökta adaptationernas mise en abyme-strukturer som uppmärksammar sig själva som film om film, serie om serier o.s.v, refererar de alla till sig själva som *adaptationer*, och för en dialog med tidigare adaptationer i olika medier.
4. Att behålla *formen* av metareferens i en markör, i en analogi anpassad till det nya mediet; att återskapa effekten och funktionen hos en metareferens, med en markör konstruerad specifikt för adaptationen. Ett tydligt exempel är Reisz/Pinters *The French Lieutenant's Woman*, där mise en abyme-strukturen inte är något som återfinns i den litterära förlagan, men som i filmen fungerar som analogi till den metanarrativa referensen som i boken utgörs av den närvarande berättaren, som uttryckligen framhäver karaktärernas fiktiva existens.

Det är lätt att se lockelsen i den utmaning det onekligen innebär att försöka adaptera verk som någon gång stämplats som oöverförbara till ett annat medium. *Tristram Shandy* var ett typiskt exempel på en "ofilmbar" bok innan *A Cock and Bull Story* dök upp, just för att boken och texten är så viktiga aspekter av berättelsen. Vissa skulle kanske hävda att inget har förändrats, att en regelrätt adaptation av verket fortfarande är omöjlig, men i så fall har man nu åtminstone försökt. Samtliga adaptationer som undersökts i uppsatsen visar att även så medie-specifika aspekter av självreflexivitet som Sternes typografi eller Fowles ambivalenta slutkapitel, kan överföras till en adaptation och ändå behålla åtminstone *effekten* av förlagans reflexivitet, och det är när adaptationens intermediala karaktär utnyttjas som detta blir möjligt.

Den svarta sidan i Winterbottoms adaption är ett bra exempel på varför en direkt, ”trogen” överföring av en markör inte alltid fungerar i ett annat medium, medan det sätt på vilket samma adaption utnyttjar filmmediets egenskaper när Tristram talar direkt till kameran, eller hur Rowson låter Tristram klättra ur serierutorna, är exempel på lyckade analogier, just på grund av hur de på ett mer tematiskt plan skapar analogier till självreflexivitetens ontologiska sidor i förlagan.

John Barth skriver i ett förord till sin högst självreflexiva novellsamling *Lost in the Funhouse* att vissa berättelser ”would lose part of their point in any except printed form” och syftar på sådana berättelser som i så hög grad tematiserar texten och det tryckta ordet, att de i annan form hade förlorat denna aspekt.¹²⁹ Men den väsentliga frågan i alla sådana berättelser är just tematiseringen av *texten* eller *boken*, eller om poängen snarare är tematiseringen av *sig själv*, oavsett vad det innefattar. Att hävda att självreflexiviteten i adaptionerna av *Tristram Shandy* har gått förlorad skulle vara missvisande; i vissa avseenden är självreflexiviteten snarare t.o.m. starkare. Visst uppmärksammas andra materiella egenskaper än typografi i *A Cock and Bull Story*, men dess analogier refererar istället filmmediets förutsättningar och begränsningar. Ett verks självreflexivitet tycks i slutändan vara högst överförbar i adaptionprocesser. Det som kan behöva förändras är vad reflexiviteten pekar tillbaka på, varför *en bok om en bok* blir *en film om en film*, och så vidare.

En viktig faktor i adaptionerna av *Tristram Shandy*, som av utrymmesskäl inte diskuterats närmare i analysen, är det stora tidsavstånd som ligger mellan förlaga och adaption. Vad som 1760 var konventionsbrytande och experimentellt är inte nödvändigtvis det 1995 eller 2005, sedan romantisk ironi, modernism och postmodernism utvecklats olika former av självreflexivt berättande. Det är därför fullt möjligt att vissa av de till synes mediala anpassningar som diskuterats i analysen i själva verket har mer att göra med en anpassning till nya konventioner och en annan publik. Även vilka frågor som i första hand tematiseras av självreflexiviteten har, som visats i avsnittet om *The French Lieutenant's Woman*, förändrats genom litteraturhistorien, och så klart påverkar det hur man i adaptionerna av *Tristram Shandy* förhåller sig till dessa drag. En jämförande adaptionstudie som fokuserar detta perspektiv hade varit ett välkommet komplement till frågeställningarna i den här uppsatsen.

¹²⁹ John Barth, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice* (New York: Doubleday, 1968), s. xi.

Den här uppsatsen ger exempel på hur självreflexiviteten påverkas av den intermediala adaptionsprocessen, och rör sig därför snarare i gränslandet mellan medier än i deras respektive fält. Hur gestaltningen av självreflexivitet påverkas av olika mediers förutsättningar är ett relativt outforskat område, och jämförelserna i den här uppsatsen visar att självreflexiviteten påverkas och kräver anpassning i överföringen mellan medier.

Uppsatsen bör ses som ett bidrag till det än relativt outforskade område som utforskar den litterära självreflexivitetens trans- och intermediala förutsättningar. Uppsatsen visar hur ett medialt komparativt perspektiv har potential att belysa de skarvar och gränser som annars lätt uppstår mellan discipliner. Jag har ovan visat på olika mediers förutsättningar att gestalta självreflexivitet, och givit exempel på vad som sker med självreflexiva berättelser *mellan medier*.

Litteratur

—Read, read, read, read, my unlearned reader! read,—or by the knowledge of the great saint Paraleipomenon—I tell you before-hand, you had better throw down the book at once; for without *much reading*, by which your reverence knows, I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motly emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unraval the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one. (TS, 3, 36, s. 164)

Primärkällor:

Litteratur

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (London, 1971 [1969])

Pinter, Harold, *The Screenplay of The French Lieutenant's Woman: Based on the Novel by John Fowles* (London, 1981)

Rowson, Martin, *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman* (London: SelfMadeHero, 2010 [1996])

Sterne, Laurence, *The Life and Opinons of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. 1 (2 ed.)* (London: R. and J. Dodsley, 1760)

Sterne, Laurence, *The Life and Opinons of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. III* (London: R. and J. Dodsley, 1761)

Sterne, Laurence, *The Life and Opinons of Tristram Shandy, Gentleman. Vol. VI* (London: T. Becket and P. A. Dehondt, 1762)

Sterne, Laurence, *Tristram Shandy : An Authoritative Text, the Author on the novel, Criticism*, red. Howard Anderson (New York: Norton, 1979)

Sterne, Laurence, *Välborne herr Tristram Shandy : hans liv och meningar. D. 2, 5-9*, övers. Thomas Warburton (1980)

Film

Reisz, Karel (reg.), *The French Lieutenant's Woman* (UK, 1981)

Winterbottom, Michael (reg.), *A Cock and Bull Story* (UK, 2005)

Konst

Hogarth, William, "The Four Stages of Cruelty: The Reward of Cruelty" (1751), <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/400041>, hämtad 25.4.2016

Patch, Thomas, "Laurence Sterne, alias Tristram Shandy: 'And When Death Himself Knocked at My Door'" eller "Sterne and Death" (1769), <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/428635>, hämtad 25.4.2016

Sekundärkällor

Anderson, Howard, "Tristram Shandy and the Reader's Imagination", i *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* (1971: vol. 86, no. 5, s. 966-73)

- Barth, John, *Lost in the Funhouse : Fiction for Print, Tape, Live Voice* (New York: Doubleday, 1968)
- Booth, Wayne, "Did Sterne Complete 'Tristram Shandy?'" , i *Modern Philology* (1951: vol. 48, no. 3, s. 172-83)
- Boswell, James, *The life of Samuel Johnson, LL.D* (London: printed by Henry Baldwin, for Charles Dilly, 1791)
- Brissenden, R. F., "'Trusting to Almighty God': Another Look at the Composition of *Tristram Shandy*", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 258-69)
- Christensen, Inger, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett* (Bergen: Univ.-forl, 1981)
- Cordasco, Francesco, *Laurence Sterne: A List of Critical Studies Published From 1896 to 1946* (Long Island Univ. Press, 1948)
- Currie, Mark, *Metafiction* (London: Longman, 1995)
- Eckman, Zoe, "Visual Textuality in *Tristram Shandy*, Print Technologies, and the Future of the Novel", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (2013: vol. 24, s. 59-69)
- Filimon, Eliza Claudia, "Spaces of Time in the Movie *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2006)", i *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia* (2012: no. 13, s. 329-36)
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980)
- Harries, Elizabeth Wanning, "Winterbottom's *Tristram Shandy*", i *Scriblerian and the Kit-Cats* (2006: vol. 39, no. 1, s. 91-92)
- Hartley, Lodwick, *Laurence Sterne: An Annotated Bibliography, 1965-1977 : With an Introductory Essay-review of the Scholarship* (Boston, Mass: G.K. Hall, 1978)
- Holtz, William, "Typography, *Tristram Shandy*, and the Aposiopesis, etc", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 247-57)
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984)
- Hutcheon, Linda, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History", i Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (red.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1989, s. 3-32)
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006)
- Jakobson, Roman, "Lingvistik och poetik", övers. Östen Dahl, i Kurt Aspelin and Bengt A. Lundberg (red.), *Poetik och lingvistik* (Stockholm, 1974 [1960], s. 139-79)
- Jefferson, D. W., "'Tristram Shandy' and the Tradition of Learned Wit", i *Essays in Criticism* (1951: vol. 1, no. 3, s. 225-48)
- Kenner, Hugh, *Flaubert, Joyce and Beckett : The Stoic Comedians* (Boston: Beacon Press, 1962)

- Kinder, Marsha & Houston, Beverle, "A Critical Adaptation of *Tristram Shandy*", i *Eighteenth-Century Studies* (1977: vol. 10, no. 4, s. 484-92)
- Larsen, Svend Erik, "Når litteraturen snakker med sig selv. Metafiktion og litterær metode", i *Edda* (2003: vol. 103, no. 3, s. 266-81)
- Mayoux, Jean-Jacques, "Variations on the Time-sense in *Tristram Shandy*", i Arthur H. Cash (red.), *The Winged Skull: Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference* (The Kent State University Press, 1971, s. 3-18)
- Moss, Roger B., "Sterne's Punctuation", i *Eighteenth-Century Studies* (1981: vol. 15, no. 2, s. 179-200)
- Myklebost, Svenn-Arve, "*Tristram Shandy*: teikneserie, roman eller teikneserieroman?", i *Ekfrase* (2012: vol. 3, no. 2, s. 87-98)
- Newbould, M. C., *Adaptations of Laurence Sterne's Fiction: Sterneana, 1760-1840* (Routledge, 2013)
- Petrie, Graham, "A Rhetorical Topic in *Tristram Shandy*", i *Modern Language Review* (1970: vol. 65, s. 261-66)
- Pierce, David & Voogd, Peter Jan de, *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism* (Amsterdam: Rodopi, 1996)
- Prince, Gerald, "Metanarrative Signs", i Mark Currie (red.), *Metafiction* (London: Longman, 1995, s. 55-68)
- Richter, David, "Narrativity and Stasis in Martin Rowson's *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (1999-2000: vol. 11, s. 70-91)
- Robinson, Douglas, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008)
- Rowson, Martin, "Hyperboling Gravity's Ravelin: A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (1995: vol. 7, s. 63-86)
- Rowson, Martin, "A Comic Book Version of *Tristram Shandy*", i *Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne and His Works* (2003: vol. 14, s. 104-21)
- Singerman, Alan J., "*Jacques le fataliste* on Film: From Metafiction to Metacinema", i Robert Mayer (red.), *Eighteenth-century Fiction on Screen* (New York: Cambridge University Press, 2002, s. 123-38)
- Sinyard, Neil, *Filming Literature : The Art of Screen Adaptation* (London: Routledge, 2013)
- Skei, Hans H., *På litterære lekeplasser: studier i moderne metafiksjonsdiktning* (Oslo: Univ.-forl, 1995)
- Šklovskij, Viktor, *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher (Elmwood Park, Ill: Dalkey Archive Press, 1990 [1925])
- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992)
- Stam, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", i James Naremore (red.), *Film Adaptation* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000, s. 54-76)

Tucker, Stephanie, "Despair Not, Neither to Presume: *The French Lieutenant's Woman: A Screenplay*", i *Literature/Film Quarterly* (1996: vol. 24, no. 1, s. 63-69)

Voogd, Peter Jan de & Neubauer, John, *The Reception of Laurence Sterne in Europe* (London: Continuum, 2004)

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (New York; London: Routledge, 2003)

Williams, Helen, "Sterne's Manicules: Hands, Handwriting and Authorial Property in *Tristram Shandy*", i *Journal for Eighteenth - Century Studies* (2013: vol. 36, no. 2, s. 209-23)

Wolf, Werner, Bantleon, Katharina, & Thoss, Jeff, *Metareference Across media : Theory and Case Studies* (Amsterdam: Rodopi, 2009)

Wolf, Werner, "Metareference Across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions", i Werner Wolf (red.), *Metareference Across Media: Theory and Case Studies* (Amsterdam: Rodopi, 2009, s. 1-85)

Woolf, Virginia, *The Common Reader series 2* (London, 1932)

Otryckta sekundärkällor

"cock-and-bull, phr.", Oxford English Dictionary,
<http://www.oed.com/view/Entry/35359>, hämtad 18.5.2016

"käpphäst", SAOB, <http://www.saob.se/artikel/?seek=k%C3%A4pph%C3%A4st>, hämtad 18.5.2016

"The first editions of *Tristram Shandy* (and other works by Sterne) available as digital books", http://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/first_editions.html, hämtad 20.5.2016