

KRISTINA LUNDBLAD

BODY TEXT

Typografi och litteraturens kropp

När jag läser en tysk bok tryckt med latinska bokstäver upplever jag att jag först måste översätta den, som om jag höll boken fel i handen när jag läste, ett bevis för i hur hög grad våra begrepp är avhängiga av dessa tecken.¹

Georg Christoph Lichtenberg

I mars 1798 skriver Johan Wolfgang von Goethes mor Katharina Elisabeth Goethe ett brev till sin då fyrtioåttåriga son för att fullfölja en diskussion om *die lateinischen Lettern*, det vill säga antikvatypsnitten, som de inlett under Goethes senaste besök. Med brevet vill hon inskräpa för sonen vilken ”skada de kommer att åsamka mänskligheten”.² Antikvastilarna måste stoppas och hon hoppas slippa se sin berömde son ge efter för dem.

Det Goethes mor i sitt brev beskriver som en ”människofientlig produkt” är det som du, käre läsare, just i detta ögonblick konsumerar när du läser min text.³ Jag hoppas att du inte tar skada, och jag tror det inte. Snarare miss-tänker jag att du inte ens reflekterat över att typsnittet här är en antikva. Fast övertygad är jag däremot om att du skulle ha reagerat starkt om min artikel vore satt i frakturstil, troligen med förvåning och irritation.

Är starka reaktioner under läsning kognitiva eller kroppsliga och vad är det som utlöser dem? Kan kognition skiljas från sentiment, förnuftet

från kroppen, och kan litteraturen på motsvarande sätt skiljas från den materiella bas som förmedlar den, från boken? Om inte, är då boken litteraturens kropp och typsnitt en konstitutiv del av litteraturen? Vem sträcker den sig mot, litteraturen, och med vilka medel? Vad bestämmer dess utsträckning – berättelsens längd eller bokens typografi? Omfattningen är ju avgörande för vad som anses vara en roman liksom den är för definitionen av vad som är en bok. Men sätter man texten med riktigt små typer på ett enda stort ark, förvandlas *Madame Bovary* till en affisch. Boken har då övergått i en annan dokumenttyp, affischen, men vad har hänt med själva berättelsen – har den också bytt genre, och kan vi i så fall alls tala om ”*själva*” berättelsen, om verket som en distinkt och materiellt oavhängig entitet? Och hur är det om vi inte kan avkoda tecknen, om bokstävernas form övergår i ren ornamentik och överskrider etablerade krav på representativitet – upphör då litteraturen att existera? För var finns den, om den inte finns i texten, om den inte finns i några texter alls?

Det är frågor som dessa jag i det följande ska undersöka. Typografin står i centrum och i centrum av den typsnitten, de former människan genom historien givit åt bokstäverna när hon tillverkat typer att trycka med eller, med utgångspunkt i typsnittens principer, skapat digitala fonter. Mina teoretiska utgångspunkter är bokhistoriska. Det innebär att jag uppfattar de materiella, formmässiga och tekniska aspekterna av litteraturens ontologiska, samhällseliga och kulturella villkor som meningsproducerande delar i den grafiska kommunikationens komplexa helhet, en helhet som inkluderar det vi brukar kalla texters *innehåll*.⁴ Bibliografisk teoribildning spelar en viktig roll i denna bokhistoriska förståelse, och ägnas därför uppmärksamhet i min undersökning. Som produktiv kontrast förhåller jag mig även till den franske teoretikern Jean-Luc Nancys fenomenologiska utredningar av skriftlig kommunikation.

I arbetet med texten har jag använt samma metod som barn gör när de tecknar en blomma: Ett runt centrum (kretsloppet av problem) har omgivits av bågformade ”blad” vilka inte är utvecklingar så mycket som beståndsdelar. Några är större än andra, några har knappt vecklats ut. När centrum är helt omgivet av bågar vet man inte längre vilket blad som var först. Blomman kan plockas, man kan lukta på den och, om man vill, riva av bladen ett och ett i nya läsningar, och i nytt skrivande.⁵

Innan vi går vidare vill jag bara säga, att det att vända sig till sin läsare – till ”dig” – känns fel, ja, en smula genant. Det inger mig nästan en kroppslig rysning. Stilen och tonen i stycket ovan präglas av falsk förtrolighet och förmättna antaganden; vad vet jag om min läsares reflektioner och reaktioner? Jag skulle vilja ta bort formuleringarna för det är inte min stil, men att tillfälligt använda direkt tilltal är ett metodologiskt experiment – ett försök att fånga in den mångdubbla innebörden i begreppet *stil* – och obehaget till trots en intressant upplevelse eftersom konstruktionen synliggör en del av den skriftliga kommunikationens mystik.⁶

Förbindelser

För den skrivande är det alltid ett jag som skriver och ett du som läser, men eftersom man hela tiden läser det man skriver *medan* man skriver, blir jag själv ”du” när jag läser det jag skrivit. I min egen text är jag både jag och du, läsare och författare, och skrivandet är i hög grad också ett läsande. Språk är ljud och text ett slags inspelningsinstrument, något som registrerar hjärnans för yttervärlden ohörbara framtalande av det man skriver, externaliserar det och gör det tillgängligt för andra.⁷ Grafiska uppfinningar som kursivering, kommatecken, semikolon och parenteser gestaltar talets prosodik, och understödjer och bidrar till precisionen i oscillationen mellan tänkandet, skrivandet och läsandet.⁸ Relationen mellan medvetandets ”inre röst” och skriften är emellertid mer komplicerad än så; skriften påverkar också medvetandet, ja, som Walter J. Ong säger, den förvandlar det.⁹ Som vi ska se, utöver därtill även skriftens form makt över läsaren.

Platsen där författaren och läsaren möts är texten – den fysiska texten, den som förkroppsligar – och därmed tillgängliggör – den abstrakta text som, i bibliografisk mening, utgör verket.¹⁰ Men hur möts de – hur möts vi? Är det endast när man lyckats säga det man vill, *funnit sin stil*, som ett möte inträffar, som man sammanfaller med sig själv genom texten? Gäller liknande principer vid läsning av texter som andra har skrivit? Övergår läsandet från en akt av kognitivt avkodande till ett verkligt *förstående* – en sant meningsskapande erfarenhet som inbegriper hela existensregistret – enbart när texten faller på plats i läsaren för att hon träffat på en litteratur som upprättar en förbindelse med henne? Och om det är så, måste också kropparna vara involverade, författarens, litteraturens och läsarens?

En förbindelse är ett slags vidrörande. Bokens sida, skriver Jean-Luc Nancy i *Corpus*, är ”i sig själv ett vidrörande (av min hand medan den skriver, och av dina händer medan de håller boken) [...] din blick kommer att vidröra samma drag hos bokstäverna som min gör nu,

och du läser mig och jag skriver dig”.¹¹ Kontakten är indirekt, uppskjuten av den tryckta kommunikationens alla tekniska villkor, men, skriver Nancy, den ”pågår som en motståndskraftig, fin textur, som en knappt märkbar beröring”.¹² Som jag noterat i ett annat sammanhang, pekar raderna på materialitetens och taktilitetens betydelse inom den grafiska kommunikationen, och på dokumentets roll i den akt där skrivandet och skriften, och texten och läsandet sammanträffar och aktualiserar varandra.¹³

Nancys rader antyder inte bara en textens fenomenologi utan också en litteraturens ontologi om man med text förstår en legering av det litterära verkets abstrakta sekvens och dess materiella manifestation, det vill säga om man tar hänsyn till såväl det som texten representerar – en bestämd sekvens vars igenkännbarhet som ett visst verk ligger i den aktuella sekvensens sekvens – som till själva återgivningen, den fysiska texten, trycksvärtan på papperet. För att förtydliga vad jag menar med detta, blir det här nödvändigt att göra en bibliografisk utveckling kring den distinktion mellan olika textbegrepp som bibliografen Rolf E. DuRietz utarbetat.¹⁴ DuRietz skiljer mellan idealtext, naturaltext (även kallad realtext, vilket jag använder nedan) och materiell text.¹⁵ Såväl idealtext som realtext är abstrakta fenomen; termerna betecknar själva det sekventiella elementet i sekventiellt uppbyggda verk.¹⁶ Sekventa verk, utsträckta i tiden (såsom litterära och musikaliska verk), är den ena av de båda grupper i vilka produktkategorin ”verk” här delas in; stationära verk, utsträckta i rummet (såsom målningar och skulpturer), utgör den andra gruppen.¹⁷ Medan begreppet *idealtext* avser ”den postulerade text” som exempelvis en ”textutgivare av en eller annan anledning försöker rekonstruera”, avser *realtext/naturaltext* ”det sekventa elementet i varje försök att nedskriva, inspela, memorera, reproducera, rekonstruera, kopiera, framföra, uppföra, avspela, uppspela, utskriva, uppläsa, åskåda, läsa, avlyssna eller på annat sätt bevara, återgiva, kommunicera eller

percipiera en helt eller delvis sekvent produkt, ett verk, en version, en idealtext eller en annan naturaltext”.¹⁸

När vi läser Flauberts *Madame Bovary* tillgängliggör vi oss den genom den realtext som återges i det dokument vi läser ur. Frågar vi sedan en vän om han eller hon tycker om *Madame Bovary*, är det snarare verket vi syftar på, det vill säga det alla som känner till *Madame Bovary* tänker på, när de tänker på eller hänvisar till *Madame Bovary*. Vi kan diskutera handlingen och romanens teman även om den ene tillgodogjort sig romanen genom att läsa den franska originalutgåvan, och den andre genom att lyssna på en svensk ljudboksinspelning, emedan båda utgåvornas realtexter i tillräckligt hög grad återspeglar sekvensen i den produkt, i det sekventa verk, som identifieras genom upphovsmannens namn, Gustave Flaubert, och titeln *Madame Bovary*. Igenkännbarheten, eller identiteten, ligger alltså i det enskilda sekventiella (eller sekventa) verkets sekvens. *Idealtexten*, vilken, som DuRietz säger, är ”postulerad”, tillgängliggörs sålunda genom *realtexten*, men eftersom även realtexten är abstrakt kräver den en materiell manifestation.¹⁹ Här kommer den materiella texten in i bilden, eller, som jag, med Mats Dahlström, hellre benämner den, *materialtexten*.²⁰ Materialtexten är fysisk, den kan utgöras av bläck eller trycksvärta på papper, av färgtryck på tyg, inskription på sten eller av på andra tekniska vägar åstadkommen text. Genom att vara just textåtergivning på ett eller annat ’underlag’ resulterar materialtexten genast också i det som vi i detta bibliografiska system benämner *dokument*.²¹

I DuRietz terminologi definieras *dokument* som ”en materiell bärare av en eller flera naturaltexter”.²² Definitionen är mycket funktionell för den som vill förstå grafisk kommunikation, och valet av ordet ”bärare” är lyckligt. I samband med beskrivningar av *var* fysisk text appliceras, placeras, återfinns, förvaras och så vidare, är nämligen ordet ”bärare” att föredra framför det vanligt före-

kommande ordet ”underlag”. Stenen som bär en inskription är ju tekniskt och materiellt inskriptionens – materialtextens – förutsättning snarare än underlag.²³ Även om det inte är lika uppenbart, gäller detta förhållande också textelementet i pappersdokument.²⁴ Det är genom att papperet och tryckfärgen förenas som boksidan uppstår; utan papper ingen text, och utan text ingen boksida. Beteckningen ”underlag” är därför, och av många andra skäl också, som Derrida påpekat, reduktionistiskt; i förhållande till skrift, subjekt och samhällsliv är papper, som Derrida så elegant också visat, betydligt mer än så.²⁵

Materialtexten, det vi tar på när vi för handen över en boksida, är ”ingen ’riklig’ text” eftersom den inte är sekventiell till sin natur.²⁶ Boksidas text är stationär och rumslig. Den egenskapen är särskilt påtaglig i det för denna undersökning viktiga faktum att vi ser texten som bild innan vi börjar avkoda texten som kod, ett fenomen som vi emellertid sällan noterar då det vanligtvis sker automatiskt. Icke desto mindre är det så vi till exempel avgör huruvida typsnittet är välbekant för oss eller ej.

DuRietz distinktioner är en tillgång för den som vill försöka förstå relationen mellan det vi kallar verk och det vi använder när vi tar del av desamma; mellan, om man så vill och förenklat, litteratur och böcker. Uppfattningen av *verk* som en aldrig fullt ut åtkomlig storhet, samt användningen av två abstrakta textbegrepp, där det ena tillika har förledet ideal-, kan ibland få folk att dra den felaktiga slutsatsen att teoribygget skulle ha en idealistisk karaktär. Så är inte fallet. ”At”, som Johnny Kondrup formulerar det, ”et litterært værk er immaterielt, betyder ikke, at det er en fast og ideal form i stil med en platonisk idé”.²⁷ Varken verk eller idealtexter härrör ur något annat än den jordiska tillvarons historiska verklighet. Emellertid har den, den jordiska tillvarons historiska verklighet, så många facetter att den med lätthet kan rymma förekomsten av komplexa, abstrakta idébyggen (som till exempel *Madame Bovary*), som

trots att de utsätts för tidens tand, materiens skörhet och människans benägenhet att göra misstag, lyckas behålla en tillräcklig grad av konsistens genom alla sina nödvändiga men mer eller mindre skiljaktiga manifestationer för att kunna identifieras som en från andra idébyggen separabel enhet. Som G. Thomas Tanselle har påpekat, är det svårt ”att överföra ord till en fysisk yta på ett ackurat sätt. När författare författar formulerar de ju texter, inte bara idéer till texter; men de kan göra misstag när de skriver ner orden”.²⁸ Gustave Flaubert skulle, för att ta ett enkelt och påhittat exempel, på ett ställe i manuskriptet till *Madame Bovary* kunna ha råkat skriva ”madame Bovarty”. Om misstaget levde kvar i några av de tidigare utgåvorna (det vill säga om Flauberts egen realtext via hans manuskripts materialtext fortlevde i de tidiga realtexternas materialtexter) men sedan korrigerades av någon utgivare, vore den korrigeringen ett försök att återupprätta den på goda grunder postulerade idealtextern genom en ny realtext. Det skulle ju finnas fog att anta att ’madame Bovarty’ var en felskrivning, och inte en romanfigur vid sidan av madame Bovary.²⁹

Låt oss nu återgå till frågan om legering, förbindelser och litteraturens ontologi. Den materiella textens uppbyggnad, dess bestämda följd av tecken, representerar alltså den abstrakta sekvens som författaren har skapat och nedtecknat. Författaren har inte vidrört den materialtext eller de boksidor som läsaren vidrör, men den fysiska text (materialtext) som läsaren umgås med, är formad av författaren i så motto att han eller hon givit upphov till och bestämt den sekvens som den fysiska texten återger, och som endast kan återges med vissa bestämda tecken; ”din blick vidrör samma drag hos bokstäverna som min”.³⁰ Det är härigenom, menar jag, bokens legering av abstrakt och konkret (fysisk, materiell) text förbinder läsaren med författaren, och det är därför Nancys rader, som jag säger ovan, inte endast antyder en textens fenomenologi utan även en litteraturens ontologi. Alfabetet är en

överenskommelse, ett teckenspråk där dragen hos bokstäverna avgör betydelsen.³¹ Hur linjerna dras när man vill teckna bokstaven K, avgör tecknets distinktion från andra bokstäver. Om författaren bestämt att sekvensen ska vara *jag vidrör boken* så kan inte bokens utgivare eller sattare ändra sekvensen till *jag vidrör bojen* eller *jag vidrör snoken* utan att (om vi tänker oss det slags förändringar applicerade på en längre text) sambandet mellan det aktuella verket och dess representation – materialtextens återgivning av realtexten – upphör att existera och texten vi läser blir en annan än den författaren skapade.

Att uppfatta Nancys tal om vidrörande som blott en bild vore alltså fel. Litteraturen har förmåga att upprätta förbindelser – om och när den, i kraft av sina teman, sin ton, sin stil med mera, *faller på plats* i läsaren – men litteraturen är inte tillgänglig för oss utan fysiska texter, och därmed heller inte utan dokument. Och medan litteraturen endast ibland upprättar en förbindelse med sin läsare – av identifikation, affinitet, inklusion, reaktion eller annat – så upprättar dokumenten i kraft av sin form och materialitet alltid förbindelser. All känd litteratur betingas av en mer eller mindre obruten kedja av dokument. Betingelsen gör att man, om man så vill, kan se dokument som litteraturens kroppar. Den förlämnar också engelskans *body text* en djupare dimension än svenskans *brödtext* har. Dokument bär på litteratur som, om man så vill, andra kroppar på själar.³² Från den nedtecknande upphovspersonen till läsaren och genom alla mellanled av skrivare, utgivare, tryckare och andra, förs litteraturen vidare via dokument och deras texter. En materiell förbindelse således. Någon har gjort dokumenten. De hanteras av händer, våra och andras. De bevarar meddelanden från levande och döda. Den litteratur vi inte känner till, känner vi inte till för att den saknar text. Den är odokumenterad. Finns den?

Det konkreta och det abstrakta förutsätter varandra. Litteraturen är dokumentens före-

vändning, dokumenten litteraturens villkor. Hos Strindberg hänger en bok på en krok som ett urtaget hjärta.³³

Stilens form

Vi hävdar att dokument alltid upprättar förbindelser. Men en förbindelse kan fungera bra eller mindre bra, den kan ha upprättnings svårigheter och möta störningar. Materialitetens kvaliteter och form avgör tillsammans med mottagarens kunskapsnivå och receptionsförmåga, samt den historiska kontexten, dokumentets funktionalitet.

Text måste med nödvändighet ha en form, och form har en egenartad effekt: ju mer förtrogna vi är med en form desto mindre lägger vi märke till den. Och vice versa. Om vi är vana vid en viss sorts typsnitt och typografi ser vi inte formen, och därmed undanröjs en del hinder för tillgängliggörandet av det vi kallar textens innehåll, det grafiskt kommunicerade meddelandet. Formen har upprättat en förbindelse med oss, vi känner igen den till den grad att vi inte noterar den, den har naturaliserats och därmed blivit osynlig. Osynlighet har för övrigt varit ett uttalat ideal inom modern typografi men har då kopplats till föreställningen att enbart en viss sorts typografi kan vara ”osynlig”.³⁴

Om vi stöter vi på en typografi som vi *inte* är vana vid, en form som vi inte har någon relation till, då *ser* vi genast formen. I motsats till Kittler, som i en utläggning om figurdiktning säger att ”[d]et skrivnas bokstavlighet och materialitet kan förverkligas först på bekostnad av dess läsbarhet och efter små försöksarrangemang”, menar jag att det inte krävs så mycket för att detta ska ske; text kan synliggöras som bild redan av ett enkelt typsnittsbyte.³⁵ Som renodlad form framträder text när formavvikelsen är så stor att texten blir helt otydbar. Den fysiska texten tar då all vår uppmärksamhet i anspråk, och den abstrakta – innehållet, meddelandet, litteraturen, verket – drar sig tillbaka, blir otillgänglig för oss, dold i en re-

presentationsform som läsaren saknar förmåga att tyda, att upprätta förbindelse med.³⁶

Att jag här beskrivit gäller när vi läser men gäller det också när vi skriver? Skrivandet är ju också ett läsande. ”Why the fuck”, undrade en anonym skribent på nätforumet *reddit* för fem år sedan, ”is the Microsoft Word default font Calibri 11 when everything I have to write needs to be in Times New Roman 12?”³⁷ Upplevelsen av att de tankar man är i färd med att formulera (*ge form, formge*) förkroppsligas framför ögonen på en i ett annat typsnitt än det ens texter (och *tänkande*) brukar ha, ett typsnitt som de förbundits med genom repetition och vana, kan liknas vid den man skulle erfara om en annan människas handstil flöt fram ur den penna man själv förde. Vilken skräck!³⁸ Men också – vilken tragik att ha ett nära nog lika personligt förhållande till Times New Roman som till sin egen handstil. I vår epoks skriftkultur har handskrift i det närmaste förvandlats till en kuriositet. Också de som lever av att skriva, som skriver sådant andra läser, skriver numera direkt *i datorn*, med, så att säga – och som Kittler skulle ha sagt – maskinskrift. Men även om vi själva nästan har glömt bort hur man skriver för hand, måste vi komma ihåg att det är så alla texter tillkomna före introduktionen av skrivmaskinen har skrivits – *för hand*.

Tillsammans med fingeravtrycket hör handstilen till den enskilda individkroppens identitetsmarkörer, till dess unika uttryck, dess *signatur*. Handstilen är kopplad till individen och är i så motto individuell. Även om många försök gjorts att förneka det är, vidare, individen kopplad till sin kropp och redan av själva ordet *handstil* (som alltså är något helt annat än *skrivstil*) hör vi att det är handen som skriver.

Handen är en del av kroppen, men stilen, var kommer den ifrån? Är den kroppslig eller speglar den, som man gärna velat tänka sig, och som är själva grundiden i grafologin, på sin tid en seriöst menad vetenskap, det vi kallar själen? Svårt att svara på, men vi kan konstatera att det är det individuella i den enskilda individkroppens handstil som bidragit till att handstilen –

och i ännu högre grad signaturen – under lång tid fyllt en mycket viktig funktion i kulturen. Att all handskrift, oavsett skrivstil och handstil, är en kulturell artefakt, något artificiellt, som Ong säger, är en given omständighet och inget som står i motsättning till individualiteten i den enskildes sätt att forma det han eller hon skriver.³⁹ Det individuella i en handstil är en kvalitet som exempelvis gör det möjligt för paleografer att knyta skriften i en handskrift till en bestämd individ, namngiven eller ej.⁴⁰ Signifikant nog kallar paleograferna den enskilde skrivarens unika handstil för *hand*, kort och gott. De kopplar alltså skriftens form direkt till skrivarens kropp.

Inte ens i vår digitala kultur har handstilen, i form av signaturen, spelat ut sin roll, men den förbindelse som den digitala signaturen upprättar är svag, ja, falsk. Med sin föregivna autenticitet speglar den det digitala mediets utmärkande närvarosimulering och multi-representativa rundgång, men också den i många avseenden sorgliga klumpighet som högteknologins artefakter erbjuder oss.⁴¹ Den hyperavancerade kombinationen av hjärna, öga, hand och penna har ersatts av en valhänt manöver på datorns styrplatta eller, som exempelvis på passkontoren, av framförandet av ett slags stylos på en digital skrivplatta. Den signerande förnedras genom vanställandet av den egna namnteckningen. Signaturen – den unika bekräftelsen på en persons närvaro på en bestämd plats vid ett bestämt tillfälle – lagras i form av ettor och nollor på en server och kan mångfaldigas i det oändliga. Den är besläktad med det slags förtryckta signaturer som ibland används i ”personliga” marknadsföringsbrev från företaget. Båda utgör en grafisk motsvarighet till det stilistikens direkta tilltal som jag använde i artikelns inledning, och i samtliga här nämnda fall är den föregivna förtroligheten och det ”personliga” i själva verket en exploatering av former som i andra sammanhang reflekterar verklig förtrolighet och personliga relationer. Stilen vill upprätta en förbindelse, men misslyckas.

Den skräck man skulle uppleva om en annan handstil än den egna materialiserade sig på papperet när man skrev, skulle indirekt visa hur intimt förbunden skriften är med vårt tänkande, våra känslor och vår egen kropp, och med vissa rörelser och former. Skräcken skulle öppna en avgrund inom oss, en avgrund mellan handen och stilen, mellan kroppen och jaget. Att en liknande, abjektartad reaktion kan erfaras när exempelvis Calibri uppenbarar sig på den Times New Roman-tillvandes skärm, antyder att starka känslor inför egna texters utformning inte bara handlar om formen på själva texten, på bokstäverna, utan om en känsla av att ens tankar förvanskats. Det tyder i sin tur på att man som skrivande förväntar sig att ens tankar ska ha en viss bestämd form när de förvandlas till skrift, även när man inte skriver för hand. Man har behov av att känna igen materialtextens form när man läser det man skrivit, precis som man måste känna igen den abstrakta textens – ”innehållets” – så att säga abstrakta stil; uttrycket, sättet att formulera sig, att ge sig själv form. Lichtenberg är inne på detta när han i ett av sina fragment talar om den obegriplighetskänsla som uppstår när han ställs inför en text tryckt i antikva. Texten måste nästan översättas, skriver han, ”ett bevis för i hur hög grad våra begrepp är avhängiga av dessa tecken”.⁴²

Hur är det då när handskrivna texter omvandlas till tryckta texter, och när tryckta texter sätts om inför nya utgåvor och får ny typografi, ny form, ny stil? Vad händer med det abstrakta innehållet – tankarna, verket, litteraturen – i dessa grafiska omformuleringar?

Språkets utseende

När J. W. Goethe skrev sina böcker – som det ju heter fastän det inte var böcker han skrev utan manuskript vilka sedan sättnare, tryckare och bokbindare omvandlade till böcker – skrev han med latinsk skrivstil.⁴³ När böckerna kom i tryck var texterna satta i fraktur, i norra Europa den från 1500-talet vanligaste av de gotiska sti-

larna.⁴⁴ När Goethes mor approcherade sonen i typsnittsfrågan tycks hon inte ha haft en tanke på detta, att hans brev var skrivna med den stil vars typsnittsmässiga motsvarighet hon så föraktade. Den 12 mars 1798 skriver hon:

Nu några ord om samtalet vi hade när du var här senast, om antikvastilarna. Den skada de kommer att åsamka mänskligheten ska jag göra påtaglig för dig.⁴⁵ De är som aristokratins lustgårdar där ingen utom noblessen och folk med ordensstjärnor och band ges inträde medan våra tyska bokstäver är *För alla människor*, så som Kejsar Joseph låtit skriva över Pratern i Wien. Vore dina skrifter tryckta med de olycksaliga aristokraterna skulle de i all sin förträfflighet inte blivit så allmänt spridda – det har återigen blivit riktigt klart för mig med Hermann och Dorothea. Skräddare, sömmerskor, pigor – alla läser dem – alla finner något som passar precis deras känslor. Ofta nog går de med sin *Literatur Zeitung*, Doktor Hufnagel och alla andra, spatserar utan åtskillnad i Pratern, gläder sig och utgjuter välsignelser över författaren och hyllar honom!!⁴⁶ Så fel av Hufnagel att låta sin förträffliga bok tryckas med bokstäver som är värdelösa för den största delen av mänskligheten. Ska endast ståndspersoner bli upplysta? Ska de från lägre klasser uteslutas från allt gott – och så kommer det att bli om ingen sätter stopp för dessa nymodiga grimaser. Jag hoppas att jag aldrig ska behöva se en sådan människofientlig produkt från dig, min käre son.⁴⁷

Skillnaden mellan den handskrivna textens formvariant, *skrivstilen*, och den typograferade tryckta textens formvariant, *typsnittet*, är teknisk och formmässig. Båda bygger på alfabet, men de tekniska skillnaderna mellan skriftteknikerna har inte med alfabeten att göra utan med hur alfabetens tecken tillverkas, vilka metoder som används för att producera bokstäverna. De olika metoderna resulterar i skilda visuella och materiella kvaliteter; handskrivna texter och tryckta texter har var sina distinkta, formmässiga uttryck.

Goethes mor använder i sitt brev den vid tiden vedertagna beteckningen *lateinischen Lettern* för antikvan. Om man med *Lettern* skulle förstå *bokstäver* skulle uttrycket te sig missvisande eftersom det latinska alfabetet ju ligger till grund för såväl antikvan som de gotiska stilarna. Men *Lettern* avser *tryckbokstäver* eller *trycktyper* och beteckningen *lateinischen Lettern* är alltså synonym med engelskans *roman* och med vår egen term, *antikva*. Alla tre ger en ledtråd till typsnittsgruppens historiska utvecklingsschema. Antikvan utvecklades i norra Italien från 1460-talet och framåt och byggde på den i området dominerande humaniststilen, vilken ligger till grund för den latinska skrivstil vi än idag praktiserar i västvärlden när vi skriver för hand.⁴⁸ Antikvans koppling till latinet och andra romanska språk levde kvar genom seklerna, och norr om Alpena, där de gotiska typsnitt som vuxit fram ur den gotiska skrivstilen härskade, etablerades snart bruket att sätta latinska ord i antikvastil, även om texten trycktes på folkspråk och därför i övrigt var satt med fraktur eller något annat gotiskt typsnittsslag. Frakturen blev i de germanska språkområdena lika med folkspråket och kom i Tyskland att kallas för tysk stil, i Danmark för dansk och i Sverige för svensk.

Den grafiska kommunikationens formhistoria lär oss att skrivstilars och typsnitts specifika former har en tendens att smälta samman med de språk de används för. Det ger formen en förmåga att förmedla andra betydelser än de rent lexikala vilket är ett av skälen till att studier av formen – av texters utseende – kan kasta ljus över frågor som förblir olösta om man enbart intresserar sig för de skriftliga källornas språkliga innehåll, och tror att detta är oanfektat av de medier som förmedlar det.⁴⁹ Den idealistiskt färgade ovilja att tillerkänna litteraturens materiella dimensioner meningsproducerande egenskaper – det vill säga att lägga märke till betydelsen av det medierades förutsättning, mediet självt – som i hög grad präglat både litteraturvetenskapen och historievetskaperna, kan alltså utgöra ett hinder för forskningen.⁵⁰

Studerar man exempelvis den tyska 1700-talvetenskapens konflikt kring valet av tyska eller latin som vetenskapligt publiceringsspråk borde typsnittsfrågan spela en central roll.⁵¹ Hur latinet respektive tyskan *såg ut*, hur texterna framträdde i tryck för sina läsare avgjorde vid denna tid hur forskningsresultaten, i de många discipliner där resultaten består av texter, såg ut. Valet av språk avgjorde valet av typsnitt, och utseendet på publikationerna tillförde forskningsresultaten – texterna – kvaliteter som på kulturell grund påverkade vilket uttryck forskningen fick, och vilket intryck den gjorde på olika samhällsgrupper.⁵² Det var en fråga om politikens estetik i Jacques Rancières mening; det handlade om hur vetenskapen *trädde fram* och genom sitt framträdande upprättade – eller inte upprättade – förbindelser med skilda grupper av människor.⁵³ Frågan hade återverkan på forskarna själva: Vem ville man vara och för vem ville man vara? Skrev man på tyska sattes texten i fraktur och fick då samma uttryck som dagspress, romaner, praktiska handledningar, barnböcker och anslag uppsatta i väntsalor och sjukrum. Ville man se ut som en roman eller ett anslag i en väntsal, eller ville man skilja ut sig från allt detta med latin och med ”latinska bokstäver”, antikva?⁵⁴ Ville man, som Katharina Elisabeth Goethe i sin extraordinära grafiska betraktelse förklarar att antikvan gör, utesluta vissa läsare eller ville man vara tillgänglig för alla?

Den tyska striden om språkval och typsnitt var komplex och utdragen och kan här knapp antydans ens schematiskt, men Goethes mors avsky gentemot antikvatypsnitten var alltså inte ett utslag av personliga smakpreferenser utan en genklang av ett politiserat kulturkrig som vid slutet av 1700-talet redan hade pågått länge.⁵⁵ Konkret gällde frågan huruvida tyskspråkiga tryck borde sättas i frakturstil eller i antikvastil, men på ett djupare plan spände konflikten över ett register av frågor om språk och nation, det franska inflytandets vara eller icke vara, jämlikhet, informationstillgång, vetenskaplighet och den tyska folksjälens karaktär. De gotiska stilar-

na spelade redan under 1600-talet en framträdande roll i konstruktionen av en nationell tysk identitet, en process där ”avgränsningen från andra europeiska länder var ett mycket starkt motiv”.⁵⁶ Frakturstilen var ett av redskapen för upprättandet av gränser. Genom bland annat den franska kulturens ökande betydelse under 1700-talet kom emellertid antikvan successivt att för vissa grupperingar framstå som ett fullt möjligt alternativ för tyskspråkiga texter, och ett sätt att öppna gränser mot Europa.⁵⁷

Språklig identitet är alltjämt en explosiv fråga i stora delar av världen men sällan talar man om språkets bild, om hur språk ser ut i materiell form, och om den roll som skriftspråkets utseende spelar för inklusion respektive exklusion. Som framgått kan dock typsnitt precis som språk upprätta gränser, och användas för att reglera individens plats i politiska, sociala och kulturella strukturer. Naziregimens försök under andra världskriget att (åter)införa frakturen i de länder man ockuperade, alltså att inlemma icke-tyskar i det som nazisterna uppfattade som tyska språkets formgemenskap, är ett välkänt exempel, men att utnyttja typografi i politiskt gränsdragningsarbete var, som nämnts, inte någon ny strategi.⁵⁸ Det handlade, och handlar i förekommande fall fortfarande om att, med Jacques Rancière, avgöra vilka som har eller bör ha tillgång till *det som kan erfaras*; vilka som ska släppas in och vilka som ska hållas utanför.⁵⁹

Hos Katarina Elisabeth Goethe framställs inte valet av typsnitt som en fråga om att särskilja det tyska genom upprättandet av en visuell gräns utåt, utan tvärtom som en fråga om inkludering, om att inlemma ”alla” i det tryckta ordets värld. Den gräns hon intresserar sig för är inte nationellt eller geografiskt betingad, den är socialt betingad. I det hänseendet spelar det ingen roll att hon talar om tyskarna som utgjorde de hela jordens befolkning, för inom mänskligheten som helhet dras ju även andra än nationella och geografiska gränser upp – ekonomiska, sociala och kulturella gränser.

För Goethes mor är antikvan sålunda inte ett hot mot det tyska, utan ett hot mot de människor som inte haft turen att födas in i de övre samhällsskikten, få utbildning och nå en ’position’.

”Ska endast stånds personer bli upplysta? Ska de från lägre klasser uteslutas från allt gott”, undrar hon, och till det goda hör sonens, Goethes, verk.⁶⁰ ”Vore dina skrifter tryckta med de olycksaliga aristokraterna [antikvastilen] skulle de i all sin förträfflighet inte blivit så allmänt spridda”, förklarar hon för honom.⁶¹ Vid denna tidpunkt var Goethe sedan länge en av den tyska kulturens mest berömda personer, inom och utom den tyskspråkiga sfären. Han hade en lång karriär som minister och rådgivare vid hovet i Weimar bakom sig och betydande delar av hans kolossala produktion förelåg redan, däribland några av hans mest kända arbeten – *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Torquato Tasso* (1790) och *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Var omfattningen av hans framgång inte en frukt av hans eget geni utan av frakturstilen, av ett typsnitt?

Tanken kan framstå som absurd, men beror det på att den verkligen är orimlig eller beror det på den idealistiskt färgade oviljan att tillerkänna materialiteten och dess former en meningsskapande förmåga? Vikten av läskunnighet är allmänt erkänd och omhuldad, men måste vi inte också erkänna att när vi läser så läser vi text, bokstäver, ”färgfläckar”.⁶² Om vi då inte förstår ”fläckarnas” form – bokstäverna – fastän vi är läskunniga, vad är då läskunnigheten och litteraturen värda?

”Kanske en beskrivning av bläckfläcken”⁶³

I sin troligtvis numera sällan lästa, men för litteraturvetenskapens utveckling viktiga studie *Det litterära konstverket* går Roman Ingarden i närkamp med frågan om vad som ontologiskt sett definierar ett litterärt verk.⁶⁴ Metodiskt fastställer han inledningsvis problematikens beståndsdelar och förkastar felaktiga uppfattningar

för att sedan ägna bokens närmare 500 sidor åt ett detaljerat diskvalificerande av dittills rådande synsätt samt åt framställningen av de olika skikt – vilka förenklat kan sägas vara språkljud, betydelse, det han kallar ”schematiska aspekter” samt ”de framställda föremålens skikt” – som han menar utgör det litterära konstverket.⁶⁵

Bland de föreställningar Ingarden förkastar såsom icke hörande till det litterära konstverket finns såväl författarens och läsarens psykologiska upplevelser som det fenomen som står i centrum för oss – dokumentet, boken, den fysiska texten. ”Vad blir kvar av det litterära verket under de båda ovan gjorda förutsättningarna [att det varken kan räknas till reala eller ideala föremål]”, frågar han, och svarar: ”ingenting annat än en mångfald skrivna (tryckta) skrivtecken (resp. vid högläsning ’ord-ljud’); närmare betraktat till och med inte *en* utan så många mångfald, som det finns exemplar av det ifrågakvarande verket”.⁶⁶ Att skrivtecknen är kommunikationsmedel hjälper inte saken, bokstäverna saknar i sig mening, och att acceptera texten eller dokumentet som en del av det litterära verket skulle innebära, säger Ingarden, att man aldrig kunde ”umgås *direkt* med ett litterärt verk och lära känna det. Kan överhuvudtaget en mångfald *meningslösa* färgfläckar (resp. ljud), som då är det enda vi har att göra med direkt, möjliggöra förståendet av främmande upplevelser? Ingen anser det”.⁶⁷ Den potentiella invändningen att skrivtecken inte bara är färgfläckar utan alltid förbinds med föreställningar ”i vilka vi föreställer oss det som skrivtecknet ’betecknar’”, ger Ingarden inte mycket för eftersom, hävdar han, det de betecknar är ”författarens upplevelser” samt våra egna upplevelser av dessa.⁶⁸

Ingarden, som studerade för Husserl men så småningom kom på kant med lärarens transcendentala idealism, lägger med *Det litterära konstverket* en grund för den fenomenologiska estetiken. Med tanke på fenomenologins fokus på hur fenomen framträder för oss och hur vi uppfattar dem, och med tanke på Ingardens kritik av idealismen och ’psykologismen’, är

det ganska märkligt att han ägnar så lite av sitt skarpsinne åt den fysiska textens betydelse, det vill säga åt det fenomen som betingade hans egen erfarenhet av andras litteratur liksom det betingade hans egen möjlighet att kommunicera de egna tankarna.⁶⁹ För även om man ville hävda att exempelvis Dantes *Den gudomliga komedin* skulle fortsätta att existera som verk om också varenda avskrift eller tryck eller annat medium som återger den skulle utplånas, så borde man kunna föreställa sig att det inte helt saknar betydelse huruvida vi faktiskt har några materiella representationer av verket eller ej. Man borde också fråga sig med vilka medel litterära verk skapas. Tänks de ut, hela och färdiga, utan användning av andra verktyg än hjärnan för att sedan – vad?– skrivas ut? Ut måste de ju, ut ur hjärnan. Om det nu är där de uppstår, i ren och cerebral isolation, och inte i samspel med själva skrivakten och texten. Etymologin antyder som så ofta en väg för förståelse; ordet *litteratur* går tillbaka på latinets *littera*, *bokstav*.

Ingarden gör sig inget omak med dessa frågor. Sin välkända noggrannhet till trots kommer han istället snabbt till slutsatsen att ett erkännande av dokumentens eller skrivtecknens roll för det litterära verket leder till den orimliga slutsatsen att ”det inte finns bara en enda utan hur många som helst ’Gudomliga komedier’ av Dante och att deras antal växlar med antalet förhandenvarande exemplar”, samt att även ”andra helt absurda satser skulle vara sanna, t.ex. att de enskilda litterära verken skiljer sig från varandra genom sitt kemiska innehåll eller påverkas av solljuset osv.”⁷⁰ Därefter är han färdig med saken.

Jag har tagit upp Ingarden här eftersom hans arbete utgjorde en av grunderna för reader-respons-teorins framväxt, en teoribildning som ju intresserar sig för relationen mellan författare, verk och läsare, och för att både hans och många av hans efterföljares arbeten är belysande exempel på hur boken – om vi för enkelhetens skull använder det ordet som en beteckning för alla de dokumenttyper det egentligen kan handla om – hållits utanför den oerhört omfattande

ansträngning som vid akademier världen över lagts ner på att analysera och tolka litteraturen och mottagandet av den. Med hjälp av boken. Är denna uteslutning ett omedvetet utslag av en kristen världsbild? Den liknar ju kristendomens uteslutande av kroppen. ”Le corps’ est notre angoisse mise à nu”, skriver Jean-Luc Nancy i sin inledande palpering av den frånvarande kroppens allestädes närvaro i västvärlden; ”kroppen är vår ångest, blottlagd”.⁷¹ ”Ångesten, begäret att se, röra vid och äta Guds kropp, att vara denna kropp och inte vara något annat än denna kropp är principen i Västerlandets (o)förnuft. Därför äger kroppen aldrig rum, kroppsligen, och särskilt inte när man namnger den och tillkallar den.”⁷² Här förbinds kroppen och boken genom att uteslutas, *via negativa*; det gudomliga är inte i kroppen, verket är inte i dokumentet.

”en handling med syfte att röra vid meningen”⁷³

I Nancys *Corpus* förs kroppen och skrivandet samman, förs mot varandras gränser med verb som *inskriftion* och *exskriftion*, med omtagningar, vridningar och referenser, med kursiveringar, tankstreck och parenteser. På fler än ett sätt är det motsatsen till Ingarden, till den metodiska ordningen. Även hos Nancy finns givetvis metodik, men kanske är hans ärende – att se, förstå och visa kroppen i världen, kroppen för oss, vad den är och gör – så *enkelt* att det ter sig *obegripligt*, svårt att uppfatta, osynligt. Och kanske är det också det enkla och till synes banala som gjort dokumentets och den fysiska textens betydelse för litteraturen obegriplig, eller ogripbar, osynlig för dem som ägnar sig åt studier av litteratur, osynlig som den typografi vi är som mest förtrogna med.

”[K]roppen ger rum för existensen”, skriver Nancy.⁷⁴ Jag citerar några ord ur *Corpus* och ser att själva metoden, att citera, gestaltar den problematik som jag med hjälp av honom försöker reda ut. Jag har ett bestämt antal tecken till mitt förfogande. Det är gränserna för min text, denna verk-kroppens skinn. Att citera är

att föra in amputerade delar ur andras verk i sitt eget, delar av verk – av tankar – som kan mätas i antal tecken. Det finns inte plats för hela *Corpus* och det vore dessutom plagiat; det skulle bli en ny utgåva, ett bibliografiskt Frankensteins monster. Så jag citerar, och citatet ska förbinda min text med mina läsare via och genom Nancys *Corpus*; tecknen ska ge rum för ”existensen”, för det vi kallar ”innehåll”. Förbindelsen är texten, min text, det jag skriver, det jag läser medan jag skriver: ”Skrift’ betyder: inte framvisande, inte demonstration av en betydelse utan en handling med syfte att röra vid meningen. Ett vidrörande, en åtbörd som är som ett färdmål: vidrörandet hos den som skriver är inte som ett infångande, inte som att ta med sina händer (från *begreifen* = fatta, ta tag i, som är det tyska ordet för att ’begripa’), rörelsen hos den som skriver är som ett utåtriktande, som att skicka iväg sig själv till vidrörandet av någonting utanför”.⁷⁵ Allt detta kunde vara bilder, en överföring av abstraktioner till liknelser, *som att ta tag i, som att skicka iväg sig själv*, men Nancys ärende är kroppen: ”Skrivandet adresserar tänkandet, skickar det till kroppen, det vill säga till det som åsidosätter det, som främmandegör det.”⁷⁶

Handen skriver det tanken dikterar men den lägger till en stil – en handstil. Texten vi producerar med kroppen representerar det tänkta. Men ordet representation täcker inte allt det som text gör, för text är också *presentation*, form. Formen på texten är egen för den, för oss när vi skriver för hand; den är inte re-, utan pre-, den är present, framför oss, den föreligger, med sitt dokument, som en kropp.⁷⁷

Var går gränsen mellan formen och det vi kallar innehållet, mellan presentationen och representationen? Var finns det som representationen representerar? Finns det någon annanstans än i de representationer som också är presentationer?

I sitt fragment om mötet med texter satta i det för honom ovanliga typsnittet antikva, fångar Lichtenberg formens förmåga att på-

verka och störa upprättandet av en förbindelse mellan läsaren och den text som läses. Att formen också hindrar tillgången till det abstrakta verket låter Lichtenberg förstå när han talar

om behovet av ”översättning” som ett ”bevis för i hur hög grad våra begrepp är avhängiga av dessa tecken”.⁷⁸ Min artikel kan ses som en fotnot till Lichtenbergs fragment.

Noter

- 1 Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen, Essays, Briefe*, min övers. (Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1985), 162.
- 2 Katharina Elisabeth Goethes brev återfinns i *Die Briefe der Frau Rath Goethe: Gesammelt und herausgegeben von Albert Köster. Vol. 2*, min övers. (Leipzig: Insel Verlag, 1923), 45–46, brev nr 272. Tack till Ute Önnersfors och Heidrun Führer för granskning av mina översättningar från tyska.
- 3 Ibid.
- 4 Med sikte på boken som helhet, appliceras och utvecklas denna uppfattning i Kristina Lundblad, *Om betydelsen av böckers utseende: Det svenska förlagsbandets framväxt och etablering under perioden 1840–1914 med särskild hänsyn till dekorerade klotband. En studie av bokbandens formgivning, teknik och relation till frågor om modernitet och materiell kultur* (diss. Lunds universitet, Malmö: Råmus, juni 2010), i vilken man också finner en presentation av fältet bokhistoria och några av dess tongivande namn. Se även Kristina Lundblad, ”Återge eller återskapa? Faksimilen som verktyg och konstverk,” i *Mellan evighet och vardag: Lunds domkyrkas martyrologium, Liber daticus vetustior (den äldre gåvoboken), studier och faksimilutgåva*, Eva Nilsson Nylander, red. (Lund: Universitetsbiblioteket, Lunds universitet, 2015), 79–102, 79–83.
- 5 Jag tackar Heidrun Führer, Anders Mortensen, Johnny Kondrup och Jan Eric Olsén för värdefulla kommentarer på min text.
- 6 Utöver mer givna innebörder av ordet *stil*, avses här också typografins och tryckets två skilda betydelser. Stil kan avse form, som i *antikvastil* eller *kursiv stil*, men det kan även avse själva blytyperna; *tryckaren beställde stil från holländska stilgjutare*.
- 7 Det jag här åsyftar är en av textfunktionernas effekter ur den *skrivandes* perspektiv. I modern tid, ska kanske tilläggas, för precis som läsandet, har skrivandet naturligtvis en komplex historia. Hur text har uppfattats av den som *läser* är något som förändrats genom tiderna. Under antiken och fram till omkring 500-talet sågs text snarast som ett substitut för det talade ordet, som en registrering av den högt hållna talarkonstens flyktiga produkter. Se M. B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2012), kap. 2; M. B. Parkes, *Pages from the Past: Medieval Writing Skills and Manuscript Books*, P. R. Robinson & Rivkah Zim, red. (Farnham, Surrey: Ashgate, 2012), text V, 25. Armando Petrucci har visat att handskriftsproduktionen under många hundra år pågick utan koppling till tanken att det skrivna skulle läsas. Det dröjde ända till 1100- och 1200-talen, menar Petrucci, innan den relation mellan skrivande och läsande som vi uppfattar som självklar började ta form. Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*, Charles M. Radding, övers. (New Haven & London: Yale University Press, 1995), kap. 7. Förhållandet mellan tanke, språk och skrift är i sig ett vitt fält för teoretiserande. För bibliografins betydelse för, och relation till bland annat dekonstruktivismen, i vars namn Derrida bearbetat problemet, se Stephen Paling, ”Classification, Rhetoric, and the Classificatory Horizon,” *Library Trends* 52, nr 3 (vintern 2004), 588–603.
- 8 Interpunktionens historia är förbunden med läsandets och skrivandets förvandlingar genom århundraden. Se Parkes, *Pause and Effect*.
- 9 Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur: Teknologiseringen av ordet*, Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme, övers. (Göteborg: Bokförlaget Anthropos, 1990), 99.
- 10 För en diskussion av text- och verkbegreppen, se nedan.

- 11 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, fransk-engelsk utgåva, övers. till engelska Richard A. Rand, min övers. (New York: Fordham University Press, 2008), 50.
- 12 Ibid.
- 13 Jfr Kristina Lundblad, "Dokument, taktilitet och 'diakronisk doft': Om några förmågor och egenskaper hos det analoga och det digitala," i Återkopplingar, Marie Cronqvist, Patrik Lundell & Pelle Snickars, red. (Lund: Mediehistoriskt arkiv nr 28, 2014), 353.
- 14 Se Rolf E. DuRietz, *Den tryckta skriften: Termer och begrepp* (Uppsala: Dahlia Books 1999), 39–53. Se också Mats Dahlström, *Under utgivning: Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion* (diss. Göteborgs universitet, Borås: Valfrid, 2006) för en utförlig utredning av bibliografisk teoribildning.
- 15 För diskussion av termerna natural- och realtext, se DuRietz, *Den tryckta skriften*, 42.
- 16 Ibid 44.
- 17 Uppdelningen av verk i sekventa och stationära har, med utgångspunkt i Lessings konstteoretiska arbeten, utvecklats av G. Thomas Tanselle, se G. Thomas Tanselle, *Literature and Artifacts* (Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998) 9–10 med vidare hänvisningar. Jfr Mats Dahlström, *Under utgivning*, 64, not 179.
- 18 DuRietz, *Den tryckta skriften*, 44–45. Se även sida 43 där DuRietz diskuterar varför han i sin terminologi föredrar "det sekventa elementet" framför "[s]ekvensen eller sekvenserna". När jag talar om "sekvensens sekvens" är det i syfte att fånga just detta element. Att enbart tala om "sekvens" riskerar att föra tankarna till beståndsdelarna. Vilka dessa är spelar dock mindre roll i sammanhanget.
- 19 "Postulerad", se DuRietz, *Den tryckta skriften*, 44.
- 20 Dahlström, *Under utgivning*, 65 och passim. Jag använder även *fysisk text* som en mer allmän synonym.
- 21 Textdokument, om man vill vara exakt. Här behandlas enbart textdokument, inte exempelvis bilddokument.
- 22 DuRietz, *Den tryckta skriften*, 48. Jag har tagit bort originalets kursivering.
- 23 Utmanande nog kan materialtexten alltså på sitt sätt också vara immateriell; en inskription på en sten är ju så att säga tomrum. Här visar sig formens betydelse helt avgörande; formen på det man tar bort från stenen bildar meddelandets representation.
- 24 Om förhållandet mellan materialtext och "underlag" kan te sig invecklat i analoga medier är det än mer komplicerat när vi har med digitala att göra. I artikeln "Dokument, taktilitet och 'diakronisk doft'", 2014, argumenterar jag för varför jag anser att den digitala teknikens hårdvaror måste anses höra till det digitala dokumentets beståndsdelar (varför hårdvarorna också borde bevaras av bibliotek och arkiv).
- 25 Se Jacques Derrida, et al., "Le papier ou moi, vous savez... (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres)," *Les cahiers de médiologie* 2, nr 4 (1997), 33–57, 34.
- 26 DuRietz, *Den tryckta skriften*, 53. DuRietz textbegrepp omöjliggör stora delar av de andra sätt på vilka *text* används. Syslar man med text bör man vara medveten om denna problematik, men så länge det finns precision och väl motiverade anledningar (teoretiska såväl som vardagliga) ser jag inga problem med att använda ordet text på flera olika sätt. Vad det är vi tar på när vi (försöker) ta på en digitalt medierad text diskuterar jag i "Dokument, taktilitet och 'diakronisk doft'", 2014, 354f.
- 27 Johnny Kondrup, *Editionsfilologi* (Köpenhamn: Museum Tusulanums Forlag, 2011), 34.
- 28 G. Thomas Tanselle, "Textual instability and editorial idealism," *Studies in Bibliography*, vol. 49 (1996), 12.
- 29 För vidare diskussion av frågan om bibliografi och idealism, se Tanselle, "Textual instability and editorial idealism". Se även diskussionen nedan om Ingardens verkbegrepp.
- 30 Nancy, *Corpus*, 50.
- 31 Det problemfält som tangeras här är vidsträckt. Se exempelvis Kittlers kritik av Saussures "fonocentrism". Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson (Göteborg: Glänta produktion, 2012), 364.
- 32 Thomas Götselius behandlar i sin avhandling *Själens medium* en i vissa avseenden besläktad problematik när han, ur ett dels idéhistoriskt, dels Kittlerinspirerat mediehistoriskt perspektiv, utforskar det nordeuropeiska 1500-talets skriftkultur. Tonvikten i arbetet ligger, som titeln antyder, huvudsakligen på subjektet och på dis-

- kursen som en – om än av kommunikationsteknologier påverkad – produkt av det mänskliga medvetandet. När det gäller relationen mellan kroppar och dokument talar Götselius exempelvis på ett ställe om ”affiniteten mellan kroppar och böcker i den monastiska institutionen” och syftar då, med hjälp av Mary Carruthers, på de medeltida skriptoriernas bruk att göra små hål i pergamentet, nålstick som jämförs med ”den inledande del i bönen som kallades *compunctio cordis*, stygnet i hjärtat”. Thomas Götselius, *Sjärens medium: Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500* (Göteborg: Glänta Produktion, 2010), 281. Personligen tror jag inte att punsningen var fullt så exalterad; håltagningen gjordes innan skrivarnas arbete tog vid, syftet med de små hålen var att verso- och rectosidans textspalter skulle ligga exakt ovanpå varandra. De kroppar som i sammanhanget verkligen fick erfara stygn var snarare de miljontals djur vars hudar handskriftstidens litteratur är skriven på. Här blir bilden av boken som litteraturens kropp blodig verklighet.
- 33 August Strindberg, ”Sömngångarnätter på vakna dagar,” i *Samlade skrifter. Vol. 13* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1913), 209–210. Diktsamlingen inleds ”Vid avenue de Neully” i Paris där ett kalvhjärta i ett slaktarfönster för diktjagets tankar till Norrbrobasaren: ”Där hänger på boklädsfönstret | en tunnklädd liten bok. | Det är ett urtaget hjärta | som dinglar där på sin krok.”
- 34 Idealet, som ibland beskrivs som *nytraditionellt*, fick sitt manifest i Beatrice Wardes text ”The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible” som ursprungligen var ett tal hållet för British Typographers’ Guild 1930. Finns bland annat i Beatrice Warde, *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography* (London: Sylvan Press, 1955).
- 35 Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, 360.
- 36 Jfr Kristina Lundblad, ”Återge eller återskapa? Faksimilen som verktyg och konstverk”, 83 samt sidorna 97–101 där jag diskuterar formens funktioner och betydelser.
- 37 ”Why the fuck is the Microsoft...”, nedladad 18 januari, 2021, https://www.reddit.com/t/NoStupidQuestions/comments/3a367j/why_the_fuck_is_the_microsoft_word_default_font/.
- 38 Närmare bestämt ett utslag av den subkategori inom skräckgenren som kallas *body horror* och just vad huvudpersonen i Maurice Renards flerfaldigt filmatiserade roman *Les Mains d’Orlac* från 1920 erfar efter en fatal handtransplantation.
- 39 Den artificiella naturen gäller skrift generellt, det vill säga all skrift och inte endast handskrift. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur*, 98.
- 40 Rörande uppfattningen av handstil som ett slags själsligt eller karaktärsmissigt avtryck av individen, se Thomas Götselius, ”Det röda manuskriptet: Historia och handskrift i C. J. L. Almqvists *Amorina* och det tidiga svenska 1800-talet,” i *Historiens bemästa 3: Minne, medier och materialitet*, Johan Hegardt & Trond Lundemo, red. (Göteborg: Makadam, 2016) 107–134, där detta diskuteras med stöd i Tamara Plakins Thornton. Den individualitet jag talar om är av annat slag.
- 41 En klumpighet som också framträder exempelvis i simuleringen av bläddring i e-böcker. Jfr Kristina Lundblad, ”Kodexsimulationer,” i *Bokhistorier*, Kristina Lundblad et al., red. (Stockholm: Signum bokförlag, 2007), 95–105. Såväl bläddringssimulationer som signaturens fortbestånd i den digitala världen pekar på segheten i den analoga matrisens struktur och ”svårigheterna att frigöra sig från kodexens hegemoni”. Jfr Kristina Lundblad, ”Boken dematerialiserad,” *Ikoner*, nr 2 (2001), 12.
- 42 Lichtenberg, *Aphorismen, Essays, Briefe*, min övers., 162.
- 43 Kanske skulle man säga ”När Goethe tillverkade sina verk”? Jfr Roger E. Stoddard som påminner oss om att författare inte skriver böcker: Roger E. Stoddard, ”Morphology and the book from an American perspective,” *Printing History*, nr 17 (1987), 2–14.
- 44 Liksom den latinska stilen (humaniststilen) har den gotiska en lång historia som skrivstil och de två viktigaste typsnittsgrupperna, antikvastilar och gotiska stilar, utvecklades ur respektive skrivstilsart. Se exempelvis Bernhard Bischoff, *Latin Palaeography: Antiquity and the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Albert Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) och för en svensk introduktion, Valter Falk, *Bokstavsformer &*

- typsnitt genom tiderna* (Stockholm: Ordfronts förlag 1989).
- 45 Originalet lyder ”über die Lateinischen Lettern”. Tyskans *Letter* (fem.), från latinets *littera, bokstav*, är synonymt med tyskans *druckbuchstabe*, tryckbokstav, trycktyp. På svenska avser *tryckbokstav* en tryckt eller textad bokstav med tydlig karaktär, men ordet kunde förr även avse själva trycktypen. En möjlig svensk översättning vore *latinsk stil*, men då ”stil” kan missuppfattas har jag valt att skriva ”antikvastilarna”. Man kan i sammanhanget notera att det svenska verbet *texta* är intressant. Att *texta*, att skriva med tryckbokstäver, betyder ju även att göra en väl artikulerad, muntlig framställning. Textad muntlig framställning är, antyder detta, lika klar som en text skriven med tryckets tydlighet. Lichtenberg (se artikelns inledande motto) skriver inte *Lettern* utan ”lateinischen Buchstaben”. Lichtenberg, *Aphorismen, Essays, Briefe*, min övers., 162.
- 46 Originalets ”genung sie gehen mit der Literatur Zeitung” anspelar troligen på den vid tiden populära *Allgemeine Literatur Zeitung*.
- 47 *Die Briefe der Frau Rath Goethe: Gesammelt und herausgegeben von Albert Köster. Vol. 2*, brev nr 272, 45–46. Mina kursiveringar. Som Kittler påpekar är K. E. Goethes ortografi katastrofal varför jag kompletterat interpunktionen. Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, 488f. Denna brist ger å andra sidan hennes brev ett slags muntlig karaktär vilket kan föra tankarna till just Kittler och det inledande kapitlet ”Modersmunnan” i hans *Nedskrivningssystem 1800/1900* i vilken J. W. Goethe för övrigt spelar en viktig roll. Wilhelm Friedrich Hufnagel (1754–1830) var en tysk teolog och skolreformist. Han gav 1799 ut skriften *Über den Verdienst des vollendeten Gesangs Hermann und Dorothea, religiösen Bürger- und Familiensinn allgemein zu verbreiten*. Goethe höll Hufnagel högt medan Goethes mor var skeptisk till hans skolreformer. Sabine Hoch, *Frankfurter Biographie. Vol. 2* (Frankfurt am Main: Kramer, 1994), 360f. Hufnagel torde vara Christoph Wilhelm Hufeland, en vid tiden berömd läkare, och troligen är det hans bok *Das Kunst, das menschliche Leben zu verlängern*, (som J. W. Goethe, enligt Weinrich ska ha intresserat sig för) som avses. Den utkom nämligen 1798. Harald Weinrich, *On Borrowed Time: The Art and Economy of Living with Deadlines*, övers. Steven Rendall (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 30–33.
- 48 Humaniststilens versaler byggde i sin tur på den romerska kapitälskriften medan de gemena bokstävernas form kan härledas till den karolingiska kulturfärens texter från 700- och 800-talen. När renässanshumanisterna började intressera sig för den antika litteraturen utgjordes deras källor i hög grad av handskrifter från den karolingiska tiden. Den karolingiska minuskelstil som de var skriva med gjorde de italienska humanisterna till sin och när trycktekniken spreds var det naturligt att låta skrivstilen tjäna som utgångspunkt för typsnitten.
- 49 Jfr G. Thomas Tanselle som talar om ”den förbluffande naivitet” som ”till synes sofistikerade människor” uppvisar när de tror att de ”läser för innehållet och inte behöver bry sig om enskildheter i interpunktion och andra formella drag”. Uppfattningen rymmer, menar Tanselle, ”flera ogrundade föreställningar: att form och innehåll är möjliga att separera, att man kan definiera var ’litteratur’ upphör och annan text [writing] tar vid, att raffinemang i formulering och betydelsenyanser är förbehållet skönlitteraturen”. G. Thomas Tanselle, *Literature and Artifacts*, min övers., 48.
- 50 Hållningen kan exemplifieras med den ordning Sven Rinman slog fast i sin avhandling 1951: ”[boken] är olik varje annan salubjuden vara även i ett annat avseende: den representerar något immateriellt. När man köper en bok, är det inte papperet och trycksvärtan och pärmarna man köper, det är innehållet. Allt annat är sekundärt”. Om detta skulle vara riktigt, undrade jag redan för drygt 20 år sedan, varför tillverkas då böcker alls när man kunde nöja sig med nät-publicering eller ”utprintade löslblad förvarade i kuvert eller små plastkassar”. Kristina Lundblad, ”Melankoli och materia: Om bokens betydelse för verket och bandets för boken,” *Biblis*, nr 9 (2000), 31. Rörande den problematik Rinman tangerar när han talar om att köpa representationer av immateriella fenomen, jfr Kristina Lundblad, ”Om böckers värde,” i *Litteraturens värden*, Anders Mortensen, red. (Lund: Brutus Östligs bokförlag Symposion, 2009), 143–159 och ”Demokratis pris och litteraturens värde: Böcker, politik och marknad i ljuset av 2002

- års svenska bokmomssänkning,” *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4 (2014), 27–43, med vidare referenser i båda fallen. Att det dröjt innan man börjat reflektera över dessa frågor inom litteraturvetenskapen noteras av Thomas Götselius i inledningen till *Själens medium*, 9, 11. Se även Friedrich Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling,” i *Maskinskrifter* (Gråbo: Anthropos, 2003), 155–157.
- 51 Språkbrukets historia och betydelse inom de medicinska och vetenskapliga fälten i de tysktalande områdena framstår som ett växande forskningsfält, men trots att valet mellan latin och tyska intar en central plats tycks de därmed sammanhängande typografiska frågorna emellertid ännu inte ha rönt tillräckligt stor uppmärksamhet. Frågan lyser med sin frånvaro i exempelvis *Vernakuläre Wissenschaftskommunikation: Beiträge zur Entstehung und Frühgeschichte der modernen deutschen Wissenschaftssprachen*, Michael Prinz & Jürgen Schiewe, red. (Berlin: De Gruyter, 2019). Helt ostuderad är den dock inte, se exempelvis (om 1600-talet) Matthias Schultz, ”Fraktur und Antiqua in deutschsprachigen gedruckten Texten des 17. Jahrhunderts,” *Sprachwissenschaft* 37, nr 4 (2012), 423–456.
- 52 Att karaktären på och uppfattningen av det som publiceras påverkas av publikationernas materiella och formmässiga egenskaper, vid sidan av sådant som publikationskanaler med mera, gäller givetvis i minst lika hög grad bokens yttre gestaltning. Jfr Lundblad, *Om betydelsen av böckers utseende*.
- 53 Jfr Jacques Rancière som menar att i botten av all politik finns en estetik, en estetik som bestämmer ”vad som kan erfaras” och som biträder politikens makt över sådant som ”vad man ser och vad man kan säga om det, över vem som har kompetens att se och förmåga att tala”. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, min övers. (Paris: La Fabrique-éditions, 2000), 13–14. Christina Kullberg har översatt arbetet för en svensk utgåva på Propexus 2006, något jag tyvärr blivit varse så sent att jag inte hunnit skaffa boken.
- 54 Även om hon inte utvinner något ur typsnittsfrågan påpekar Bettina Lindner i sin artikel om tyskans och latinets roll i medicinska textutgåvor från 1600- och 1700-talen att ”[s]amtidigt höll man i den akademiska miljön fast vid latinet som statussymbol. De som talade och läste latin hörde, som Klein med rätta betonar, till en distinkt social krets med tydlig elitistisk prägel och de ’bekräftade sin tillhörighet i varje läsning eller produktion av latinska texter’”. Bettina Lindner, ”Sprachenwechsel und Koexistenz: Zur Rolle des Deutschen und Lateinischen in medizinischen Fallsammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts,” i *Vernakuläre Wissenschaftskommunikation, Vernakuläre Wissenschaftskommunikation: Beiträge zur Entstehung und Frühgeschichte der modernen deutschen Wissenschaftssprachen*, Michael Prinz & Jürgen Schiewe, red., min övers. (Berlin: De Gruyter, 2019), 259, med vidare referenser. Gällande en annan historisk situation, svenskt 1840- till 80-tal, folkskolan och den nya läsebokens typsnitt, visar Inga-Lisa Petersson på ett jämförbart mönster, men med syftning på typsnittsfrågan. Apropå folkskollärayrkets rekryteringsbas noterar hon: ”I medelklasskvinnornas kulturella kapital ingick antikvan, medan manliga folkskollärare medförde ett klasskulturellt kapital närmast sammanhängande med frakturen. Antikvan var därmed både klass- och genusbunden och dess seger kan infogas i ett feminiserings- och professionaliseringssammanhang”. Petersson diskuterar även språkfrågan. Inga-Lisa Peterssons *Studier i Läsebok för folkskolan* (Lund: Absalon. Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutonen i Lund, 1992), 46.
- 55 Se Christina Killius, *Die Antiqua-Fraktur debatte um 1800 und ihre historische Herleitung* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1999), 113–114 och passim.
- 56 Ibid. Min övers.
- 57 Killius, *Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*, 236–242 och passim; Silvia Hartman, *Fraktur oder Antiqua: Der Schriftstreit von 1881 bis 1941* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999), 28–29.
- 58 För Nazityskland och frakturen se Hartmann 1999. Se även Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, 365. I svensk historia är Vetenskapsakademiens bråk om typsnittsvalet för akademins handlingar det kanske mest kända exemplet. Det har behandlats av Erik Wilhelm Dahlgren i ”Antikvastilens införande i svenskt

- boktryck,” *Yrkeskolans Småskrifter rörande bokhantverk*, nr 14 (1928), 13–47 (Artikeln ursprungligen publicerad i *Nordisk Tidskrift för bok- och biblioteksväsen* 1917). I Inga-Lisa Peterssons *Studier i Läsebok för folkskolan* undersöks typsnittsfrågans ideologiska, sociala och kulturella implikationer mer djupgående och i ett sammanhang med större räckvidd, folkskolan under perioden 1842–1889. Hur valet mellan fraktur och antikva kunde gestaltas i Danmark behandlas av Jens Bjerring-Hansen i ”Fraktur eller antikva? Om tekstens materialitet, typografisk usikkerhed i 1700-tallet og skriftstriden omkring 1800,” *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdoms historia* (Uppsala: Lärdomshistoriska Samfundet, 2010), 162–178.
- 59 Se Jacques Rancière, till exempel *Le partage du sensible: Esthétique et politique* och *The Politics of Literature*, övers. Julie Rose (Malden: Polity, 2011).
- 60 *Die Briefe der Frau Rath Goethe*, 45–46. Min övers.
- 61 Ibid.
- 62 Rörande ”färgfläckar”, se nedan.
- 63 Georg Christoph Lichtenberg, *Kladdböcker*, urval och övers. Peter Handberg (Lund: Proplexus, 1991), fragment E 346, 67. Rubrikens citat utgörs av fragmentet i dess helhet.
- 64 Roman Ingarden, *Det litterära konstverket*, övers. Margit Kinander (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1976). Den tyska originalutgåvan kom 1931; den engelska översättningen 1973. Ingarden vill, helt ”anspråkslöst” skriva han, ge en ”väsensanatom” för det litterära verket”. Ingarden, *Det litterära konstverket*, 33. Med ordet *anatomy* tycks han omedvetet tillerkänna litteraturen en kropp trots att han motsätter sig varje tanke på förekomsten av kopplingar mellan litteraturen och den fysiska verkligheten. I Anders Petterssons *Verkbegreppet: En litteraturteoretisk undersökning* (Oslo: Novus forlag, 1981), som har andra utgångspunkter än den (till stor del senare utgivna) bibliografiska teoribildning jag behandlat ovan (och som Pettersson rimligen skulle ha haft glädje av) diskuterar Pettersson bland annat Ingardens verkbegrepp. Min kritik av Ingarden, som förvisso inte är tillnärmelsevis lika ingående, sammanfaller ganska väl med Petterssons. Våra respektive förståelser av verkbegreppet skiljer sig däremot åt markant. För en diskussion av verkbegreppet i bibliografisk förståelse, se Johnny Kondrup, ”Tekst og værk: Et begrebsseftersyn,” i *Betydning & forståelse: Festskrift til Hanne Ruus*, Dorthe Duncker, Anne Mette Hansen, Karen Skovgaard-Petersen, red. (Köpenhamn: Selskab for nordisk filologi, Københavns universitet, 2013), 65–76. Det är en bibliografiskt omtvistad fråga huruvida verket existerar före dokumentet och dess materialtext, och därför är överordnat detta, eller om det tvärtom är så att dokumentet, med sin materialtext, är överordnat verket eftersom vi inte kan komma åt verket utan dokument. För denna diskussion hänvisar jag till Mats Dahlströms. Dahlströms hantering av frågan om hönan eller ägget, som han själv kallar det, är både försiktig och elegant: ”Nöjer vi oss med att konstatera att det finns ett samband, beskriver vi verk och dokument som ömsesidiga och samtidiga: verket är bibliografiskt sett något som binder samman ett kluster av dokument”. Dahlström, *Under utgivning*, 61.
- 65 Ingarden, *Det litterära konstverket*, del 2, kapitel 3–11.
- 66 Ingarden, *Det litterära konstverket*, 39.
- 67 Ingarden, *Det litterära konstverket*, 39–40. I en not till ordet ’meningslösa’ förklarar han: ”Ty meningslösa måste de vara, om deras betydelse skall betraktas som icke existerande”, not 9, 50.
- 68 Ingarden, *Det litterära konstverket*, 40.
- 69 Rörande Ingardens kritik se *Det litterära konstverket*, kapitel 1.
- 70 Ingarden, *Det litterära konstverket*, 41.
- 71 Nancy, *Corpus*, min övers., 6.
- 72 Nancy, *Corpus*, min övers., 4.
- 73 Nancy, *Corpus*, min övers., 16.
- 74 Nancy, *Corpus*, min övers., 14.
- 75 Nancy, *Corpus*, min övers., 16.
- 76 Nancy, *Corpus*, min övers., 18.
- 77 Ordet *närvaro*, *presens*, kan föra tankarna till Hans Ulrich Gumbrecht och hans utveckling av begreppet i förhållande till föremål, litteratur och dokument, se Hans-Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, (Stanford California, 2004) och ”Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past),” *History and Theory* 45 (2006), 317–327. Problemet med den på många sätt i

övrigt förtjänstfulla, fenomenologiska modell genom vilken Gumbrecht försöker övervinna den traditionella dikotomin mellan mening och upplevelse är, menar jag, att modellen upprättar en ny och likaledes olycklig dikotomi genom att renodlat knyta produktionen av mening till texten som språkligt meddelande och närvaroupplevelsen till materialiteten och

dess form. Som jag försökt visa i föreliggande arbete, äger också materien, och de former den ges eller antar, en förmåga att producera mening. Jfr Kristina Lundblad, "Återge eller återskapa? Faksimilen som verktyg och konstverk", 97–101.

78 Lichtenberg, *Aphorismen, Essays, Briefe*, min övers., 162.

Summary

Body text: Typography and the corporeality of literature

In one of his fragments, Georg Christoph Lichtenberg explains that German books printed with roman type, instead of the then default gothic type, always give him a feeling that he needs to translate them – evidence, he says, of “the degree to which our concepts are dependent on these signs”. The article elaborates on this thought. It explores the relation between literature, text (abstract and material), and typography, and argues – by means of bibliographical theory, Goethe’s mother, Jean-Luc Nancy, Roman Ingarden, and a diagnostic comparison between hand

writing and digital fonts – that the longstanding, idealistic view, within literary criticism and history, of texts’ ‘content’ as independent of books’ and texts’ materiality and form, obstructs scholars’ striving for understanding. Text is not only *representation*; it is also *presentation*. Text has form, and the form produces meaning.

Keywords: Typography, materiality of literature, material text, book history, bibliographical theory, text form, corporeality of literature, ontology of literature, phenomenology of literature, Jean-Luc Nancy’s phenomenology of reading, meaning production of form, roman type, gothic type, body text