



»HVAD GÖR VÄL NAMNET?«

Anonymitet och varumärkesbyggande
i 1840-talets svenska press och parnass

av Åsa Arping

Hvad gør væl namnet? Det, som ros vi kalla,
Med annat namn dock lika ljufligt doftar.
(William Shakespeare, *Romeo och Julia*)¹

I Onkel Adams genremålning *Ett namn* (1845) har Baron Gerhard Lichton berövats sin arvsrätt och tvingats fly landet sedan han, på grund av sina liberala sympatier och sin kamp för »folkets« rättigheter, felaktigt kopplats till sammansvärjningen mot Gustav III. När han många år senare återvänder till Sverige tar han plats som lärling hos en svarvare, gifter sig med dennes dotter och nöjer sig med sin enkla lott som Gustaf Ros, »Svarfvaren i Tallveda«. Klassresan nedåt bekymrar honom föga. Och det ska visa sig att inte heller sonen, trots att möjlighet ges, vill göra anspråk på barontiteln. Istället håller denne fast vid sin borgaridentitet som duglig urmakare.²

Samtidigt förblir bördstanken starkt närvarande. Även om Gustaf Ros avstår privilegier för egen del kan han inte avhålla sig från att begära själäringning för sin döda hustru. Och när sonen vid sitt bröllop står fast vid fadersnamnet »Gerhard«, trots att prästen förestavar släktnamnet »Lichton«, gör han det med huvudet höjt av »en äkta aristokratisk stolthet«. Det finns någonting typiskt i tvetydigheten, som säger en hel del om det svenska 1840-tal som befann sig någonstans mellan revolution och reaktion, utökad representation och kvardröjande ståndssamhälle.

Här betyder namnet uppenbarligen allt – och intet. Vad kan tydligare visa på aristokratin statusfall än en hantverkare som ratar det adelsnamn som rätteligen är hans? Och hur kan å andra sidan bördens manifesteras tydligare än genom en hederskodex som tycks inympad i generna? Den kompromissgestalt som till slut tar form i romanen blir särskilt livskraftig just genom att förena en ny individualism och entreprenörsanda med äldre tiders patriarkalism och traditionsmedvetande. Den gode borgaren kan göra desto mer för det allmänna bästa med adelsmannens orubbliga självkänsla i ryggen.

I vidare bemärkelse kan berättelsen förstås ses som ett uttryck för den process av omförhandling, av *re-naming*, som vidtog runtom i Europa efter franska revolutionen och som handlade om att omforma och omformulera samhället såväl demokratiskt, ekonomiskt och socialt som mentalt. Även i Sverige var penningens makt vid mitten av 1800-talet på god väg att ersätta blodets. Börd och tradition väx-lades ut mot meritokrati och framåtanda. Adelsmannen, prästen, borgaren, bonden och efter hand även arbetaren och kvinnan höll på att döpas om till »människa«, om inte i praktiken så åtminstone i den utopiskt färgade retoriken. Den växande medelklassen började tränga fram inom ämbetsmannavärlden, på universiteten, inom jordbruk, näringsliv, industri och media. Och det var inte längre bara politikern, akademikern eller ämbetsmannen som formulerade

dagordningen, utan allt oftare författaren, journalisten och litteratören. Pressen utropades till en ny statsmakt och framför allt den liberala publicisten blev en självpåtagen hjälte i rollen som bärare av den »allmänna opinionen«.

En kritisk, demokratisk analys av *namnets* betydelse skedde på en rad områden. Främst präglade den förstas tidens principfråga framför andra, den om representationen. Allt fler röster, även bland liberala element i Riddarhuset, höjdes för ståndsriksdagens avskaffande. Debattörer som Geijer visade på adelsmaktens historiska omöjlighet och argumenterade profetiskt för att »personlighetsprincipen« var på väg att bryta in i det politiska livet.³ Thorsten Rudenschiölds mer modesta tankar om »ståndscirkulation« vann en enorm spridning, ända upp i kungahuset.⁴

I detta »omvandlingssamhälle«, som Arne Melberg kallat det i sin studie *Realitet och utopi*, är även förändringarna på det symboliska planet av substantiell betydelse.⁵ Den framväxande borgerliga litteraturen både gestaltar de pågående samhällsförändringarna och pekar ut möjliga framtida färdriktningar. Kraven på avskaffandet av en övermakt kopplad till arv och anor tematiseras ständigt i 1840-talets prosaberättelser, så upptagna vid hittebarn, förväxlingar, oväntade arv, fördunklade ursprung och storartade revanşer. I påfallande hög grad handlar även litteraturen om att dekonstruera »namnet«. Alla de betydande samtidsförfattarna – Almqvist, Flygare-Carlén, Bremer, Blanche, Ridderstad och Onkel Adam – hamnade förr eller senare här. Och inte minst den sistnämndes *Ett namn* är intressant för hur den argumenterar sig fram till en kompromiss mellan företrädarna för det första och det tredje ståndet. Samförstånd framstår här fortfarande som en möjlig lösning.

Enligt tidens nya liberala konventioner skulle namnet ingenting betyda, alla var lika mycket värda. I praktiken var det alltså framförallt liberala debattörer som drev den linjen för det manliga mellanskikt de själva tillhörde. Men trots att »folket« varken inbegrep lägre hantverkare,

arbetare eller kvinnor oavsett stånd, var jämlikhetsretoriken mycket kraftfull. Inte minst i dåtidens liberala press, där den färgade språkbruk och argumentation men också spelade en avgörande roll för skribenternas framträdandeformer. Här fick inga individuella särintressen styra, det var tidningens ställningstagande som skulle fram, manifesterat i form av ett till synes enat redaktionellt, kollektivt »vi«. Det fanns en direkt koppling mellan sådana ideal och det fortsatta bruket att i huvudsak publicera artiklar anonymt. Anonymiteten skulle i det nya publicistiska klimatet fungera som garant, både för utgivaren och för läsaren, att det som skrevs präglades av objektivitet och oegennyttia. För den som läser exempelvis *Aftonbladet* under 1830- och 40-talen står det snart klart att den liberala pressen i realiteten sällan levde upp till de storvulna anspråken att spegla »folkviljan«. Redaktionen, under chefredaktör Lars Johan Hiertas handfasta styre, drev snarare hårdnackat sin egen agenda och utestängde effektivt avvikande ståndpunkter.⁶

Samtidigt var pressen, i likhet med den växande bokmarknaden, snabbt på väg att bli en del i varucirkulationen. I takt med att konkurrensen mellan bladen växte ställdes nya krav på profilering och professionalisering, och här blev de enskilda skribenterna efter hand alltmer avgörande. Det etablerade idealet av kollektiv enighet och förment objektivitet ställdes allt tydligare mot framväxande krav på ett alltmer individualiserat imageskapande. Hur handskades tidens författare, publicister och litteratörer med den här till synes paradoxala situationen, och hur påverkade den deras sätt att framträda i offentligheten? I den här uppsatsen ska jag knyta frågorna till några konkreta exempel från 1840-talets press och parnass. Och jag ska särskilt lyfta fram anonymitetens olika och ibland till synes motstridiga roller i tidens särpräglade varumärkesbyggande.

Fixeringen vid »författarfunktionen«

Den litteraturhistoriska forskningstraditionen präglas som bekant av en stark fixering vid individuella bedrifter. Författaren ställs ständigt i fokus, vare sig det sker i egenskap av gudomligt inspirerat geni, som samhällelig undantagsmänniska, juridisk upphovsman eller medial kändis. Forskningen har haft betydligt svårare att hantera kollektiv.⁷ Inte heller den enorma anonyma publicering som fyller litteraturhistorien, som totalt sett dominerar den, har ägnats den uppmärksamhet både dess utbredning och betydelse torde förtjäna. Fenomenet rymmer något av en egen mediehistoria med största relevans för både produktion och reception, dessutom med intressanta klass- och genusaspekter.

Ändå riktas intresset alltjämt i första hand mot uphovspersonen, författarnamnet utgör även efter den poststrukturalistiska subjektskritiken den helt dominerande sorteringsmekanismen. Som Michel Foucault påpekar i sin klassiska essä »Vad är en författare?« har läsepubliken, åtminstone alltsedan 1600–1700-talen, haft svårt att acceptera en skönlitterär text utan en avsändare, eller det han kallar en *författarfunktion*: »Den litterära anonymiteten är oss outhärdlig«, skriver han, till varje pris måste textens skapare spåras.⁸ Denna nyfikenhet inför källan, upphovet, kopplar Foucault framför allt till den moderna litterära marknaden. Flera forskare har senare ifrågasatt den analysen. Roger Chartier hör till dem som spårat ett intresse för författarnamnet tillbaka till medeltiden, långt före både modern marknad och copyrightlagstiftning.⁹ Andra, som Robert J. Griffin, har påmint om att det anonyma publiceringsbruket långt ifrån försvinner i och med den kommersiella tryckkulturen.¹⁰ Åtskilliga författare fortsatte med det långt in på 1800-talet och inom dags- och tidskriftspress var anonymitet och signaturbruk dominerande i större delen av Västvärlden. Anonymitet var således

inte bara ett sanktionerat bruk, utan utgjorde under lång tid normen för såväl skönlitterär som periodisk publicering.

Även om det sedermera uppstått och upprättats starka kopplingar mellan författaren som varumärke och en litterär marknad (och så småningom även copyrightlagstiftning¹¹) riskerar en ensidig fokusering på den aspekten att missa väsentliga delar av de faktiska publiceringspraktikerna. Inga juridiska teknikaliteter krävde exempelvis författarens namn på titelsidan. Kontakten mellan författare och förläggare kunde mycket väl skötas av mellanhänder och inte ens utbetalningen av honorar krävde att författaren gav sig tillkänna. I svensk lagstiftning återfick boktryckaren/förläggaren visserligen rätten att genom namnsedel skydda sig från åtal (tidigare hade ansvaret delats med författaren) genom 1809 och 1812 års Tryckfrihetsförordning. Men det ställdes fortfarande inga krav på att författarens namn skulle vara synligt i själva publikationen. För periodiska skrifter var det alltjämt ansvarig utgivare som stod för det som publicerades, oavsett om artiklarna var signerade eller ej.

Kring den viktorianska eran i England finns en hel del forskning om anonym publicering, framför allt kring enskilda författare på bokmarknaden men även kring dags- och tidskriftspress.¹² Men precis som i den betydligt blygsammare svenska forskningen är det attribuerandet av texter, avslöjandet av »de verkliga personerna« bakom texterna, som dominerat. Betydligt mer sällan har forskarna intresserat sig för det anonyma bruket som sådant, dess orsaker, motiv och följder. 1900- och 2000-talens betraktare har gärna uppehållit sig vid frågan varför tidigare generationers författare och skribenter valt att publicera sig anonymt. Kanske borde vi istället vända på problemet och intressera oss mer för vad som gjorde att det anonyma bruket efter hand upphörde att utgöra normen, alltså varför aktörerna allt oftare valde att börja signera sina texter. Jag kommer i det följande att pröva den utgångspunkten.

Låt mig först bara dröja ett ögonblick vid själva anonymitetsbegreppet. Med »anonym« avses vanligen en tryckt text vars författare inte står på verkets titelsida eller i början/slutet av en artikel. Pseudonymitet – att framträda under »falskt« eller »fingerat« namn – kan i sammanhanget ses som en underavdelning till anonymitet; det viktiga i båda fallen är att författarens juridiska namn inte är angivet.¹³ En ofta förbisedd historisk aspekt i sammanhanget rör typografi. Under den långa manuskripteran saknades i många fall behovet att ange upphovspersonen, och dessutom fanns ingen självklar plats att »placera« ett namn. I och med tryckkulturen uppstod ett särskilt *utrymme* på bokens titelsida mellan titeln och förläggaren/boktryckaren – och likaledes mellan slutet på en artikel och början på nästa.¹⁴

Som narratologen Gérard Genette påpekat har anonymiteten ett nolläge, men också flera graderingar, vilka ofta handlar just om tid.¹⁵ I moderna bokutgåvor trycktes de antika och medeltida författarnas namn med månghundraårig fördröjning. När författarnamnet började dyka upp i nyproducerad skönlitteratur var det först inom poesin och dramatiken, medan prosan oftare, och längre, förblev anonym, särskilt den som kretsade kring ett samtidsnära stoff. 1700- och 1800-talens romanförfattare publicerade ofta debutverken anonymt, för att där- efter, om de gjorde lycka, framträda i någon form, gärna med signaturen »författaren till«. Genette kallar metoden »the Austen–Scott formula« efter de författare, Jane Austen och Walter Scott, som gjorde den känd i mitten av 1810-talet. »By the Author of *Sense and Sensibility*« blev Austens signum, och Scott följde efter med »By the Author of *Waverly*«. Här kunde nya verk få draghjälp av samma författares tidigare framgångar utan att författarnamnet behövde nämnas.¹⁶ Dessa signaturer hade, påpekar Genette, i allmänhet ingenting att göra med skyddandet av ett inkognito. Läsepubliken förvånades föga över frånvaron av författarens namn och kände i många fall också till det via

hörsägen.¹⁷ Den »absoluta« anonymiteten var således i första hand ett debutfenomen. Längre fram under 1800-talet var det inte ovanligt att författarnamnet dök upp redan i andraupplagan av en roman eller i översatta förstaupplagor.

Dessa exempel tyder på något som är av yttersta vikt även för det svenska 1840-talet: anonym publicering handlade endast delvis om ett medvetet *döljande*. Att anonymitet fram till åtminstone 1700- och 1800-talen *fortsatte* att utgöra en dominerande praxis bland de skönlitterära författarna och medarbetarna i den periodiska pressen kan visserligen alltjämt kopplas till hotet om repressalier eller ett fördomsfullt bemötande på grund av kön, klass, nationalitet, religiös övertygelse eller samhällsställning. Men det faktum att bruket i så hög grad levde kvar även efter det att lagstiftningen liberaliserats och marknaden expanderat gör det svårt att se den här typen av »rädsla« som ett generellt huvudskäl.

Jag nämnde inledningsvis anonymitetens egen mediehistoria och det märkliga i att forskningen inte i högre grad intresserat sig för den. John Mullan, som i *Anonymity: A Secret History of English Literature* tecknar 500 år av anonym publicering, närmar sig i slutet av sin studie samma fråga och svaret förefaller rimligt: Anonymiteten har inte *en* historia, det finns ingen »stor berättelse« om de växlande konventionerna för anonym eller pseudonym publicering. Varje given tid, individ och situation rymmer en rad olika skäl. Samma författare kan välja olika strategier i olika skeden av sin karriär eller i olika typer av publikationer eller till och med i samma genre.¹⁸ Framför allt var anonymiteten en *process* och hos många aktörer fanns, som vi såg hos Genette, en gradering från absolut anonymitet till en signatur, en pseudonym eller namnpublishing (det han kallar *onymity*). Men, och det är kanske mest intressant i sammanhanget, många, inte minst i pressen, höll fast vid anonymiteten eller stannade vid en signatur eller använde sig till och med av flera olika sådana (*polyonymity*). Att

framträda med sitt juridiska namn förblev under lång tid bara en möjlig publiceringsstrategi bland andra.

»Anonymen« – ett litteraturhistoriskt problem

Anonymiteten var ett sedan länge återkommande debattämne i svensk press, även om förutsättningarna skiftat. Påfallande ofta hade argumenten för och emot samma syfte: ärlighet, rättrådighet, objektivitet och oegennyttia. I sina båda »Bref om Anonymen«, publicerade i *Läsning i blandade ämnen* 1798, argumenterade C.G. von Leopold för anonymitetens nödvändighet som en appell mot en alltmer kringskuren yttrande- och tryckfrihet.¹⁹ Men han såg också personliga egenskaper och den skrivandes position i offentligheten som viktiga skäl: Vissa »älska ej publiciteten, af en naturlig förbehållsamhet«, medan andra måste dölja sig av hänsyn till sin »ställning i Samhället«. Oavsett vilket ansåg Leopold fördelarna med anonymiteten överväga:

Den Anonyma Scribenten, som ej vill kännas, ej framdragas, iakttager vanligen en viss måtta och försiktighet. Det är helt annat med skrikaren som nämner sig, merendels just derföre at han vill göra uppseende. Sjelfva driftigheten at angripas är hos honom et säkert medel at omtalas.²⁰

Leopolds inlägg kan placeras i en europeisk kontext, som ett svar framför allt på J.G. Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität*, vars femte del (1795) starkt förkastar anonym publicering både av författare och kritiker, som en »förrådsk, låg och feg industri«.²¹ Leopold ser i samma bruk snarare ett bevis för heder och gentlemanenskap. För honom handlar frågan om betydligt mer än hotande repressalier eller orättfärdiga angrepp. »Anonymen« rymmer nämligen också en estetisk praxis, en egen

»skrifart«: »Äger ej litteraturen et slags arbeten, hvilkas natur just är Anonymen, antingen ej skulle existera, eller åtminstone förlora hela deras salt, ja, sjelfva deras anständighet?« frågar han retoriskt och tar bland annat upp *Spectator* och (Olof von Dalins) *Argus* som exempel.²² Utan anonymitetens särskilda konstnärliga laddning blir litteraturen sämre och framför allt betydligt mer konventionell, när författaren tvingas lägga band på sig:

Tag bort ifrån en af dessa [författare] Anonymitetens frihet, och hans styl skall med hvar rad sänka sig til den borgerliga värdighetens afmäta gång och rörelser. Han skall vid hvar uttryck känna at det är hans person, hans Embete, hans rang eller ringhet som måste tala, och at Geniet med et ansigte och et namn, icke mera är den driftiga okroppsliga ande, som tog sin flygt öfver alla dessa smerre betänkligheter.²³

När J.E. Rydqvist i artikeln »Anonymitet i skrift« i första årgången av sin litteraturtidsskrift *Heimdall* 1828 återupptog diskussionen återknöt han till Leopold, men var till skillnad från denne mer inriktad på periodisk litteratur. Rydqvists argumentation präglas av ett ärlighets- och uppriktighetsanspråk och en tro på att kritikens ideala oegennyttia endast kan tillgodos genom »den namnlösa skriften«. Så fort budskapet däremot kopplas till en enskild individ förlorar det sin allmängiltighet och riskerar att inte nå fram.²⁴ Rydqvist stödjer sig på Lessings devis: »En författare, som inte uppger sitt namn, gör inga högre anspråk, än att vara en röst från det allmänna. Den åter, som nämner sig, vill förestafva det allmänna omdömet«.²⁵

Bakom den här utbredda synen på pressröstens kollektiva anda döljer sig möjligen också ett viktigt skäl till varför namnpublicering dröjde betydligt längre i periodica än på bokmarknaden. Det handlade helt enkelt om vilken typ av auktoritet som var möjlig att fästa vid avsnidarpositionen. Medan tidningarna ännu framför allt präglades av en »medborgerlig« anda där utsagan skulle ge uttryck åt den »allmänna meningen«, drogs skönlitteraturen snabbare in

i ett individualiserat tänkande där författarens »marknadsvärde« alltmer kom att kopplas just till namnet.

Samtidigt utgör Rydqvist själv ett exempel på hur den anonyma publiceringen snarare än att utgöra en fast kategori, rymmer en graderad process där »namnet« är olika synligt i olika sfärer. Som redaktör och mestadels ensam skribent blev Rydqvist snabbt tätt förknippad med sitt »verk«. Med sin entusiasm inför framför allt engelsk litteratur och den nya inhemska prosan, kom *Heimdall* snabbt att bli en stockholmsk motröst till det akademiska, »fosforistiska« Uppsala. Och på samma sätt som »Argus« vid 20-talets början varit en allmänt vedertagen beteckning både på tidskriften och dess redaktör, Johan Johansson, var »Heimdall« vid decenniets slut åtminstone i skrift den gängse benämningen även på redaktören. I 1830- och 40-talens pressdebatt innefattade »Freja« på samma gång tidskriften och dess olika redaktörer Anders af Kullberg, August Blanche och J. Kjellman-Göranson. Samma sak med »Winter-Bladet«, som omfattade en tidskrift såväl som dess redaktör, J.P. Theorell. Den personifikation och det rolltagande som präglade den här typen av omtvistade enmansredaktioner innebar i sig en form av publicistiskt varumärkesetablering som sedermera skulle ge avtryck även på de större dagstidningsredaktionerna.

När Rydqvist hyllar »den fria anonymen«, som ska skilja sak från person, är det således i ett läge där en sådan ideal position åtminstone för hans egen del förvandlats till något av en schimär. Samtidigt rymmer diskussionen en mer övergripande problematik som på principiell nivå handlar om vilka anspråk och vilken tilltro som kan tillmätas den individuella, namngivna rösten. För Rydqvist är saken klar: »Borttag anonymen, och vår tryckfrihet är ett intet, ett tomt gyckelspel«.

Vid 1830-talets mitt hade *Afonbladet* intagit positionen som den mest ambitiösa och inflytelserika bevakaren av ny skönlitteratur. Som sexdagarstidning hade den också en unik möjlighet

till täta, aktuella kommentarer och replikskiften. Det omtalade kritikerlag som under de här åren skrev i tidningen, i perioder under signatur men mestadels anonymt, tilldrog sig en hel del intresse. Det spekulerades framför allt kring vilka som medarbetade på reguljär basis och ibland, som kring nyåret 1835, nådde gissningslekarna även trycket. Först hade *Afonbladet* försökt identifiera skribenterna i regeringsorganet *Sveriges Stats-Tidning*. Strax därpå svarade konservativa *Svenska Biet* med att i den anonyma artikelserien »De sju vise i *Afonbladet*« i *Göteborgs Dagblad* peka ut sju av tidningens viktigaste medverkande vid namn.²⁶ Uppmanad av en insändare i *Stockholms Dagblad* räknade *Afonbladet* till sist självmant upp några skribentsignaturer och tillbakavisade en del av de tidigare spekulationerna.²⁷

Nyfikenheten inför de medverkande i *Afonbladet* är förståelig, liksom den bitterhet gentemot »den store« som ofta syns hos pressgrannarna. Det alltmer kommersialiserade klimatet och anonymitetens relativa frihet inbjöd nämligen till en skamlös självpromovering. *Afonbladet* blev beskyllt för att ständigt »puffa« för sina egna skribenter eller för Hiertas bokutgivning. När förlaget släppte en ny produkt kunde ett helt maskineri dra igång, med annonser, notiser och recensioner, ibland kanske till och med ett utdrag ur det aktuella verket tryckt i följetongen. Almqvist hörde till de tongivande medarbetare som inte drog sig för att publicera långa, anonyma, förtydligande anmälningar kring sina egna verk.

Den kollegiala kritiken och debatten var långt ifrån ny, den hade präglat en rad tidningar och tidskrifter från det sena 1700-talets *Stockholms Posten* till fosforisternas *Swensk Literatur-Tidning* (1813–25). Det nya var förstås *Afonbladets* uttalade ambition att företräda något slags allmänhet. Men i den allt starkare marknadsanpassningen bidrog anonymiteten snarast till att fältet korruperades. Även om debatten hade en »intern« karaktär, och gärna har setts som en del i det allmänna käbbel som ständigt

pågick både mellan liberala och konservativa blad och mellan konkurrenter med samma politiska grundsyn, är det tydligt att dagskritiken i det här skedet genomlevde något av en förtroendekris och att anonymiteten utgjorde en väsentlig del av problemet.

Namnet i 1840-talets svenska dagskritik

Så, för att återvända till den fråga som utgör uppsatsens rubrik, vad betydde *namnet* i 1840-talets svenska litterära offentlighet och kulturdebatt? Precis som för Onkel Adams abdikerade baron inledningsvis, gällde allt och intet, men snarast i omvänd ordning. Namnet skulle ingenting betyda, men gjorde det ändå alltmer i realiteten. Den absoluta anonymiteten var definitivt på väg att luckras upp, vilket märktes först på bokmarknaden, där författarna allt oftare valde att sätta ut sina namn på titelsidorna. Jag ska snart diskutera den utvecklingen utifrån decenniets inflytelserika kvinnliga treklöver och då särskilt problematisera den gängse synen på kvinnliga författares anonymitet som ett tecken på blygsamhet. Men först en blick på publicistiken och några olika typer av varumärkesbyggande, någonstans mellan skönlitteratur och journalistik i kretsen kring *Aftonbladet*.

Den som ger sig in i anonym skönlitterär och litteraturkritisk publicering i svenskt 1840-tal inser snart att det är ett svåröverskådligt område. Till att börja med är källäget besvärligt. Eftersom en stor del av materialet publicerades anonymt är det ofta svårt att koppla texter till specifika skribenter. Tidens kritik, särskilt den i dagspressen, är sällan så personligt särpräglad att stil eller innehåll tydligt avslöjar dess ursprung. Frågan är hur man kan förhålla sig till den här problematiken? I sin studie över 1830-talets svenska litteraturkritik tar Kurt Aspelin bland annat upp svårigheterna att attribuera artiklar. Det han skriver om publiceringspraktiker

och om det problematiska källäget är av relevans även för det efterföljande decenniet:

Det bör emellertid med kraft framhållas, att kritiken till största delen är skriven som en kollektiv, anonym helhet och långa stycken med fördel också kan betraktas som ett enhetligt uttryck för ett gemensamt ställningstagande. I den mån författarproblemet ställs för enskilda recensioner och artiklar – och självklart är författarfrågan ofta av betydande intresse i sammanhanget – är det ibland nödvändigt att föra omfattande resonemang, även om slutresultatet bara blir att frågan måste lämnas öppen. Tidigare forskning kan ge exempel på gissningar som gjorts på otillfredsställande grunder. Till saken hör att sådant upplysande material som brev och dagböcker förekommer i mycket begränsad omfattning, likaså minnesanteckningar och memoarer. De papper som hade kunnat upplysa om den inre historien på *AB:s* byrå under perioden tycks för alltid vara förkomna, med undantag för några fragmentariska rester. [...] Oftast får man alltså nöja sig med indirekt bevisföring på grundval av artiklarna själva, alltifrån osäkra stilistiska iakttagelser till fastställanden av en för en viss kritiker karaktäristisk värderingsmodell.²⁸

Samtidigt som Aspelin betonar den kollektiva publiceringspraktiken som ett faktum, trycker han på intresset för »författarfrågan«. De anonyma framträdandeformerna är i första hand problematiska, någonting som står i vägen för forskaren. När Aspelin sporadiskt tecknar bilden av 1840-talet framträder ett typiskt efterklangdecennium, i avsaknad av såväl betydande författar- som kritikernamn. Ändå innebär perioden, åtminstone ur professionaliserings-synpunkt, ett skede då författar- och kritikerrollerna interagerar och konkurrerar tydligare än kanske någonsin tidigare. Men för att detta ska bli synligt behöver vi studera fältet från en annan utgångspunkt, där tanken om framgångsrika, tongivande individer får lämna plats för mångsysslade, ofta anonyma kollektiv.

Som bland andra Daniel Andreae påpekat innebar 1840-talet en stark politisering av litteraturkritiken, som allt starkare drogs in i tidningarnas respektive politiska profiler.²⁹ I skapandet och upprätthållandet av en samstämmig

kritisk röst fick anonymitet en delvis ny, förstärkt roll. Inte heller här handlade det i första hand om att skydda upphovsmannen, som snart ändå blev känd för den lilla initierade krets som intresserade sig för vem som förde pennan. För majoriteten av läsare hade förstås frågan, precis som idag, låg eller ingen prioritet.

En ofta försummad aspekt av det anonyma bruket kan kopplas till tidens publicistiska kulturarbete som i betydligt större utsträckning än idag verkligen var ett mångsyssleri. För att kunna försörja sig inom detta begränsade fält var flertalet aktörer tvungna att ägna sig åt flera, stundtals konkurrerande sysslor. Att upprätthålla sin anonymitet gjorde det möjligt att sälja sina tjänster flera gånger till olika arbetsgivare eller att få in flera texter i samma publikation.

Det ringa antalet aktörer i 1840-talets litterära pressdebatt gör det svårt att dra generella slutsatser kring hur anonymiteten fungerade. Hur ska man exempelvis kunna säga någonting om kvinnors roll i svensk offentlig kulturdebatt utifrån Wendela Hebbe, som under flera decennier var ensam kvinna anställd på en kulturredaktion och som dessutom lämnat få spår efter sig i spalterna? Kan hon tala till oss som någonting mer än ett mirakulöst undantag? Jag tror att hon skulle kunna det, men då framför allt betraktad i de kollektiva sammanhang i vilka hon ingick. Här kan forskningen om anonymitet i engelsk press och bokmarknad ge värdefulla utgångspunkter som också det begränsade svenska materialet kan prövas mot. Även om utrymmet inte tillåter någon fördjupning, kan jag som exempel lyfta fram att det finns flera anslående karriärmässiga likheter mellan en svensk presspionjär som Wendela Hebbe och en engelsk föregångare som Mary Wollstonecraft. Båda fick sina debutromaner antagna av förläggare som därpå anställde dem för diversearbete inom deras respektive förlags- och tidningsimperium. Båda skrev visserligen även skönlitteratur men försörjde sig snarast genom journalistiskt och redaktionellt arbete. Båda försökte finna en egen kritikröst i och utan-

för det anonyma kollektivet. Vid en närmare jämförelse med utländska kolleger som Wollstonecraft kan Hebbe komma att framstå som betydligt mer »representativ« än betraktad enbart utifrån en svensk kontext.³⁰

De skönlitterära författare och litteratörer som i första hand verkade inom press- och följetongskulturen valde allt oftare att framträda med signaturer, som Orvar Odd (Oscar Patric Sturzenbecker), w. alt. Liana (Wendela Hebbe) eller Onkel Adam (C.A. Wetterbergh). Signaturerna tog de dessutom ofta med sig ut på bokmarknaden. Sturzenbecker är ett tidigt exempel på publicistiskt varumärkesbyggande. Han hade lockats till *Aftonbladet* av Hierta redan 1834 och ingick tillsammans med Anders Lindeberg, Henrik Bernard Palmær och Johan Peter Theorell i tidningens beryktade kritikerkollegium.³¹ Under ett decennium var han inflytelserik recensent av framför allt teater, musik och skönlitteratur och publicerade sig även skönlitterärt och i pamflettform. Redan i oktober 1834 använde han signaturen S. i *Aftonbladet*, vilken sedan sparsamt återkom under de följande åren. I november 1837 började Sturzenbecker skriva politiska kåserier med satirisk spets under samlingsrubriken »Memoir öfver den förlidna veckan«, nu under signaturen Orvar Odd, eller O.O., som kom att bli hans kännetecken framför allt som kåsör och kritiker. Att redan den andra »Memoiren« den 27 november 1837 drogs in ökade förstås O.O.s dragningskraft.³² Hierta var på god väg att få sitt första stora skribentnamn.

Även kontraktsanställningen av Hebbe hösten 1841 kan ses som ett led i Hiertas ansträngningar att profilera kulturmaterialet i jakten på marknadsandelar. Hebbes främsta uppgift skulle bli att redigera den nyöppnade följetongsavdelningen »under strecket«. Konkurrenten *Dagligt Allehanda* hade tagit samma steg redan året dessförinnan och Hierta insåg, om än något motvilligt, att även läsare med begränsat intresse för dagshändelser och politisk polemik måste tillgodoses. Schablonmässigt kom

förströelsematerialet också att kopplas till en kvinnlig publik.³³ Kanske var det därför ingen slump att Hebbe fick det för en kvinna vid den här tiden exceptionella uppdraget att basa över nysatsningen. Men hon var också skönlitterär författare, översättare och förlagsmedarbetare för Hiertas romanserie Nytt Läse-bibliothek. Dessutom framträdde hon sporadiskt även som recensent, anonymt eller under signatur.³⁴ Hebbe satt på många stolar, och kanske var detta mångsyssleri bara möjligt om det åtminstone i vissa delar skedde anonymt. Själv växlade hon mellan framträdandeformerna. I ett brev till ungdomsvännen Pauline Cronhielm, skrivet mitt under hennes »provanställning« på *Aftonbladet* sommaren 1841, kommenterar hon saken så här: »Jag undertecknar icke alltid lika signatur, emedan här äro så många considerationer och betänkligheter, som en initierad känner sig nödsakad att taga uti betraktande —«. ³⁵ Att använda sig av flera olika signaturer var som nämnts inte ovanligt. Efter hand som de enskilda skribenterna blev allt viktigare i konkurrensen med andra tidningar kunde signaturer bidra till igenkänning och samtidigt skapa ett utrymme för en och samma person att anta flera kreativa roller. Hebbes motiv är oklara och det går inte att föra respektive signatur till särskilda typer av uppdrag eller skrivsätt. Möjligen ville hon i vissa sammanhang hålla sig inom det kollektiva (anonyma) redaktionella sammanhanget medan hon i andra varierade signaturerna för att framstå som flera olika skribenter. Chefredaktörens eller sättarnas ingrepp kan också ha spelat in. Ibland kunde signaturer falla bort, av taktiska eller rent trycktekniska skäl. Såväl Hebbe själv som hennes signaturer lär hur som helst snart ha blivit allmänt bekanta, åtminstone i huvudstadens kulturella elit.

Det kan vara intressant att följa Hebbes signaturbruk även på bokmarknaden. Hon debuterade med romanen *Arabella. Novell / af Liana* i Hiertas Nytt Läse-bibliothek 1841. 1845 gav hon ut *Svenska skalde-stycken för ungdom*, med undertiteln *Samlade och utgifna af W.*

Kalendern *På divans-bordet* 1846 hade i sin undertitel namnen på de medverkande, kanske som lockbete: *Romantiska skildringar / af Almqvist, Blanche, Kjellman Göranson och Wendela Hebbe*. Romanen *Brudarna* samma år visade fram »Wendela H« på titelsidan, ändå blev det inte så att Hebbe gick mot en allt större »öppenhet«, där till sist hela namnet skrevs ut. *Tvillingbrodern* och *Lycksökarne*, båda 1851, försågs också med signaturen W. Att Hebbe så sent som 1871, med samlingen *Iskogen. sannsagor för ungdom*, fortfarande brukade sin förnamnsinitial visar att den vid det här laget fungerade som ett etablerat varumärke.

Carl Anton Wetterbergh, som till yrket var läkare, gjorde sig under 1840-talet ett stort namn som företrädare för tidens nya modegenre, den så kallade genremålningen, en prosaform som medryckande och ofta med stort socialt engagemang skildrade scener särskilt ur den arbetande befolkningens liv. Sin signatur, Onkel Adam, hade Wetterbergh passande nog hämtat från en romankaraktär, ur den skotska författarinnan Susan Ferris *Inheritance* (1824) som kommit ut på svenska under titeln *Arfgodset* 1836.³⁶ Wetterbergh ingick i den grupp skönlitterära författare som företrädesvis publicerade sig i dagspressens följetongsavdelningar, i litterära kalendrar och/eller i de skönlitterära häftesse-rierna. Det var snarare regel än undantag att en novell som först tryckts i exempelvis *Aftonbladet* sedan ingick i någon samling som utgavs på förlag. De bidrag Onkel Adam publicerade i tidningen 1841 kom exempelvis ut på Hiertas förlag som *Genremålningar* året därpå. Det här växelbruket mellan tidnings- och bokmarknad, som också innebar en dubbelarvodering, var ett nytt sätt att försörja sig på som Onkel Adam utnyttjade till fulländning.³⁷ Även C.J.L. Almqvist var, vilket inte minst Johan Svedjedal synliggjort, mycket driven när det gällde den här typen av dubbelpubliceringar, men i hans fall var det framför allt debatterande artiklar i den liberala pressen, som sedan även trycktes i bokform.³⁸

Med Sturzenbecker, Hebbe och Wetterbergh ser vi tre olika exempel på hur relationen kunde se ut mellan aktörer och marknad vid den här tiden. Den förre hade positionen som *litteratör* med huvudinriktning mot det publicistiska arbetet, medan den senare, trots vissa försök som kritiker, främst verkade som skönlitterär författare inom både tidnings- och bokmarknad. Hebbe befann sig någonstans mittemellan och ägnade sig åt ett ännu mer mångskiftande diversearbete, oftast bakom kulisserna. Hennes reella inflytande ska inte underskattas men blir å andra sidan synligt först om det betraktas just ur ett kollektivt, anonymt perspektiv.

Namnet på 1840-talets svenska parnass

Bredvid Almqvist var det framför allt Fredrika Bremer, Emilie Carlén och Sophie von Knorring som dominerade dåtidens skönlitterära marknad, både räknat i antal trycksidor och sett i relation till försäljning och massmedial uppmärksamhet. Alla arbetade de på att odla sina varumärken, om än på olika sätt. Almqvist är ett särfall just för hur han till synes utnyttjar »alla« de olika publiceringspraktikerna. Sedan han 1839 börjat skriva i den liberala pressen och fram till landsflykten 1851 växlade han mellan skön- och facklitterär bokpublicering, kritik i pressen och tidningsledande funktioner (bland annat som vikarierande chefredaktör på *Aftonbladet* under en period sommaren 1842). Dessutom lyckades han skickligt kombinera rollerna även om, som Svedjedal visat, det handlade lika mycket om ekonomisk nödvändighet som om regelrätt taktik.³⁹ Även sitt namn laborerade han med, som skönlitterär aktör framträdde han oftast som »författaren till Törnrosens Bok«, men som debattör kunde han till och med sätta sig själv i titeln, som i *C.J.L. Almqvist. Monografi* (1844–45).⁴⁰

De kvinnliga författarna hade ännu inte samma manöverutrymme. Men medan de fort-

farande var i stort sett osynliga i pressen hävdade de sig desto bättre på bokmarknaden. När det gäller den kvinnliga treklövern och »namnet« är det vid en första anblick klassaspekten som slår an tydligast. Det är symptomatiskt att Emilie Carlén i och med *Fosterbröderna* 1840 var först att framträda med sitt namn. Hon kom från en handelssläkt och försökte knappast skylla över sina efter hand höga honorar och försäljningssiffror. Dessutom hade hon en make som stödde författarskapet, även rent praktiskt. Vägen från debutromanens fru »F**« (som i Flygare, *Waldemar Klein* 1838), till den etablerade »Emilie Carlén« ett par år senare gick till synes smärtfritt. Fredrika Bremer, som kom från en högborgerlig miljö, följde strax efter. Hon satte sitt namn på titelsidan från och med den religiösa tankeboken *Morgon-väckter* 1842 och romanen *En dagbok* året därpå. Dessutom gav hon alltsedan debuten 1828 ut sina romaner under samlings titeln »Teckningar ur hvardagslivet« (från 1834 »Nya teckningar...«), vilket tydligt band samman de olika verken. Redan *Trälinnan* 1840 hade för övrigt försetts med en könsavslöjande undertitel: »En teckning ur forntiden, af författarinnan till Teckningar ur hvardagslivet«. I och med Mary Howitts engelska översättning av *Grannarna* (*The Neighbours. A Story of Every-day Life*) 1842, växte också snart författarens världsrykte som »miss Bremer«.

Sophie von Knorring höll däremot fast vid sin anonymitet genom hela författarskapet och forskningen har här gärna sett en blygsamhet kopplad till hennes lantaristokratiska och politiskt konservativa bakgrund, som en rest av en utdöende adlig representations- och salongs-kultur. Knorrings första biograf Barbro Nelson kommenterade anonymiteten så här 1927: »Då Sophie von Knorring så länge och strängt bevarade sin anonymitet, berodde det nog till en del därpå, att hon lättare segrade som kvinna än som författarinna.«⁴¹ Det intressanta är snarare, vill jag hävda, hur skickligt Knorring lyckades föra samman dessa roller och spela med den

konventionella synen på *författarinnan*. Jag har i annat sammanhang utrett hur hon använde just det blygsamhetstopos som så starkt förknippades med en ideal kvinnlighet för att skapa ett intresse för sig själv och sitt verk.⁴² Detta rollspel gällde inte bara i det offentliga utan präglade också det privata umgänget, där Knorrings konsekvent förnekade sitt författarskap, men ofta på ett så tvetydigt sätt att omgivningen kunde räkna ut hur det egentligen förhöll sig. Nils Erik Wallens ståndpunkt i *Sophie von Knorrings och samhället* från 1962, att Knorrings »litterära utveckling hade hämmats av hennes rädsla att framträda offentligt»⁴³, tror jag åtminstone delvis är en missbedömning. Knorrings tvekan att ge sig tillkänna hade, menar Wallen, medfört att debutromanen *Cousinerna* (1834) kom ut flera år efter att den skrivits, varför den helt i onödan hamnat i bakvattnet efter Fredrika Bremers första romaner. I själva verket fick den anonymt publicerade *Cousinerna* osedvanlig draghjälp av den likaledes anonyma Bremers tidigare framgångar. Såväl förlaget som Knorrings själv utnyttjade ivrigt möjligheten till förväxling.⁴⁴ Spekulationerna i pressen kring vem den nya författaren (eller författarinnan) kunde vara skapade ett enormt intresse både för romanen och för författarens identitet. Det är långt ifrån självklart att *Cousinerna* hade fått samma typ av uppmärksamhet om den publicerats låt oss säga före Bremers hyllade debutroman *Familjen H**** (1830–31).

Så sent som i Svenska Vitterhetssamfundets utgåva av Knorrings *Illusionerna* (1836), från år 2000, hävdar redaktören Theres Kessler Agdler i sitt förord att Knorrings var »rädd om sin anonymitet», att hon i likhet med Nordenflycht och Lenngren inte ville sammankopplas med offentligt skrivande och att hennes förnekande av författarskapet framför allt var ett skydd mot moraliserande kritiker.⁴⁵ Den bilden behöver, menar jag, kompletteras med kunskapen om hur Knorrings tämligen framgångsrikt *exploaterade* anonymiteten och den kvinnliga författarrollen. Den typ av blygsamhet, eller snarare koketteri,

som hon visade prov på var visserligen på ett plan på väg bort. Samtidigt får man inte glömma i vilken grad den öppnade för ett spel med hemlighetsmakeriet som sådant. Knorrings sätt att till synes vilja gömma sig, och det på ett sätt som otvetydigt skapade nyfikenhet inte minst gällande könstillhörigheten, tillhandahöll den intressehöjande *teaser* för verk och författare som framför allt Sir Walter Scott tidigare hade utnyttjat till bristningsgränsen.⁴⁶ Det är viktigt att se hur även den här varianten av varumärkesbyggande ingick i en tradition. En tradition som på sitt något motstridiga sätt bidrog till att öka författarnamnets dragningskraft.

En väsentlig fråga är förstås vad förändringen mot en ökad grad av namnpublicering fick för betydelse i praktiken. Av de enskilda författare jag behandlat ovan var den förvånansvärt ringa, de hade alla redan etablerat sig anonymt. Även om Bremer dröjde ett par år längre än Carlén med att framträda öppet, var »Tecknarinnans» identitet åtminstone i huvudstadens intellektuella kretsar en sedan länge väl känd hemlighet, definitivt röjd redan när Bremer 1831 mottog akademiens mindre guldjetton. I likhet med Bremer förlitade sig både Knorrings och Almqvist på seriella varunamn, detsamma gjorde Carlén (»förf. till Waldemar Klein») i sina första romaner efter debuten. Personnamnet var, som framgått, långt ifrån det enda sättet att bygga upp ett varumärke.

Kvinnlig anonymitet

Kvinnliga författares och skribenters anonymitet har ofta slentrianmässigt tolkats som tecken på blygsamhet eller till och med blyghet. Senare forskning har kunnat visa en rad exempel på hur kvinnliga författare och skribenter snarare överskred eller exploaterade den föreskrivna kvinnliga blygsamheten för att destabilisera författarrollen eller skapa ett ökat intresse för sig själva och sina alster.⁴⁷ Även om anonymitetens dekorum varit starkare bland kvinnor är

det viktigt att uppmärksamma hur det konventionella bruket att dölja sitt namn också skapade särskilda möjligheter. Fanny Burney, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Charlotte Brontë (Currer Bell) och George Eliot (Mary Anne Evans) är välkända författarskap som tydligt illustrerat detta. Sophie von Knorring är ett svenskt exempel på samma problematik.

Susan Rosenbaum har utifrån poeten Anna Laetitia Barbauld också velat se anonymitetsbruket som en form av kritik, i det här fallet den romantiska estetiken mot den kapitalistiska expansionen. För Rosenbaum blir Barbaulds växelspel mellan anonym publicering och otryckt manuskriptcirkulation inom vänkretsen ett sällan genomlyst svar på marknadsföringen av poetisk uppriktighet och litterär berömmelse.⁴⁸ Att dölja sitt namn kan också, menar hon, handla om ett slags förhandling med eller motstånd mot den litterära kommersen. Diskussionen aktualiserar en annan viktig fråga, den om forskningens fixering vid tryckt publicering. Åtminstone fram till mitten av 1800-talet saknas de vattentäta skott mellan tryckt och otryckt som sedermera upprättats. Bland andra Margaret J.M. Ezell har uppmärksammat problemets genusrelevans och även följt det flera hundra år bakåt. Hon ser en historia om tryckkulturens framgångssaga som vidareförts utifrån en rad metaforiskt anstrukna antaganden om klass, kön och teknologi:

In this story about authorship, print publication takes on the heroic role of the revolutionary force, usually represented by male writers eager to seize new opportunities, while manuscript culture has the role of the villain – the elitist, snobby aristocrat, very often a woman, clinging to long-outmoded form in a futile attempt to retain control and power.⁴⁹

I själva verket behöver den som intresserar sig för publiceringen inom press och parnass även ta hänsyn till den halvoffentliga cirkulationssfär som utgörs av brev, dagböcker, manuskript etc. för att förstå hur olika slags offentligheter och praktiker fortsatte att verka parallellt och hur

olika aktörer rörde sig i och mellan dessa litterära produktions- och cirkulationssfärer. Litteraturhistoriker underskattar ofta manuskriptkulturens fortsatta verkan, och försummar därmed också hur denna framför allt för många kvinnor förblev en möjlighet att »publicera sig« eller diskutera litterära spörsmål när den gängse vägen inte var framkomlig.

I de borgerliga Stockholmshem där publicister och författare diskuterade och nätverkade syns tydliga spår men också en vidareutveckling av den aristokratiska salongskulturen. Männen knöt ofta livslånga vänskapsband vid läroverk, universitet och ämbetsverk, medan kvinnorna i högre grad var hänvisade till de halvoffentliga sammanhangen, slutna sällskap och brevväxlingar. Genom de olika kontaktvägarna uppstod lieringar som fick påtaglig betydelse för den litteraturkritiska debatten, i och utanför trycket.

Samtidigt blev hävdandet av en unik, egenkännlig identitet efter hand avgörande för ett litterärt verks estetiska och även moraliska och marknadsmässiga värde. Detsamma kom allt oftare att gälla för den journalistiska utsagan. För författaren blev »namnet« tidigare och tydligare en del i självrepresentationen, liksom i förhandlingen om rykte och status på den litterära marknaden. Inom litteraturkritiken levde »uppriktighetskraven« under delvis andra villkor som hängde tätt samman med det kollektiva framträdandet och den aktuella tidningens eller tidskriftens övergripande policy. Först när de »medborgerliga« kollektiva anspråken var på väg att ersättas av ett mer uttalat redaktörsvälde blev den enskilda skribentens identitet intressant som en personlig, subjektiv »röst« och möjlig konkurrensfördel. 1840-talets publicister och litteratörer befann sig precis i den brytpunkten.

Problematiken kring anonym publicering har fått förnyad aktualitet bland annat i samband med den digitala kommunikationen på internet, där en rad tidigare publiceringsmönster och olika typer av kreativa namn- och identitetsspel, upprepas. Kanske kan de olika halvoffentliga

framträdandeformer som växer fram på nätet bidra till en förnyad förståelse för att den litterära diskussionen inte enbart kan betraktas ur ett publicistiskt tryckperspektiv där avsändaren alltid är tydligt angiven? Kanske är, till följd av den digitala tekniken och nya framväxande publiceringskulturer, *namnet* som »adelsmärke« återigen på väg att luckras upp? Eller är »kändiskulturen« och nya typer av kottier och kretsar av »initierade« på väg att ta över även här?

Anonymiteten är i vilket fall åter en het fråga. I mars 2009, mitt i stormen kring den nya så kallade ipred-lagen, inledde bloggen Mårtensson (den liberala debattören Stefan Mårtensson) ett uttalande för en lag om »intellektuell (digital) allemansrätt«, där en av grundstenarna handlade om rätten till anonymitet i cybervärlden.⁵⁰ Andra har snarare propagerat för ett förbud och hänvisat till allt från olaglig nerladdning av upphovsrättskyddat material till barnpornografibrott och nätmobbning.

Att författarnamnet fortfarande är en het fråga upphovsrättsligt märktes inte minst i

förra sommarens uppståndelse kring svenske Fredrik Coltings (pseudonymen J.D. California) roman *60 Years Later – Coming through the rye*, som hämtat sin huvudkaraktär från J.D. Salingers klassiker *Catcher in the Rye* (1951). Frågan huruvida en författare äger sina karaktärer och har patent på sitt sätt att skriva vandrar nu genom det amerikanska rättsystemet. Hade Colting istället publicerat sin uppföljare på internet hade han kunnat sälla sig till en i raden av obetalda och okända *fan-writers*. Hade Salinger å andra sidan verkat i början på 1700-talet, hade han likt Daniel Defoe, (anonym) författare till *Robinson Crusoe* (1719), fått finna sig i att andra författare och översättare profiterade och diktade vidare på hans verk. Kanske hade Defoe och hans original aldrig uppnått samma klassikerstatus utan alla de robinsonader som sedan följde?

Att namnet har betytt och betyder en hel del i litteraturens offentligheter står helt klart. Men vad det betyder, hur, och när, är frågor vi hela tiden måste ställa på nytt.

- 1 *Romeo och Julia* akt II scen 2, ur *Shakespeare's dramatiska arbeten*, övers. C.A. Hagberg, Tionde bandet, Lund: Gleerup, 1861 (2:a uppl.), s. 116 [»What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet.«]
- 2 [Carl Anton Wetterbergh], *Ett namn: Genre-målning af Onkel Adam*, Original-bibliotek i den sköna litteraturen af utmärkta författare och författarinnor inom fäderneslandet, 1845:3, Norrköping: Östlund och Berling, 1845.
- 3 Erik Gustaf Geijer, *Om vår tids inre samhällsförhållanden i synnerhet med afseende på fäderneslandet: tre föreläsningar ur den hösten 1844 i Upsala föredragna historiska kurs*, Stockholm: Norstedts, 1845.
- 4 Thorsten Rudenschöld, *Tankar om ståndscirkulation*, Stockholm: Hjerta, 1845 samt *Tankar om ståndscirkulationens verkställighet*,

- Stockholm (tryckort), 1846. För mer om dessa skrifter och deras verkan i samtiden, se Alf Kjellén, *Sociala idéer och motiv hos svenska författare II: Från patriarkalism till marxism*, Stockholm: Gebers, 1950, kap. 2, s. 24–50.
- 5 Arne Melberg, *Realitet och utopi: Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1978, s. 27 passim.
- 6 Se Patrik Lundell i *Pressen i provinsen: Från medborgerliga samtal till modern opinionsbildning 1750–1850* [diss.], Lund: Nordic Academic Press, 2002, särskilt s. 117–141.
- 7 Ett undantag från senare år värt att nämna är Boel Englund och Lena Kåreland, *Rätten till ordet: En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, Stockholm: Carlsson, 2008.

- 8 Michel Foucault, "Vad är en författare?", övers. Henrik Killander, *Modern litteraturteori 2: Från rysk formalism till dekonstruktion*, Lund: Studentlitteratur, 1991, s. 337.
- 9 Roger Chartier, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, övers. Lydia G. Cochrane, Stanford: Stanford University Press, 1994, s. 58.
- 10 Se Robert J. Griffin (red.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, s. 2 f.
- 11 Den första mer utförligt skrivna författarrättsliga lagen i Sverige är 1877 års »Lag, angående eganderätt till skrift«. Den allra första upphovsrättsliga lagstiftningen ingick som paragraf 8 i TF av år 1810: »Hwarje Skrift ware Författarens eller des lagliga rätts Innehafwares egendom. Hwilken, som Skrift trycker eller eftertrycker utan Författarens eller Förläggarens skriftliga tilstånd, miste Uplagan eller böte des fulla värde, målsägandens ensak«.
- 12 Se exempelvis *The Faces of Anonymity* och där angiven litteratur.
- 13 Griffin, »Introduction«, *The Faces of Anonymity*, s. 1.
- 14 Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 37.
- 15 Ibid., s. 42.
- 16 Ibid., s. 45.
- 17 Ibid., s. 43.
- 18 John Mullan, *Anonymity: A Secret History of English Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007, s. 286.
- 19 [Carl Gustaf af Leopold], »Bref om Anonymen«, i *Läsning i blandade ämnen* n:o 18 1798, s. 13–55. Se även Kerstin Anér, *Läsning i blandade ämnen: Studier i 1790-talets svenska press- och litteraturhistoria* [diss.], Göteborg: Rundquist, 1948, s. 91 ff.
- 20 [Leopold], »Bref om Anonymen«, s. 21 f.
- 21 J.G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Fünfte Sammlung, Riga: Johann Friedrich Hartsmann, 1795, s. 117.
- 22 [Leopold], »Bref om Anonymen«, s. 39.
- 23 Ibid., s. 41 f.
- 24 [J.E. Rydqvist], »Anonymitet i skrift«, *Heimdal* 1828:25 [25, 31, 32].
- 25 Ibid.
- 26 Artikelserien publicerades även i broschyrform, *De sju vise i Aftonbladet: Ett utdrag ur Götheborgs Dagblad*, Göteborg: Charles Backman 1835, s. 3–24. Forskningen har omväxlande pekat ut Bernard von Beskow, vid den här tiden Svenska Akademiens ständige sekreterare, respektive Christoffer Olsson Angeldorff, kyrkoherde i Skåne, som författare.
- 27 *Aftonbladet* 17/1 1835. Se även Kurt Aspelin, *Poesi och verklighet. Del II: 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem*, Stockholm: Norstedts, 1977, s. 63.
- 28 Ibid., s. 62 f.
- 29 Daniel Andreæ, *Liberal litteraturkritik: J.P. Theorell, C.F. Bergstedt* [diss.], Stockholm (tryckort), 1940, s. 20.
- 30 För mer om Wollstonecrafts kritikergärning och hur inkomsterna från denna var en förutsättning för det skönlitterära författarskapet, se Mary A. Waters, *British Women Writers and the Profession of Literary Criticism, 1789–1832*, Palgrave Macmillan, Basingstoke New York, 2004.
- 31 Medarbetarna skrev anonymt eller under kortare perioder under signatur. Se Aspelin, *Poesi och verklighet* II, s. 63.
- 32 Se Otto Sylvan, *Oscar Patrick Sturzen-Becker: Hans levnad och författarskap*, Populärt vetenskapliga föreläsningar vid Göteborgs Högskola. Ny följd XVI, Stockholm: Bonniers, 1919, s. 16.
- 33 Ingemar Oscarsson: »Fortsättning följer«: *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850* [diss.], Lund: LiberLäromedel, 1980, s. 69.
- 34 I Brita Hebbes biografi behandlas Wendela Hebbes liv och verksamhet ingående, kring litteraturkritiken är dock uppgifterna sparsamma. Se *Wendela: En modern 1800-talskvinna*, Stockholm: Natur och Kultur, 2002 (1974).
- 35 Brev från Wendela Hebbe till Pauline Cronhielm 3/7 1841, citerat ur *Ur den svarta lådan. En lifsbild utgifven af E.M.T.*, del II, Lund: C.W.K. Gleerup, 1917, s. 194.
- 36 Hilding Lundberg, *C.A. Wetterberghs sociala författarskap* [diss.], Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri, 1943, s. 31. Se även Gunnel Furuland, *Romanen som vardagsvara: Förläggare, författare och skönlitterära häftes-*

- serier i Sverige 1833–1851 från Lars Johan Hierta till Albert Bonniers [diss.], Stockholm: Lagun, 2007, s. 576.
- 37 Se Furuland, *ibid.*
- 38 Se Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden: Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktions kring 1840* [diss.], Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 21, 1987, s. 259–263.
- 39 Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden samt Frihetens rena sak: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.
- 40 Almqvists metapoetiska lek i bland annat *Monografi* utreds av Lars Burman, *Tre fruvar och en mamsell: Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Hedemora: Gidlunds, 1998, s. 33 passim.
- 41 Barbro Nelson, *Sophie von Knorring: En svensk romanförfattares liv och dikt*, Stockholm: Bonniers, 1927, s. 290.
- 42 Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten: Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt* [diss.], Eslöv: Symposion, 2002.
- 43 Nils Erik Wallen, *Sophie von Knorring och samhället: Studier över en svensk författarinna och hennes ställning i samtiden* [diss.], Helsingfors: Förlags AB Lundelin & Co., 1962, s. 35.
- 44 Redan förlagets ovanligt utförliga annons spekulerade i huruvida recensenterna skulle kunna vederlägga den påstått allmänna uppfattningen »att ingen annan kunnat skriva Cousinerna än författarinnan af Teckningar ur Hvardagslifvet«. Annon i *Aftonbladet* 5/12 1834.
- 45 »Inledning«, Sophie von Knorring, *Illusionerna*, utgiven med inledning och kommentarer av Theres Kessler Agdler, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2000, vii f.
- 46 Scotts taktik berörs av Genette, *Paratexts*, s. 43 ff och Mullan, *Anonymity*, s. 20 ff.
- 47 Se till exempel Alexis Easley, *First-Person Anonymous: Women Writers and Victorian Print Media, 1830–1870*, Aldershot: Ashgate, 2004; Waters, *British Women Writers and the Profession of Literary Criticism*, Betty A. Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- 48 Susan Rosenbaum. »'A Thing Unknown, Without a Name': Anna Laetitia Barbauld and the Illegible Signature«, i *Studies in Romanticism*, vol. 40 number 3, Fall 2001, s. 370 f.
- 49 Margaret J.M. Ezell, *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore (Maryland): John Hopkins University Press, 1999, s. 11.
- 50 URL: <http://martenssonsmeningar.blogspot.com> (9 mars 2009 m.fl. inlägg) 2010-02-02.

Nyckelord: anonymitet, varumärkesbyggande, genus, svenskt 1840-tal, press, bokmarknad

Keywords: anonymity, brand making, gender, Swedish 1840's, press, book market

Summary

»*What's in a Name?*«: *Anonymity and Brand making in the Swedish Press and Helicon of the 1840's* Foregrounding Sweden in the 1840's as a »transformational society« (A. Melberg), politically pendling between revolution and reaction, this article explores the symbolic re-negotiations of the name in contemporary press and book market.

During this decade dominating practices of anonymous publishing and collective voices addressing »public opinion« were challenged by new demands for individualized image-making. How did writers and critics deal with this transformation, and how did it affect their public appearance?

These questions are exemplified through writers and/or cultural journalists like Fredrika Bremer, Sophie von Knorring, Emilie Carlén, C.J.L. Almqvist, Oscar Patric Sturzenbecker, Wendela Hebbe and Carl Anton Wetterbergh.

Confronting the persistent use of anonymity, the essay argues for a more thorough understanding of how this practice, rather than offering concealment and protection, was diligently exploited as a means to destabilize the role of the writer/journalist, often boosting public interest in the private person behind the text.

For women participants, anonymous writing meant conforming to prescribed norms of female modesty, but at the same time it offered possibilities to transgress them.

In the same way, choosing not to publish in print was more than an act of humility, exclusive manuscript circulation could just as well function as a critique of literary commerce.

As today's digital blog activities have made evident, scholars of literature and press must include non-print material in their analyses. Similarly an interest in the public literary debates of the 1840's necessitates an awareness of an ongoing, parallel semi-public presence of manuscripts and letters, in order to understand how actors move between different spheres of literary production and circulation. Thus, the significance of the name in literary publicities is apparent, and should attract further attention in our field of research.

Åsa Arping

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

Göteborgs universitet

asa.arping@lir.gu.se