

INNEHÅLLSFÖRTECKNING TFL 2023:2-3

Från redaktionen 3

Ellen Frödin & Sara Pärsson

Inledning 4

ESSÄER

Jenny Jarlsdotter Wikström

Barad i Köpenhamn. Nymaterialistisk litteraturläsning 16

Giuliano D'Amico

Boksamling og bokhistorie i en nordisk kontekst. Et bokessay 30

FORSKNINGSARTIKLAR

Hanna Henryson

**Staden i boken. Materialitet och form i
Irina Liebmans dokumentariska Berlinskildringar 60**

Julia Fernelius

**Fleeting Furniture. Post-War Materiality and Modernist
Strategies of Evasion in Ford Madox Ford's *Last Post* 82**

Viktor Emanuelsson

Flytande geografi. Harry Martinson och havets materialitet 102

Sofia Wijkmark

**"Min tröst var att författa en egen artikel om svamparna".
Fiktiva gestaltningar av relationer mellan fungi och människor 124**

Olivia Peukert Stock

**By Torches, Bones, and Temples. Material
Metonyms in Personal Oaths in Latin Literature 144**



TFL 2023:2-3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

Huvudredaktörer: Ellen Frödin & Frida Beckman

Temaredaktörer: Ellen Frödin & Sara Pärsson

Essäredaktör: Maria Trejling

Recensionsredaktör: Johan Klingborg

Formgivning: Richard Lindmark

Alexandra Borg
Maniculan. När litteraturen pekar finger 168

Johan Jarlbrink
**Sypung på rymmen. Lenngren, textåteranvändning
och rekontextualiseringar** 198

Andreas Hedberg
**Järnvägen och litteraturen. Termen järnvägsbibliotek i
svensk 1800-talspress** 218

Johanna Vernqvist
Emilie de Geer, kvinnors bildning och läsningens materialitet 242

ÄMNET FÖR VÅRT ÄMNE

Thomas Götselius
Försvinnandets litteratur 268

RECENSIONER

Hans Lund, **Steget genom tavelramen** 288

Per Bäckström, **Allt kan bli aktiverat och skapande liv** 295

Arne Melberg, **Lyrakens historia i 24 kapitel** 299

Alexander Kofod-Jensen, **A Rhetoric of Ambivalence** 305

Malin Löf Nyqvist, **Hundraårsflöden** 309

Anna Hultman, **Litteratur vid pornografins gräns** 316

Oscar von Seth, **Outsiders and Others** 317

Alice Duhan, **Les langues du roman translingue** 322

Gabriel Itkes-Sznep, **Nollpunkten** 328

FRÅN REDAKTIONEN

Lagom till vårens smygande ankomst kommer vi på Stockholms-redaktionen nu med vårt andra nummer. Denna gång i form av ett dubbelnummer på temat litteratur och materialitet i regi av Ellen Frödin och Sara Pärsson. Bland svampar, facklor och manuskript söker numrets nio artiklar svar på frågan om litteraturens relation till det materiella. Artiklarna föregås vidare av två essäer om ny-materialistisk litteraturläsning respektive boksamlande. Läs Frödins och Pärssons presentation av temat och bidragen i numrets inledning.

I numret ingår även det stående inslaget ”Ämnet för vårt ämne” där vi ber litteraturvetare att i essäns form besvara, eller i alla fall hantera frågan: *Vad är litteratur?* Först ut var Janina Orlov i vårt förra nummer, och i anslutning till hennes essä kan man även läsa en kort introduktion till inslaget av vår essäredaktör Maria Trejling. I detta nummer är det Thomas Götselius som tar på sig uppgiften och hans essä utvecklar sig till en reflektion kring litteraturen i ljuset av dess möjliga slut.

Som om två essäer, nio forskningsartiklar och det stående inslaget inte vore nog erbjuder vår recensionsredaktör Johan Klingborg inte mindre än nio bokrecensioner. Hur det står till med litteraturens slut kan vi låta vara osagt, men litteraturforskningen fortlever alltså.

Passande nog har TfL i samband med detta materialitets-temanummer fått en uppdaterad fysisk gestalt tack vare Richard Lindmark. Tanken är att texten ska vara lika smidig att läsa på skärm som på papper. Därför finner du nu två olika pdf:er på numret, en för skärmläsning och en för utskrift. Den som läser på skärm kan dessutom njuta av ytterligare en nyhet, nämligen klickbara fotnoter.

Var så god och läs!

Ellen Frödin och Frida Beckman, april 2024

ELLEN FRÖDIN
& SARA PÄRSSON

INLEDNING



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

ISSN: 2001-094X

– Inledning –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Det här numret av TfL har vi valt att ägna åt temat litteratur och materialitet. Till vår glädje var intresset stort för att delta och det blev tillsist ett dubbelnummer som rymmer hela nio artiklar och tre essäer, varav en under TfLs vinjett ”Ämnet för vårt ämne”.

Materialitet är ett begrepp som tycks peka ut något handfast och konkret men samtidigt är märkligt undflyende. Är vissa saker mer materiella än andra? Går det materiella att isolera som en aspekt bland flera? Numret erbjuder ingen definition av materialitet som sådan. Däremot fokuseras här en uppsjö *materialiteter*. I texterna avhandlas metonymier, typografi, tidningsarbete, svampmycel, järnvägsbibliotek, marginalanteckningar, antikhandlare, Nordsjön och Große Hamburger Straße i Berlin. Artiklarnas studieobjekt spänner vidare från litterära eder i Romarriket till första säsongen av drama-serien *The Last of Us* från 2023, med nedslag i sent 1700-tal, 1800-tal och 1900-tal däremellan. Svensk litteratur tar störst utrymme, men även tysk dokumentärlitteratur och brittisk modernism berörs. I samtliga texter aktualiseras relationen mellan litteratur och materialitet, genom undersökningar av litterära skildringar av materiella fenomen och relationerna till den materiella kontexten, liksom av litteraturens egna materiella villkor.

Som vi skrev i vårt *call for papers* har avsikten med detta nummer varit att samla en bred uppsättning perspektiv på materialitet. Termen används inom flera sinsemellan olika traditioner inom dagens litteraturforskning, men har inte samma innebörd för en nymaterialist, en Kittlerlärjunge och en filolog. Numrets bidrag knyter an till en rad teoribildningar och forskningsfält, såsom bokhistoria, mediehistoria, kritisk teori, nymaterialism och litteraturgeografi.

Vi ser det inte som nödvändigt att skapa samstämmighet mellan dessa olika synsätt utan vill med detta nummer visa på bredden av

angreppssätt och om möjligt inspirera till korsbefruktningar. Vår förhoppning är att det i slutändan ska vara en öppen fråga vad materiellt inriktade litteraturstudier är och kan vara.



Ordet *materia* kommer från det latinska ordet för trä eller virke. Det lånades in i den filosofiska diskussionen för att mer allmänt beteckna världens råmaterial, detta efter grekisk förebild där ordet för trä, *hyle*, gjort motsvarande resa från vardaglig term till metafysiskt begrepp. När Titus Carus Lucretius (ca 99–55 f.Kr.) använde uttrycket i sin lärodikt om atomerna, *De rerum natura*, kände han sig fortfarande nödd att förklara sitt ordval: ”’Råämnen’ [materiem] brukar jag kalla dem för eller ’alstrande kroppar’ här i min framställning, ’frön’ är ett annat ord för detsamma och jag betecknar dem också ibland som ’ursprungspartiklar’ eftersom de kommer först, och av dem är världsallet uppbyggt.”¹ Lucretius använder alltså inte det grekiska ordet atom, utan gör ett antal kreativa omskrivningar. Flera av de bilder Lucretius använder konnoterar fruktbarhet och pekar därigenom mot ordet *mater* som en del i *materia*, *materian* som alla tings moder och ursprung.

Begreppet *materia* tenderar att framkalla två olika föreställningar. Den ena är den av något hårt och fast – någon inbegripen i en hetsig diskussion kan tillgripa en ostensiv definition och fatta tag i ett föremål eller knacka i en bordsskiva för att markera vad den menar med materialitet. Detta! Den andra föreställningen är rakt motsatt, nämligen att *materia* är något rörligt, oformligt och flyktigt. Även denna föreställning utgår från en enkel iakttagelse av omgivningen: med rätt tidsspann mätt är alla materians former föränderliga och förgängliga. Hos Lucretius är båda dessa bilder giltiga: atomerna är eviga, men det de bygger upp är obeständigt.

I den dualistiska traditionen kom *materia* alltmer att förknippas med föränderlighet. Nyplatonismen använde gärna vatten som symbol för den materiella verkligheten, och hos René Descartes representeras *materian* av det mjuka vaxet – formbart men med en överhängande risk att smälta och deformeras.² Inom denna dualistiska tradition sätts materians föränderlighet i kontrast till andens och idéernas fasthet och enhet. *Materia* är det som är oändligt diffe-

rentierat och ständigt i rörelse, vilket för Descartes betydde att den var opålitlig och flyktig, i motsats till förnuftets idéer som tvärtom garanterades en stabil, upprepbar mening som bevarade sin identitet genom sina olika förkroppsliganden.

Den förståelse av materialitet som framförallt gjort avtryck i dagens litteraturforskning (om än med olika teoretiska förtecken) är en som kritiserar dualistiska uppdelningar och som omfamnar *materia* som just differens och föränderlighet. En röd tråd i numrets artiklar, deras inbördes olikheter till trots, är att materialitet inte först och främst uppfattas som en homogen substans utan innebär *det och det och det*. Att ägna sig åt materialiteter är att ägna sig åt det specifika och historiska. Idéer, tankar och känslor fortplantar sig i världen genom olika materialiseringar, och dessa kan inte reduceras bort utan gör skillnad. Praktiker, föremål och kroppar utgör inte stumma bärare av stabila idéer, utan är i allra högsta grad delaktiga i varje form av meningsskapande.

Vad betyder det då på litteraturens område? Det kan exempelvis innebära att beakta sådant som litteraturens skrivtecken, trycktekniker, läspraktiker, samlingar, distribution, konsumtion, cirkulation och återanvändning. Det kan även innebära att beakta litteraturens relation till den materiella kulturen och naturen genom att uppmärksamma dess sätt att skildra specifika materialiteter.

Litteraturen kan i materiellt hänseende förvisso betraktas som artefakt, men det betyder inte att den är fast och enkelt gripbar. Att anlägga ett materiellt perspektiv på litteraturen innebär inte först och främst att stänga in den i formen av föremål, utan att öppna upp den som en räckta materiella processer, som inbegriper litteraturens produktion såväl som dess reception, och dessutom vittförgrenande kopplar an till en mängd angränsande processer, i stadsrum såväl som världshav.



Det här numret inleds med två essäer som reflekterar över varsitt forskningsfält där frågor om materialitet har en given plats – ny-materialistisk litteraturteori respektive bokhistoria. I essän ”Barad i Köpenhamn. Nymaterialistisk litteraturläsning” brottas Jenny Jarlsdotter Wikström med Karen Barad, en av förgrundsgestalterna

i det som kallats den materiella vändningen, samt frågan om hur litteraturvetenskapen egentligen ska svara på den nymaterialistiska uppmaningen att ge språk mindre makt och materia mer. Genom att granska Barads egen användning av litterära exempel diskuterar Jarlsdotter Wikström litteraturens roll och mening i miljöhotens tid: har litteraturen ett uppdrag att vara sann mot den icke-mänskliga naturen, och vad betyder det för litteraturvetaren?

Giuliano D'Amico begrundar ett fält som ställer helt andra frågor om litteraturens relation till materialitet. I "Boksamling og bokhistorie i en nordisk kontext – Et bokessay" behandlar han mer specifikt boksamlingens praktik, poetik och etik, ett ämne han menar att den bokhistoriska forskningen ägnat för lite uppmärksamhet. Med utgångspunkt i tre nyutkomna böcker, David Gedins monografi *Boken som fetisch. Numrerade upplagor i Sverige 1819–1915*, katalogen över Martin Schøyens Ibsen-samling och norska bibliofilklubbens jubileumsbok, diskuterar D'Amico hur boksamlingen som fenomen kan belysa bokens kultur- och samhällshistoria. Boksamlingar säger något om sin tids bokmarknad, kan delta i konstruerandet av en nationell kanon och framvisar samtidigt på ett existentiellt plan människans intima relation till föremål, där de samlade tingen närmast blir en förlängning av jaget. Boken i samlandets praktik rör sig med andra ord mellan fetischerat föremål, handelsvara och – bara tillfälligtvis – läsupplevelse.

Efter dessa inledande essäer följer numrets nio forskningsartiklar. De kan delas in i tre grupper: i den första ligger fokus på gestaltade materialiteter, i den andra på språkfigurernas materialitet, och i den tredje på textens egen materialitet. Gränserna är dock inte knivskarpa, då flera av artiklar ägnar sig åt mer än en av dessa aspekter.

I de forskningsartiklar som fokuserar på gestaltade materialiteter läggs vikten vid de studerade verkens ämne och form. Här undersöks människors relation till natur, platser och föremål. Hanna Henryson tar fasta på hur staden Berlin skildras i artikeln "Staden i boken. Materialitet och form i Irina Liebmanns dokumentariska Berlin-skildringar". Under 1980-talet samlade den tyska författaren Irina Liebmann ett dokumentärt material om Berlins centrala delar som sedan givit upphov till flera dokumentärromaner, vilka Henryson undersöker med fokus på hur texten på olika vis upprättar relatio-

ner till platsen och framhåller dess materiella egenskaper, rumsliga struktur och historiska föränderlighet. Gatan och bostadshuset är utgångspunkter för Liebmanns undersökningar och Henryson visar bland annat hur de konkretiseras genom användandet av referentiella element och isotopier av materiellt konnoterade ord.

Även Julia Fernelius tematiserar platserns föränderlighet och instabilitet och hur sammanvävt detta är både med samhällsordningar och identiteter. Hon analyserar i artikeln "Fleeting Furniture. Post-War Materiality and Modernist Strategies of Evasion in Ford Madox Ford's *Last Post*" hur den brittiska modernisten använder möbler som motiv för att förmedla tillståndet efter första världskriget. Romanens fokus på den föredetta soldatens liv som antikhandlare utgör menar Fernelius ett undvikande av ett triumfatoriskt narrativ om kriget. Enligt Fernelius visar Ford hur sociala relationer upprätthålls och sätts i gungning av föremål, och de rörliga antikviteterna som ständigt byter roller och ägare framvisar därmed en social ordning stadd i förändring.

Havet har en historia poängterar Viktor Emanuelsson i sin artikel, där han i likhet med både Fernelius och Henryson påvisar hur den litterära texten kan framhäva det specifika hos föremål och platser för att på så sätt göra dem till mer än bara verktyg och bakgrund. I "Flytande geografi. Harry Martinson och havets materialitet" placerar Emanuelsson Harry Martinsons reseböcker från 1920-talet i en sjöhistorisk kontext och argumenterar för att de registrerar övergången mellan två slags hav: sjömanssjön och den industriella ingenjörssjön. Den senare riskerar ständigt att utsläta havet till ett tomt koordinatsystem, vilket Emanuelsson visar att Martinson gör motstånd mot genom att framställa havet som en komplex och differentierad plats.

Naturen återkommer även i nästa artikel av Sofia Wijkmark, men då i form av svampar. Hon fokuserar i sitt bidrag "Min tröst var att författa en egen artikel om svamparna". Fiktiva gestaltningar av relationer mellan fungi och människor" på den lockelse och avsky svamp inger hos människor. Wijkmark analyserar svampmotiven i dramaserien *The Last of Us* (2023), Agneta Pleijels roman *Fungi. En roman om kärleken* (1993), och Lars Jakobsons novell "Nians nät över trapetsen" (2004) och visar hur svamparna väcker filosofiska, politiska och etiska frågor. Inte minst handlar det om

relationen till det främmande och rädslan såväl som dragningen till ett annat slags subjektivitet samt en annan form av existentiell och samhällelig samlevnad.

Två av numrets bidrag tar särskilt fasta på betydelsen av språkliga figurer. I det ena fallet rör det sig om metonymier som benämner något materiellt, i det andra om ett typografiskt tecken. Sådana figurer kan tyckas perifera, men närmare betraktade öppnar de upp en dörr till den materiella kultur som texterna ingår i. Olivia Peukert Stock analyserar i sin artikel ”By Torches, Bones, and Temples. Material Metonyms in Personal Oaths in Latin Literature” hur eder porträtteras i den latinska litteraturen i antikens Rom. Varför svärs eder stundtals vid något materiellt istället för abstrakt – exempelvis föremål, platser eller kroppar? Peukert Stock argumenterar för att sådana materiella metonymier, där något abstrakt ersatts av något materiellt och konkret, inte bör betraktas endast som utsmyckande talesätt. De har funktionen att förmedla materiella egenskaper samt kulturella betydelser som stärker den svurna eden i ögonen på den samtida läsaren eftersom romerska eder får sin kraft och agens genom relationerna mellan personer, föremål och plats i en specifik kontext.

Den materiella metonymin ger eden tyngd för den som är invigd i dess materiella och kulturella konnotationen, och på liknande sätt hänvisar *maniculan* eller pekhanden till ett större sammanhang av skrift och trycksaker när den förekommer i litterär text. Det visar Alexandra Borg i sin artikel ”Maniculan. När litteraturen pekar finger” där hon inventerar förekomsten av det typografiska tecknet  i tre svenska romaner: Vilhelm Fredrik Palmblads *Törnrosens Bok* (1840), August Strindbergs *Röda rummet* (1879) och Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (1905). Borg visar hur tecknet får betydelse inom vardera verk i samspel med den omgivande skrift- och tryckkulturen där *maniculan* flitigt användes i billiga trycksaker, tidningsannonser, gatureklam och butiksskyltar. Användandet av pekhanden, hos Strindberg och Söderberg inritad redan i manuskriptet, är sammankopplad tematiskt med huvudpersonernas roll som producenter och konsument av text. De pekar således tillbaka mot samtidens materiella och mediehistoriska villkor för skrivande och läsande.

Borgs undersökning hade på så vis även kunnat placeras i nästa avdelning bland de artiklar som är inriktade på textens materialitet.

Här behandlas litteraturens produktion och distribution, men också böcker som objekt, läsningens materiella villkor samt de spår som läsaren lämnar efter sig.

Johan Jarlbrink följer de många dagstidningspubliceringarna av Anna Maria Lenngrens dikt ”Förlorade saker” i artikeln ”Sypung på rymmen. Lenngren, textåteranvändning och rekontextualiseringar”. Efter publicering i annonsavdelningen i *Stockholms-Posten* 1795 spreds Lenngrens dikt till tidningar över hela landet och återpublicerades ända in på 1900-talet. Jarlbrink visar hur texten sattes under olika rubriker, i olika avdelningar och att innehållet ofta anpassades för att spegla lokala förhållanden. I Jarlbrinks redogörelse framträder en flytande text utsatt för en pågående skapelse i tidningarnas nätverk.

Även Andreas Hedberg använder sig av dagspress i sin artikel ”Järnvägen och litteraturen. Termen järnvägsbibliotek i svensk 1800-talspress” där han vill utröna hur litteraturen påverkades av den svenska järnvägsutbyggnaden. Notiser, insändare och annonser används för att identifiera hur järnvägen blir en faktor i produktion, distribution och konsumtion av litteratur. Hedberg visar hur befintlig litteratur ompaketerades i billiga häftesserier och hur en skönlitterär följetong på järnvägstema utformades i episoder som avspeglade järnvägsresans form. I dagspressen betonades också litteraturens instrumentella värden: etablering av lokala bibliotek föreslogs som lösning på sociala problem bland järnvägsarbetarna.

Läsandet och dess specifika kontexter återkommer i Johanna Vernqvists artikel ”Emilie de Geer, kvinnors bildning och läsningens materialitet”, men har då inte funktionen av uppfostrare utan bär på en kritisk potential. Vernqvists studieobjekt är ett privat bibliotek på Löfstad slott där hon undersökt spåren av läsning i de Geers samling från tidigt 1800-tal. Genom att i slottsbiblioteket studera titlar, namnteckningar, stämplat och marginalanteckningar kan Vernqvist beskriva de Geers läspraktiker och intressen. Artikeln visar hur de Geers boksamling skvallrar om ett intresse för frågor om kvinnors rättigheter både genom de titlar den innehåller och genom marginalanteckningar som avslöjar en noggrann läsning som pågått parallellt med språkinläring.

De artiklar som uppmärksammar litteraturens egen materialitet – dess tecken, tryck och omtryck, distribution och spår av läsning – bortser ändå inte helt från de materialiteter som skildras i texterna.

I Jarlbrinks artikel är det exempelvis Lenngrendiktens ämne och likhet med en faktisk efterlysning som avgjort dess ursprungliga publiceringskontext, och Hedberg undersöker järnvägen både som plats för läsning och som litterärt motiv. Det gäller i själva verket för många av numrets analyser att olika aspekter av materialitet tillåts samspela med varandra. Den som börjat uppmärksamma en aspekt får snart upp ögonen även för andra.

Numrets sista bidrag är en essä av Thomas Götselius till Tfls stående inslag ”Ämnet för vårt ämne” där vi ber litteraturvetare reflektera över frågan: *Vad är litteratur?* Under titeln ”Försvinnandets litteratur” diskuterar Götselius tanken om litteraturens upphörande med avstamp i bland annat Romarrikets läskultur och Sven Anders Johanssons bok *Litteraturens slut*. Om litteraturen betraktas som ett historiskt fenomen som uppstod i den form vi känner den i slutet av 1700-talet på grund av institutionella och materiella omvandlingar, skulle då inte nya förändringar av de materiella omständigheterna också kunna få litteraturen att upphöra, resonerar Götselius. Men vilka faktorer ska vi i så fall leta efter? Är forandet och upprätthållandet av en litterär publik ett lika viktigt villkor som de mediala förutsättningarna? Götselius vidrör också det pragmatiska perspektivet att litteraturen är ett monstruöst gränsobjekt: vi vet till syvene och sist inte med säkerhet när, hur eller var litteraturen ska uppstå, eller försvinna.

Götselius essä, liksom de andra två essäerna i det här numret, av Jarlsdotter Wikström och D’Amico, gör det som essäformen har särskilt goda förutsättningar för, nämligen att reflektera inte bara över en viss fråga utan också över vilka frågor som kan och bör ställas. Sådan reflektion framstår det som allt viktigare att ge utrymme till när akademiens institutionella och materiella förutsättningar alltmer pressar oss att höja publiceringstakten och därmed ställa frågor som smidigt låter sig besvaras i artikelns format.

Vi hoppas avslutningsvis att det här numrets samtliga bidrag både ger svar du inte visste att du behövde och ger näring till möjlighets-sinnet – samt leder till många marginalanteckningar, i en utskrivna pappersversion eller på din skärm.



Noter

- 1 Titus Carus Lucretius, *Om tingens natur* [De rerum natura], övers. Ingevar Björkeson (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2022), 39, 41.
- 2 René Descartes, ”Betraktelser över den första filosofien”, i *Valda skrifter*, övers. Konrad Marc-Wogau (Stockholm: Natur och kultur, 1953), 100ff.

ESSÄER

JENNY JARLSDOTTER
WIKSTRÖM

BARAD I KÖPENHAMN

Nymaterialistisk litteraturläsning



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23569>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

I.

”Language has been granted too much power.”¹ Så inleder Karen Barad artikeln ”Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” från 2003, som kan sägas utgöra en viktig föregångare till den skärpta uppmärksamhet gentemot materialitet vars litteraturvetenskapliga implikationer undersöks i detta nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Med denna utsaga vill Barad ha sagt att de språk- och meningsorienterade analysmodeller som hon menar har dominerat humanistisk forskning inte är goda nog. Varje ny teoretisk vändning – den språkliga vändningen, den semiotiska vändningen, den kulturella vändningen – omvandlar materiella fenomen och ting till språkliga representationer och undviker att undersöka själva tingen, enligt Barad.² Hur är detta möjligt, frågar hon sig, givet att materialitet och kroppar otvivelaktigt är alltings förutsättning, också språkets. Utan stämband, luftflöde och mun att tala med, inget språk. Utan pappersmassa och bläck, pergament, eller binär kod, ingen skönlitteratur.

Barads påstående att språk och representationer tilldelats för mycket makt på materiens bekostnad kan betraktas som den springande punkten i den teoretiska rörelse som kommit att kallas feministisk nymaterialism. Barad och andra nymaterialister som Rosi Braidotti, Jane Bennett och Vicki Kirby vill skapa metoder för att undersöka och komma i kontakt med materialitet, ting och miljö som inte tar omvägar via subjektivitet, epistemologi, språk och representation.³ Man kunde säga att de vill kringgå perceptionens problem och börja hos objektet i stället för hos det betraktande subjektet. Objektet eller materien blir för dem också ”performativa”, som i titeln på Barads artikel.⁴ I lika hög grad som subjektet skapar också materien

eller naturen effekter, affekter och mening; materien är med Barad ”agentiell”, den besitter en egen sorts agens eller ”vikt” som forskare inom exempelvis kulturstudier, feministiska studier och kritisk samhällsteori inte ännu helt lyckats artikulera eller ta i beaktande.⁵ Den skiljelinje som dragits mellan subjekt och objekt är konstlad och osann, en tankechimär som upprättats på subjektets villkor och objektens, materiens, bekostnad.⁶ Kort sagt är den feministiska nymaterialismens mål att synliggöra ”unexamined habits of mind” och skapa annorlunda relationer till kroppen, naturen och materialiteten och på så vis lägga grunden till en annorlunda etik – en som tar ickemänskligt liv i beaktande.⁷ För att förstå naturfenomen – och vad är egentligen *inte* ett naturfenomen, om vi följer Barad? – och människans del i dem räcker de analysmodeller som enbart arbetar med språk, epistemologi och förståelse inte till längre. För att parafrasera Kate Sopers ofta citerade kritik av den språkliga vändningen: det är inte språket som drabbas av klimatuppvärmning.⁸ För även om frågorna om materiens agens som nymaterialisterna ställer inte är nya – de återkommer genom filosofihistorien, som bland annat Carin Franzén visat – är situationen idag delvis ny.⁹ I en tid präglad av miljöförstörelse, klimatförändring, massutrotning och politisk utarmning kan nymaterialisternas etisk-politiska program framstå som en källa till kraft och hopp. Min upplevelse är att en hel del av oss litteraturvetare kan känna oss träffade av Barads (och Sopers) pekande finger. Och man vill ju vara, som det heter, en del av lösningen.

Ett led i kampen för artöverskridande jämlikhet, enligt ovan nämnda teoretiker, är att hitta och skapa representationer som *inte* exploaterar och passiverar naturen. Det åligger vetenskapen att producera hållfasta och goda teorier och gestaltningar av naturen som inte har ständig slagsida åt det mänskliga, menar Barad. Det som behövs, skriver hon, är en omvärdering av både fysik och metafysik, eller alla grenar av tänkandet som implicit stöder sig mot ”gamla idéer” om hur den materiella världen fungerar. Men eftersom dessa ”gamla idéer” – här syftar Barad bland annat på de Newtonska lagarna – också format själva indelningen av världen i kategorierna ”det sociala” eller ”det kulturella” respektive ”det naturliga” behöver också samhälls- och kulturvetenskaperna stöpas om.¹⁰

För litteraturvetenskapens del utgör emellertid de feministiska teo-

rierna om materiens natur och meningsskapande effekter en särskild utmaning. Nymaterialisterna är kritiska till representationer eftersom de tillhör en mänskligt språklig och kulturell sfär som prioriterats på materiens och det mer-än-mänskligas bekostnad.¹¹ När man överför deras uppmaningar att överge språkliga, ja, man kunde rent av säga mänskliga perspektiv till förmån för materiens dito till ett litteraturvetenskapligt sammanhang uppstår friktion, eftersom litteraturvetenskapens ämne och föremål är just *litteratur* – berättande och lyriska bilder, gestaltningar av eller reaktioner på världen, men aldrig världen i sig. Även den mest lyhörda ekopoesi är textuell representation, och på så sätt principiellt lika tvivelaktig som en borgerlig 1800-talsroman (för att nämna en genre som ibland framställs som särskilt människocentrerad). Och dessutom: litteraturvetares utgångspunkt är att granska, uttolka och värna en kulturell produkt vars särskilda, bortomverkliga ontologiska status nymaterialismen ägnar en stor del av sin kraft åt att åsidosätta och kritisera. Om alla fenomen är likvärdiga i en monistisk, platt ontologi är det helt enkelt inget speciellt med konst eller litteratur.¹² De litterära verken är lika viktiga, eller lika oviktiga, som allt annat.

Många har kritiserat den feministiska nymaterialismen utifrån andra fält.¹³ Det som sysselsätter mig är inte nymaterialismens bristande politiska udd, eller dess kanske tveksamma anspråk på fräschör och nyhet som ledet ”ny-” anspelar på. Jag tycker att den feministiska nymaterialismen utför ett betydelsefullt värv och påverkar teoretiska positioner i en positiv riktning. Den basala frågan som jag inte lyckas få något tillfredsställande svar på lyder: är det möjligt att använda nymaterialistisk teori inom litteraturvetenskapen, givet att litteraturvetenskaplig forskning alltid handlar om verk skrivna av människor, för människor? Går det utan att allt det som verkligen är radikalt med det nymaterialistiska perspektivet blir urvattnat och förångas, eller stelnar och blir mallar och förutsägbara metoder? Jag vill att det ska gå. Men ärligt – går det?

Det kan framstå som en onödigt problematiserande retorisk gest. Alla har förstås rätten att plocka ut de resonemang ur exempelvis Barads verk som de tycker ger skönlitterärt material djup och genklang; det är ju ofta så vi litteraturvetare arbetar, vi tar det som bränner till i exempelvis filosofiska eller statsvetenskapliga texter

och utelämnar annat som inte talar till vårt material. Samtidigt går inte konflikten att vifta bort på något enkelt vis. Den handlar dels om antropocentrism, dels om materialitet. Litteratur är inte svamparnas eller mineralernas egna ord utan ohjälpligen människors språk. Språk är förvisso materiellt – ord på papper, ord i rummet – men samtidigt är litteraturen inte bara det utan också immateriell. Den är intryck, tankar, bilder, metaforer; språkliga former som skapats av ett subjekt för att uppfattas av ett annat subjekt. Ur en etisk synvinkel kan man givetvis stipulera att alla litterära verk är eller bör uppfattas som materiellt-diskursiva, för att använda Barads begrepp, men exakt på vilket sätt de fungerar i det avseendet är besvärligt, kanske omöjligt att förklara. Studier som analyserar litterära artefakter med de modeller exempelvis Barad tar fram kan på så vis bara lyckas om de lägger en parentes runt hennes första postulat: att språket givits för mycket makt.

II.

Å andra sidan menar nymaterialisterna att representationers kvalitet, komplexitet och sanningsenlighet spelar stor roll.¹⁴ Ett sätt att närma sig det jag i min forskning uppfattat som ett dilemma mellan olika positioner i förhållande till skönlitteratur och nymaterialism är att se på hur exempelvis en auktoritet som Barad använder sig av skönlitteratur. Hon bygger nämligen, kanske lite förvånande, inledningen till boken *Meeting the Universe Half-Way. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) på en läsning av Michael Frayns pjäs *Copenhagen*, som gestaltar fysikern Werner Heisenbergs besök hos Niels Bohr och hans hustru i Köpenhamn 1941.¹⁵ Det är anmärkningsvärt att Barad, givet att hon menar att representationer fått för mycket uppmärksamhet, ägnar tjugofem sidor åt att spegla och analysera en pjäs. Hennes tolkning av *Copenhagen* är det första läsaren möter och den blir därför tongivande för läsningen; det fikionaliserade mötet mellan Bohr och Heisenberg görs till ett prisma som riktar läsningen och begripliggör det Barad vill komma åt för en läsare som sannolikt inte är fysiker. Därmed borde det finnas något att hämta här för en litteraturvetare på jakt efter svar.

Frayns pjäs behandlar alltså mötet mellan kärnfysikerna Heisenberg

och Bohr i Köpenhamn mitt under andra världskriget. Dess tematik berör etik och moral, och dessa blir konkreta genom att Frayn ställer upp tre möjliga händelseförlopp som fokaliserar dramats olika personer.¹⁶ Pjäsen kretsar kring den tyska atombomben, som Heisenberg hade i uppdrag att utveckla. Var det Heisenbergs oförmåga att förstå kärnfysiska processer som gjorde att Tyskland inte lyckades skapa någon bomb, eller försinkade han medvetet processen? Det svarar inte pjäsen på, men den drar paralleller mellan karaktärerna och det fysikaliska begrepp som kallas Heisenbergs osäkerhetsprincip: kanske liknar människor partiklar på det viset att man inte helt och hållet kan bedöma var de befinner sig, eller vilka deras motiv är, på samma sätt som man inte kan mäta både en atoms position och dess rörelsebana samtidigt. Det är denna tematisering, eller rättare sagt metaforisering av osäkerhetsprincipen Barad använder som ingång när hon ska beskriva sin egen forskning och dess insatser.

Syftet med att diskutera ett konstverk är dock inte att visa på dess förtjänster som gestaltande verk, utan att hennes egna synpunkter ska stå i tydligare dager.¹⁷ Frayns pjäs blir en ”useful counterpoint”.¹⁸ Det är på sätt och vis fråga om traditionell kritik: forskaren Barad kritiserar författaren Frayn för att fara med osanning och skapa kopplingar och analogier där inga finns. Frayns gestaltning ger en felaktig bild av pjäsens outtalade huvudperson kvantfysiken, menar hon. Hon citerar förhållandevis långa utdrag ur Frayns pjäs och vänder och vrider på dem för att visa på hur pjäsen fått historia, konstnärlig frihet, etik och inte minst kvantfysik om bakfoten.¹⁹ Pjäsförfattaren är i själva verket inte alls intresserad av kvantfysik, utan av mänsklig moral. Därigenom gör han naturen till en fond eller spelplats för kulturen och reproducerar sålunda den cartesianska skiljelinjen mellan natur och kultur, där kulturen är primär och meningsskapande och naturen sekundär, stum och tom på mening, menar Barad. Frayn metaforiserar Heisenbergs osäkerhetsprincip så att den kan appliceras på människan och osäkerhet beträffande människors inre tillstånd – deras tankar, känslor och motiv. Denna metaforisering benämner Barad ”analogisk metodologi”.²⁰ Det är just metaforiseringen eller transponeringen från en skala (fysikens mikroplan) till en annan (människans makroplan) som hon anmärker på. Genom att använda Heisenbergs osäkerhetsprincip som metafor eller analogi tappar

Frayn bort det radikala i den kvantmekanik som Bohr utvecklar, vars kärna med Barads ord kan förstås som ett ifrågasättande av hela den västerländska metafysikens tro på att det finns någonting som individuella objekt med bestämda egenskaper.²¹

Barad menar därtill att Frayn själv undviker att ta ansvar för den konkreta historiska situation han gestaltar. Ur litteraturvetenskaplig synvinkel blir detta intressant. Å ena sidan blir Barads noggranna genomgång av Frayns pjäs en tydlig indikator på att hon anser att konstnärliga gestaltningar är viktiga. Å andra sidan ställer hon Frayn till svars för att han missförstått kvantmekanik. För en litteraturvetare är det inte alls underligt att Frayn fiktioniserar och hittar på samband som inte finns. Det handlar om konstens autonomi och författarens rätt att bygga världar i fiktionen. För Barad är det tvärtom oförsvarligt. Konstnären och forskaren bär samma ansvar för världen och båda måste anstränga sig för att representera den på bästa möjliga vis. Hon frågar retoriskt: ”does the artist not have some obligation to history?”²² En litteraturvetenskaplig läsning av pjäsen skulle knappast innehålla samma stränga anmärkning. Men för Barad är konsten inte autonom, eftersom varken autonomi eller identitet existerar på den kvantmekaniska nivå som hon undersöker. Konstens autonomi och konstverkets gränser visavi världen det skildrar är helt enkelt en icke-fråga för henne, varför också konsten kommer att bli ansvarig inför historien på samma sätt som forskningen.

Ur litteraturvetenskaplig synpunkt blir frågan här om Barads kritik är berättigad. Hon kritiserar ju inte *Copenhagens* konstnärliga meriter, utan dess sanningshalt. Är det konstens uppgift att representera verkligheten ”korrekt”? Ett jakande svar på detta spørsmål kan ta sin utgångspunkt i Barad-citatet jag inledde denna text med. Om språket givits för mycket makt på materiens bekostnad behöver detta förhållande justeras, och mer rättvisa kan då eventuellt uppnås genom att språket representerar mer korrekt, så att naturen frammanas i sin komplexitet snarare än som en metafor eller symbol för mänskliga erfarenheter. Jag har hittills lyft fram metodologiska krockar mellan litteraturvetenskap och nymaterialism, men just den här punkten handlar inte så mycket om metod som om konstsyn. Om jag vill hävda att konsten får göra vad den vill i egenskap av just konst får jag ingen hjälp av Barad. Hon tycker nämligen inte det.²³

Barad beklagar sig över hur populärvetenskap (och indirekt konstnärliga verk) metaforiserar kvantforskningens resultat och skapar ”analogiskt tänkande” som inte grundats i vetenskapliga rön.²⁴ Det går alltså inte att transponera eller metaforisera fenomen från en kvantnivå till en social nivå, menar Barad. Den utsagan kan förstås som ett slags förmaning. Barads begrepp är giltiga på kvantnivå – men för den litteraturvetare som vill säga att en text är ”diffraktiv”, för att använda ett av hennes begrepp, blir det svårt. Givetvis behöver man inte lyssna till en teoretikers tolkningsanvisningar, eller reflektera över tänkares intentioner, men i Barads analys av *Copenhagen* kan man ändå läsa in en uppmaning till försiktighet vad gäller begreppens räckvidd och rörelse. Överfört till litteraturvetenskapliga sammanhang blir hennes varning riktad mot den forskare som vill använda sig av hennes kvantmekanistiska teorier för att förstå konstverk bättre. Kanske ska man – kan man – inte alls använda Barads begrepp för att förstå litteratur? Samtidigt gör hon ju det omvända: hon tar en pjäs och bygger genom den en analys av vilka konsekvenser en felaktig förståelse av materien får.

I boken *Meeting the Universe Half-Way* etablerar Barad två begrepp som sedan ställs mot varandra: reflektion och diffraktion. I detta stöder sig Barad på feministiska analyser av visuella metaforers etiska och politiska implikationer.²⁵ Reflektion innebär spegling, ett sökande efter likhet och bekräftelse. En reflektiv metod handlar om att leta efter hur ett objekt – exempelvis en roman – speglar verkligheten. Reflexivitet innebär visserligen att forskaren ger akt på sin egen roll i forskningsprocessen, som en del i en trio bestående av objekt, subjekt och representationer av objektet. Men den här reflexiviteten är inte nog, menar Barad. I en sådan reflekterande bild av vad forskning ska producera förblir forskaren åtskild från det som ska beforskas, forskningens autonomi bevaras och objektet förblir i sin tur objekt, utan kraft att påverka vare sig forskaren eller representationerna hon eller han arbetar med. Diffraktion, skriver Barad, ”does not fix what is the object and what is the subject in advance, [...] unlike methods of reading one text or set of ideas against another where one set serves as a fixed frame of reference [...]”.²⁶ En diffraktiv läsning kan alltså inte utgå från att en (skönlitterär) text ska granskas utifrån en annan text (exempelvis Barads text om diffraktion). Möjligen kunde man tänka sig att det

är ett essäistiskt grepp som förespråkas här: att läsaren-skribenten låter texterna han eller hon möter förändra honom eller henne och att själva förändringsprocessen är det som ska gestaltas, samt att läsaren-skribenten ska beakta vad apparaten – läsandet och skrivandet – synliggör, och vad som av nöden faller i skugga eller förblir otillgängligt. I så fall är diffraktion inte nödvändigtvis särskilt främmande för litteraturvetenskaplig praxis. Diffraktion, hävdar Barad, "involves reading insights through one another in ways that help illuminate differences as they emerge, how different differences get made, what gets excluded, and how those exclusions matter".²⁷ Är inte det Barad beskriver här helt ordinär, noggrann och omsorgsfull litteraturvetenskaplig läsning? I så fall är problemet jag ställde upp i inledningen överspelat och litteraturvetenskapen kan fortsätta som den alltid gjort.

III.

Hittills har jag lyft fram läsning och tolkning av skönlitteratur, men frågan om skrivande är heller inte oväsentlig, inte minst när det gäller Barads läsning av *Copenhagen*. Hon föreslår närmare bestämt ett korrektiv i inledningen till *Meeting the Universe Half-Way*: en annan, mer vetenskapligt korrekt pjäs. "En övning" kallar hon sitt resonemang, där hon ersätter Frayns metaforisering av Heisenbergs osäkerhetsprincip med en egen, som bygger på Bohrs komplementaritetsprincip.²⁸ Genom att föreställa sig en pjäs om komplementaritet snarare än osäkerhet vill Barad visa på hur en sådan pjäs hade kunnat diskutera inte epistemologi – vad vi kan veta om något – utan ontologi – vad något är. Hon skapar alltså ny skönlitteratur; även om inte läsaren av hennes bok får läsa hela den nya pjäsen får vi reda på vad den innehåller.

En hel del av de nymaterialistiska tänkarnas verksamhet går i själva verket ut på att – med ett litteraturvetenskapligt snarare än filosofiskt begrepp – *gestalta*. Nya fenomen kräver nya begrepp, och nya begrepp kan generera nya fenomen. En inte oansenlig del av de nymaterialistiska texterna bär följdriktigt på inslag som kunde kallas lyriska i sin strävan att ge idéer adekvata språkliga dräkter. *Nomadiska subjekt, onto-epistemologi, agentiell realism, det agentiella snittet, semiotisk-diskursiv, ting-kraft, naturkulturer, Chthulucen* och andra termer har

skapats som försök att stöpa tänkandet i nya, bättre former. Sökandet efter andra former för tänkandet genererar alltså gestaltande, poetiska begrepp, som i sin tur ska generera förnyelse. Trots att nymaterialisterna generellt förhåller sig kritiskt till språkligt orienterade förståelsemodeller nyttjar de sig ändå av språkets makt, eller kraft, att skapa och forma tankar. Och vad skulle de annars göra?

Det som står på spel här är, sammanfattat, föreställningsförmågan, konstens och litteraturens kraft att göra motstånd snarare än agera medlöpare. Problemet är att medlöperiet och motståndet måste ske med samma medel: språket, och i förlängningen representationen. Om forskare (liksom författare) med Barad bär ett ansvar för att göra motstånd mot rådande normer om kulturens särställning visavi naturen liksom emot mänsklighetens suveräna position som uttolkande och skapande subjekt i världen, måste det också hos nymaterialisterna finnas en tro på språket som plats för motstånd, trots den antropocentriska problematik som vidlåder det. Men frågan om konstens roll, subjektet och perceptionen, läsaren och läsningen som erfarenhet, kvarstår. Skönlitteraturen får finnas – om den är etiskt och politiskt riktig – men får litteraturvetare det, eller borde vi omvandla oss till poeter som liksom Barad själv gestaltar *bättre* snarare än analyserar, kritiserar eller upphöjer det befintliga? Vi är alltså tillbaka där vi började: i dilemmat.

IV.

Men när jag själv brottas med denna rundgång börjar jag fundera. Litteraturvetare dras kanske till detta teoretiska kluster just för att det *inte* fungerar så bra, inte faller så väl ut? Jag tänker på en essä av dekonstruktivisten Paul de Man, vars verk om litterära och språkliga labrynter kan sägas representera just ett sådant förhållningssätt till språket som Barad irriterar sig på. I essän kartlägger de Man den litteraturvetenskapliga debatten på 1970-talet och reflekterar över olika positioner, som han uppfattar bildar en pendelrörelse mellan uppenbarelse och tillbakaryggande.

The double movement of revelation and recoil will always be inherent in the nature of a genuine critical discourse; its presence in these essays

bears witness to their vitality. It can appear in infinitely varied versions and this diversity creates the possibility of a history of critical trends and movements.²⁹

Dessa pendelrörelser är, menar de Man, i sig ett tecken på livskraft inom ett fält. Kanske är sådana här dubbla rörelser mellan uppenbarelser och inbromsningar, fascination och motvilja, också ett tecken på omsorg. Min poäng är inte att litteraturvetenskapen ska upphöra att engagera sig i materiellt orienterad teori, tvärtom. Just för att det är krångligt är det värt tid och ansträngning. I början på denna text framhöll jag att det är hoppet om att kunna påverka världen i en bättre riktning som får litteraturvetare – till exempel jag själv – att knyta an till den materiella vändningens särskilda tankegods. Men dessutom tror jag att det är just det svåra, det knöliga och besvärliga i sammanjämkandet av litteraturvetenskap, skönlitterära uttryck och ett fokus på materialitet som fascinerar. Det är svårt – och därför meningsfullt. Sedan kanske just denna svårighet, eller artikulerandet av den, inte är det som premieras inom vetenskapssamfundet idag. Kanhända är det just detta som Barad menar när hon skriver att vetenskapen, hur den utövas och vad vi tänker att den är, måste göras om. Snarare än att litteraturvetare ska leta efter ”goda” eller ”duktiga” verk som uppfyller kraven på korrekt representation kanske vi ska leta efter bångstyriga verk, eller sträva efter att bibehålla dilemman och krångel, som en form av omsorg om vårt värv och för skönlitteraturen som kunskaps- och konstform. Och möjligen är det just detta Barad själv gör när hon – motsägelsefullt nog – tar *Copenhagen* på så stort allvar trots att den bara är en pjäs.

Noter

- 1 Karen Barad, ”Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs* 28 (2003:3), 801.
- 2 Barad, ”Posthumanist Performativity”, 801f.
- 3 Se till exempel Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002) och densamma ”Posthuman, All Too Human. Towards a New Process Ontology”, *Theory, Culture & Society* 23 (2006:7–8), 197–208; Jane Bennett, ”A Vitalist Stopover on the Way to New Materialism”, Diana Coole & Samantha Frost (red.) *New Materialisms. Ontology, Agency, Politics* (Durham: Duke University Press, 2010), 47–69 samt den-

samma *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010); Vicki Kirby, *Quantum Anthropologies. Life at Large* (Durham: Duke University Press, 2011).

- 4 Barad, ”Posthumanist Performativity”, 802. Se även Karen Barad, *Meeting the Universe Half-Way. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 49.
- 5 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 183.
- 6 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 179.
- 7 Barad, ”Posthumanist Performativity”, 802. Se även Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 49.
- 8 ”In short, it is not language that has a hole in its ozone layer; and the ’real’ thing continues to be polluted and degraded even as we refine our deconstructive insights at the level of the signifier”. Kate Soper, ”The Idea of Nature”, Laurence Coupe (red.) *The Green Studies Reader* (New York: Routledge, 2000), 124.
- 9 Se Carin Franzén, ”Vägval i subjektivitetens historia. Det moderna subjektets genealogi som posthumanism avant la lettre”, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 20 (2017:2), 94–107.
- 10 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 24.
- 11 För en sammanfattande och analytisk översikt av nymaterialistiska resonemang om representation och materialitet se Astrida Neimanis, ”No Representation without Colonisation? (Or, Nature Represents Itself)”, *Somatechnics* 5 (2015:2), 135–153.
- 12 Se Peter Degerman, *Tala för det gröna i lövet. Ekopoesi som estetik och aktivism* (Lund: Elleströms, 2018), 32.
- 13 Se exempelvis Andreas Malm, *The Progress of this Storm. Nature and Society in a Warming World* (London: Verso, 2016), 110ff; Anne Phillips, *The Politics of the Human* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 129ff; Sara Ahmed, ”Open Forum Imaginary Prohibitions. Some Preliminary Remarks on the Founding Gesture of the ’New Materialism’”, *European Journal for Women’s Studies* 15 (2008:2), 23–39.
- 14 Se till exempel Astrida Neimanis, ”No Representation without Colonization? (Or: Nature Represents Itself)”.
- 15 Michael Frayn, *Copenhagen*, ny utg. (London: Methuen, 2003).
- 16 En uttömmande analys av debatten kring Frayns pjäs gör Katrine Antonsen, ”Ethical Force of Fictionalization in Michael Frayn’s *Copenhagen*”, Jakob Lothe & Jeremy Hawthorn (red.), *Narrative Ethics*, (Amsterdam: Rodopi, 2013), 121–135.
- 17 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 7.
- 18 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 5.
- 19 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 12ff.
- 20 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 8.
- 21 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 19.
- 22 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 9.
- 23 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 155. I resonemanget om kroppars gränser genomsläpplighet och rörlighet stöder Barad sig dels på cripteoretiska resonemang, dels på Donna Haraways cyborgmanifest. Se Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 149–181.
- 24 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 6.

- 25 Se Evelyn Fox Keller & Christine R. Grontkowski, "The Mind's Eye", i *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, and Philosophy*, Sandra G. Harding & Merrill B. Hintikka (red.) (Dordrecht: D. Reidel, 1983), 207–224.
- 26 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 30.
- 27 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 30.
- 28 Barad, *Meeting the Universe Half-Way*, 20.
- 29 Paul de Man, "Literature and Language. A Commentary", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2:a rev. uppl., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 289.

GIULIANO D'AMICO

BOKSAMLING OG BOKHISTORIE I EN NORDISK KONTEKST

Et bokessay



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23572>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Martin Schøyen, *Henrik Ibsen. Norske og danske trykte utgaver 1850–1906. Tekst- og bindvarianter* (Oslo: Bibliofilklubben, 2022), 358 s.

Victor Plahte Tschudi og Ernst Bjerke, red., *BOK. Høydepunkter fra 33 norske boksamlinger* (Oslo: Orfeus, 2022), 287 s.

David Gedin, *Boken som fetisch. Numrerade upplagor i Sverige 1819–1915* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2022), 247 s.

Innledning

Fra sin spede begynnelse tidlig på 2000-tallet – den første antologien dedikert temaet kom ut for nøyaktig 20 år siden¹ – har bokhistorisk forskning skutt fart i norsk academia. Bare de siste ti årene ble tre store prosjekter innen feltet finansiert av Norges forskningsråd, to på Nasjonalbiblioteket og ett på NTNU, med påfølgende vitenskapelige publikasjoner, i tillegg til at en mengde andre forskningsprosjekter har hatt bokhistoriske dimensjoner.² En rekke fagfellelvurderte artikler og monografier har fulgt etter. Ett område innen dette forskningsfeltet er imidlertid lite belyst, nemlig *boksamling*, den private virksomheten med å velge, erverve, sette sammen og beholde bøker, ofte av den eldre og verdifulle typen.³

Tre bøker fra 2022 kaster lys over emnet. Disse er *Henrik Ibsen. Norske og danske trykte utgaver 1850–1906. Tekst- og bindvarianter*, det vil si katalogen over Martin Schøyens Ibsen-samling, samt *BOK. Høydepunkter fra 33 norske boksamlinger*, redigert av Victor Plahte Tschudi og Ernst Bjerke, en jubileumsbok for Den norske bibliofilklubben, som fylte 100 år i fjor.⁴ I Sverige publiserte David Gedin

Boken som fetisch. Numrerade upplagor i Sverige 1819–1915, en monografi som utforsker utviklingen av svenske nummererte bokopplag og deres betydning for bokmarkedet. Selv om bare denne siste boken strengt tatt kan regnes som en vitenskapelig publikasjon, vil jeg i det følgende argumentere for betydningen disse tre publikasjonene har for utviklingen av nordisk bokhistorisk forskning, og hvordan innsikten i boksamlingsvirksomhet åpner opp for teoretiske og metodologiske spørsmål som kan komme hele forskningsfeltet til gode.

Boksamling er ikke bare et antikvarisk fenomen, men også et symptom av bredere kulturpolitiske faktorer. Corinna Norrick-Rühl og Shafquat Towheed understreker dette i antologien *Bookshelves in the Age of the COVID-19 Pandemic* (2022). Boken fokuserer på de bokhistoriske konsekvensene av pandemiens digitale møter, der folk viste bøkene og bokhyllene sine i et semi-offentlig rom. De understreker særlig spenningen mellom det immaterielle (digitale) og det materielle ved bøker som ble vist som bakgrunn på en skjerm, og nettopp denne spenningen er det også viktig å undersøke med tanke på samling som kulturelt og bokhistorisk fenomen.

Denne teksten tar utgangspunkt i fjorårets publikasjoner og diskuterer hvilken rolle boksamling spiller for bokhistorien, med særlig vekt på den nordiske konteksten. Annen sentral forskning om samlingsvirksomhet vil bli trukket inn underveis. Teksten er delt i tre deler som tar for seg, for det første, kulturhistoriske aspekter ved boksamling, altså hvilke innsikter fenomenet gir oss i bokmarkedets historiske og kulturelle utvikling; for det andre, ”poetikken” ved å samle på bøker, herunder den nasjonale diskursen og identitets-søkenen knyttet til boksamling, samt samlernes retorikk; for det tredje, boksamlingens dilemmaer, som er knyttet til privat versus offentlig eie, etiske problemstillinger og boksamling som ekskluderende fenomen. Til sist følger en konklusjon, der jeg reflekterer rundt boksamlingens betydning i dagens bokmarked.

Boksamlingens kulturhistorie

I en banebrytende studie om samleirksomhet, *On Collecting*, slår Susan Pearce fast at det å samle på gjenstander mer generelt handler om vårt forhold til den materielle verden.⁵ Utgangspunktet og målet

ved en samling, og verdien vi gir til gjenstandene den består av, handler dermed om samlerens verdensanskuelse. Mens mye historisk forskning enten er blitt viet enkelte samlinger, eller – når man har forsøkt å heve blikket – de påståtte psykologiske motivene for å samle,⁶ forsøker Pearce å kaste et kulturhistorisk blikk på et fenomen som har større betydning enn summen av objektene som ble satt sammen av enkelte individer i et begrenset tidsrom, eller som menneskelig aktivitet som har funnet sted gjennom tidene. Pearce forsøker å forstå utviklingen, motivene og konsekvensene av aktivt å velge ett eller flere sett av beslektede, men forskjellige, objekter, ofte over tid, som skaper og får mening og verdi i kraft av å være en del av den samme samlingen.⁷ En (bok)samling får dermed ikke bare betydning og verdi i seg selv; den forteller om samleren, tiden den ble satt sammen i samt tiden gjenstandene stammer fra.

Schøyens katalog over hans Ibsen-samling er et godt eksempel på dette. Med sine om lag 1700 (første)utgaver og utallige varianter, samt flere unike og viktige manuskripter og dedikasjoner, gjenspeiler den prakten, bredden og streben etter kompletthet som den norske mangemillionæren har lagt i samlingsvirksomheten sin. Det er ingen overdrivelse å si at Schøyens Ibsen-boksamling er verdens rikeste. Når det gjelder bokutgaver, er ingen annen samler eller offentlig institusjon per nå i nærheten av å konkurrere med den. Dessuten gir katalogen unike innsikter i utviklingen av det nordiske bokmarkedet på slutten av 1800-tallet (Ibsens bøker ble som kjent utgitt i Danmark og sirkulerte i hele Norden).

En viktig side ved dette er Ibsens såkalte ”signaturbind”, som Kamilla Aslaksen kaller dem,⁸ altså utgaver med et spesielt designet forlagsbind forbeholdt Ibsen. Vi vet at Ibsens bøker ble publisert i to formater, heftet og innbundet, og at prisen på begge utgavene var relativt høy. Likeledes har vi lenge kjent til opplagstallene på Ibsens bøker, som – i det minste fra og med *Samfundets støtter* – var eksepsjonelt høye i det nordiske bokmarkedet, og som dokumenterer Ibsens gjennombrudd hos nordiske lesere.⁹ Men det var først i 2021 at Aslaksen beskrev hvordan Gyldendals forlagsbind bidro til at Ibsens forfatternavn ble flyttet til forgrunnen, og trykt i store bokstaver, nesten like store som tittelen; disse signaturbindene bidro til å etablere en unik forfatterforståelse i nordisk sammenheng. Det som det fortsatt herjet

mye usikkerhet om, og som Schøyens katalog kaster lys på, er det store antallet variasjoner i farger som preget Ibsens bøker, særlig fra og med *En folkefiende* (1882). Ibsen da fikk sitt karakteristiske signaturbind med Thalias ansikt like over en innramming med navn og tittel.

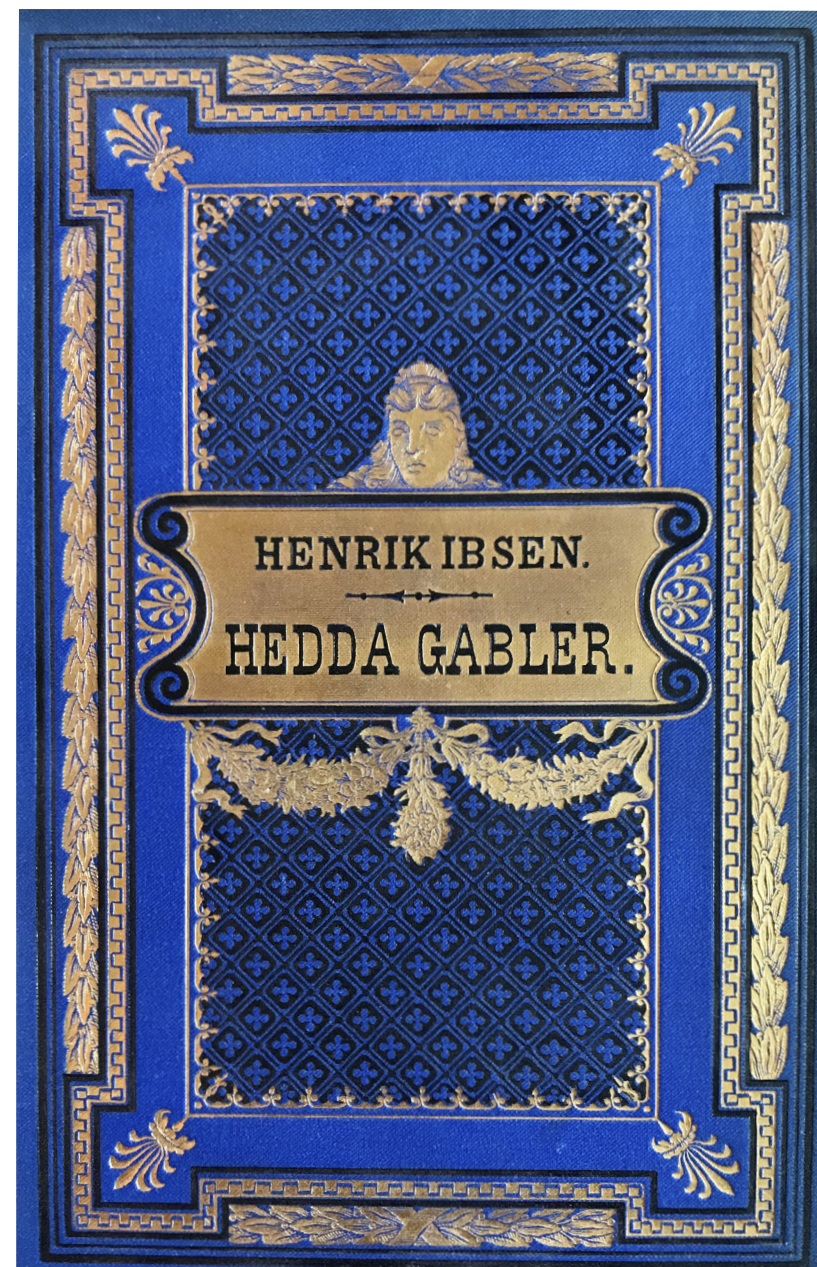
I tillegg ble omslaget pyntet med løv- og blomstermotiver, samt en rekke stiliserte geometriske linjer og figurer i en klassisistisk stil.¹⁰ *En folkefiende* er representert med 17 fargevarianter i Schøyens samling,¹¹ men bare to år etter kom *Vildanden* ut i minst 25 varianter.¹² Dette synes å være det høyeste antallet varianter; for det meste lå variantene mellom 10 og 20. Ibsens forlagsbind, som forblir de samme gjennom Ibsens siste (og mest suksessrike) 17 år som forfatter, er altså ikke en kuriositet eller en detalj i Ibsens biografi – det er en vesentlig del av hans *bokhistorie*. Det vitner om en unik forlagssatsing og et markedsføringsapparat som ikke kom noen annen norsk forfatter til gode.

Schøyens katalog, med sin oversikt over fargevarianter, peker på en ytterligere dimensjon ved saken, nemlig rollen fargene spilte i de bokhistoriske kretsløpene rundt Ibsen de siste tiårene på 1800-tallet. I bokens innledning peker Erik Edvardsen på et gjennomgående spørsmål i samlerkretser:

Lå det en plan bak eller gjenspeilet fargeutvalget bare hva binderiene hadde liggende og kunne oppvise et visst forråd av? Var det slik at noen samlet på bare grønne omslag – andre på rosa – mens de fleste foretrakk å variere fra bind til bind?¹³

Boken gir ikke endelige svar, men Schøyen synes å være inne på noe når han foreslår at den raske produksjonsprosessen nok hadde hovedansvaret. Trykkeriene måtte forsørge markedet med et høyt antall bøker, og i noen tilfeller måtte Gyldendal trykke nye opplag allerede samme år:¹⁴

De mange bindvariantene og fargevariantene av disse skyldes antagelig de høye kostnadene til innbinding, spesielt for de fine ”gullbindene” i den senere perioden. Forlaget lot derfor opplaget ligge i materie og sendte kun mindre partier av gangen til sin bokbinder. Når disse var utsolgt ble et nytt parti sendt, men da hadde bokbinderen ikke nødvendigvis de samme materialene på lager, og hans leverandører leverte andre farger etc.¹⁵



Signaturbind av Henrik Ibsens *Hedda Gabler* (1890).

Denne tolkningen synes mest sannsynlig, gitt Ibsens produksjonsapparat og det store spriket i antall fargevarianter (fra 10 til 25) i de forskjellige stykkene, noe som neppe var planlagt på forhånd. Uansett grunn, ble det nordiske bokmarkedet forsynt med om lag 30.000 bøker som så nøyaktig like ut, bare i en regnbue av farger.¹⁶ Senere lesehistoriske studier vil trolig kunne si mer om resepsjonen og persepsjonen av disse bøkene blant nordiske lesere.

Det unike ved Ibsens omslag er enda mer slående hvis vi sammenlikner det med den svenske situasjonen, slik David Gedin beskriver den. I sin studie av 1800-tallets svenske nummererte bokutgivelser, beskriver han et bokmarked der man først på 1870-tallet ser et gjennombrudd for forlagsbindet, noe som på sett og vis stemmer med utviklingen av det ibsenske signaturbindet.¹⁷ Gedin legger vekt på muligheten bokkjøperne hadde for å gjøre bøkene sine unike, ved å kjøpe dem heftet og lage seg privatbind. Han noterer imidlertid at de svenske privatbindene var temmelig homogene og tradisjonelle i stilen.¹⁸ Hovedvekten i det svenske bokmarkedet så ut til å ligge i de private bindene, ikke forlagsbindene. Dessuten, når det gjelder senere perioder, ser det ut til at selv store forlag som Wahlström & Widstrand ventet med å binde inn bøkene med forlagsbind:

Skälet var dels att det inte fanns anledning att kosta på böckerna mer innan man visste om de kunde säljas, dels att i den mån intresset för originalutgåvan var mindre, resterande kunde bindas in i olika varianter av enkla omslag för realisation, ibland i flera omgångar.¹⁹

Denne mangelen på interesse fra de svenske forlagshusene står i sterk kontrast til Gyldendals Ibsen-operasjon (se note 16). Dette ser ut til å fortsette til begynnelsen av 1900-tallet: "Traditionen var med andra ord att själv binda in sina böcker, där de som kostade på utmärkte sig genom sitt intresse och sin förmåga".²⁰

Men Gedins bok tilbyr også et annet interessant korrektiv til fortellingen om Ibsens forlagsbind. Gedin viser hvordan enkelte forlag, parallelt med utviklingen av jugendstilen i Sverige, eksperimenterte med illustrerte omslag for sine mest praktfulle bøker. Selv om disse omslagene hadde estetisk verdi, er det ikke sikkert at de traff når det gjaldt å matche utstyret med innholdet. Kroneksemplet er prakt-

utgaven av August Strindbergs alkymistiske skrift *Antibarbarus*, som forleggeren Hugo Lagerström laget i 1905, med illustrasjoner av Arthur Sjögren (se neste side).

Som man ser av det gjengitte bildet, er det kun portrettet av Strindberg som alkymist, som peker på bokens emne:

Med andra ord var Strindbergs ämne och ärende helt likgiltigt, det fanns inget som helst intresse för textens innehåll från förläggarens sida. Inte heller kan Sjögrens utformning – inspirerad av vikingatidens djur- och drakslingornamentik – på något mer påtagligt sätt anses vara kongenial med Strindbergs teoretiska utläggningar.²¹

Gjelder dette også Ibsens signaturbind? I motsetning til senere eksperimenter med forlagsbind – for eksempel samlede verker-utgaven, som ble laget av Stephan Sinding og prydet med en kjempeskikkelse som skulle representere Ibsens storhet og litterære kraft²² – virker Ibsens klassisistiske forlagsbind å være totalt løsrevet fra innholdet i boken og ikke besitte noen ikonisk betydning. Hva har Thalias ansikt, blomster- og løvmotivet med innholdet i Ibsens siste ni stykker å gjøre? Hva er den røde tråden som binder stykkene sammen, og som forlagsbindet skulle representere? Man kan driste seg til å si at bindet kun fungerte som *signatur*, altså som en identitetsmarkør som skulle gjøre det klart for alle datidens lesere – og for alle nåtidige samlere og antikvariatkunder for øvrig – at denne spesielle boken var en Ibsen-bok.

Dessuten tilbyr Schøyen-samlingen flere kulturhistoriske perspektiver. For eksempel har den relevans for grenen av bokhistorien som fokuserer på lesernes vaner og sammensetning. Det høye antallet første- og senere utgaver som samlingen består av, muliggjør sammenlikninger og tyder på større trender blant leserne.²³ Schøyen skriver om eksemplarene som bærer de opprinnelige eiernes fulle navn, enten i form av en *ex libris* eller signatur. Selv om funnene ikke alltid er like entydige og materialet ufullstendig (det er ofte kun 10–20 eksemplarer av samme stykke som bærer eiernes navn), er det en påfallende høy kvinneandel: i snitt var 75 % av de første leserne kvinner, med *John Gabriel Borkman* som høydepunkt: 85 % kvinner blant førsteleserne, etterfulgt av *Kjærlighedens Komædie*, *Fruen fra Havet* og



ANTIBARBARUS

DET ÄR

EN VIDLYFTIG
UNDERSÖKNING,
OM GRUNDÄMNE-
NAS NATUR OCH
ETT NYTT BE-
TRAKTELSESÄTT
AF DE KEMISKA OPERATIONER-
NAS FÖRLOPP ENLIGT DEN RÄ-
DANDE MONIST-TEORIEN OM
NATURENS ALLHET & ENHET,
SÅDAN DEN AF *DARWIN* OCH
HÆCKEL TILLÄMPATS PÅ
DE ANDRA NATURVE-
TENSKAPERNA



SAMMANSKRIFVET I BRÜNN (MÄHREN) MDCCCXCIII
AF

AUGUST STRINDBERG

SAMT FÖRSEDT MED RÄTTELSE OCH TILLÄGG
MDCCCVCV

Bygmester Solness (83 %), *Fru Inger til Østråt* (80 %), *Digte og Lille Eyolf* (77 %). *Keiser og Galilæer* og *Hedda Gabler* er de eneste skuespillene som hadde flertall av menn blant de første leserne, henholdsvis 73 % og 59 %.²⁴ Per nå er det vanskelig å peke på hvorfor akkurat disse to stykkene ikke falt i smak hos kvinnelige lesere, men det i gjennomsnitt høye antallet tyder på at Ibsens nordiske lesermasse var kvinnedominert. Dette åpner opp for interessante perspektiver på Ibsens resepsjon på hjemmebane. Leserfellesskap er et ganske understudert fenomen i norsk bokhistorie, som stort sett har fokusert på enkelte grupper, eller avgrensede perioder.²⁵ Senere studier vil kunne bekrefte eller avkrefte det kvinnelige leserfellesskapet antydnet gjennom Schøyens katalog.

Fjorårets bokhistoriske utgivelser forteller dermed om langt mer enn historien om samlingen eller utgavene de studerer. De bidrar til en kulturhistorie om bokmarkedet de tilhører, og åpner opp for interessante sammenlikninger mellom det norske og det svenske bokmarkedet. Gedins svenske nummererte utgaver, så vel som Ibsens førsteutgaver, utgjør kanskje en liten del av det totale markedet i datidens Norden, men de ”belyser en mängd olika förhållningssätt som människor har och har haft till tryckta texter – deras funktion som handelsvaror, som marknadsföring av ideologier och teorier”.²⁶ Dette gir gjenklang i Shafquat Towheeds poeng om at ”personal bookshelves serve to narrate the lives of their owners while demonstrating the accrual of individual wealth, knowledge and prestige”.²⁷ Nettopp de personlige drivkreftene bak det å samle, og funksjonen samlingen inntar i offentligheten, ansporer til bokhistorisk refleksjon. Dette skal jeg se nærmere på i neste del.

Boksamlingens poetikk

I den ovennevnte boken *On Collecting* forsøker Susan Pearce å utvide samlingens kulturhistoriske dimensjoner til en ”poetikk”, som hun definerer som følger:

The poetics of collecting is principally concerned with how individuals experience the process of collecting. [...] It is concerned with the meaning of collecting to the collectors themselves, how it affects their lives, and

how, cumulatively, the sum of individual collecting habits interacts with social practice. The symbolic nature of collecting can only operate through individuals for whom things are symbolic.²⁸

Det er denne siden ved de omtalte samlingene jeg nå skal se nærmere på, med særlig vekt på tre sider ved denne diskursen: konstruksjonen av en nasjonal arv, boksamleres selvbekreftende retorikk og den eksistensielle siden ved å samle på bøker.

Først vil jeg undersøke de nasjonale dimensjonene ved samlingene. Ofte framstår samlingene som hjørnesteiner i konstruksjonen av en nasjonal kanon og av en nasjonal arv. Ifølge Pearce er dette et sær-europeisk fenomen:

Implicit in European culture has always been a tendency which we now recognise as typical, that is, a peculiarly intimate relationship to the world of goods. This has contributed to the European cultural pattern a willingness to speak with things in a way unusual across the world's cultures, and to do this both by way of community hoarding and depositing and through individual accumulative efforts.²⁹

Dette intime og symbolladede forholdet til gjenstander, forklarer Pearce, har ført til at ”[s]ome collected objects, by reason of the value attributed both to their intrinsic artistic and craft qualities and to their accumulated history, seem to encapsulate the relationship of the European tradition to the production of material meaning and so to collecting in practice”.³⁰ Pearce foreslår at samlingene bidrar til en tanke om kulturarv som bygger videre på en nasjonal identitet, og dette konstrueres rundt en ”nå og da-dualitet”³¹ som gjennomsyrrer den europeiske måten å tenke kultur på: med andre ord, at vår tids kultur består av summen av en rekke kulturhistoriske hendelser som hører fortiden til, og som blir tradert gjennom gjenstander og samlinger. Ifølge Pierce er det nasjonale tilsnittet til denne type samling tuftet på en romantisk forståelse av forholdet til kulturarven. Denne romantiske impulsen til å gjenopplive og rekonstruere fortiden gjennom samlingsvirksomhet bidrar til at visse samlinger får en nasjonal betydning og et nasjonalt preg.³²

Fjorårets publikasjoner støtter dette synet på samling og viser

hvordan en slik nasjonal romantikk lever i beste velgående blant norske boksamlere. Som eksempel kan man ta *BOK*, den norske Bibliofilklubbens jubileumsutgivelse, der de 33 medlemmene ble invitert til å presentere 1–2 gjenstander fra boksamlingene sine og reflektere over deres verdi og historiske betydning. Selv om innholdet i samlingene spenner vidt – fra fekting og skytevåpen til reiseskildringer, medisinhistorie, krigshistorie og heraldikk – er det den norske kulturarven, og særlig den litterære, som tar førerretet. Bibliofilklubbens medlemmer og redaktørene bak boken posisjonerer seg tydelig i oppbyggingen av en norsk kanon:

Kanon er under stadig forhandling, og utvidelse, enten nye stemmer kommer til eller hentes frem fra glemselen. Viktig, men ellers oversett materiale er bevart nettopp fordi boksamlerne ofte har andre interesser enn de offentlige bibliotekene. [...] Slik har samlerens interesser ofte kunnet løfte frem nye kunnskapsfelt, hånd i hånd med den litteratur- og bokhistoriske forskningen. Med nye samlerinteresser følger nytt stoff og nye innfallsvinkler, samtidig som samlingene i seg kan få selvstendig betydning.³³

De problematiske implikasjonene ved denne påstanden vil jeg ta opp i neste del, men her kan vi nøye oss med å undersøke hvilken type forståelse av en norsk nasjonal kanon *BOK* og Bibliofilklubbens medlemmer legger til grunn. Kjernen i denne kanonen er en rekke førsteutgaver. Vi får for eksempel Ludvig Holbergs *Comoedier* i tre bind (1723–1725), Johan Herman Wessels sjeldne *Kierlighed uden Strømper* (1772), og barnebøker av Peter Christen Asbjørnsen og Maurits Hansen (1838–1865, 1838). Henrik Wergelands *Indlæg i Jødesagen* (1842) er med, så vel som Conrad N. Schwachs *Digtninger, gamle og nye* (1856). De fire store, med unntak av Alexander Kielland, er representert av Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1857) med et meget sjeldent omslag, Henrik Ibsens førsteutgave av *Kongs-Emnerne* (1864) med håndskrevet korrektur av forfatteren og Jonas Lies dedikasjonseksemplar av *Digte* (1867).³⁴ Blant bibliofile favoritter fra 1900-tallet presenteres Tryggve Andersens *Mot Kvæld* (1900), Vilhelm Krag's *Isaac Kapergast* (1901), Arnulf Øverlands *Den ensomme Fest* (1911), Christian Skredsvigs *Møllerens Søn* (1912) og Øvre Richter Frichs *Hammerslaget* (1917). Boken avsluttes med

privattrykket av Ingvar Ambjørnsens *Pepsikyss* (1976), og et dedikert førsteuttrykk av Jon Fosses *Septologien I–II* (2018).³⁵

Det er tre hovedtendenser i dette utvalget. For det første er det en hovedvekt på 1800-tallet, med sentrale forfatterskap fra denne perioden som høydepunkt. Det er snakk om ganske unike gjenstander, som Ibsens korrigerede førsteutgave, som har en klar bokhistorisk og edisjonsfilologisk betydning, eller sjeldne varer som omslaget til *Synnøve Solbakken*. Til sammenlikning er eksemplene på 1900-talls-litteratur langt mer skisseaktige, og på sett og vis vilkårlige i representasjonen av sentrale gjenstander. Dette kan være en funksjon av en annen faktor, nemlig at de aller fleste av bøkene som blir presentert – og dermed gis spesiell verdi av eierne sine – blir trukket fram på grunn av sjeldenhetsgrad eller prakt i bokbind, illustrasjoner, dedikasjoner og liknende. Det er altså deres pengeverdi som i stor grad avgjør utvalget i boken, og ikke de historiske og/eller kulturelle verdiene gjenstandene er bærere av. For det tredje kan man også merke seg at bokens utvalg i stor grad bekrefter en norsk litterær kanon snarere enn å utfordre den. Med unntak av noen forfattere fra 1900-tallet, som delvis blir trukket fram av boksamlere som ukjente skatter de ønsker å dele med et bredere lesepublikum, er lite nytt og overraskende i utvalget som blir presentert. Dette henger trolig sammen med det forrige punktet, nemlig at de presenterte bøkene først og fremst er sjeldne varer: i antikvariatbokmarkedet, der verdien av gjenstandene blir fastsatt noe arbitrært og kan variere sterkt i henhold til markedets utvikling og etterspørselen blant samlere, er det mer trygghet og prestisje i å satse på ”store” forfattere som regelmessig blir etterspurt, og ikke på ukjente navn som verken er (aner)kjent av andre samlere eller har særlig økonomisk betydning. Unntaket er selvfølgelig sjeldenheter eller ”kultbøker”, men dette ser ikke ut til å være en klar tendens blant norske samlere, i alle fall i den grad *BOK* dokumenterer vanene deres.

Dette med prestisje fører oss til et annet viktig moment ved samlingens poetikk, og som fjorårets utgivelser også tematiserer. Det viser seg at diskursen rundt boksamling og boksamlere ofte er farget av to tendenser: det gjelder ”galskapen” ved å være boksamler (altså å bruke store ressurser på det mange anser som en ”hobby”) og den påståtte ”mesenrollen” som boksamlere inntar i offentligheten.

Diskursen rundt boksamleres ”galskap” er nok den eldste stereotypen som er knyttet til boksamling. I fransk sammenheng kom ordet ”bibliomani” i bruk sent på 1600-tallet, noen tiår før ”bibliofili” ble til.³⁶ Thomas F. Dibbins roman *Bibliomania; or Book Madness* (1809) sementerte denne stereotypen hos et større publikum. Men denne diskursen er i høy grad selvbekreftende.³⁷ Standardverket om boksamlingens historie, skrevet av journalisten og bibliofilen Nicholas A. Basbanes, bærer den talende tittelen *A Gentle Madness* (1995), og boken er spekket med uttalelser som understreker de positive sidene ved denne ”galskapen”. Som Basbanes påpeker, ”I intended to show that however bizarre and zealous collectors have been through the ages, so much of our cultural heritage would be lost forever if not for the passion and dedication of these driven souls”.³⁸

Denne fortellingen er grunnsteinen for en annen gjennomgående diskurs i publikasjoner av og om boksamlere: ”The question the historian of this and the last century will ask himself [...] will not be ’What has the book collector done for these libraries?’ but ’What would these libraries have been without the book collector?’”³⁹ Ideen er altså at boksamleren, med all sin ”galskap” og overdrevne bruk av ressurser, gjør samfunnet en tjeneste gjennom den ikke uvanlige vanen med å donere eller selge deler av eller hele samlinger, enten for at offentlige institusjoner skal forvalte dem profesjonelt, eller som en del av et dødsbo.

Historisk sett er denne fortellingen vanskelig å motbevise – en betydelig del av de offentlige bibliotekenes spesialsamlinger, i Norge så vel som i utlandet, stammer fra private samlinger. Men den gir også næring til en selvbekreftende fortelling om mesenatisme som også finnes i fjorårets publikasjoner. I innledningen til Schøyens Ibsen-katalog omtales boksamling som ”den største lykke som kan vederfares en bok”,⁴⁰ og Schøyens eget prosjekt som ”resultatet av mange års iherdig arbeid med å fremskaffe grunnlagsmateriale til å forfatte en aldeles fortreffelig bibliografi, som for all tid vil være ibsenianere, bibliofiler og bokhistorikere til stor glede, uvurderlig hjelp og rike kunnskaper”.⁴¹ Schøyen selv brukte tittelen *The Saga of a Legendary Collection of World Heritage Manuscripts* (2020) for sin temmelig selvbiografiske fortelling om samlingen – hvilket gir liten tvil om hvordan han selv anser sin gjerning.⁴²

I en kulturhistorisk og bokhistorisk sammenheng knyttes denne selvbekreftende diskursen til en viktig faktor ved boksamlingens virksomhet, nemlig boken som sosialt maktinstrument. Gedin påpeker dette i forbindelse med de svenske nummererte utgaver, men det har en videre relevans:

Extravaganta och relativt dyra bokverk tycks därmed ha etablerat sig som en legitim konsekractionsinstans för den borgerliga publik som ville demonstrera sin etiska och estetiska ”goda smak”, det vill säga, bokverken blev ett socialt maktinstrument som skulle identifiera dem och skilja dem från de grupper i samhället som inte hade den ekonomiska möjligheten eller kunskapen att ”uppskatta” föremålen.⁴³

Definisjonsmakten er videre knyttet til en viktig side ved samlingsvirksomheten, som Pearce påpeker når hun studerer samlergjenstanden som et symbol ladet med sosial mening.⁴⁴ Boken har, i motsetning til andre samlergjenstander, fordelene av en viss dobbel natur, altså som gjenstand som kan gis symbolsk mening av samleren (på linje med en hvilken som helst annen samlergjenstand), men også som potensiell bærer av kunnskap (avhengig av hvilken type bok det er snakk om). Men i den sosiale diskursen om samling tenderer boken mot å miste verdi som bok og inntar kvaliteter, meninger og maktbærende konnotasjoner som kun angis av den sosiale konteksten gjenstanden befinner seg i. Dette kan for eksempel være den sosiale tilstanden til den som samler, eller graden av kulturell kapital som den spesifikke boken eller forfatteren besitter. Pearce påpeker at valgene som ligger bak sammensetningen av gjenstandene, ofte er knyttet til makt og renommé; blant annet roses en slags selvopporing, altså den økonomiske og personlige innsatsen samleren legger i sin virksomhet.⁴⁵

Disse kategoriene har, som Gedin påpeker, stor bokhistorisk relevans. Det å gi ut nummererte utgaver, gjør at hvert eksemplar forblir unikt – og det er nettopp i dette ”unike” at definisjonsmakten ligger. Et av hovedkriteriene for å angi verdien av bok i en samling, er graden av sjeldenhet – og hvilken bok er mer sjelden enn den som blir trykt i et begrenset opplag, nummerert slik at den blir unik? Boken får en viktig symbolsk mening:

Siffran konsekkrerar volymen, upphöjer den som vid en religiös ritual. Liksom alla dop är det en enbart symbolisk handling: att stämpla eller skriva in den för hand är en minimal fysisk påverkan som inte kräver något särskild kunnande, men som genom att ingå i ett erkänt regelverk får påtagliga konsekvenser.⁴⁶

Denne symbolske verdien er *primus motor* for all samlervirksomhet, som i sin tur bestemmer den økonomiske verdien av selve samlingen og til og med den kulturelle, økonomiske og også politiske innflytelsen til samleren. Nummererte utgaver demonstrerer de mentale mekanismene hos samlerne, og hvordan disse blir tatt imot av forlagsindustrien. Siden sjeldenhet er et mål for enhver samler, og boken skal være vanskelig å finne, og dermed ettertraktet, blir det mindre viktig for forlagene å trykke høye opplag av nummererte bøker eller nummerere nye opplag: markedet belønner de sjeldne varene, som man kan bruke store summer på, men det mister interesse dersom de samme varene blir ansett som lett tilgjengelige eller som gjenstander tilgjengelig for "allmuen".⁴⁷ Kulturhistorikeren Russel W. Belk har studert denne spenningen mellom symbolsk og økonomisk kapital i et (bok)samlerspesspektiv, og utdyper om samlingens "doble natur" som både materialistisk og anti-materialistisk:

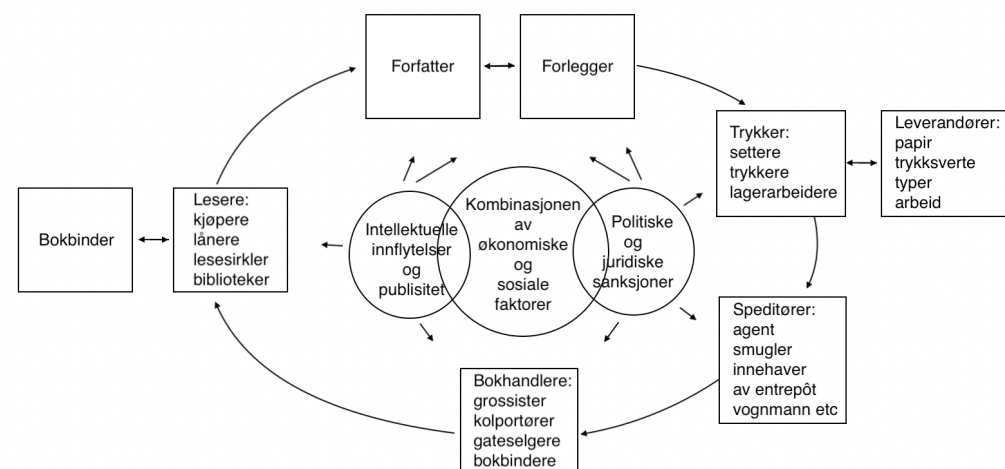
Although most collectibles and gifts are now purchased in an anonymous market for money, the acts of collecting and giving seek to remove these objects from associations with the marketplace and monetary value. In these processes they are decommo­ditised, sacralised, and invested with extraordinary meanings.⁴⁸

Den viktigste premissleverandøren for denne sakraliseringsprosessen er samleren selv; samlingen blir et økonomisk og kulturelt maktmiddel (det materialistiske), men også en måte å fullføre en eksistensialistisk prosess på, og dermed skape en *persona* ut av samlingen (det ikke-materialistiske aspektet). Som Belk oppsummerer det: "The literal claim of collectors is likely to be, 'It's mine!' What seems implicit, however, is 'It's me!' The self is seen to be enlarged and expanded through the collection".⁴⁹ Og om det eksistensielle kan anses som kroningen av den intellektuelle, anti-materialistiske siden ved å samle

på bøker, som danner kulturell kapital som i sin tur kan komme hele samfunnet til gode, er det også mulig å stille enkelte spørsmål rundt de etiske dimensjonene ved boksamling, noe jeg vier den siste delen til.

Boksamlingens dilemma

I en tidlig og viktig tekst for utviklingen av bokhistorie som forskningsfelt, etablerte Robert Darnton (2003) et "kommunikasjonskretsløp" som skulle kartlegge aktørene som bidrar i bokens tilblivelse og videre sirkulasjon, altså alle faser i en boks liv.



Robert Darntons kommunikasjonskretsløp. Kilde: Tore Rem, red., *Bokhistorie* (Oslo: Gyldendal, 2003), 48.

Darntons modell har fungert som metodologisk fundament for mange senere bokhistoriske bidrag. Som man ser av bildet, er private boksamlere, påfallende nok, ikke med i modellen; det nærmeste man kommer er "biblioteker".⁵⁰ Mitt spørsmål her er ikke hvorvidt terrenget stemmer med kartet, altså om Darntons modell virkelig er representativ for bokenes kommunikasjonskretsløp. Poenget er å reflektere rundt *hvorfor* boksamlere ikke er med.

Katalogen over Schøyens Ibsen-bøker gir oss en mulig inngang til problemet. Som tidligere nevnt er det liten tvil om at samlingen er

verdens rikeste på Ibsen-utgaver. Bare katalogen er et helt enestående dokumentasjonsarbeid om Ibsens – og for den del Norges – bok- og kulturindustri, samfunnets lesevaner og litterære smak. Som Basbanes formulerer det:

[T]he most lasting legacy of a great private library, especially one that is broken up and dispersed at public auction, is the carefully compiled catalogue that documents its existence. [...] When the books and manuscripts found new homes, all that remained to confirm that they once were cherished components of a focused plan were the catalogues that described their attributes, identified their provenance, and paid tribute to the passion and judgment of their former owners.⁵¹

I og for seg utgjør katalogen et ypperlig supplement til Ibsen-forskningen. Den detaljerte studien av trykkfeil og tekstvarianter, for eksempel, muliggjøres nettopp av det høye antallet eksemplarer Schøyen eier av hver utgave. En slik sammenlikning var for eksempel helt umulig for filologene som jobbet med prosjektet *Henrik Ibsen Skrifter*, som hadde tilgang til et langt mer begrenset antall eksemplarer. En skikkelig bokhistorisk studie av samlingen, for eksempel med fokus på bøkens paratekster (omslag, mønstret papir, eventuelle juridiske anmerkninger, reklameannonser m.fl.), vil kunne avdekke og dokumentere mønstre i utviklingen av Ibsens bokhistorie som katalogen bare hinter om.⁵²

På den annen side kan man spørre seg om Schøyen-samlingen ikke har fått noe nær *monopol* på Ibsens førsteutgaver – i alle fall i den forstand og i den bredden som blir avgjørende for en forsker.⁵³ Sant nok er mange av Ibsens manuskripter i offentlig eie, hos Nasjonalbibliotekene i Oslo eller i København, men når det gjelder bokutgaver, er situasjonen ganske annerledes.⁵⁴ Det er selvsagt ikke umulig å besøke samlingen og forske på den, og visse gjenstander er blitt viet prestisjetunge vitenskapelige publikasjoner.⁵⁵ Det er imidlertid en vesentlig forskjell mellom å forske på offentlig versus privat eid materiale, fordi forskningsarbeidet er tuftet på et tillitsforhold mellom to privatpersoner, noe som ikke alltid er en garanti for akademisk frihet. Dessuten kan det, i Schøyens tilfelle, også reises etiske spørsmål. Schøyen-samlingen har vært gjenstand for kritikk i en årrekke, med

anklager om tvilsom innførsel av arkeologisk materiale fra krigssooner.⁵⁶ Ibsen-delen av samlingen er, så langt jeg har hatt kompetanse til å undersøke, ikke berørt av slike anklager, og Schøyen har lagt inn en del arbeid i å dokumentere proveniensen til mange av de viktigste førsteutgavene (noe som i seg selv er et interessant stykke bokhistorie). Likevel blir det opp til enhver forsker å bestemme om det er etisk forsvarlig å forske på, og dermed indirekte kaste glans over, en samling hvis redelighet flere forskere har trukket i tvil. Det var dermed en gledelig nyhet å få vite, like før dette essayet gikk i trykk, at samlingen er blitt solgt og befinner seg nå i offentlig eie, nærmere bestemt på det prestisjetunge biblioteket til Katedralskolen i Oslo. Om kort tid vil samlingen bli tilgjengelig for forskere og publikum på lik linje som de andre offentlig eide spesialsamlinger.⁵⁷

Denne refleksjonen tar oss tilbake til Darnton og spørsmålet om hvorfor private boksamlere ikke er med i kommunikasjonskretsløpet. Med tanke på ”monopolet” samlinger kan etablere, og spenningsfeltet mellom det private og det offentlige, er det grunn til å spørre om boksamlingsvirksomhet egentlig driver med det motsatte av det Darntons modell handler om: bøker blir samlet og beholdt under lås og slå; det blir ingen *kommunikasjon*, de sirkulerer ikke. Dette aspektet tas også opp av redaktørene av *BOK*. Selv om de også – og med rette – insisterer på den brukte boken som kulturhistorisk kilde, særlig med tanke på marginalia, dedikasjoner, paratekster, og så videre, innrømmer de at ”[d]en uberørte boken, bevart slik den forlot trykkeriet, har opplagt sin egen appell”. Videre betyr de at ”beklageligvis, holdt vi på å si – blir bøker lest. Derfor er dekler, rygg, kapiteler, fals, forsatser, og omslag bestanddeler som bibliofilen sjekker med lupe og som avgjør en boks tilstand og verdi”.⁵⁸ Vi er tilbake til den materielle/immaterielle dualismen ved samlingen, der gjenstandenes historiske verdi blir utfordret og kan vike for de økonomiske konsekvensene ved at de blir brukt: økonomisk sett er antakelig den ubeskårne, plettfriske og skinnende førsteutgaven, som alltid har stått på hylla, mer verdifull enn et identisk eksemplar som har levd et liv gjennom Darntons kommunikasjonskretsløp.

Det følger av dette at en vesentlig side ved boksamling, er begrensningen av tilgangen til bøkene – trass Basbanes’ poeng om at boksamlere bidrar til samfunnet ved å donere eller selge samlingene

sine. Dette skjer som regel når samlingen slutter å eksistere, enten ved eierens død eller ved oppløsning av samlingen. Mens samlingen er i privat eie, er den per definisjon begrenset og begrensende. De nummererte utgavene er kanskje kroneksemplet på denne siden av virksomheten, fordi nummereringen nettopp har som mål å begrense antallet eksemplarer som er i sirkulasjon og dermed gjøre dem eksklusive.⁵⁹ Noen av disse utgavene ble også tilsendt en bestemt gruppe personer, enten prenumeranter eller kulturpersonligheter, slik at boken aldri riktig sirkulerte;⁶⁰ listene over disse personene ble trykt i boken for å skape et bilde av eksklusivitet som skulle tjene både ikke-materialistiske mål (den kulturelle kapitalen, gitt av mottakernes sosiale status) så vel som rent materialistiske (høy grad av sjeldenhet betød høyere priser på bokmarkedet). Mangel på tilgang er, slik vi har sett i boksamlingens historie, hovedkilden til verdi.⁶¹

Ved å besitte kvaliteter som kommuniserer prestisje og kulturell makt, blir boksamlingen på sett og vis en ekskluderende virksomhet. Boksamling har gjennom tidene vært et fenomen som godt kan leses i et klasseperspektiv, der de dominerende klassene har forsøkt å definere seg gjennom systematiske innkjøp og forvaltning av nøye utvalgte objekter. Dette ser ut til å være et gjennomgående trekk, både når det gjelder tidsperioder og kategoriene med gjenstander som ble samlet.⁶²

Tendensen gjelder utvilsomt også i Norge. Når man i *BOK* leser at "Bibliofilklubben teller til enhver tid aldri flere enn 33 medlemmer",⁶³ hvorav kun 4 er kvinner og (å dømme på navnene) ingen synes å ha flerkulturell bakgrunn,⁶⁴ er det grunn til å spørre om klubben kun representerer den øvre middelklassen og overklassen. Medlem Cato Schiøtz påpeker at "Bibliofilklubben er boksamlernes svar på Frimurerlosjen, og klubben er et sted hvor allmuen ikke slipper til",⁶⁵ mens bibliofilen (riktignok ikke medlem) Trond Berg Eriksen omtaler bokantikvariatet som et "kultursentrum" der samlere er "aristokratiet", selv om også "vanlige folk kan oppleve gledesstunder i gjen-synet med bøker som har betydd mye for dem".⁶⁶ Dette hierarkiet står i kontrast til nyere tendenser innen boksamling, for eksempel i USA, der foreninger og interesseorganisasjoner har drevet inkluderingsprosjekter for å fremme boksamling blant grupper som tradisjonelt har stått utenfor bransjen, som LGBTQ+ og BIPOC-miljøer.⁶⁷

Konklusjon

Til avslutning kan det være betimelig å spørre seg hva fjorårets utgivelser om boksamling har å si om dagens bokmarked – og forskningen om det. De siste årene har, ikke overraskende, sett et økende fokus på den nye digitale litteraturøkologien og betydningen av e-bøker og andre elektroniske leseropplevelser for vår forståelse av litteratur.⁶⁸ Slik sett understreker Schøyens katalog, smaksprøvene i *BOK* og Gedins arbeid med nummererte utgaver at den fysiske boken fortsatt har en plass i fagfeltet. Norrick-Rühls og Towheeds antologi om de pandemiske bokhyllene viser også, på sin måte, at en eller annen fysisk form fortsatt er nøkkelen til å oppnå prestisje gjennom en bok, selv om denne formen er en "mediated digital encounter", som kan romme alt fra en virkelig inkunabel til et lerret med avbildede, falske bokrygger.⁶⁹ Samtidig tyder statistiske data på at pandemien førte til en stor salgsøkning for e-bøker, som ble klare markedsvinnere foran fysiske bøker fra 2020 og utover.⁷⁰ Den fysiske bokens død er blitt spådd flere ganger tidligere, og slike profetier har så langt ikke vist å være særlig treffende. De omtalte publikasjonene gir viktige impulser til å forstå denne spenningen og forske videre på den.

Og hva med boksamlingens forhold til dagens norske og nordiske bokmarked? Vil det åpne seg en mer inklusiv forståelse av boksamling? En anekdote kan kanskje gi en pekepinn. Høsten 2022 publiserte Cappelen Damm Erlend Loes roman *Giæver* og *Iunker* med et omslag som trolig fikk enhver boksamler til å hoppe i stolen.⁷¹

Som man ser på bildet, er mønsteret direkte inspirert av Ibsens signaturbind, med unntak av noen små endringer i løvmotivet, et tillagt forlagsmerke og at Thalias ansikt er borte, byttet ut med bysten av en mann med skjegg i vinden. Dette peker åpenbart mot innholdet i romanen, hvor den eldre Giæver, som ligger for døden, forteller en rekke familiehistorier til sønnen. Interessant nok har verken plott eller tema i romanen noe som helst med Ibsens stykker å gjøre. Forbindelsen til signaturbindene, som er umiddelbart gjenkjennelig, blir fullstendig brutt – paradoksalt nok på samme måte som de opprinnelige førsteutgavene fremsto som helt uavhengige stykker bokkunst, uten noen spesifikk kobling til innholdet i dramaene. Slik sett tematiserer omslaget på Loes bok en ubevisst funksjonslikhet mellom omslag og



Omslag på Erlend Loes *Gjæver og Iunker* (2022). Omslagsdesign Elisabeth Vold Bjone.
Kilde: Cappelen Damm.

verk, eller form og innhold, men også en dyp kløft mellom dagens bokmarked og Ibsens ikoniske bokutgaver. *Gjæver og Iunker* fremstår som en bok med et elegant design, men den er på ingen måte en praktbok; omslaget er laget av papp av dårlig kvalitet, og papiret er av den billige typen som falmer etter noen få år. Avstanden mellom Gyldendals vakre og solide bind kunne knapt vært større.

Det er også et annet aspekt ved denne boken som tematiserer bruddet mellom nåtidens bokmarked og boksamling. Like i forkant av utgivelsen reklamerte Cappelen Damm med at boken kunne forhåndsbestilles på nett og hentes i bokhandel, *signert av forfatteren*. Det er blitt vanligere og vanligere at norske forlag ber forfattere forhåndssignere bøkene før salget er i gang, trolig med et håp om å øke interessen hos kundene, som automatisk vil kunne kjøpe et "unikt" eksemplar, riktignok til samme pris som de ikke-signerte og uten å måtte stå i kø på en lansering. Om dette er et bokhistorisk fenomen som fortjener oppmerksomhet, er det også, på et dypere nivå, et hint om et enda større brudd mellom boksamlermarkedet og bokmarkedet for øvrig. I boksamlingens verden er forfattersignaturen – kanskje i enda større grad enn nummerering eller førsteutgivelse – et tegn på den immaterielle "sakraliseringen" av samlerobjektet, og den påfølgende materielle verdien på antikvariatbokmarkedet. Høsten 2022 kjørte Antikvariat Bryggen en større auksjon av norske og utenlandske signerte bøker, et tegn på den fortsatt store interessen hos norske boksamlere for denne spesifikke gjenstanden.⁷² Når vår tids bøker en dag blir utsolgt hos forlaget, og dermed finner veien inn i antikvariatbokmarkedet, vil forlagenes markedsføring av forhåndssignerte bøker trolig ha ødelagt for signaturen som markør av "unikhet" og spesifisitet. De "masseproduserte" signerte utgavene vil bli ansett som hvilke utgaver som helst, strippet for enhver aura. De kan til og med bli ansett som vulgære av samlerne. Det er kanskje et tegn på at samlermarkedet og bokmarkedet for øvrig er blitt to forskjellige universer med ulike verdensanskuelser. Spenningen mellom det materielle og det immaterielle, som er så viktig for boksamling og for antikvariatmarkedet, ser ut til å miste relevansen i et "generelt" bokmarked der bokens materialitet – som allerede er utfordret av e- og lydbøker – ikke lenger synes å spille en nøkkelrolle. Men det kan også bety at materialiteten kanskje vil få ny betydning og spille nye roller, noe som

oppblomstringen av små forlag som konsentrerer seg om begrensede praktutgaver, understreker. Riktignok er disse utgavene forbeholdt nisjemarkeder, men – i likhet med oppblomstringen av vinylformatet i et musikkmarked som er dominert av strømmeselskaper – har de klart å skaffe seg en spesifikk andel av markedet.⁷³ Senere studier i feltet vil forhåpentligvis vise om denne tendensen er kommet for å bli.

Noter

- 1 Tore Rem, red., *Bokhistorie* (Oslo: Gyldendal, 2003). Året før introduserte Rem "den nye bokhistorien" i to publikasjoner: *Forfatterens strategier: Alexander Kielland og hans krets* (Oslo: Universitetsforlaget, 2002) og "Den nye bokhistorien", *Norsk litterær årbok* (2002), 213–226.
- 2 Prosjektene er *Litterære verdensborgere* (2016–2021), *Skillingsvisene 1550–1950* (2018–2021) og *Made Abroad* (2023–2027). Publikasjonene knyttet til dem er Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy et al., red., *Litterære verdensborgere. Transnasjonale perspektiver på norsk bokhistorie 1519–1850* (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2019), Siv Gøril Brandtzæg og Bjarne Markussen, red., *Arven fra skillingsvisene. Fra en sal på hospitalet til en sofa fra IKEA* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021), Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand, red., *Skillingsvisene i Norge 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021), Ruth Hemstad et al., red., *Literary Citizenship in Scandinavia in the Long Eighteenth Century* (Martlesham: Boydell Press, 2023).
- 3 Tre vitenskapelige monografier omtaler enkelte norske boksamlinger fra 1600- til 1800-tallet, men mest i en vitenskapshistorisk og lesehistorisk kontekst, uten å fokusere på samlingens virksomhet *per se*. Disse er Gina Dahl, *Book Collections of Clerics in Norway, 1650–1750* (Leiden: Brill, 2010), Gina Dahl, *Books in Early Modern Norway* (Leiden: Brill, 2011) og Elisabeth S. Eide, *Bøker i Norge. Boksamlinger, leseselskap og bibliotek på 1800-tallet* (Oslo: Pax, 2013).
- 4 I tillegg kan man nevne Jørn Olsen, *Henrik Ibsens bøker* (Skien: Ibsenforbundet, 2022), en lettlest, illustrert presentasjon av Ibsens førsteutgaver. Grunnet bokens begrensede bokhistorisk betydning, vil den ikke bli videre omtalt her.
- 5 Susan Pearce, *On Collecting* (Abingdon: Routledge, 1995), 4.
- 6 Pearce, *On Collecting*, 6–7.
- 7 Pearce, *On Collecting*, 21.
- 8 Kamilla Aslaksen, "The Ibsen Book", i *Ibsen in Context*, Narve Fulsås og Tore Rem, red. (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), 115–116.
- 9 Narve Fulsås og Tore Rem, *Ibsen, Scandinavia, and the Making of a World Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 109.
- 10 Aslaksen, "The Ibsen Book", 115.
- 11 Martin Schøyen, *Henrik Ibsen. Norske og danske trykte utgaver 1850–1906. Tekst- og bindvarianter* (Oslo: Bibliofilklubben, 2022), 212.
- 12 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 218.
- 13 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 15.
- 14 Fulsås og Rem, *Ibsen, Scandinavia...*, 244.
- 15 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 22–23.

- 16 I min beregning tar jeg utgangspunkt i Fulsås og Rems tabell om første- og andre opplag av Ibsens førsteutgaver i perioden 1879–1899 (Fulsås og Rem, *Ibsen, Scandinavia...*, 244) og Maria Purtofts dokumentasjon om at omkring en fjerdedel av *Gengangeres* opplag ble bundet i forlagsbind (Maria Purtoft, "Gengangere var i virkeligheten en bestseller. En boghistorisk undersøgelse af Henrik Ibsens skandaløse skuespil", *Edda* vol. 106 (2019:2), 118). Vi mangler informasjon om fordelingen for andre Ibsen-stykker, men den bør bli mulig å innhente fra Gyldendals "forlagskladder" på Det Kongelige Bibliotek i København.
- 17 David Gedin, *Boken som fetisch. Numrerade upplagor i Sverige 1819–1915* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2022), 16. Jf. også 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* (Malmö: Råmus, 2010), 14.
- 18 Gedin, *Boken som fetisch*, 16.
- 19 Gedin, *Boken som fetisch*, 22–23.
- 20 Gedin, *Boken som fetisch*, 89.
- 21 Gedin, *Boken som fetisch*, 94.
- 22 Aslaksen, "The Ibsen Book", 114.
- 23 Schøyen eier mellom 20 og 50 eksemplarer av førsteopplaget av førsteutgavene.
- 24 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 26, 257, 91, 229, 241, 61, 159, 247, 175, 235.
- 25 Jostein Fet, *Lesande bønder. Litterær kultur i norske allmugesamfunn før 1840* (Oslo: Universitetsforlaget, 1995), Tore Rem, "Bjørnson, bønder og lesning – Om gotiske meningsdannelser", *Edda* vol. 92 (2005:3), 245–255, Purtoft, "Gengangere var i virkeligheten en bestseller".
- 26 Gedin, *Boken som fetisch*, 7.
- 27 Shafquat Towheed, "An Examination of Bookshelves in the Age of the COVID-19 Pandemic as a 'Liminal Space'", i *Bookshelves in the Age of the COVID-19 Pandemic*, Corinna Norrick-Rühl og Shafquat Towheed red. (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), 32.
- 28 Pearce, *On Collecting*, 31.
- 29 Pearce, *On Collecting*, 150.
- 30 Pearce, *On Collecting*, 151.
- 31 Pearce, *On Collecting*, 160.
- 32 Pearce, *On Collecting*, 318–320.
- 33 Victor Plahte Tschudi og Ernst Bjerke, red., *BOK. Høydepunkter fra 33 norske boksamlinger* (Oslo: Orfeus, 2022), 11.
- 34 Tschudi og Bjerke, *BOK*, 54, 72, 100, 109, 112, 132, 137, 156, 165.
- 35 Tschudi og Bjerke, *BOK*, 209, 212, 227, 230, 242–243, 274, 279.
- 36 Olivier Lafont, "Bibliophilie ou bibliomanie?", *Revue d'histoire de la pharmacie* vol. 57 (2009:3), 247–254.
- 37 Pearce, *On Collecting*, 225–226.
- 38 Nicholas A. Basbanes, *A Gentle Madness. Bibliophiles, Bibliomanes, and the Eternal Passion for Books* (New York: Henry Holt & Company, 1995), 3.
- 39 Basbanes, *A Gentle Madness*, 425.
- 40 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 7.
- 41 Schøyen, *Henrik Ibsen*, 19.
- 42 Martin Schøyen, *The Saga of a Legendary Collection of World Heritage Manuscripts* (Oslo: Bibliofilklubben, 2020).

- 43 Gedin, *Boken som fetisch*, 20. Jf. også Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis. French Book Collectors and the Culture of Print, 1880–1914* (Toronto: University of Toronto Press, 2008).
- 44 Pearce, *On Collecting*, 43–48.
- 45 Pearce, *On Collecting*, 55–57.
- 46 Gedin, *Boken som fetisch*, 63.
- 47 Gedin, *Boken som fetisch*, 104.
- 48 Russell W. Belk, "The Double Nature of Collecting: Materialism and Anti-Materialism", *Etnofoor* vol. 11 (1998:1), 8.
- 49 Belk, "The Double Nature of Collecting", 10.
- 50 Robert Darnton, "Hva er bokenes historie?", i Rem, *Bokhistorie*, 48.
- 51 Basbanes, *A Gentle Madness*, 259–260.
- 52 Boken har et noe manglende vitenskapelig apparat; det er ikke alltid klart hvilke kilder som er lagt til grunn, for eksempel når det gjelder opplagstall. Slike mangler er kanskje ikke så viktige i en bok som ikke fremstår som en vitenskapelig publikasjon, men de kompliserer forskerens arbeid.
- 53 Dette understrekes i en fersk auksjonskatalog, der det påpekes at oppbyggingen av Schøyens samling har ført til at enkelte Ibsen-utgaver har vært ekstremt vanskelige å få tak i de siste to tiårene. Jf. Pål Sagen og Fredrik Delås, *Off Shelves and Walls* (Oslo: Sagen & Delås Art & Rare Books Auctions, 2023), 119–121.
- 54 Per dags dato, for eksempel, finnes det ikke en fullstendig, offentlig tilgjengelig database over hvilke og hvor mange førsteutgaver Nasjonalbiblioteket i Oslo eier av Ibsen-stykkene. Dessuten er det ikke alltid klart hvorvidt viktige paratekster som omslag og forsatter er blitt bevart (noe Schøyen systematisk har søkt etter, bevart og dokumentert), og ikke heller dediserte eksemplarer (som Schøyen eier et stort antall av, mens Nasjonalbibliotek ikke gir en oversikt over). I katalogen over Schøyens samling hevdes det dessuten at visse sjeldne utgaver kun finnes i ett eksemplar, som er en del av samlingen, eller i få andre som Nasjonalbiblioteket ikke eier. Schøyen, *Henrik Ibsen*, 43, 47, 53, 103. At Nasjonalbiblioteket ikke eier førsteutgaven av *Norma*, som det framgår av s. 47, er imidlertid feil.
- 55 "Manuscripts in the Schøyen Collection Series", The Schøyen Collection, sist besøkt 4. august 2023, <https://www.schoyencollection.com/bibliography-images-pictorial-reference/schoyen-collection-series>.
- 56 Christopher Prescott og Josefine Rasmussen, "Exploring the 'Cozy Cabal of Academics, Dealers and Collectors' through the Schøyen Collection", *Heritage* vol. 3 (2020:1), 68–97.
- 57 Ernst Bjerke, private e-poster til forfatteren, 26–27 februar 2024.
- 58 Tschudi og Bjerke, *BOK*, 13.
- 59 Gedin, *Boken som fetisch*, 32–38.
- 60 Gedin, *Boken som fetisch*, 35, 39.
- 61 Gedin, *Boken som fetisch*, 58–62. Jf. Basbanes, *A Gentle Madness*, 173–175, 220–222.
- 62 Pearce, *On Collecting*, 232–234, Basbanes, *A Gentle Madness*, 23, Silverman, *The New Bibliopolis*, 5, 8–12, Gedin, *Boken som fetisch*, 24, Stevie Marsden, "I Take it You've Read Every Book on the Shelves?" Demonstrating Taste and Class Through Bookshelves in the Time of COVID", *English Studies* vol. 103 (2022:5), 661–662.
- 63 Tschudi og Bjerke, *BOK*, 11.
- 64 Tschudi og Bjerke, *BOK*, 283.
- 65 Cato Schiøtz, "En boksamlers bekjennelser", i *Med gamle bøker mot en ny tid. Norsk antikvarbøkhandlerforening 75 år (1942–2017)*, Ernst Bjerke, red. (Oslo: Cappelen Damm, 2017), 138.
- 66 Trond Berg Eriksen, "Antikvariatet som kultursentrum", i Bjerke, *Med gamle bøker mot en ny tid*, 147, 150.
- 67 Kate Dwyer, "Meet the New Old Book Collectors", The New York Times, sist endret 7. Mai 2022, <https://www.nytimes.com/2022/05/07/style/rare-used-book-collectors.html>.
- 68 Simone Murray, *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018).
- 69 Towheed, "An Examination of Bookshelves...", 32.
- 70 Laura Dietz, "Projection or Reflection? The Pandemic Bookshelf as a Mirror for Self-Image and Personal Identity", *English Studies* vol. 103 (2022:5), 682.
- 71 Erlend Loe, *Giæver og Junker* (Oslo: Cappelen Damm, 2022).
- 72 Antikvariat Bryggen, "Bibliophilia. International Part", sist besøkt 4. august 2023, <https://www.yumpu.com/no/document/read/67406562/antikvariat-bryggen-xmas-2022-eng-no>.
- 73 Eksemplene kunne være mange, men man kan trekke inn "okkulte" forlag som Black Letter Press, Fulgur Press, Malört Förlag og Theion Publishing, som publiserer bøker om okkultisme i begrensede og påkostede opplag.

FORSKNINGS- ARTIKLAR

HANNA
HENRYSON

STADEN I BOKEN

Materialitet och form i Irina
Liebmanns dokumentariska Berlinskildringar



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.17842>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

När Irina Liebmanns tredje Berlinroman *Die Große Hamburger Straße* publicerades i mars 2020 återaktualiserades ett stoff som hon hade bearbetat i flera andra verk sedan början av 1980-talet. I en rad essäer, romaner, diktverk och dramatexter har Liebmann skildrat det delade och återförenade Berlin genom att med hjälp av arkivmaterial, intervjuer och egna iakttagelser borra sig igenom stadens tidslager och teckna detaljrika porträtt av platser som har funnits eller fortfarande finns. De flesta av dessa platser är belägna i området kring Hackescher Markt och Scheunenviertel på gränsen mellan stadsdelarna Mitte och Prenzlauer Berg, ett område som präglades av den judiska befolkningen före Förintelsen. Liebmann, född 1943 i Moskva som dotter till en tysk-judisk journalist och uppvuxen i Östtyskland, kan betraktas som en del av ”die funktionierende Generation” (sv. ”den fungerande generationen”) som tvingades anpassa sig till efterkrigstidens politiska ovisshet och kamp för överlevnad.¹ När denna ovisshet övergick i stillestånd och instängdhet i det socialistiska samhällssystem som växte fram under de följande decennierna förlorade de östtyska medborgarna allt fler möjligheter att påverka både nuet och sin framtid. Detta fick Liebmann att i stället rikta sin uppmärksamhet mot att kartlägga och utforska Berlins förflutna.²

I *Die Große Hamburger Straße* liksom i sina andra Berlinskildringar frammanar Irina Liebmann stadens många lager av minnen och materiella spår från 1800- och 1900-talets våldsamma omvälvningar, oavsett om de ännu idag är en synlig och påtaglig del av det urbana rummet eller om de har avlägsnats och byggts över. Till de omvälvningar som Liebmanns verk berör hör den omfattande migrationen österifrån till Berlin och den utbredda fattigdomen omkring sekelskiftet 1900, andra världskrigets bombningar och nazisternas utträdning av det judiska stadslivet liksom Berlinmuren och klyv-

ningen av staden i en östlig och en västlig del. Även den gentrifieringsprocess som efter 1989 har förändrat Berlins rumsliga och demografiska strukturer i grunden reflekteras i *Die Große Hamburger Straße*.³

I sina Berlinskildringar har Liebmann genomgående ett särskilt fokus på stadens rumsliga materialitet, vilket inte minst kommer till uttryck genom de fotografier av gator och hus som hon själv tog i Östberlin på 1980-talet och som kompletterar texten i både *Die Große Hamburger Straße* och i det retrospektiva essäverket *Stille Mitte von Berlin. Eine Recherche um den Hackeschen Markt* från 2002 (sv. "Berlins tysta mitt. Efterforskningar kring Hackescher Markt").⁴ Redan i det inledande stycket i denna essä betonas stadens materialitet:

Fotografierna i den här boken togs i början av 1980-talet i Östberlin. Det var tänkt att de skulle utgöra material till en bok om området mellan Friedrichstraße och Alexanderplatz. Bara där stod en äkta bit av den gamla innerstaden fortfarande kvar. Inget turistmål som idag – snarare ett magasin med möbeldelar från världsstaden Berlin. Ett stort vardagsrum stod där och vittrade sönder till damm.⁵

Metaforerna i citatet – den gamla innerstaden som ett magasin, dess byggnader som möbeldelar i ett söndervittrande vardagsrum – framhäver både rumsliga och tidsliga aspekter av det urbana rummet Berlin och binder ihop spåren av modernismens "världsstad" och den östtyska regimens bristande byggnadsunderhåll med områdets ökade popularitet ett decennium efter Berlinmurens fall. Liebmanns multidimensionella skildringar av särskilda platser i Berlin kan enligt Susanne Lenné Jones betecknas som "spatio-temporal events" som fångar komplexiteten i stadens historia.⁶ Byggnadernas materiella egenskaper och deras föränderlighet över tid understryks i citatet genom verb som "vittra sönder till damm" (ty. "verwittern", "verstauben"), vilket motsvaras av många av fotografiernas motiv: sönderfallande putsfasader, igenspijade butiksfönster med bleknade skyltar ovanför och tomter med högar av tegelsten och jord där förstörda hus en gång stått. Liebmann gör med andra ord i hög grad bruk av litteraturens förmåga att genom form och narrativa tekniker överföra en förnimmelse av ett föremåls materialitet till läsaren – eller med den ryske formalisten Viktor Shklovskys berömda formulering: "to make the stone *stony*".⁷

Bostadshuset och gatan är två materiella entiteter som intar en särställning i Irina Liebmanns Berlinskildringar. Som titlarna antyder är Liebmanns litterära debut, intervjuboken *Berliner Mietshaus* (sv. "Ett hyreshus i Berlin") från 1982, liksom romanen *Die Große Hamburger Straße* i sin helhet uppbyggda kring dessa entiteter, men även i *Stille Mitte von Berlin* har de en central funktion både som bärare av historisk information och som strukturerande element. I den här artikeln kommer jag att undersöka vilka avtryck Berlins specifika materialitet – i synnerhet de rumsliga entiteterna bostadshuset och gatan – har gjort i de tre ovan nämnda verkens form och på vilka sätt språkets uttrycksmöjligheter används för att återge stadens materiella egenskaper.⁸ I min analys av form och urban materialitet kommer jag att diskutera relevanta passager ur de utvalda Berlinskildringarna med Andreas Mahlers modell för analys av stadslitteratur som teoretisk och metodologisk ram. Denna artikel är således såväl ett bidrag till forskningen om litterär form som om urban materialitet i litteraturen, samtidigt som den även ger ny kunskap om Irina Liebmanns verk och om litterära skildringar av Berlins historia.



Große Hamburger Straße, 1984. Fotot är del av den dokumentation av gatan som Liebmann påbörjade under 80-talet. Foto: Irina Liebmann. © bpk-Bildagentur.

Stadstexten och textstaden

En viktig fråga att ta i beaktande inför analysen av Irina Liebmanns Berlinskildringar är de tre utvalda verkens grad av fikcionalitet och hur Liebmanns porträtt av platser i Berlin förhåller sig till verkliga platser. Som har noterats i tidigare forskning undandrar sig Liebmanns verk i många fall en entydig genrebestämning. *Stille Mitte von Berlin* betecknas av Susanne Lenné Jones som en fotoessä och har undertiteln "Recherche" (sv. "etterforskningar"), vilket tillsammans med Liebmanns fotografier signalerar ett anspråk på autenticitet och fakticitet. *Berliner Mietshaus* har i förstautgåvan undertiteln "Begegnungen und Gespräche" (sv. "möten och samtal") och i förlaget Fischers beskrivning av boken i en senare utgåva blir läsaren upplyst om att den innehåller en "Porträt-Sammlung" (sv. "porträttsamling") som bygger på intervjuer med faktiska personer som också har fått läsa och godkänna Liebmanns text om sig själva före publicering. Trots att husets adress aldrig skrivs ut i boken och invånarnas efternamn förkortas till en initial uppstår intrycket att boken återger mycket verklighetsnära förhållanden. Denna anonymitet skapar ett intryck av allmängiltighet – även om boken handlar om ett specifikt bostadshus framstår detta hus som representativt för hur människor bodde och levde i Östberlins äldre stadsdelar under 1980-talet.⁹ Med hänvisning till den östtyska litteraturkontexten har forskare förknippat *Berliner Mietshaus* med både 1970-talets populära "intervjulitteratur" och den reportageliknande "protokollitteraturen".¹⁰ Katrin Max argumenterar dock för att textens påfallande estetiska utformning utgör en "litterarisering" av det dokumentära stoffet.¹¹

Die Große Hamburger Straße kan betraktas som ett ännu tydligare exempel på en sådan "litterarisering". Även i detta verk behandlar (och omförhandlar) Liebmann det omfattande material som hon samlade in på 1980-talet, men den här gången har hon valt undertiteln "roman" vilket antyder en fikcionalisering av de minnen och intryck av staden som förekommer i boken. En annan omständighet som rör de tre utvalda Berlinskildringarnas grad av fikcionalitet är att de alla har ett förstapersonsperspektiv som upprättar en (skenbar) biografisk närhet mellan jagberättaren i texten och författaren.¹² Gemensamt för dessa tre Berlinskildringar är även att de har en hög grad av

referentialitet, det vill säga att avståndet mellan skildringen och den verkliga staden som den refererar till är litet.¹³ Detta kan exempelvis mätas genom Liebmanns användning av namn på existerande platser (toponymer) och människor (antroponymer), samt genom att tids- och avståndsangivelser i texterna motsvarar verklighetens rumsliga förhållanden. Sammantaget betraktar jag de tre utvalda verken av Liebmann som etnografisk eller urbanhistorisk dokumentärlitteratur med autofiktiva inslag. Trots deras olika undertitlar och varierande autenticitets- och fikcionalitetsanspråk är skillnaderna mellan dem till syvende och sist små, såväl i form som i innehåll. Genom sin autofiktiva, stundtals memoarlika stil och sina ingående skildringar av platser i Berlin kan Liebmanns verk betraktas i relation till litterära föregångare som till exempel Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* (1950, sv. *Barndom i Berlin kring 1900*).¹⁴

Rumsliga koordinater och referentialitet är viktiga beståndsdelar i den teorimodell av Andreas Mahler som jag här kommer att utgå ifrån för att undersöka materialitet och form i Irina Liebmanns dokumentariska Berlinskildringar. I sin teorimodell för analys av urban litteratur inleder Mahler med att definiera "stadstexter" som texter i vilka skildringar av en eller flera städer dominerar gentemot andra teman, vilket i hög grad överensstämmer med de tre utvalda Berlinskildringarna av Liebmann. Genom läsarens föreställningsprocess under läsningen av en stadstext uppstår enligt Mahlers modell "textstäder".¹⁵ Dessa föreställda textstäder frammanas exempelvis genom referentiella element med verklighetsanknytning som de ovan nämnda toponymerna, eller genom att urbant konnoterade ord som gata, torg, tunnelbana, station eller trottoar genom sin frekvens bildar en "stadsisotopi". Denna process benämner Mahler som textens "diskursiva stadskonstitution".¹⁶

Jag modifierar och vidareutvecklar Mahlers teorimodell för tillämpning på de två materiella entiteter som står i fokus för min undersökning: bostadshuset och gatan. Dessa urbana entiteter har jag valt ut utifrån hypotesen att deras materialitet har både en innehållslig förgrundsposition i Liebmanns Berlinskildringar jämfört med andra teman och en strukturerande funktion för texternas form. I min analys av de tre verken *Berliner Mietshaus*, *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* som följer nedan kommer jag att undersöka hur dessa entiteter konstitueras diskursivt genom

referentiella element och isotopier av materiellt konnoterade ord och beskrivningar. Jag kommer att komplettera Mahlers fokus på lexikala enheter som namn och ord med att även undersöka andra språkliga uttrycksmöjligheter i texterna såsom layout, typografi, interpunktion och andra formelement som på olika sätt kan kopplas till de skildrade platsernas materialitet.¹⁷

Bostadshuset

Min analys av urban materialitet och form i Irina Liebmanns dokumentariska Berlinskildringar inleder jag med att utforska vilken funktion bostadshuset som urban materiell entitet fyller i hennes debutbok *Berliner Mietshaus*. Liebmanns intresse för det nedgångna hyreshuset i Prenzlauer Berg kan ses mot bakgrund av det faktum att byggnads- och bostadspolitik var ett högt prioriterat område i Östtyskland som också bearbetades litterärt av en rad andra samtida författare.¹⁸ Huset byggdes 1892 och klarade sig utan större skador från de bomber som förstörde hälften av alla bostadshus i stadsdelen under Andra världskriget. Under ett antal månader 1980 ringde Liebmann på alla dörrar i detta hus och genomförde 32 intervjuer med alla som öppnade för henne: ensamstående mammor, medelålders par med eller utan barn, hantverkare, studenter, konstnärer, pensionärer och även innehavare av de butiker som fanns i husets gatuplan. Detta material formar Liebmann till ett mångfacetterat porträtt av det östtyska samhället, vars beståndsdelar i bokens inledning liknas vid ”ett oändligt montage av speglingar av sådana korta livsberättelser, inramat av det gemensamma bostadshuset”.¹⁹

Montaget av ögonblicksbilder och livsberättelser i *Berliner Mietshaus* är uppbyggt enligt en strikt systematisk formprincip. Varje lägenhet och butiklokal i huset – även de där ingen öppnar dörren och de som står tomma – liksom källaren, trapphuset och innergården ägnas ett kapitel vardera. Kapitlen är ordnade så som dessa utrymmen i byggnaden: dels nedifrån och upp, dels i två större avsnitt som motsvarar gathuset respektive flygeln som bostadshuset består av.²⁰ Huset som helhet ägnas också fyra korta kapitel som avgränsning mellan de större avsnitten.²¹ Ur hela verkets form uppstår således en rumslig struktur som läsaren kan träda in i och röra sig

runt i genom att bläddra fram och tillbaka mellan de olika avsnitten/ husdelarna och kapitlen/utrymmena.²² Denna strikta formprincip gör att *Berliner Mietshaus* skulle kunna betecknas som en ”domiform” (husformad) text i likhet med till exempel Georges Perecs roman *La vie mode d'emploi* (1978, sv. *Livet en bruksanvisning*). I förordet till en nyutgåva av *Livet en bruksanvisning* från 2020 beskriver Jesper Olsson romanens form som en ”omsorgsfullt konstruerad berättararkitektur” med ett lägenhetshus i Paris som ”matris” för dess kapitel, vilket påminner starkt om Liebmanns systematiska tillvägagångssätt.²³ Informationen i de enskilda kapitlen i *Berliner Mietshaus* ges till synes i den ordning som Liebmann har noterat den i sina anteckningar i takt med att hon har gått igenom huset, ringt på dörrarna och blivit delgiven informationen i intervjupersonernas berättelser, alltså i en icke-kronologisk växling mellan upplevd nutid och återberättad dåtid. Därigenom uppstår en avbildning av storstadslivets komplexitet och simultanitet, en tidlig och rumslig täthet som är karakteristisk för staden som sådan.

Eftersom hyreshusets adress och intervjupersonernas identitet förblir okänd är de referentiella elementen i *Berliner Mietshaus* av mer översiktlig karaktär: Berlin, Prenzlauer Berg och ytterligare några namn på gator och områden är de toponymer som förekommer. Desto fler ingående beskrivningar av själva hyreshuset finns inflettade i de olika kapitlen. I de flesta lägenheter eller andra utrymmen som Liebmann beträder ägnas ett textavsnitt åt deras mest karakteristiska inrednings- och byggnadsdetaljer. I trapphuset, liksom i många andra rum, noterar Liebmann inredningens utformning, färg, skick och material:

När man öppnar porten kan man i det svaga ljuset urskilja stuckaturkransar på väggarna och i taket, alltihop olivfärgat, dammigt, lampan hänger i en ananas av mässing, trappan har upp till första avsatsen trappsteg av sten, därefter av trä, svarvade ledstångsstolpar, en oljemålad sockel följer trappan – grön marmorimitation (ommalning sommaren 1981: ockra).²⁴

Även i *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* finns påfallande många och detaljerade beskrivningar av tingens materiella egenskaper, vilket närmast får dem att framstå, med James Woods

formulering, som "bits of life sticking out of the frieze of form, imploring us to touch them".²⁵ Liksom i citatet ur *Berliner Mietshaus* ovan ingår de material som husens delar är gjorda av i regel i beskrivningarna – trappor av sten, dörrar av trä, golvplattor av granit, handtag och ornament av järn. I flera passager beskriver Liebmans portarna i de gamla husen i Östberlin som tunga, nötta och dessutom olåsta, vilket var vanligt i Östtyskland.²⁶ Även trapphus får många detaljrika och målande beskrivningar. Liebmans är särskilt förtjust i ett "vackert byggt" (ty. "schön gebaut") trapphus där man kan se från bottenvåningen ända upp till översta våningens tak, liksom i medfarna mosaiker och andra dekorationer som beskrivs som rester från det sena 1800-talets mer påkostade byggnadskonst.²⁷ På liknande sätt historiserar Liebmans även många andra materiella detaljer i sina Berlinskildringar. I *Die Große Hamburger Straße* omnämns exempelvis materialet fönsterglas på flera ställen som en bristvara både efter andra världskrigets bombräder och i den socialistiska planekonomin. I Östtyskland rådde det dessutom brist på arbetskraft på 1980-talet, vilket gör att en äldre kvinna som Liebmans intervjuar får vänta länge på att få ett gammalt fönster utbytt – ett fönster som kvinnan själv räddade ur rasmassorna efter de allierades bomber.²⁸ I texten är fönsterglas således inte endast ett material med en viss funktion, utan glaset står i det här fallet även för de samhällsekonomiska förutsättningar som formade människors tillvaro i 1980-talets Östberlin.

Även på den typografiska nivån återspeglas en del av husens materialitet, framför allt i *Stille Mitte von Berlin*.²⁹ Där återges skylttexten "Gemüse Konserven Kartoffeln" (sv. "grönsaker konserver potatis") med ett typsnitt utan seriffer som avviker från den övriga serifförsedda brödtexten, och som motsvarar typsnittet på den faktiska skylten på ett av fotografierna längst bak i boken.³⁰ Ett annat exempel är firmanamnen "CAFÉ EDWIN" och "FRANZ PRETZEL MASCHINEN TREIBRIEMENFABRIK" (sv. "Franz Pretzel maskiner drivremsfabrik") som står skrivna i versaler och kapitäl, det senare namnet även i fet, något större stil än den övriga texten och fritt placerat på sidan med en blankrad efter.³¹ Genom dessa typografiska uttrycksmedel får läsaren ett visuellt intryck av skyltskriftens utseende och storlek. Utifrån det som Liebmans genom sina efterforskningar får veta om Franz Pretzel som antiliberal och antisemitisk

fabriksägare med stort inflytande över stadsdelens utveckling genom sin förtroendepost i det lokala kyrkorådet i slutet av 1800-talet kan utformningen av hans företags namn i texten även tolkas som ett uttryck för hans makt och auktoritet.³²

I alla Liebmans Berlinskildringar finns talrika förekomster av begrepp som dörr, fönster, möbler, golv, vägg, källare, vind, balkong och innergård. Därigenom framträder en tydlig isotopi rörande bostadshusets strukturer och materialitet. Dessa rumsligheter skulle kunna framstå som konkreta och vardagliga, men för Liebmans har husens materialitet en närmast magisk kvalitet. Materiella spår i den fysiska miljön som nästan har suddats ut av tidens gång, som gamla skyltar ovanför sedan länge stängda butiker, en påle att binda hästen vid eller ornament och initialer i järngrindar – varav några har en Davidsstjärna inflätad som påminner om en tidigare judisk husägare – uppfattar Liebmans som en hemlighetsfull samling tecken som behöver upptäckas, dechiffreras och tydas.³³

I *Die Große Hamburger Straße* skildrar jagberättaren Liebmans sitt särskilda intresse för gatans hus nummer 1. Detta intresse kommer sig av att hon i boken *Das astrologische Häusersystem* (sv. "husens astrologiska system") läser att hus 1 är särskilt betydelsefullt eftersom det står för alltings början: "Det första huset visar oss ursprunget" – vilket kan läsas som att en människas första bostad (eller första hem) är den (det) mest betydelsefulla.³⁴ Jagberättaren Liebmans tilltalas starkt av denna talmystik. På 1980-talet står det dock ingen byggnad på tomten för hus nummer 1, utan där ligger i stället år ut och år in ett upplag med rör omringat av ett byggstängsel. På ett fotografi i *Die Große Hamburger Straße* syns detta byggmaterial liggande under ett snötäcke och på motstående sida beskrivs platsen och dess "flätverk av stängseltrådar, järnstänger" (ty. "Drahtgeflecht, Eisenstangen"), följt av en blankrad och meningen "Här är det" (ty. "Hier ist es"), där "här" parallellt kan läsas som en position på baksidan respektive i den spatio-temporala kontext – Große Hamburger Straße, Östberlin, 1980-talet – som Liebmans tog fotografiet i.³⁵ Formgivningen och överlagringen av spatio-temporala kontexter på dessa boksidor är ett intressant exempel på hur många av Liebmans verk är uppbyggda, vilket jag kommer att fortsätta diskutera i avsnittet nedan med fokus på gatan som urban materiell entitet.

Gatan

I Irina Liebmanns Berlinskildringar *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* står framför allt en specifik gata i centrum: Große Hamburger Straße i Mitte. I båda dessa verk återvänder Liebmann till sitt arkivmaterial om denna gata närmare 20 respektive 40 år efter att hon samlade in det under 1980-talet. Detta material består bland annat av stadskartor och planritningar av hus från olika epoker, bygglovsansökningar, mötesprotokoll från den protestantiska församlingen Sophiengemeinde och stadsförvaltningens adressböcker. Liebmann, som själv bodde lite längre norrut i stadsdelen Pankow fram till sin emigration till Västberlin 1988, beskriver i båda verken hur hon upptäckte den korta och lite undagömda gatan i början av 1980-talet och fascinerades av att dess bebyggelse i princip helt hade undgått andra världskrigets förstörelse.³⁶ Som en av få gator i Berlins gamla centrum har den behållit sitt namn under två århundraden och minst sex olika politiska regimer, och jagberättaren Liebmann betraktar den som ”hela den nedgångna stadsdelens hemliga huvudgata”.³⁷ Läsaren får veta att Große Hamburger Straße i mitten av 1980-talet hårbärgerade en frukt- och grönsakshandel, en park, en skola, en protestantisk kyrka, ett katolskt sjukhus, en bokhandel, ett litet café och till och med en verkstad för likkistor.³⁸ Ytterligare information får Liebmann från de invånare på gatan som hon uppsöker och intervjuar, samt från de stamgäster som hon lär känna på det lilla caféet.

Gatans biografi berättas utan linjär kronologi (ett tidslager i taget) eller annan systematik (till exempel hus för hus) i både *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße*.³⁹ Dock omnämns nästan alla hus på Große Hamburger Straße någonstans i dessa verk, från nummer 1 till 41, med information från adressböcker och kartor om husens ägare och invånare eller butiker och matserveringar som fanns inrymda där, vilket på några ställen i texterna struktureras som uppräknings- och listor.⁴⁰ Liebmann ger ingen utförlig beskrivning av sin skrivprocess i någon av texterna, men i båda fallen uppstår intrycket att jagberättaren Liebmann har öppnat kartongerna med arkivmaterial och anteckningar om gatan och skriver ned sina reflektioner i den ordning som hon läser igenom detta blandade material. Parallellt med genomläsningen återges hur jagberättaren Liebmann



Hörnet Große Hamburger Straße/Krausnickstraße, 1984. Detta foto finns avbildat i *Stille Mitte von Berlin* (s. 87). Foto: Irina Liebmann. © bpk-Bildagentur.

föreställer sig sina rörelser genom det urbana rummet under sina efterforskningar på 1980-talet, från hemmet i Pankow med spårvagnen till Mitte, från hus till hus på Große Hamburger Straße och slutligen oftast till stambordet på caféet.

Liksom i citatet ”Här är det” ur *Die Große Hamburger Straße* som jag kort diskuterade i avsnittet ovan befinner sig berättelsen nästintill genomgående på flera spatio-temporala plan samtidigt: det plan där texten läses (läsarens ”här och nu”) respektive författas (jagberättaren Liebmanns ”här och nu” som i okänd utsträckning överlappar med den verkliga författarens ”här och nu”), de olika plan som förekommer i Liebmanns insamlade arkiv- och intervjumaterial från olika epoker samt det plan som skildrar hennes egna (fiktiva eller faktiska) upplevelser i Östberlin på 1980-talet. Liebmanns reflektioner på ”författandeplanet” blandas och sammanförs utan förvarning med episoder från tiden omkring andra världskriget eller från 1800-talet som härrör från ”arkiv- och intervjumaterialsplanet”, ofta åtskilda av en blankrad i texterna.

I både *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße*

uppstår en rytm liknande den i *Berliner Mietshaus* genom att berättelserna följer Liebmanns återblickar på sina oregelbundna men återkommande rörelser mellan olika platser på det (fiktiva eller faktiska) "levda planet" och mellan olika tidslager på "författandeplanet" – en heterogen och associativ form som i viss mån speglar gatans heterogena bebyggelse och palimpsestartade tidslager. Med ojämna mellanrum återkommer vissa form- och innehållselement, som exempelvis (minnen av) promenader längs Große Hamburger Straße och de sinnesförmimmelser som de ger upphov till, besök på caféet och i arkiven, scener ur vardagen i Östtyskland samt jagberättaren Liebmanns återkommande självreflexiva resonemang kring syftet med hennes efterforskningar, som är lika dunkelt för henne på 1980-talets "levda plan" som på senare "författandeplan". Vid ett tillfälle betecknar hon sig själv till och med som en tjuv som går runt på gatan med fickorna fulla av röster, fotografier och papper.⁴¹

I beskrivningarna av platser och promenader i *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* förekommer till skillnad från i *Berliner Mietshaus* ett stort antal toponymer och noga angivna rumsliga koordinater, vilket med andra ord innebär att dessa två senare Berlinskildringar har en hög grad av referentialitet. Särskild uppmärksamhet ägnar Liebmann åt de luckor i bebyggelsen som i de flesta fall orsakades av andra världskrigets oerhörda materiella skador, vilka manifesteras genom att alla de fyra hörnhusen på gatan, nummer 1, 23, 24 och 41, saknades på 1980-talet när jagberättaren började besöka området regelbundet.⁴² Luckor finns även på ett antal ställen i Liebmanns texter – återgivna med exempelvis blankrader, oavslutade meningar, frågesatser som förblir obesvarade – när jagberättaren upptäcker i arkivmaterialet att hon på 1980-talet inte har kommit vidare i en viss efterforskning eller inte har skrivit ned en viss detalj i sina anteckningar.⁴³

Andra luckor och avbrott i texterna härrör från Liebmanns undersökningar av den judiska befolkningens bortglömda historia i Mitte. Bland de få rumsliga avtrycken av denna historia på Große Hamburger Straße fanns på 1980-talet ett minnesmärke som informerade om att parken tidigare härberget både en judisk begravningsplats och ett judiskt ålderdomshem som omvandlades till uppsamlingsplats för cirka 50 000 människor som deporterades till nazisternas kon-

centrationsläger.⁴⁴ Detta kompletteras sedermera i *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* av många andra detaljer ur Liebmanns insamlade arkivmaterial om judarnas historia i Berlin från 1600-talet och framåt. Från 1800-talets mitt gör även den tilltagande antisemitismen allt tydligare avtryck i gatans rumsliga strukturer. Ett tidigare tillstånd att bygga en synagoga på en av tomterna omvandlades plötsligt till ett rivningsbeslut i slutet av 1800-talet,⁴⁵ medan den judiska skolan stängdes på 1930-talet och blev en handelsskola för flickor i Östtyskland, för att efter Berlinmurens fall bli en judisk skola igen men i nutid omgiven av ett högt stängsel och ständigt bevakad av beväpnade vakter.⁴⁶

Genom sina intervjuer får jagberättaren Liebmann veta att gatans äldre invånare minns de judiska grannarna och blev vittnen till deportationerna.⁴⁷ Det tar Liebmann hårt när hon får veta att SS-män brukade sitta och dricka kaffe på det lilla caféet i väntan på deportationerna, just där hon och hennes vänner ofta sitter vid sitt stambord.⁴⁸ Efterhand börjar dock intervjupersonerna, liksom personalen i arkiven, att ifrågasätta vad syftet med Liebmanns obekväma frågor är och till slut vill ingen längre prata med henne.⁴⁹ I texternas form gör Liebmanns mentala bearbetning av gatans mörkaste historia avtryck bland annat genom avbrutna meningar och stycken, blankrader, upprepningar av snarlika formuleringar och återkommande frågor utan svar: "Varför kände ingen till historien? Varför visste vi så lite? Varför saknades arkiven, böckerna, eller varför var de i sådan ordning, eller varför fick man inte läsa dem alls, inte känna till dem?"⁵⁰ Även interpunktionen speglar emellanåt Liebmanns reaktioner på den humanitära och materiella förstörelse som nazisternas regim orsakade i Mitte. Exempelvis måste kombinationen av ett frågetecken och ett utropstecken efter en uppräkningslista av inskränkningar i judarnas rättigheter under denna regim tolkas som ett starkt känslouttryck.⁵¹

Både *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* präglas genomgående av en isotopi av begrepp och uttryck som relaterar till gatan som fenomen, såsom trottoar, asfalt, rännsten, trappa, parkering, skylt, gathörn, busshållplats och spårvagnsspår. Själva vägbanans och de övriga gatuelementens materialitet blir också föremål för ingående sensoriska beskrivningar. I *Stille Mitte von Berlin* skildrar Liebmann exempelvis målande hur det på 1700-talet

fanns dåligt övertäckta dynggropar som lekande barn drunknade i och avloppsdiken fulla med slam intill gatans ”fallfärdiga, fuktiga, mögliga” (ty. ”baufällig, nass, verschimmelt”) hus.⁵² I en intressant passage i *Die Große Hamburger Straße* förhöjer regnet Liebmanns detaljfokus på gatans materialitet:

De våta stenarna i gångbanan. Varje gatsten glänsar och på de gamla, ojämna granitplattorna reflekteras ljuset i vågor.

Men när det regnar får man en särskilt bra överblick över hela gatan i sin glänsande utsträckning, från början till slut, den korta gatan, det finns ett slut här, varför tänker jag så mycket på det, allt är vått [...].⁵³

På 1980-talet domineras den visuella gatubilden i Liebmanns båda verk av synbart nedgångna husfasader och av de igenbommade butikernas neddragna jalousier.⁵⁴ I *Die Große Hamburger Straße* beskrivs även auditiva intryck av gatans materialitet utförligt, som exempelvis gnisslet från en spårvagn, steg, röster från verkliga eller döda personer, klingande hammarslag från en alltför långsam restaurering av den historiska bebyggelsen och däremellan den påfallande tystnaden i Mitte.⁵⁵ I citatet ovan nämns även den korta gatans form, som får en symbolisk dimension i *Die Große Hamburger Straße*. Redan i romanens inledning beskrivs gatan som en tratt, ”eftersom de lika höga husraderna smalnar av mot dess slut där en annan gata skär av den”.⁵⁶ Den överskådliga, trattformade gatan avgränsar både bokens innehåll och rumsliga dimension till ett urbant mikrokosmos, ett representativt utsnitt ur Berlins stadslandskap och historia. Gatans sträckning markerar inte bara berättelsens början och slut, utan får även sin symboliska dimension genom en mer generell idé om att ”saker och ting måste ta slut”.⁵⁷ Mot bakgrund av detta framstår *Die Große Hamburger Straße* som en sorts summering av hur livet har förändrats för gatans invånare genom århundradena.

Staden i boken

I min analys av Irina Liebmanns tre verk *Berliner Mietshaus*, *Stille Mitte von Berlin* och *Die Große Hamburger Straße* har jag genom att vidareutveckla Andreas Mahlers teorimodell för analys av urban litte-

ratur kunnat visa hur urban materialitet konstitueras diskursivt både genom talrika referentiella element och genom bostadshusets och gatans materialitetsisotopier. Jag har även funnit exempel på hur denna materialitet kan komma till uttryck genom andra språkliga medel som övergripande struktur, layout, typografi och interpunktion. Utöver att ge läsaren ett visuellt och verklighetsnära intryck av materiella egenskaper hos en urban struktur har analysen åskådliggjort att den litterära formen har en betydelsebärande potential i sin egen rätt. Den stränga, ”domiforma” strukturen i *Berliner Mietshaus* skulle exempelvis kunna betraktas som ett uttryck för den instängdhet som rådde i det östtyska systemet eller för censurens strikta ramar, medan en beskrivning av en inredningsdetalj som ”dammig” eller ”nött” kan innehålla en hänvisning till en hel historia av byggnadskonst och bostadspolitik och ett förstorat typsnitt till en fabriksägares roll i den liberala demokratins nedgång i Tyskland omkring sekelskiftet 1900. På samma sätt understryker avbrutna meningar, radbrytningar och interpunktion som tankstreck, utropstecken och frågetecken på flera ställen i Liebmanns Berlinskildringar det osägbara och ofattbara i andra världskrigets materiella förstörelse och i brotten mot Berlins judiska befolkning.

Enligt Eric Prieto har en litterär skildring av en plats en ”dubbel funktionalitet”: dels en reflexiv och referentiell funktion, dels en performativ funktion som förmår synliggöra de sociala, historiska och ekonomiska dimensioner som finns inbäddade i rumslig materialitet och skapar ny mening i existerande rumsliga och materiella strukturer.⁵⁸ Liebmanns djupgående dokumentära skildringar av specifika platser och materiella entiteter i Berlin från tre olika decennier bidrar till ett sådant meningsskapande genom att de blottlägger och omförhandlar hegemoniska narrativ om stadens historia och materialitet. Detta gäller i hög grad den judiska befolkningens öde i Mitte.⁵⁹ I *Stille Mitte von Berlin* skriver Liebmann att hennes egna judiska rötter inte tillskrevs någon större betydelse vare sig i hennes familj eller i den vidare sociala och samhälleliga kontexten i Östtyskland, och att hon därför ursprungligen inte alls hade tänkt att det judiska stadslivet skulle stå i centrum för hennes efterforskningar om Große Hamburger Straße.⁶⁰ I essäns avslutande stycke skriver hon dock att just detta visade sig vara oundvikligt eftersom så många delar av gatans historia

är tätt sammanvävd med judarnas.⁶¹ Genom sina intervjuer och sin systematiska genomgång av arkivmaterial och andra källor kan Liebmann historisera bostadshusens och gatans materiella element ned till detaljnivå och därigenom synliggöra även det som har förstörts och försvunnit under de senaste århundradenas omvälvningar i Berlin.

Liebmanns Berlinskildringar visar också hur värderingen av olika materialiteter skiftar utifrån kontext. Enligt Katrin Max sammankopplades äldre sekelskifteshus (ty. "Altbau") med individualitet och frihet i stora delar av den östtyska litteraturen, medan nybyggda höghus (ty. "Plattenbau") ofta stod för ett normerat vardagsliv och en orientering mot kollektivet.⁶² Att Liebmann valde att porträttera ett äldre hus och dess invånare i *Berliner Mietshaus* framstår därför inte som någon slump. När jagberättaren Liebmann återvänder till sitt arkivmaterial i *Die Große Hamburger Straße* slår det henne att hon nästan aldrig fotograferade eller skrev om någonting som hade byggts av den östtyska regimen. Sådana materialiteter hade inget värde för henne eller hennes vänner, eftersom de var sprungna ur samma samhällsstrukturer som den ekonomiska stagnationen, instängdheten och förtrycket.⁶³ I den socialistiska regimens propaganda gjordes den motsatta värderingen: varje nybyggt bostadshus och höghusområde upphöjdes till ett stort framsteg för det östtyska samhället, medan de gamla husen i Mitte – liksom deras historia – i stor utsträckning lämnades därhän.⁶⁴ Med nästan 40 års avstånd till 1980-talets början omvärderar Liebmann dock återigen sin syn på livet i Östberlin. I *Die Große Hamburger Straße* kommer jagberättaren Liebmann till insikt om att hennes långvariga fascination för hus nummer 1 egentligen inte handlar om sökandet efter ett hus (ty. "Haus"), utan om sökandet efter ett hem (ty. "Zuhause"). Idén om ett tryggt och fritt hem betraktade hon som ouppnåelig i Östtyskland, men i efterhand inser hon att gatan, husen, caféet och vännerna vid stambordet trots allt utgjorde en sorts hem för henne som gick förlorat i och med emigrationen till Västberlin och stadens genomgripande förändring efter 1989.⁶⁵

Gatan, husen och caféet som Liebmann har skildrat gång på gång existerar visserligen fortfarande idag, men har fått en helt ny mening eftersom de materiella villkoren för gatans och husens invånare har förändrats radikalt.⁶⁶ Genom Liebmanns kartläggning av den demo-

grafiska och ekonomiska utvecklingen i Mitte med hjälp av adressböcker och stadskartor från olika epoker tydliggörs omvandlingen av området mellan Alexanderplatz och Friedrichstraße från "en mycket gammal del av Berlin och länge den fattiga sidan av staden, sidan med begravningsplatser och hospital, marknader, krogar och bordeller"⁶⁷ samt en stor judisk befolkning till ett gentrifierat område för välbärgad medelklass, turister och bostadsspekulanter.⁶⁸ Dessa förändringsprocesser har suddat ut många spår av föregående tidslager i stadens rumsliga strukturer. Det är till denna uttradering av materiella spår som Liebmanns fotografier och texter förhåller sig. Att glömma och att osynliggöra historien betecknar Liebmann i *Die Große Hamburger Straße* som "ett förräderi" (ty. "ein Verrat").⁶⁹ Samtidigt speglar Liebmanns dokumentariska Berlinskildringar genom både sitt innehåll och sin form hur staden, minnet och historien alla är fulla av luckor. Berättelsernas multipla spatio-temporala plan formar texterna till rytmiska associationskedjor som tillåter Liebmann att göra demonstrativa hopp mellan de många öar av kunskap och minnen som kan bärgas ur hennes omfattande arkivmaterial om Berlins gamla centrum.

Noter

- 1 Katarzyna Norkowska, "Später 'Triumph' einer ostdeutschen Generation. Narrative der Funktionierenden Generation im Erinnerungsdiskurs um 2020", *Oxford German Studies* vol. 52 (2023:2), 253–275, <https://doi.org/10.1080/00787191.2023.2194179>, 259.
- 2 Irina Liebmann, *Stille Mitte von Berlin. Eine Recherche rund um den Hackeschen Markt* (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2002), 23; jfr Susanne Lenné Jones, "Chance Encounters. The Secrets of Irina Liebmann's *Quiet Center of Berlin* (2001)", i *German Women Writers and the Spatial Turn. New Perspectives*, Carola Daffner och Beth A. Muellner red. (Berlin/Boston: De Gruyter, 2015), 211–227, här 217f.
- 3 Begreppet "gentrifiering" förekommer inte i Liebmanns verk, men kan utläsas ur hennes beskrivningar av förändrade sociala och ekonomiska förutsättningar i Berlins gamla centrum. En gentrifieringsprocess innebär en uppvärdering av statusen och bebyggelsen i ett stadsområde, som i sin tur leder till att ekonomiskt svaga hushåll trängs ut av inflyttande grupper med större ekonomiska resurser. För en översikt över Berlins sociourbana utveckling efter 1989, se *The Berlin Reader. A Compendium on Urban Change and Activism*, Matthias Bernt, Britta Grell och Andrej Holm red. (Bielefeld: Transcript Verlag, 2013).
- 4 Inget verk av Liebmann finns ännu översatt till svenska. Alla översättningar av titlar och citat ur Liebmanns Berlinskildringar är således mina egna.
- 5 "Die Fotos in diesem Buch entstanden Anfang der achtziger Jahre des vergangenen

- Jahrhunderts in Ost-Berlin. Sie waren als Material gedacht für ein Buch über die Gegend zwischen Friedrichstraße und Alexanderplatz. Nur dort stand damals noch ein echtes Stück von der alten Innenstadt. Keine Touristengegend wie heute – eher eine Rumpelkammer mit Möbelstücken der Weltstadt Berlin. Ein ganzes, großes Wohnzimmer verwittrte da und verstaubte.” Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 5.
- 6 Lenné Jones, ”Chance Encounters”, 215.
 - 7 Viktor Shklovsky, ”Art as Technique”, övers. Lee T. Lemon och Marion J. Reis, i *Literary Theory. An Anthology*, Julie Rivkin och Michael Ryan red. (Oxford: Blackwell, 2017), 8–14, citerad ur Lieven Ameel, Jason Finch, Silja Laine och Richard Dennis, ”Urban History and the Materialities of/in Literature”, i *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*, Lieven Ameel, Jason Finch, Silja Laine och Richard Dennis red. (New York: Routledge, 2020), 1–16, 6. Kursivering i originalet.
 - 8 Irina Liebmann har även publicerat Berlinromanerna *Mitten im Krieg* (1989) och *In Berlin* (1994) som inte ingår i denna undersökning.
 - 9 Jfr Katrin Max, ”Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert? Narrative Verfahren in Irina Liebmanns ’Berliner Mietshaus’ (1982)”, i *Dokumentarisches Erzählen – Erzählen mit Dokumenten in Literatur, Journalismus und Film*, Carsten Gansel och Peter Braun red. (Berlin: Okapi Verlag, 2020), 171–193, här 193.
 - 10 Jfr Hans Joachim Schröder, *Interviewliteratur zum Leben in der DDR. Zur literarischen, biographischen und sozialgeschichtlichen Bedeutung einer dokumentarischen Gattung* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001), 233; Max, ”Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert?”, 172.
 - 11 Max, ”Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert?”, 174.
 - 12 För en diskussion om graden av fikionalitet i *Die Große Hamburger Straße*, se Norkowska, ”Später ’Triumph’”, 271f. Även Liebmanns andra fiktiva skildringar av Berlin upprättar en sådan biografisk förbindelse, eftersom de antingen berättas ur ett förstapersonsperspektiv eller ur ett tredjepersonsperspektiv tillhörande en gestalt som heter ”die Liebmann”.
 - 13 Jfr Lieven Ameel, ”The City Novel. Measuring referential, spatial, linguistic and temporal distances”, i *Routledge Handbook of Literature and Space*, Robert T. Tally Jr. red. (New York: Routledge, 2017), 233–241, här 234f.
 - 14 Jfr Lyn Marven, ”’Souvenirs de Berlin-Est’. History, Photos, and Form in Texts by Daniela Dahn, Irina Liebmann, and Sophie Calle”, *seminar* vol. 43 (2007:2), 220–233, <https://doi.org/10.1353/smr.2007.0033>, här 227. Även Franz Hessels flanörmemoar *Spazieren in Berlin* (1927, ej översatt till svenska) är värd att nämna i detta sammanhang.
 - 15 I analogi med Ferdinand de Saussures semiotiska teoribildning betraktar Mahler stadstexten som stadslitteraturens uttryck (*signifiant*) och textstaden som dess idé (*signifié*). Jfr Andreas Mahler, ”Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”, i *Stadt – Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Andreas Mahler red. (Heidelberg: Winter Verlag, 1999), 12.
 - 16 Mahler, ”Stadttexte – Textstädte”, 12–18.
 - 17 För en översikt över interpunktionens och typografins betydelse som form- och stilelement, se särskilt kapitel 2 i Alva Dahl, *I skriftens gränstrakter. Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*, (Uppsala: Skrifter utgivna av Institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet 91, 2015).
 - 18 Max, ”Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert?”, 173.
 - 19 ”[...] eine [...] ins Unendliche gespiegelte Montage solcher Lebensausschnitte, zusammengefasst durch den gemeinsamen Wohnort”. Irina Liebmann, *Berliner Mietshaus* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993 [1982]), 7. Kursivering i originalet.
 - 20 I förstautgåvan finns en teckning avbildad på för- och eftersättsbladen föreställande en tavla med invånarnas namnskyltar i den ordning som de förekommer i boken. I senare utgåvor saknas denna teckning. För en kort diskussion av första utgåvans layout, se Max, ”Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert?”, 177.
 - 21 Jfr t.ex. det första kapitlet om bostadshuset (”Das Haus (1)”) i vilket dess byggnadshistoria summeras. Liebmann, *Berliner Mietshaus*, 9–11.
 - 22 För en översikt över bokens ”strängt topografiska” (ty. ”streng topographisch”) disposition, även med intervjukommentar från Irina Liebmann, se Schröder, *Interviewliteratur*, 245–248.
 - 23 Jesper Olsson, ”Förord”, i Georges Perec, *Livet en bruksanvisning*, övers. Sture Pyk (Stockholm: Modernista 2020), ix–xiv, här ix, xi. Den franska pocketutgåvan av romanen på förlaget Livre de poche har en avbildning av ett lägenhetshus i genomskäring på omslaget, vilket understryker romanens uppbyggna ytterligare.
 - 24 ”Wenn man das Tor öffnet, erkennt man im diffusen Licht Stuckkränze an den Wänden und an der Decke, alles olivfarben, staubig, die Lampe hängt an einer Messing-Ananas, die Treppe hat bis zum ersten Absatz Stufen aus Stein, danach aus Holz, die Geländerstützen gedrechselt, ein Ölsockel begleitet die Treppe – grüne Marmorimitation (Neuanstrich im Sommer 1981: ocker)”. Liebmann, *Berliner Mietshaus*, 11. Kursivering i originalet.
 - 25 James Wood, *The Nearest Thing to Life* (London: Jonathan Cape, 2015), 30, citerad ur Lieven Ameel, Jason Finch, Silja Laine och Richard Dennis, ”Urban History and the Materialities of/in Literature”, i *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*, Lieven Ameel, Jason Finch, Silja Laine och Richard Dennis red. (New York: Routledge, 2020), 1–16, 6.
 - 26 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße* (Frankfurt am Main: Schöffling & Co., 2020), 27, 68, 186.
 - 27 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 6f. och Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 31.
 - 28 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 178f.
 - 29 Ett tidigt exempel på användning av typografiska uttrycksmedel i skildringar av en stadsmiljö är Alfred Döblins modernistiska roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), där den linjära återgivningen av handlingen bryts upp av t.ex. brottstycken ur tidningstexter, skyltbudskap och piktogram med avvikande typografi.
 - 30 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 6, 65.
 - 31 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 7, 43.
 - 32 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 46–53. För en diskussion av funktioner som versalisering kan ha i en litterär text, se Dahl, *I skriftens gränstrakter*, 163.
 - 33 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 7ff., 6.
 - 34 ”Das erste Haus zeigt uns die Herkunft”. Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 75f. Se även Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 37, 76, 77, 119f.
 - 35 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 115ff.
 - 36 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 8; Irina Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 15f.
 - 37 ”[...] die heimliche Hauptstraße der ganzen verkommenen Gegend”. Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 12.

- 38 Liebmann skriver: "Från vaggan till graven hade en människa inte behövt lämna denna gata i hela sitt liv, det fanns till och med en verkstad för likkistor för den sista resan, den var helt komplett." ("Von der Wiege bis zur Bahre hätte ein Mensch diese Straße sein Leben lang niemals verlassen müssen, sogar einen Sargladen hat es gegeben für die letzte Reise, es war alles komplett.") Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 15.
- 39 För en diskussion om formen i *Stille Mitte von Berlin*, se Marven, "Souvenirs de Berlin-Est", 227. För en diskussion om formen i *Die Große Hamburger Straße*, se Norkowska, "Später 'Triumph'", 270f.
- 40 Se t.ex. Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 12, 15; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 35.
- 41 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 206.
- 42 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 35, 77, 113, 180f.
- 43 Se t.ex. Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 29.
- 44 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 8; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 24. Se även Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 8, 17f., 56; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 62, 70, 72f., 97, 179, 188.
- 45 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 32; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 157.
- 46 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 55f., 58.
- 47 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 179.
- 48 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 19; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 23f.
- 49 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 16ff., 26f. Se även Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 183.
- 50 "Warum kannte niemand die Geschichte? Warum wussten wir so wenig? Warum fehlten die Archive, die Bücher, oder sie waren durcheinander, oder man durfte sie gar nicht lesen, nicht kennen?" Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 53.
- 51 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 19f. För en kort diskussion av utopstecknets och frågetecknets betydelsepotential, jfr Dahl, *I skriftens gränstrakter*, 46f.
- 52 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 31.
- 53 "Die nassen Steine im Gehweg. Jeder Pflasterstein glänzt, und auf den alten Granitplatten wellt sich das Licht, weil sie uneben sind. Die ganze Straße aber, so glänzend dahingestreckt, kann man bei Regen besonders gut überschauen, von Anfang bis Ende, die kurze Straße, es gibt hier ein Ende, warum beschäftigt mich das, alles nass [...]". Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 103. En formmässig anmärkning rör det faktum att radbrytningar inte följs av indrag på ny rad i *Die Große Hamburger Straße*, vilket tillsammans med exempelvis satsradningar och avbrutna meningar ger texten en mer informell och poetisk karaktär och väcker intrycket att läsaren får följa ett fritt tankeflöde.
- 54 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 11; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 90.
- 55 Se t.ex. Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 57, 90f., 109, 127, 169, 200f.
- 56 "[...] denn die gleichmäßig hohen Häuserreihen verengen sich zu ihrem Ende hin, wo eine andere Straße sie abschneidet". Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 7.
- 57 "Die Dinge müssen zu einem Ende kommen". Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 7.
- 58 Eric Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 9.
- 59 Lenné Jones konstaterar att Liebmann i *Stille Mitte von Berlin* även omförhandlar gängse uppfattningar om kvinnors yrkesutövning och om förhållandet mellan Öst- och Västtyskland. Jfr Lenné Jones, "Chance Encounters", 212.
- 60 I Östtyskland konstruerades "historia" enligt Liebmann som någonting avlägset utan koppling till den egna livshistorien, någonting som man kunde förhålla sig till med känslomässig distans och intellektuellt intresse. Detta gällde även Förintelsen och judarnas historia. Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 16, 18. Jfr Marven, "Souvenirs de Berlin-Est", 220, 223f.
- 61 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 59.
- 62 Max, "Dokumentiert – protokolliert – ästhetisiert?", 179–182.
- 63 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 89, 214. Se även Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 9.
- 64 Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 11; Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 171.
- 65 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 226f. Se även Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 13, 236.
- 66 2015 återupprepade dramatiker Anna Jelena Schulte den materialinsamling som Irina Liebmann gjorde för *Berliner Mietshaus* genom att söka upp samma bostadshus i Prenzlauer Berg. Intervjumaterialet bearbetades till teaterpjäsen *Wodka-Käfer* (sv. "pälsängar"). Till skillnad från den sociala diversitet som rådde i huset 35 år tidigare bodde 2015 endast akademiker och kulturarbetare där, och till skillnad från östtyskarnas anställningstrygghet och bostäder med låga hyror hade de flesta av husets invånare en prekär arbetssituation och kände ovisshet kring hur länge de skulle ha råd att bo kvar i sina allt dyrare lägenheter. Se Deutsches Theater, "Wodka-Käfer von Anna Jelena Schulte nach Berliner Mietshaus von Irina Liebmann", <https://www.deutschestheater.de/programm/archiv/u-z/wodka-kaefer/>, hämtad 2024-01-02.
- 67 "Die Gegend zwischen Alexanderplatz und Friedrichstraße war ein sehr altes Stück von Berlin und lange Zeit die arme Seite der Stadt gewesen, die Seite der Friedhöfe und Spitäler, der Märkte, Gastwirtschaften und Bordelle." Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 8. Se även Liebmann, *Stille Mitte von Berlin*, 31, 32.
- 68 Se t.ex. Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 18.
- 69 Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 236. Se även Liebmann, *Die Große Hamburger Straße*, 83.

JULIA
FERNELIUS

FLEETING FURNITURE

Post-War Materiality and
Modernist Strategies of Evasion
in Ford Madox Ford's *Last Post*



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.16567>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

In the last novel of Ford Madox Ford's tetralogy *Parade's End* (1924–1928), *Last Post*, the protagonist Christopher Tietjens has survived the tumultuous years of the First World War and settled in a remote cottage in rural South East England. Often considered Ford's masterpiece and one of the most significant novelistic renditions of the First World War, *Parade's End* provides, not just a depiction of the horrors of warfare, but a multifaceted rendition of the broader social and cultural transformations of the pre- to post-war period in Britain. The tetralogy centres on the experiences of Tietjens, the youngest son of a Yorkshire landowning family who is a brilliant mathematician and public servant. Tietjens serves as a soldier in France during the war and retires to the countryside in its aftermath, struggling with the effects of shellshock. As the final novel in the series, *Last Post* is set entirely after the Armistice, and its rural setting and emphasis on domestic concerns is often seen as modelled on Ford's own post-war life.¹

However, the choice not to end Tietjens' story at the Armistice and instead provide, what Ford describes in his preface to the novel as “a slice of one of Christopher's later days”,² has caused *Last Post* to have a somewhat precarious position in the tetralogy. Although *Last Post* is not the only example of Ford's war writing which, at least in part, focuses on the aftermath, another example being *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (1929), the novel has been thought to deviate from the subjects and themes of the other novels in the tetralogy. *Last Post* depicts Tietjens' new profession as an old furniture dealer and the material circumstances of his life in a rural cottage which he shares with his partner Valentine Wannop, his older brother Mark, and Mark's wife Marie Léonie. It was this emphasis on Tietjens' domestic life that caused Graham Greene to famously exclude the novel from his Bodley Head edition of the series. In the

introduction Greene argues that *Last Post* attempts, with damaging results, to clear up “valuable ambiguities” by bringing them into “the idyllic sunshine of Christopher’s successful escape into the life of a Kentish small-holder”.³ For Greene, the final novel is an anticlimactic continuation of a story whose, as Paul Skinner notes, “only authentic subject” should be the war.⁴

Yet Greene’s reading of *Parade’s End* as a series which ought to be preoccupied with representations of immediate warfare fails to appreciate Ford’s complex and innovative approach to the martial subject, which more often than not focuses on seemingly unrelated issues. In response to Greene’s dismissal of *Last Post* as idyllic and unambiguous, I would like to offer a reading which treats Ford’s continuation of Tietjens’ story through a narrative which focuses on traditionally unconventional themes in war-related literature as intentional and very much in line with the broader thematic concerns of the tetralogy. By focusing on Ford’s representation of Tietjens’ work as a furniture dealer, and the narrative foregrounding of domestic spaces and furniture, this article will argue that Ford’s novel imagines the radical societal transformation in the aftermath of the First World War as a material transformation. *Last Post* responds to a transformation in the production and circulation of furniture as well as a broader transformation of the relationship between the material and the psychosocial. By drawing on Rebecca Walkowitz’s concept of “evasion” and Bill Brown’s definition of “the thing”, I will investigate how Ford uses experimental stylistic strategies to explore how social relations are produced and sustained through material objects. Furniture and the domestic become the focal points through which Ford constructs an anti-triumphalist narrative about the war experience which rejects the dominant discourse of progress and resolution and examines the possibility of reconstruction and reconciliation.

Greene’s editorial omission of *Last Post* has since the publication of the Bodley Head series held significant critical sway, and the question whether *Parade’s End* should be considered a trilogy or tetralogy has been widely debated. Greene argues that Ford intended the series to be a trilogy. He supports this claim by referencing a letter written in 1930 where Ford states that he “never have liked” *Last Post* “and always intended the series to end with *A Man Could Stand Up*—.”⁵

This letter has later been proven to be inconclusive evidence, since, as Sara Haslam notes, “Ford does clearly tell us in his annotations that he had returned to his senses about the importance of including *Last Post* in any version of a Tietjens series”.⁶ However, the novel’s move away from modern urban urgency and its emphasis on reconstruction has also often been interpreted as a sign of its difference from the rest of the series. Whereas the first three novels have more or less been set at the centre of things, in London or in the trenches in Rouen – where things happen – *Last Post* is peculiarly removed from the action; it is, as Skinner notes, “a novel of the periphery”.⁷ This geographical displacement has been interpreted as proof of its failure to “connect with the ‘real’ world”.⁸ As an example of this position, Nicholas Brown has argued that “there is not much indication that the nostalgic, soft-focus, Merchant-and-Ivory ending to *Parade’s End* is anything other than what it seems”.⁹ Yet to describe Tietjens’ rural cottage as “nostalgic, soft-focus” and thematically transparent is to wilfully ignore what Max Saunders describes as the novel’s “highly precarious tone and form”.¹⁰ Saunders, who has argued for *Last Post*’s significance to the tetralogy, notes that, rather than offering an idyllic reconciliation, Ford sustains “a rare generic and tonal duality” throughout the novel.¹¹

Last Post serves as a continuation of the three previous novels in many ways, not only through its characters and plot but also through its thematic interrogation of the effects of dramatic social and cultural changes, and the relationship between the past and the present. And, as in the previous novels, a domestic focus and particularly a foregrounding of furniture becomes one of the primary modes through which these ideas are explored. Paul Skinner has noted how furniture is one of the “fundamental thematic continuities” in the tetralogy.¹² Tietjens’ unparalleled knowledge of old furniture is established already in the first novel, *Some Do Not...*, and the idea that he will retire to the country and work with old furniture is repeatedly mentioned in both *No More Parades* and *A Man Could Stand Up*—. Yet more than a plot point, furniture also continually appears in intimate proximity to the formation of characters’ subjectivity, it shapes how they perceive themselves and articulate their desires. And whilst this is present throughout the first three novels, *Last Post* presents the culmination of this dynamic.

In relation to the question of whether the novel offers a conclusive resolution, there is little to suggest that Ford resolves ambiguities and presents an idyllic reconciliation even though *Last Post* has a primarily domestic centred narrative. Regardless of his later feelings towards the novel, there exists sufficient proof to suggest that Ford intended *Last Post*, with its deviation from the war-centred narrative and its increased focus on domestic rural life, to be the lens through which he would render the post-war years and its economic and political transformations.¹³ As a whole, the tetralogy narrates what Walkowitz describes as the “entanglement between the public, official, and faraway spaces where men fight and the small, private, enclosed spaces where women think”.¹⁴ This narrative duality is according to Walkowitz a central aspect of modernist narratives, especially ones depicting the war, where “conflicts about international action and national culture” are presented “as conflicts about attention”.¹⁵ The three first novels, set during the war, adhere to this structure as they attempt to render both Tietjens’ life as a soldier and his personal relationships at home. As a result, significant national and international events are only partially narrated, often as the backdrop in the unfolding of a more personal or domestic drama. Yet, this entanglement between global and local, or personal and political, persists even in *Last Post*’s post-war setting.

In his depiction of the English countryside, Ford does not narrate the conclusion, but rather the persistence of the war-experience and its permeation of society, even in what previously had been understood as remote and picturesque spaces. The Tietjens brothers do not escape the war through their relocation, but rather bring it with them. Ford shows the persistent presence of the war already in the early pages of the novel by opening with a description of Tietjens’ brother Mark, who, after having suffered a stroke on the Armistice has been rendered immobile and mute. Although the milieu appears idyllic and the hut where Mark is lying is surrounded by grass that is “infinitely green” and “withy binders” and “small oak sapling-trunks”,¹⁶ the scene also offers reminders of the war. From the hut, Mark observes “a lanky girl of ten” who is “too long and thin in the legs and ankles”, which Mark attributes to “[w]ar-starvation”.¹⁷ Whilst the girl serves as the first concrete reminder of the war, much

of the narrative remains preoccupied with its effects. In the parts of the novel narrated from Mark’s perspective there is a continuous refusal to provide resolution. Instead, Mark continuously returns to and reflects on the war and the Armistice and laments what he perceives as the decline of social and political order in its aftermath.

This conflict of attention between domestic and wider political and cultural conflicts is furthermore conveyed through the tetralogy’s particular stylistic features. Ford renders the events of *Parade’s End* through a fragmented and highly subjective narrative. Rather than offering a documentary depiction of the war, the narrative, much of which is based on Ford’s own experiences as a soldier, emphasises subjective impressions and provides an account which resists the conventions of war narratives and instead attempts to render the inexplicable trauma and devastation caused by the First World War. Ford’s experimental style allows him to foreground the turbulent and disorienting emotional experiences of his subjects. As Eve Sorum has noted, “*Parade’s End* frustrates attempts at connection and empathy in order to allow for them, collapsing the easy distinction between categories of orientation and disorientation”.¹⁸ Through a consistent use of internal focalisation which moves between different characters, Ford attempts, as he notes in his 1913 essay “On Impressionism”, to “render those queer effects of real life”,¹⁹ to present life as it is experienced from a particular subject’s limited and often skewed perception of the world. Ford’s “impressionism” results in a kaleidoscopic narrative where ambiguity and duality of perception is continuously sustained, especially in relation to the representation of traumatic and post-traumatic experiences. In *Last Post*, this ambiguity of tone is realised by abandoning Tietjens’ perspective, and instead positioning previously secondary characters like Marie Léonie, Mark Tietjens, Valentine Wannop, and Sylvia Tietjens as the primary narrative consciousness.

The narrative displacement of Tietjens in *Last Post*, and the tetralogy’s general refusal to provide a straightforward representation of significant political and historical events, exemplifies what Walkowitz calls a strategy of evasion; a form of stylistic or narrative strategy which seeks to disrupt habits of generalisation in fictional representation. *Parade’s End*, like many other modernist texts, explore this con-

cept by “[d]ecentering the first-person point of view, rejecting tones of comfort or confidence, risking indecency”.²⁰ Walkowitz further links the evasive narrative techniques of modernist writers in the 1920s to the critical concept of autonomy in art as developed by Theodor Adorno after the Second World War. Adorno positions autonomy in opposition to “homogenization of writing”, a process which he “associates with fascism”.²¹ Like his modernist predecessors, Adorno is convinced “that social norms are embedded in traditions of literary style and that literary style is embedded in the politics of national culture”,²² thus linking literary form to the production of ideology. As a result, the question for Adorno becomes how a literary work best can critique the ideology of which it forms an intrinsic part.

In order to answer this question, Adorno returns to his much-quoted statement from “Cultural Criticism and Society” that “[t]o write poetry after Auschwitz is barbaric”.²³ In the essay “Commitment” he reiterates the statement in his discussion on the political potential of art by claiming that “it expresses in negative form the impulse which inspires committed literature”.²⁴ Adorno’s critique of what he describes as committed art grounds itself in the idea that any attempt at explicitly telling the story of suffering or oppression results in a propagation and eventual trivialisation of said suffering: “The so-called artistic representation of sheer physical pain of people beaten to the ground by rifle-butts contains, however remotely, the power to elicit enjoyment out of it”.²⁵ In “Commitment” Adorno pinpoints an issue which modernist writers were grappling with in the years following the First World War: How does one represent catastrophic violence or disruption without trivialising it or supporting the political and cultural mechanisms that caused it? The modernists’ answer, like Adorno’s, was to look to style. Adorno suggests that meaning can always be co-opted, whether by processes of commodification or by ideology. The only way to resist co-opting is to create what he calls “autonomous works of art” which “firmly negate empirical reality”.²⁶ By using the work of Beckett as an example, Adorno argues that the avant-garde’s move towards abstraction is a necessary artistic impulse which offers resistance against market forces of homogenisation and commodification. It is “a reflex response to the abstraction of the law which objectively dominates society”.²⁷

Ford’s rejection of linear or empirical accounts of the First World War and the presence of absences and ambiguities in his narrative in lieu of a more traditional form of realistic documentation, could be seen as a foreshadowing of Adorno’s idea of resistance through formal experimentation. Yet Ford’s texts do not only negate empirical reality through stylistic abstraction, but also through a more material form of evasion. As a result of the war, writers struggled with the question how, if at all, art could “present sociability or pleasure in the context of international catastrophe”.²⁸ Using Virginia Woolf as an example, Walkowitz argues that post-war modernist texts seek autonomy, not only through stylistic experimentation, but also through spatial displacement of the narrative. By shifting attention away from depictions of the war-front, authors could avoid “explicitness, transparency and heroic action” and evade complicity with the dominant imagery of patriotism and nationalism.²⁹ In line with this, Ford’s reason for prioritising domestic matters over military matters, setting his novel in a rural cottage where the characters seem to be constantly preoccupied with furniture, is not a sign of political escapism, but rather a way to offer a critique not just of the war but of its narratives as well.

Things, Memory, and Loss of Heritage

In *Last Post*, material things, particularly furniture, have a narrative function beyond that of décor. Its thematic centrality becomes increasingly significant as the characters negotiate an overwhelming sense of loss with attempts at reconciliation in the wake of war. The Tietjens brothers’ loss of their family estate and material inheritance is the central event of the novel, a process that, in turn, becomes analogous to the societal reorganisation of the late 1910s and decline of what is described in the opening scene of the *Parade’s End* tetralogy as “the English public official class”.³⁰ Through the narration of these events, the novel poses the question: What happens to the subject as the material and historical anchor of the subject’s sense of self disappears?

To fully understand how this question is examined in *Last Post*, it is important to first understand the context of Tietjens’ relationship to furniture and how it is rendered in the tetralogy as a whole.

Tietjens is often commended for his knowledge of furniture. As his wife Sylvia notes in *Some Do Not...*, Tietjens has “a marvellous gift for old furniture”.³¹ This idea is further reiterated by his friend Vincent Macmaster, who claims that Tietjens is able to tell whether a piece of furniture is “a fake by just cocking an eye at it”.³² However, as a result of the war, Tietjens’ suffers from brain damage which affects his ability to know, remember, and recognise things. He loses the “perfect encyclopædia of exact material knowledge”³³ which he has previously had, and as a result loses his job, wealth, and status. And whilst this loss does not seem to affect his knowledge of furniture, it is a loss that is expressed materially.

In the last part of *A Man Could Stand Up*—, as Tietjens’ future partner Valentine Wannop visits his once elaborately furnished apartment, she encounters an unfurnished home: “A very great room. All white; again with stains on the walls from which things had been removed”.³⁴ Through Valentine’s narration, Ford establishes a clear parallel between Tietjens’ deteriorated state and his empty apartment. Valentine interprets the fact that “he had no furniture and did not know the porter” as proof that his mind is “exhausted” as a result of the war.³⁵ The stains on the walls are not metaphors but materialisations of the transience and precarity of things, both psychological and material. The absence suggested by the stains and the defurnishing of Tietjens’ home also become indicative of Tietjens’ increasing absence from the narrative in the post-war sections of the narrative, which begins already in the final part of the third novel. The Armistice marks a point in the narrative where Tietjens’ perspective disappears. So rather than providing an in-depth examination of Tietjens’ internal torment, Ford employs an evasive narrative strategy by introducing Tietjens’ experience of post-war society through his material property, or the lack thereof, and furthermore, not from Tietjens’ perspective at all, but from Valentine’s.

In the scene at Tietjens’ apartment, it becomes apparent that Ford’s particular way of rendering the interactions between the material and the psychological suggest that physical objects should be understood as more than commodities which can be owned and exchanged. For whilst the relationship to furniture for most of the characters, Tietjens included, has for the majority of the tetralogy been characterised

by ownership, particularly the collecting of valuable antiques, Ford’s portrayal of furniture also reveals a more intimate and affective relationship, wherein the subject and object are mutually constitutive. This conditional relationship is heightened towards the end of the tetralogy, particularly in *Last Post*, as the ownership of objects becomes more tenuous, and its previously stable worth and meaning is disrupted as a result of the war.

The kind of relationship between subject and object rendered in Ford’s novel, where objects seem to elude objectification and their meaning and function is renegotiated, is akin to what Bill Brown describes as “thingness”. Brown’s idea of “the thing” is developed from Heidegger’s discussion in the essay “The Thing” from *Poetry, Language, Thought*, where he posits that the thing should be thought of as a form of gathering of relations.³⁶ By adopting Heidegger’s idea, Brown suggests that rather than just being a physical presence, an object also signifies a set of relations. The thing describes something more than the material components of the object by emphasising how it exists in relation to the subject: “the thing really names less an object than a particular subject-object relation”.³⁷ A traditional Marxist reading of the subject/object relation would primarily focus on the processes of commodification of an object through “generalizable circuits of exchange and consumption”.³⁸ Yet by adopting a stance influenced by Walter Benjamin, who argued that all objects, however ephemeral, contain the “unconscious of the collective”,³⁹ Brown argues that more than just containing “a history of production” an object also contains a “congealed” history of use, the subject’s particular “fascination, apprehension, aspiration”.⁴⁰ The thing thus refers to the “sensuous, aesthetic, semiotic” function of objects.⁴¹ And whilst commodification attempts to suppress these functions, what Brown describes as the “thingness” of an object, can become visible in moments of crisis or destruction: “We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us”.⁴²

The First World War could be described as such a moment of crisis or disruption in the circuits of exchange and consumption. The stains on the walls in the shape of paintings and the partially furnished room described by Valentine at the end of *A Man Could Stand Up*— speak of a shift or disruption in the subject/object relation. The stains reveal

the “thingness” of the objects precisely because their presence suggest absence or a loss. The stains are an essential interpretative prism for Valentine; they bear witness to Tietjens’ psychological and financial deterioration but also function as symptomatic of a broader destabilisation of the social and economic order of British society in the post-war years, a historical moment which she imagines as “this parting of the ways [...] this crack across the table of History”.⁴³ Whilst the valuable art-work and furniture which previously decorated the apartment suggest what Bryony Randall in reference to Brown’s theory has described as “the stable, atemporal, reducible” character of the object, the stains reveal instead the “temporal, most likely transitory” character of the thing.⁴⁴ They signal use and transformation, but also loss.

The framing of things as transitory is central to the narrative of post-war reconstruction in *Last Post*. After having lost most of his own valuable furniture, through his work as a furniture dealer Tietjens begins collecting other old items. For Tietjens, things appear to function as material links to a lost past, and they become a vehicle through which the past that has been lost as a result of the war could, perhaps, be reconstructed. However, the items that Tietjens collects are not pristine antiques, but rather broken fragments of furniture which he has the local Cabinet-maker Cramp reconstruct into a new whole: “He had to take bits of old wood out of one sort of old truck and fit it into missing bits of other old truck”.⁴⁵ These items are then collected in Tietjens’ cottage, which is described by his sister-in-law as a place housing a collection of “forlorn object” and “debris”, “a mere depot for dilapidated objects in rough wood and battered brass”.⁴⁶ But rather than meaningless, these broken or lost things allow Ford to emphasise the duality of transience and permanence as an inherent requisite for existence, both physical, psychological, and material.

Haslam has noted how the connection between materiality and history and the way things can create links to the past seems to have been a recurring concern for Ford in *Last Post* and can explain “Ford’s thematic obsession with furniture in *Parade’s End*”.⁴⁷ Haslam argues that Tietjens’ choice to become a furniture dealer derives from a desire to preserve the history of the objects: “Alienated from his birth-right in this respect, he makes do with preserving others’ histo-

ries”.⁴⁸ Tietjens attempts to reconstruct old and dilapidated furniture could be read as an attempt to re-establish historical continuity or at least recuperate a lost past. In this sense the furniture function as Brown’s “thing”, Ford invests them with a meaning which is not simply symbolic, but historical, social, and affective – showing their use and physicality as well as their function as objects of economic value. Furthermore, there is an argument to be made for the idea that the reconstruction of furniture has a healing or reconciliatory potential. If Tietjens cannot fully reconstruct his mind, then he can at least attempt to reconstruct the shattered material heritage of his country. However, there is a duality to Tietjens’ engagement with the old furniture pieces throughout *Last Post* which refuses to let the idea of preservation stand unchallenged. The idea of material reconstruction as a method for preserving cultural memory is undermined by Tietjens’ undeniable desire to reject and disperse the material heritage of his class. Haslam notes this duality by observing how, by selling the furniture he becomes “another agent in the disruption of family history”, yet she emphasises the importance of the fact that he also manages to preserve “its material existence” through redistribution.⁴⁹ And whilst Tietjens undeniably engages with material and historical preservation, the question whether his interaction with objects and the narrative as a whole support this as a viable possibility remains.

In terms of preserving cultural memory, Tietjens seems to be as interested in disruption as preservation. Tietjens’ dislike of old furniture is repeatedly mentioned in the previous three novels. As Sylvia Tietjens describes her husband’s gift for furniture, she also points out how “he despised it as such”.⁵⁰ Tietjens himself describes how he “hated these disinterred and waxed relics of the past”.⁵¹ For Tietjens, the old furniture function as the materialisation of a society and culture which he loathes and which he seeks to escape. According to his brother Mark, the old furniture business allows Tietjens to resign from the privileges and restraints of his material heritage: “Christopher *wanted* to rid himself of his great possessions [...] He wanted to be out of the world”.⁵² As part of this rejection of society and its material culture, it is important to note that Tietjens voluntarily resigns from his own claim over the family estate Groby. And through his work he gains the ability to displace English furniture,

and as an extension culture, by selling it to wealthy Americans who appear in Europe after the war in search for valuable artefacts. He attempts to undermine the cultural dominance of his country through a form of material evasion. Rather than attempting to recuperate what has been lost and destroyed, he allows the material loss to mirror the personal and psychological loss caused by the war. Through Tietjens' business Ford foregrounds a sense of scepticism rather than triumph at the return of peace, making the move to the countryside appear as anything but the idyllic escape imagined by Greene.

This duality in relation to furniture also extends to their function as "things". For whilst the process of patching together furniture allows for an engagement with material objects which seems to arrest the processes of commodification and invite a more intimate and affective relationship, by nature of their ultimate function as items to be sold, Ford simultaneously undermines this idea, emphasising what Brown describes as the temporary nature of "thingness", which is always threatened by the mechanisms of commodification.

The "House-Place": Provisional Collections and Cultural Commodification

Although focusing on Tietjens' life and profession, the relationship to furniture that is foregrounded in *Last Post*, whether affective or commercial, is not narrated from his perspective, but primarily from that of the women surrounding him. This narrative choice adds an additional layer of ambiguity to the question of whether Tietjens wants to reconstruct or disrupt. But more importantly, it also allows Ford to create a palimpsestic rendering of any subject/object interaction and to emphasise the disjointed and contradictory relationships that emerge between different subjects and particular objects.

This form of layered rendering is exemplified in the contrast between Mark Tietjens' wife Marie Léonie's reflections on the cottage and those of Valentine Wannop. Marie Léonie's narrative is dominated by her concerns regarding their precarious co-habitation with an unmarried couple: Valentine Wannop and Christopher Tietjens. Knowing about Tietjens' interest in old furniture, she expects him to be able to appreciate the valuable collection of furniture that she

has inherited from her family in France, such as an "Second Empire fauteuil" or "overmantel clock that was an exact reproduction in bronze of the Fountain of the Médicis in the gardens of the Luxembourg at Paris".⁵³ Yet her attempts to decorate with these items are thwarted by Tietjens and Valentine. And whilst she does not expect Valentine to recognise their value, she is surprised that Tietjens, "a man of honour and sensibility",⁵⁴ is unable to appreciate them. For Marie Léonie, the collection can demonstrate and support her own superior provenance and familial connections, yet what she fails to see is that the cottage is not a regular home where the furnishings are meant to mirror and complement the inhabitant.

The cottage, more than being the place where they live, serves as a showplace in Tietjens' furniture business. The consequences of living in a space which primarily has a commercial function and the precarity that such a situation entail is explored from Valentine's perspective. She continuously worries about the material well-being of her unborn son, and as the pieces that Tietjens restores are sold, she wonders what furniture will remain when he is born. Valentine understands the benefits of this arrangement: "Obviously if you sold old furniture straight out of use in your own house, it fetched better prices than from a shop".⁵⁵ Presenting the furniture in a domestic context provides the customers with an appealing illusion of rural domesticity, yet it also complicates the items' function as commodities. Valentine's emphasis on the benefit of selling "out of use" suggests that, even though the furniture can disappear at any moment, they still function as they would in a regular home: "You would say, too much of the show-place: but you lived into it. You lived yourself into it in spite of the Americans who took, sometimes embarrassed, peeps from the doorway".⁵⁶ To alleviate her discomfort at being observed, Valentine ignores the commercial function of their home and imagines a future where her son can sleep in "that bed with the thin fine posts".⁵⁷ In this moment of reflection, Valentine seems to identify what Brown describes as the instability inherent in any process of objectification, where the thingness of an object, meaning its "sensuous" or "aesthetic" properties, is brought to the fore as it is invested in a "misuse value", or being used for something contrary to its current purpose.⁵⁸ By "liv[ing] into it", Valentine destabilises the

intended function of the furniture and demonstrates its importance, not just financially, but to the subject and its attempts at sustaining connections to the past and imagining potential futures.

Yet Valentine's interjection is momentary and throughout *Last Post* it becomes increasingly clear that whilst Tietjens has the ability to see and understand the history of objects and wants to preserve them, their value to him has become predominantly an economic one.⁵⁹ The ambiguous status of the cottage is emphasised through Valentine's description of it as a "house-place",⁶⁰ suggesting that it is not really a home, but not really a shop either. Yet the cottage's function as a home is deliberately used for commercial purposes. Whilst giving the appearance of blissful domesticity, Valentine's narration makes it clear that the furniture in the house is an artificially constructed collection of things, designed to conform to the Americans' expectations of rural Englishness. The old furniture has an enhanced value not because of their utility but because of their relation to the inhabitants, their physical context and significantly, history. The transformation of domestic furnishings into valuable artifacts, produced through a process of commodification, but also a homogenisation of culture and history designed to appeal to a particular consumer, appears as an integral feature of Ford's representation of post-war society. The disruption of war and industrial modernity has rendered these things as relics of an unattainable yet simultaneously fetishized past. Valentine's depiction of their living circumstances furthermore undermines the idea that the Tietjens' have managed to escape into an idyllic rural domesticity, an assumption which in the novel is voiced only by the jealous outsider Sylvia Tietjens. By narrating the novel from multiple perspectives, Ford never provides any conclusive or fixed meaning regarding a particular object, event, or relationship.

In relation to Tietjens' furniture business and the family's domestic circumstances, Ford sustains a narrative ambiguity until the very end. Valentine's perspective emphasises the financial precarity of the family's situation. In the only interaction between the couple in the novel she receives news that Tietjens has failed to gain money from a business deal. In response she desperately exclaims: "How are we to live? How are we ever to live?"⁶¹ Here Valentine questions more than the family's ability to survive financially, she also questions the sus-

tainability of their attempts at reconstruction as a whole. This tone of doubt is contrasted by Mark's perspective, who hails his brother's ability to predict the developments of the market and earn an income: "It was still the war then, but Christopher and his partner [...] had predicted the American mopping up the world's gold supply and the consequent stripping of European houses of old stuff.... At that you could make a living".⁶² A third perspective is added by Sylvia Tietjens, who recognises that Tietjens had correctly "predicted an American invasion" and their desire to buy old furniture, yet she questions his ability to make a living from it by claiming that Tietjens' "American partner had embezzled most of the money" from the business.⁶³ She, like the other characters, reiterates how the realignment of global economic hegemony in the post-war years is resulting in an increase of American buyers with an unsated obsession with old English furniture. Yet in the absence of any omniscient narrator, it remains inconclusive whether Sylvia's claim about the embezzlement is correct. This sustained ambiguity suggests that although Ford emphasises the financial value of the commodification of material heritage, he continuously undermines the epistemological certainty of that value through the multiple and contradictory narrative perspectives in the novel. Throughout the novel it seems as if Tietjens both hates and desires old furniture, that he uses it to both restore and disrupt historical continuity, and that the Americans are both obsessed with and unwilling to buy the furniture that Tietjens sells.

Critics have noted how the sensory language in Ford's novels evade any sense of narrative stability. Nicholas Brown describes how Ford depicts the chaotic and destabilising landscape of the Western Front through a "jumbled sensory language".⁶⁴ Rather than depicting the constant danger, the potential death and destruction that can arrive at any moment in explicit detail, Ford illustrates the vulnerability of the soldiers by emphasising the provisional and transitory status of the surrounding things: "Things are described with reference to a future in which they are blown up".⁶⁵ By referencing T.S. Eliot's emblematic image of modernity, Brown argues that Ford's language is a "heap of broken images" which "represents a world that is only provisionally not a heap of broken things".⁶⁶ Although the setting of *Last Post* is a far cry from the sensorial chaos of the war novels, the representation

of furniture as provisional, fragile, and constantly disputed by the cacophony of narrative perspectives sustains the narrative's commitment to ambiguity and resistance to conclusive, empirical truths. So, whilst *Last Post's* depiction of Tietjens' furniture business narrates what Adorno would call the marketing process of homogenisation of culture, Ford utilises stylistic strategies of evasion, to use Walkowitz's striking description of the tenor of modernist style, to resist the same homogenisation in the novel itself.

The failure at re-establishing continuity and offer reconciliation is captured in *Last Post's* narrative by Sylvia Tietjens' decision to cut down the Groby Tree, a tree at the Groby estate which throughout the tetralogy has appeared as a symbol of the ancestry and material prosperity of the Tietjens family. Tietjens' absence in the novel is due to his attempt to save the tree, and as he eventually returns in the last chapter, he is holding a piece of the tree and explains to his brother that the tree fell and took "[h]alf of Groby wall" with it.⁶⁷ Through the cutting down of Groby tree, Ford sustains the idea of provisionality through the concluding novel of the series. As the tree falls and destroys part of the house, Ford shows that objects are transitory and that even steadfast monuments can be torn down.

According to Walkowitz, the modernist strategy of evasion is based on the idea that, as Walter Benjamin would claim, the history of civilization is also the history of barbarism. In order to challenge that history, one must remember differently: "Writing in a time of too many processions, Benjamin proposes [...] that looking backward and looking below are principal tactics of anti-triumphalism".⁶⁸ *Parade's End*, in its very title seems to align with Benjamin's anti-triumphalist project. By presenting the escape to the idyllic countryside as both an attempt at, and a failure of, reconciliation, and making it the place where Tietjens restores English heritage and puts it up for sale, Ford allows the reader to fully sense both the loss and social disruption experienced in the aftermath of the war, whilst refusing conventional narrative tropes of patriotic commemoration.

In *Last Post*, the entanglement between subject and object is an essential part in the figuration of the narrative consciousness. It becomes a node through which the characters explore the effects of loss, the processes of mourning, and the disruption of social relation and

historical continuity in the early twentieth century. Yet the meaning and future as well as the past of material objects, appear, not as fixed, but in constant negotiation through memory and time, through overlapping and sometimes contradictory interpretations. In the last novel of the *Parade's End* tetralogy, rather than imagining what Greene saw as an unnecessary reconciliation, Ford evades a conclusion and stages reconstruction as the disruption and redistribution of the material remnants of pre-war society.

Noter

- 1 Ford served as Captain of the Welsh Regiment in France during the war and upon his return to civilian life in 1919, he retired to a cottage in East Sussex together with his partner Stella Bowen.
- 2 Ford Madox Ford, *Last Post* (Manchester: Carcanet Press Ltd, 2011), 4.
- 3 Ford Madox Ford, *The Bodley Head Ford Madox Ford: Vol. 3, Parade's End*, 1: *Some Do Not*, ed. Graham Greene (London: The Bodley Head, 1963), 6.
- 4 Ford, *Last Post*, lv.
- 5 Bernard Bergonzi, "Ford and Graham Greene," in *Ford Madox Ford's Literary Contacts*, ed. Paul Skinner (Leiden: Brill, 2007), 213, https://doi.org/10.1163/9789401204767_021.
- 6 Although the series appeared with the name *Parade's End* only with the publication of the 1950, Knopf single-volume edition, Sara Haslam shows how Ford suggested that the series would be called *Parades End* (without apostrophe) in a letter to his agent in 1930. Haslam, "Ford Madox Ford's Last Library," 1–23, 17.
- 7 Ford, *Last Post*, xxxiii.
- 8 Ford, *Last Post*, lv.
- 9 Nicholas Brown, "The Good Soldier and *Parade's End*: Absolute Nostalgia," in *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature* (Princeton: Princeton UP, 2005), 103, <https://doi.org/10.1515/9781400826834>.
- 10 Max Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life, Vol II: The After-War World* (Oxford: OUP, 1996), 253, <https://doi.org/10.5860/choice.34-4942>.
- 11 Saunders, *A Dual Life*, 253.
- 12 Ford, *Last Post*, lii.
- 13 Skinner notes that when publishing *A Man Could Stand Up*—, Ford described it as "the third and penultimate" novel in the series, thus demonstrating his intent to include a fourth and final novel. Ford, *Last Post*, liii.
- 14 Rebecca L. Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion: Critical Cosmopolitanism and British Modernism," in *Bad Modernisms*, ed. Douglas Mao and Rebecca L. Walkowitz (London: Duke UP, 2006), 131, <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jq8v.9>.
- 15 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 123.
- 16 Ford, *Last Post*, 9.
- 17 Ford, *Last Post*, 13.
- 18 Eve Sorum, "Empathy, Trauma, and the Space of War in *Parade's End*," in *War and the Mind: Ford Madox Ford's Parade's End, Modernism, and Psychology*,

- ed. Chantler Ashley and Rob Hawkes (Edinburgh: EUP, 2015), 50, <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748694266.003.0004>.
- 19 Ford Madox Ford, *Critical Writings of Ford Madox Ford*, ed. Frank MacShane (Nebraska: University of Nebraska Press, 1964), 41.
 - 20 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 120.
 - 21 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 125.
 - 22 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 125.
 - 23 Theodor W. Adorno, "Cultural Criticism in Society," in *Prisms*, trans. Samuel and Sherry Weber (Cambridge: MIT Press, 1967), 19–34, 34.
 - 24 Theodor W. Adorno, "Commitment," in *Aesthetics and Politics*, trans. Francis McDonagh (London: Verso, 2007), 188.
 - 25 Adorno, "Commitment," 189.
 - 26 Adorno, "Commitment," 190.
 - 27 Adorno, "Commitment," 190.
 - 28 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 123.
 - 29 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 123.
 - 30 Ford Madox Ford, *Some Do Not...* (Manchester: Carcanet Press Ltd, 2011), 3.
 - 31 Ford, *Some Do Not...*, 188.
 - 32 Ford, *Some Do Not...*, 57.
 - 33 Ford, *Some Do Not...*, 6–7.
 - 34 Ford Madox Ford, *A Man Could Stand Up*— (Manchester: Carcanet Press Ltd, 2011), 189.
 - 35 Ford, *A Man Could Stand Up*—, 32.
 - 36 Martin Heidegger, "The Thing," in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Perennial Classics, 2001), 172.
 - 37 Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28, no. 1 (2001), 4, <https://doi.org/10.1086/449030>.
 - 38 Bill Brown, "The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism)," *Modernism/modernity* 6, no. 2 (1999), 2 <https://doi.org/10.1353/mod.1999.0013>.
 - 39 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge: The Belknap Press, 2002), 4.
 - 40 Bill Brown, "The Matter of Materialism: Literary Mediations," in *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*, ed. Tony Bennet and Patrick Joyce (London: Taylor & Francis Group, 2010), 63.
 - 41 Brown, "The Secret Life of Things," 3.
 - 42 Brown, "Thing Theory," 4.
 - 43 Ford, *A Man Could Stand Up*—, 17.
 - 44 Bryony Randall, "'Angles and surfaces declared themselves intimately': Intimate Things in Dorothy Richardson's *The Trap*," in *Modernist Intimacies*, ed. Elsa Högberg (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 78.
 - 45 Ford, *Last Post*, 46.
 - 46 Ford, *Last Post*, 31.
 - 47 Sara Haslam, "From Conversation to Humiliation: 'Parade's End' and the Eighteenth Century," *International Ford Madox Ford Studies* 13 (2014), 45, https://doi.org/10.1163/9789401211055_005.
 - 48 Haslam, "From Conversation to Humiliation," 46.
 - 49 Haslam, "From Conversation to Humiliation," 46.
 - 50 Ford, *Some Do Not...*, 188.
 - 51 Ford, *Some Do Not...*, 57.
 - 52 Ford, *Last Post*, 89.
 - 53 Ford, *Last Post*, 18.
 - 54 Ford, *Last Post*, 19.
 - 55 Ford, *Last Post*, 173.
 - 56 Ford, *Last Post*, 174.
 - 57 Ford, *Last Post*, 173.
 - 58 Brown, "The Secret Life of Things," 3.
 - 59 The financial benefit of selling furniture is explicitly stated, it being Tietjens' only means of securing an income after the war. Ford, *Last Post*, 102.
 - 60 Ford, *Last Post*, 187.
 - 61 Ford, *Last Post*, 203.
 - 62 Ford, *Last Post*, 94.
 - 63 Ford, *Last Post*, 162.
 - 64 Brown, "*The Good Soldier and Parade's End*," 99.
 - 65 Brown, "*The Good Soldier and Parade's End*," 100.
 - 66 Brown, "*The Good Soldier and Parade's End*," 99.
 - 67 Ford, *Last Post*, 203.
 - 68 Walkowitz, "Virginia Woolf's Evasion," 141.

VIKTOR
EMANUELSSON

FLYTANDE GEOGRAFI

Harry Martinson och havets
materialitet



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.17524>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

De två haven

I *Kap farväl!* (1933) frågar sig Harry Martinsons berättare vid anblicken av en hangarkryssare om det är ”slut med sjömanssjön nu? Är det ingenjörssjön som börjar[?]”.¹ Reseböckerna *Resor utan mål* (1932) och *Kap Farväl!* (1933) beskriver en havstillvaro under radikal förändring. Liksom ångfartygen en gång ersatte segelfartygen ersätter nu på allvar de industriella skeppen själva sjömannskapet.

Förändringen av tillvaron på havet beskrivs av berättaren – en sjöman som har biografiska likheter med Harry Martinson men inte kan likställas med honom – som en förändring av ”havets stil” (76). Den ”engelska sjöstilen – sea style” har ersatts av ”sjöamerikanismen”, det vill säga, av ”sjöbarbariet” som har börjat ”bemanna sina fartyg efter ett sorts sjöindustriellt tycke” (69–70). Medan man ”kom till sjöss med Marryats fregattromantik” fick man alltså bli ”arbetare och kolskyfflare i havsindustrin” (43). Dessa formuleringar har kommenterats av exempelvis Johan Svedjedal som en kritik av sjömannens arbetssituation. Den industriella kapitalismen har omvandlat havet till en plats endast fokuserad på att generera vinst, där sjömannen utnyttjas under allt sämre arbetsförhållanden.²

Men vad jag vill ta fasta på i denna artikel är att Martinson beskriver två slags hav. Övergången från sjömanssjön till ingenjörssjön och från den brittiska stilen till den amerikanska, är inte bara en förändring i arbetsvillkor, utan också en förändring i föreställningen om havet som rum. Det handlar alltså inte bara om en förändring i synen på sjömannen, utan också i synen på havets spatialitet och geografi.

Undersökningen tar sin utgångspunkt i att rumslighet är socialt producerat och betingat av historiska omständigheter och föreställningar. Snarare än en behållare i vilken sociala relationer och histo-

riska processer äger rum, skapas rummet av dessa.³ Detta är en central utgångspunkt i fältet litteraturgeografi. Litteraturen både speglar föreställningar om och konstruktioner av rum, och är delaktig i att skapa dem.⁴

Litteraturgeografin har dock tenderat att fokusera på land, och därför har havets litterära geografi förblivit relativt outforskat. Anna Bohlin menar exempelvis att 1840-talets svenska författare genom sin kartläggning av Sverige ”skriver jord”.⁵ Den här artikeln ska istället fokusera på hur Harry Martinson skriver vatten. Att Harry Martinson var sjöman och ofta skrev om havet har naturligtvis uppmärksammat flitigt i forskningen.⁶ Däremot har ännu ingen analys gjorts av hans skildringar av havet som geografiskt rum.

Närmast en utförlig undersökning av havet i Martinsons verk kommer både Kjell Espmark och Johan Lundberg i sina respektive studier. Espmark fokuserar på benämning av de platser som nås genom havet som grund för vad han med ett uttryck från Ingvar Holm benämner som Martinsons ”geografiska storgrepp”.⁷ Lundberg i sin tur fokuserar på passadvinden som civilisationskritisk metafor i Martinsons diktsamling *Passad*.⁸ I stort stannar emellertid både Espmark och Lundbergs analyser av Martinsons havsskildringar på en metaforisk och abstrakt nivå. Passaden är ytterst intressant för Lundberg som metafor, och det geografiska storgreppet är för Espmark i själva verket en formelartad föregångare till Martinsons senare stilgrepp att förena abstraktion och konkretion. Tydligast kommer Espmarks metaforiska förståelse av havet fram i hans fokus på hur Martinson skriver om ”dessa ’ändlösa oceaner’, dessa ’de eviga haven’”.⁹

Martinsonsforskningen är knappast ensam om att intressera sig för havet som metafor.¹⁰ Jesper Olsson menar till exempel i en text om Gunnar D Hansson att vatten alltid har varit en metafor.¹¹ Denna position liknar också Olof Lagercrantz förståelse av modernismens havstematik som ett motstånd mot samhällets ”förstelning”, och som en flykt från samhället.¹² Uppfattningen om havet som utanför tid och rum återfinns även inom spatiala litteraturstudier, där Siobhan Carroll har argumenterat för att havet är ”the paradigmatic atopia”.¹³

Under senare år har dock humanistiska havsforskare börjat kritiskt undersöka denna metaforiska förståelse av havet. Helen Rozwadowski och andra har istället argumenterat för att havet måste historiseras.

Själva idén om att havet är tidlöst och bortom mänsklig påverkan befästes under 1800-talet, då havet transformerades ”from a place of work into a space for recreation or respite”, menar Rozwadowski.¹⁴ Konstruktionen av havet som bortom tid och rum har också diskuterats av Margaret Cohen som knyter den till romantikens författare och målare, i en process hon kallar ”the sublimation of the sea”.¹⁵ Från att ha varit ”a theater of craft” befästes havet under romantiken som en sublim plats utan de skepp, människor och historiska händelser som präglat tidigare målningar och litterära skildringar; romantikens hav stod utanför mänskligt liv och historia och kunde därför fyllas med idéer och fantasier.¹⁶ Lord Byrons pirat, för att ta ett exempel, är ”an existential hero” snarare än någon som navigerar verkliga hav.¹⁷ Från att ha varit något konkret och materiellt reducerades det i det allmänna medvetandet till metafor och psykologisk spegel. Snarare än en arbetsplats uppfattades det allt mer som en plats där man kunde ta sin tillflykt från samhället.¹⁸ Problemet med en sådan idealisering av havet är enligt Rozwadowski att den gör det svårt att förstå de förändringar av havet och människans förhållande till havet som uppstår av klimatkrisen.¹⁹

Som beteckning för den senaste tidens humanistiska intresse för havet har en mängd olika namn mobiliserats.²⁰ Samtliga av dessa kan dock rymmas inom begreppet ”blå humaniora”, för att ringa in olika typer av humanistiska studier där havet står i fokus. Detta fält ”places cultural history in an oceanic rather than terrestrial context” enligt Steve Mentz.²¹ Blå humaniora handlar dock inte bara om att studera havet ur ett humanistiskt perspektiv, utan ännu mer om att studera världen från havets perspektiv.²² Genom att skifta referensram från land till hav vill humanistiska havsforskare skriva en annan historia än den där man utgår från land, för att motverka den ”terrestrial bias”²³ som präglat den humanistiska vetenskapen generellt.

I *The Social Construction of the Ocean* argumenterar geografen Philip Steinberg för att användningen av och uppfattningen om havsrum har förändrats historiskt. Ett av hans huvudargument är att förståelsen av havet från och med tiden för den industriella kapitalismen, från ca slutet av 1700-talet, tog formen av en ”great void idealization”.²⁴ Havet förstods som omöjligt att förbättra och förändra och därmed som en tom plats utanför samhället som kunde

användas för friktionslös transport. Industrikapitalismen delade därmed paradoxalt nog uppfattning om havet som rum med romantikerna. Även om idealiseringen av havet som något evigt och bortom mänsklig påverkan var del av romantikernas samhällskritik, kunde havet i denna konstruktion tjäna som en yta att friktionslöst transportera varor över.

Mot denna idealisering och abstraktion av havet har Steinberg argumenterat för att "[t]he sea is not a metaphor", och att många av den senaste tidens perspektiv på havet, "fail to incorporate the sea as a real, experienced social arena."²⁵ Christopher Connery har ett liknande resonemang, och menar att kritiska perspektiv bör lyfta fram havets materialitet i motstånd mot kapitalismens abstraktion av havet: "The insistence on the materiality of oceanic space [...] is made against attempts to dematerialize the ocean, and from a recognition that dematerialization is linked to the long project of capital's concealment of its spatial and social character."²⁶ I *Capitalism and the Sea* argumenterar Liam Campling och Alejandro Colás för att kapitalismen måste förstås i relation till havet och vice versa.²⁷ Deras argument är också tätt förbundet med Marcus Redikers argument att havet var essentiellt för uppkomsten av kapitalismen, trots vanliga uppfattningar om havet som tom yta, och att skeppet rentav var en prototyp för fabriken.²⁸

Med utgångspunkt i den senaste tidens humanistiska havsforskning är det därmed angeläget att ta ett större grepp om Martinsons skildringar av havet. Syftet med denna artikel är att studera hur Harry Martinson skildrar havets materialitet. Genom att betona havets materialitet både ur ett rumsligt och geografiskt perspektiv, uppvisar Martinsons texter ett motstånd mot industrikapitalismens dematerialisering av havet och konstruktion av havet som en tom yta utanför samhället. Jag ska framförallt uppehålla mig vid Martinsons två resböcker *Resor utan mål* och *Kap Farväl!*, men jag kommer också att aktualisera några av hans andra verk. Förutom att de utgör utförliga skildringar av havet är dessa böcker bra studieobjekt i denna kontext eftersom de skrevs precis i slutet av det som John Darwin identifierat som tiden för "steam globalization", då världen knöts samman genom ångfartyg och hamnstäder.²⁹

Havet som kontext snarare än tematik

Att läsa Martinson i en mer sjöhistorisk kontext innebär att förstå honom inte bara som att han skildrar havet, utan också uppehåller sig vid frågor om sjöfart och havet som rum. Innan Martinson "avvecklade sitt medarbetarskap i folkrörelse-och sjömanspress" i och med publiceringen av *Resor utan mål* och introduktionen i *Spektrum* var han enligt Svedjedal "en arbetare som skrev för arbetare, en sjöman som vände sig till sjömän".³⁰ Tidningarna *Sjömannen* och *Eldaren* var inte bara de medier han rådde publicera sig i utan påverkade också hans texter, eftersom han delvis anpassade sig efter vad publiken ville ha.³¹ Inte minst präglades dessa tidningar av realistiska skildringar skrivna av "manskaper" själva, snarare än av "befälhavare, styrmän eller medresande publicister".³²

När det gäller den utländska receptionen tycks det som att den också i högre grad betonat en mer sjölitterär kontext. Så skriver till exempel Grace Hunter att Martinson "owes something to Kipling and Conrad, Cooper and Marryat".³³ Här framhålls alltså sjöromanen bland Martinsons influenser. I amerikansk press jämfördes översättningen av *Kap Farväl!* med Joseph Conrad.³⁴ Richard Beckman Vowles betonar Martinsons tidiga inflytande från James Fenimore Cooper, Frederick Marryat, Joseph Conrad och Rudyard Kipling och benämner honom som "Sweden's Seaman-Poet".³⁵

Denna kategori författare är jämförbara med den sjöromanens historia som Margaret Cohen beskriver i *The Novel and the Sea* (2010). Cohen argumenterar för att läsa ett antal författare från Defoe till Conrad som inbegripna i en sjöromanens historia snarare än "the novel of manners" som identifieras av Ian Watt i hans paradigmatiska *The Rise of the Novel* (1957). Snarare behandlade enligt Cohen dessa sjöromanförfattare frågor specifika för sjöfarten och livet till sjöss och ingick i en vidare textuell cirkulation av sjölitteratur.³⁶ Cohens undersökning av "the lineage of sea adventure novels" är central för följande artikel i så måtto att hon visar att havet inte bara är ett motiv, utan att havet och sjöfarten också är en större litterär kontext.³⁷

I Anton Blancks genomgång av "havet i skönlitteraturen" tecknar han sjöromanens historia från Cooper och Marryat, och på svenskt

håll Viktor Rydberg, Emilie Flygare-Carlén och August Strindberg, tills han via Conrad, Pierre Loti, Kipling och andra kommer fram till Harry Martinson.³⁸ Blancks historieskrivning stämmer väl överens med Cohens, och det är värt att notera att det är just Martinson (och Eyvind Johnson) som sätts in i denna historia, och inte någon av de många andra modernister som Alf Kjellén, vid sidan av Martinson, går igenom i sin bok *Diktaren och havet*.³⁹ Det visar att det är värt att skilja ut Martinson från den större grupp författare som på olika sätt skildrar havet, och sätta honom i en mer specifik sjöliterär kontext. Konsekvenserna av detta blir att tolka Martinson utifrån sjöfartens förändrade teknologiska villkor, samt förändringen av konceptionen av havet som plats.

Magnus Nilsson menar angående Martinsons dikter i *5 unga* att man bör "räkna dem till arbetarlitteraturen" snarare än att enbart betrakta dem "som modernistiska". Som ett av skälen anför han att "Harry Martinson hade exempelvis varit sjöman".⁴⁰ En sjöliterär och sjöhistorisk kontext kan dock förstås som något delvis annat än en arbetarlitterär kontext, och introducerar följaktligen en tredje litterär identitet eller tillhörighet.

Havet ur ett geografiskt perspektiv

Martinson föredrar vissa hav framför andra. Han föredrar och sysselsätter sig framför allt med världshaven. Att skildringarna av Östersjön och Nordsjön utgör undantag i reseböckerna är bra exempel på detta. I reseböckerna skildras Östersjön framförallt i kapitlet "Småplatser", och beskrivs som ett av "Europas gränshav" och "hostans och reumatismens ocean" (170, 175). Denna syn på Östersjön som perifer återfinns också i ett annat sammanhang då Martinson beskriver "Kattegatts makrill" som något som tillhör sjöar.⁴¹ I Nordsjön är man framförallt "i farstun till Atlanten" (175).

Även dessa perifera hav får dock sina utförliga geografiska beskrivningar. I texten "Resor kring inhaven. Ett måleriskt potpurri från färdernas år", delar av vilken också fanns med i *Kap Farväll*, skildras platsen där floden Elbe rinner ut i Nordsjön ur ett oceanografiskt perspektiv: "Världsflodernas tunga sötvatten" möter "djuphavs-vågorna" och "lägga om sin rytm efter flodtrycket, till en hydro-

motorisk dyning eller krabb flodsjö".⁴² Genom den detaljerade beskrivningen av Elbes utflöde produceras Nordsjön som igenkännbart.

Det är svårt att göra hav igenkännbara, ett problem som enligt Acton et al. ställs på sin spets med Sargassohavet, som helt och hållet saknar landgränser. När Sargassohavet gjordes till "a recognizable place" av beslutsfattare skedde det genom en simplificering på bekostnad av havets komplexa materialitet.⁴³ Men jag menar att Martinson här lyckas skapa Nordsjön som ett igenkännbart hav utan att samtidigt ge avkall på dess komplexa materialitet. Denna materiella specificitet gör också att platsen kan liknas vid andra platser i världen där stora floder rinner ut i havet, som "Mississippideltat, La Platas bräckvatten och Themsenmynningen".⁴⁴ Nordsjön är också trots allt "[e]n av havets stora samlingsplatser" och historien om Elbe är inte en "tysk saga" utan en "världssocial saga". I Elbe kan man också "avläsa hur nederbörden varit inåt Europa".⁴⁵ Även om Nordsjön är perifer i relation till Atlanten är den närmare centrum än vad Östersjön är.

Samtidigt som både Östersjön och Nordsjön utgör periferier i relation till Atlanten är de båda också sammankopplade med detta stora hav. Å ena sidan är Östersjön tydligt perifer i förhållande till världshaven och det är en "en stor befrielse" när "kanalen spottar ut oss i Nordsjön".⁴⁶ Å andra sidan är man även i Östersjön ständigt sammankopplad med de större haven. Till och med en liten avkrok i Göta kanal är sammankopplad med världshandeln, då även de sjömän som tillhör "den breda Atlantens skråanda" då och då letar sig in där (178).

Martinson beskriver alltså haven ur ett geografiskt perspektiv som bestående av olika slags hav, var och ett igenkännbart, men upptagande olika hierarkiska positioner. Det kanske tydligaste exemplet på hur Martinson beskriver havet som en igenkännbar plats är när han beskriver just Sargassohavet:

Runt fartygets oproportionerliga träberg driver den romantiserade sargassotången i volmar bort mot sin ödesvirvel mellan Västindien och Mexico. De flesta volmarna flyta indrunnade i böljorna, men många höja sig över och bilda grön, småpuckliga flottar [...] Hade jag varit mycket lärd skulle jag ha petat med ett milslångt finger ner i havets duk och sagt: där flyter Sargassum bacciferum. (143)

Vi kan alltså härmed nansera tidigare forsknings uppfattning om havets gränslöshet. Tidigare forskning ger vid handen att havet för Martinson per definition var fritt och bortom spatiaa hierarkier och striering, att det förstås helt och hållet som vad Gilles Deleuze och Felix Guattari kallar för "smooth space".⁴⁷ Men som vi sett både identifierar och upprätthåller Martinson hierarkier mellan olika hav. Dessutom skildrar han detaljerat deras specifika geografi.

Steinberg har insisterat på havets materialitet i motsats till kapitalismens abstraktion. Han menar vidare att förståelsen av havet är för påverkad av förståelsen av land. Havets geografi till skillnad från den på land bör förstås som flytande geografi.⁴⁸ Snarare än att tänka på havets geografi i termer av fasta punkter som saker rör sig genom bör man betrakta det som bestående av själva dess rörelse.⁴⁹ Jag menar att Martinsons beskrivning av havets geografi i termer av sammankopplade men distinkta centra och periferier kan tolkas som en förståelse av havets geografi som flytande i Steinbergs mening.

Hittills har jag diskuterat hur Martinson framhåller havets differentierade och hierarkiska geografi. Detta är ett sätt att visa på havets materialitet i motsats till industrikapitalismens vilja att abstrahera och göra havet till en tom och slät yta. Ett annat sätt som Martinson betonar havets materialitet som flytande geografi är i skildringen av en klockboj.

Viktig för Steinbergs förståelse av havet som flytande geografi är tanken att havets geografi, till skillnad från lands, bör beskrivas med hjälp av den lagrangiska mekaniken som fokuserar på rörelse snarare än den euleriska som fokuserar på fixerade punkter.⁵⁰ I prosastycket "Klockbojen" i 5 *unga* kan Martinson sägas illustrera dessa två koncept. Å ena sidan är bojen "förankrad" och dess uppgift är att "bevaka en bank". Så långt eulerisk förståelse. Men Martinson betonar också hur den påverkas av och ljudligt registrerar havets skiftande tillstånd: "hon har sjungit med alla sina läten i samklang med havet."⁵¹ Under hösten, när vågorna "växa fyrtio fot höga", då "ryter klockbojen", och under sommaren när det åskar så "kan man höra henne skälla som en hund", och när havet till sist är "nästan stilla" så "nynnar hon sakta".⁵² Klockbojen pekar inte bara ut ett specifikt ställe i det euleriska rummet, det visar också på ett särskilt tillstånd i havet. Även om förståelsen ännu är i grunden eulerisk – bojen är ju

förankrad – pekar dessa beskrivningar snarare på havets rörelse än på bojens fixerade punkt, och det faktum att bojen låter olika vid olika tillstånd antyder en lagrangisk förståelse av geografien som rörelse.

Klockbojen utgör alltså ett gränssnitt mellan en eulerisk och en lagrangisk förståelse, den innehåller båda. Trots att den är fixerad i havsbotten och representerar en specifik koordinat så innebär själva förutsättningen för att den ska låta, och därmed vara möjlig att lokalisera auditivt, att den genomströmmas av vågor, och vågornas rörelse påverkar också ljudets rytm och intensitet. Ljudbilden är alltså i någon mån en "sampling" av ett specifikt utsnitt av vågornas rörelse vid en fixerad punkt. Bojens rytm och intensitet betecknar därmed ett utsnitt av havets *flytande* geografi.

Att Martinson skildrar havet ur havets perspektiv blir ännu tydligare i "En grekisk tragedi", där berättaren ovanpå lasten med träser "havet i ett såplödderperspektiv" (140). Ordet har en dubbeltydighet, där havet ser ut som "såplödder" för att jaget ser det högt uppifrån, men samtidigt refererar det till perspektivet utifrån såplöddrets position, alltså havet. Martinson tänker inte bara *på* havet, han tänker också *med* havet, för att parafrasera Peters och Steinberg.⁵³ Senare i berättelsen kommer också mycket riktigt det träjaget står på att hamna på samma nivå som havet och spridas ut i det när besättningen tvingas lossa det under stormen.

Jag har hittills uteslutande diskuterat själva havets materialitet och geografi. Nu ska jag vända mig till skeppets materialitet och spatialitet. Flertalet forskare har betonat att havet inte kan upplevas direkt utan måste medieras.⁵⁴ En analys av havets materialitet bör därmed även ta i beaktande hur denna medieras genom skeppet. Men skeppet är också intressant i egen rätt, som exempel på hur Martinson skildrar havet som en materiell plats som inte kan reduceras till en tom yta, just för att skeppet är en plats för arbete och socialt liv.

Skeppets materialitet och spatialitet

Skildringen av själva arbetet ombord är något av det bäst belysta i tidigare forskning om Martinson.⁵⁵ Däremot har denna forskning sällan tagit i beaktande skeppets särskilda spatialitet och arbetets förhållande till havets geografi.

Martinson benämner återkommande lastrummen och eldningsrummen som skeppens ”magar”, och betonar därmed hur ångskeppens spatialitet, med deras pannrum, skiljer sig från segelfartygens, som saknar pannrum och där arbetet i högre utsträckning sker på däck snarare än under det: ”Här låg jag inne i en båts järnmage, arbetade och frös: en båts central är pannan, utanför är den klossig och jämnstruket rundad, inuti en djungel av stag och tuber” (33). Magen rymmer inte bara besättningen utan också ”glömda och uppättna laster” som ”ruttnar” så att det ”varje storm luktar [...] som as” (44). Hur tydligt eldningsrummet är separerat från resten av fartyget illustreras kanske bäst i hur ”man som eldare klättrar upp ur eldrummets heta korridorklyfta” under en storm och får ”en osynlig vindkraftsörfil av orkanen” (260).

Skeppets spatialitet används också för att skildra havets materialitet, genom att beskriva upplevelsen av havet inifrån dessa magar: ”Vi måste plötsligt ha ändrat kurs, hon sidorullar och den ruttna gasen förtätas för varje minut” (44). Här är navigationen något som antas av upplevelsen, inte något man själv aktivt är inbegripen i. Sjöromanens betoning av agens⁵⁶ har här alltså ersatts av mer passiv upplevelse. Det visar också hur medieringen av havet skiljer sig för eldaren i pannrummet, jämfört med sjömannen på segelfartyget. Sjömanssjön och ingenjörssjön är olika hav inte minst för att skeppen som medierar havet har olika spatialitet och därmed ger en annorlunda upplevelse. Tydligast framträder detta genom att Martinson låter eldaren inifrån pannrummet registrera havets rytm. Genom rytm skildrar Martinson havet som specifikt: ”Varje våg är en sorts händelse och varje minut får sin specifika om ock formlösa skrift i havet” (259). På så sätt framträder, genom lyssnande, ”oceanens händelser: böljor, hävning, vaggning och spolning” (261). Där sjöromanen i regel enligt Cohen fokuserade på ”remarkable occurrences”⁵⁷ är Martinson alltså intresserad av sjölivets vardaglighet, och då inte minst havets regelbundenhet. Det visar att han också är inbegripen i någon mån i vad Søren Frank hävdar är en central del av sjöromanen, nämligen den rytmiska upplevelsen till sjöss.⁵⁸

Lyssnandet på havet har sin parallell i August Strindbergs roman *I havsbandet* (1890), som Strindberg såg som sin motsvarighet till Victor Hugos *Havets arbetare*. I bokens inledande seglats måste

Axel Borg ”ersätta ögat med örat” och genom detta har han snart ”studerat sjöarnes harmonilära och han hörde till och med på tempot av svallet när faran nalkades, han kände på högra örats trumhinna när vinden tryckte hårdare och hotade riva upp vattnet högre, det var såsom om han improviserat nautiska och meteorologiska instrument av sina känsliga sinnen.”⁵⁹ Till skillnad från Strindbergs roman syftar inte lyssnandet hos Martinson till att hjälpa navigationen, utan är i stället ren erfarenhet, upplevelse. Långt ifrån ”nautiska och meteorologiska instrument” skapar lyssnandet snarare en hemkänsla än hjälper en förstå navigationen. Till och med under storm görs havet vardagligt genom att ”man brukar ligga vaken och följa stormen med öronen och gissa brottsjöar.” Lyssnandet visar på havets rytm, inte som något att bemästra utan något att uppleva. Detta blir också ett sätt att beskriva ”de sällsamma vardagliga trådarna i sjöhistoriens brokiga väv” (262). Lyssnandet bygger alltså på att en situation uppstår där jaget inte vet var hon är: ”Vi befinna oss på en latitud, gud vet var, där ingen årstid tycks finnas och där själva tiden – ja, var är den?” (50). Att inte kunna delta i navigationen eller framförandet av skeppet ger därmed en möjlighet att skildra havets materialitet som sådan.

Strindberg och Martinson illustrerar effektivt de två teknologiska tillstånden och följaktligen produktionen av rum som Martinson benämner som ”sjömanssjön” och ”ingenjörssjön”. Där sjömän tidigare lyssnat på vågorna och tolkat dem för att veta hur de ska framföra skeppet, lyssnar eldarna nu på vågorna bara som en rytmisk erfarenhet. Snarare än hermeneutiska objekt som kräver att tolkas, framträder havets materialitet. Tolkningen av havet ersätts med upplevelsen av havets materialitet i sig själv, havet blir ett ting snarare än ett föremål, för att använda Bill Browns begrepp.⁶⁰

Detta styrks vidare av att när det för Martinsons berättare väl handlar om att lyssna för att tolka så är det motorn man lyssnar på, inte havet: ”ty att en panna blåser betraktas i allmänhet till sjöss som ett tölpigt och oförlåtligt oskick, ett brott mot yrket och havets stil” (76). Så sjömannens yrkeskunnande har ersatts med eldarens, att hålla trycket ”mellan 210 och 230” kräver kunnande på samma sätt som att hålla seglen i en storm, och därför finns det även ”eldargenier” (76–77). Arbetets rytm kopplas också till havets externa

rytm, tydligast exemplifierat i hur man ”stryper av ångan för varje gång akterskeppet kastar propellern ovan vatten” (259).

Att skeppets spatialitet förändrats i och med övergången från segelfartyg till ångfartyg illustreras när berättaren vill ropa till ”flickan” han ser på land, men avbryts för att han måste gå ner och ta hand om ”fyroljen” (58). Herman Melville beskriver i sin segelfartygsskildring *Moby-Dick* hur man står i masttoppen och ser ut över havet: ”lost in the infinite series of the sea, with nothing ruffled but the waves”.⁶¹ Hos Martinson är den enda gången en sådan överblick ges när havet framträder i ”såplödderperspektiv”. Men oftare är man fast i pannrummet och får ”sticka upp huvudet ur pannkassetten var tredje minut för att i ett med blodsvett köpt geografiskt ögonblick överfara den pommerska slätten” (14).

Denna instängdhet ställs på sin spets då berättaren vadar i olja nere i oljerummet och ”tyckte att oljan trängde in i mig” (59). Efter att ha upplevt ”den svarta ödsliga oceanen inne i brännoljetankarna på S/S Poljana” måste han så ”ha två man som tvättade hela min kropp med fotogen” (61). Den materiellt fokuserade beskrivningen av oljan inuti oljerummet föranleder den metaforiska jämförelsen med havet. Istället för Melvilles Ismael, som står ”lost in the infinite series of the sea”, upplever berättaren ”en rent oceanisk ödslighetsskräck i denna begränsade tank” (59). Havets vidsträckthet har tagits över metaforiskt till upplevelsen av oljan i oljerummet, men med utbytta förtecken. Det romantiskt kontemplativa har ersatts med klaustrofobi, rentav talassofobi.

Även här finns en parallell till *Moby-Dick*, där under utvinningen och kokningen av spermacetiolja vid ett tillfälle ”Tashtego [...] dropped head-foremost down into this great Tun of Heidelburgh, and with a horrible oily gurgling, went clean out of sight!”⁶² Samma ironi i oljans likhet med havet finns också där, då Daggo skriker ”Man overboard”.⁶³ Vi kan dock se en klar skillnad i inställningen till oljan. Medan Martinsons berättare måste tvätta sig med fotogen, beskriver Melville, om än ironiskt, att drunkning i spermacetiolja skulle ha varit ”a very precious perishing”, eftersom oljan är ”the very whitest and daintiest of fragrant spermaceti”.⁶⁴

Upplevelsen i eldnings- och oljerummen är alltså intressanta pendanger till Martinsons uppfattning om detta samma sjömansliv som

ett ”planetariskt yrke” (68). Skildringen av instängdheten i pannrummet, och oförmågan att se ut över havet utgör inte bara en kontrast mot tanken om det planetära, utan också mot det ”geografiska storgrepp” som diskuterats. Den ger också en spatial dimension till den sjöfartens hierarki som Tomas Nilson analyserat.⁶⁵ När sjömanssjön övergår i ingenjörssjön tillkommer en vertikal hierarki, där eldarna aldrig ser havet under sitt arbete. Att instängd i pannrummet höra havet ersätter att se ut över det från masttoppen. Att ingenjörssjön ersätter sjömanssjön innebär därmed en annan mediering av havet som rum, och därmed ett annat slags hav.

I skildringarna av skeppets spatialitet och materialitet framstår havet som stängt och en plats av förtryck snarare än öppet och fritt. Martinsons texter uppvisar en liknande beskrivning av tillvaron till sjöss som Nicole Rizzuto menar gäller för modernistiska maritima romaner under mellankrigstiden: ”Rather than theaters of freedom, adventure, or progress [...] the seas, as portrayed by writers who identified as not tourists or passengers but working-class mariners, are theaters of imprisonment and deflected and dilatory motion.”⁶⁶

Men skildringen av eldandets konst vittnar också om en ambition att uppvärdera eller ge status åt arbetet ombord. Martinsons kritik av tillvaron till havs har alltså många likheter med industrikritikern William Morris berömda utopi om arbetets självförverkligande aspekter. Morris beskrev det värdefulla arbetet som ”the hope of pleasure in rest, the hope of pleasure in our using what it makes, and the hope of pleasure in our daily creative skill.”⁶⁷ Martinson skildrar dock inte bara arbete på havet, utan han sätter det också i förbindelse med en större sjöhistorisk kontext. Skildringen av eldarens skicklighet, att det rentav finns eldargenier, sätter eldaren i förbindelse med vad Conrad kallade ”craft” och ”the honour of labour”.⁶⁸ Det rör sig inte bara om en uppvärdering av arbetet i allmänhet utan specifikt om en översättning av sjömanssjöns kunnande till ingenjörssjöns kunnande, från skicklighet i att hantera segel till skicklighet i att hantera kol. Därmed nyanseras också uppfattningen som Holm har att Martinson snarare framträder ”som vagabond till sjöss än som disciplinerad yrkesman.”⁶⁹

Martinsons arbets- och kapitalismkritik måste alltså förstås i en specifikt sjöhistorisk kontext. Genom denna kritik visar han också

att även ingenjörssjön är materiell och inte erbjuder friktionslös transport. Sjöresan är fortfarande beroende av skicklighet och kunskande, det finns "eldargenier" och kunskap krävs om den bästa slags kolen och den rätta balansen i tillförseln.

Den spatiala situationen där arbetet utförs i en instängd plats har också en koppling till havets geografi, eftersom denna geografi förstärker utsattheten i rummet. Inte bara luktar det ruttet och avgaser, samt är varmt och instängt, det är också "inte lätt att utrymma en eldarskans i en vinterkuling mittpå Nordsjön" (45). Här är det alltså en specifik aspekt av havets geografi som förstärker utsattheten i pannrummet. Geografin och havets materialitet påverkar alltså på ett tydligt sätt upplevelsen av skeppets spatialitet.

Förintandet av havsrum

Föregående analys gör att vi kan se hur Martinson ställer upp havets materialitet emot industrikapitalismens dematerialisering av havet. Genomgående kombinerar nämligen Martinson sin kritik av industrikapitalismen med just en kritik av denna dematerialisering.

I *The Condition of Postmodernity* argumenterade geografen David Harvey för att kapitalismen leder till en sammandragning av tid och rum, vad han kallade "space-time compression".⁷⁰ Detta fenomen kallar Steinberg i sin analys av havets rumslighet för "annihilation of ocean-space".⁷¹ Martinsons kritik av industrikapitalismen menar jag kan ses som en kritik mot just denna konstruktion av havets rumslighet.

Dels kritiserar Martinson accelerationen och krympandet, "de övervunna avstånden och av fartens djinner"⁷² och de som "börjat att kalla Atlanten för 'pölen'" (266). Dels kritiserar han hur skeppen blivit "distanssmedjor" och "sjömilfabriker" (46). Världen och tiden har krympt genom teknologiska framsteg som låtit skeppen bli rena producenter av avstånd, eller snarare producenter av avverkandet av avstånd. Om havet enligt industrikapitalismen är "the space of pure distance, a meaningless materiality transcended by instantaneous information flow",⁷³ så blir skeppens uppgift att producera avverkandet av detta avstånd. När Martinson skriver att "Distansfabrikens produktionsuppgift är att snabbt nå Argentina och om möjligt undgå

de lurande cyklonerna i doldrums riskzoner" (156) är det denna konstruktion av havsrum han kritiserar.

Om skeppen tidigare var ett slags flytande fabriker som exempelvis producerade spermacetiolja⁷⁴ är det som skeppen nu producerar själva avverkandet av avstånd. Med andra ord uppfattar jag "distanssmedjor och sjömilfabriker" som ett annat slags fabrik än som "floating factories in the age of high capitalism" som Massimo Ciaravolo föreslagit.⁷⁵ När havets materialitet reducerats till "pure distance" blir skeppen inget mer än "distanssmedjor".

Martinson visar att man även i den nya tidens hav, i det han kallar "ingenjörssjön", är beroende av att förhålla sig till havets geografi och materialitet. Den "grekiska tragedin" som inleder *Kap Farväl!*, då fraktfartyget Ionopolis råkar ut för en storm och ett antal besättningsmän omkommer (156) uppstår för att industrikapitalismen – "[p]rofitssystemets klossiga barbari" – har ignorerat havets geografi och materialitet, och lastat fartyget på ett sätt som inte fungerar i vissa av havets tillstånd. Ionopolis är "kriminellt överlastad" och "skyndar" för att "hinna in i nordostpassadens pålitliga vindområden" (156). Tragedin uppstår alltså i mötet mellan industrikapitalismens gränslöshet och den specifika havsgeografins gränser.

Det kanske tydligaste exemplet på när havet görs till ett betydelsefullt rum är hur det blir till ett socialt rum på julafton, då de "ligga i den variabla västliga vind som ständigt blåser söder om sydostpassaden" och "[d]et knastrar genom etern som ett enda sladder och Fernmoor storknar och tröttnar till slut. Det är julhälsningarna. Christmas greetings" (228). Juliafton utgör det kanske mest emblematiske exemplet på en återkommande ritual. Mot förintandet av havet som rum ställs alltså en social ritual som är djupt förbunden med samhälle och civilisation, och som äger rum på en geografiskt specifik plats. Att skicka julhälsningar söder om sydostpassaden förenar en specifik geografi med en social praktik. Det är svårt att då tänka sig havet som ett tomrum.

Avslutande diskussion

Den materiella tolkning av Martinsons havsskildringar som jag argumenterat för i denna artikel står i kontrast till stora delar av tidigare

forskning, som har fokuserat på hur Martinson använder havet som metafor, och förstår havet som utanför tid och rum. Genom att placera Martinsons kritik mot industrikapitalismen i en specifikt maritim kontext kan den tolkas i ett nytt ljus. Medan tidigare forskning har sett Martinsons motstånd mot industrikapitalismen i termer av flykt och nomadism, har jag i den här artikeln argumenterat för att han också formulerade ett motstånd genom att betona havets materialitet. Där tidigare forskning alltså har förstått detta motstånd som artikulerat genom land, ser jag det artikulerat genom havet.

Ingvar Holm har argumenterat för att Martinson skildrar nomadismen och rymmandet som ett motstånd mot industrikapitalismen.⁷⁶ Massimo Ciaravolo är inne på samma spår.⁷⁷ Men jag menar att Martinson också lät detta motstånd komma till uttryck i en beskrivning och betoning av havet i sig, av havets materialitet, geografi och spatialitet. Reseböckerna är ur det perspektivet inte bara en flykt, utan visar också på industrikapitalismens underliggande materialitet. Även när Martinson skildrar hamnstäder på land kan han sägas synliggöra hur kapitalismen skapar vad Campling och Colás kallar ”terraqueous territoriality”.⁷⁸ Snarare än att kritisera kapitalismen genom att ställa upp havet som något evigt och oändligt synliggör Martinson med andra ord relationen mellan kapitalismen och havet. Undersökningen har därmed också öppnat för möjligheten att studera kopplingen mellan den svenska arbetarlitterära modernismen och den maritima kontexten mer generellt.

Intresset för havet i sig kommer kanske tydligast till uttryck i titeln *Resor utan mål*. Ciaravolo tolkar titeln som att Martinson betonar det emergenta och blivande snarare än det färdiga resultatet.⁷⁹ På ett komplementärt sätt kan också titeln tolkas som ett specifikt intresse för havets geografi, då det pekar på havet som en plats i sig snarare än bara en yta för att nå ett mål. Reseböckerna visar att havet är intressant som en plats i sig, inte bara punkterna (det vill säga målen) som enligt den kapitalistiska logiken förbinds med havet och som sammanlänkas genom ”sjömilfabriker”. Havet påvisas som en plats som är en del av samhället, där historia, politik och mänskligt liv pågår.

Noter

- 1 Harry Martinson, *Resor utan mål/Kap farväl!* (Stockholm: Bonnier, 1956), 195. Referenser till *Resor utan mål* och *Kap Farväl!* görs med sidhänvisningar inom parentes till denna samlingsutgåva.
- 2 Johan Svedjedal, *Min egen elds kurir. Harry Martinsons författarliv* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2023), 168. Martin Kylhammar kommenterar tematiken med att Martinson ”förstod att tron på kommunikationernas och världshandelns positiva potentialer varit alltför naiv.” Martin Kylhammar, *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal – 30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström* (Stockholm: Akademeja, 1994), 158.
- 3 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith övers. (Oxford: Basil Blackwell, 1991).
- 4 Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, Robert T. Tally Jr. övers. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- 5 Anna Bohlin, ”Den svenska 1840-talsromanen som nationell kartografi”, *Samla- ren*, vol. 137 (2016), 58–86.
- 6 Exempelvis Paul Tenngart som skriver om Martinsons ”seaman’s view”. Paul Tenngart, ”The Dislocated Vernacular in Translated Swedish Working-Class Fiction”, *Interventions. International Journal for Postcolonial Studies*, vol. 22 (2020:3), 382–399, 386, <https://doi.org/10.1080/1369801X.2019.1659171>.
- 7 Kjell Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927–1934* (Stockholm: Bonniers, 1970), 162.
- 8 Johan Lundberg, *Den andra enkelheten. Studier i Harry Martinsons lyrik 1935–1945* (diss.) (Södra Sandby: Vekerum, 1992).
- 9 Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk*, 175.
- 10 Se exempelvis Johan Tralau för havet som metafor i antiken. Johan Tralau, *Havets väldiga ryggar. Offret och de flytande bildernas gåta* (Lund: Ellerströms, 2018).
- 11 Jesper Olsson, ”Vad är det som simmande rör sig under vattnet? Ett drag i Gunnar D Hanssons poesi”, *OEI #100–101. GDH/fortsätta med andra medel* (2023).
- 12 Olof Lagercrantz, ”Statyernas samkväm och förnyelse i havet”, i *Poeter om poesi*, Bo Bergman, Johannes Edfelt, Olof Lagercrantz red. (Stockholm: Bonnier, 1947).
- 13 Siobhan Carroll, ”Atopia / Non-Place”, i *The Routledge Handbook of Literature and Space*, Robert T. Tally Jr. red. (New York: Routledge, 2017).
- 14 Helen M. Rozwadowski, ”Ocean literacy and public humanities”, *Parks Stewardship Forum* 36 (2020:3), 365–373, 368 <https://doi.org/10.5070/P536349841>.
- 15 Margaret Cohen, *The Novel and the Sea* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 106–131.
- 16 Cohen, *The Novel and the Sea* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 117; Se också Knut Ove Eliassen för en undersökning av litterära skildringar av havet som rum. Knut Ove Eliassen, ”Sjøreisen, det frie hav og endeløsheten. De maritime topois teknologihistorie”, *Kultur & Klasse*, vol. 45 (2017:123), 151–172.
- 17 Cohen, *The Novel and the Sea*, 117.
- 18 Helen M. Rozwadowski, *Vast Expanses. A History of the Oceans* (London: Reaktion Books LTD, 2018), 99, 130.

- 19 Rozwadowski, "Ocean literacy and public humanities", 366.
- 20 Blue humanities: Steve Mentz, *An Introduction to the Blue Humanities* (New York: Routledge, 2023); Oceanic Studies: Hester Blum, "The Prospect of Oceanic Studies", *PMLA*, vol. 125 (2010:3), 670–677; Hydro-Criticism: Laura Winkel, "Introduction", *English Language Notes*, vol. 57 (2019:1), 1–10, <https://doi.org/10.1215/00138282-7309633>; Tidalectics: Stefanie Hessler (red.), *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview through Arts and Sciences* (Cambridge: MIT Press, 2018); Wet ontologies: Philip Steinberg, Kimberley Peters, "Wet Ontologies, Fluid Spaces. Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 33 (2015:2), 247–264, <https://doi.org/10.1068/d14148p>.
- 21 Steve Mentz, "Blue Humanities", i *Posthuman Glossary*, Rosi Braidotti och Maria Hlavajova red. (London: Bloomsbury, 2018).
- 22 Se exempelvis Michael S. Reidy, Helen M. Rozwadowski, "The Spaces in Between. Science, Ocean, Empire", *Isis*, vol. 105 (2014:2), 338–351, 339, <https://doi.org/10.1086/676571>.
- 23 Rozwadowski, *Vast Expanses*.
- 24 Philip E. Steinberg, *The Social Construction of the Ocean* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- 25 Philip E. Steinberg, "Of other seas. Metaphors and materialities in maritime regions", *Atlantic Studies*, 10 (2013:2), 156–169, 156, <https://doi.org/10.1080/14788810.2013.785192>.
- 26 Christopher Connery, "There Was No More Sea. The supersession of the ocean from the bible to cyberspace", *Journal of Historical Geography*, 32 (2006), 494–511, 498, <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2005.10.005>; se också Elizabeth DeLoughrey, "Toward a Critical Ocean Studies for the Anthropocene", *English Language Notes*, 57 (2019:1), 21–36, 24, <https://doi.org/10.1215/00138282-7309655>.
- 27 Liam Campling, Alejandro Colás, *Capitalism and the Sea. The Maritime Factor in the Making of the Modern World* (London/New York: Verso, 2021).
- 28 Marcus Rediker, *Between the Devil and the Deep Blue Sea. Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-American Maritime World 1700–1750* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- 29 John Darwin, *Unlocking the World. Port Cities and Globalization in the Age of Steam, 1830–1930* (London: Allen Lane, 2020), 80.
- 30 Svedjedal, *Min egen elds kurir*, 175, 100.
- 31 Svedjedal, *Min egen elds kurir*, 106.
- 32 Ove Allansson, "De sjöfackliga tidningarna", i *Sjölivets berättare. En refererande och citerande översikt*, Ove Allansson red. (Göteborg: Tre Böcker, 2009), 105.
- 33 Grace Hunter, "Two Contemporary Swedish Poets", *Prairie Schooner*, vol. 27 (1953:1), 57–67, 64.
- 34 Leif Sjöberg, "Harry Martinson. From Vagabond to Space Explorer", *Books Abroad*, vol. 48 (1974:3), 476–485, 477.
- 35 Richard Beckman Vowles, "Harry Martinson, Sweden's Seaman-Poet", *Books Abroad*, vol. 25 (1951:4), 332–335, 332.
- 36 Cohen, *The Novel and the Sea*.
- 37 Cohen, *The Novel and the Sea*; se också Margaret E. Schotte om relationen mellan sjöfarten och tryckkultur. Margaret E. Schotte, *Sailing School. Navigating Science and Skill, 1550–1800* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019).
- 38 Anton Blanck, "Havet i skönlitteraturen", i *Boken om havet, Bd 1. Havet i historien*, Edward Spens red. (Stockholm: Sohlman, 1950).
- 39 Alf Kjellén, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880–1940* (Stockholm: Almqvist & Wiksell 1957). Kjellén analyserar förutom Martinson till exempel Artur Lundkvist och Karin Boye.
- 40 Magnus Nilsson, *Arbetslitteratur* (Lund: Studentlitteratur, 2006), 64–65.
- 41 Harry Martinson, "Om sjöar", *Bonniers litterära magasin*, nr 7 (1932).
- 42 Harry Martinson, "Resor kring inhaven", *Nya Dagbl. Allehanda*, 1933-03-19.
- 43 Leslie Acton et al., "What is the Sargasso Sea? The problem of fixing space in a fluid ocean", *Political Geography*, vol. 68 (2019), 86–100, 97, <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2018.11.004>.
- 44 Martinson, "Resor kring inhaven".
- 45 Martinson, "Resor kring inhaven".
- 46 Martinson, "Resor kring inhaven".
- 47 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi övers. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). Deleuze och Guattari menar också att havet är "smooth space par excellence", men att det samtidigt utsatts för processer av striering genom utvecklingar inom navigation och sjökort.
- 48 Steinberg, "Of other seas".
- 49 Steinberg, "Of other seas".
- 50 Steinberg, "Of other seas".
- 51 Harry Martinson, "Klockbojen", i *Fem unga. En unglitterär antologi*, Erik Asklund red. [faksimil] (Södra Sandby: Vekerum 1993) [1929].
- 52 Harry Martinson, "Klockbojen".
- 53 Steinberg, Peters, "Wet Ontologies", 248.
- 54 Susanna Lidström, Adam Wickberg, Johan Gärdebo, "Ocean Environing Media. Datafication of the Deep Sea", i *Environing Media*, Adam Wickberg, Johan Gärdebo red. (New York: Routledge, 2023); Bernhard Siegert argumenterar för att skeppets design och arkitektur är ett nödvändigt medium för att uppleva havet. Bernhard Siegert, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Geoffrey Winthrop-Young övers. (New York: Fordham University Press, 2015), kapitlet "Waterlines. Striated and Smooth Spaces as Techniques of Ship Design".
- 55 För en utförlig genomgång, se Tomas Nilson, "Fiktion, hierarki och havets hårda arbete", *Historisk tidskrift*, vol. 134 (2014:3); se också återkommande analyser av tillvaron som äldre i Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk*.
- 56 Vad Cohen benämner som "craft" och "resolution". Cohen, *The Novel and the Sea*.
- 57 Cohen, *The Novel and the Sea*.
- 58 Søren Frank, *A Poetic History of the Oceans. Literature and Maritime Modernity* (Leiden: Brill, 2022).
- 59 August Strindberg, *Samlade verk 31. I havsbandet*, Hans Lindström red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982), 12.
- 60 Bill Brown skiljer mellan "objects" (föremål) som är användbara och kan tolkas, och "things" (ting) som framträder i sig själva. Bill Brown, "Thing Theory", *Critical Inquiry*, vol. 28 (2001:1), 1–22.
- 61 Herman Melville, *Moby Dick*, Tony Tanner red. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 137.

- 62 Melville, *Moby Dick*, 306.
- 63 Melville, *Moby Dick*, 307.
- 64 Melville, *Moby Dick*, 309.
- 65 Nilson, "Fiktion, hierarki och havets hårda arbete".
- 66 Nicole Rizzuto, "Maritime Optics in Sea-War Fiction between the Wars", *English Language Notes*, 57 (2019:1), 129–139, 130, <https://doi.org/10.1215/00138282-7309732>.
- 67 William Morris, "Useful Work versus Useless Toil", i *The Collected Works of William Morris. Volume 23: Signs of Changes; Lectures on Socialism*, May Morris red. (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 98–120.
- 68 Citerad i Cohen, *The Novel and the Sea*, 12.
- 69 Ingvar Holm, *Harry Martinson. Myter, målningar, motiv* (Stockholm: Aldus, 1974), 103.
- 70 David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990).
- 71 Steinberg, *The Social Construction of the Ocean*, 164.
- 72 Harry Martinson, "Passad", i *Harry Martinson. Dikter 1929–1945*, Johan Lundberg red. (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1997), 215. Se också Lundberg, *Den andra enkelheten*.
- 73 Connery, "There Was No More Sea", 497.
- 74 Margaret Cohen, "Literary Studies on the Terraqueous Globe", *PMLA*, vol. 125 (2010:3), 657–662, 657.
- 75 Massimo Ciaravolo, "Harry Martinson's Prose Nomadism. A Comparative Reading of *Resor utan mål*, *Kap Farväll*, and *Vägen till Klockrike*", i *Le avanguardie dei Paesi nordici nel contesto europeo del primo Novecento/ The Nordic Avant-Gardes in the European Context of the Early 20th Century*, Anna Maria Segala, Paolo Marelli, Davide Finco red. (Bari: Edizioni di Pagina, 2017), 230.
- 76 Holm, *Harry Martinson*, 114.
- 77 Ciaravolo, "Harry Martinson's Prose Nomadism".
- 78 Campling, Colás, *Capitalism and the Sea*.
- 79 Ciaravolo, "Harry Martinson's Prose Nomadism", 230.

SOFIA WIJCKMARK

"MIN TRÖST VAR ATT FÖRFATTA EN EGEN ARTIKEL OM SVAMPARNA"

Fiktiva gestaltningar av relationer
mellan fungi och människor



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.16771>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Svamparnas mycel genomkorsar marken under oss och i varje andetag finns deras osynliga sporer. Trots att de finns överallt märker vi sällan av dem, men plötsligt materialiserar de sig som en brunglänsande Karl-Johan på skogsstigen, grönt ludd på frukostbrödet eller svarta fläckar på badrumsväggen, kanske som en ilsket röd klåda mellan tårna. Fungi är ett sällsamt och fortfarande relativt outforskat rike, och har i schamanistiska religioner och folktro ofta förknippats med mystik och ritualer.¹ Carl von Linné kallade dem "Floras strövande pack", han ogillade deras obestämbarhet och sorterade under en period in dem i kategorin "Kaos". "Ingenstans är naturen mer föränderlig än hos svamparna, så att vi ingenstans lättare kan ta fel. Vi kan sålunda artbestämma endast få svampar i denna mängd av tvivel", skriver han i *Flora Suecia* (1755).² Även i modern svamplitteratur beskrivs de ofta som gäckande och ibland rentav kusliga organismer, vilket antyds till exempel i titeln på Gunnar Kocks *Svamparnas dubbelgångare* (1934), eller i Anders Dahlberg och Anna Frosters *Svamparnas förunderliga liv. Vad en svampplockare behöver veta om underjorden* (2021).³

I den här artikeln utforskas vad svampar kan representera i fiktionen, vilka fantasier de kan upplåta sig till och vilka retoriska grepp som kan användas för att tala om dem. Vi befinner oss just nu i en svampboom, och den amerikanska HBO-serien *The Last of Us* (Craig Mazin & Neil Druckmann, 2023) lyfts i detta sammanhang som ett aktuellt exempel.⁴ Undersökningen inriktar sig därefter på två svenska prosaberättelser där svamparna på olika sätt spelar en betydande roll, och som därmed föregriper denna boom, *Agneta Pleijels Fungi. En roman om kärleken* (1993) och Lars Jakobsons "Nians nät över trapetsen" från samlingen *Berättelser om djur och andra* (2004).⁵

Svamparna kan genom sitt symbiotiska levnadssätt sägas materialisera föreställningar om individers oklara gränser, och undersökning-

ens teoretiska utgångspunkt är frågan om relationen mellan människan och det mer-än-mänskliga. Det bör kort påpekas att det finns flera varianter av symbios, vilket övergripande kan definieras som intim samlevnad mellan två olika typer av organismer. Det vanligaste symbiotiska förhållandet hos svamp är mykorrhiza, en variant som kallas mutualism och där båda organismerna drar nytta av relationen. Men svamparnas symbios kan även vara parasitär, vilket innebär att den är destruktiv för den andra organismen. Båda dessa varianter kommer att beröras i analysen. Relationen mellan människan och det mer-än-mänskliga har diskuterats i en rad humanistiska och filosofiska sammanhang inom det som brukar sammanfattas som *the nonhuman turn*, och en övergripande benämning som ofta används i sammanhanget är *entanglement* – sammanflätning.⁶ Begrepp som Timothy Mortons *mesh* och *strange stranger*, samt Donna Haraways *companion species*, *becoming with* och *making kin*, är andra exempel i ett nätverk av idéer om artöverskridande relationer.⁷

Grundtematiken är den fråga om individens gränser som svampar väcker, men de verk som analyseras i den här artikeln leder även in undersökningen på frågor om metafysiska sammanhang, politik och etik. I relation till *the nonhuman turn* har den metafysiska frågan om agens och medvetande hos icke-mänskliga livsformer kommit att ägnas alltmer uppmärksamhet och den panpsykiskt inriktade filosofin har fått ett uppsving. Ett monistiskt synsätt, det vill säga en föreställning om att medvetande och materia inte är åtskilda utan två manifestationer av samma substans, är som David Skrbina påpekat dominerande inom den samtida ontologiska filosofin.⁸ Sara Rich kopplar denna filosofiska tendens till människans ökade förståelse för de variationer av kognition och kommunikation som förekommer hos varelser i vår omgivning – ryggradslösa djur, mikroskopiska organismer, kanske till och med subatomära partiklar – och förstås svampar. "[T]he panpsychist's position has the [...] advantage of correlating with many Indigenous philosophies while also taking seriously the experiences of mystics undergoing intense meditation or psychedelic transformation", skriver hon i boken *Mushroom* (2023), där svamp diskuteras i relation till samtida teori och filosofi.⁹ Rich kombinerar panpsykismen med naturvetenskapens perspektiv, men relaterar den också till medvetandeförändrande praktiker och till magiska och

religiösa förhållningssätt, för att landa i det hon kallar *mushroom metaphysics*. Antropologen Anna Tsing utgår från Haraway när hon diskuterar människans relation till svamparna i sin essä "Unruly Edges. Mushrooms as Companion Species" (2012), en förstudie till boken *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015) som jag återkommer till nedan.¹⁰ För Tsing representerar svamparna en livsform och en kultur som på flera sätt kan ställas mot imperialism och global kapitalism – och mot antropocen, som enligt vissa inleds redan med jordbrukets uppkomst.¹¹ Svamp är en fiende till monokultur och utarmning. Tsings utgångspunkt är att säden när den låter sig börja odlas domesticerar människan, och hon kopplar samman jordbrukssamhället inte bara med miljöförstöring utan även med rasism (imperiets plantager) och kvinnoförtryck (behovet av ett ökat barnafödande). Svampplockning, liksom andra jägar- och samlarpraktiker, sätter oss i förbindelse med något annat, som Tsing menar handlar om det otämjbara, om ömsidigt beroende och om diversitet. Tsings och Richs tankar om vilka frågor svampar väcker är på olika sätt relevanta i relation till de tre verk som står i fokus för analysen.

Mykofobi, mykofili och mykologi

Som en bakgrund vill jag till att börja med etablera ett övergripande historiskt sammanhang med hjälp av etnomykologins beskrivningar av relationen mellan svampen och människan, samt kortfattat nämna något om orsakerna till det ökade intresset för svamp i vår samtid. I Sverige liksom i övriga Norden har svampen traditionellt haft en låg status. Att plocka och äta svamp är idag en utbredd företeelse, men det var först så sent som på 1950-talet som svampintresset slog igenom på bred front bland svenskarna.¹² Den legendariske etnomykologen Gordon Wasson myntade 1957 begreppen mykofobi och mykofili för att beskriva olika folkgruppers inställning till svamp, baserat på de studier han under flera decennier ägnat sig åt tillsammans med sin fru Valentina Pavlovna Wasson.¹³ Studierna grundade sig i det äkta parets diametralt motsatta attityder, vilka uppdagades när Pavlovna, som hade vitryskt ursprung, ville bjuda sin amerikanske man på en läcker svampmåltid och möttes av avsmak och

förfäran. I verket *Mushrooms, Russia and History* (1957) försöker de hitta en förklaring till hur svampen i vissa kulturer närmast är belagd med tabu medan andra, till exempel de östeuropeiska som Pavlovna representerade, har en lång tradition av svampkonsumtion och svampkärlek. Paret Wasson landade i religionen som förklaringsmodell. För Eurasiens jägarfolk hade svampätandet varit ett sakrament och förknippat med kult, deras schamaner använde hallucinogena arter för att expandera medvetandet och komma i kontakt med naturen och gudavärlden. Men när ursprungsreligionernas animism hade spelat ut sin roll förvandlades vördnaden för svamp till skräck och avsky. Senare har andra förklaringar tillkommit och vissa menar att det finns många och sinsemellan väldigt skilda anledningar till mykofobi, varför det är ett hopplöst företag att söka dess ursprung.¹⁴

Linné systematiserade fungi som en del av växtriket, men idag vet vi att de utgör sitt eget rike och dessutom har större likheter med oss djur än med växterna. Denna mellanposition betraktar Ole Högberg som en viktig orsak till kulturell mykofobi. ”Botaniskt påminner de om växter utan att vara det, och kulinariskt uppfattas de som kött utan att vara det heller. Denna särställning att vara ’mitt emellan’ ger upphov till olika attityder. Utmärkande för svamp är just att de väcker ambivalenta känslor”, skriver han i sin kulturhistoriska studie *Flugsvampen och människan* (2003).¹⁵ Vidare menar Högberg att svampen på grund av att den ofta är angripen av mask betraktats som oren. Mask associeras med sjukdom, de ”dyker upp i ruttnande kroppar... och förknippas med döden. Men den krälände masken har [också] ett virvelmoment, en absolut brist på symmetri, som gör den till en sublim idé för kaos och död.”¹⁶ Därtill listas ett antal kännetecken och egenskaper som kan ha bidragit till antipatin mot svamp: ”att de påminner om lort, att de är slemmiga [...] att en del är giftiga, att de växer upp på ’orena’ platser, att någon kan göra en tokig och att de sväller upp och påminner om könsorgan”.¹⁷

Svamparna är den överlägset mest utbredda livsformen på vår planet men ändå är bara en bråkdel av dem kartlagda, och mykologin är en ung forskningsdisciplin som tills relativt nyligen sorterat in under botaniken. Idag är allmänintresset för svampar stort, och en av förklaringarna till detta är att forskningen med hjälp av ny teknik har ”börjat glänta på dörren till det som har varit ett utforskat

underjordiskt mörker”, svamparnas för människan dolda mycel-tillvaro, och att denna kunskap nu populariseras.¹⁸ Merlin Sheldrake, författaren till den bästsäljande *Entangled Life. How Fungi Make our Worlds, Change our Minds and Shape our Futures* (2020), är en av centralfigurerna i det här sammanhanget.¹⁹ Han disputerade 2016 i tropisk ekologi med inriktning på svampnätverk i Panama, och har sedan dess ägnat en stor del av sin tid till att föra ut mykologi till massorna. Sheldrake och hans bok vore värda en egen studie om hur svampkärlek och svampestetik kan ta sig materiella uttryck. Till exempel har standardutgåvan av *Entangled Life* illustrationer av konstnären Collin Elder målade med bläck från fjällig bläcksvamp, och Sheldrake själv har skapat en youtubevideo där han visar ostronskivling odlad i ett exemplar av boken. Svampen tillagar han och äter upp framför kameran, en iscensättning av hur man rent konkret kan konsumera sina egna ord.²⁰

På senare år har svamparna även fått ett enormt massmedialt genomslag, framför allt på grund av forskning som pekar på dess potential som helare av såväl planet som psyke.²¹ Paul Stamets, mykolog och superentreprenör med rockstjärnestatus, har utvecklat tekniker för att använda svamp som miljösanerande och miljörestaurerande verktyg – i *Mycelium Running. How Mushrooms Can Help Save the World* (2005) beskriver han bland annat hur ostronskivlingen kan användas för att bryta ned toxiska substanser.²² Stamets är dessutom förespråkare för användandet av magiska svampar, det vill säga arter innehållande psykoaktiva substanser som exempelvis psilocybin, ett område som det idag forskas intensivt om inom psykiatrin. Efter att i kölvattnet av 1960-talets drogkultur under lång tid ha varit ett bannlyst fält att studera vetenskapligt, har psilocybin och andra psykedelika kommit att betraktas som medicinska preparat med potentialen att revolutionera behandlingen av depression, ångest och posttraumatiskt stressyndrom. Det har visat sig att substanserna verkar på flera nivåer, psykologiskt och molekylärt men också neuropsykologiskt: hjärnan blir mer plastisk och kan lättare välja nya mönster i stället för att följa de invanda. Förhoppningen är därför att man i framtiden ska kunna inrikta sig på att behandla dessa sjukdomar inte genom att dämpa känslolivet, utan i stället genom att bearbeta och läka.²³

Besmittad samverkan

Fiktiva gestaltningar av fungi är relativt ovanligt – de är ett utforskat område inte bara vetenskapligt utan även estetiskt.²⁴ De flesta exemplen återfinns än så länge i de fantastiska genrererna, framförallt de skräckorienterade, och *fungus horror* eller *mushroom horror* nämns i vissa sammanhang som en obskyr subgenre till det mer etablerade *plant horror*.²⁵ I dramaserien *The Last of Us* (2023) orsakar svamp en global pandemi med ödesdigra och långtgående konsekvenser, åtminstone ur människans perspektiv. Serien utspelar sig primärt 2023 i ett postapokalyptiskt USA, men det första avsnittet inleds med en analeps som förklarar vad som hänt.²⁶ Året är 1968, trettiofem år före utbrottet av en muterad variant av parasitsvampen *cordyceps* som nära nog utrotar människosläktet. I en talkshow intervjuas två epidemiologer om riskerna för framtida pandemier. Diskussionen avslutas med att en av dem beskriver svamp, inte virus, som det störta hotet mot mänskligheten: "Fungi seem harmless enough. Many species know otherwise. Because there are some fungi who seek not to kill, but to control. Let me ask you, where do we get LSD from? It comes from ergot, a fungus. Psilocybin? Also a fungus. Viruses can make us ill, but fungi can alter our very minds." Han möts först av skratt och skepsis, både från publiken och kollegan, som betonar att svampinfektioner av det slag som det refereras till visserligen existerar men endast med insekter som värd. Men när motargumentet läggs fram blir det tyst i publiken: "True, fungi cannot survive if its host's internal temperature is above 94 degrees. And currently there are no reasons for fungi to evolve to be able to withstand higher temperatures. But what if that were to change. What if, for instance, the world were to get slightly warmer?"²⁷ *The Last of Us* liknar delvis ett typiskt zombienarrativ: de smittade beter sig som zombier när de angriper andra människor och för smittan vidare genom att bitas, och de tycks sakna individuellt medvetande. Men i andra avseenden avviker den från zombiegenren i åtminstone dess mer renodlade klassiska form, till exempel är action- och goreinslagen nedbantade till ett minimum och zombierna är sällan i fokus. I stället handlar berättelsen till stor del om att leva och överleva i en värld som är i grunden förändrad, och där människan inte längre har herraväldet. Bäst kan serien

kanske beskrivas med det breda begreppet spekulativ fiktion, som inkluderar varianter av både science fiction, skräck och fantastik, när dessa skapar fantasier som utgår från en igenkännbar verklighet.²⁸ I prologen ges en realistisk, vetenskapligt underbyggd förklaring till zombieapokalypsen som anspelar på klimatförändringar, och som kan upplevas som fullt rimlig. Svampen som orsakar utbrottet, *ophiocordyceps unilateralis* eller *zombie ant fungus* som den ibland kallas, finns i verkligheten och orsakar liknande symptom men har alltså myror som värdjur i stället för människor.

The Last of Us är på ett plan en renodlat mykofobisk berättelse om svamp som det största hotet mot mänskligheten. Svampen gör människan till en utrotningshotad art och förvandlar människans livsmiljö till en mer eller mindre förindustriell värld. I den postapokalyptiska tillvaro som berättelsen huvudsakligen skildrar, tjugo år efter utbrottet, har fungi, flora och fauna tagit över städerna. Människorna lever splittrade i mindre grupper som på olika sätt försöker hanka sig fram, antingen genom att bli självförsörjande eller genom att slåss om de materiella rester som fortfarande finns kvar av det kapitalistiska konsumtionssamhället. Bilbatterier är hårdvaluta på svarta marknaden och skosnören finns på ranson. Synvinkeln är alltid människans, och därför gestaltas svamputbrottet som en katastrof. Men ur ett mer-än-mänskligt perspektiv är det snarast en utopi som skildras. Jorden är inte längre överbefolkad och ekosystemet tycks vara på väg att återställas. Svampen visar inga tecken på att breda ut sig och ta över utan tycks existera i harmoni och balans med andra livsformer. Svampen beskrivs i *The Last of Us* dessutom som en medveten varelse, och svampmänniskorna som uppkopplade och sammanflätade i ett stort nätverk. Berättelsen väcker därmed indirekt frågor om relationen mellan individualitet, representerad av de icke-infekterade människorna, och den kollektiva svampen.

I *The Mushroom at the End of the World* använder Tsing svamp för att utforska relationen mellan kapitalismens förstörelse och kollaborativ överlevnad i ett flerartslandskap, och hennes berättelse kan sättas i samband med *The Last of Us*. Vad är överlevnad, frågar Tsing? I den amerikanska kulturen har det handlat om hur var och en, individen eller nationen, bör rädda sig själv genom att bekämpa den Andre – "conquest and expansion." Men i stället för självtillräck-

lighet föreslår hon att vi ska fokusera på ”contaminated diversities within and across species and individuals.” Detta är en konflikt som löper tvärs igenom *The Last of Us*. ”[W]e are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others”, skriver Tsing.²⁹ Andra kapitlet i hennes bok, som har rubriken ”Contamination as Collaboration”, handlar om hur gemensamma världar och nya riktningar skulle kunna emanera ur det respektfulla mötet mellan svamp och människa.³⁰ Som exempel undersöker Tsing den ekologiska och kommersiella dynamiken runt goliatmusseronen, som involverar såväl aktivister som skogsarbetare och professionella svampplockare framförallt i Nordamerika, Norden och Japan men även på andra håll i världen. Goliatmusseronen, eller matsukate som den heter i Japan där den är en mycket exklusiv delikatess, kan inbringa stora summor för skickliga plockare som säljer den till japansk export. Men den har också en viktig funktion i ekosystemet. Den växer gärna i skadade skogar och har egenskaper som bidrar till att återställa dem. Tsings resonemang är försiktigt hoppfullt. Hon menar att svampar kan understödja ett perspektivskifte som kan leda till nya och mer ansvarsfulla sätt att existera i antropocen. Genom att förstå goliatmusseronens komplexa ekologi och ekonomi kan vi kanske i större utsträckning värdesätta de icke-mänskliga livsformernas makt och förmåga menar Tsing, och hon använder sin resa i svampens fotspår till att utforska ”indeterminacy, and the conditions of precarity, that is, a life without the promise of stability”. En viktig aspekt är det som benämns ”the art of noticing”: att leta efter svamp innebär inte att titta framåt eller bakåt utan att se sig omkring, att böja sig ner och titta noga på sin omgivning. ”Neither tales of ruin, nor of progress tell us how to think about collaborative survival”, är hennes budskap.³¹ Är mycelmänniskorna i *The Last of Us* i själva verket en representation av en tidig, utvecklad och disharmonisk fas i ett sådant samarbete? Kanske är det för tidigt att säga, då säsong två i skrivande stund är under produktion. Både Tsings bok och *The Last of Us* handlar i varje fall på olika sätt om möjligheter till överlevnad i kapitalismens ruiner.

”Bortom allt som åtskiljer och skaver”. Svampkärlek i Agneta Pleijels *Fungi*

Sara Rich kopplar genom sitt begrepp *mushroom metaphysics* samman panpsykiskt orienterad filosofi både med en animistisk kosmologi och med naturvetenskapens insikter om mer-än-mänskliga organisms kognition och kommunikation. Även i Agneta Pleijels roman *Fungi. En roman om kärlek* (1993) berör svamp ett både naturvetenskapligt och filosofiskt register. Romanen är baserad på den idag relativt bortglömde tyske naturforskaren Franz Wilhelm Junghuhns liv (1809–1864). Under sin studietid i Berlin blir Junghuhn i Pleijels version en av de få som regelbundet bevisar Arthur Schopenhauers föreläsningar. I verkliga livet bodde de båda där samtidigt och ett möte skulle i teorin alltså kunna ha ägt rum, och till saken hör också att Junghuhn citeras i en fotnot i Schopenhauers *Världen som vilja och föreställning*. Schopenhauer betraktas som en av panpsykismens främsta företrädare i den tyska 1800-talsfilosofin, och trots att hans grundmurade pessimism skiljer sig radikalt från den panpsykism som beskrivs hos Rich kan *Fungi* läsas som en svampmetafysisk betraktelse relaterad till 1800-talets naturvetenskapliga diskurs.³² Berättelsens grundkonflikt kan nämligen sägas stå mellan två olika former av panpsykism: filosofens mörka syn på relationen mellan medvetande och materia, enligt vilken livet består av lidande och världen drivs framåt av begär och rå livsvilja, och den livsbejakande, animistiskt orienterade panpsykism som bärs fram av protagonisten och jagberättaren Franz.³³ Pleijel låter Franz utveckla en destruktiv besatthet av Schopenhauer, som i romanen aldrig nämns vid namn, och uppgörelsen med dennes filosofi löper som ett mörkt stråk genom berättelsen.³⁴

Redan från början etableras protagonistens mykofili som en motvikt till Schopenhauers svartsynthet. Svamparna blir en grundande princip med positiva konnotationer, och de kommer ”med sitt symbiotiska, oseparatorade, ickealienerade liv att fungera som romanens utopi”, som Lisbeth Larsson formulerar det.³⁵ Franz berättar om hur han i sin dystra barndom drar sig undan från människorna, hos vilka han inte mött annat än ”grymhet, tanklöshet och småaktighet” (16). Hans vänner finns i stället i naturen. Han vurmar för dess minsta varelser, småkryp och flygfän, men ”särskilt för svamparna, i synner-

het för deras gåtfulla rötter” (5). Av sin far tvingas Franz att studera till läkare, hans egen önskan om att forska i naturalhistorien möts med förakt och hån. Under studieåren i Berlin tar han för att uthärda tillvaron sin tillflykt till sina vänner svamparna, som han studerar vid sidan om i smyg för att hålla depressionen stängd. Men att endast umgås med dem i tanken ger honom ingen tillfredsställelse – hans längan efter att lära känna dem på djupet, ”deras tankar, deras former”, blir inte tillfredsställd genom de vetenskapliga texternas andefattiga prosa. ”Deras lärdom var torr och doftlös”, skriver han (38). ”Min tröst var att författa en egen artikel om svamparna: om deras knubbiga uppdykanden, deras melankoliska hädanfärder” (52).

Franz brottas med de stora frågorna om livets och lidandets mening, om tingens och tillvarons beskaffenhet, och tycker sig finna svaret i filosofens system, där viljan till liv är grunden. Den är det enda om vilket vi kan ha omedelbar kunskap, och Pleijel låter Schopenhauer markera att den finns ”i människan, i stenen, i svampen” (58). Franz hänförs av hans nya tolkning av idealismen men ryggat samtidigt tillbaka inför dess oförsonlighet: världen är ond, ett stort misstag, och den konflikt som uppstår mellan olika viljor orsakar oerhört lidande. Han försöker nansera, tänker att om viljan finns i svamparna kan den inte vara helt av ondo. Men snart lägger sig filosofens pessimism som ett blytungt lock över Franz tillvaro: livet består bara av illusioner och meningslös smärta, och kärlek har inte någon plats i hans tankebygge. Det närmaste kärlek Schopenhauer kommer är medlidandet med de oskäligen varelserna som människan i sin grymhet och oförståelse utsätter för gränslöst lidande, det enda tillstånd i vilket hon för ett ögonblick kan glömma sig själv. I sina anteckningar från Berlin noterar emellertid Franz tankar som med tiden ska utveckla sig till ett uppror mot den store pessimisten:

Om svamparna: urliv. [...] Individer kunna ej urskiljas eller äro sammanvuxna i klungor eller svärmar [...] Vid sammansmältning med sig själva eller varandra bilda fungi av arten *Phycomycetes* zygotiskt stadium eller period av meditativt lugn, till synes utan begär eller konflikt, jfr fostrets sömn. Kontemplativ fulländning [...] Yttre aktivitet såsom väderlek, förekomst av fuktighet, dagg eller dimma igångsätta svärmande aktivitet, mjuk och böljande. Nu uppvakna allt ur kontemplationen. På nytt

kopulation. Allt är i allt! Faserna i svamparnas liv antyda förekomst av naturlig lycka, vilken dock förkastas av filosofen. (113)

Svamparnas sammanflätade liv representerar ett tillstånd som han själv strävar efter att uppnå – ”bortom allt som åtskiljer och skaver” (116).

När Franz senare i livet vistas i den afrikanska urskogen som främlingslegionär, överväldigas han dock av en natur som i förstone verkar illustrera filosofens tes: dess olika livsformer beskrivs som girigt frossande på varandra, i ständig kamp för att komma uppåt, mot ljuset ovan takkronorna. Hela skogen tycks vibrera av lidande. Gradvis erövrar Franz emellertid en ny kunskap om världen i detta myller av liv och grönska, och när han drabbas av svår feber kommer en insikt gradvis till honom. Han känner sig ”delaktig av växtlighetens livsvilja” (144), och återigen är hans vänner svamparna inblandade. Svävande mellan liv och död ser han ovanför sig ”[p]orösa klungor av svampar” med ”skrynkliga ansikten”, doften i hans näsborrar är ”frisk förruttnelse och hälsosam upplösning”, och han förstår att livet ”tar sin väg genom olika former av existens, genom kroppar och löv, genom celler och spröt, genom oss. Liv och död, inre och yttre, dröm och vaka, allt är förenat med allt” (148–149). Svamparna ifrågasätter genom sitt ”fredliga kopulerande” allt det som den svartsynte filosofen står för och de ger Franz insikten ”att världens innersta grund ej är konflikt utan harmoni” (150).

Vetenskapligt beskrivs symbios, samlevnad mellan olika arter, först efter Junghuhns död, men som Ola Larsmo har påpekat låter Pleijel sin karaktär ana att svamparna som ”lever i symbios med omvärlden, i själva verket består mer av osynliga rotsystem än av kroppar.”³⁶ *Fungi* inleds med ett motto som formulerar denna aning i animistiska termer: ”Fungi, svamparna, sammanbinder allt, de är gudarnas andedräkt och kött” (5). Frasen upprepas i slutet av romanen av en annan svampvän, Alexander von Humboldt, som på ålderns höst blir Franz samtalspartner och själsfrände. Den store naturforskaren bekräftar Franz både på ett vetenskapligt och filosofiskt plan, och delar med sig av sin livsvisdom: ”Fullkomlig akkuratess i detaljen när man beskriver naturfenomenen är nödvändig. Men skildringen av naturen blir livlös, därför ofullständig, om vi inte i djupet av vår själ känna oss delaktiga av dess rörelser. Vi måste samtala med naturen, annars

tiger hon. Bevara Din hänförelse, den är för naturforskaren viktigare än mikroskopet” (211). Romanens motto kommer till Humboldt via den sydamerikanska ursprungsbefolkningen, för vilka symbiotiska sammanhang är en självklarhet som inte behöver beskrivas med hjälp av mikroskop och systematik. De kallar ”de stumma svamparna för gudarnas andedräkt och kött. De vet inte hur rätt de har”, skriver han, ”ty fungi sammanbinder och omvandlar och återföder” (212). Symbios formuleras som ett idealtillstånd i *Fungi*, men i denna historiskt realistiska roman kan människan aldrig involveras i en sådan relation. Kommunikationen med svamparna kan endast äga rum i tanken, genom inlevelse och hänförelse.

Att inifrån vara vad som endast kan betraktas utifrån. Symbios som utopi i Lars Jakobsons ”Nians nät över trapetsen”

I *The Last of Us* är det svampen som söker sig till människan, men i Lars Jakobsons ”Nians nät över trapetsen”, som återfinns i samlingen *Berättelser om djur och andra* (2004), råder det motsatta förhållandet. Berättelsen kan beskrivas som en bokstavlig tolkning av begreppet mykofili – karaktären Gunilla försöker etablera en form av symbios med en hussvamp och hon lyckas till slut. I samband med detta sker något med hennes identitet – främlingar som hon möter hejar tveksamt, de känner igen henne men minns aldrig från vilket sammanhang. Eller är det världen runt omkring som har förändrats? ”Jag hittade mitt ansikte i en spegel i färghandelns skyltfönster, och jag kände igen mig. Det var ju jag [...] Jag var som vanligt, det var bara resten av världen som hade ställts på huvudet. Vänts ut och in”, tänker Gunilla (133). I sin berättelse laborerar Jakobson med föreställningen om vad en individ är och vad det innebär att ha ett medvetande. På ett språkligt och narratologiskt plan utforskas detta bland annat genom ett okonventionellt bruk av pronomen och genom att berättandet slingrar sig in och ut ur olika perspektiv och medvetanden. På ett materiellt plan undersöker Jakobson individens gränser genom att skildra olika former av kroppsmodifiering. Svampmotivet förenar dessa båda aspekter, medvetande och materia. Gunilla måste låta sin kropps konturer upplösas för att komma i kontakt med svampmedvetandet.

Det bör påpekas att Jakobsons text spänner över 184 sidor och förgrenar sig i flera olika riktningar, men av förklarliga skäl fokuserar jag här på de spår som tydligt kopplar upp mot svampens mycelsträngar. Berättelsen handlar till exempel inte bara om organiskt liv utan också om teknologi och semiartificiella existenser.³⁷ Nätet som titeln refererar till är ett elektroniskt implantat som Gunilla använder i kontakten med svampens ”aktionsströmmar [...] ett nians nät över trapetsen, ledd genom den tunnaste teflontub under huden, axel-överarm-underarm och så ingångutgång på handledens undersida” (174). Jakobson, vars signum är ett kreativt bruk av SF-genren, stannar inte heller vid den teknologiska spekulativen utan låter även antyda ett utomjordiskt sammanhang när han i en analeps beskriver svampens ”mjuka vita fläckar lysande i Jordens skugga” och hur dess ”tankar brann vita i planetskuggan; ett helt annat mönster” (154). På så vis samlar han ihop olika spår i samtidens filosofiska diskussion, där föreställningen om människans gränser gradvis har förändrats och expanderat.³⁸

Den äkta hussvampen, vilket det rör sig om i det här fallet, är en parasitär brunrötesvamp som vanligtvis betraktas som en husägares värsta mardröm:

Jävligheten låg framförallt i hemförsäkringens eleganta och finstiltade skygande inför just den här typen av skadeangrepp, inte en krona från det hållet, och att Anticimex erbjöd sina tjänster med det uttalade förbehållet att saneringen kunde döda huset, även om [besiktningsmannen] aktade sig noga för att använda just det Ordet: ’endast rivning återstår.’ (181)

Dess latinska namn har en poetisk men kuslig klang, *Serpula Lacrymans* (den krypande/den ormlika och gråtande), vilket kommer sig av att den med hjälp av mycelsträngarna kan hämta och transportera vatten från marken runt det hus där den lyckats etablera sig. Vattendropparna som i processen bildas på fruktkropparna liknar tårar. Hussvampen ter sig nästan som en varelse från ett Lovecraftskt universum. Hur kommer det sig till exempel att den har utvecklat en preferens för människans bostäder? I vilt tillstånd har den endast återfunnits på ett fåtal otillgängliga platser och på mycket hög höjd, bland annat i skogarna på Himalaya.³⁹ Besiktningsmannen från Anticimex refererar i Jakobsons berättelse till en ”ekologisk nisch och förekomsten av

alkaliska material” (187). Men ”var fanns i så fall svampen innan människan slog upp sina rangliga skjul av trä och sten och skapade nischen åt den? Fanns den? Eller fanns den inte? Låg den bara och väntade som en Möjlighet i den äckliga Naturen?” (187). När Gunilla upptäcker hussvampen i källaren på det ärvda föräldrahemmet i Gamla Enskede betraktar hon den emellertid inte som en parasitär och monstros inkräktare. I stället blir hon nyfiken på sin ”osannolika gäst” och tänker på den som ett slags ”inneboende” vars optimala livsmiljö är ganska lik hennes egen: inte för kallt, inte för torrt.⁴⁰ Hon bestämmer sig för att göda i stället för att bekämpa den. Snart täcker fruktkropparnas pösiga kakor större delen av källaren och husets ytskikt är dammiga av dess bruna sporer, som Gunilla skopar upp med sked, tuggar och sväljer i ett första försök att etablera kontakt.

Det monstrosösa kan fungera som en källa till kunskap i en tillvaro som i grunden är förändrad. I *Arts of Living on a Damaged Planet* (2017) beskriver Tsing et al. monster som användbara figurer att tänka med i antropocen, ”this time of massive human transformations of multispecies life and their uneven effects. Monsters are the wonders of symbiosis and the threats of ecological disruption.”⁴¹ Vi behöver båda aspekterna av symbiotisk monstrositet menar hon, ”entanglement as life and as danger”.⁴² I *The Last of Us* är symbiosen porträtterad i första hand som monstros och kuslig, en parasitär relation som bryter ner människan. En annan dimension låter sig bara anas som en möjlighet i utkanten av berättelsen – det som gestaltas är klimatförändringens osäkra och obestämbara tillvaro. Jakobson tar det monstrosösa skrämmande som en utgångspunkt, men sammanflätningen med det mer-än-mänskliga utvecklas i stället till en lockande livsform bortom det mänskligas begränsade tillvaro: ett behov av en intimare och ömsesidig relation uppstår hos hans mänskliga huvudperson. Gunilla smeker svampens sammetslena utväxter, håller örat mot de tjocka mycelsträngarna och lyssnar, lägger sig till slut naken på källargolvet och väntar på att något ska hända. Hon bär med sig små bitar av fruktkroppar i fickan och på jobbet klagat hennes chef på att hon luktar mögel. Genom efterforskningar i domänerna kroppsmodifiering och transhumanistiska aktiviteter får Gunilla till slut hjälp att koppla upp sig mot svampen via ett nians nät inplanterat under huden. Men interaktionen går trögt, svampen

förstår sig inte på det mänskliga medvetandet som något annat än ”en störning [...] ett hinder som måste passeras” (175). Det är först när Gunilla kompletterar med en kopia av sin kropp, tillverkad av en skicklig dockmakare, som hon i viss mån börjar göra sig konkret och begriplig. Dockan är som en stor form, ett tunt hölje i trä med ett plastskikt på insidan. Gunilla beskriver hur svampen ”slukade [...] docka[n] med en hastighet som jag skulle kalla iver, ibern att få möta detta mystiska mig [...] Men när träet till sist var förtärt och [svampen] låg emot plasten, plasten som var jag, vad var jag då? Bara ett hålrum, en inneslutning” (306).

I början av Jakobsons berättelse nämner Gunilla en bok om ”en man som målar en tavla och sedan går in i dess landskap” där det också förekommer ”en liten beskrivning av en buddhastaty av guld [...] så naturotrogen att det sades att den egentligen var en människa som blivit överdragen med en tunn hinna av guldstoff” (133–136). Det är Sven Lindqvists *Myten om Wu Tao-Tzu* (1967) som åsyftas, och svampmotivet kan därigenom relateras till en diskussion om konst, fiktion och ontologi. ”Det talas ofta om ’inlevelse’ i konsten men nästan aldrig på ett fullt konkret sätt”, skriver Lindqvist. ”Bara riktigt små barn brukar förstå vad det gäller. Jag tror att man inte har ’trängt in’ i ett konstverk förrän man gjort sig skyldig till det banala misstaget att förväxla fiktion och verklighet.” Lindqvists urscen, den där den kinesiske konstnären Wu Tao-Tzu stiger in i sitt konstverk och försvinner, representerar ett utopiskt tillstånd som han återkommer till gång på gång, ”att inifrån vara vad som endast kan betraktas utifrån”. En variant på ”samma dröm” gestaltar en viss Buddhaskulptur med ett ansikte som tycks besjälats. Det sägs att ”det är en verklig människa som har överdragits med ett tunt hölje av guld. Den som lyssnar kan höra hans hjärta slå [...] Konsten är bara ett guldstoff penslat över verkligheten för att fixera den. Under ytan finns en levande människa, innesluten och bevarad av den gyllene hinnan.”⁴³ Gunilla tycker sig likna denna Buddha, överdragen av ”ett tunt lager fernissa [...] [e]tt guldstoff” (131). Berättelsen slutar med att hon upplåter sitt fysiska jag till svampen, som tillfälligt övertalas att konsumera kött. Endast hennes skelett återstår, benen ”omfamnade av och inbäddade” i svampen ”som om kroppen är svept i silke” (304). Ett tag kan hennes hjärtslag höras därinne, men till slut blir det tyst.

Det är nu inte ett konstverk utan en svamp, en levande varelse, som Jakobson låter sin karaktär kliva in och försvinna i. Även om det naturligtvis är fullt rimligt att läsa referensen till *Myten om Wu Tao-Tzu* som en metalitterär diskussion om skönlitteraturens funktion och essens, om inlevelse i fiktionen, menar jag att ”Nians nät över trapetsen” i första hand bör förstås som en gestaltning av en mer allmän längtan efter något autentiskt och meningsfullt, efter att rent konkret leva sig in i och möta den Andre, i detta fall den mer-än-mänskliga svamp-existensen, inte bara på ett symboliskt plan utan som en praktiskt genomförbar möjlighet. Men också, som alternativ, det motsatta: att få dra sig undan, från den Andre och från den stora världen, att ta sig rätten att skapa en egen, mycket begränsad värld att långsamt tyna bort i. Dessa teman finns också hos Lindqvist. Vi får hos Jakobson en inblick i svampmedvetandet, som tolkar Gunillas upplevelser och känslor ”i termer av temperatur och utsträckning i rum och tid. Kallt, alltför kallt, var dåligt, men varmt var också dåligt, natt var en tidsutsträckning av lägre temperatur” (155). Mycket mer än så får vi inte. Svampens värld, menar Gunilla å sin sida, ”låter sig inte återföras, annat än det som i brist på bättre kan kallas för rundgång, men som i stället för ett skärande skri lämnar ett optiskt eko, ett utsläckande som dröjer kvar som en hinna på ögats botten. Inte mörker, men ett utsläckande, en färglös, doftlös intighet” (294). Kanske beror det på att svampen inte tycks ha några begrepp för att förstå ett individuellt jag. Mötet med det mer-än-mänskliga framställs som svårt och ambivalent, ibland skrämmande, men också trösterikt och lugnande. Jakobson förvandlar i sin berättelse den fruktade och avskydda hussvampen till ett föremål för kärlek som tar sig både fysiska och själsliga uttryck. Symbiosen leder i slutändan till ett fridfullt utsläckande, där Gunilla är försjunken i svampens ”mjuka intighet” (298).

Sammanfattningsvis har jag i den här artikeln undersökt några olika sätt att berätta om relationen mellan människa och svamp. I ”Nians nät över trapetsen” används liksom i *The Last of Us* fantasitikens modus för att gestalta mötet mellan våra arter. Deras fantasier om psykisk och kroppslig sammanflätning med svampar tar sig ett mer drastiskt uttryck än det som skildras i Pleijels *Fungi* – Junghuhns relation till svamp är av en mer platonisk karaktär och baseras på vetenskap och filosofi. Men samtidigt pekar även de fantastiska

berättelserna mot en pågående vetenskaplig diskurs, ”interspecies entanglement that once seemed the stuff of fables are now materials for serious discussion among biologists and ecologists, who show how life requires the interplay of many kinds of beings”, som Tsing et al. skriver.⁴⁴ Jag har försökt att tangera denna växelverkan, genom att visa hur svampar och människor kan kopplas samman i en berättelse som involverar både fiktion och naturvetenskap. Pleijel och Jakobson har på olika sätt låtit sina karaktärer försöka förstå svamparnas väsen, deras sätt att kommunicera och interagera. De lever sig in i svamparna och låter sig hänföras eller tröstas av möjligheten till en annan form av liv. I *The Last of Us* skildras svampen med skräck och ambivalens, möjligheten till en harmonisk samvaro är högst oklar. Alla tre berättelserna närmar sig emellertid det paradigmskifte som Tsing et al. visualiserar, bort från synen på världen som bestående i första hand av enskilda individer, avgränsade från varandra genom sina kroppar, och genom kapitalintressen.⁴⁵ I antropocen behöver vi nya sätt att tänka om och föreställa oss tillvaron. Kan svamparna och berättelserna om dem hjälpa oss med detta?

Noter

- 1 Se t.ex. Lawrence Millman, *Fungipedia. A Brief Compendium of Mushroom Lore* (Princeton: Princeton University Press, 2019).
- 2 Carl von Linné, *Delicæ Naturæ. Tal hållit uti Uppsala dom-kyrka år 1772 den 14 decemb. vid rectoratets nedläggande* (Stockholm: Joh. Georg Lange, 1773), 11; *Svensk flora – Flora Suecia* [1755]. Svensk översättning av Flora Suecia 2:a uppl., Helge Erickson och Åke Ohlmarks (Stockholm: Forum, 1986), 387. Se t.ex. Anders Hirell, *Den svenska matsvampens historia* (Stockholm: Carlssons, 2013), 40ff.; Anders Dahlberg & Anna Froster, *Svamparnas förunderliga liv. Vad en svampplockare behöver veta om underjorden* (Stockholm: Natur och kultur, 2021), 15f.; Jesper Nyström, *Svamparnas planet. Det uråldriga nätverket som bryter ner och bygger upp vår värld* (Stockholm: Bonnier Fakta, 2020), 33, 98.
- 3 Gunnar Kock, *Svamparnas dubbelgångare. Svampråd, svamprön, svamphistorier* (Stockholm: Natur och kultur, 1934).
- 4 Craig Mazin & Neil Druckmann, *The Last of Us* (HBO, 2023), baserat på Naughty Dogs playstationspel med samma namn från 2013.
- 5 Agneta Pleijel, *Fungi. En roman om kärleken* (Stockholm: Norstedts, 1993); Lars Jakobsson, *Berättelser om djur och andra* (Stockholm: Bonnier, 2004). Referenser till dessa anges fortsättningsvis i parentes i brödtexen.
- 6 Se t.ex. *The Nonhuman Turn*, Richard Gruisin red. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015). För en definition av det mer-än-mänskliga som ett begrepp

- som omfattar såväl icke-mänskliga livsformer som det omgivande landskapet i vilket de rör sig, se David Abdam, *The Spell of the Senses. Perception and Language in a More-than-Human World* (New York: Vintage, 1997).
- 7 Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 2010); Donna Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008); *Staying With the Trouble. Making Kin in the Anthropocene* (Durham: Duke University Press 2016).
 - 8 Se David Skrbina, "Panpsychism. An Overview" i *Mind that Abides. Panpsychism in the New Millennium, Advances in Consciousness Research* vol. 75, David Skrbina red. (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2009), xii.
 - 9 Sara Rich, *Mushroom*, 98. För en diskussion om relationen mellan panpsykism och animism, se äv. Arne Johan Vetlesen, *Cosmologies of the Anthropocene. Panpsychism, Animism and the Limits of Posthumanism* (New York: Routledge, 2019).
 - 10 Anna Tsing Lowenhaupt, "Unruly Edges. Mushrooms as Companion Species", *Environmental Humanities*, vol. 1 (2012), 141–154; *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015).
 - 11 Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016).
 - 12 Se Hirell, *Den svenska matsvampens historia* för en redogörelse för svenskarnas förändrade attityder till svamp ur ett historiskt perspektiv.
 - 13 Valentina Pavlovna Wasson & Gordon Wasson, *Mushrooms, Russia and History* (New York: Pantheon, 1957).
 - 14 Se Ole Högberg, *Flugsvampen och människan* (Stockholm: Carlssons, 2003).
 - 15 Högberg, *Flugsvampen och människan*, 160.
 - 16 Högberg, *Flugsvampen och människan*, 163.
 - 17 Högberg, *Flugsvampen och människan*, 172.
 - 18 Dahlberg & Froster, *Svamparnas förunderliga liv*, 9.
 - 19 Merlin Sheldrake, *Entangled Life. How Fungi Make our Worlds, Change our Minds and Shape our Futures* [2020] (London: Penguin Random House, 2021).
 - 20 Merlin Sheldrake, "Merlin Sheldrake eats mushrooms sprouting from his book *Entangled Life*", <https://www.youtube.com/watch?v=JfDaIVl-tE>. Hämtad 2023-09-29.
 - 21 Under 2023 i Sverige var t. ex. mykologen Hanna Johanneson sommarpratara i P1, Nobelprismuseets utställning under hösten hade temat "Fungi. Svampar i konst och vetenskap", och på SVT och SR P1 har *Vetenskapens värld* resp. *Kropp och själ* handlat om svampar.
 - 22 Paul Stamets, *Mycelium Running. How Mushrooms Can Help Save the World* (Berkeley: Ten Speed Press, 2005), 55ff.
 - 23 Se t. ex. Dalberg & Froster, *Svamparnas förunderliga liv*, 148–153.
 - 24 I Hirells *Matsvampens historia* omnämns svenska skönlitterära texter från 1600-talet och framåt där svamp förekommer som motiv eller i miljöbeskrivningar, men svamp tar i dessa aldrig någon större plats utan det rör sig om kortfattade och vanligtvis mycket allmänt hållna omnämnanden, 20–27, 37, 110, s. 142–145, 199f., 203f., 244ff., 381–387, 411f., 485f. Se även Sara Rich, *Mushroom* (New York: Bloomsbury Academic, 2023) för enstaka skönlitterära exempel. Peter Henning diskuterar svampmotivet i "Romantic Fungi and other Useless things. Arnold, Tieck, Keats", *Romanticism*, vol. 26 (2020:3), 292–303.
 - 25 Se t. ex. *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, red. Dawn Keetley & Angela Tenga (London: Palgrave, 2016).
 - 26 Oscar Jansson undersöker spelet som serien bygger på ur ett medieekologiskt och posthumanistiskt perspektiv i "Maskinkroppens gräns. Våld, immunitet och medieteknologiska aggregationer i *The Last of Us*", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 51 (2021:1–2), 153–171. <https://doi.org/10.54797/tfl.v51i1-2.1747>.
 - 27 *The Last of Us*, avsnitt 1.
 - 28 Se t. ex. *Science Fiction and Speculative Fiction. Challenging Genres*, Paul L. Thomas red. (Rotterdam & Boston: Sense Publishers, 2013); Mark Oziewicz, "Speculative Fiction", *Oxford Research Encyclopedia of Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2017).
 - 29 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 27.
 - 30 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 27.
 - 31 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 19.
 - 32 Skrbina, "Panpsychism", 118.
 - 33 Jfr. Vetlesen, *Cosmologies of the Anthropocene*, om animism som panpsykismens praktik, 150–207.
 - 34 I *Post scriptum* beskriver Pleijel *Fungi* som "en dikt och en skröna byggd på en flisa verklighet", och förklarar att hon fick idén till sin roman när hon läste Schopenhauer. I *Världen som vilja och föreställning* refererar han Junghahns berättelse om en sköldpaddas plågsamma död för att illustrera tesen om viljan till liv som den yttersta principen och grund till det lidande som karakteriserar existensen. Junghuhns studier i Berlin sammanföll med filosofens vistelse där, och "de två männen skulle alltså i praktiken ha kunnat mötas" ("Litet efterord", utan paginering). Om panpsykism i *Världen som vilja och föreställning*, se David Skrbina, *Panpsychism in the West* (Cambridge: MIT Press, 2005), 117–122.
 - 35 Lisbeth Larsson, "Optimismen förlorad", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 2011, <https://nordicwomensliterature.net/se/2011/01/04/optimismen-forlorad/>.
 - 36 Ola Larsmo, "Frankenstein på Java", *BLM*, vol. 64 (1993:4), 24.
 - 37 Marie Öhman, *Det mänskligas natur. Posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Hoeg och Kerstin Ekman* (Möklinta: Gidlunds, 2017), 71–73.
 - 38 Sverker Sörlin har sammanfattat denna diskussion på ett åskådligt sätt i "Människans nya gränser", *Fronesis*, vol. 35 (2011).
 - 39 Jfr. Tsing, "Unruly Edges", 144–145 om hussvampen i relation till imperialismen.
 - 40 Jakobson, "Nians nät över trapetsen", 182–183.
 - 41 Anna Tsing et al., "Introduction. Bodies Tumbled into Bodies", *Arts of Living on a Damaged Planet. Monsters of the Anthropocene*, Tsing et al. red. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017) 2.
 - 42 Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, 4.
 - 43 Sven Lindqvist, *Myten om Wu Tao Tsu* [1967] (Stockholm: Mån-pocket, 2012), 25.
 - 44 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, vii.
 - 45 Se Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, 5.

OLIVIA
PEUKERT STOCK

BY TORCHES, BONES, AND TEMPLES

Material Metonyms in Personal
Oaths in Latin Literature



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.16657>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Oath-taking¹ was a central part of ancient Roman society and culture. Oaths were sworn in many and varied instances of life: magistrates always swore upon entering and leaving an office, soldiers continually swore an oath of allegiance upon enrolling in the Roman army, jurors, witnesses, and claimants swore in court, treaties were ratified by oaths, but also personal matters could be settled and individuals' statements enforced by swearing.² Graeco-Roman literature, epigraphy, and numismatics constitute quite a rich source material for oaths, about which research have been conducted within and across many fields of study: history, religious studies, law, philosophy, and, of course, language and literature.³ Notwithstanding, the field lacks comprehensive studies specifically combining Roman oath-taking with materiality, despite the extensive interest in materiality within the study of Graeco-Roman religion/magic at large.⁴

Ancient Roman oath-taking, however, indeed constitutes a telling example of how words and matter interplay and relate to one another.⁵ From both literary and material evidence, we realize that material things – objects, living beings, and surroundings – frequently were used in various manners in junction with, as well as in, the uttered oath formula. For instance, in official oath rituals the oral formula is described in the literature as accompanied by bodily gestures that discernably symbolized, visualized, and further materialized the words spoken.⁶ In less official and more personal oaths that lacked such elaborate and ritualistic settings, matter could impact the oath and interplay with words in other ways: through language. The present study aims to examine one of these many ways, specifically how the relation between language and matter in material metonyms could be utilized to produce agency for the literary portrayal of personal oaths in Latin literature, mainly poetry.

Material Metonyms, Materiality, and Agency

In his study of the relations between nature and gesture in the Roman world, Anthony Corbeill remarks that “[a]n analysis of Latin words provides direct access to Roman conceptions of the body and its movements” and deduces that “[i]f language in the Roman world is an extension within nature, it should follow that human bodies, to the extent that natural language can affect them, also interact with the coherent patterning of the natural world.” Among many examples provided, one is the importance of the “physical” word *manus* (“hand”), which acts as stem for the creation of many Latin words and expressions (*mandare* = “to entrust”, lit. “to hand over”; *mancipatio*, “the process of legal transfer of property”, lit. “the taking into the hand”). The human body and its gestures frequently constitute a foundation for language, which Corbeill refers to as the “[p]hysicality of words”.⁷ Latin words have a strong etymological connection to and – at least to an extent – originate from the physical world.

Another important interplay between matter and the Latin language is highly present in literary stylistic features generally employed in Latin literature, namely metonymic language-usages, for instance: *concretum pro abstracto* (“the concrete instead of the abstract”) – and its opposite, *abstractum pro concreto* (“the abstract instead of the concrete”) – and *pars pro toto* (“the part instead of the whole”). Traditionally, metonyms have been viewed as a literary and rhetorical trope: a *figure of speech*. However, studies within cognitive linguistics argue that metonyms also are conceptual and constitute a *figure of thought*.⁸ Accordingly, a metonym is not merely a language embellishment, but also “a cognitive process in which one conceptual entity, *the vehicle*, provides mental access to another conceptual entity, *the target*, within the same idealized cognitive model.”⁹

In line with this, the present study aims to reveal that the metonymical substitution of material language instead of abstract language – *concretum pro abstracto* and, when it comes to swearing by parts of the human body, *pars pro toto* – may impact the audience’s understanding of an oath portrayed. In the cases presented here, the vehicles are all something material (*concretum*) that targets something abstract and/or a more comprehensive abstract institution

(*abstractum*). In the cases with *pars pro toto*, a specific part (e.g. a hand) of the already material whole (human body) is chosen as vehicle to in turn target something abstract (e.g. good faith). Inferably, oaths by abstract institutions alone (by faith, love, friendship) are not uncommonly found in Latin literature as well, especially in beseeches and implorations.¹⁰ If anything, this only makes the examples of material metonyms more telling, since they then seem intentionally chosen for the context of the story in which the oath is uttered.

Conceptual relations existent between the material employed as vehicle and the target were presumably well-known for the Roman audience, in order for them to grasp an author’s meaning of a metonym. Modern readers, however, must turn to the literary and cultural-historical contexts available in an attempt to identify possible targets, and, most importantly for this study, consider what impact the different material vehicles sworn by might have on the portrayal of the oath. Here, the concepts of materiality and agency come into play.

To consider materiality is to perform an “analysis of things: tangible, substantial, fleshy objects that exist in the real world”, which especially concerns “the manners in which things relate to people, places, ideas, memories, social structures and so on.”¹¹ Since this study regards textual sources, materiality here concerns *things referred to in texts*, and how those things are used through language to “relate to people, places, ideas, memories, social structures and so on.”

For this study, agency is, in accordance with Emma-Jayne Graham’s assemblage-theory-informed approach, defined as “the difference-making that results from relations *between* things”.¹² The production of agency is regarded as relational, context-bound, and not something inherent within people nor objects, but something that has the potential to be activated in certain contexts in relation to other things.¹³ Objects may produce agency both in ways intended and in ways not intended by humans, that is, due to their own affordances, which elevates them from being considered as just a tool or medium. To clarify, a torch is a stick with a flame of fire, and may produce agency in terms of its own affordances (light, heat etc.); but, when put into a specific context, such as a Roman sepulchral or nuptial procession, in which it in assemblage with other things,

such as the bodies walking in the processions, may produce a more context-specific agency. An oath constitutes a particular context, in which the relations between its entities – swearer, swearer (recipient of the oath), a guarantor power, and sometimes other material things – have the ability to create agency. For literary portrayals of oaths, there is also always another entity included that must be taken into account: the audience.

In the following sections, a selection of literary personal oaths is presented, through which I argue that the Roman authors communicate with the audience by choosing to let their characters metonymically swear by material things (the vehicles) utilizing *concretum pro abstracto* and *pars pro toto*. After proposing probable targets of the metonyms, I discuss possible impacts which they might have on the portrayal of the oath through the lens of materiality and agency. The selected examples are organized according to what is metonymically sworn by, namely: 1) bodies and objects, 2) places, 3) sacred objects and divine attributes, and 4) physical remains of the dead.

Bodies and Objects

In *Heroides*, the Roman poet Ovid (43 BCE–17 CE) portrays his version of the originally Greek story of the consorts Laodamia and Protesilaus. When Protesilaus had set out on the dangerous journey to fight in the Trojan war, Ovid portrays Laodamia as swearing to her devotion to him in absence:

by your return and body, my divinities, I swear, and by the torches of love and marriage alike, that I as your companion shall follow you wherever you call, whether you shall ... – oh, how I fear it! – or survive.¹⁴

In this oath, Ovid has chosen to have Laodamia swear by two material things, Protesilaus' "body" (*corpus*) and the "torches of our love and marriage alike" (*pares animi coniugiiue faces*), that may act as vehicles for unlocking the target(s).

First of all, "body" is a very physical way of denoting a person. Here, in combination with "return" (*reditus*), body could also constitute a hendiadys meaning "bodily return", which well suits the

context of the oath: Laodamia's desire for the bodily return of her beloved and her fear of their physical separation becoming eternal, were he to die in the war. Indeed, her fear of the eternal separation of their bodies is clear, since she abruptly breaks off her sentence (*aposiopesis*) and dares not even utter the words "if you should die" in her oath formula and have her own body, her voice, materialize her frightful thoughts and thus grant them agentive and illocutionary power. Moreover, this longing for Protesilaus' body is clearly manifested a few lines prior to her oath, where it is revealed that Laodamia keeps a wax image (*cera*) of Protesilaus, objectifying his body:

Still, while you, a soldier, carry arms in a far-off world, I have a wax image, which brings back your appearance. To it I speak flatteries and words owed to you. It receives my embraces. Believe me, this image is more than it seems to be; add a voice to the wax, and it shall be Protesilaus. I look at it and hold it to my bosom in my true companion's stead, and I complain to it, just as if it could answer.¹⁵

By so explicitly referring to the bodily longing for Protesilaus, Ovid also foreshadows the end of the story, which his Roman audience pre-supposedly knew from the famous legend(s) of Protesilaus and the (extremely fragmentarily preserved) tragedy of Euripides, namely that his body would not return from Troy. Instead, he was granted to return from the Underworld for but one single day and then forced to return to the realm of the dead, after which Laodamia committed suicide to be reunited with him.¹⁶ Arguably, Ovid very likely chose "body" as vehicle, so that it might target both Laodamia's physical desire for his bodily return and the fact that she kept true to her oath: in the end, she did follow him wherever he called, even to the Netherworlds, where at least the shades of their bodies were reunited.

Secondly, there are the marriage torches, the so-called *faces coniugii*, which refer to certain torches used on the wedding day of Roman marriages. Most probably, Ovid here included the attribute *coniugii* ("of marriage") to distinguish the marital torch from the funeral torch (*fax sepulchralis*), which was used to light funeral pyres.¹⁷ The marital torches were ignited at the parental hearth of the bride, carried in front of her by a young boy in the marital procession

towards the house of the groom, where ceremonials and celebrations took place.¹⁸ In a way, the torches thus embodied the Roman marriage together with other objects used during the nuptial ritual; hence, there was a practice among Roman authors, “when they needed a shorthand method to refer to a wedding,” to refer to it “metonymically with the mention of torches, the wedding veil, or even the wedding-bed or couch”.¹⁹ Here, however, it is not used as a “short-hand method”, but rather as a seemingly intentional one. The bride’s procession, led by the torches for the whole community to observe, constituted a public declaration of the bride’s *consensus* and *affectio maritalis*.²⁰ Furthermore, according to Reekmans, the culmen of Roman marriage rituals (*nuptiae*) was the sacrifice and the *dextrarum iunctio* (“the joining of the right hands”), which in general was an act of consent, but in the context of consorts it is thought to have symbolized marital concord, whether or not the gesture was specifically performed during the actual wedding day.²¹ The close relation between the marital torches and the *iunctio dextrarum*, however, is visually evident in iconographic representations of married couples.²² From the Roman jurist Scaevola (end of second cent. CE) we are made aware of another marriage procedure including fire, specified to constitute the “wedding celebrations” (*id est nuptiae celebrantur*) together with the “crossing over” (*transiret*) of the bride to the groom, and which entailed that the bride “was accepted with fire and water”.²³ What exactly the ritual of fire and water means remains unclear,²⁴ and of course we must remember that Scaevola and Ovid are separated in time, but it is not entirely impossible that the torches were used to light a nuptial fire for this peculiar ritual, just like sepulchral torches were used to light sepulchral pyres at Roman funerals.

Hence, the wedding procession and the joining of the right hands were bodily performances connected to the spouses’ consent and public display of the promise of a faithful future marriage, as well as the ritual of fire and water connected to the ritual acceptance of the bride into the groom’s house. All of these are probable and fitting targets of the vehicle used in Laodamia’s metonymic oath, “the torches of marriage and love alike”. Torch (*fax*) could also, due to its affordances – hot, burning, inflaming – target notions of love (*animi*, “heart”, “love”, as Ovid specifies) as well as desire, “flame of love/

desire”,²⁵ which pairs well with the other vehicle used in the oath, Protesilaus’ “body” and Laodamia’s desire for it.

What difference does Ovid’s objectifying phrasing of Laodamia’s oath make, then? Why not just have Laodamia swear merely and directly by the *abstractum* (marriage, love, Protesilaus’ life)? Because, the introduction of a material entity (*concretum*) into the oath context expands the network of connections available, which is a set-up for agency production. To clarify, by letting certain objects closely linked to a larger abstract institution figure, the author may utilize their ability to produce contextual agency in his literary portrayals. If put into a fitting context, the objects may communicate beyond the written word, evoke images, and excite feelings in the audience, who were presumably well acquainted with the common cultural symbolisms associated with certain objects in certain contexts, such as the torch in a nuptial context. The objectifying phrasing (*concretum pro abstracto*) of Laodamia’s oath, seemingly evokes scenes particularly from her wedding day and her public consent to marital concord, and perhaps also Protesilaus’ ritual acceptance of her as his bride, as well as her own strong physical desires for his body provided by Ovid’s poem’s literary context and the Greek legend of Protesilaus and Laodamia. It must of course be stressed that Laodamia and Protesilaus were Greek mythical heroes and that they, historically speaking, did not undergo a Roman marriage ceremony, but merely did so in the imagination of the Roman author, so-called “imagined weddings”.²⁶ Nevertheless, this very fact makes Ovid’s choice of indicating Roman nuptial practices more telling, since it is then specifically directed at his Roman – not Greek – audience.

Places

Silius Italicus (26–101 CE), in his epic poem *Punica*, portrays the Roman consul Lucius Aemilius Paullus as swearing by specific places and invoking them as witnesses of his oath to his general Fabius prior to the battle at Cannae (fought in 216 BCE):

As witnesses [of my oath] I invoke the Tarpeian rock, the temple of Jupiter – our kin through blood – and the fortification walls of my

blessed fatherland that I now leave standing with its citadel: wherever the supreme safety [of my blessed fatherland] calls me, I swear that I shall go there, despising the perilousness. But if the army, deaf to me who exhorts them, shall fight, I shall by no means regard you any longer, sons, nor the dear house of Assaracus' lineage; and in no way shall a wounded Rome see [me,] Paullus, return like Varro.²⁷

The Tarpeian rock was situated close to the Capitol in Rome and, according to Rome's first written statutes, perjurers were to be punished to death by being flung from it.²⁸ The temple of Jupiter undoubtedly refers to the temple on the Capitoline hill to "Jupiter the Best and the Greatest", who was commonly invoked in oaths and in the vicinity of whose temple oaths were sworn.²⁹ The walls surrounding the city naturally fortified it, but they were also powerful symbols of Rome in particular. Firstly, the term commonly used to denote the city of Rome alone, *urbs*, likely in origin means "something that is (ritually) enclosed" (from the Proto-Indo-European *gherdh*).³⁰ The city of Rome was therefore equated with its city walls. Secondly, already the ubiquitous stories of the legendary foundation of Rome convey the notion that the Roman walls were inviolable: some even said that Rome's founder, Romulus, uttered a curse that all who transgressed his walls should face death, just like his brother Remus.³¹

Plausibly, the mere mention of these places evoked vivid pictures of power, piety, and security in themselves: the tall and intimidating rock, which surely brought visions of the old horrifying punishment for perjury, the mighty and massive temple situated on top of the hill, and the towering and safety-infusing fortification walls. The rock and the temple were also places particularly connected to and important for official oath-taking. Additionally, the legendary curse and inviolability of the Roman walls is echoed in Paullus' oath: if forced to enter battle, he shall fight to his death to defend his *patria*.³²

However, also the current fragility of the once invincible Rome is evident in the oath phrasing. The author stresses that Paullus leaves the walls and the citadel "still standing" and that "a wounded Rome" herself shall never *see* him return. The city is portrayed as a living body with senses, as personified (*personificatio/prosopopoeia*). In effect, Paullus' own body and the "body" of the city are presented

as stakes in his oath. The fear of losing these two different "bodies" is manifested by the author in the conclusion of this section of the story: "they simultaneously feared the end of the *people* and the *city*" (my emphasis).³³

Metonymically, these *concreta* may be vehicles conveying closely linked *abstracta*, characteristics, which embody the sum of what it entailed to be a good leader of the Roman Republic, according to the highly valued Roman virtue *pietas* (dutifulness towards gods, fatherland, and family) in "the Way of the Forefathers" (*mos maiorum*³⁴): he had to observe the safe-keeping of the state (the walls), show reverence for the gods (the temple), and comply with the body of laws (the Tarpeian rock). In essence, this is what Paullus promises to be: a good leader ready to die for the survival of Rome, in contrast to his co-consul Varro.

In conclusion, the choice of swearing by these three places has implications. First of all, they represent(ed) the Republican city of Rome, both in themselves as important, impressive monuments, and also in what these places arguably are conceptual metonyms for within this particular context: inviolable safe-keeping, piety, and justice. The cultural significance of these places, the relations the Romans had to them, and their own affordances (height, thickness, age) together produce agency for a nuanced portrayal of this oath.

Sacred Objects and Divine Attributes

Another use of *concretum pro abstracto* found in poetic portrayals of oaths is to swear by material attributes and belongings of divinities, instead of by the divinities themselves, which was otherwise the general norm.

For example, the poet Martial (38/41–102/104 CE) – excusing himself for the limited time and leisure available for praising the learned Muses in Rome – swears to his friend and patron Frontinus, not only in the common way "by all the gods" (*per omnes iuro deos*), but also "by the Muses' sacred [things], venerable to me" (*per veneranda mihi Musarum sacra*) that he still cares for him, despite his own inofficiousness.³⁵ *Sacra* have an array of possible meanings in Latin: sacred or consecrated things, religious ritual/mysteries, sacred vessels,

hymns and poems, and so forth.³⁶ Here, two interpretations would fit well. Firstly, *sacra* may refer to poems,³⁷ as sacred to the Muses, who as guardians of poets inspired humans with artistic skills.³⁸ Secondly, the *sacra* might also simply mean “sacred objects”, which could refer to different vessels used in the service or worship of and sacrifices to deities.³⁹ However, no such vessel fits the content of this oath. Instead, they might indicate the Muses’ own sacred objects, that is their divine material attributes (such as musical instruments, theatre mask, scroll) representing their individual skill (such as music, dance, and different genres of poetry and theatre, history et cetera). These would then have been sacred both to the Muses and likely to Martial as a poet in their service.⁴⁰

Both interpretations lead to a similar conclusion. By choosing to swear by the *sacra* of the Muses – that is, either the products of Muse-inspired poets (poems) or the attributes representing the different skills the Muses possessed and inspired artists with – Martial targets the conditional deposit of his oath, namely his own poetic skill and talent. Consequently, he portrays the validity of his oath as dependent upon himself highly valuing being a *vates* – “a (divinely inspired) poet” – as he refers to himself just prior to swearing.⁴¹ Had he sworn only by the Muses, his conditional self-curse would have entailed having the Muses exact *some* divine punishment upon him, in case of perjury. Now, he specifies that his punishment should be to become bereft of his poetic skills.

A more explicit example of a divine attribute sworn by is found in Ovid’s (43 BCE–17 CE) *Amores*. In this passage, Ovid himself swears not only “by Venus” (*per Venerem*), but also “by the winged boy’s bow” (*puerique volatilis arcus*), that he has not been unfaithful to his beloved, who repeatedly accuses him of being so.⁴² The winged boy refers to Cupid, god of libido, who with his bow shot arrows inflicting libidinous desire onto his targets. By explicitly mentioning the bow, a *concretum*, instead of Cupid as Libido personified (as he likely does with Venus as Love personified), it acts as a metonymic vehicle to more specifically target his *own body*. His body has not been shot by the bow and caused to unwillingly feel arousing lust towards other women: his body is free from guilt. Had he only sworn “by Venus and Cupid”, the meaning would have been more in line with “by

Love and Desire, I have not cheated on you”, which focuses on his abstract feelings towards his beloved. The infidelity-causing bow, the divine attribute and the source of Cupid’s divine ability,⁴³ conveys more in this context: not even unwillingly, bodily forced by divine intervention, has he been unfaithful to her.

Propertius (ca. 50–45 BCE–ca. 15 CE), in a poem from his *Elegies*, uses a similar way of rephrasing an oath sworn to himself by his departed beloved Cynthia, who in a dream ghostly appeared before him and spoke:

Yet, I do not rebuke you, although you deserve it, Propertius: long-lasting was my dominion in your works. I swear by the Fates’ chant that nobody can unwind, that I have kept my word and good faith [*fides*]; [as sure as I have kept my word and good faith], so may the three-headed dog bark softly for me. If I speak falsely, may a snake hiss in my tomb and nest on top of my bones.⁴⁴

The Fates were thought to determine the outcome of one’s life. In Roman culture (as well as in many other Indo-European ones), life was often metaphorically imagined as a spinning thread (*stamen*) spun by three Fate-goddesses (*Fata* or *Parcae*), who cut the thread when time had come for the life to end.⁴⁵ The chant of the Fates, referred to in this poem, was thought to be performed by the goddesses while spinning this thread of life.⁴⁶ Since the Fates’ chant is specifically described as something “that nobody can *unwind/untwine/unravel*” (*revolubile nulli*), the threads of Fate are explicitly implied. In extension, the oath itself echoes as something that cannot be unraveled, since an oath too was seen as something essentially *binding*.⁴⁷

By having the ghost of Cynthia swear by the Fates’ divine physical labor, Propertius stresses the determinism of Cynthia’s death and portrays it as the surety of her oath. She is, after all, dead while swearing this and taking the Fate goddesses as witnesses, guarantors, and penalty executioners in case of perjury would therefore not entail a credible surety. However, swearing by “the Fates’ chant that nobody can unwind” shifts the focus from the Fates as guarantors onto the fact that death is final and cannot be unwind, thus indicating an oath in line with “as sure as I am dead, I speak truthfully”. Her being dead

is certainly also why Cynthia's explicitly stated conditional self-curse is directed at her bones and grave, since even the dead fear for their reputation and commemoration among the living being tarnished. This brings us onto the next category: the remains of the dead.

Physical Remains of the Dead

Most often in poetry (but also in a few instances from legal/rhetorical prose and historiography) we find oaths sworn by material remnants of departed kinsfolk or loved ones, that is specifically by their bones, ashes, place of funeral and/or burial, and, in a certain legendary story, by their blood.⁴⁸ Another common way of swearing by the dead was by one's kinsfolk's spiritual, rather than material, remnants, by the *Manes*, "the spirits of the departed".⁴⁹ In line with a dubious passage in Statius (ca. 45–ca. 96 CE), it is reasonable to assume that oaths by remnants of the dead (here "buried ashes") were sometimes specifically sworn in front of grave markers, more particularly funerary altars dedicated to the *Manes*:

Now grief more and more vexes vigilant senses; the moans are clear and Polyxo is gradually detested. Now it is allowed to remember the impious act; now it is allowed to erect altars to the *Manes* and often swear by the buried ashes.⁵⁰

Funerary altars, dedicated to the *Manes* through the inscription *D(is) M(anibus sacrum)*, were commonly erected from around the time of Augustus, roughly around the same time as most of the literary examples of oaths by remnants were written.⁵¹ On the one hand, to the best of my knowledge, no other remaining textual source particularly refers to such a practice.⁵² On the other hand, it is widely attested in literary sources that 1) oaths in general often were sworn in front of altars of gods and 2) that also funerary altars were considered sacred places.⁵³ The remains were often kept inside or by the funerary altar, as evidenced by the innovation of the Augustan period of underlining in epitaphs that the remains were indeed physically buried there; for instance, "here lie the bones" (*ossa hic sita sunt*) and "may the bones/remains rest in peace" (*ossalreliquiae bene quiescant*).⁵⁴ Hence, it

is not unreasonable to think that one wished to be in the presence of "the buried ashes" (*cineres sepultos*) at the funerary altar while swearing by them.

Why swear by material remnants of dead kinsfolk, then? First of all, the ashes and bones of a dead person constitute a metonym of the type *pars pro toto* ("the part for the whole"): the bones/ashes (the part) indicate the entire person (the whole). The same goes for blood of a departed, if we consider Brutus' legendary oath following the suicide of Lucretia, as it is phrased by the historian Livy (59 BCE–17 CE): "I swear by this most chaste blood" (*castissimum [...] sanguinem iuro*); and by the poet Ovid (43 BCE–17 CE): "I swear by this brave and chaste blood" (*hunc iuro fortem castumque cruorem*).⁵⁵ Naturally, they mean that Lucretia, not her blood, was brave and chaste, specifically in her final actions in life.

For a literary audience, these particular "parts" (bones, ashes, blood) also conveniently convey that the person is dead, if not already aware of the fact. In contrast, alive persons in the literature swore in a similar *pars pro toto*-metonymic way: "by my head" (*per caput*)⁵⁶ – meaning their entire life and their value of it – and "by my right hand" (*per dext(e)ram*)⁵⁷ – meaning their credibility/good faith/loyalty (*fides*), since the right hand was considered the seat of those qualities and was used to perform the "joining of the right hands" (*iunctio dextrarum*), a gesture manifesting contracts, consent, and concord.⁵⁸ Since these metonymic vehicles (right hand, head) in the end target abstract institutions (life, good faith), they constitute metonyms of the sort *concretum pro abstracto* ("the concrete for the abstract") as well.

By the same token, it is not hard to imagine that the ashes, bones, and place of burial not only targeted the dead kin *per se*, but also embodied the emotional connection between the living and the departed kin. In an excellent article about humans figuring in oath invocations, Blidstein writes that all kinds of invocations of the dead (spirits, remnants) function due to "the strong connection of the swearer with the dead rather than their ability to punish [in case of perjury]."⁵⁹ Servius Grammaticus, commenting on Vergil's (70–19 BCE) the *Aeneid* 2.431, where an oath is sworn "by the ashes of Ilium and the final flames of my kin",⁶⁰ clarifies this by noting that "it is natural to swear by that

which is dear”.⁶¹ In light of this, the connection one had to the person while alive and how that connection had been continually cherished and commemorated powered the oath with agency, and the choice of including the place of burial and/or physical remnants in the oath formula was a way of evoking and manifesting that connection in words.

Being physically present at the place of burial, like a funerary altar, must have enhanced that emotional connection to the dead. For the Romans, we know that funeral sites could be sought-out for swearing oaths, which is mentioned in a passage in Suetonius (ca. 69–ca. 122 CE). He tells us how “the common people” (*plebs*) persisted in visiting the commemorative marble column of Julius Caesar (100–44 BCE) that was erected at the site of his funeral pyres at the eastern end of the Roman Forum and inscribed with “To the Father of the Fatherland” (*parenti patriae*). They would come before it, he writes, to “sacrifice, make vows, and resolve certain controversies by putting forward an oath by Caesar”.⁶² The place of the divinized father of the Roman people’s funeral pyre was clearly not merely a site for commemoration, but also a place that enhanced the connection to the departed Caesar and powered the oaths sworn by him.

In addition to the emotional connections to one’s kin, material remnants may also act as metonymic vehicles for more context-specific abstract targets. For instance, in the legendary scene in which Brutus holds up the dagger he pulled from the dead Lucretia’s self-inflicted wound and swears by her blood that no king shall ever again rule in Rome, the blood constitutes a symbol for the Tarquinian prince’s vile crime that forced Lucretia to commit suicide to retain her honor.⁶³ Blidstein writes:

The knife and the blood are a metonym for Lucretia’s actions and for the Tarquinian wrongdoing; Livy sets these actions as the common foundation for the future actions of Brutus’s circle. In Livy’s narrative, the oath invokes an honored action or entity, which is foundational for the group’s identity and sense of being.⁶⁴

Being in Lucretia’s bedroom with her lifeless body and her blood dripping from the dagger before them – the crime scene – is here portrayed as what powers this oath with agency. Brutus’ conjuration, that aimed

to overthrow the Roman monarchy, needed a powerful symbol of the royal corruption to incite the people for revolution, and Lucretia’s death appeared as the perfect candidate. Livy tells us how the swearers carried her bloodstained body to the forum of Collatia, where a crowd soon assembled and a rising against the royal family was stirred. Her spilt blood thus came to embody not only the crime committed towards her, but also the royals’ crimes towards the people, who all had their complaints of the prince and were moved to raise their weapons by the sight of grief and Brutus’ brave sternness.⁶⁵

To conclude this section, a comment is in place about the fact that oaths by material remnants and spirits of the departed occur outside of poetry, and whether this allows us to suspect that such oaths were used in real life instances. Blidstein highlights the difficulty of determining to which extent oaths invoking the *Manes* were used in every-day life, since the instances from outside of “poetic, epic, and dramatic literature” are few and “marked as atypical”.⁶⁶ However, quite a few of the examples of invocations of *Manes* cited are arguably atypical due to other reasons, for instance that the spirit invoked was a dead dolphin or that the spirit of the dead in fact was not dead, but still alive.⁶⁷

The instances outside of poetry of swearing by material remnants of the dead come from a juridical anecdote, told by three Roman authors and which, according to one of them, was “well-known” (*nota enim fabula est*).⁶⁸ It concerns an oath in court, which the plaintiff challenged the defendant to swear “by your father’s (and mother’s) ashes (that lie unburied), (and by your father’s memory)”, depending on the different versions of the story.⁶⁹ Blidstein interprets this oath as “highly unusual [...], since the accuser was totally unprepared that the defendant accept his challenge”, but that invoking ashes could have been “more common as a rhetorical move”.⁷⁰ Here it may also be inferred that such voluntary oaths (*iusiurandum voluntarium*) in court in general seemingly were utilized quite often, since oaths, according to the jurist Gaius, were “the greatest remedy for settling/expediating litigations”, yet we have rather few descriptions of such events taking place (and then sworn by other things).⁷¹ But, Seneca the Elder actually mentions swearing by parental ashes in another legal dispute in his *Controversiae*, then concerning a disinherited son, his

biological father, and his uncle, who had previously adopted him.⁷² Since the two legal oaths by ashes preserved to us concern fathers and sons, it appears that these voluntary oath formulations were proposed or mentioned because they fit the legal case at hand. Therefore, it is possible to suspect that similar cases between relatives might have been sworn in this way. If we also account for Statius' conveyance that people could swear by "the buried ashes often/a lot (*multum*)", it is not too far-fetched to think that such practices also left the courtroom.

Moreover, here we ought to regard the quickly spreading Roman innovations of sacredly dedicating epitaphs to the *Manes* and specifically mentioning material remnants of the departed in the epitaph text, as aforementioned. These innovations were contemporary with the authors and poets cited and could inferably shed a different light upon the oath invocations of spirits and remnants. Since they were so commonly included in epitaphs, not seldomly employed in poetic oaths, and occur a few times in other genres (although in peculiar contexts), there are many reasons to suggest that invoking bones, ashes, and spirits of the dead in oaths were part of real life for the 1st century Roman. Indeed, all literary conventions – even embellished poetic ones – reasonably reflect cultural practices in one way or another. Otherwise, literature would make no sense to its contemporary audience.

Conclusions

The foundational argument in this article is that matter employed as metonyms for the abstract in an oath phrasing has the ability to evoke specific aspects (emphasis on the plural!) within the targeted abstract as well as excite feelings and images due to the matter's own affordances. As such, the matter constituting the metonym is not merely a direct substitution for the abstract, but also a thing in its own right that affects the audience in further ways than had only the abstract been sworn by. Certain objects are also imbued with specific cultural significances in certain contexts, such as a torch in a marriage context as opposed to a sepulchral context. Hence, the matter, the *concreta*, utilized in some of the metonymic oaths provided are culturally closely related to the targeted abstract and were, as argued, employed in order

to both convey a specific abstract notion *and* evoke further thoughts, feelings, and images. For instance, the torch was linked to marriage through cultural wedding practices and to feelings of love and desire through natural affordances of fire. As a consequence, the audience is often allowed a deeper glimpse into the meaning of the oath, namely what the swearer is presented as putting up as deposit and surety in his/her oath to make it credible. As hopefully demonstrated, the materials specifically sworn by in these oaths are thus better understood as conceptual metonyms and figures of thought rather than merely as traditional metonyms as figures of speech, where x stands for y. Due to the forces of materiality, matter used as metonymic vehicles has the ability to evoke more than only one target.

In conclusion, because the introduction of a material entity into the literary oath context clearly expands the network of relations, which leads to further associations within that context, as well as the fact that objects could have imbued cultural meanings, I here argue that material metonyms are very useful literary tools that reach beyond poetic embellishment. They have the ability to steer the audience's interpretation of the oath portrayed and, within the literary oath context, produce agency and thus increase the power and efficacy of the oath.

This article constitutes but one of the many possible perspectives on the relations between Roman oaths and materiality, between metaphors and matter, as well as between Roman literature and material culture at large. Lots remain to be investigated within these fields, and hopefully this study might evoke further thoughts and inspire further research.

Noter

- 1 An oath is defined as an *assertion* or *promise* enforced and sanctioned by calling upon a higher force, either divine or non-divine, to act as a guarantor of one's truthfulness. Cf. Alan Sommerstein, "What is an Oath?", in *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Alan Sommerstein & Isabelle Torrance eds. (Berlin/Boston: De Gruyter), 1, <https://doi.org/10.1515%2F9783110227369>.
- 2 **Magistrates:** Fronto, *Ep.* 2.8; Plin. *Pan.* 65; Liv. 31.50; Tac. *Ann.* 8.14. **Soldiers:** George Ronald Watson, *The Roman Soldier* (Ithaca: Cornell University Press, 1969), 44–50, w/ ref. **Court:** Cic. *Q. Rosc.* 15.44, 45; Cic. *Caecin.* 10.28; Alan Watson, *The State, Law and Religion: Pagan Rome* (Athens: The University of

- Georgia Press, 1992), 44–45. **Treaties:** Livy 1.24, 1.32; Ver. *Aen.* 12.198–214; Polyb. 3.25. **Personal matters:** Apul. *Met.* 2.5; Ter. *An.* 286–298; Suet. *Iul.* 85. N.B. All Latin and Greek works are referenced to according to the standard abbreviations in *Oxford Classical Dictionary*, 4th ed., <https://oxfordre.com/classics/page/ocdabbreviations/abbreviations>.
- 3 To mention but a few: Rudolf Hirzel, *Der Eid: ein Beitrag zu seiner Geschichte* (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1902); Moshe Blidstein, “Loosing Vows and Oaths in the Roman Empire and Beyond: Authority and Interpretation”, *Archiv für Religionsgeschichte*, vol. 18 (2018), 275–304, <https://doi.org/10.1515/are-ge-2018-0016>; Moshe Blidstein, “Oaths as a Medium for Inter-Communal Contact in the Roman Empire”, *Historia* vol. 72 no.1 (2023), 86–108, <https://doi.org/10.25162/historia-2023-0004>; Janne Pölönen, “Religion in Law’s Domain: Recourse to Supernatural Agents in Litigation, Dispute Resolution, and Pursuits of Justice under the Early Roman Empire”, *RIDA*, vol. 65 (2018), 163–193; Agamben, *The Sacrament of Language: The Archaeology of the Oath*, trans. Adam Kotsko (Stanford: Stanford University Press, 2011); Frances Hickson, *Roman Prayer Language: Livy and the Aeneid of Vergil* (Stuttgart: B.G. Teubner, 1993); Olivia Peukert Stock, “‘Pro Iuppiter!’: Oaths in Roman Comedy”, *New Classicists*, vol. 7 (2022), 4–28.
 - 4 e.g. Adam Parker & Stuart McKie eds., *Occult Objects and Supernatural Substances* (Oxford/Havertown: Oxbow Books, 2018); Stuart McKie, *Living and Cursing in the Roman West: Curse Tablets and Society* (London: Bloomsbury, 2022); Emma-Jayne Graham, *Reassembling Religion in Roman Italy* (London/ New York: Routledge, 2021); David Frankfurter, “Magic and the Forces of Materiality”, in *Guide to the Study of Ancient Magic*, David Frankfurter ed. (Leiden/Boston: Brill), 659–677.
 - 5 Hence, oath-taking and materiality is the topic of my in-progress doctoral dissertation at Lund University (initiated in 2022).
 - 6 e.g. Livy 1.24.
 - 7 All quotes in this passage are from the discussion on the “physicality of words” in Anthony Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome* (Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2005), 15–20.
 - 8 A classic work in the field is: George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980).
 - 9 Günther Radden & Zoltán Kövecses, “Towards a Theory of Metonymy”, in *Metonymy in Language and Thought*, Klaus-Uwe Panther & Günther Radden eds. (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin’s Publishing Company, 1999), 17–59. (Emphasis added.)
 - 10 **By friendship and love:** e.g. Sallust. *Iug.* 71.5: *lacrumans obtestatur per amicitiam perque sua antea fideliter acta ne super tali scelere suspectum sese haberet*; Ter. *An.* 326: *nunc te per amicitiam et per amorem obsecro, / principio ut ne ducas*. **By good faith:** e.g. Apul. *Met.* 4.11: *adhortatur per dexteram Martis, per fidem sacramenti, bonum commilitonem cruciatu simul et captivitate liberare-mus*; Apul. *Met.* 6.4: ‘*Quam vellem*’ inquit ‘*per fidem nutum meum precibus tuis accommodare*’[.]. See also Dion. Hal. *Rom. Ant.* 2.75: “οὕτω γοῦν σεβαστόν τι πρᾶγμα καὶ ἀμείαντον ἐνομήσθη τὸ πιστόν, ὥστε ὄρκον τε μέγιστον γενέσθαι τὴν ἰδίαν ἐκάστω πίστιν καὶ μαρτυρίας συμπάσης ἰσχυροτάτην[.]”
 - 11 Adam Parker & Stuart McKie, “Introduction: Materials, Approaches, Substances, and Objects”, in *Material Approaches to Roman Magic: Occult Objects and Supernatural Substances*, Adam Parker & Stuart McKie eds. (Oxford/Havertown: Oxbow Books, 2018), 4–5.
 - 12 Graham, *Reassembling Religion in Roman Italy*, 29, original emphasis.
 - 13 Graham, *Reassembling Religion in Roman Italy*, 29.
 - 14 Ov. *Her.* 13.159–160:
per reditus corpusque tuum, mea numina, iuro,
perque pares animi coniugique faces,
me tibi venturam comitem quocumque vocaris,
sive – quod heu! timeo – sive superstes eris.
 N.B. All translations from Latin to English in this article are my own.
 - 15 Ov. *Her.* 13.151–156:
dum tamen arma gerens diverso miles in orbe,
quae referat vultus est mihi cera tuos;
illi blanditias, illi tibi debita verba
dicimus, amplexus accipit illa meos.
crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago;
adde sonum cerae, Protesilaus erit.
hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero,
et, tamquam possit verba referre, queror.
 - 16 For the Greek legend of the Thessalian hero Protesilaus, the remaining fragments of the tragedy by Euripides, and other Latin sources referring to the legend or play, see Christopher Collard & Martin Cropp, *Fragments. Oedipus–Chrysippus. Other Fragments* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), 106–117.
 - 17 See e.g. Ov. *Epist.* 2.120.
 - 18 For Roman wedding ceremonies and wedding torches, see e.g. Cic. *Clu.* 15; Plaut. *Cas.* 1.30; Tac. *Ann.* 15.37 (for a factual discussion on the latter two passages, see Karen Hersch, *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 29–32, 34, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511762086>); AE 1905, 00107.
 - 19 Hersch, *The Roman Wedding*, 18.
 - 20 Hersch, *The Roman Wedding*, 58.
 - 21 Louis Reekmans, “La dextrarum iunctio dans l’iconographie romaine et paléochrétienne”, *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome*, vol. 31 (1958), 25. Cf. Hersch, *The Roman Wedding*, 42 (w/ ref.): “On this point scholars have disagreed, with some asserting that the clasped hands on rings symbolize the so-called *dextrarum iunctio* (“joining of right hands”) and therefore were given exclusively at a betrothal or a wedding, and others arguing that the clasped hands symbolized marital concord.”
 - 22 **Roman sarcophagi:** Susan Walker, *Memorials to the Roman dead* (London: BMP, 1985), 49, fig. 39; Carola Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Romana. Die Antiken Sarkophagreliefs 1, Dritter Teil* (Berlin: Gebr. Mann, 2006), 202–203, no. 35, pl. 29.1. (=Munich Glyptothek inv. no. 533).
 - 23 Dig. (Scaevola) 24.1.66.1: *Virgini in hortos deductae ante diem tertium quam ibi nuptiae fierent, cum in separata diaeta ab eo esset, die nuptiarum, priusquam ad eum transiret et priusquam aqua et igni acciperetur, id est nuptiae celebrentur, optulit decem aureos dono: quaesitum est, post nuptias contractas divortio facto an summa donata repeti possit. Respondit id, quod ante nuptias donatum proponeretur, non posse de dote deduci.*

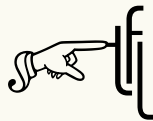
- 24 It might be that the right to utilize fire and water signified the possibility to live in a certain place, if contrasting the practice with the punishment of exile referred to as “fire and water” (*ignis et aqua*), which entailed that the exiled person was shut off from utilizing fire and water in the city (that is, denied to exist there). However, this does not tell us *how* the nuptial practice to accept the bride with fire and water was performed, but it might give a suggestion as to *why*.
- 25 e.g. Hor. *Carm.* 3.9.13; Cic. *Tusc.* 1.44.
- 26 For so-called “imagined weddings” in Roman poetry, see Hersch, *The Roman Wedding*, 16.
- 27 Sil. *Pun.* 8.341–348:
*Tarpeiae rupes cognataque sanguine nobis
 tecta Iovis, quaeque arce sua nunc stantia linquo
 moenia felicitis patriae, quocumque vocabit
 summa salus, testor, spreto discrimine iturum.
 sed si surda mihi pugnabunt castra monenti,
 haud ego vos ultra, nati, dulcemque morabor
 Assaraci de gente domum, similemve videbit
 Varroni Paulum redeuntem saucia Roma.*
 Cf. the similar oath sworn by places evoking and representing specific abstract ideas (that an obsession with material riches equals a poverty of mind and soul) in Val. Max. 4.4.11:
Exsurgamus potius animis pecuniaeque aspectu debilitatos spiritus pristini temporis memoria recreemus: namque per Romuli casam perque veteris Capitolii humilia tecta et aeternos Vestae focos, fictilibus etiam nunc vasis contentos, iuro nullas divitias talium virorum paupertati posse praeferri.
 / Let us rather rise in our minds and let us revive our souls, weakened by the view of money, through the memory of a pristine time: for I swear by the hut of Romulus, the humble houses of the old Capitol and the eternal hearths of Vesta, which are even now content with vessels of clay/earth, that no riches can be preferred to the poverty of such men.
- 28 XII Tab. 8.12 (8.23).
- 29 e.g. Plut. *Sulla* 10: ὁ δὲ ἀναβὰς εἰς τὸ Καπιτώλιον ἔχων ἐν τῇ χειρὶ λίθον ᾧμνυεν, εἶτα ἐπαρασάμενος ἑαυτῷ μὴ φυλάττοντι τὴν πρὸς ἐκεῖνον εὐνοίαν ἐκπεσεῖν τῆς πόλεως, ὥσπερ ὁ λίθος διὰ τῆς χειρός, κατέβαλε χαμᾶζε τὸν λίθον οὐκ ὀλίγων παρόντων, παραλαβὼν δὲ τὴν ἀρχὴν χῆν εὐθὺς ἐπεχείρει τὰ καθεστῶτα κινεῖν, καὶ δίκην ἐπὶ τὸν Σύλλαν παρεσκεύασε καὶ κατηγορεῖν ἐπέστησεν Οὐεργίνιον, ἓνα τῶν δημάρχων, ὃν ἐκεῖνος ἅμα τῷ δικαστηρίῳ χαίρειν ἐάσας ἐπὶ Μιθριδάτην ἀπήρε.; Plin. *HN.* 2.21: *alii in Capitolio fallunt ac fulminantem periurant Iovem.*; Plaut. *Curc.* 265–269: [CO.] *nihil est mirandum melius si nil fit tibi, / namque incubare satius te fuerat Ioui, / auxilio tibi qui in iure iurando fuit. / CAP. siquidem incubare uelint qui periurauerint, / locus non praeberi potis est in Capitolio.*
- 30 James Patrick Mallory, “Indo-European Warfare”, *Journal of Conflict Archaeology*, vol. 2. no. 1 (2006), 84; <https://www.jstor.org/stable/48601908>.
- 31 Livy 1.7.2–3.
- 32 Cf. Aeneas’ oath in Ver. *Aen.* 2.431–34:
*Iliaci cineres et flamma extrema meorum
 testor, in occasu vestro nec tela nec ullas
 vitasvisse vices, Danaum et, si fata fuissent
 ut caderem, meruisse, manu. [...]*
- / I call to witness Ilium’s ashes and the final flame of my kin, that in our downfall I escaped neither battle nor danger, and that, if Fates had decided that I should fall at the hand of the Greeks, I would have deserved it.
- 33 Sil. *Pun.* 8.355: *quippe extrema simul gentique urbique timebant.*
- 34 For the importance of *mos maiorum* for Roman magistrates: Karl-Joachim Hölkesskamp, *Reconstructing the Roman Republic: An Ancient Political Culture and Modern Research*, Henry Heimann-Gordon transl. (Princeton: Princeton University Press, [2004]2010), 17–18.
- 35 Mart. *Ep.* 10.58.5–6, 13–14.
- 36 Charlton Lewis & Charles Short, *A Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1879), “sacer”.
- 37 e.g. Mart. *Ep.* 7.63; Ov. *Tr.* 4.10.
- 38 The Muses were thought to be the guardians of poets (cf. Ov. *Met.* 15.622), who inspired humans with artistic skills (cf. Ver. *Aen.* 525).
- 39 Cf. Stat. *Theb.* 10.200, where the augur swears “by the tripods and the new fates of the raptured magistrate” (*per tripoda iuro et rapti nova fata magistri*). A tripod was a three-footed stand/vessel used in many religious rites and rituals in both Greece and Rome.
- 40 cf. Mart. *Ep.* 9.48, where Martial writes that an oath had been sworn by “the things sacred to you” (*tua sacra*).
- 41 Mart. *Ep.* 10.58.12: *nec vatem talia damna decent.*
- 42 Ov. *Am.* 2.7.27–28:
*per Venerem iuro puerique volatilis arcus,
 me non admissi criminis esse reum!*
- 43 Cf. Ov. *Pont.* 3.3.67–70, where Ovid relates to a friend that Amor/Cupid had appeared to him in a dream the previous night and sworn “by my weapons – my torches and my arrows”. This clearly demonstrates that the seat and power of his divine being truly resides in his attribute, his bow and arrows, and that they are what is most dear to Amor/Cupid himself.
- 44 Prop. 4.7.51:
*non tamen insector, quamvis mereare, Properti:
 longa mea in libris regna fuere tuis.
 iuro ego Fatorum nulli revolubile carmen,
 tergeminusque canis sic mihi molle sonet,
 me servasse fidem. si fallo, vipera nostris
 sibilet in tumulis et super ossa cubet.*
- 45 For the expression as a pan-Indo-European trait, see George Giannakis, “The ‘Fate-as-Spinner’ motif: A Study on the Poetic and Metaphorical Language of Ancient Greek and Indo-European (Part I)”, *Indogermanische Forschungen*, vol. 103 (1998), 1–27, <https://doi.org/10.1515/9783110243444.1>.
- 46 Catull. 64.303–322.
- 47 Oaths are presented as something binding in language used to describe oath-taking, for instance *obstringere iureiurando* (“to bind by an oath”), see e.g. Cic. *Fam.* 11.10.5, as well as defined as a *vinculum* (“bond”) that binds faith (*ad adstringendam fidem*, Cic. *Off.* 3.111). Oath-taking is also seen as something binding, since the priests of Jupiter were restricted from binding themselves by oaths as well as bodily binds, such as having knots in their dress and rings without gems or perforation, see Stuart McKie, “The Legs, Hands, Head and Legs Race: The Human Body as a Magical Weapon in the Roman World”, in

- Material Approaches to Roman Magic: Occult Objects and Supernatural Substances*, Adam Parker & Stuart McKie eds. (Oxford/Havertown, Philadelphia: Oxbow Books, 2018), 117.
- 48 **Bones:** Prop. 2.20.15–18; Ov. *Her.* 3.103–10. **Ashes:** Hor. *Carm.* 2.8.9; Sen. *Contr.* 1.1.3; Stat. *Theb.* 5.454–55; Sen. *Contr.* 7.praef.7; Suet. *Gram. et rhet.* 30; Quint. *Inst.* 9.2.95. **Place of funeral/burial:** Suet. *Iul.* 85; cf. Sen. *Suas.* 2.14 (about the Greek oath by the tombs of the those who fell in the Persian War, see Dem. *de Cor.* 208). **Blood:** Livy 1.59.1; Ov. *Fast.* 2.841–42. For invocations of dead and alive parents in oath invocations, see Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths: Emotional Relations and Divine Ambiguity”, 389–394.
- 49 For swearing by the *Di Manes*, see Charles King, *The Ancient Roman Afterlife: Di Manes, Belief, and the Cult of the Dead* (Austin: University of Texas Press, 2020), 114–116.
- 50 Stat. *Theb.* 5.326–29:
Iam magis atque magis vigiles dolor angere sensus,
et gemitus clari, et paulatim invisae Polyxo,
iam meminisse nefas, iam ponere manibus aras
concessum et multum cineres iurare sepultos.
- 51 Laura Chioffi, “Death and Burial”, in *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Christer Bruun & Jonathan Edmondson eds. (New York/Oxford: Oxford University Press, 2015), 637; Christer Bruun & Jonathan Edmondson, “The Epigrapher at Work”, in *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Christer Bruun & Jonathan Edmondson eds. (New York/Oxford: Oxford University Press, 2015), 15.
- 52 The closest example is probably found in Silius Italicus’ epic poem *Punica* (Sil. *Pun.* 1.81ff), where he writes that Hannibal swore “by our god Mars and by your *Manes*, queen” (*per numina Martis, / per manes, regina, tuos.* 118–19) in a sacred temple specifically dedicated to the departed spirit (*Manes*) of Queen Dido of Carthage (*sacrum genetrices Elissae / manibus*, 81–82), whom Hannibal is said to be descended from. Furthermore, although not mentioning any bodily remnants, we know from Suetonius (*Iul.* 85) that the common people (*plebs*) swore by Caesar standing before a monument, a 20-feet tall marble column, erected and dedicated to him specifically at the place of his funeral.
- 53 **Swearing in front of altars**, e.g. Hor. *Epist.* 2.1.16; IGR 3.137, lines 36–42; Livy 21.1.4; Livy 35.19.3; Cor. Nep. *Hann.* 23.2; Polyb. 3.11; Ver. *Aen.* 12.201; Cic. *Flac.* 90. **Funerary altars as sacred places**, see King, *The Ancient Roman Afterlife*, 174.
- 54 Chioffi, “Death and Burial”, 630.
- 55 Livy 1.59.1; Ov. *Fast.* 2.841–842.
- 56 e.g. Mart. *Ep.* 9.48: *per tua iurares sacra caputque tuum*; Ov. *Pont.* 3.3.67–70: *per matrem iuro Caesaremque caput*; Ov. *Trist.* 5.4.45–46: *per caput ipse suum solitus iurare tuumque, / quod scio non illi vilius esse suo.*
- 57 e.g. Livy 29.24.2–3: Scipio [...] *litteras dat ad regem, quibus etiam atque etiam monet eum ne iura hospitii secum, neu cum populo Romano initae societatis, neu fas fidem dextras deos testes atque arbitros conventorum fallat*; Plaut. *Poen.* 417 (humorously including the “sister” of the right hand, the “left one”), *hanc per dexteram perque hanc sororem laevam*; Ver. *Aen.* 7.234–235: *per Aeneae iuro dextramque potentem*; Apul. *Met.* 4.11: *per dexteram Martis*; Ter. *An.* 289: *per hanc te dexteram*; Apul. *Met.* 6.2: *Per ego te frugiferam tuam dexteram istam deprecor*; Livy 26.48.12: .
- 58 e.g. Livy 23.9: *paucae horae sunt intra quas iurantes per quidquid deorum est, dextrae dextras iungentes, fidem obstrinximus – ut sacratas fide manus, digressi a colloquio, extemplo in eum armaremus?*; Cic. *Deiot.* 8: *Per dexteram istam te oro, quam regi Deiotaro hospes hospiti porrexisti, istam, inquam, dexteram non tam in bellis neque in proeliis quam in promissis et fide firmiorem*; Sen. *Contr.* 1.1.3: *Porrigitte mutuas in gratiam manus; me foederi medium pignus addite: inter contententes duos medius elidor.*
- 59 Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths”, 390.
- 60 *Iliaci cineres et flamma extrema meorum / testor.*
- 61 Serv. *ad Aen.* 2.431: *naturale est iurare per id quod carum*. Cf. Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths”, 392.
- 62 Suet. *Iul.* 85: *Postea solidam columnam prope viginti pedum lapidis Numidici in Foro statuit inscripsitque parenti patriae. Apud eam longo tempore sacrificare, vota suscipere, controversias quasdam interposito per Caesarem iure iurando distrahere perseveravit.*
- 63 Livy 1.59.1: Brutus [...] *cultrum ex vulnere Lucretiae extractum, manentem cruore prae se tenens, ‘Per hunc’ inquit, ‘castissimum [...] sanguinem iuro’*. Ovid (*Fast.* 2.841–842) has Brutus swear by Lucretia’s “brave and chaste blood” (*per [...] hunc iuro fortem castumque cruorem*) as well as by her “departed spirit, which shall be a divinity to me” (*perque tuos manes, qui mihi numen erunt*). The Greek Dionysius of Halicarnassus relates that Brutus held a dagger and swore by Mars and all other gods (*Ant.* 4.70.5–4.71.1).
- 64 Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths”, 391.
- 65 Livy 1.59.2–4: *Ut praeceptum erat iurant; totique ab luctu versi in iram, Brutum iam inde ad expugnandum regnum vocantem sequuntur ducem. Elatum domo Lucretiae corpus in forum deferunt concientque miraculo, ut fit, rei novae atque indignitate homines. Pro se quisque scelus regium ac vim queruntur. Movet cum patris maestitia, tum Brutus castigat lacrimarum atque inertium querellarum auctorque quod viros, quod Romanos deceret, arma capiendi adversus hostilia ausos.*
- 66 Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths”, 389 with references.
- 67 Hyg. *Fab.* 194 (a crew of a ship swears by a dolphin’s *manes*); Sen. *Contr.* 9.3 (pupil swears by the *manes* of his still living teacher).
- 68 Quint. *Inst.* 9.2.95.
- 69 “Swear by your father’s ashes, that lie unburied, and by your father’s memory” (*iuraper patris cineres, qui incondite sunt, iura per patris memoriam*, Sen. *Contr.* 7.praef.7), “Swear by your father’s and mother’s ashes, that lie unburied” (*iura per patris matrisque cineres, qui incondite iacent!*, Suet. *Gram. et rhet.* 30), and “Swear by your father’s ashes” (*iura per patris tui cineres*, Quint. *Inst.* 9.2.95).
- 70 Blidstein, “Invoking Humans in Roman-Era Oaths”, 389.
- 71 Dig. 12.2.1 (Gaius): “*Maximum remedium expediendarum litium in usum uenit iurisiurandi religio, qua uel ex pactione ipsorum litigatorum uel ex auctoritate iudicis deciduntur controuersiae.*” For voluntary oaths settling legal disputes, see Dig. 12.2.3.1; 12.2.9.1 (Ulpian); *TPSulp.* 28, 29; and the oaths by Caesar to settle disputes might be considered legal voluntary oaths as well, Suet. *Iul.* 85.
- 72 Sen. *Contr.* 1.1.3: “*Ergo fame morientem videbo per cuius cineres iuraturus sum?*”

ALEXANDRA BORG

MANICULAN

När litteraturen
pekar finger



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.18064>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Det första du gör när du läser den här sidan är att läsa den grafiskt, som visuell helhet, som bild. Sedan skannar du satsyta, marginaler och stycken. Först i ett sista skede läser du orden på raderna.

☞ är ett iögonfallande tecken som har en tendens bryta sig ut från satsytan och påkalla läsarens uppmärksamhet: Stopp! Titta! Gå hit! I föregående mening skulle tecknet ha kunnat fungera som en överraskning, en pikant detalj, men eftersom du redan överblickat sidan och skapat dig en uppfattning om dess struktur, har du redan lagt märke till det. Eller hur?

Pekhanden, eller maniculan som den också kallas, har gamla bok-historiska anor. Varianter av den i form av pilar och spetsar återfinns i våra första handskrifter, och tros ha fungerat som ett slags annoteringsverktyg.¹ Användningsområdet har sedermera varierat under århundradenas gång. Från att inledningsvis ha varit *läsarens* och senare *författarens* tecken, kom det att bli ett av de första och mest använda typografiska ornamenten. Under moderniteten blir maniculan en vanlig symbol i stadsrummet och syns på affischer, skyltar och brandväggar. Funktionen var här liksom tidigare metonymisk: att förtydliga information, uppmärksamma en detalj och/eller fungera som riktmärke eller hänvisning.² Men överflödet ska snart sina. Några decennier in på 1900-talet går de nästan inte att hitta alls.

I vår digitala tidsålder har dock något hänt. Pekhanden har gjort comeback. I och med det har den fått nya konnotationer, inte minst bör den betraktas som en symbol för eller nostalgisk blinkning till forna tiders tryckkultur. Skiftet är beaktansvärt. Från att ha ingått i en konkret dialog mellan text och läsare – på samma sätt som en marginalanteckning eller ett tillägg – och senare mellan avsändare (tryckare, sättare, redaktör, författare, försäljare) och läsare, har tecknet blivit ett uttryck för ett sökande efter faktisk kontakt, något handfast i en

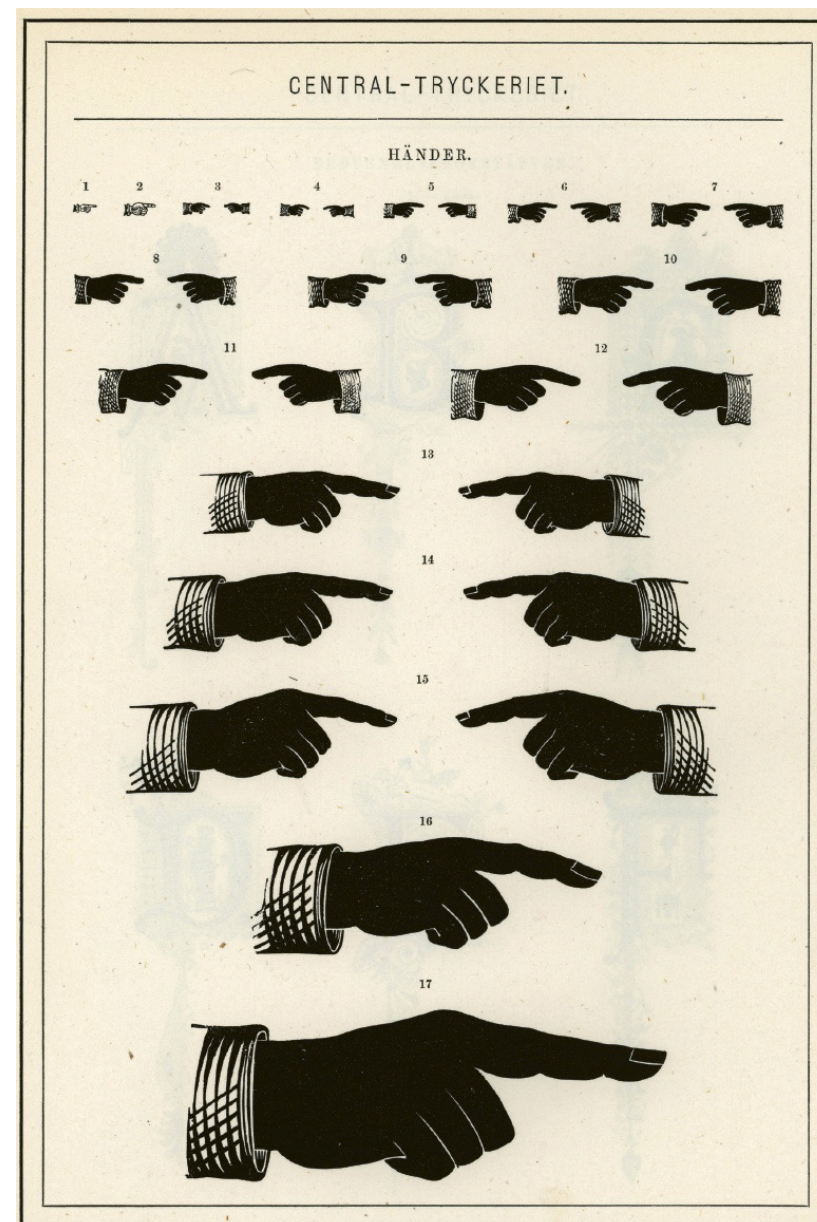
era av massmedier och i vidare bemärkelse vår egen era av digital simulacra. Maniculans historia bör därmed ses som en historia om en förlust i egen rätt, en längtan efter en relation till först den skrivna sidan, sedan den tryckta, och nu den elektroniska.

*

Trots tecknets ursprungliga hemvist i skriftkulturen återfinns det mycket sällan i skönlitterära verk; ett berömt undantag är Laurence Sternes (1713–1768) roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67) som innehåller hela sex stycken pek-händer. Knut Hamsun (1859–1952) använder visserligen inte tecknet typografiskt, men alluderar på det i *Sult* (1890), där huvudpersonen, en förvirrad och rastlös storstadsvandrare, känner sig ”iakttagen” av just en pekhand.³ Ett annat känt – och postmodernistiskt – exempel är Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow* (1973).⁴ Även i ett svenskt sammanhang är pekhänder ovanliga, men undantag finns. Jag har hittat tre exempel: Vilhelm Fredrik Palmblads pamflett *Törnrosens Bok. Nemligen Den Äkta och Veritabla* (1840), August Strindbergs *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet* (1879) och Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (1905).⁵

En förklaring till att de syns så sällan kan vara ekonomi: att infoga en mancula i en trycksats krävde merarbete, och därmed större omkostnader. En annan, kanske mer trolig anledning, var att tecknet under 1700-talet och långt därefter hade en låg sociokulturell status: förekomsten av pekhänder var nämligen väl tilltagen i tryck för en mer folklig publik (almanackor, kalendrar, bondepraktikor, skillingtryck, annonser och prålig marknadsföring). Därtill förekom tecknet ofta i trolldoms- och spådomspraktikor och andra ljus-skygga, ockulta texter. Fingerpekande har också av hävd ett dåligt rykte. Att peka finger är i många kulturer en ful eller till och med olycksbringande gest.

Att pekhänder är så pass ovanliga i skönlitterära sammanhang har bidragit till att forskning om maniculan nästan uteslutande kommit att kretsas kring dess grafiska representation. Medan det finns ett antal bokhistoriska och typografiska studier om tecknets förekomst i handskrifter, manuskript, böcker och trycksaker, finns ytterst få studier om maniculan som litterärt stilmedel.⁶ När pekhanden därför dyker upp



Plansch med maniculas i *Stilprof från Central-tryckeriet i Stockholm* (Stockholm: Central-tryckeriet, 1878). Opaginerad sida. Stilprovet finns bevarat på Kungliga biblioteket.

i fiktionens värld finns anledning att studera den närmare, dels för att utforska teckenvärldens meningspotential sådan den verkar bortom de rena ljudrepresentationerna hos våra bokstäver, dels för att undersöka relationen mellan litterärt berättande och grafisk gestaltning samt förstås visuell kommunikation av olika slag.

I denna uppsats tar jag mig an de tre svenska pekhandsfallen med syftet att klarlägga vilken funktion de har hos författarna: i deras originalmanus, på de tryckta boksidorna samt i respektive romanvärld. Analysen görs med avstamp i det litteratur- och medievetenskapliga forskningsfält rörande materiell skriftkultur som vill vidga litteraturförståelsen till att också omfatta det som är litteraturens materiella villkor – den tryckta bokens och den grafiska formens betydelse.⁷ Eftersom pekhänderna daterar sig från olika litterära epoker (romanik, realism, premodernism /sekelskifteslitteratur) och därtill förekommer i olika litterära genrer (stridsskrift, serialiserad stadsroman, dagboksroman) används en komparativ metod, där förekomsten liksom användandet av tecknet i de tre romanerna ställs mot varandra. Som jag ska visa finns det nämligen flera beröringspunkter mellan de narrativa kontexter pekhanden förekommer i. Författarna tillskriver också tecknet liknande symbolvärden – symbolvärden som, vill jag hävda, är radikalt annorlunda än dem tecknet laddas med idag.

Ett mångtydigt tecken

I bok- och trycktekniska uppslagsverk går  under en rad namn. Det finns inget vedertaget svenskt uttryck, men den brittiske bokhistorikern William H. Sherman räknar med hela 15 olika termer på engelska, bland andra *bishops' finger*, *index*, *pointing finger*, *pointing fist* eller *mutton fist* eller kort och gott *fist*, *hand* och *finger*.⁸ Även *manicula* eller *manicule* efter latinets *maniculus*, liten hand, förekommer; ordet finns också upptaget i Oxford English Dictionary, dock med första förekomst 1986.⁹ En förklaring till namnvariationerna kan vara figurens uppenbara symbolik;  har något tautologiskt över sig. Precis som många av dagens emotikoner behöver den inte benämnas. Den är det den föreställer. I den här artikeln är jag pragmatisk och använder namnen *manicula*, pekhand och den pekande handen synonymt.

Pekhanden är ett piktogram. Av sådana finns det två sorter:

1) bokstäver som är ritade så att de också föreställer en bild, till exempel ett T som ser ut som en grekisk pelare, eller ett Y som ser ut som en människa som lyfter armarna upp i luften; 2) symboliska tecken, som på samma gång har en bildfunktion och kan ersätta ett ord, uttryck eller handling: en dödskallesymbol som signalerar fara, ett hjärta för omtanke, eller en kvinnosymbol för att markera en damtoalett. Pekhanden hör följaktligen till den andra kategorin: en hand med ett utsträckt pekfinger kan antingen eller på samma gång ha en ren bildfunktion eller representera ett ord eller uttryck ("hand", "finger", "att peka", "se här", "gå dit", "den vägen" et cetera).¹⁰

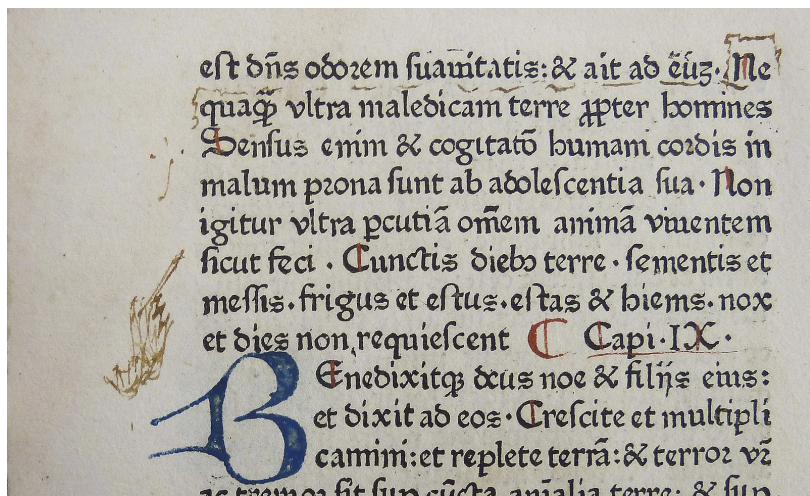
Från Domesday Book till Xerox

Pekhandens användningsområde har sett olika ut under århundradenas gång. Embryot återfinns i marginalen i den äldsta avskriften av *Illiaden*. Det rör sig om små pilar, *diplous* (grekiska för dubbel), som pekar in mot skriftbilden. Figuren tros ha tecknats ner under 200-talet före vår tideräkning och påminner till utseendet om det slags dubbla vinkelcitattecken som i Sverige är kända under den typografiska facktermen gåsögon.¹¹ Pilarna kan ha fungerat som ett slags fotnoter till separata noteringar, och antas ha tecknats av en läsare som gått i dialog med bastexten, eventuellt kommenterat den och lämnat en markering för att något i det lästa ansågs viktigt.¹²

Europas första pekhand förekommer i handskriften *Domesday Book* (1086). Som Paul McPharlin påpekat i *Roman Numerals* (1942) finns dock inget som talar emot att den kan ha målats dit vid ett senare tillfälle: "In fact, marginalia are by their very nature seldom contemporary."¹³ I senmedeltidens och senare renässansens manuskript var pekhanden ett annoteringsverktyg som både läsaren och den skriftlärde använde för att markera en iögonenfallande passage, ett begrepp eller rent av ett faktafel, ett slags animerat "obs" eller "nota bene".¹⁴ Pekhanden kunde också användas för visa att ett tillägg eller en korrigering gjorts.

Innan böcker började massproduceras var bruket att anteckna i dem utbrett. Att kommentera den lästa texten var att gå i dialog med texten, göra resonemanget till sitt. Böckerna var inte bara ett rum för

avsändarens ord, utan också för läsarens tankar. Antecknandet var en del av inlärningsprocessen. Tidiga studiehandledningar uppmanade läsaren att särskilja textpassager med olika slags symboler på det att textens uppbyggnad, mening eller logik förtydligades. Att berika texten med krumelurer och anteckningar fungerade såldes som ett slags minnesteckning, en sofistikerad informationsbearbetning.¹⁵



Detalj från en latinsk Bibel från 1475 med manacula i brunt bläck. Wikimedia commons.

De första *typografiska* pekhänderna uppträder samtidigt med de första tryckpressarna på sent 1400-tal. De används, ofta sparsamt, som dekoration eller som ett slags fotnoter. Tecknet har därmed övergått från att vara läsarens tecken, till att antingen bli tryckarens tecken eller författarens.¹⁶ Med tillägget *typografisk* avses här att tecknet är tillverkat med avsikten att massproduceras i tryck.

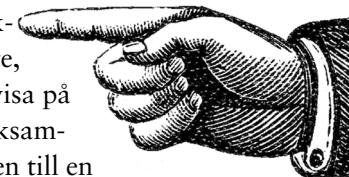
Under 1700-talet i samband med pressens slutgiltiga genomslag sker ytterligare en utveckling: nu blir pekhanden ett oundgängligt tecken i sättningskast och förekommer ymnigt i billiga trycksaker. Det användes både som dekoration och för att styra läsarens blick mot viktig information. Snart börjar också pekhanden leta sig bort från satsytan och ta steget ut i det offentliga rummet. Det blir allt vanligare att den syns i överdimensionerad form på brandväggar, affischer och skyltar.¹⁷ Så småningom ebbar även detta slags användning

ut. Några decennier in på sekelskiftet 1900 syns det pekande fingret allt mer sällan, varken i offentligheten eller i tryck. Kanske blev det helt enkelt omoderna? Eller så kan förklaringen återigen sökas i ekonomiska faktorer. När arbetsgången på tryckerierna förändrades i och med övergången från handsättning till sättningsmaskiner med flytande stilmetall, kunde pekhänderna, som gjordes med specialtillverkade och ofta importerade typer, helt enkelt inte följa med in i den nya tekniken.¹⁸

Den pekande handen kunde ha varit ett minne från en svunnen handskrifts- och tryckkultur. I vår postdigitala tidsålder har likafullt något skett: manuculan undergår en renässans och syns numera överallt, på såväl teknisk apparatur och i digitala gränssnitt som på skyltar. Den förekommer även som ett slags nostalgisk retromarkering i litet mer raffinerad reklam och handtryckta trycksaker. Vanligtvis är designen traditionell, överdimensionerade manshänder med kavaj och manschett. Trycket görs ofta medvetet ojämnt och oskarpt, som för att ge en illusion av att ha tillkommit under en tid då typer sattes för hand och med tiden slets ned. Tendensen att flörta eller raljera med gamla tiders tryckkultur har funnits tidigare, men då mer som ett randfenomen. Medievetaren Marshall McLuhans strösslande med pekhänder i sin *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962) gjorde att en hel generation av pop art-konstnärer fick upp ögonen för tecknet.¹⁹

Det skall tilläggas att de tillbakablickande pek-
händerna sällan används *enbart* i dekorativt syfte, snarare är deras huvudsakliga funktion att just visa på en riktning, eller markera att något bör uppmärksammas: en hårfrisör, en prisuppgift, ett datum, vägen till en studievägledare ...

Pekhanden lever också ett helt separat liv i den digitala världen. Emoji-pekhänder med olika hudnyanser används i diverse chatt-konversationer. Och Unicode, som är namnet på branschstandarden för hur datorer ska hantera text skriven i olika skriftsystem, hade redan 1991 sex pekhandsvarianter: fyra med svart manschett och vit hand (vänsterpekande, högerpekande, uppåt- och nedåtpekande) samt två svarta (höger- och vänsterhand) som var lite mjukare i formen. Unicode 15, lanserad år 2022, har numera drygt 23 versioner



Retromanacula. Open Clip Art Library.

av pekhänder. Även nydesignade, mer expressiva typsnitt lanseras ofta med maniculas vars design formmässigt går i linje med de övriga typerna i typsnittsfamiljen.²⁰

De senaste decennierna har forskare från olika discipliner kommit att studera händers funktion i språk- och skrivutveckling; den kroppsliga kontakten med skrivverktyg och textmedier har som bekant kommit att bli allt mer indirekt i och med digitaliseringen. Forskarna har undersökt vilka processer (kognitiva, mentala, intellektuella) som är inblandade när man skriver för hand respektive på en dator, eller för den delen läser en tryckt text respektive en digital. Flera av studierna visar, föga förvånande, att kunskapsinhämtningen skiljer sig åt samt att det är olika typer av färdigheter som övas upp vid användandet av till exempel digitala respektive analoga skrivverktyg.²¹ Jag menar att återkomsten av den för analog skriftkultur så emblematiske pekhanden bör ses i ljuset av detta intresse för händer liksom i förlängningen digitaliseringens omstrukturering av vår skriftkultur. Maniculan ger en fingervisning om ett om inte ökat materiellt förhållande till skriven text och språklig kommunikation, så åtminstone en ökad medvetenhet om texten och språkets materiella beskaffenhet i relation till läsaren.²²

Sammanfattningsvis kan tecknets tillvaro och synlighet i den skriftliga kulturen relateras till produktionsmässiga förändringar och trycktekniska paradigmskiftet. På samma sätt som tryckpressen och senare den industriella pressen förändrade maniculans användningsområde, kan tecknets återkomst relateras till vår postdigitala kultur. I ett samhälle genomsyrat av digitala artefakter blir den pekande handen så att säga en bro i tiden, ett sätt att återerindra en gedigen, autentisk tryckkultur, en tiden då trycksaker var analoga. Ett förbehåll är dock på sin plats: intresset och den digitala nostalgi som omgärdar pekhanden som typografiskt tecken ska inte nödvändigtvis betraktas som enbart en *reaktion* mot digitaliseringen, utan är lika mycket en effekt av densamma.

I det kommande undersöks hur användningen av maniculan sett ut under ett tidigare trycktekniskt och bokhistoriskt skifte, närmare bestämt övergången till en industriell produktion av litteratur. Det är också vid denna tid – under andra halvan av 1800-talet – som den moderna förlagsbranschen börjar få konturer och med den bereds vägen för en ny författarroll.

Redactionens stora

Vilhelm Fredrik Palmblad (1788–1852) var en del av den svenska Uppsalaromantiken. Som medlem i redaktionen för *Polyfem* och *Tiden* och senare ansvarig utgivare för tidskriften *Phosphoros* och *Svenska litteraturföreningens tidskrift*, var han en drivande kraft i tidens idéströmningar. Han var också medlem i Auroraförbundet och kom att bli delägare av ett tryckeri i Uppsala för att lättare kunna trycka och sprida förbundsmedlemmarnas skrifter.²³

Törnrosens Bok. Nemligen Den Äkta och Veritabla, utgifven icke af Richard Furumo utan af Hofmarskalken Hugo Löwenstjerna sjelf tillkommer 1840 och ges ut i Uppsala på Leffler och Sebell tryckeri.²⁴ Den drygt 140 sidor långa skriften – ”en av vår litteraturs kvickaste pamflett”, som den kallats – är ett inlägg i den debatt som följde på C.J.L. Almqvists kontroversiella roman *Det går an* (1839) och *Törnrosens bok* (duodesupplagan, 1833).²⁵ I *Det går an*-debatten intog Palmblad till skillnad från sin radikale kollega en konservativ hållning. Palmblads parafras är en farsartad satir, en ironisk parafras på Almqvists fiktionsvärld och romangestalten Herr Hugo.²⁶ Uppsalaförfattarens sätt att låna och utnyttja Almqvists litterära egendom väckte irritation, då Almqvist ansåg sig ha blivit utnyttjad och bestulen på sina ”konstnärliga rättigheter”.²⁷

Maniculan syns – och omnämns – redan i upptakten. Herr Hugo sitter med sin son Frans och läser en tidning. Plötsligt får han syn på en notis för en nytgiven bok och utbrister: ”Richard Furumo har nu återigen oss alla ovetande utgivit en ny bok. Se där barn!” (s. 1) Tidningen faller på bordet: ”Frans läste högt: *Af trycket har i dag utkommit och säljes i alla boklådor för 40 sk. B:co: Det går an. En tafla ur lifvet. Af författaren till Törnrosens bok.*” (s. 1, kursiv i original). Herr Hugo, som säger sig vara ”hufvudhjerten i Törnrosens bok”, ilsknar till, varmed sonen försöker få honom på bra humör igen: ”Men bästa Pappa, invände Frans, på titelbladet står hvarken *Törnrosens bok* ej heller *af Författaren till Törnrosens bok.*” (s. 3, kurs. i orig). (Av kommentaren att döma är titelbladet återgivet i tidningen.) Herr Hugo fortsätter dock att ondgöra sig över annonsen, som han tycker ”trompetar ut” nyheten för allmänheten. Han säger:

[O]ch på det att notisen riktigt skulle falla i ögonen, har man frammanför artikeln låtit trycka dit en colossal . Se här, i N:o 70; der har du både sqvallret och den stora handen.

Maniculan återfinns även några sidor längre in i häftet, då boken och tidningsnotisen återigen kommer på tal i ett samtal: ”som du kan läsa i artikeln med Redactionens stora  framföre.”²⁸

Hos Palmblad fyller pekhanden en dubbel funktion. Å ena sidan återges det typografiska tecknet så som romanfigurerna läser/ser det i tidningen (mimetisk funktion), å andra sidan har tecknet också – och detta är tydligast vid andra tillfället – en symbolisk funktion, där tecknet på samma sätt som i en rebus står för ordet ”hand”.

Maniculans formgivning är iögonenfallande. Den ser påtagligt *handritad* ut, inte helt olik de medeltida kråsmanchettprydda pek-händer vi finner i manuskript.²⁹ Pekhanden som är ca 1 cm bred, är inte bara större än de övriga tecknen på raden, utan också lite separerad från dem. Radavståndet är dessutom glesare vid just detta parti, antagligen för att den något överdimensionerade typen skulle få plats i sättskeppet. Genom att låta romangestalterna avstå från att benämna tecknet vid namn (*manicula*, *bishops' finger*, *printers fist*, *pekhand* et cetera) och i stället avbilda tecknet i annonsen – märk väl med

Dertill har han sjelf visserligen varit förståndig. Men mins du inte, min gosse, att Eos, som icke tycks begripa, att man äfven med literärt sqvallrer kan stifta ondt och förargelse, har gjort honom och mig den otjensten att trompeta ut det för allmänheten; och på det att notisen riktigt skulle falla i ögonen, har man frammanför artikeln låtit trycka dit en colossal . Se här, i N:o 70; der har du både sqvallret och den stora handen. När jag tänker på denna Amorina, befarar jag mycket, att författaren återigen gjort något genialiskt streck, någon befängd farut. Och för närvarande är saken ändå be-

Törnrosens Bok, 1840, s. 3. Foto: Litteraturbanken.

Dervid förblef det mer än ett år, men knappt hade Richard utgifvit den osmakligaste och styggaste af alla sina böcker, förr än den andra karlen hittade på att skriva, att harmonien ingalunda fattades Furumo, sjelf, men att ”det brustna, disharmoniska och falska,” icke ligger ”hos skalden, utan i verkligheterna, i lifvet, i de personer han skildrar” med mera, som du kan läsa i artikeln med Redactionens stora  framföre. Just ”rosenfärgad” som i Homerus, är likväl inte denna Eos-hand. Denna klyftiga distinction påminner mig om den icke mindre spitsfundige Examinatorn, som frågade en yngling i en Na-

Törnrosens Bok, 1840, s. 12. Foto: Litteraturbanken.

epiteten ”colossal” respektive ”stora” – lyckas Palmblad illustrera pekhandens otaliga funktioner: organisera information, uppmärksamma något viktigt och förstärka ett intryck samt kort och gott referera till ordet ”hand”, som ett slags bildgåta. Genom att tecknet dessutom förekommer vid två tillfällen – och därtill omnämns ytterligare en tredje gång som ”den stora handen” – förstärks tecknets koppling till tryckkultur, dagspress och reklam liksom det som de inflytelserika medieveterarna Jay Bolter och Richard Grusin benämmt remediering: en pekhand är bokstavligen en typografisk representation av en hand. Märk väl att Palmblad också låter berättaren framhålla att ”man låtit trycka dit” maniculan, som för att understryka att det just rör sig om ett typografiskt tecken. Vid båda tillfällena nämns också att den förekommer tillsammans med en artikel, en annons i en trycksak.

Stridsskrift, debattinlägg, satirisk broschyr: Palmblads text har många lager. Faktum är att den är ett slags fiktion om fiktionen, en berättelse om *den fiktive* berättaren i Almqvists *Törnrosens bok*. Texten tematiserar vidare Palmblads eget tilltag – parafrasen på Almqvists romanvärld – så till vida att den ställer frågor om både upphovsrätt och de materiella och paratextuella aspekter som berör ett litterärt verk: Vem är egentligen författaren om namnet inte finns på titelbladet?

Strindbergs skyltar

Röda rummet. *Skildringar ur artist- och författarlivet* har kallats vår första moderna roman och var August Strindbergs romandebut. Boken var inledningsvis tänkt att gå som följetong i dagspressen, men gavs ut 1879 på Joseph Seligmanns förlag i Stockholm. Få böcker i svensk litteraturhistoria har uppnått samma klassikerstatus, närmare 150 år sedan lanseringen har den givits ut i 140 upplagor och är fortfarande i tryck.³⁰ Handlingen kretsar i mångt och mycket kring produktion och konsumtion av texter. Som Olle Josephson och Björn Melander påpekat är läsning och läsande ett av romanens mest framträdande *topos*.³¹ Flertalet partier återger brev, notiser, dikter, trycksaker och andra slags paraferalia. Vid dessa tillfällen framställs inte bara det textuella innehållet i fråga, textpassagerna är även grafiskt formgivna för att efterlikna trycksaken eller papperet – mediet – som beskrivs. Åtminstone är detta fallet i de första upplagorna liksom i manuskriptet.

De pekande händerna – det rör sig om två högerhänder – förekommer i kapitel 7, ”Jesu efterföljelse”.³² Episoden beskriver huvudpersonen Arvid Falks möte med en förläggare och tilldrar sig på förlagets kontor och tryckeri på Regeringsgatan i Stockholm. Avsnittet inleds med att Falk befinner sig utanför huset. Fasaden är som det står ”klädd med skyltar från källarvåningen ända upp till taklisten”.³³ Några av skyltarnas ord liksom de typografiska tecknen på dem återges i detalj i texten. I förstaupplagan är textpartiet satt i kursiv och står ut i den annars jämna satsytan, något som ytterligare förstärker illusionen av att det är föremål som återges. När Falk tittar upp mot väggen ser vi alltså skyltarna så som han ser dem. Skyltarna blir bild, objekt, inte bara i fiktionsvärlden utan också på baksidan.

Händerna fanns med redan på planeringsstadiet, Strindberg har själv ritat in dem (s. 75–76 i manuskriptet). Som vi strax ska se infogade även Söderberg handritade manikula.³⁴ Det är allmänt känt att Strindberg (liksom Söderberg) månade om sina böckers grafiska form och ofta la sig i sättarnas och bokformgivarnas arbeten; till skillnad från andra ställen i manuskriptet där han önskar en utmärkande typografi saknas dock uppmaningar till sättaren på just det här stället.³⁵

Jag såg af Gråkappan i går afton att du ämnar utgifva Försoningsfacklan. Sök mig i min verksamhet i morgon bittida före 9.

Din Återlöste

Nathanael Skåre.

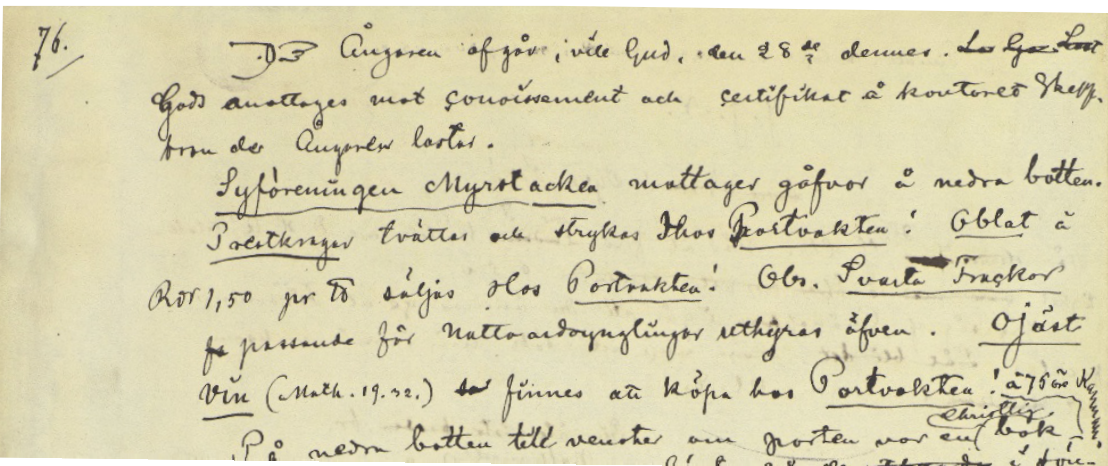
Nu förstod han Lundells gåtor, till en del!

Han kände visserligen icke den store Gudsmannen Skåre personligen och visste intet om Försoningsfacklan, men han var nyfiken och beslöt att hörsamma den närgångna kallelsen.

Kl. 9 stod han på Regeringsgatan framför det väldiga fyravåningshuset, hvars fasad var klädd med skyltar ifrån källarvåningen ända upp till taklisten. *Christliga Boktryckeri Aktiebolaget Friden*, 2 tr. upp. *Redaktionen af Guds barns arfvedel*, 1/2 tr. upp. *Expeditionen af Yttersta Domen*, 1 tr. upp. *Expeditionen af Fridsbasunen*, 2 tr. upp. *Redaktionen af Barntidningen: Föd mina Lam*, 1 tr. upp. *Direktionen för Christliga Bönhusaktiebolaget Nådastolen, verkställer utbetalningar och beviljar lån mot första in-teckning i fastighet*, 3 tr. upp. *Kom till Jesus*, 3 tr. upp. Obs.  Ordentliga utsäljare som kunna ställa borgen erhålla sysselsättning derstädes. *Missions-Aktiebolaget Örnen* utdelar 1867 års vinst med ränte-kupong, 2 tr. upp. *Christliga Missions-ångaren Zululu's kontor*, 2 1/2 tr. upp.

 Ångaren afgår, vill Gud, den 28:de dennes. Gods mottages mot connoissement och certifikat å kontoret Skeppsbron, der ångaren lastar.

Syfsöreningen Myrstacken mottager gåfvor å nedra botten. *Prestkragar* tvättas och strykas hos *Portvakten!* Oblat å 1,50 pr skålp. säljas Hos *Portvakten!* Obs.



Manuskriptet till *Röda rummet*, s. 76. Finns på Kungliga biblioteket.

Flera av Stockholmstryckeriernas stilprovsböcker finns bevarade.³⁶ Går vi till 1879-års katalog från Central-Tryckeriet, det tryckeri som typsade romanens första upplagor, hittar vi ett rikt urval av olika slags manikulas: manshänder med manschett och knappar, kvinnohänder samt anatomiskt korrekta händer med synbara naglar och svällande ådror. För *Röda rummets* vidkommande valdes dock en traditionell manshand.³⁷ Förr i tiden fick tryckerierna specialbeställa typerna. I och med att händerna ofta skulle tryckas i stor gradstorlek (på affischer och liknande) tillverkades de stora typerna av trä, ofta päron eller lönn, i stället för att stöpas i en matris med stilmetall. Trä vägde mindre och var långt lättare att hantera, men typerna kom likväl att bli kostsamma just för att de fick beställas separat.³⁸

Strindbergs pekhänder har tidigare uppmärksammats av två forskare: Gustaf Marcus, i "Strindberg, copywriter. Reklam, uppmärksamhet och skådespelssamhället i August Strindbergs verk" (2019), och Sara Danius, i "Texten i texten. Strindberg, staden och skyltarna" (2008).

Artiklarna är bäge litteraturvetenskapliga med fokus på materialitet. Till skillnad från föreliggande artikel sätter de dock inte in tecknet i ett vidare typografiskt och bokhistoriskt sammanhang. Marcus visar övertygande att pekhanden, bland andra stilmedel, är ett utslag av Strindbergs upptagenhet "av reklamens uttryckssätt

och dess inverkan på den moderna människan som konsument".³⁹ Intresset för reklamens logik och marknadsspråk löper som en röd tråd genom författarskapet; redan i *Röda rummet* låter Strindberg "reklamtext och romantext flyta ihop på oväntade sätt".⁴⁰ I episoden med Falks besök på tryckeriet, till exempel, sammanblandas "boksida och fasad".⁴¹ Marcus tolkar passagen som ett uttryck för en stor medvetenhet om reklamens unika sätt att skapa mening: "Det är ett mekaniskt och materiellt språk" som ständigt försöker ta över betraktarens uppmärksamhet.⁴²

Danius som i sin studie uteslutande behandlar *Röda rummet*, har en annan ingång. Hon understryker att tecknen är "något mer" än "en liten grafisk detalj i ett stort romanbygge"; snarare utgör de en "bärande del av det estetiska uttrycket". Tilltaget, menar hon, förebådar modernismen. Det är de grafiska tecknen som gör romanen *modern*. Danius utvecklar resonemanget och påpekar att ett kännetecken för de modernistiska författarna var just att de tänjde på boksidas gränssnitt och uppfattade sidan som en grafisk palett att utforska och utnyttja för litterära syften. Precis som modernisterna, hävdar Danius, såg Strindberg sidan som ett visuellt rum, eller som hon uttrycker det med ett lånat citat, "ett poem för ögat".⁴³

Strindbergs bruk av pekhänder förespeglar förstås det modernistiska avantgardets användning av typografi som ett språk i egen rätt, men den visar också hur starkt bunden han är till realismen. I romanen blir de två pekande händerna ett utslag av konstriktningsgenreförväntningar, en mimetisk akt, en verklighetseffekt, en realistisk detalj i den yttre världen. Tecknen är mycket riktigt extraordinära grafiska detaljer, men de förekommer icke desto mindre *tillsammans* med andra grafiska arrangemang, till exempel partier som imiterar handskrivna dokument och diverse trycksaker. Pekhänderna används menar jag i första hand för att uppmärksamma tryckkulturens premisser och reklamens invasiva verkan på vår uppmärksamhet, snarare än att vara ett normbrytande, modernistiskt stilmedel.⁴⁴

Det går bara att gissa varifrån Strindberg kan ha hämtat sin inspiration – förarbeten och arbetsböcker till *Röda rummet* saknas nämligen. Det ligger nära till hands att relatera pekhänderna till Laurence Sternes *Tristram Shandy*, men ett sådant inflytande går inte att belägga. Strindberg tycks inte ha lånat eller ägt romanen och han

nämner aldrig författaren i sina brev.⁴⁵ Om boken imponerat så var det inget han talade om. Ändå finns beröringspunkter mellan författarna: intresset för typografi och ambitionen att framställa handskrift i text. Till yttermera visso är både *Röda rummet* och *Tristram Shandy* självreflexiva texter, så till vida att de tematiserar textproduktion, bokformgivning och författarskapets villkor.

En annan, kanske mer trolig inspirationskälla, är den franska realismens förgrundsgestalt: Marie-Henri Beyle (1783–1842) mest känd under författarnamnet Stendhal. Särskilt går det i *Röda rummet* att se likheter med *Le Rouge et le Noir* (1830), en roman som flera forskare analyserat med fokus just på typografi och romantextens visuella kvaliteter.⁴⁶ Till skillnad från *Tristram Shandy* vet man också att Strindberg vid tiden för debutromanens tillkomst hade ett exemplar av *Le Rouge et le Noir* med tryckåret 1831 i sin ägo.⁴⁷ Det är framför allt en av scenerna i boken som kan ha fungerat som inspiration till de Strindbergska skyltarna med text och pekhänder: öppningsscenen där huvudpersonen Julien Sorel nyss anlänt till sin forna hemstad och under en promenad förbi faderns nerlagda sågverk får syn på en skrymmande träskylt med släktnamnet Sorel. I den franska originalupplagan är namnet satt i en antikva i versaler. Precis som träskylten stör landskapet, stör de stora bokstäverna skriftbilden. Vi ser namnet med Sorels ögon, som en logga, som en bild, som ett läsbart objekt.⁴⁸ Att låta ord och namn fungera som bild upprepas även på andra ställen. Till exempel finns en beskrivning av en marmorskyt med ingraverad text. Orden är satta i versaler och i en antikva; även här blir orden i texten ett objekt. Hos Strindberg är emellertid effekten mer slående, inte minst för att han för in den billiga reklamens bildspråk – dagstidningarnas och skyltarnas pekhänder – i den litterära texten.

Ett litet gulnadt tidningsurklipp

Hjalmar Söderberg (1869–1941) publicerade *Doktor Glas. Roman* 1905 på Albert Bonniers förlag. I likhet med *Röda rummet* har den fått en tydlig klassikerstatus. Enligt en förteckning i *Samlade verk* från 2014 gavs hela 64 utgåvor och upplagor ut mellan perioden 1905 och 2010.⁴⁹

Doktor Glas är en kort och koncentrerad idéroman förklädd till dagbok; Söderberg kallar den själv ”tankebok”.⁵⁰ Boken har en förstapersonsberättare, läkaren Tyko Gabriel Glas, och det är genom hans dagboksanteckningar läsaren tar del av händelseförloppet: Glas överlagda mord på den äldre maken till en av hans kvinnliga patienter. Liksom Falk är Glas i trettioårsåldern och liksom i *Röda rummet* spelar Stockholm och den urbana stadsmiljön en viktig roll i miljöbeskrivningen. Glas är också, och detta är centralt, precis som Arvid Falk och Herr Hugo, *en läsare* – av böcker, tidningar och klassisk litteratur samt, kan tilläggas, av sina egna anteckningar.⁵¹ Det finns vidare, precis som i de två andra fallstudierna, flera episoder som kretsar kring skrift samt skriv- och läspraktiker:

Jag sitter och läser bladet som jag skref i går afton, läser det om och om igen [...]. (s. 28)

I en af smålådorna hittade jag nyss en liten lapp, på hvilken det stod skrifvet några ord med min egen handstil, sådan den var för ett antal år sedan [...]. [...] När skref jag det? Är det en reflexion af mig själf, eller är det ett citat jag har antecknat? (s. 104)

Dagboken sträcker sig från sommar till tidig höst. I originalupplagan från 1905 liksom i *Samlade verk* från 1921 (dock ej i den senaste utgåvan av *Samlade verk* från 2014) är boksidan grafiskt arrangerad för att efterlikna en dagbokssida med datum högst upp till höger, avgränsande ljusrum mellan datum och brödtext (texten är koncentrerad två tredjedelar ner på boksidan) samt tydligt separerade stycken. På liknande sätt som hos Strindberg och Palmblad har layouten, boksidans gränssnitt, laddats med en betydelsepotential som går bortom den rent språkliga.

Pekhänderna förekommer i en dagboksanteckning med datumet den 9 juli. Sidan inleds med orden: ”Det regnar alltså. Dagar som dessa äro släkt med allt hemligt gift i min själ.” Glas sitter vid sin chiffonjé och ”drar ut den ena lådan efter den andra och tittar på gamla papper och saker. Ett litet gulnadt tidningsurklipp faller mig i händerna”. (s. 93)

Efter stycket, på nästföljande sida, återges så tidningsutklippet, en reklamannons för en bok.

Finns det ett lif efter detta? Af theol. dr H. Cremer. Pris 50 öre.

John Bunyans uppenbarelser. En framställning af det kommande lifvet, himlens härlighet och helvetets fasor. Pris 75 öre.

Människans egna kraft. Rätta vägen till utmärkelse och rikedom af S. Smiles. Pris 3: 50, eleg. inb. i klotb. med guldsnitt 4: 25.

Hvarför har jag gömt denna gamla annons? Jag minns, jag klippte ur den när jag var fjorton år, det året då min fars förmögenhet gick upp

Papperslappen, tidningsnotisen, är som framgår av bilden ovan formgiven på ett sådant sätt att det skapas en illusion av att läsaren läser och ser samma sak som Glas: en notis med spärrad och fetad brödtext i olika typgrader samt två pekhänder som ramar in boksiteln:

Människans egna kraft. Partiet återfinns (i första och andra upplagan) högst upp på versosidan, det vill säga "dagboksbladets" baksida. Annonsen är inte realistiskt avbildad, men snudd därpå; återgiven med de möjligheter som stod till buds för dåtida tryckerier inom ramen för traditionell bokproduktion. I en senare upplaga (1943) har partiet en än mer avancerad typografi, stycket omges nu också av blankrader, ljusrum ovan och under, som för att ytterligare understryka notisens karaktär som en isolerad grafisk enhet.

och saker. Ett litet gulnat tidningsurklipp faller mig i händerna.

Finns det ett lif efter detta? Af theol. dr H. Cremer. Pris 50 öre.

John Bunyans uppenbarelser. En framställning af det kommande lifvet, himlens härlighet och helvetets fasor. Pris 75 öre.

Människans egna kraft. Rätta vägen till utmärkelse och rikedom af S. Smiles. Pris 3: 50, eleg. inb. i klotb. med guldsnitt 4: 25.

Varför har jag gömt denna gamla annons? Jag minns, jag klippte ur den när jag var fjorton år, det året då min fars förmögenhet gick upp i rök.

Efter annonsen följer stycket:

Hvarför har jag gömt denna gamla annons? Jag minns, jag klippte ur den när jag var fjorton år, det året då min fars förmögenhet gick upp i rök. Jag sparade på mina små fickpengar, och till sist köpte jag mr Smiles bok, dock inte med guldsnitt. Då jag hade läst den sålde jag den strax i ett antikvariat; den var för öfverdrifvet dum.

Men annonsen har jag kvar. Den är också värdefullare. (s. 94, indrag i original)

Notisen framträder följaktligen som bild på romansidan. I så måtto blir den en bild i bilden – den syns på en sida som i sig ska föreställa en bild, ett objekt, en efterlikning av en dagboksida. På samma sätt som hos Strindberg läser – ja, *ser* – vi med huvudpersonen. Sidans gränssnitt blir annonsens varmed fiktionen får verklighetsanspråk. I *Doktor Glas* kan förmedlingen därtill sägas vara ännu mer omedelbar då handlingen berättas i jagform.

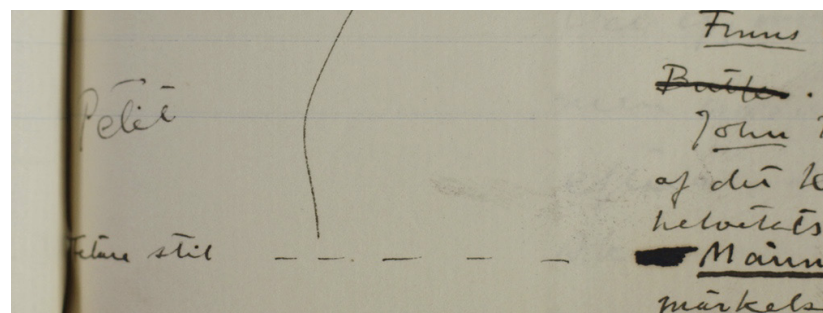
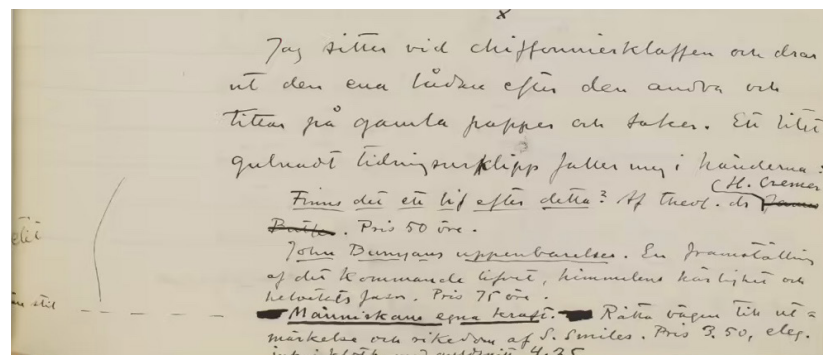
Söderberg hade en verklig annons som förlaga. Skotten Samuel Smiles *Människans egen kraft. Rätta vägen till utmärkelse och rikedom*, eller *Self-Help* (1859) som den hette i original, var en bästsäljande självhjälpsbok som gavs ut i flera svenska upplagor. På Kungliga bibliotekets sökmotor för svenska dagstidningar, tidningar.kb.se, återfinns flertalet annonser för boken i diverse dagspress under perioden 1880–1905. Till höger en notis i *Svenska Dagbladet* från 8 oktober 1894. Som framgår har layouten stora likheter med den bokannons som förekommer i *Doktor Glas*.⁵²

Att Söderberg var noggrann med att det tryckta textpartiet skulle se ut som en annons blir tydligt om vi jämför det med textpartiets förlaga i manuskriptet från 1902.⁵³ Här syns två svarta handritade



maniculas (vänster och högerhand). Titeln på Smiles bok, *Människans egna kraft*, är därtill understruken. Bredvid textstället återfinns i vänstermarginalen nära bindningen små nästintill oläsbara noteringar. Av den förstörade detaljbilden som bilagts faksimilet, går det att uttyda att orden är "Petit" samt "Fetare stil".⁵⁴ Orden är skrivna av Söderberg själv: här liksom i den övriga brödtexten syns nämligen ett för skrivstilen utmärkande särdrag: bokstaven t:s tvärstreck svävar något ovanför grundstrecket (gäller både versaler och gemener). "Petit" (fr. liten) är en vanlig tryckteknisk anvisning till sättaren om att texten skall sättas i liten stil, eller en stil vars gradstorlek är mindre än den löpande brödtextens. Söderberg har med andra ord så långt det är möjligt lagt sig vinn om att efterlikna reklamens grafiska layout.

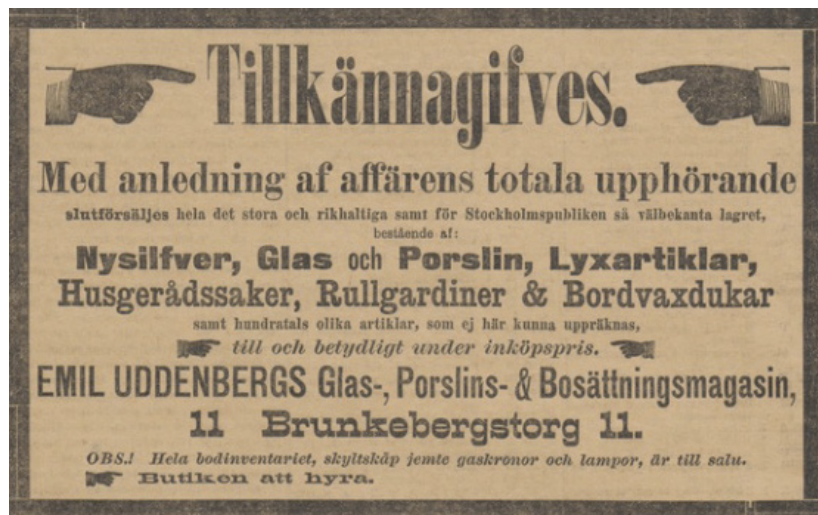
En genomgång visar att anvisningarna är det enda tillfället i manuskriptet där Söderberg kommenterar romanens grafiska realisering, dess typografi. Frågan är dock hur anvisningen togs emot i praktiken



Manuskriptet till *Doktor Glas*. Finns på Göteborgs universitetsbibliotek. Nedre bilden är en förstoring av marginalanteckningarna. Foto: Litteraturbanken.

– tillmötesgick man hans önskemål? I både första- och andrapupplagan från 1905 finns mycket riktigt pekhänder (s. 94; upplagan är tryckt på samma sats) liksom ord satta i mindre grad eller fet stil. Maniculas återfinns även i 1921-års upplaga av *Doktor Glas* (6:e upplagan, *Samlade skrifter* 5, s. 67) samt i 1943-års (s. 72). Vad gäller den senaste utgåvan, *Samlade skrifter* 7 (Lind & Co, 2014) har emellertid pekhänderna ersatts av enkla vinkelcitattecken. Detta trots att redaktörerna säger sig ha haft 1921-års upplaga som bastext, i vilken tecknet alltså förekommer. Ingen förklaring till modifieringen uppges.⁵⁵

Paul McPharlin som i sin studie utgått från maniculans förekomst i en amerikansk kontext menar att det sker en nedgång i användandet av pekhanden under perioden 1890–1910 (McPharlin använder termen "fist" – inom citattecken). Anledningen sägs vara de föregående decenniernas överanvändning. Han nyanserar visserligen sitt påstående och tillägger att maniculan kan ha varit där "all the time", bara att han inte lagt märke till den.⁵⁶ Vad gäller svenska förhållanden är maniculan svår att missa: det tycks ha gått inflation i bruket. En förklaring kan vara att svensk dagspress stod under större ekonomisk press än den anglosaxiska och därmed tvingades vara mer öppen för reklam. För att ta ett närliggande exempel finns i *Svenska Dagbladet* den 8 oktober 1894, alltså samma dag som vi finner annonsen för Smiles bok, 50 stycken maniculas på tidningens åtta sidor. Samtliga av dem syns i reklamsammanhang, där de används både för dekoration och för att markera något, en prisuppgift eller ett namn. Pekhänderna syns också jämsides andra grafiska arrangemang och ornament: bårder, utsmyckade kanter och pilar. Ofta förekommer de i par (höger och vänster), men uppträder även i ental. En av annonserna i *Svenska Dagbladet* har sammanlagt åtta pekhänder. Några gånger har de dubblerats (två pekhänder staplade på varandra). Inte sällan är de ord eller siffror som betonas på detta sätt. De betonade orden är därtill ofta fetstilade, precis som titeln i annonsen i *Doktor Glas*. Nästan undantagslöst rör det sig om svärtade manshänder med manschett; några av dem är över tre centimeter i diameter. Med tanke på hur omfångsrika storleksmässigt dagstidningarna var vid denna tid måste det visuella intrycket av alla händer varit slående; å andra sidan kan de ha varit just så vanligt förekommande att läsaren inte lade märke till dem, att de så att säga inte såg fingret för alla händer.



Annonser ur Svenska Dagbladet 8 oktober 1894. Foto: Svenska Dagbladet.

✎ Avslutning

Denna artikel undersöker pekhandens förekomst i skönlitterära texter. Tre böcker har fungerat som exempel: Palmblads *Törnrosens Bok* (1840), Strindbergs *Röda rummet* (1879) och Söderbergs *Doktor Glas* (1905). Samtliga böcker daterar sig från en tid då det sker stora förändringar i den grafiska branschen. Den är också nu en modern bokbransch tar form. Som jag har argumenterat för bör författarnas användning av det iögonenfallande typografiska tecknet sättas i relation till denna omvandling av Bokens samhälle.

Författarnas bruk av tecknet har analyserats utifrån ett bokhistoriskt sammanhang samt mot bakgrund av den renässans maniculan

undergått i vår tryckkulturs sena tidsålder. Genom att vidare studera boksidornas gränssnitt och typografi, texternas materialitet kort sagt, har jag kunnat kasta nytt ljus på förbisedda detaljer i några av den svenska litteraturvetenskapens mest beforskade verk.

I medeltida handskrifter och senare i de första tryckta kodexarna fungerade maniculan som ett slags förtrolig manifestation av en förbindelse mellan språkets efemära värld och läsarens längs med meningarna följande finger eller författarens skrivande hand. Pekhänderna anspelar på en mänsklig närvaro i texten, en förening mellan kropp och text, eller uttryckt på ett annat sätt: mellan materiell verklighet och textvärld. Hos de aktuella författarna fyller pekhanden delvis andra funktioner, dels utgör det ett slags verklighetseffekt, dels ”pekar” de mot mediering och de omgivande materiella villkoren för skrivande och textproduktion.

Om användandet av maniculan i dagens digitala kultur är en nostalgisk blinkning till trycksvärta och handsatt text, laddar de tre författarna tecknet med andra symbolvärden; för dem representerar maniculan knappast någon homage till forna tiders tryckpressar, snarare tvärtom: lika kaxigt som normbrytande importerar de den från en annan sociokulturell kommunikationssfär: den allmänna låga dagspressens och reklamens påträngande värld. Palmblad talar till exempel föraktfullt om ”Redactionens stora hand”. Att som de därför införliva tecknet i ett skönlitterärt sammanhang bör betraktas som ett för samtiden radikalt grepp.

Noter

Jag vill varmt och innerligt tacka de båda anonyma granskarna av denna artikel. Era synpunkter har varit till stor hjälp under slutskrivningen. Jag vill också tacka docent Stephen Donovan för givande diskussioner och värdefulla rekommendationer rörande artikelns kärnbudskap. Mitt sista tack går till Cai Andersson på Litteraturbanken.se för hjälp med genomsökningen av Litteraturbankens corpus på jakt efter den pekande handen.

*

- 1 Kathleen McNamee, *Sigla and select marginalia in Greek literary papyri*, Papyrologica Bruxellensia, 26 (Bruxelles: Fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1992), 8–9. McNamee spårar pilarna till den vid biblioteket i Alexandria verksamme Aristarchus. Hon räknar med hela sju typer av annoteringstecken. Keith Houston presenterar i kapitlet ”The Manicule” i *Shady characters. The*

- secret life of punctuation, symbols, & other typographical marks* (New York: W.W. Norton & Company, 2013) en översikt om pekhandens antika ursprung, se 296–297; Paul McPharlin, *Roman numerals, typographic leaves and pointing hands. Some notes on their origin, history and contemporary use* (New York: The Typophiles, 1942), 50. För digital åtkomst, se <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4200870;view=1up;seq=9> hämtad 2023-10-25. McPharlins studie ger flertalet exempel på olika formgivningar av pekhänder. Se även William H. Sherman, "Towards a History of the Manicule", i *Used books. Marking readers in renaissance England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), 28–52.
- 2 För genomgående och empiriskt belagd forskning om pekhanden, se Charles Hasler, "A show of hands", i *Typographica Magazine*, 1953, 4–11. Houston 2013, 164–185; William H. Sherman, "Towards a history of the manicule", i *Owners, annotators and the signs of reading*, red. Robin Meyers, Michael Harris, och Giles Mandelbrote (London: Oak Knoll Press and the British Library, 2005), 19–48 resp. Sherman 2009. För ett svenskt exempel om marginal-anteckningar, se Emil Stenback, "Läsarnas avtryck i böckerna. Exempel på olika typer av marginalia i Roggebiblioteket", i *Böckerna i borgen. Ett halvsekel i Roggebiblioteket*, red. Elin Andersson & Emil Stenback (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2018), 41–65.
 - 3 Mark Sandberg skriver om pekhanden hos Hamsun i, "Writing on the Wall. The Language of Advertising in Knut Hamsun's Sult", *Scandinavian Studies* (1999:71), 293–295.
 - 4 För forskning om materiell estetik hos Sterne i allmänhet och hans användningen av maniculan i synnerhet, se Helen Williams, "Sterne's manicules. Hands, handwriting and authorial property in *Tristram Shandy*", *Journal for Eighteenth-Century Studies* vol. 36 (2013:2), 209–223. <https://doi.org/10.1111/j.1754-0208.2012.00512.x> samt Helen Williams, "Hands", i *Laurence Sterne and the eighteenth-century book* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 13–34. <https://doi.org/10.1017/9781108904162>.
 - 5 Författarnas pekhänder har sorterats fram genom en sökning på Litteraturbanken.se, som digitaliserat ca 11 000 svenska skönlitterära titlar från perioden 1780–1945. De aktuella pekhänderna är de enda som återfunnits.
Det kan förstås finnas pekhänder som glidit mellan den finmaskiga ocr-scanning som föregått lanseringen av plattformens e-texter, men sannolikheten att de tre författarnas typografiska tilltag är unika är stor. Märk väl att jag i denna studie inte haft teknisk möjlighet att sortera fram och analysera pekhänder i efterkrigstidens litteratur. Inom en snar framtid kommer dock Litteraturbanken.se att tillgängliggöra digitaliserade svenska romaner fram till 1989. Om pekhänder skulle visa sig återfinnas i materialet skulle en kommande studie av pekhandens fortsatta öden i vår moderna samtidslitteratur kunna kasta ytterligare ljus över relationen mellan grafisk innovativ prosafiktio n och den tekniska utvecklingen inom tryckindustrin.
I artikeln refererar jag till sekundärlitteraturen i löpande text. I Söderbergs och Strindbergs fall har jag utgått från förstaupplagan. Samtliga verk finns som e-text på Litteraturbanken.se. Förarbetet till Palmblads *Törnrosens bok*, har inte återfunnits. Göteborgs universitetsbibliotek förvarar originalmanuskriptet till *Doktor Glas*, för ett digitalt faksimil, se: <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/S%C3%B6derbergH/titlar/DoktorGlasMS/sida/81/faksimil>. Kungliga biblioteket förvarar Strindbergs manuskript till *Röda rummet*. För ett faksimil, se: <https://arken.kb.se/SE-S-HS-Vf196>.
Om inget annat anges är fotografier/reproduktioner av författaren.
 - 6 Beträffande forskning om maniculan finns ett antal bokhistoriska och typografiska studier om tecknets förekomst i handskrifter, manuskript, böcker och trycksaker. Dock finns bara en handfull undersökningar av hur författare använder tecknet i konstnärligt, litterärt syfte. Samtliga studier fokuserar endast pekhandens förekomst i ett specifikt verk och det är sällan pekhanden är det primära undersökningsobjektet; undantaget är Helen Williams forskning om Laurence Sternes pekhänder i *Tristram Shandy*. Ingen studie undersöker närmare pekhandens förekomst i litterära manuskript, korrekturavdrag eller andra slags förarbeten till tryckta verk. Enligt Williams förekommer maniculan hos Sterne vid sex tillfällen. För en annan unik studie av skönlitterärt bruk av pekhänder, se Sara Danius, "Texten i texten. Strindberg, staden och skyltarna", i *Strindbergiana*, Saml. 23, red. Margareta Brundin, Stockholm 2008, 11–22. Danius artikel är omtryckt i *Husmoderns död och andra texter* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2014) under rubriken "Strindberg, staden och skyltarna" (81–92). Om Strindbergs pekhand och andra typografiska arrangemang i *Röda rummet*, se även Alexandra Borg & Nina Ulmaja, *Strindbergs lilla röda. Boken om boken och typerna* (Stockholm: Atlantis, [2019] 2023), 25–27. Litteraturvetaren Gustaf Marcus berör också han pekhanden i *Röda rummet* i sin artikel "Strindberg, copywriter. Reklam, uppmärksamhet och skådespelssamhället i August Strindbergs verk", *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur* vol. 140 (2019), 163–191.
 - 7 Pekhänder hör till det slags detaljer som Jerome McGann skulle kalla bibliografisk kod: de yttre och inre elementa som omger texten och etablerar fördomar och förståelse som i förlängningen styr hur texten tas emot och tolkas, se Jerome McGann, *Textual Condition* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 13–16 resp. *Black Raiders. The Visible Language of Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 1993). En studie som samlar en rad uppsatser om textmaterialitet och vikten av att väga in typografin när vi närläser är *Ma(r)king the Text. The Presentation of Meaning on the Literary Page*, red. Joe Bray, Miriam Handley & Anne C. Henry (Aldershot: Ashgate, 2000). För en svensk studie om den typografiska formgivningens betydelse för det litterära uttrycket se Per S. Ridderstad, "Textens ansikte i seklernas spegel. Om litterära texter och typografisk form", Anförande vid Svenska Vitterhetssamfundets årsmöte den 27 maj 1998. För digital åtkomst, se <https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/TextensAnsikteISeklernasSpegel.html> Hämtad 2024-02-29.
 - 8 Sherman 2009, 33. För en introduktion till dagens begreppsförvirring och de olika försök som gjorts för att få en enhetlig terminologi, se Sherman 2009, 33f. Se även Paul Shaw, "Doing things without words. A survey of pictorial type, from printer's fists to walking hot dogs", *Print* vol. 67 (2013:1), 22–23.
 - 9 Se https://www.oed.com/dictionary/manicule_n?tab=meaning_and_use#-1357688730 Hämtad 2023-10-25. Den typografiska termen "hand" för tecknet finns däremot, som mancula-posten också hänvisar till, belagt redan 1553.
 - 10 Shaw 2013, 22.
 - 11 McNamee 1992, 8–9.
 - 12 Andra teckenvarianter som påträffats i senare tiders manuskript och som tillskrivits samma funktion är punkter, streck med punkter på ovansidan och/eller

- undersidan, hakar eller pilar, enkla eller dubbla, som fäster i varandra. McNamee 1992, 8n.
- 13 McPharlin, *Roman numerals*, 47–48.
 - 14 Om marginalanteckningar i böcker, se H. J. Jackson, *Marginalia. Readers Writing in Books* (Yale University Press, 2001), 44–80. För en fördjupad diskussion om motiven bakom marginalanteckningar samt (marginal)antecknandet som studieteknik, se Jackson, 81–107. Jackson, som fokuserar perioden 1700–2000 skriver inledningsvis att hon fokuserar på ”notes” – noteringar/anteckningar – inte på ”asterisks, fists ✊, exclamation marks, word by word translation, and similar signs of readers attentions”, 15.
 - 15 Se Jackson *Marginalia*, resp. Ann Blair, ”Reading strategies for coping with information overload ca 1550–1700”, *Journal of the History of Ideas* (2003:19), 11–28. För några svenska exempel, se Emil Stenbacks ”Läsarnas avtryck i böcker” (2018). Artikeln tar upp de pekhänder, närmare bestämt *maniculas*, som finns i manuskript i svenska Roggebibliotekets samlingar. Fingret, noteras det, ”utgör [en fysisk länk] mellan människans sinne och textens mening”, något som ”för övrigt saknas i bokens egen anatomi. I bokbinderi tillskrivs boken *en rygg, huvud och fot*”. Stenback 2018, 56.
 - 16 Anthony Grafton, *The footnote. A curious history* (London: Faber, 1997), 29–31.
 - 17 För några äldre Stockholmsfotografier med reklam och pekande händer, se <https://stockholmskallan.stockholm.se/post/18046> Hämtad 2024-02-26. Foto Kasper Salin, 1900–1912. Hornsgatan 3 och 1 österut, Stockholm En reklamskylt med texten ”Skodon billigt” samt en pekande hand syns på fasaden.
 - 18 Jfr McPharlin, *Roman numerals*, 60–62.
 - 19 För att vara en vetenskaplig bok, utgiven på ett akademiskt förlag, har McLuhans bok en ovanligt iögonenfallande grafisk layout. I förstaupplagan är texten satt med Bodoni (ett typsnitt från 1792) och saknar både rubriker och fotnoter. Många av meningarna är utbrutna ur texten och satta i en kursiv och fetstild Bodoni Bold 18 pkt. Boksidorna blir nästintill multimodala så till vida att de utbrutna textpartierna kan liknas vid bilder. Bokens mosaik av argument avspeglas i typografin, ”the medium is the message”. De mest iögonenfallande händerna är de två maniculas i medeltida snitt med yviga spetsmanschetter av spets som återfinns tillsammans med andra grafiska ornament på pärmens baksida; en av pekhänderna följer efter namnet ”McLuhan”.
- För exempel på maniculas hos diverse pop art-designers, se <https://www.peculiarmanicule.com/manicule-museum/> Hämtad 2024-02-20.
- 20 För en översikt om Unicodes specialtecken, se <https://www.unicode.org/charts/PDF/U2600.pdf> Hämtad 2023-10-25.
 - 21 Jonathan Goldberg, *Shakespeare's Hand* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003); Raymond Tallis, *The Hand. A Philosophical Inquiry Into Human Being* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003); Andrew Piper, *Book Was There. Reading in Electronic Times* (Chicago: University of Chicago Press, 2012); Raymond Tallis, *Michelangelo's Finger. An Exploration of Everyday Transcendence* (New Haven: Yale University Press, 2010); Angus Trumble, *The Finger. A Handbook* (New York: Farrar, 2010). För några svenska exempel se Göran Lundborgs många böcker: *Handen och hjärnan. Från Lucys tumme till den tankestyrd robot handen* (Stockholm: Carlssons, 2011); *Handen i den digitala världen* (Stockholm: Carlssons, 2019); *Trepunktnoll. Handen, hjärnan, tiden* (Stockholm: Carlssons, 2022). Här kan tilläggas att händer och fingerspetsar alltid haft en nära koppling till böcker och bildning, något som bland annat syns i ord som ”manuskript” och ”manual” liksom i uttryck som ”ge vid handen” och ”fingerfärdighet”.
 - 22 Jfr Alexandra Borg, ”En fingervisning om äkthet och tradition”, *Svenska Dagbladet*, Under strecket, 2016-08-14.
 - 23 Om Palmblads biografi och litterära verksamhet, se <https://litteraturbanken.se/författare/PalmbladVF>. Hämtad 2023-10-25.
 - 24 Palmblad hade tidigare varit delägare i tryckeriet, som då gick under namnet Akademiska tryckeriet, men sålt sin andel. Om ägarförhållandena och Akademiska tryckeriets historia, se <http://runeberg.org/svboktrhi/0470.html>. Hämtad 2023-10-25.
 - 25 Verket utkom i tre band, titeln på samlingsverket var *Fria fantasier hvilka, betraktade såsom ett helt, af Herr Hugo Löwenstjerna stundom kallades Törnrosens Bok, stundom En irrande Hind*.
 - 26 Bertil Holmberg, ”Den sansade kritiken och Almqvists synpunkter på sitt konstnärskap”, *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, vol. 88 (1967), 89.
 - 27 Holmberg, ”Den sansade kritiken”.
 - 28 <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/PalmbladVF/titlar/T%C3%B6rnrosensBokNemligen/sida/-3/faksimil> (Pekhänderna förekommer på sidan 3 respektive 12). Hämtad 2023-10-25.
 - 29 Medeltida handmålade pekhänder var, som såväl Charles Hasler och Keith Houston som William H. Sherman visat, mycket elaborerade. Den grafiska repertoaren var bred: detaljerade, smala kvinnohänder, händer med manchetter och knappar och händer med mycket långa pekfinger. Petrarcas pekhand hade fingrar men saknade tumme. Houston (2013) ger flera exempel på maniculas som tar formen av slingrande ormar, bläckfiskarmar eller penisar som i en avhandling om fortplantning från 1600-talet. Det förekommer också människofigurer vars händer är förstörade och som pekar på ett visst parti i en text.
 - 30 Borg & Ulmaja, *Strindbergs lilla röda*.
 - 31 Olle Josephson och Björn Melander, ”Läsare och läsarter”, i *Teoretiska perspektiv på sakprosa*, red. Boel Englund & Per Ledin (Lund: Studentlitteratur, [2003] 2011), 125–160. För en diskussion av gemensamma drag i romanens lässcener, se 125f.
 - 32 August Strindberg, *Röda rummet. August Strindbergs Samlade Verk*, del 6, utg. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm 1981, 61–62. Se även Hans Sandberg och Margareta Brundin, *Samlade Verk 6. Röda rummet. Textkritisk kommentar* (2008), där de första upplagorna sorgfälligt förtecknas och kommenteras, <https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/StrindbergTK6/sida/109/faksimil> Hämtad 2024-02-28.
 - 33 Strindberg, *Röda rummet*, 61.
 - 34 Ett annat exempel på en författare som hade för vana att rita maniculas i sina manus är Charles Dickens, som använder figuren för att påminna sig själv om att komma ihåg förändringar på verso. Bruket har även här nostalgiska konnotationer, se Jillian Hess, *Charles Dickens's performance notes*, 2023-03-6, för digital åtkomst, se <https://jillianhess.substack.com/p/charles-dickenss-performance-notes> Artikeln finns på hemsidan <https://jillianhess.substack.com/> Hämtad 2024-02-29.
 - 35 Om Strindbergs intresse för bokformgivning, se Borg & Ulmaja, *Strindbergs lilla röda*. Se även Magdalena Gram, ”Strindberg och bokens gestaltning”, *Biblis*, vol.

- 56 (2014), 2–45. Om Söderbergs intresse, se Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm 1996, 374. Det är till exempel Söderberg som står bakom Wahlström & Widstrands förlagslogga med ett äpple och året 1884.
- 36 *Stilprof från Central-tryckeriet i Stockholm* (Stockholm: Centraltryckeriet, 1878). Stilprovet finns bevarat på Kungliga biblioteket.
- 37 Den manican som använts för *Röda rummet* återfinns på en onummerad plansch i stilprovet.
- 38 För uppgift om tillverkningen av trätyper, ”woodblocks”, se McPharlin, *Roman numerals*, 60.
- 39 Marcus, ”Strindberg, copywriter”, 163.
- 40 Marcus, ”Strindberg, copywriter”, 167.
- 41 Marcus, ”Strindberg, copywriter”, 169.
- 42 Marcus, ”Strindberg, copywriter”, 170.
- 43 Danius, ”Strindberg, staden och skyltarna”. Om ”grafisk detalj” och konstnärligt uttryck, 81. För uttrycket ”ett läsbart objekt”, 85. Danius skriver: ”Nu övergår beskrivningen i reproduktion, för Strindbergs berättare lyfter in själva fasadtexten i romanen. Berättaren citerar de språkliga artefakter som breder ut sig över byggnaden och som Falk studerar med viss häpnad [...] boksidan förvandlar sig till en husvägg, som i sin tur förvandlar sig till ett poem för ögat.” (90).
- 44 Vad beträffar *Röda rummets* typografiska layout tycks den ha gått samma öde till mötes som senare *Doktor Glas*. Fram till och med 1990-talet förekommer maniculas i nästintill samtliga utgåvor, översättningarna inräknade. I de billiga pocketböckerna och e-böckerna (den digitaliserade Nationalutgåvan samt Bonnierförlagens e-boksutgåva undantagen) har pekhänderna ersatts av en asterisk eller vinkelcitattecken.
- 45 I Hans Lindströms förteckning över de titlar som under olika perioder förekom i Strindbergs bibliotek samt de lån från olika bibliotek Strindberg skall ha gjort under sin studietid finns ingen uppgift om Laurence Sterne. Se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna. Boklån och läsning: förteckningar och kommentarer* (Uppsala: Svenska litteratursällskapet, 1990).
- 46 David Scott, ”Signs in the text. The role of epigraphs, footnotes and typography in clarifying the narrator-character relationship in Stendhal’s *Le rouge et le noir*.”, i *Ma(r)king the text*, 26–34. Se även James T. Day, ”The hero as reader in Stendhal”, *The French Review*, 1981, vol. 54 (1981:3), 412–419.
- 47 Se Lindström, *Strindberg och böckerna*.
- 48 Scott ”Signs in the text”. Om Julien Sorel som ”läsare”, se Day, ”The hero as reader in Stendhal”.
- 49 Bure Holmbäck, ”Tillkomst”, i Hjalmar Söderberg, *Samlade skrifter 7* (Stockholm: Lind & Co, 2014), 237. Beräkningen inkluderar både tal- och e-böcker.
- 50 Holmbäck, ”Tillkomst”, 161.
- 51 Jfr James T. Days kommentar om att alla Stendhals romanhjärlar är läsare.
- 52 <https://tidningar.kb.se/>; I *Svenska Dagbladets* arkiv återfinns än fler annonser om Smiles bok, än vad som går att finna på KBs sökmotor. För annonsen från 8 oktober 1884, se: <https://www.svd.se/arkiv/1894-10-08/5/SVD>
- 53 Söderbergs handskrivna manuskript förvaras på Göteborgs universitetsbibliotek. För digital åtkomst, se <https://litteraturbanken.se/författare/SöderbergH/titlar/DoktorGlasMS/sida/1/faksimil> Pekhanden förekommer på sidan 80 i manuskriptet.
- 54 Förstoringarna av hänvisningen till sättaren återfinns i slutet av faksimilet på Litteraturbanken. Se, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/S%C3%B6derbergH/titlar/DoktorGlasMS/sida/XXXVI/faksimil> Hämtad 2024-02-29.
- 55 För en initierad diskussion om hur en författares ursprungliga typografiska intention i ett specifikt verk sällan tillvaratas vid en förnyad publicering av texten, se Ridderstad ”Textens ansikte i seklernas spegel”.
- 56 McPharlin, *Roman numerals*, 60–61.

JOHAN
JARLBRINK

SYPUNG PÅ RYMMEN

Lenngren, textåteranvändning
och rekontextualiseringar



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.16579>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Precis som de flesta andra dagar publicerade *Stockholms-Posten* den 8 december 1795 ett antal annonser i avdelningen för ”Notificationer”. Nya böcker salufördes, en kommande auktion kungjordes, en kyrkoherde utanför Stockholm meddelade att han tog emot ”hederliga mäns barn” för inkvartering och undervisning. Härutöver förekom en märklig efterlysning under rubriken ”Förlorade Saker”:

En Flicka har sin Sypung mist,
den tappades, gu nås så visst,
wid sista Morgonpromenaden
emellan Södermalm och Staden.
Uti den pungen låg en Sax,
två Silkesnystan, litet Wax,
en Halsduksnål, två små Berlocker
och en Cupido utaf Socker,
en Fingerbor, Syringar två
så genom-nätta och så små
som fingrarne de setat på;
et litet Nålhus och et Mönster,
nyss ritadt af emot et fönster,
och til en wäst det mönstret war,
til Julklapp ämnadt söta Far.
Nu kommer hon dermed til korta,
ty hennes Sypung är nu borta.
Den denna Pung, til färgen grön,
tilrättaskaffar, får til lön
en Puss och twenne Sockerbrön.

Verserna publicerades anonymt men tillskrevs senare Anna Maria Lenngren. Om syningen på rymmen kom till rätta är svårt att säkerställa. Dikten på rymmen kan emellertid spåras från tidningssida till tidningssida.¹ Utan angiven författare spreds den till ett stort antal tidningar över hela landet, publicerad i modifierad form så att den ibland gav ett intryck av att vara skriven av en flicka på orten. I *Kalmar-Posten* 1852 hade syningen tappats ”Emellan Rostad park och staden” (21/7) – Rostad är en stadsdel strax väster om Kalmars centrala delar. Tre dagar senare plockade *Carlsclrona Weckoblad* upp dikten och hänvisade då till att ”I Kalmar-Posten läses följande naiva annons” (24/7 1852). På detta sätt spreds dikten med större eller mindre förändringar, först anonymt men senare med Lenngren som angiven författare. Sammanlagt publicerades dikten i åtminstone 128 tidningar till och med 1917, om vi utöver svenska tidningar också räknar med svenskspråkiga tidningar i Finland och USA. Det är fler gånger än någon annan av Lenngrens dikter.²

Syftet med denna artikel är att följa ”Förlorade saker” från tidning till tidning, hur dikten kopierades, förändrades och rekontextualiserades, för att samtidigt undersöka och försöka förstå de publiceringspraktiker och nätverk som möjliggjorde och villkorade denna spridning i tidningarna. Efterlysningen i versform sticker ut som en av de mest spridda dikterna i svenskspråkig tidningspress. Den ingår samtidigt i en omfattande textåteranvändning som går långt utöver pressens litterära genrer. Fram till 1800-talets mitt är många tidningar enmansföretag ledda av tryckare som samtidigt fungerade som redaktörer. Redaktionerna utökades successivt, men begränsade resurser präglade verksamheten under hela seklet. Varje nummer slukade texter och utgivarna hade små möjligheter att endast publicera originalbidrag. Istället fylldes tidningarna med kungörelser, annonser, nyheter lånade från andra tidningar, och inte minst poesi.

Att följa hur form och innehåll förändras när litterära verk ges ut i nya utgåvor, i översättning eller sprids i andra medier, är en etablerad forskningstradition.³ Systematiska studier av hur litterära texter i tidningar har spridits i tid och rum, hur de förändrats och återpublicerats, har varit mer sällsynta, säkert för att materialet har varit alltför omfattande och svårarbetat. Utvecklingen av digitala medier har inneburit att intresset ökat för att undersöka litteraturen bortom

den tryckta boken, såsom e-böcker, ljudböcker, digital poesi et cetera. Digital teknik kan emellertid också innebära att äldre mediematerial och sammanhang synliggörs och blir mer tillgängligt för forskning. Ett exempel är programvara för att matcha och hitta återupprepade texter i digitaliserade tidningar. Under det senaste decenniet har ett antal forskningsprojekt förfinat och testat metoden för att studera texternas rörelser i tid och rum. Forskarna i ”The Viral Text Project” vid Northeastern University i Boston har undersökt villkoren för den tidningsspridda litteraturen genom att spåra textlån i den amerikanska 1800-talspressen.⁴ I Norden har ett finskt (Comhis) och ett svensk-finskt (Informationsflöden över Östersjön) projekt studerat cirkulationen av framförallt nyhetstexter under 1800-talet.⁵ Föreliggande artikel använder den databas som det sistnämnda projekt tagit fram. Den är öppet tillgänglig och förtecknar textåteranvändningen i svenska tidningar 1645–1906, svenskspråkiga tidningar i (vad som idag är) Finland 1771–1918 samt svenskamerikansk press 1856–1906 – sammanlagt drygt 101 miljoner texter i 21 miljoner återanvändningskluster.⁶

”Förlorade saker” representerar alltså i detta sammanhang bara 128 texter bland flera miljoner. Icke desto mindre är den ett intressant exempel att närstudera eftersom diktens förändringar över tid kan synliggöra mediets återanvändningspraktiker och dess konsekvenser för hur texter spreds, transformerades och rekontextualiserades. Med utgångspunkt i idéerna om flytande texter och verk som process analyseras diktens utsträckning i tid och rum, också till sammanhang där den omvandlats och till viss del upphört att vara Lenngrens verk.⁷ I författarens *Samlade skrifter* är dessa publiceringssammanhang och varianter helt frånvarande, trots att det var en av redaktörerna (Karl Warburg) som en gång gett form åt en av de mest spridda varianterna (vilken avvek från den som senare publicerades i *Samlade skrifter*).⁸ Analysen av de olika varianterna av dikten är därmed också en studie av bortsorterade verk som blivit en del av ”det stora olästa”.⁹ Metoden som används här är att följa Lenngrens dikt från tidning till tidning för att undersöka om och i så fall hur dess form, innehåll och publiceringssammanhang förändrades.¹⁰ Förutom typografi, interpunktion, stavning, och ordval är jag intresserad av var i tidningarna texterna har placerats, under vilka avdelningar och rubriker. Står

dikten för sig själv eller ramas den in av förklaringar, hänvisningar eller berättande texter? Är författaren angiven eller har dikten publicerats anonymt? Vad innebär förändringar och återupprepade mönster för hur texterna kan uppfattas och tolkas? Och vad säger dessa omvandlingar i sin tur om tidningarnas publiceringspraktiker?

Efterlysningen i *Stockholms-Posten*

I de efterlysningar som återkommande publicerades bland tidningarnas annonser beskrevs borttappade sedlar och smycken, fickur och nycklar, böcker och dokument, klädesplagg och paraplyer. Den sypung som Lenngren skrev om var inte den enda av sitt slag. I november 1792 var det till exempel en ”fattig hustru som går och säljer” som ”på något ställe” kvarglömt en vit sypung. Upphittaren ombads lämna in den i tobaksboden vid Trångsund (*Dagligt Allehanda* 17/11 1792). Året därpå läses i samma tidning att en gul sypung av siden tappats bort, innehållande bland annat sax, fingerborg och nåldyna. Den som lämnade in det förlorade i glasboden mitt emot Kungl. Myntet utlovades två riksdaler i ersättning (*Dagligt Allehanda* 1/8 1793). Våren 1795 meddelades ett en vit sypung tappats ”Emellan Clara Bergsgränd och Änket”. Upphittaren uppmanades att lämna in sakerna i första kryddboden till vänster på Ladugårdslandet. En ”hederlig wedergällning” utlovades (*Dagligt Allehanda* 30/5 1795). Fredrik Böök pekade i en uppsats från 1910 ut diktens inspirationskälla i en annons publicerad i *Stockholms-Posten* den 14 september 1780, en efterlysning som Lenngren själv påstods ha författat.¹¹ Detta är emellertid långt ifrån säkerställt. Efterlysningen var en etablerad tidningsgenre som alla läsare var bekanta med och Lenngren hade ett otal annonser att hämta inspiration av.

Att ”Förlorade saker” var skriven på vers avvek från normen, men Lenngrens text innehåller annars flera av de inslag som var typiska: Vem som tappat vad, tidpunkten, hur föremålet såg ut, upphittarens belöning. Att efterlysningar innehöll utvecklade beskrivningar av vad det förlorade betydde för ägaren hörde inte till vanligheterna, men slutsatser om detta kunde i viss mån dras när det i annonserna framgick att sakerna tillhört en fattig hustru, en ung piga, en betjänt eller gosse. Vad som alltid stod angivet i efterlysningarna var adressen där

de upphittade föremålen skulle lämnas in, ofta i någon handelsbod. Om hittelön utgick stod det som regel utskrivet och nästan alltid var det ekonomisk ersättning som utlovades. Diktens hittelön var mer oväntad.

”Förlorade saker” påminner om Lenngrens rolldikter där figurer från societetslivet och staden träder fram. Agneta Pleijel skriver att Lenngren här ”talar ur olika förklädnader” och gör teater av sin samtid.¹² I dessa dikter är det drinkaren och slarvern som har ordet, gubben som saknar all sin forna kraft, Rosalie som träder in på lastens bana, Cornelius Tratts bedrövade änka. I ”Förlorade saker” beskrivs flickan i tredje person, och det är i den meningen ingen rolldikt. Samtidigt följer detta efterlysningsgenren där sakernas rätta innehavare identifieras enligt samma mönster: ”en fattig hustru”. ”Förlorade saker” är inte den enda dikten i vilken Lenngren lånat från annonserna. Anton Blanck har till exempel noterat hur formuleringar i ”Biografi” –

Nu gör hon risgrynskorf, gunås,
god och wälsmaklig det förstås,
så wäl at genom hämtning fås,
som ock att spisa uppå stället. (*Stockholms-Posten* 3/1 1795)

– tycks vara direkt hämtade från annonsen i *Dagligt Allehanda* som erbjöd ”Korn- och Risgryns-korf [...] så wäl til hämtning, som at spisa på stället” (14/12 1793).¹³ Blanck beskriver anakronistiskt men träffande hur Lenngren agerar ”Stockholmsreporter” och fångar ”snapshots”.¹⁴ Ebba Witt-Brattström menar på motsvarande sätt att Lenngren hade ”en oöverträffad impressionistisk reportagestil” med sinne både för det konkreta och för karikatyren.¹⁵ I ”Förlorade saker” tecknas flickans porträtt med hjälp av tingen hon förlorat och med tydlig inspiration från tidningsannonsernas efterlysningar.

Rolldiktandet och genrelekarna har fått som konsekvens att det inte alltid är uppenbart vem som ska hållas ansvarig för orden eller vad dikterna egentligen vill säga. Den dikt som framförallt uppehållit forskningen är ”Några ord till min k. dotter, i fall jag hade någon”. Ska den moder som ger råd till sin kära Betti förstås som ett uttryck för Lenngrens verkliga åsikter eller ska hon snarare ses som en

representant för tidens allmänna uppfattning? Är budskapet kanske ett mer krasst konstaterande, att detta är vad en ung kvinnan har att vänta av livet? Stilen i Lenngrens dikter är ofta skämtsam och mer än två hundra år senare är det svårt att inte läsa många av dem som ironiska. Denna ironi tycks dock ha varit mindre uppenbar för läsarna i diktarens samtid.¹⁶ Det som gör det svårt för en uttolkare idag att sätta sig in hur läsare på 1700-talet tog emot dikterna är också att alla utom en publicerades anonymt, de flesta i *Stockholms-Posten*.¹⁷ Med undantag för en mindre krets i huvudstaden måste författaren bakom tidningsverserna ha varit helt okänd för läsarna. Denna omständighet utgör en viktig förutsättning för den karriär som "Förlorade saker" skulle göra i tidningspressen under kommande decennier. Där spreds den inte som en dikt av Lenngren, men originalet troget såtillvida att den ofta publicerades anonymt och i spalten för efterlysningar.

Lokala varianter

Först ut att återanvända "Förlorade saker" var *Weckoblad för Gefleborgs Län* en dryg vecka efter *Stockholms-Postens* publicering. En undersökning av alla återpublicerade texter i denna gävle-tidning under 1790-talet visar att en stor del av dem hämtats från *Stockholms-Posten*, ofta just dikter, moraliska betraktelser, historiska berättelser och anekdoter. *Weckoblad för Gefleborgs Län* var vid tiden ingen nyhetstidning eftersom utgivaren inte beviljats tillstånd att trycka de annars så eftertraktade utrikesnyheterna.¹⁸ Därför fylldes sidorna med lånade och mer tidlösa texter, däribland "Förlorade saker". Dikten trycktes intill kungörelserna på den fjärde och sista sidan. Andra radens avslutande komma hade bytts ut mot ett bindestreck, i övrigt är texten identisk med förlagan. Dikten publicerades anonymt, utan hänvisning till *Stockholms-Posten* och utan kommentarer (19/12 1795).

Året därpå dök texten upp i *Sommar-promenaden*, en liten samling med anonyma dikter och prosastycken. Här var den satt i antikva istället för den folkligare frakturstilen och hade fått "Efterlysning" som titel, men "Morgon-promenaden" med bindestreck är annars den enda ändring som gjorts i texten. Däremot var förstås publice-

ringskontexten en helt annan. Efterlysningsgenrens spår var synliga i texten, men istället för tidningssidans inramning hade dikten placerats tillsammans med andra litterära texter.¹⁹

Därefter var det tyst under många år. I *Skalde-försök*, det urval av Lenngrens dikter som gavs ut postumt av maken Carl Peter Lenngren 1819, finns "Förlorade saker" inte med. Utgivaren förklarade i ett företal att dikterna tidigare förekommit anonyma och "strödde i ett Dagblad". Författaren hade överlåtit till eftervärlden att avgöra om "hennes poetiska tidsfördrif förtjente att förvaras från glömskan" och ges ut på nytt.²⁰ De tidningar som gav texterna spridning i samtiden har samtidigt gjort dem svårtillgängliga för eftervärlden. Med Aleida Assmann kan man se det som att tidningsmediets själva dagslände-karaktär utsätter innehållet för en passiv glömska. Redan imorgon har det mesta fallit ur minnet. Om tidningen används för att tända brasan är det frågan om en aktiv glömska som raderar spåren. Att lyfta texter ur tidningen och ge ut dem i en bok är en aktiv minnesinsats som förlänger deras liv och kan bidra till att de kanoniseras.²¹ "Förlorade saker" var en av alla texter som valdes bort 1819 och som inte heller kom med när utökade utgåvor av *Skalde-försök* gavs ut senare under seklet.

Plötsligt dyker så dikten upp i en tidning 1837. Hur den letat sig dit är svårt att veta, men faktum är att 1700-talets tidningar inte alltid var de dagsländor som dagstidningar senare kom att bli. Det var inte ovanligt att den som prenumererade samlade numren på hög och gick till bokbindaren när en årgång var komplett. En del utgivare gav ut register som indexerade och gjorde årgångarna sökbara, i några fall finns läsaes egengjorda register bevarade. Kompletta årgångar såldes av bokhandlare och på auktion. En del texter bevarades också i urklipp eller avskrifter. Anna Maria Lenngrens poesi i *Stockholms-Posten* är en viktig förklaring till att tidningar ofta sparades och lästes om. Många tidningstexter hade längre bästföredatum.²² På 1800-talets tidningsredaktioner kan äldre tidningar ha fungerat som rika källor att ösa ur. I just detta fall kan såklart även versionen i *Sommar-promenaden* från 1796 ha använts. Exakt hur utgivarna hittade fram till texterna är svårt att veta, men att många av dem plockades upp och fick ett nytt liv i spalterna är väl belagt. Petri Paju, Heli Rantala och Hannu Salmi har i finskspråkig

tidningspress identifierat tusentals texter som återpublicerats efter mer än femtio år. Ofta rör det sig om just dikter, anekdoter och diverse prosaberättelser.²³

När *Eskilstuna Tidning* publicerade dikten den andra december 1837 var det med en ny titel: "Borttappadt". Den var tryckt i antikva, stavningen hade moderniserats och de flesta substantiv hade fått liten bokstav. Alla rader inleddes med stor bokstav och interpunktionen skiljde sig en del. 1795 års "gu nås" hade 1837 blivit "Gud nåds", "til färgen grön," hade blivit "(till färgen grön)". En större förändring var kanske att pussen förvandlats till en kyss och att Södermalm blivit Tunafors, en för eskilstunaborna välbekant stadsdel strax sydost om centrum.

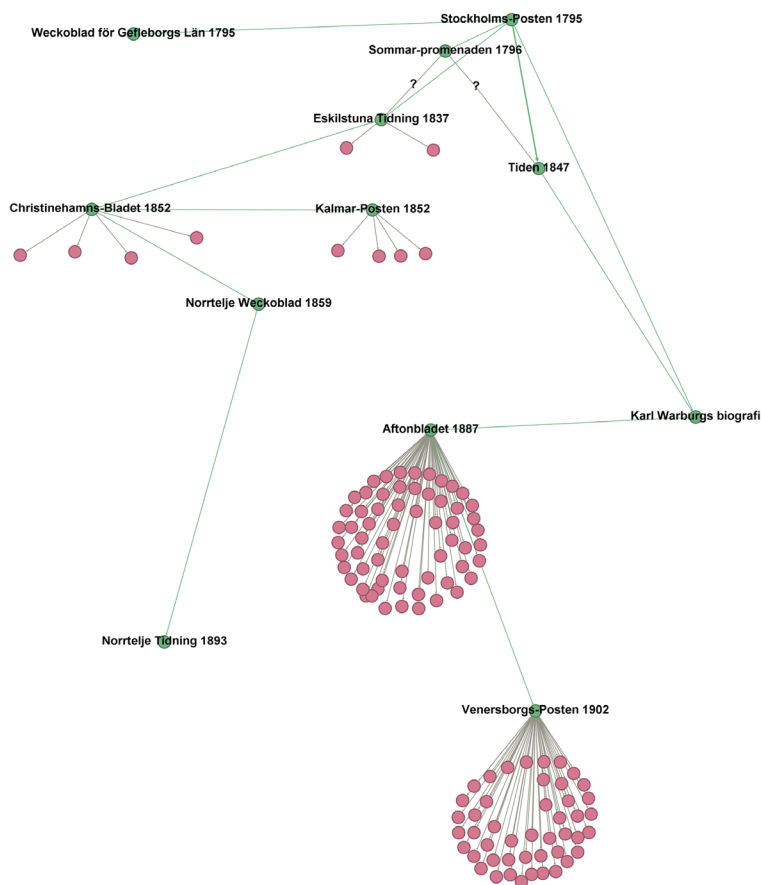
Tretton återpubliceringar mellan 1841 och 1868 följer *Eskilstuna Tidning* i spåren. I *Göteborgs Tidningar* har sypungen tappats mellan Masthugget och staden (30/10 1841), i *Nya Carlshamns Tidning* är det mellan Høje bro och staden (1/3 1844). Platserna skiftar med utgivningsorten: Björklunds qvarn (*Christinehamns-Bladet* 10/7 1852), Wågbro's qvarn (*Helsi* 16/7 1852), Rostad park (*Kalmar-Posten* 21/7 1852), Bellevue (*Karlshamns Allehanda* 29/7 1852), Jäders Bruk (*Arboga Weckoblad* 19/12 1856), Brännäset (*Norrtelje Weckoblad* 23/12 1859), Mandesheim (*Gotlands Läns Nya Tidning* 14/5 1868). I *Christinehamns-Bladet* har "söta Far" ersatts med "hennes fästman, Carl" och det är denna version som *Kalmar-Postens* text bygger på, i sin tur återgiven av en handfull andra tidningar. Tillsammans med kyssen bidrog fästmannen möjligen till att flickan blev några år äldre. Om den avskalade *Sommar-promenaden* från 1796 fungerat som källa hade dikten nu återförts till sitt ursprungliga publiceringssammanhang. Precis som i *Stockholms-Posten* publicerades texterna långt bak i tidningarna, bland eller i anslutning till andra efterlysningar och lokala annonser. I *Göteborgs Tidningar* inleds avdelningen "Förloradt" med en vädjan om att den som lånat ett franskt band med dramatik snarast ska återlämna detsamma i Bloms hus. Därefter står efterlysningen i versform tryckt utan egen rubrik. Återkommande rubriker är annars "Efterlysning", "Borttappadt" och "Förloradt". I inget fall är texten signerad, men i några tidningar anges referens till den "naiva annons" som varit införd i *Kalmar-Posten*.

I *Norrtelje Weckoblad* framkallade efterlysningen en svarsdikt.

Den anonyma skribenten sa sig ha promenerat "upp för backen" då något "fastnade wid ena klacken". För att ha räddat sypungen ur snön och för "besvär med publice" ville upphittaren ha hittelön i form av "ljufwa kyssar 1 2 3" (30/12 1859). Svarsdikten verkar inte ha spridits utanför Norrtälje men en senare tidning utgiven i samma stad publicerade år 1893 både "Förlorade saker" i veckobladets lokala version och svarsdikten. De användes då i ett kåseri, som exempel på att människor förr (d.v.s. 1859) var enklare och inte lika besatta av pengar. Enligt kåsören förklarades hittelönen med att flickan antagligen inte ville "att något af hemgiften skulle i onödan användas" (*Norrtelje Tidning* 6/9 1893).

En viktig anledning till att tidningsredaktörerna tagit sig dessa friheter med Lennngrens dikt är att få eller ingen lär ha känt till att det var hennes. Texten kan ses som ett exempel på de "verser på rymmen" (*fugitive verses*) som Ryan Cordell och Abby Mullen uppmärksammat i amerikanska tidningar under samma tid. Också där handlar det om dikter som spreds från tidning till tidning. Från början var de kanske signerade med den verkliga författarens namn, men på vägen försvann, förändrades och tillkom namn. Nätverksspridningen ökade texternas spridning men försvårade samtidigt författarnas kontroll över dem.²⁴ Cordell har även föreslagit begreppet "nätverksförfattare" (*network author*) för att synliggöra tidningspressens återbrukspraktiker som ett kollektivt skapande. Redaktörerna i nätverket klippte ut och återpublicerade, men de kunde också stryka, ändra eller lägga till, placera texten i ett nytt sammanhang, kommentera eller parodiera den.²⁵ Vissa texter verkar ha varit särskilt tilltalande för de kreativa tidningsredaktörerna: sådana som var korta, hade ett underhållningsvärde och var lätta att modifiera för att intressera en lokal publik.²⁶ Paula Henrikson har hävdat att mycket "förenar dagens samplande textkultur med den ofta anonyma, kollektiva avskriftskultur som föregick 1800-talets tryckkultur, och där betoning låg på cirkulation, transformation och appropriering snarare än ursprung eller slutmål". Gränsen mellan en tidigare avskriftskultur och 1800-talets tryckkultur kan emellertid inte göras för skarp. Utmärkande för 1800-talets tidningspress är inte minst det kollektiva och anonyma skapandet, där cirkulation, transformation och appropriering utgjorde ett grundmodus.²⁷

De versioner som cirkulerade i tidningarna mellan 1837 och 1868 har avlägsnat sig från Lennngrens ursprungliga text men kan paradoxalt nog framstå som mer trogna originalet än de versioner som senare har publicerats i bokform. George Bornstein hävdar att en dikt publicerad på en tidningssida får mening av andra texter på samma sida. Inramning kan framhäva vissa aspekter i dikten och främja vissa läsningar. Samma text återutgiven i en avskalad diktsamling osynliggör detta sammanhang och gör att de tolkningar som



Många tidningar var inblandade i att ge "Förlorade saker" spridning. Det nätverk som här har visualiserats i Gephi är emellertid bara ett av flera möjliga. Helt säkert har fler tidningar än vad grafen visar fungerat som bryggör i nätverket, men exakt hur texttrafiken har gått är omöjligt att rekonstruera.

tidningskontexten påbjöd träder i bakgrunden.²⁸ Pleijel påpekar att man gör Lennngrens diktning "en stor otjänst när man läser dem i dag som om *hon hade signerat dem med sitt namn*".²⁹ "Förlorade saker" publicerades anonymt i annonsavdelningen och detta sammanhang bidrog till att fiktionen fick en verklighetsprägel. Läsarna kan såklart ha tvivlat på äktheten, men genrekens effekt fick ändå näring av de andra texter som publicerats i samma avdelning tidigare. När tidningar ett halvt sekel senare återpublicerade dikten var det just som en efterlysning. Att platsangivelserna byttes ut innebar att texten kunde läsas i Göteborg och Kalmar så som den en gång var tänkt att läsas i Stockholm. Med anonymiteten bibehållen balanserade texten mellan annons och poesi.

En biografisk anekdot

Det finns dock ett undantag bland dessa tidiga återpubliceringar. En osignerad artikel i tre delar i den kortlivade *Tiden* placerade 1847 in dikten i en längre berättelse om Lenngren där en bakgrund presenteras "som ej göra anspråk på annat än diktens sanning" (21/9). Här tecknades familjen Malmstedts historia, dottern Anna Marias uppföstran, hur hon introducerades i Stockholms umgängesliv och mötte sin blivande make, Carl Peter Lenngren. Det var här dikten fick en huvudroll. Anna Maria Malmstedt sades nämligen en dag ha förlorat sin sypung under en promenad. När hon kort därefter berättade om sitt missöde för den kvicka fru Schröderheim, en centralgestalt inom societeten och de litterära salongerna, fick hon rådet att författa en efterlysning. Resultatet var just "Förlorade saker", men i *Tiden* återgiven under rubriken "Förloradt" (23/9 1847). Förtjusad utropade fru Schröderheim: "– Triumf! M:lle Malmstedt. Jag förespår er återfåendet af det förlorade godset, men jag förespår er mer: ett rum i Svenska sångens tempel." Fröken Malmstedt var avvaktande inför berömmet, men fru Schröderheim var påstridig: "Mamsell Malmstedt, förstå er kallelse! Snillet vet ej af något kön. Lägg bort nålen och kokboken, och fatta pennan!" (25/9 1847) Annonsen publicerades och Anna Maria ombads några dagar senare att inställa sig hos Schröderheims, där stora delar av svenska parnassen satt samlad. Vårdinnan läste upp efterlysningen till de celebra gästernas munterhet och bifall. En betjänt

kom därefter in med två sockerbröd på en bricka, varefter en stilig man trädde in med syningen i hand för att få del av hittelönens andra halva. Tvingad av sina egna ord och gästernas uppmuntran ”måste äntligen Anne Marie framte sina friska fylliga läppar, att vidröras af den unge mannens, vars namn var – *Carl Peter Lenngren*.”

Enligt *Tidens* artikelserie var det alltså efterlysningen på vers som utgjorde Anna Maria Lenngrens inträdesbiljett både till Stockholms litterära scen och till äktenskapet. Att hon gifte sig med Carl Peter år 1780 och att annonsen infördes först 1795 verkar inte bekomma den anonyma skribenten i *Tiden*. Femtiotvå år efter att dikten publicerades blev hon erkänd som dess författare, men till priset av en biografisk läsning som innebar att hon samtidigt identifierades med flickan i texten.

När denna ramberättelse dyker upp nästa gång är det inte i en tidning utan i Karl Warburgs biografi om Lenngren från 1887, i kapitlet ”Frieri”. Warburg anger *Tidens* artiklar 1847 som referens, noterar att kronologin inte går ihop och att det rör sig om ”En anekdot, hvars sanningsenlighet är tämligen tvivelaktig”. Ändå återger han den i sammandrag tillsammans med dikten, men nu med dess ursprungliga rubrik och med *Stockholms-Posten* 1795 som källa.³⁰ Stavningen var moderniserad och mindre ändringar hade tillkommit som delvis förändrade tolkningen. Som Mats Malm påpekat, bland annat med hänvisning till Lenngrens poesi, kan stavningsvarianter och olika bruk av skiljetecken och typografi skapa betydelseförändringar när samma dikt återges i nya sammanhang.³¹ Redan *Tiden* hade infogat ett kolon och ett tankstreck i slutet på diktens näst sista rad samt ett utropstecken på den sista: ”Tillrättaskaffar, får till lön: – / En puss och tvenne sockerbrön!” Warburg använder istället kursiveringar: ”En puss och tvenne sockerbrön.” Om genreleken i *Stockholms-Posten* 1795 skapade en viss osäkerhet om hur dikten skulle läsas fungerade markeringarna i *Tiden* och hos Warburg i viss mån som läsanvisningar. Sista raden utgjorde nu en överraskande men fullt medveten poäng och lustighet, som fungerade bättre i den biografiska berättelse som dikten placerades in i. Om dikten utan kursiveringar kunde verka ”naiv” framstod den nu snarast som verket av en kvick författare.

När *Aftonbladet* presenterade Warburgs biografi för läsarna den 26 november 1887 var det just anekdoten om fröken Malmstedts

förlorade syning som refererades tillsammans med dikten återgiven i sin helhet. Warburgs förbehåll togs emellertid inte med. Episoden introducerades som ”en liten anekdot som står i samband med författarinnans giftermål”. Warburgs kursiveringar behölls intakta.

Om spridningen mellan 1837 och 1868 var långsam men kontinuerlig, ibland med flera år emellan publiceringarna, fick dikt och vidhängande historia omedelbar och stor spridning efter *Aftonbladets* artikel. Tidningen fungerade som en centralnod i det nätverk som den textåterbrukande pressen utgjorde och vad som publicerats där lästes och klipptes på redaktioner runt om i landet. Under november och december 1887 spreds texten till 45 svenska tidningar och därutöver till fem finlandssvenska och tre svenskamerikanska. Fram till år 1917 publicerades dikten och den biografiska ramberättelsen ytterligare 55 gånger, med en topp under 1902 då 44 tidningar tryckte dem.

Om det inte varit för att metaforen är illa vald hade Lenngrens dikt och Warburgs kontextualiserande berättelse kunnat klassificeras som ”viral” efter *Aftonbladets* publicering 1887. Virus får vi trots att vi gör allt för att hålla oss friska. ”Förlorade saker” däremot fick spridning för att en lång rad tidningsmedarbetare uppskattade vad de läste och bedömde att texten var intressant för de egna läsarna. Spridningen förutsatte att det i varje nod i nätverket satt någon som frivilligt och medvetet valde att publicera dikten i den egna tidningen och som därmed skickade den vidare i systemet. Ändå kan jämförelsen med digital spridning idag erbjuda förklarande perspektiv.³² Delningarna gick till exempel relativt snabbt, särskilt 1887 och 1902. Inom några veckor hade dikten och berättelsen spridits till såväl *Ystad-Posten* och *Norrbottnens-Posten* som till *Helsingfors Dagblad* och *Svenska Folkets Tidning* i Minneapolis. Möjligen kan enskilda redaktörer ha sett att andra och ibland konkurrerande tidningar redan publicerat artikeln och känt ett tryck att göra detsamma.

För att få en bättre uppfattning om vilka egenskaper hos en dikt som bidrog till att göra den spridbar i tidningsspalterna kan ”Förlorade saker” jämföras med andra dikter som ofta återpublicerades under samma tid.³³ En lista på dikter spridda under lång tid och till många tidningsorter, baserad på klustren i databasen över återanvända texter, toppas av följande texter: Verner von Heidenstams ”Medborgarsång” (230 publiceringar mellan 1899 och 1917), Frosten Svananders ”Före-

skrift" (219 publiceringar mellan 1885 och 1916), Alfred Tennysons "Nyårsklockan" (180 publiceringar mellan 1889 och 1921), en anonym dikt från Enköping, ställd till de vackra flickorna i Sala, samt svaret på vers till "Enköpings dummaste karl" (153 publiceringar mellan 1892 och 1916), den anonyma "Rariteter" (137 publiceringar mellan 1828 och 1915), samt den kärleksefterlysning på vers som en fabriksarbeterska inom tändstickstillverkning skickade med ett paket tändstickor ut i världen, vilket en svensk man i Amerika ska ha svarat på (128 publiceringar mellan 1897 och 1919).³⁴

Bidragande till de många publiceringarna av "Medborgarsång" och "Nyårsklockan", förutom de bekanta författarnamnen och texternas andra kvaliteter, var framförallt att de var tidsaktuella (under rösträttskampen och vid varje nyår). Övriga dikter på listan utmärks av att de innehåller fyndiga och komiska inslag, särskilt med avseende på relationer mellan kvinnor och män. Svananders "Föreskrift", verserna till och från flickorna i Sala samt fabriksarbeterskans kärleksefterlysning ramades in av korta berättelser. I de två sistnämnda fallen placerades verserna in i skeenden med överraskande upplösning. I tidningarna blev de bärande element i komiska anekdoter.

Som både Warburg och *Aftonbladet* bäddat för var det inom ramen för en roande anekdot som även "Förlorade saker" fick spridning. Att genroleken från 1795 omvandlats till litterärt skvaller antyds av avdelningsrubriker som "Gaffelbitar" (*Upsalaposten* 30/11 1887), "Smått och godt" (*Blekinge Läns Tidning* 1/12 1887), "Dagsländor" (*Jämtlandsposten* 12/12 1887) och "Dessert" (*Sölvesborgsposten* 14/12 1887). I de ännu fyrsidiga tidningarna placerades den vanligen på sidan tre eller fyra, jämsides andra klippta godbitar ämnade att på samma gång underhålla och fylla ut spalterna. Att dikten var en efterlysning framgick av ramberättelsen, men publiceringssammanhanget var nu ett annat, bland varjehanda lustigheter snarare än annonserna.

Aftonbladet hade i sin artikel gjort en längre presentation av Warburgs bok där historien om syningen utgjorde textens andra halva. När artikeln klipptes och trycktes i andra tidningar var det i en förkortad version som helt upptogs av dikten och anekdoten. Ingresserna som inledde texten cirkulerade i ett antal snarlika varianter, exempelvis "Huru Anna Maria Lenngren blef förlofvad omtalas i den af K. Warburg nyligen utgifvna lefnadsteckningen af skaldinnan" (i bland annat

Östgöta Correspondenten 30/11 1887 och *Eksjötidningen* 2/12 1887). Mer eller mindre ordagranna ingresser återkommer i artiklarna från 1900-talets början. Också 1902 refereras det till "ett nyligen utgifvet arbete" (till exempel *Ny Tid* 24/10 1902) trots att Warburgs bok då var femton år gammal och skulle komma i en ny upplaga först 1917. Att minnet var kort på redaktionerna antyds av att hela tjugo tidningar tryckte artikeln två gånger, med flera år emellan. *Korrespondenten* i Landskrona tryckte dikten tre gånger, den anonyma versionen redan 1852 och sedan i Warburgs och *Aftonbladets* version 1887 och 1902.

Först ut att återpublicera dikten och berättelsen 1902, efter fem år av att inte ha tryckts alls, var *Venersborgs-Posten* den 22 oktober. Att senare publiceringar samma år baserades på klipp från den lilla vänersborgstidningen är mindre troligt. Sannolikt har mer spridda mellanhänder bidragit till att artikeln cirkulerade ännu ett varv, exempelvis *Ny Tid* (24/10 1902) eller *Norrköpings Tidningar* (31/10 1902). Exakta spridningsvägar kan emellertid inte anges. Ingen tidning angav referens och alla tryckte artikeln i nära nog identisk form.

Jämfört med den anonyma dikt som spreds mellan 1837 och 1868 var dikten med angiven författare mer oföränderlig. Den form som Warburg och *Aftonbladet* givit verserna och anekdoten kom att hålla i sig. Stavningen var densamma, med undantag för de tidningar som ännu använde fraktur och som genomgående skrev med w och ligaturen ß ("wißt"). I de flesta tidningar kursiverade man på sista raden, men långt ifrån alltid. Att det var i strävan att vara *Stockholms-Postens* original troget är inte sannolikt. Mer troligt har kursiverna glömts bort vid sättningen. Några tidningar kapade texten direkt efter dikten, så att läsarna inte fick ta del av upplösningen – att det var Carl Peter Lenngren som hittat syningen (exempelvis finska *Lördagen* 13/12 1902).

Summering

Exemplet "Förlorade saker" visar att dikter kunde få stor spridning i tidningspressen, under lång tid. Spridningen skedde emellertid till priset av att texterna blev utlämnade åt tidningsredaktörers urvals- och redigeringsprinciper. Om en text inte ansågs tillräckligt tilltalande för den lokala publiken drog de sig inte för att ändra och lägga till. Detta

verkar dock ha varit enklare med den anonyma dikt som var i omlopp mellan 1837 och 1868. Den version som med vidhängande ramberättelse cirkulerade mellan 1887 och 1917 förändrades inte mycket från tidning till tidning. En anledning kan vara att det var anekdoten som gjorde dikten attraktiv, den behövde inte ensam förtjäna sin plats i spalterna. Att Lenngren nu identifierades som efterlysningens författare kan också ha bidragit till att redaktörerna drog sig för att ändra i den.

Cirkulationen av "Förlorade saker" synliggör också publiceringssammanhangets betydelse, i detta fall tidningssidornas. Det var i annonsavdelningen som dikten ursprungligen trycktes 1795. Andra annonser i samma avdelning bidrog till tvetydigheten: innehållet påminde om många tidigare efterlysningar medan formen antydde att efterlysningens ingredienser snarare användes för att teckna porträttet av en flicka i stadsvimlet. De lokalredaktörer som placerade dikten i annonsavdelningen och i sin egen stad fortsatte Lenngrens genrelek. Att somliga tidningar hänvisade till den "naiva annons" som funnits att läsa i *Kalmar-Posten* visar att tolkningen inte var given. När "Förlorade saker" fick ny spridning i slutet av 1800-talet var kontexten en helt annan. Nu placerades dikt och ramberättelse i avdelningen för lättisam underhållning tillsammans med andra roliga historier. Anekdoten tydliggjorde att dikten ursprungligen var en annons, men omvandlade den samtidigt till biografisk kuriosas.

John Bryant har hävdats att alla verk är flytande. Manuskript revideras, redaktörer ändrar, verk översätts och anpassas för nya medieformat, och så vidare.³⁵ Frågan är dock om inte vissa medieformer och mediepraktiker främjar flödet mer än andra. I digitala medier är instabiliteten oundviklig, i en avskriftskultur likaså. Jag vill hävda att 1800-talets tidningspress, med sina klippande redaktörer i ett distribuerat nätverk, hade liknande effekter. Trycket fixerade texterna, men när de skickades vidare i nätverket antog de andra former. Efter att ha återanvänts och modifierats i flera steg var det svårt att veta hur en källtext en gång såg ut. Vad som först publicerades som en annons kunde senare återanvändas som anekdot. Författarnamn som en gång var angivna kunde längre ner i kedjan tappas bort, ibland har nya namn tillkommit på vägen. Lenngrens efterlysning exemplifierar hur poesins mediala villkor kunde se ut, men mycket mer återstår att upptäcka.

Noter

- 1 Artikeln är skriven inom ramen för projektet "1800-talets Infobahn: Offentligheten som tidningsinfrastruktur och delat innehåll", finansierat av Vetenskapsrådet (2022–2024).
- 2 126 publiceringar av "Förlorade saker" finns samlade i kluster 30057313. Härutöver har två ytterligare publiceringar hittats genom fritextsökningar: *Tammerfors Annonsblad* 2/1 1891 samt *Svenska Amerikanska Posten* 27/12 1916. Bland Anna Maria Lenngrens övriga dikter med spridning i tidningspressen märks "Myntets fyra åldrar" (kluster 10307765, 12 publiceringar mellan 1792 och 1859), "Den mödosamma världen" (kluster 31778246, 11 publiceringar mellan 1790 och 1913), "Stockholmsvåren" (kluster 31590032, 10 publiceringar mellan 1796 och 1881), samt "Några ord till min k. dotter, ifall jag hade någon" (kluster 30692714, 6 publiceringar mellan 1798 och 1871). Alla uppgifter om klustern baseras på registrerade texter i databasen <http://textreuse.sls.fi>. Det kan mycket väl finnas enskilda publiceringar som matchningsalgoritmen har missat eller placerat i andra kluster än de ovan angivna.
- 3 Se t.ex. Johan Svedjedal, "Almqvists Det går an och konsten att överleva", i *Böcker och bibliotek. Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman (Lund: Studentlitteratur, 1998), 229–265; Mats Malm, *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur* (Stockholm & Höör: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2011); Alexandra Borg och Nina Ulmaja, *Strindbergs lilla röda. Boken om boken och typerna* (Stockholm: Atlantis, 2019); Gunilla Hermansson, "Sanglyrik, populärkultur og verdenslitterære læsninger", *Agora* 40 (2022:2–3), 64–90, doi: [org/10.18261/agora.40.2-3.5](https://doi.org/10.18261/agora.40.2-3.5).
- 4 Ryan Cordell och David Smith, "Viral Texts. Mapping Networks of Reprinting in 19th-Century Newspapers and Magazines", hämtad 23–09–12, <http://viraltexts.org>.
- 5 Se "Text Reuse in Finnish Newspapers and Journals, 1771–1920", <http://comhis.fi/clusters> samt "Text reuse in the Swedish-language press, 1645–1918", <http://textreuse.sls.fi>, båda hämtade 23–09–12.
- 6 För uppgifter om databasen, se Patrik Lundell, Hannu Salmi, Erik Edoff, Jani Marjanen, Petri Paju och Heli Rantala (red.), *Information Flows Across the Baltic Sea. Towards a Computational Approach to Media History* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2023). Några enstaka titlar av senare datum finns också representerade i databasen.
- 7 Se exempelvis John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002); Paula Henrikson, "Verk som process", i *Kladd, utkast, avskrift. Studier av litterära tillkomstprocesser*, red. Paula Henrikson och Jon Viklund (Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2015), 7–20.
- 8 Se Anna Maria Lenngren, "Förlorade saker", i *Samlade Skrifter II*, red. Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg (Stockholm: Bonnier, 1918), 159, samt kommentaren i *Samlade skrifter III*, red. Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg (Stockholm: Bonnier, 1926), 341f.
- 9 Jämför Ståle Dingstad, "Varianter til besvær. Collett, Garborg, Skram og Hamsun", i *Textkritik som analysmetod. Bidrag till en konferens anordnad av Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer 2–4 oktober 2015*, red. Paula Henrikson,

- Mats Malm och Petra Söderlund (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2017), 109.
- 10 Patrik Lundell använder en snarlikt metod för att studera tidningstexter från samma databas, men följer en politisk fråga snarare än en enskild text. Se Lundell, "Recontextualisations and Transformations in the Information Flows. A Worm's-Eye View through the Temporence Question", i *Information Flows Across the Baltic Sea. Towards a Computational Approach to Media History*, Patrik Lundell et al. red. (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2023), 77–102.
 - 11 Fredrik Böök, "Prosabidrag af Fru Lenngren i Stockholms-Posten", *Sammlaren* 31 (1910), 196.
 - 12 Agneta Pleijel, "Den kvinnliga författaren och offentligheten. Om Anna Maria Lenngren", i *Författarnas litteraturhistoria I*, Lars Ardelius och Gunnar Rydström red. (Stockholm: Författarförlaget, 1978), 206.
 - 13 Se vidare Anton Blanck, *Anna Maria Lenngren. Poet och pennskaft. Jämte andra studier* (Stockholm: Bonniers, 1922), 13.
 - 14 Blanck, *Anna Maria Lenngren*, 11.
 - 15 Ebba Witt-Brattström, "Från Smakens Tempel till Parnassen. Om Anna Maria Lenngren", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria I. I Guds namn 1000–1800*, Elisabeth Møller Jensen, Eva Hættner Aurelius och Anne-Marie Mai red. (Höganäs: Wiken, 1993), 415.
 - 16 Lars Elleström sammanfattar de olika tolkningarna i *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn* (Stockholm: Norstedt, 2005), 27–33.
 - 17 Pleijel, "Den kvinnliga författaren", 212.
 - 18 Ingemar Oscarsson, "Med tryckfrihet som tidig tradition", i *Den svenska pressens historia I. I begynnelsen (tiden före 1830)*, Karl Erik Gustafsson och Per Rydén red. (Stockholm: Ekerlids, 2000), 169.
 - 19 *Sommar-promenaden. Femte häftet* (Uppsala: Johan Fredric Edman, 1796), 50.
 - 20 Osignerad "Underrättelse" i Anna Maria Lenngren, *Skalde-försök* (Stockholm: Olof Grahn, 1819), utan sidnummer.
 - 21 Aleida Assmann, "Canon and Archive", i *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll och Ansgar Nünning red. (Berlin: de Gruyter, 2008), 97–107.
 - 22 Johan Jarlbrink, *Informations- och avfallshantering. Mediearkeologiska perspektiv på det långa 1800-talets tidningar* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2019), kapitel 1.
 - 23 Petri Paju, Heli Rantala och Hannu Salmi, "Towards an Ontology and Epistemology of Text Reuse. Cycles of Information Flows in Finnish Newspapers and Journals, 1771–1920", i *Digitised Newspapers – A New Eldorado for Historians? Reflections on Tools, Methods and Epistemology*, Estelle Bunout, Maud Ehrmann och Frédéric Clavert red. (Berlin & Boston: de Gruyter, 2023), 253–273.
 - 24 Ryan Cordell och Abby Mullen, "'Fugitive Verses'. The Circulation of Poems in Nineteenth-Century American Newspapers", *American Periodicals: A Journal of History & Criticism* 27 (2017:1), 29–52, muse.jhu.edu/article/652267.
 - 25 Ryan Cordell, "Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers", *American Literary History* 27 (2015:3), 417–445, doi.org/10.1093/alh/ajv028.
 - 26 Ryan Cordell, "Viral Textuality in Nineteenth-Century US Newspaper Exchanges", i *Virtual Victorians. Networks, Connections, Technologies*, Veronica Alfano och Andrew Stauffer red. (New York: Palgrave, 2015), 38.
 - 27 Henrikson, "Verk som process", 9.
 - 28 George Bornstein, *Material Modernism. The Politics of the Page* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 13.
 - 29 Pleijel, "Den kvinnliga författaren", 207.
 - 30 Karl Warburg, *Anna Maria Lenngren. Ett bidrag till Sverges litteraturhistoria* (Stockholm: Bonniers 1887), 115f.
 - 31 Malm, *Poesins röster*, 32f.
 - 32 Jämför Cordell, "Viral Textuality".
 - 33 Listan baseras på följande sökning på <http://textreuse.sls.fi>: texter som publicerats igen efter minst 5000 dagar och på minst 10 utgivningsorter. Sökresultatet har bearbetats manuellt för att identifiera dikter i materialet. Andra sökningar hade kunnat generera andra resultat, t.ex. dikter som reproducerades flera gånger men under en kortare tid och dikter med mer lokal spridning.
 - 34 För "Medborgarsång", se kluster 31549460, "Föreskrift" kluster 30374016, "Nyårsklockan" kluster 30770239 och 30770240, Sala-verserna kluster 31287380, "Rariteter" kluster 30975909, samt kärleksefterlysningen på vers, kluster 30123886. Alla uppgifter baseras på registrerade texter i databasen <http://textreuse.sls.fi>. Det kan mycket väl finnas enskilda publiceringar som matchningsalgoritmen har missat eller placerat i andra kluster än de ovan angivna.
 - 35 Bryant, *The Fluid Text*, 1–29.

ANDREAS HEDBERG

JÄRNVÄGEN OCH LITTERATUREN

Termen järnvägsbibliotek i svensk
1800-talspress



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.17665>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Syftet med denna artikel är att belysa relationen mellan tekniska innovationer och människans föreställningsvärld genom en studie av hur 1800-talets svenska järnvägsutbyggnad påverkade litteraturen och några av litteraturvärldens institutioner: distribution och publikationsformer, men också formerna för det skönlitterära berättandet. Analysen utgår från termen ”järnvägsbibliotek”, och hur den med olika syftning användes i svensk dagspress under främst andra halvan av 1800-talet.¹ Tidningstexterna läses också som inlägg i diskussionen om den pågående moderniseringen av samhället, där fenomen som internationalisering, sekularisering, urbanisering och emigration omväxlande kunde betraktas som hot eller löften.

Analysen knyter an till tidigare forskning om modernitet och modernisering. I sin bok *I skuggan av framtiden*, med undertiteln *Modernitetens idéhistoria* (1997), skriver idéhistorikern Sven-Eric Liedman om vad han kallar ”teknikens förtrollning”. Han tar som exempel den elektriska belysningen, som när den först introducerades ”väckte idéer om städer som nattetid badade i ljus och där inte en mörk skugga kunde skönjas”.² Vad Liedman beskriver är alltså hur ny teknik ger förutsättningar för nya perspektiv och idéer, och hur vårt tänkande påverkas av konkreta förändringar i vår materiella omvärld.

Detta är sin tur förbundet med den distinktion som han i samma bok gör mellan ”hård” och ”mjuk” upplysning. Den hårda upplysningen utgörs av ”den moderna tekniska utvecklingen”³ och berör främst ekonomin, teknologin och naturvetenskapen.⁴ Den kallas hård ”därför att den, när den väl kommit igång, kan fortsätta till synes oförtrutet”.⁵ Den mjuka upplysningen däremot, uppvisar en ”variabel” utveckling, och rör i första hand politiska, rättsliga, etiska, religiösa och estetiska förhållanden. Enligt Liedman är de två formerna av upplysning inbegripna i ett slags bilateral växelrörelse.

Sambandet mellan utvecklingslinjerna är ”inte en-entydigt utan en-flertydigt”, men det gör sig ständigt påmint.⁶ I denna artikel får den tekniska utvecklingen av samfärdsmedel tjäna som ett exempel på hård upplysning. Förändringar av litteraturen och dess institutioner betraktas samtidigt som ett slags mjuk upplysning, som i varierande grad kan uppfattas som konsekvenser av de nya kommunikationsmöjligheterna.

Litteraturen och teknologin: forskningsuppgifter

De tekniska innovationernas inflytande på litteraturen har studerats på flera håll. I sin avhandling *Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics* (1998) undersöker Sara Danius hur litteraturens verklighetsåtergivning påverkades av den ”hårda upplysning” som Liedman beskriver i sin modernitetsstudie. I ett avsnitt visar hon hur Marcel Proust med hjälp av moderna transportmedel fick tillgång till nya sätt att beskriva världen. Under en resa i bil upplever författaren hur den höga hastigheten förvandlar det omgivande landskapet till en serie snabbt växlande skenbilder (”a phantasmagoria”).⁷ För att återge dessa skenbilder i konstnärligt åskådlig form krävs nya stilistiska och berättartekniska grepp. Med ny teknik kommer alltså inte bara nya idéer, utan också nya sätt att ge idéer – gamla som nya – litterär form.

Författarnas nya framställningsformer är förstås bara abstrakta uttryck för betydligt större förändringar i människors vardag. Ekonomiska och teknologiska innovationer påverkade också sätten att leva och bo. Produktionen centraliserades till städer och avstånd kunde plötsligt upplevas som kortare. Franco Moretti har i sin bok *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* (2005) visat hur en cirkulär vardagsgeografi – idyllens, byns – i 1800-talslitteraturen ersätts av en linjär. Den by eller gård som länge kunde upplevas som världens centrum blev i takt med att nya och effektivare transportmedel introducerades snarare en av många punkter i ett abstrakt nätverk av vägar och järnvägsspår.⁸ En sådan omvälvande förändring medförde förstås nya levnadsförhållanden, som i sin tur blev föremål för behandling i tidens litteratur och dagspress. Särskilt i svenska romaner från åren kring sekelskiftet 1900 finns talrika exempel på hur det

nya storstadslivet beskrivs som främmande och hotfullt, medan en nostalgisk längtan odlas till ett alltmer mytologiserat jordbruksliv.⁹

Vid sidan av dessa estetiska och mentalitetshistoriska perspektiv på förhållandet mellan litteraturen och 1800-talets teknologiska förändringar finns de litteratursociologiska, som rör litteraturen i samhället, samhället i litteraturen samt själva litteratursamhället och dess institutioner. Med ett sådant perspektiv finns det åtskilligt att beskriva ifråga om ett slags dialektisk växelverkan mellan litteraturen och teknologin, mellan litteraturen och den både hotfulla och löftesrika moderniteten. Ett par tidigare studier på området, som också tar upp järnvägens betydelse, är Gunnel Furulands artikel ”Ångbåtar, omnibussar och järnvägar. Samfärdsmedlens spår i tryckta dokument” (2010) och Åsa Arpings essä ”Järnvägsromanen” (2020). Både Furulands och Arpings studier är bredare än den som här föreligger, och utgår delvis från andra typer av material. Furuland har med hjälp av bibliografier och databaser identifierat ett stort antal vardagstryck som rör resor med ångbåt, omnibuss och järnväg. Materialet används för att visa hur ”de förändrade resmöjligheterna [avspeglades] i bokförläggarnas och tryckeriernas verksamhet” från 1820-tal till 1860-tal.¹⁰ Arpings perspektiv är både svenskt och internationellt. Hon uppehåller sig främst vid kanoniserad litteratur, och gör det utan begränsning i tid. Hennes essä rör sig från 1830-talet till nutid, och tar bland annat upp de ”tågutgåvor” eller ”Railroad Stories” som sålts till järnvägsresenärer i Sverige och England.¹¹ Ännu bredare är Emma Eldelins bok *Rastplats för rastlösa. Litteratur, skrivande och självreflektion i tre transitmiljöer* (2022), där tunnelbanan, tåget och flygplatsen belyses utifrån hur de ”utforskas och används som symboliska och reella platser för skrivande, berättande och självreflektion”.¹² Hennes material består av ett tjugotal skönlitterära texter från millennieskiftet och framåt, men i bakgrundsbeskrivningar nämns även 1800-talets järnvägsbibliotek.¹³

Ett annat sätt att ta sig an detta forskningsfält är att välja en så kallad *Ansatzpunkt* (ung. angreppspunkt, ett begrepp som populariserades av Erich Auerbach i *Philologie der Weltliteratur* 1952) i form av ett begränsat fenomen som kan tjäna som illustrativt exempel för växelverkan mellan litteraturen och teknologin. En sådan *Ansatzpunkt* är i den här studien begreppet ”järnvägsbibliotek” som under

1800-talet användes med åtminstone två olika innebörder i svenska dagstidningar. Ordet kunde beteckna faktiska boksamlingar som fanns tillgängliga i nära anslutning till tågstationer. Men det kunde också användas som marknadsföringsterm av bokhandlare och syftade då på häftesserier av fack- och skönlitteratur som var särskilt anpassade för tågresor. I denna artikel behandlas först järnvägsbibliotek i betydelsen boksamlingar. Därefter diskuteras häftesserierna. Slutligen visas hur järnvägen blev en spelplats för skönlitterärt berättande. På så sätt diskuteras i artikeln inte bara det som Furuland beskriver som ”nya geografiska strukturer” och ”nya arenor för det tryckta materialet”, utan också de skönlitterära berättelser som vi så väl behöver för att begripa de nya kommunikationernas betydelse för vad hon kallar för ”människors inre världar”.¹⁴

De texter som analyseras här publicerades alla under det dryga halvsekle mellan 1849 och 1901. Samtliga har identifierats med hjälp av sökningar i Kungliga bibliotekets tjänst Svenska dagstidningar. Flertalet texter härrör från landsortspressen, som vid mitten av 1800-talet genomgick en omfattande expansion. Mellan åren 1830 och 1860 fick Sverige mer än trettio nya tidningsstäder. Den snabba tillväxten kan enligt Dag Nordmark i samlingsverket *Den svenska pressens historia* (2001) sättas i samband med ”goda ekonomiska förutsättningar” och ”tryckeriteknikens expansion”, men också med dagstidningarnas betydelse som ”instrument i den politiska kampen”.¹⁵ De flesta lokal- och regionaltidningar ”såg som sin främsta uppgift att uppmärksamma företeelser inom det egna spridningsområdet” och ”överspridningen” utanför detta område tycks ha varit försumbar.¹⁶ Medarbetare i landsortspressen såg det också som sin uppgift att – till skillnad från huvudstadstidningarna – vara ”språkrör för olika regioner som deltagare i det nationella samtalet”. De hade nära till sina läsare och antogs därför kunna ”ge en rättvisande bild av folkmeningen”.¹⁷

Den nya sysslolösheten

Järnvägens ankomst påverkade sätten att tänka på tid och rum. Modernitetens förändringar av människans tidsuppfattning påtalades redan i samtiden av Karl Marx, som i sin ofullbordade *Grundrisse*

der Kritik der Politischen Ökonomie talar om hur rummet ”förintas” av tiden (”Vernichtung des Raums durch die Zeit”). Detta resonemang har utvecklats vidare av den brittiske geografen David Harvey, som i sin bok *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1990) använder begreppet ”time-space compression” för att beskriva effekterna av modernitetens teknologiska förändringar. En sådan ”sammandragning” (”compression”) uppstår enligt Harvey som en följd av nya tekniker för kommunikation (telegrafen, telefonen, etcetera) och transporter (järnvägen, flygplanet, etcetera) – en utveckling som i sin tur drivs av det expansiva kapitalet, med dess intresse för att finna nya marknader, öka produktionstakten och minska tiden för omsättning av nytt kapital.¹⁸

Följden för den enskilde tågresenären blev att avstånd uppfattades som kortare och att fler förändringar tycktes kunna rymmas inom kortare tid. Den tyske historikern Wolfgang Schivelbusch konstaterar i sin bok *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (1977, sv. övers. 1984) att ”[r]ummets och tidens utplåning är den bild med vilken det tidiga artonhundratalet beskriver järnvägens verkningar”. Som ett resultat av järnvägsutbyggnaden uppstod vad Schivelbusch beskriver som ”en kondenserad geografi uppbyggd på de nya hastighetsförhållandena”.¹⁹ Men samtidigt skapades också vad som kan betecknas som en helt ny typ av tid, det vill säga den ”tomma tid” som tillbringades i järnvägsvagnen. I en osignerad artikel i liberala *Aftonbladet* den 14 september 1853 ges följande beskrivning av denna ”nya tid”:

Frukten af nutidens snabba och bekväma kommunikationsanstalter är dubbel. Man vinner nemligen icke blott tid, derigenom att man numera behöfver några timmar eller dagar till resor, för hvilka man förr behöfde lika många dagar eller veckor, utan man vinner dessutom hela den tid som åtgår för sjelfva resan, emedan man förflyttas på ett sätt som lemnar sinnet fullkomligt ledigt för andra sysselsättningar.

Tågresenärens upplevelse framstår som en konkret representation av Marx föreställning om en ”Vernichtung des Raums durch die Zeit”. Istället för avstånd: tid. Resultatet blir ofrånkomligen ett nytt slags sysslolöshet. Avbrotten blev färre än för den som reste med diligens

eller liknande, samtidigt som den rälsbundna transporten gjorde att man kunde sitta bekvämare och mer stabilt. Därmed uppstod också en ny marknad för underhållning – och, som Furuland skriver, ”för paketering av tryckta produkter”²⁰ – eftersom all denna ”nya tid” behövde fyllas med innehåll. I protektionistiska *Westmanlands Allehanda* den 17 december 1888 står att läsa om järnvägarna i Österrike-Ungern att resande där kan få låna böcker ”mot en obetydlig afgift” och därefter lämna dem ”på järnvägen varhelst man önskar”. I samma notis uppges att ”dylika bibliotek” redan finns ”allmänt” i England och Amerika, men att detta är första gången ”försök dermed” görs på ”kontinentens järnvägar”. Järnvägsbiblioteken i Österrike-Ungern omtalas på nytt i protektionistiska *Falköpings Tidning* den 26 juni 1889, där det i en ny notis uppges att ”[i]nom två månader skola 150 a [sic] 200 dylika jernvägsbibliotek wara upprättade” på ”de österrikiska banorna” med böcker på tyska, ungerska, tjeckiska, engelska, franska och italienska.

”[A]tt vänja arbetarna vid bättre vanor”

Utbyggnaden av den svenska järnvägen skapade inte bara ny tid för resenärer, utan också nya yrkesgrupper. En av dessa nya grupper var järnvägsarbetarna. Bland de så kallade ”rallarna” fanns åtskilliga lantbruksarbetare som brutit upp från ett stationärt liv mot löfte om högre betalning. Det nya arbetet var dock hårt och riskfyllt, samtidigt som järnvägsarbetarna inhystes i baracker och andra bristfälliga boenden. Att döma av artiklar i den samtida dagspressen medförde dessa levnadsförhållanden oroligheter och sociala problem. Under rubriken ”Från Uddevalla kronohäkte” förklarar en anonym skribent i frisinna *Göteborgs Nyheter* den 30 mars 1901 att antalet fångar detta år ”varit jämförelsevis stort eller inalles 368”. Som en bidragande orsak till det växande antalet fångar nämns ”den pågående statsbanebyggnaden genom Bohuslän, hvilken lockat en hel del löst folk till orten, hvarjemte en stor del af de vid banbyggnaden i fråga anställda arbetarne visat sig, i synnerhet vid aflöningstillfällena, i hög grad begifna på dryckenskap med åtföljande excesser”. Särskilt betonar skribenten som något överraskande att ”en stor del af arbetarne i fråga äro smålänningar, hvilka eljest i allmänhet pläga vara

jemförelsevis nyktra”. Detta kan betraktas som ett sätt att ytterligare betona det kringfläckande och rotlösa livets faror – även den redliga riskerar att depraveras.

Med järnvägen kommer alltså inte bara tidsvinster och effektivisering, utan också en rotlöshet frambringad av det moderna livet. Följdfenomen som urbanisering och emigration beskrevs som hot mot människans trygghet och moral, vilket i sin tur skapade ett agrarromantiskt motstånd, bland annat kanaliserat i det tidiga 1900-talets nykterhets- och ungdomsrörelser.²¹

Men artikeln i *Göteborgs Nyheter* uppehåller sig inte enbart vid moraliska och sociala problem, utan nämner också lösningar. Litteraturen, och specifikt järnvägsbiblioteken, förs fram som ett potentiellt botemedel mot dryckenskap och andra dåliga vanor: ”[å]tskilliga åtgärder såsom inrättande af jernvägsbibliotek m. m. äro just i dessa dagar här på orten föreslagna för att vänja arbetarna vid bättre vanor”. Den anonyme skribenten syftar troligen på ett upprop som publicerades i liberala *Strömstads Tidning* ett par månader tidigare, den 26 januari 1901, undertecknat av bland andra två ”järnvägslänsmän” och av arbetschefen vid statsbanebyggnaden genom Bohuslän. Under rubriken ”Bibliotek för jernvägsarbetarne i Bohuslän. Till allmänheten, till Sveriges bokförläggare!” menar skribenterna ”att det skulle vara välgörande kunna skaffa alla dessa arbetare [vid järnvägen] någon intellektuel förströelse efter slutadt dagsarbete och således göra vinterqvällens vistande i baracken eller torpstugan vida angenämare än nu är fallet samt mana dem att undfly en hel del långt ifrån nyttiga eller uppfostrande nöjen” (se nästa sida).

Uppropets författare tänker sig att ”genom insamlande af böcker och tidskrifter försöka bilda ett bibliotek – låt oss kalla det jernvägsbibliotek – ur hvilket dessa arbetare under vederbörlig kontroll skulle ega rätt att kostnadsfritt låna böcker”. I uppropstexten presenteras litteraturen alltså som ett botemedel mot modernitetens negativa följder. Det framgår dock att det inte kan handla om vilken litteratur som helst – den bör vara ”nyttig” och ”uppfostrande”. Dessutom måste läsningen – om den skall få de positiva effekter som efterfrågas – med nödvändighet övervakas av för ändamålet lämpliga yrkespersoner. Resonemanget påminner om 1700- och 1800-talens debatter om skönlitterär läsning, förevigade av exempelvis Fredrika

Centres, bekommer dem ej det minsta.

Förberedelser. Den rike grosshandlaren: — I dag kommer greve von Vippensjert på visit. Det vore ett bra parti för vår Euphrosyne! Ställ lite blommor på kassaskåpet, så att det faller i ögonen!

Från allmänheten.

Bibliotek för järnvägsarbetarne i Bohuslän.
Till allmänheten, till Sveriges bokförläggare!

Sedan arbetet vid statsbanabyggnaden genom Bohuslän snart pågått ett år och en ganska anseelig arbetssatyrka (omkr. 2,000 man) därvid är samlad samt detta arbetsföretag kommer att fortgå omkring fyra år, och erfarenheten redan visat, såsom ju naturligt är, att det skulle vara välgörande kunnat skaffa alla dessa arbetare någon intellektuell förnöjelse efter slutad dagsarbete och således göra vinterkvällens vistande i baracken eller torpstugan vida angenämare än nu är fallet samt mana dem att undfy en hel del långt från nyttiga eller uppfostrande nöjen, hafva undertecknade tänkt sig att genom insamlande af böcker och tidskrifter försöka bilda ett bibliotek — låt oss kalla det järnvägsbiblioteket — ur hvilket dessa arbetare under vederbörlig kontroll skulle göra rätt att kostnadsfritt låna böcker.

Vi vända oss därför härmed till allmänheten, till en hvar som har en bok att afstå, till rikets bokförläggare och boktryckare med en vördsam anhållan om bidrag till detta bibliotek, som säkert skall bli mycket nyttigt i flera afseenden för en stor arbetareskara.

Valvilliga bidrag — afven en enda gammal bok eller tidskrift — torde beaktas insändas till Järnvägsarbetarbiblioteket under adress *Uddenella* eller inlämnas *å poliskontoret därstädes*.

Uddevalle den 15 januari 1901.
B. H. Sandesson, Sixten Neiglick,
Arbetschef vid Statsb. Borgmästare.
närbygen genom
Bohuslän.

Knut Ekström, A. H. Berger,
Järnvägsarbetare.

En engelsk officers hedersbegrepp. Vid en nyligen hållen hederskapstställning i södra England gafs en middag, där en officer i ett gäddregementes reserv, hemkommen från kriget, uppträdde med ett anförande, hvilket väckt åtskillig upmärksamhet i den radikala prässen.

Den ifrågakommande officeren hade vid Modder River befallit öfver en truppstyrka, som vaktade ett antal fängna boer, hvilka skulle föras till St Helena. «Då kom det», berättade officeren, «anföraren till fängarna från när och fjärran, oskyldiga som lamm, boer, som gifvot sig min af att aldrig ha haft ett

Öfverdrags » till missans förman. Och han, som var redigare än andra i sanningsökandet, adlades än andra i sin kärlek till de lottlöse, han den store beskyddaren af fädrens arf och forntidens minnen — han kunde också säga så.

Oaktadt hans ålder tyckte man sig i hans hållning och i hans vackra anlete se en gosses uppenbarhet. Och när han, talande om sin fader, den gamle krigaren, hade försjunkit i sin barndoms minnen, då tyckte jag, att vi sprunget tillsammans på den gröna gräsländan, som förde ned till viken! Och med ungdomens strålglans i sina ögon liknade han då Dexippos talande till Athens ungdom:

Hvad vår värld är kallt förstånlig, hvad vår värld är färdigt klokt!

Och hon löns för sin klöskap med ett blytungs trädmusk:

Världens klöskap föder henne song och foghet, skam och ære, och gossar, mod och tro och lust och lek!

Fyll vårt land, o Zeus, med gossar, mod och tro och lust och lek!

En finsk diktares besök hos Viktor Rydberg.
För denna tidning
af
Vilh. Lundström.

Allt, som rör Ekelindens stora hädangångne, är ju kärt att höra för svenska öron och skall nog länge förminnas med intresse, så långt som alstern af Viktor Rydbergs ande trängt.

En af Finlands unge, på finska skrivande skalden, *Severi Nyman*, hvilken för några veckor sedan utgivit en ny, af Viktor Rydbergs åskådnings öfsta på verkad diktsamling, har i denna samling mitt bland dikterna på vers meddelat en liten dikt på prosa, som här titeln: «Ett besök hos Viktor Rydberg». I vissheten om, att det lilla stycket skall intressera afven svenske läsare, meddelar jag här detsamma i svensk öfversättning. Det lyder:

«En klar Septemberdag susade den elektriska vagnen i väg från Hamnegården, och efter några minuters forlöp slingrade den sig redan genom Djursholms vackra, löfrika nejder.

Den dagen var det i naturen en såregen högtidsstämning. Björkarna och alarne på dälternas sluttningar syntes mig vara cypresser, och det var, som om i deras toppar hade sutit en underbar, mild fåfå. Vid en krökning i den förbåskymtande bäcken simmade en flicka, och för henne sjöng vågens dotter en bekant sång:

Väna barn, ännu i lägen lika kyligt frisk som vågen, skötsa nekros, som jag gungat skär och brist på bölja snål! Blott en tid och du skall drömma drömmar underliga, ömma, medan jämt sig lik min källa sorlar under ljuset och al.

Och när bäcken längre fram, efter att ett ögonblick hafva varit forsvunnen, åter glimmade fram mellan träden, då tyckte jag mig se Kastalias vägar, och på stranden stod Hermione smyckad med lagerkrans och med en framtids-spörjande blick i sina mörka ögon.

Vid korsningen af Sveavägen stannade vagnen. Till vänster höjde sig en kulle; en stig slingrade sig dit under träden, och där uppe var målet för min färd, Ekelinden. Men när jag vandrade upp för kullens stig, kändes det i mitt sinne, som hade jag bestigit den gamla Par-

En och han, som var redigare än andra i sanningsökandet, adlades än andra i sin kärlek till de lottlöse, han den store beskyddaren af fädrens arf och forntidens minnen — han kunde också säga så.

Oaktadt hans ålder tyckte man sig i hans hållning och i hans vackra anlete se en gosses uppenbarhet. Och när han, talande om sin fader, den gamle krigaren, hade försjunkit i sin barndoms minnen, då tyckte jag, att vi sprunget tillsammans på den gröna gräsländan, som förde ned till viken! Och med ungdomens strålglans i sina ögon liknade han då Dexippos talande till Athens ungdom:

Hvad vår värld är kallt förstånlig, hvad vår värld är färdigt klokt!

Och hon löns för sin klöskap med ett blytungs trädmusk:

Världens klöskap föder henne song och foghet, skam och ære, och gossar, mod och tro och lust och lek!

Fyll vårt land, o Zeus, med gossar, mod och tro och lust och lek!

En och han, som var redigare än andra i sanningsökandet, adlades än andra i sin kärlek till de lottlöse, han den store beskyddaren af fädrens arf och forntidens minnen — han kunde också säga så.

Oaktadt hans ålder tyckte man sig i hans hållning och i hans vackra anlete se en gosses uppenbarhet. Och när han, talande om sin fader, den gamle krigaren, hade försjunkit i sin barndoms minnen, då tyckte jag, att vi sprunget tillsammans på den gröna gräsländan, som förde ned till viken! Och med ungdomens strålglans i sina ögon liknade han då Dexippos talande till Athens ungdom:

Hvad vår värld är kallt förstånlig, hvad vår värld är färdigt klokt!

Och hon löns för sin klöskap med ett blytungs trädmusk:

Världens klöskap föder henne song och foghet, skam och ære, och gossar, mod och tro och lust och lek!

Fyll vårt land, o Zeus, med gossar, mod och tro och lust och lek!

En och han, som var redigare än andra i sanningsökandet, adlades än andra i sin kärlek till de lottlöse, han den store beskyddaren af fädrens arf och forntidens minnen — han kunde också säga så.

Oaktadt hans ålder tyckte man sig i hans hållning och i hans vackra anlete se en gosses uppenbarhet. Och när han, talande om sin fader, den gamle krigaren, hade försjunkit i sin barndoms minnen, då tyckte jag, att vi sprunget tillsammans på den gröna gräsländan, som förde ned till viken! Och med ungdomens strålglans i sina ögon liknade han då Dexippos talande till Athens ungdom:

Hvad vår värld är kallt förstånlig, hvad vår värld är färdigt klokt!

Och hon löns för sin klöskap med ett blytungs trädmusk:

Världens klöskap föder henne song och foghet, skam och ære, och gossar, mod och tro och lust och lek!

Fyll vårt land, o Zeus, med gossar, mod och tro och lust och lek!

Till salu i bok- och musikhandeln:
Andra upplagan.
24 Sång
för en röst vid piano
af
W. Th. Söderberg.
Häft. 1 och 2 å kr. 1,25.

Dragspel,
Fioler,
Guitarrer,
Zittror,
Flöjter,
Occarinor,
Fiollådor,
Guitarrlådor,
Munspel,
m. m., m. m. i.
Bokhandeln.

Drick Dr Hectors Kraft-
och Narsaltchokolad!

En kopp tillredt chokolad innehåller 50 % mer smältbara näringsämnen än en lika stor kopp stark buljong med två hela ägg.

Pris: kr. 1: 25 för 1/2 kgm. — Saljes genom alla apotek och specierifabriker. — Partiförsäljning: Malmö Fabrik för Medicinsk-Dietisk Preparat, Malmö. — Återförsäljare antagas. (85)

Sjofartsunderrättelser.

Meddeladt af herr H. Andersson. Ångaren Mary Lohden, kapten Falkund, ankomde till Nice den 24 jan. Allt väl.

Uttydning af charaden i föregående nummer: *Evigheten*.

ANNONSER.
Till salu:
Stort lager
Gardiner
i alla kvalitéer, största och vackraste lager hos
Blida Ljungberg.

En verklig skatt
Dr de öfverliga öfren för sjelf-
bevarelsen
af Dr. Retas.
Svensk upplaga.
Med 27 afbildningar. Pris 3 kronor.
Var hvar och en älskar det, som leder af de förskräckliga följderne af denna lid. Den uppräckta lid-
den räddas årligen tusentals
från säker död. Enkelt mot be-
lättad insändande franko (öfren i
Enskildt genom das Verlags-
Magazin i Leipzig, Neumarkt 14,
ställt som genom hvarje bokhandl
i Sverige.

Volts
10 gånger
som

Denne med
korsat är af
och sjuka, som

Från det ög
den stora st
verkan, och m
laga för att
bringa hjälp

Fru Clara
karen

M.
skriver bland
Ett par år
smittor, hafva
vennen sam
en af gikt u
Eder uppmun
ständig befr
utom är min
hardt nära fört
tag delfte mi
Ordsätt

Ers
Tidninge se
läse beider ja
dam 3 stora 1
Medler litta

Dr Loe

Jag kan e
ärade herre, i
till verkliga
Stjärnan och
spridd i vida
betons tyg
sin prisbillig
tigaste.

Vatt
Till min de
domen att ic
jag förra års
solan hon l
botad.
Bedrad M

Vid rems
neurag, gikt
stintet, hjert
fir smen, i
dofnet, indre
villig orimtl
sfonstning o
osant) bring
stjärnna sna
Voltskara
enast i ned
ställe å 3 k
kr. 60 öre.
Auktoriserat

L.
Hvar
påtäck. K
Säntaren p
ar det falsk
E

Pa
nytt lager
L.

WISSEN

Samtidigt som denna debatt fördes om litteraturens och järnvägsbibliotekens betydelse för den moraliska utvecklingen, pågick etableringen av det som skulle bli folkbiblioteksväsendet i Sverige. Även denna etablering hörde samman med moderniseringsprocessen, som under andra halvan av 1800-talet var snabb och dramatisk. Och även där, liksom i tidningstexterna om järnvägsbiblioteken och i den romandebatt som Björkman beskriver i sin avhandling, betonades litteraturens instrumentella värden.²³ När det egentliga folkbiblioteksväsendet växte fram under det tidiga 1900-talet hämtades inspiration från de amerikanska *public library*-idealen, där bibliotekens ”socialt stabiliserande syfte” särskilt betonades.²⁴ Pedagogen och bibliotekspionjären Valfrid Palmgren (1877–1967), vars utredning från 1911 låg till grund för 1912 års biblioteksförordning, betonade folkbibliotekets uppgift att fostra dugliga medborgare. Genom att sätta rätt böcker i händerna på medborgarna, särskilt de formbara barnen, menade Palmgren och hennes samtida att biblioteken kunde främja ”andlig hygien”, nationell samhörighet, social kontroll och i förlängningen även en god ekonomisk utveckling.

”Många små volymer till utmärkt billiga priser”

Instrumentella värden lyfts också fram när det gäller en annan typ av järnvägsbibliotek, nämligen de häftesserier som såldes i anslutning till de nyöppnade järnvägsstationerna. Den artikel i *Aftonbladet* från den 14 september 1853 som beskriver den ”tomma tid” som för resenärerna uppstod som ett resultat av nya fortskaffningsmedel, fortsätter med en presentation av sådana serier. Den anonyma skribenten konstaterar att det sedan länge funnits ”vid jernvägsstationerna försäljningar af tidningar och romaner”. Men, fortsätter hen, ”vältänkande män började småningom öfverväga huru mycket kunde vinnas om man i stället för romaner och dylikt kram satte verkligt undervisande men ändå roande arbeten i händerna på dem som resa”. Så uppstod, konstateras det, ”dessa jernvägsbibliotek, med sina många små volymer till utmärkt billiga priser, och tryckta med sådana stilar och i sådana formater som äro mest passande att läsas i en jernvägsvagn”.

Här kan det vara värt att påminna om Sara Danius resonemang om att nya fortskaffningsmedel förändrar litteraturens framställningssätt.

Ur *Strömstads Tidning* den 26 januari 1901. Originalet finns på Kungliga biblioteket. Reproduktion från KB:s tjänst Svenska tidningar.

Bremer i hennes roman *Familjen H**** (1830–31). Som Margareta Björkman visat i sin avhandling *Läsarnas nöje. Kommersiella lånebibliotek i Stockholm 1783–1809* (1992) bedömdes romaner vid denna tid, liksom sannolikt andra litterära verk, ”utifrån den verkan eller effekt den hade på läsarens handlingsmönster”. Litteraturens uppgift var alltså instrumentell, den var ”ett medel som stod till buds för att skapa en samhällsmoral”.²²

Ifråga om järnvägsbibliotekens ”många små volymer” handlar det om en betydligt mer konkret förändring; möjligheten att resa snabbare och längre än någonsin tidigare förändrar hur litteratur trycks, paketeras och marknadsförs. En ”järnvägsbok” bör vara tillräckligt lätt för att kunna bäras, tillräckligt billig för att det inte skall upplevas som en förlust om den blir skadad, samtidigt som bokstäverna bör vara tillräckligt stora för att kunna läsas även om vagnen skakar. Litteraturen degraderades följaktligen till slit- och slängvara, men förknippades samtidigt med moderniteten och med det moderna konsumtionssamhället. Furuland konstaterar att de samtida förändringarna av samfärdsmedel och bokdistribution innebar att ”[r]esandet och läsandet demokratiserades parallellt”.²⁵

Distributionen av skönlitteratur i häftesform är äldre än de svenska stambanorna. I sin avhandling *Romanen som vardagsvara. Förläggare, författare och skönlitterära häftesserier i Sverige 1833–1851 från Lars Johan Hierta till Albert Bonnier* (2007) konstaterar Furuland att ett antal svenska bokförläggare redan under 1830- och 1840-talen ”givit sig i kast med att försöka sprida skönlitteratur till en billig penning och lyckats nå stora framgångar hos köparna”. Även de häftesserier som är föremål för Furulands intresse salufördes under beteckningen ”bibliotek”, vilket bland annat framgår då hon citerar publicisten och författaren Carl Fredrik Ridderstad, som i maj 1849 förklarade att ”[f]öretagsamma förläggare hava [...] i föreställning att möta den läsande allmänhetens smak, företagit sig att, under namn af bibliotheker o.s.v., utgifva fortlöpande serier, hvarigenom romanlitteraturen [...] snart blifvit icke ett tillfälligt sällskap, utan fastmera en kär och intressant hvardagsgäst”.²⁶ I dessa ”bibliotek” delades romaner upp i en serie häften som köptes via prenumeration eller subskription, vilket gjorde det ekonomiskt möjligt även för mindre bemedlade att köpa fiktionslitteratur. 1850 kunde förläggaren Lars Johan Hierta konstatera att en volym skönlitteratur nu inte kostade mer än ”ett par cigarrer eller ett glas punsch”.²⁷

Under 1870-talet salufördes i dagstidningarnas annonser flera olika järnvägsserier. Ett exempel är ”Nytt järnvägs- och ångbåtsbibliotek” från Hugo Petterssons förlag i Stockholm. Femton nummer i serien gavs ut under decenniets tre första år. Upphovsmannen till detta urval äldre och samtida litteratur verkar dock inte särskilt ha tänkt

på böckernas moraliska värde när han satte samman sitt ”järnvägs- och ångbåtsbibliotek”. Volymerna avviker inte på något uppenbart sätt från 1870-talets övriga utgivning. Historiska romaner, som den tyske författaren Karl von Kessels *Petersburg och Stockholm* (i två volymer om 120 respektive 121 sidor) och Max(imilian) Axelsons *Hans Våghals, historisk-romantisk skildring från Gustaf Wasas dagar* (208 sidor), blandas med kriminalfiktion, som den franske författaren och journalisten A. (Aurélien) Scholls *Nyaste Pariser-Mysterier* (i två volymer med ett okänt antal sidor)²⁸ och populärhistoriska verk som Richard Björkstens *Ludvig XVI:s sista lefnadsår* (328 sidor – en bearbetning av äldre verk, såsom Alphonse de Lamartines *Histoire des Girondins*).

Samtliga översättningar i serien är gjorda från franska och tyska, vilket stämmer överens med resultaten i Ingemar Oscarssons doktorsavhandling om följetong och fortsättningsroman i dagspressen fram till 1850; översättningarna från engelska hörde då fortfarande till undantagen, och de svenska originalen var fortfarande färre än översättningarna. Av de 15 volymerna i Petterssons serie är relativt många, 9 stycken (60 procent), svenska original (i Oscarssons material utgjorde de svenska originalen mellan 28 och 32 procent).²⁹ Priserna varierade, från 25 öre för Sigfrid Nybergs *Svenskarne i Minnisota, en episod ur amerikanska inbördeskriget* (88 sidor) till 1 riksdaler riksmünt för vardera delen av den tyske författaren Gustav Freytags roman *Det förlorade manuskriptet* (okänt antal sidor).³⁰

Det enda verk som torde kunna kännas igen av en modern läsare är Victor [Viktor] Rydbergs berättelse *Singoalla*. Den publicerades ursprungligen i den litterära kalendern *Aurora* 1857, då med undertiteln ”Romantisk sagodikt”. Rydberg omarbetade den sedan flera gånger. Den mest spridda versionen utkom på Bonniers förlag 1894 med illustrationer av Carl Larsson. *Singoalla* tycks ha kommit med för att Pettersson fått tag i överblivna exemplar av Oscar Lamms utgåva från 1865, som försedda med nytt omslag åter kunde saluföras, men då som nummer 12 i ”järnvägs- och ångbåtsbiblioteket”. Petterssons utgåva har samma antal sidor (116) och samma satsyta som Lamms, men arken är oskurna.³¹ ”Järnvägsutgåvan” är därför 21 centimeter hög, jämfört med 20 centimeter för Lamms, samt med betydligt bredare marginaler och ojämna kanter.³²

NYTT
Jernvägs- och Ångbåts-bibliotek.

Billigaste samling af
Skönlitteratur.

XII.
VICTOR RYDBERG.

SINGOALLA.

Pris 75 öre.

STOCKHOLM,
HUGO PETERSSONS FÖRLAG.

Föregående sida: Omslag till Viktor Rydbergs *Singoalla* i serien Nytt Jernvägs- och Ångbåts-bibliotek. Originalen finns på Kungliga biblioteket. Foto: KB/Repro.

Richard Björkstens *Ludvig XVI:s sista lefnadsår* tycks ha genomgått samma hantering för att anpassas till järnvägsformatet. I Kungliga bibliotekets samlingar finns två exemplar av boken med identisk satsyta. Det första är dock prydligt skuret till 20 centimeters höjd, det andra oskuret och cirka 21 centimeter högt. Omslaget till det oskurna exemplaret har, synbarligen genom att gå igenom tryckpressen en andra gång, försetts med påskriften "Riksdaler-Böcker för Resor" (nummer 42) och priset 1 riksdaler riksmünt, att jämföra med det skurna exemplarets betydligt högre pris, 3 riksdaler riksmünt. På baksidan av det oskurna exemplarets omslag har priset täckts över med trycksvärta. Dessa exemplar saluförs under rubriken "Billig Res-Lektyr!" i liberala *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* den 30 juni 1866. Som utgivare anges C. F. Arwidson i Göteborg. Titeln skrivs felaktigt som *Ludvig XVI:s sista lefnadsdagar*. Hugo Pettersson bör ha gått likadant till väga när han införlivade Björkstens bok i sin serie "Nytt jernvägs- och ångbåts-bibliotek".³³ Även i annonser för denna serie anges den felaktiga titeln *Ludvig XVI:s sista lefnadsdagar*.

Av Rydbergs *Singoalla* såldes det skurna exemplaret för 1 riksdaler riksmünt och 25 öre, och det oskurna för halva priset, 75 öre. I Kungliga bibliotekets samlingar finns dessutom ett andra oskuret exemplar av boken. Det har varken fått något nytt omslag eller försetts med nytt pris i trycket; istället har det nya priset (75 öre) skrivits med blyertspenna ovanpå det gamla (1 riksdaler riksmünt och 25 öre). Oskurna överexemplar av bokutgåvor har alltså realiserats även utan påskrivna beteckningar som "böcker för resor" eller "jernvägsbibliotek".

När det gäller just Hugo Petterssons serie stämmer karaktäristiken av järnvägsbiblioteken i *Aftonbladet* den 14 september 1853 endast delvis överens med verkligheten. Volymerna utmärker sig inte genom ett mindre format ("många små volymer") eller genom att de tryckts i särskilt anpassade format och stilar ("med sådana stilar och i sådana formater som äro mest passande att läsas i en jernvägsvagn"); snarare handlar det om överexemplar som inte snyggats till på samma sätt som i den ordinarie bokhandeln. Däremot är priserna betydligt lägre, halva priset i fallet med Rydbergs *Singoalla*. Att döma av det material

som här diskuteras tycks alltså järnvägsbiblioteken i första hand ha varit ett sätt för förläggarna att tjäna pengar på restupplagor, genom att utnyttja en ny efterfrågan på förströelse som uppstod som ett resultat av järnvägsresornas ”tomma tid”.

”En jernvägsresa är en bild af lifvet”

Det kan idag framstå som ironiskt att Viktor Rydbergs berättelse, en romantisk ”sagodikt” i medeltida miljö, ompaketerades för läsning i det mest moderna av fortskaffningsmedel. Men även i samtiden tycks man ha upplevt en motsättning mellan modernitetens tekniska innovationer och skönlitterära skildringar av romantisk typ. I fem på varandra följande nummer av liberala *Nyaste Blekings-Posten* stod i januari 1870 (4–18 januari) att läsa följetongen ”En Roman på Jernväg”, skriven av författaren och redaktören Carl Fridolf Björling (1830–1918) under signaturen Rolf Frid (berättelsen gick också som följetong i andra tidningar, bland dem konservativa *Halmstadsbladet* och ”hovsamt liberala” *Hjo Weckotidning*).³⁴ Det första avsnittet (4 januari) inleds med en ursäktande förklaring av berättelsens titel, som samtidigt ger en detaljerad och åskådlig bild av hur det kändes att resa med tåg under åren då de svenska stambanorna var nya:

Denna titel [”En Roman på Jernväg”] skall säkerligen förvåna flertalet af mina läsare. Huru kan ett romantiskt äfventyr inträffa på något så prosaiskt som en jernvägsresa? Det enformiga ljudet af hjulens gnisslande mot skenorna är ju det enda, som afbryter våra dåsiga tankar, vagnens skakning vaggar oss ständigt till sömn, och konduktörens tillrop vid stationerna är den enda förströelse, som står oss till buds. Och likväl är det fullkomlig sanning, att jag upplefvat en dylik roman, hvilken jag härmed tager mig friheten att meddela.

Att döma av dessa inledande reflektioner kunde resenärerna alltså redan 1870, endast ett fåtal år efter det att de västra och södra stambanorna färdigställts och invigts (1862 respektive 1864), känna sig uttråkade av det nya färdmedlet.³⁵ Samtidigt framgår av inledningen att ordet ”roman” fortfarande vid denna tid hade bibetydelsen ”kärleks-äventyr”,³⁶ vilket färgade av sig på själva genrebegreppet ”roman”.

Följetongspublicering av skönlitterära berättelser hade varit en del av Sveriges litterära offentlighet sedan början av 1840-talet. Enligt Ingemar Oscarsson introducerades den i dagspressen för att möta ”behovet av en säkerställd plats för det litterära och underhållande materialet, en följd av den nyvaknade omsorgen om andra läsargrupper än de politiskt intresserade”.³⁷ Till en början kunde ”följetongen” fyllas med disparat material, ”berörande nästan varje tänkbart ämnesområde: konst, litteratur, naturvetenskap, industri och teknik, kultur- och samtidshistoria”, men efterhand kom den att reserveras för ”den rent skönlitterära förströelseläsningen”.³⁸ Den dominerades av översatta fortsättningsberättelser, och framstår därmed enligt Furuland som ”en kusin till häftesserierna”, vilka fylldes av liknande material.³⁹

I ett resonemang om förhållandet mellan översättningar från franska, tyska och engelska på dagspressens följetongsplats konstaterar Oscarsson att det under hans undersökningsperiod (då de svenska originalen ännu var i minoritet) är relativt konstant, vilket ”förefaller [...] återspegla en jämnare utveckling än den som kom till synes i romanbiblioteken [häftesserierna], där fluktuationerna är klart häftigare och där kortsiktiga litterära preferenser lättare slog igenom”.⁴⁰ I den mån järnvägsmotivet i Björlings följetong kan betraktas som ett utslag av trendkänslighet, så visar den att det på följetongsplats även kunde finnas utrymme för dagsaktuella ämnen. Oscarssons karaktäristik av de typiska följetongsförfattarna – ”rätt utpräglade amatörer eller tillfällighetsförfattare, förhållandevis sporadiskt uppträdande och till stor del anonyma” – tycks också öppna för samtidskommenterande berättelser. Björling kan dock knappast räknas till tillfällighetsdiktarna. Snarare hör han till de ”litteratörer”, vars verksamhet rörde sig fritt mellan journalistiken och det skönlitterära berättandet.

Följetongerna speglade ”en litterär aktivitet som inte bara kännetecknas av skiftande förutsättningar och motiv [...] utan också av en betydande social spännvidd”.⁴¹ Arvodena var i allmänhet lägre än i häftesserierna, och i samtiden spreds ofta föreställningar om att följetongslitteraturen ”inte bara lästes företrädesvis av kvinnor, utan också till större delen producerades av kvinnor” – så tilltalar till exempel Björling sina tänkta läsare med apostrofer som ”Kära

läsarinna" (NBP 4/1 1870 och 18/1 1870) och "mina unga läsarin-
nor" (NBP 14/1 1870).⁴² Redan tidigt fanns också en tendens att
starkt nedvärdera tidningarnas följetongslitteratur; den ansågs öka
på "ett redan tillräckligt utbud av onyttig läsning" och beskrevs som
"undermålig och anpassade till en vulgär publiksmak".⁴³ Här finns
en viss kontrast mellan den kvinnligt kodade följetongen och den i
allmänhet manligt kodade litteratörsroll som Björling representerar.⁴⁴

När det gäller innehållet upptecknar Oscarsson ett antal olika
genrer; Björlings berättelse kan räknas till det som kallas "den humo-
ristiska eller satiriska kortnovellen eller skissen". Samtliga genrer kan
enligt Oscarsson beskrivas som ett uttryck för "en strävan mot ökad
realism, ett intresse för det konkreta och ett sinne för olika lokaliteter,
som kan ta sig både idylliska och samhällskritiska former". Återkom-
mande "angrepp på ståndssamhällets avarter" gör att man kan tala
om en "borgerlig litteratur".

Efter sin ursäktande inledning fortsätter berättaren i "En Roman
på Jernväg" med en beskrivning av väntsalen på Stockholms station
"en vacker vårmorgon år 1866" (det vill säga fyra år efter att södra
stambanan färdigstälts). Den kan betraktas som en metakommentar
och en förklaring till varför Björling valt just järnvägen som spelplats
för sin berättelse. På samma sätt som man vid stationerna "påträffar
representanter af en mängd olika nationer och snart sagt hör alla
möjliga slags tungomål, så kan en observatör i de tillstädesvaran-
des ansigten finna uttryck af alla slags menskliga sinnesrörelser"
(NBP 4/1 1870). Alltså: liksom järnvägen för resenärerna blir en
genväg till nya platser och nya försörjningsmöjligheter, så blir den
för författaren en genväg till dramatik och känslouttryck som kan
fylla historier. På så sätt blir det lätt att kombinera prosans realis-
tiska ambitioner – "ett intresse för det konkreta och ett sinne för
olika lokaliteter" – med vad Oscarsson beskriver som "smaken för
det sentimentala och rafflande" – ett genretypiskt drag för dags-
pressens fortsättningsberättelser vid mitten av 1800-talet.⁴⁵ Det här
är också ett exempel på skönlitteraturens förmåga att ta sig an ny
teknik och nya miljöer, hur den fyller upp och åskådliggör männi-
skans nya erfarenhetsvärldar.

I "En Roman på Jernväg" är det tack vare tågresan mellan Stock-
holm och Malmö som berättaren blir vittne till en kärlekshistoria,

som han medlidsamt åser. En ung man, Kristian, tvingas i Stockholm
lämna sin älskade men fattiga Adèle för att resa till Hallsberg ("den
så nyligen ur intet uppvuxna lilla köpingen") där han sammanstrålar
med sin familj som vill tvinga honom att gifta sig med den förmögna
kusinen Constance ("derför fladdrar hans vilja hit och dit, lik en
fogel, hvars bo är plundradt", NBP 4/1 1870). Valet av tema kan
mycket väl uppfattas som den typ av "angrepp på ståndssamhällets
avarter" som Oscarsson betraktar som typiskt för dagspressens
följetongsberättelser; i "En Roman på Jernväg" blir sociala för-
domar utmålade som hinder för den rättmätiga kärleken, liksom
för individens rätt till sin egen lycka och frihet. "Tvång å samvete,
känslor eller tänkesätt", förklarar berättaren, "har alltid förefallit
mig avskyvärdast af allt på jorden". Den kontrast som redan i det
inledande stycket omtalas mellan det romantiska temat och miljön,
den prosaiska tågresan, färgar även fortsättningen av följetongen,
som bitvis är skriven med ett påfallande arkaiskt språk, med uttryck
som "förgängligheten af allt jordiskt", "en trofast kärleks låga",
"[f]örsakelsens dystra gestalt", "förtviflans skri" och "väldiga
klagorop" (NBP 4/1 1870).

I övrigt präglas berättelsen av att den hackas upp av hastiga av-
sked vid de olika stationerna på stambanan mellan Stockholm och
Malmö, där berättelsens huvudpersoner hektiskt jagar eller försöker
undkomma varandra. Adèle lämnas hastigt vid Stockholms station
("pipan ljud, tåget satte sig i rörelse, och ögonblicket därefter hade
vi lemnat den arma varelsen", NBP 4/1 1870). Kristian rymmer från
sin familj, först vid Hallsberg och sedan vid Falköping ("Dörrarne
stängdes, tåget satte sig igång, och utan vidare äfventyr anlände vi på
aftonen till Jönköping", NBP 11/1 1870). Resans slutstation Malmö
blir också spelplatsen för den förlösande slutscenen, då Kristian
försonas med sin familj och återförenas med sin älskade Adèle.

För läsaren av "En Roman på Jernväg" susar de korta scenerna
förbi lika snabbt som de landskap tåget passerar. Själva berättandet
får alltså sin form av resandet. I följetongens andra avsnitt finns ett
stycke där själva livet liknas vid en järnvägsresa. Resonemanget till-
skrivs berättaren, som – utnyttjande den "tomma tid" som tillbringas
i järnvägsvagnen – säger sig njuta "i fulla drag af naturens skönhet
samt lyckan att få vara ensam med dessa filosofiska tankar":

En järnvägsresa är en bild af lifvet. Rastlöst rusa vi framåt, med en fart, som ej hejdas av några tillfälligheter; oupphörligt ombytes panoraman och vi erhålla deraf endast flygtiga intryck, hvilka ögonblicket derefter blott qvarstå hos oss som dunkla minnen; de medresande ändras vid hvarje station; somliga komma till, andra gå ifrån; alla likgiltiga och främmande, för oss blott egande så mycket värde, att de för några ögonblick tjena som mål för vår nyfikenhet. (NBP 7/1 1870)

Men stycket kan också läsas som en metalitterär kommentar. Även i Björlings fortsättningsberättelse ombyts oupphörligt panoraman, eftersom handlingen linjärt rör sig längsmed södra stambanans sträckning. Järnvägsresan är en bild av livet, men den har också påverkat formen för det skönlitterära berättandet. Liksom de skenbilder som Marcel Proust tyckte sig se genom bilrutan tvingade fram nya estetiska uttryck kom den svenska järnvägsutbyggnaden inte bara att skapa nya idéer utan också nya sätt att ge gamla och nya idéer litterär form.

Slutsatser

I den här artikeln har jag med termen järnvägsbibliotek som *Anzatspunkt* studerat hur relationen mellan litteratur och modern teknik (och därmed mellan vad Sven-Eric Liedman har kallat för mjuk och hård upplysning) återspeglas i svensk dagspress under 1800-talet. Med järnvägen skapades nya möjligheter, inte bara för resande och mänskliga kontakter, utan också för författarna och litteraturen. Nya erfarenheter gav upphov till nya typer av verklighetsframställning, men också till nya sätt att arrangera en berättelse. Ett exempel som diskuterats är Carl Fridolf Björlings följetong ”En Roman på Jernväg”, publicerad bland annat i *Nyaste Blekinge-posten* 1870, som skildrar en resa på den nyinvidda stambanan mellan Stockholm och Malmö. Järnvägsresan är inte bara ämnet för Björlings novell – den påverkar också berättelsens form och struktur.

De tekniska innovationerna medförde också nya publiceringsformat och nya former för bokdistribution. Järnvägsstationer, liksom de arbetsplatser där ny järnväg skapades, blev nya etableringsplatser för bibliotek. Litteratur ompaketerades i häftesserier särskilt avsedda för läsning i tågagnar och på ångbåtar. Det kunde röra sig

om restupplagor som försetts med nya omslag och lägre pris. En ny efterfrågan, skapad av resenärens sysslolöshet, utnyttjades alltså för att tjäna extra pengar på överblivna tryckalster. Ett exempel som särskilt uppmärksammats i denna artikel är ”Nytt Järnvägs- och ångbåts-bibliotek” från Hugo Petterssons förlag i Stockholm, i vilken femton nummer utgavs under början av 1870-talet. Genom sådana serier kopplades litteraturen samman med den moderna utvecklingen.

Samtidigt mobiliserades litteraturen för att råda bot på vad som uppfattades som negativa konsekvenser av moderniseringen. Människor rycktes upp ur sin vardag och möttes av en stor mängd nyheter som de aldrig tidigare upplevt. Resultatet blev enligt samtidens debattörer sociala problem som det rapporterades om i pressen. Exempel på sådana tidningstexter har i denna artikel hämtats från den västsvenska pressen (*Göteborgs Nyheter* och *Strömstads Tidning*), där anonyma skribenter uttrycker sin oro för dryckenskap och andra sociala problem bland järnvägsarbetarna på statsbanebyggnaden i Bohuslän. Bland de reformer som presenterades som lösningar på sådana problem fanns införandet av järnvägsbibliotek för både arbetare och resenärer – det vill säga just de grupper som ryckts upp ur sina traditionella miljöer. Litteraturen lyftes fram för sina instrumentella värden, som främjare av samhällsmoralen. Liknande resonemang fördes också då det allmänna folkbiblioteksväsendet växte fram kring sekelskiftet 1900. Med rätt urval av litteratur, och under överinseende av personer med för ändamålet lämplig kompetens, hoppades man att läsningen skulle stävja moderniseringens oroligheter och sociala problem.

Sammantagna visar dessa exempel de genomgripande effekterna av en teknologisk innovation – i det här fallet järnvägen, samt hur den togs i bruk, anpassades och formades av ekonomiska, politiska och sociala fenomen – på litteraturen och på litteratursamhällets institutioner: berättandet, distributionen och publikationsformerna. Samtidigt har det framgått att den mjuka upplysningen befinner sig i konfliktfylld växelverkan med den hårda. De estetiska konsterna – här i första hand det skönlitterära berättandet – påverkas av ekonomiska och teknologiska förändringar, men anses också kunna återverka på sådana skiften. Litteraturen blir en spegel som förs längs de nya allfarvägarna, men också ett verktyg som kan påverka deras inverkan på samhället och individen.

Noter

- 1 De texter som analyseras i uppsatsen publicerades alla under det dryga halvsekle mellan 1849 och 1901. Samtliga har identifierats med hjälp av sökningar i Kungliga bibliotekets tjänst Svenska dagstidningar. Sökningarna har gjorts med hjälp av kombinationer av olika söktermer, såsom litteratur, bibliotek, järnväg, stambana, etcetera. Majoriteten av texterna är hämtade från landsortspressen, bland annat från *Falköpings Tidning*, *Nyaste Blekings-posten* och *Westmanlands Allehanda*. Texterna är skrivna i flera olika genrer. Förutom nyhetstexter och debattinlägg granskas även skönlitterärt material.
- 2 Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria* (Stockholm: Bonnier Alba, 1997), 454.
- 3 Liedman, *I skuggan av framtiden*, 26.
- 4 Liedman, *I skuggan av framtiden*, 29.
- 5 Liedman, *I skuggan av framtiden*, 27.
- 6 Liedman, *I skuggan av framtiden*, 40.
- 7 Sara Danius, *Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics* (Ithaca/London: Cornell University Press, 2002 [1998]), 130f.
- 8 Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* (London: Verso, 2005), 38.
- 9 Andreas Hedberg, "Lyckan heter hem. Den hotade gården som motiv i svenska romaner 1899–1916", i *Spänning och nyfikenhet. Festskrift till Johan Svedjedal*, Gunnel Furuland et al. red. (Möklinta: Gidlunds, 2016), 56–67.
- 10 Gunnel Furuland, "Ångbåtar, omnibussar och järnvägar. Samfärdsmedlens spår i tryckta dokument", *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 2010, 201–218, här: 201.
- 11 Åsa Arping, "Järnvägsromanen", *Anekdot. Det digitala bildningsmagasinet*, 2020-02-28, <https://anekdot.se/essajarnvagsromanen>.
- 12 Emma Eldelin, *Rastplats för rastlösa. Litteratur, skrivande och självreflektion i tre transitmiljöer* (Malmö: Ellerströms förlag, 2022), 16.
- 13 Eldelin, *Rastplats för rastlösa*, 103.
- 14 Furuland, "Ångbåtar, omnibussar och järnvägar", 214f.
- 15 Dag Nordmark, "Landsortspressens expansion", i *Den svenska pressens historia. Åren då allting hände (1830–1897)*, vol. 2, Karl Erik Gustafsson och Per Rydén red. (Stockholm: Ekerlids förlag, 2001), 55–86, här: 55–59.
- 16 Nordmark, "Landsortspressens expansion", 60.
- 17 Nordmark, "Landsortspressens expansion", 77.
- 18 David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990).
- 19 Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia. Om rummets och tidens industrialisering under artonhundratalet*, Gunnar Sandin övers. (Stockholm: Gidlunds, 1984), 33f.
- 20 Furuland, "Ångbåtar, omnibussar och järnvägar", 201.
- 21 Martin Stolare, *Kultur och natur. Moderniseringskritiska rörelser i Sverige 1900–1920*, diss. (Göteborg: Göteborgs universitet, 2003).
- 22 Margareta Björkman, *Läsarnas nöje. Kommersiella lånebibliotek i Stockholm 1783–1809*, diss. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 29 (Uppsala: Uppsala universitet, 1992), 349.
- 23 Joacim Hansson, *Om folkbibliotekens ideologiska identitet. En diskursstudie*, Skrifter från Valfrid, 17; Uppsatser från Avdelningen för biblioteks- och informationsvetenskap, 3 (Göteborg och Borås: Göteborgs universitet, 1998), 121–132. Jfr. även Micael Björk, *Upplösningens dialektik. Bildningsmål och politisk modernitet i Sverige kring sekelskiftet 1900*, diss. (Eslöv/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2002), 146–152 och Johan Sundeen, "Samhörighetens tempel. Ett bidrag till forskningen om kulturpolitikens förhistoria och de svenska folkbibliotekens etableringsperiod", *Biblis. Tidskrift för bokhistoria, bibliografi, bokhantverk, samlande* (2022:99), 23–39.
- 24 Hansson, *Om folkbibliotekens ideologiska identitet*, 83.
- 25 Furuland, "Ångbåtar, omnibussar och järnvägar", 208.
- 26 Gunnel Furuland, *Romanen som vardagsvara. Förläggare, författare och skönlitterära häftesserier i Sverige 1833–1851 från Lars Johan Hierta till Albert Bonnier*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 53 (Stockholm: LaGun, 2007).
- 27 Furuland, *Romanen som vardagsvara*, 15.
- 28 Samma översättning av Aurélien Scholls *Les Nouveaux Mystères de Paris*, utförd av Sigfrid Nyberg, som ingår som två volymer i Hugo Petterssons serie, finns utgiven av Oscar Lamm, men då i tre volymer om 202, 201 respektive 305 sidor. Det har ej kunnat fastställas om dessa tre volymer i Petterssons serie har förts samman till två, eller om den tredje volymen i Lamms utgåva inte ingår alls.
- 29 Ingemar Oscarsson, "Fortsättning följer". *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850* (Lund: Liber, 1980), 114.
- 30 Enligt Kungliga bibliotekets katalog Regina består Hugo Petterssons utgåva av Gustav Freytags roman *Det förlorade manuskriptet* av tre volymer om 149, 361 respektive 288 sidor. Varför endast två volymer tycks ha funnits till salu i samma förläggares Nytt järnvägs- och ångbåtsbibliotek har ej kunnat fastställas.
- 31 Om järnvägsutgåvor av Viktor Rydbergs *Singoalla*, se J. Viktor Johansson, *Försvar för boksamlaren* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1943), 98 respektive 169–171.
- 32 Om skärning av böcker, se Johansson, *Försvar för boksamlaren*, 74–82.
- 33 Gunnel Furuland har visat hur bruket att återanvända äldre texter som försågs med nya serieomslag förekom även på annat håll, så till exempel i J. L. Brundins *Ångbåts- och järnvägslektyr*. Under 1860-talet utkom i Stockholm 30 nummer i denna serie (Furuland, "Ångbåtar, omnibussar och järnvägar", 211f).
- 34 Carl Fridolf Björling (1830–1918) föddes i Stockholm, studerade i Uppsala och blev senare innehavare av N. Marcus boktryckeri i Stockholm och tryckeriföreståndare i Trelleborg. Han hade ett flertal uppdrag inom den sydsvenska pressen och var exempelvis redaktör på *Malmö Handels- och Sjöfarts-Tidning* samt medarbetare i *Malmö Nya Allehanda* och *Trelleborgs Allehanda*. Som skönlitterär författare debuterade han 36 år gammal med berättelsen *Ett twistefrö* (1866), utgiven som nummer 3 i serien Komiskt bibliotek. Året därpå publicerades följetongerna "En dröm" och "Qvinnorofvet på Kindsö" i flera olika tidningar. Samma år spelades på teatern i Malmö hans tvåaktskomedi med slutkupletter *Svartsjuka*. I en recension av pjäsen beskrivs Björling, under sin signatur Rolf Frid, som välkänd i Malmö (*Malmö Handels- och Sjöfarts-Tidning* 1868-12-17). Fram till 1887 publicerades Björlings texter flitigt i framför allt den sydsvenska pressen. Några gånger skrev han också berättelser i större format, såsom *Gamla Lisas sagor och berättelser för små vänner* (1873), *Sammansvärjning och flykt*.

Minnen från Malmö storhetstid (1879) och *Isabella Spirotti eller Hämnens offer* (1888).

- 35 Lars Berggrund & Sven Bårström, *De första stambanorna. Nils Ericsons storverk* (Gävle: Sveriges järnvägmuseum, 2014), 33.
- 36 Se uppslagsordet "roman" i SAOB: "kärlekshistoria, kärleksäventyr, kärlekssaga; kärleksaffär; stundom med särskild tanke på antingen en kärlekshistoria av mera romantiskt slag l. ett jämförelsevis oskyldigt, svärmiskt kärleksäventyr. *Uppleva en roman.*"
- 37 Oscarsson, "Fortsättning följer", 26.
- 38 Oscarsson, "Fortsättning följer", 24 respektive 26.
- 39 Furuland, *Romanen som vardagsvara*, 108.
- 40 Oscarsson, "Fortsättning följer", 115.
- 41 Oscarsson, "Fortsättning följer", 134 respektive 235.
- 42 Oscarsson, "Fortsättning följer", 137.
- 43 Oscarsson, "Fortsättning följer", 149.
- 44 David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundra-ättitalet* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004), 73 och 378.
- 45 Oscarsson, "Fortsättning följer", 151.

JOHANNA VERNQVIST

EMILIE DE GEER, KVINNORS BILDNING OCH LÄSNINGENS MATERIALITET



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.16633>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Emilie De Geer, den mest förtjusande af
dem allesammans, fastän kanske ej regelmässigt skön;
hon var lång, stark, blixtrande af lif, glädje och kvickhet.
Malla Montgomery Silfverstolpes Memoarer, 1 nov 1797¹

Emilie de Geer (1782–1828) tillträdde som slottsfru av Löfstad slott i Östergötland år 1817, nyss ingången sitt andra äktenskap. Med sig hade Emilie – som är en relativt okänd historisk person, sitt släktnamn och umgängeskrets till trots – erfarenheter från en skilsmässa och, av boktitlarna i hennes ägo att döma, ett brinnande intresse för litteratur, bildning, äktenskapsfrågor och, som tiden föreskrev för en dam av hennes börd, kulturella nöjen.² Hon förde också med sig en ansevärd boksamling från sitt barndomshem Finspångs slott.³ Denna samling bestod sannolikt främst av böcker från 1700-talet, men innehöll också enskilda titlar från 1600-tal och även många från det pågående århundradet.⁴ Emilie förblev slottets fru fram till sin bortgång 1828, och var därmed den andra kvinnan i ordningen efter Sophie Piper (1757–1816, född von Fersen) att använda slottet som permanentbostad.

I min forskning intresserar jag mig både för bibliotekets bestånd och för de läsare som ägt, införskaffat och använt samlingen. Den här artikeln placerar sig i ett växande forskningsfält där herrgårds- och slottsbibliotek på olika sätt kartläggs och analyseras. Med fokus på Emilie de Geers läspraktiker ämnar jag att diskutera betydelsen av de materiella spåren av läsning i ett urval av hennes böcker, som på olika sätt visar på hennes intresse för upplysningens ideal i relation till kvinnors utbildning, bildning och rättigheter i ett vidare perspektiv. Mer specifikt avser jag att fördjupa mig i två aspekter av Emilie de Geers samling, den protofeministiska litteraturen och den engelskspråkiga litteraturen, genom att analysera marginalanteckningar och andra

markeringar i ett urval av titlar som bevisligen tillhört Emilie de Geer. Min utgångspunkt i forskningen är att spåra de titlar, såväl skönlitterära som mer filosofiska och politiska verk, som på olika sätt berör kvinnors läsning, bildning och rättigheter i ett vidare perspektiv. Flera av de som jag hittills har lokaliserat bär inte några signaturer utan är endast stämplade med Löfstads sigill, men bland de som har fler stämplat eller handskrivna namnteckningar har merparten tillhört just Emilie. På så vis tar min diskussion även avstamp i tidigare forskning som belyser läspraktiker ur ett historiskt perspektiv, som exempelvis H. J. Jacksons *Romantic Readers. The Evidence of Marginalia* (2005) och Karen Greens *A History of Women's Political Thought in Europe 1700–1800* (2014). I svensk kontext finns också ett flertal studier som mitt projekt relaterar till, såsom Ann Öhrbergs *Vittra fruntimmer* om kvinnliga författarskap under 1700-talet och Lisa Skoghs studie om drottning Hedvig Eleonoras ”materiella värld”, där boksamlade utgör en viktig del. Särskilt slående är därtill Suellen Diaconoffs argument att kvinnors läskulturer är den viktigaste arenan för att komma åt deras strävan efter och idéer om social förändring i en europeisk kontext – ett argument som även den här artikeln tar stöd mot.⁵ Jag kommer inledningsvis att presentera Löfstads bibliotek, följt av en diskussion om Emilie de Geers liv som utgör en fond för förståelsen av hennes litterära intressen och läspraktiker.

Biblioteket vid Löfstad slott

Det fanns redan en boksamling vid Löfstad slott när Emilie kom dit. Under sina år på Löfstad påbörjade nämligen Sophie Piper på allvar uppbyggnaden av det bibliotek som idag finns bevarat på slottet. Det dåvarande förmaket, nuvarande salongen, möblerades med bokskåp och konversationsmöbler. Det är denna ljusa 1700-talssalong som under årens lopp, under andra halvan av 1800-talet, kommer att byggas om till bibliotek i murrig engelsk stil, med bokskåp och hyllor från golv till tak som successivt fylls med allt fler böcker. Sammantaget uppskattas samlingen bestå av dryga 5 000 volymer fördelade över omkring 2 600 titlar. Den befintliga kortkatalogen finns idag i enkelt digitaliserat format (Zotero och Excel) och innehåller 2 648 poster, fördelat över genrer som reseskildringar, kartor, trädgårdslitteratur,

kokböcker, teologiska skrifter och skönlitteratur av såväl episk, lyrisk som dramatisk karaktär. Delar av samlingen härrör sannolikt från slottets uppförande på 1600-talet av personer ur ägarlängden som Sophies mor Hedvig Catharina De la Gardie (1732–1800, gift med Axel von Fersen d.ä.) och mormor Hedvig Catharina Lillie (1695–1745). Men år 1750 brann slottet och det finns inte några för mig kända källor som vittnar om huruvida böcker räddades eller ej ur eldsvådan.⁶ Samtidigt var slottet nyttjat främst som sommarbostad fram till 1800-talet, så det också möjligt att ägarnas boksamlingar rörde sig mellan olika hem fram till Sophies övertagande. Sophie tog med sig många böcker vid flytten från Stockholm till Löfstad. Hon köpte också böcker kontinuerligt under sin levnadstid på slottet. Därtill umgicks Löfstads alla damer under 1700- och 1800-talen i hovets kretsar och hade vänskapsrelationer med skaldar som Gustaf Philip Creutz (1731–1785), vars *Atis och Camilla* (1781) finns i boksamlingen och pryds av signaturen ”Sophie Fersen”. Creutz var också en av Hedvig Charlotta Nordenflychts (1718–1763) ”ministrar” i det lärda sällskapet Tankebyggarorden.⁷

Bevarat i biblioteket finns, förutom de över 5 000 böckerna, även bord, stolar, konversationsmöbler, fåtöljer särskilt avsedda för cigarrökning, och konst i form av målningar och skulpturer. I bokskåpen gömmer sig också en mängd andra föremål för sociala praktiker, såsom spel, pussel, teckningar och skisser. Det tycks som om den boksamling som tidigare varit utspridd i bokskåp i slottets övriga rum, kopplats samman med en rad olika föremål som slutligen samlats i ett gemensamt rum – biblioteket. Det är ting som kan relateras till många av de sociala och kulturella praktiker som adelsfolket ägnade sig åt, där böckerna och läsning hade en given plats. Detta ser man tydligt i en akvarellmålning utförd 1812 av Duc de Pienne (1762–1831), föreställande dåvarande förmaket (nuvarande biblioteket). I målningen, som ännu finns på Löfstad slott, sitter Sophie Piper lyssnandes på musiken från en gitarr som spelas av en man, sannolikt konstnären själv. Bredvid sitter hennes son försjunken i ett kortspel. Och så, i det bakre vänstra hörnet av rummet, finns ett bord med ett antal böcker liggandes, som om någon endast tagit en tillfällig paus i den pågående läsningen.

Emilie de Geer: äktenskapen och upplysningstiden

Sophie Piper dog år 1816 efter fem år med Löfstad som sitt huvudsakliga hem, och hon lämnade slottet i sina barns ägo. Sonen Carl Fredrik (1785–1859), som ärvt två femtedelar av slottet, blev inom kort ensam ägare genom att lösa ut sina syskon. Det var då, strax efter Sophies frånfälle, som fröken Emilie de Geer tog sitt kliv över tröskeln till sitt nya, och sista, hem.

Emilies första man Mauritz Clairfelt (1780–1841) hade behandlat henne illa, varit notoriskt otrogen och allmänt ointresserad av sin fru, varför hon till sist valde att skilja sig. Det var förvisso inte lika skandalöst att skilja sig vid 1800-talets början som under tidigare århundraden, och även om skilsmässan tycks ha blivit mer accepterat inom vissa samhällsklasser hörde den inte till vanligheterna.⁸ Det andra äktenskapet ingicks sannolikt mest av praktiska skäl från Emilies sida, och av ekonomiska för hennes nye man Carl Fredrik. Han hade ett dåligt sinne för affärer och den lilla förmögenhet som Emilie förde med sig kom väl till pass. Emilie hade en son och en dotter från sitt första äktenskap och på Löfstad föddes ännu en son. Detta andra äktenskap kom även det att bli tämligen olyckligt, då det bland annat sägs att Carl Fredrik inte lämnade pigorna ifred. Möjligen kan Emilies intressen i frågor om kvinnors värde, utbildning och rättigheter spåras till hennes egna erfarenheter.

Litteraturvetaren Chris Roulston diskuterar hur äktenskapet gestaltas i fransk och brittisk litteratur under 1700-talet och tar, bland många, Vicesimus Knox (1752–1821) som exempel. Knox är en författare som finns representerad i Löfstads samling. Roulston påpekar att Knox "[b]y attacking the idea that education and 'public' knowledge are incompatible with domesticity, [...] exposes how profoundly the concept of education is itself gendered. Knox argues instead for a model of marriage based on a shared universal education".⁹ Knox själv skriver om relationen mellan make och hustru i sin *Essays Moral and Literary* (1800; 1779) följande:

I must confess, I ever thought it the most valuable recommendation of a wife to be capable of becoming a conversable companion to her husband; nor did I ever conceive that the qualifications of a cook-maid,

a laundress, or a house-keeper, were the most desirable accomplishments in a partner for life.¹⁰

Bland Emilies böcker finns ett antal titlar som återspeglar hennes intressen för frågor om kvinnans roll, utbildning och rättigheter – inte minst inom äktenskapet. Emilie levde i en omvälvande tid, då den franska revolutionen 1789 och dess efterskalv ekade i svensk kontext, och då frågor om bildning och kvinnors rättigheter debatterades, vilket väckte Emilies intresse. Diaconoff menar att progressiva 1700-talskvinnor var övertygade om att läsning, även av skönlitteratur, kunde spela en avgörande roll i arbetet för en självständig kvinna:

Woman's *reading*, then, was important not so much because political speech was forbidden to her, but because reading was perceived as the primary activity by which women's self-education would take place. Domestic reading did not have to be trivial. Instead, it could be empowering, a means of finding friendship, joining a community, and of being challenged to improve. For women to read in this way, was revolutionary.¹¹

Så vad läste Emilie de Geer? Skönlitteratur utgör en viktig del av hennes samling, där romanens mer framträdande roll under 1700-talet återspeglas. Men även pressens framfart gör avtryck vid sidan av de mer filosofiska och vetenskapliga titlarna. Det fanns vid tiden en växande tidskriftskultur och den nyttjades av kvinnliga journalister, redaktörer och författare.¹² Vid Löfstad finns flera tidskrifter för kvinnor och en av de bäst representerade är *Journal des dames*, som likt flera andra tidskrifter publicerade artiklar, skönlitteratur, bilder på det senaste modet, och mycket mer. Tidskrifterna skickades under prenumeration till olika delar av den fransktalande världen och lästes av både borgerskapet och adeln. Genom att påbörja en sådan prenumeration gick man också med i en gemenskap, där kvinnor var i fokus och diskuterade med varandra inom och över nationsgränser likväl som inom och mellan olika samhällsklasser. Den här formen av kollektivt läsande var banbrytande och bidrog till att, som Karen Green skriver, "eighteenth century women saw themselves as part of a growing tradition, and showing how they supported and emulated other women's contributions to intellectual and political debate".¹³



Emilie de Geer, miniatyr, Löfstad slott.

Emilies de Geers litterära intresse utgjorde en mycket vital del av hennes liv sedan barnsben. Inte minst var teatern, ännu en kollektiv litterär praktik, vid Finspångs slott livskraftig under Emilies mor Auroras styre och såväl Aurora själv som döttrarna deltog kontinuerligt i diverse uppsättningar. Det vittnar också fröken Emily D'Alton (eller möjligen med modernisering Alton eller Dalton) om, som jag återkommer till senare. Källan till informationen kommer från den samtida författaren och salongsvärdinnan Malla Montgomery Silfverstolpes (1782–1861) memoarer. Hon umgicks frekvent i samma kretsar som Emilie och ger återkommande beskrivningar av henne. Malla berättar:

Att lära rollerna utantill var nu ingenting,
men att rätt införlifva sig med dem var värre; af miss D'Alton,
som varit flera år vid Finspång och där sett fröknarna de Geer

spela och själf deltagit i flere sällskapsteatrar, lärde hon mycket teater-regler och en viss uppmärksamhet vid infallande svar, som blott vanan gifver.¹⁴

Fler beskrivningar av teatern vid Finspång återges, om än i andra hand, av Silfverstople:

Bland dem som umgingos vid Edsberg var en baron Otto Armfelt och hans grefvinna, född Kalling. Hon var en af dessa människor som berömmas af alla, ehuru egentligen ingen kan säga hvarföre. Hennes man var roligare, full af anekdoter, med en ovanlig talang att härma, i synnerhet konung Gustaf III. De omtalade ibland att de tillbragt långa tider på Finspong, De Geerska egendomen i Östergötland, och beskrefvo detta vackra, väl bebyggda ställe med alla dess smakfulla omgifningar och inrättningar. Äfven omtalade de huru de unga fröknarna De Geer spelade pjäser på en därtill väl arrangerad teater.¹⁵

Teatern var starkt närvarande i adelskulturen, inte endast som underhållning som man regelbundet tittade på utan lika mycket en aktivitet man ägnade sig åt vid de olika slotten och herresätena. När hertiginnan och sedermera drottningen Hedvig Elisabeth Charlotta – nära vän med Emilies svärmor Sophie Piper – ville blåsa nytt liv i den trista tillvaron vid hovet bildade hon en dramatisk akademi i november år 1800. I dess styrelse ingick, förutom hertig Karl och Hedvig Elisabeth Charlotta själva, grevinnan Armfelt, excellensen Brahe och överstekammarjunkare Bonde, och inskrivna i sällskapet var såväl Aurora Taube som hennes dotter Emilie.¹⁶ Även högläsningen var ett stående inslag i adelskontexter och i salongskulturen, vid sidan av den tysta läsningens framfart.¹⁷ Man kan därför anta att liknande sysselsättningar och umgängesformer hölls på Löfstad slott, då Emilie själv var slottets fru. Inte minst visar boksamlingen på ett stort antal dramatiska stycken som var populära vid tiden, såsom Madame de Genlis (1746–1830) verk, vilka jag får anledning att återkomma till i det följande. I Löfstads samlingar finns därtill huvudprydnader som använts vid teatertillställningar, så kallade spektakel, vackert utförda i detaljerad papperskonst.

Emilie de Geers litterära intresse överskrider dock med råge de dramatiska uppsättningarna vid diverse festligheter. Biblioteket vid barndomshemmet Finspångs slott var välfyllt och omfattade allt från de antika klassikerna till de italienska renässansdiktarna och vidare till svensk samtida litteratur. När Emilies far Jean Jacques gick bort tillföll en del av boksamlingen Emilie, vilken hon sedan förde med sig genom livet och slutligen till Löfstad.¹⁸ Erland Nordenfalk har tidigare fåordigt kommenterat Emilies möjliga bidrag till Löfstads bibliotek. Min pågående inventering och forskning på plats tyder på att en ansevärd mängd böcker ägts av henne, och merparten av de som jag hittills haft möjlighet att studera har också en gång befunnit sig i Finspångs samling.¹⁹

Jag kommer i det följande att utforska två aspekter av Emilie de Geers litterära intresse tillsammans med den läskultur som hon anamade: den protofeministiska litteraturen och den engelskspråkiga litteraturen. De materiella aspekterna av Emilies läspraktiker kommer alltså att kopplas samman med och förstås ur den historiska och sociala kontext hon verkade i, samt med de politiska tankeströmmar som återspeglas i hennes boksamling.

Läsningens materialitet: kvinnans rättigheter och litteraturen

Alltsedan Louise Rosenblatt i *Literature as Exploration* (1938) talade om läsning som en transaktion mellan mottagaren och verket har olika idéer om det litterära verkets tillblivelse i läsarens händer och tankevärld diskuterats.²⁰ Roger Chartier påpekade exempelvis under 1990-talet att relationen mellan böckernas materialitet, mediering och performativitet är avgörande för vår (skapade) förståelse av dem: ”Verken och diskurserna existerar bara från och med det ögonblick de blir fysiska realiteter, då de står inskrivna på sidorna i en bok, överförs av en röst som läser eller berättar, framförs på teaterscenen”.²¹ Genom att, i linje med forskare som Stephen Orgel, spåra sådant som marginalanteckningar, markeringar och understrykningar blir denna transaktion synliggjord, och i Emilie de Geers böcker kan olika läspraktiker kartläggas.²² Jag kommer här göra nedslag i ett urval av hennes böcker som visar på just sådana materiella avtryck.

Berquins »L'ami des enfants» hade länge utgjort Mallas älsklingsläsning. Sedan fru Beaumonts »Magasin des enfants» och fru Genlis. Dessa böcker hade uppfyllt hennes tankar med uppfostringsprojekt. Hon fann sin egen uppfostran världslosad, hennes tid var alldeles för litet begagnad till att inhämta nyttiga kunskaper.²³

Citatet är från Malla Montgomery Silfverstolpes memoarer och pekar tydligt på hur den unga Malla ser sin egen uppfostran som undermålig. I min tolkning syftar denna ”uppfostran” snarast på utbildning, då hon i slutet av citatet talar explicit om att för lite tid ägnats åt att ”inhämta nyttiga kunskaper”. Det är särskilt viktigt att notera att den här insikten kommit i samband med läsning av Madame de Genlis brevroman *Adèle et Théodore* (1782), samt verk av Arnaud Berquin och Madame Leprince de Beaumont – alla tre författare som var tongivande profiler i utbildningsfrågor, inte minst i fråga om flickors utbildning.²⁴ Samtliga författarskap som här nämns är också representerade i Löfstad slotts boksamling. Madame de Genlis tycks ha varit en favorit vid Löfstad och för Emilie de Geer, då så många som 18 titlar finns i biblioteket, varav flera är stämplade såväl som signerade ”Emilie de Geer”. Samma praktik att både stämpla och signera verken är återkommande i Emilies fall, och visar på vikten av ägandet av böcker som del av hennes bildning.²⁵ Det är även sannolikt att hon hade för vana att låna ut sina böcker inom bekantskapskretsen (se nästföljande sida).

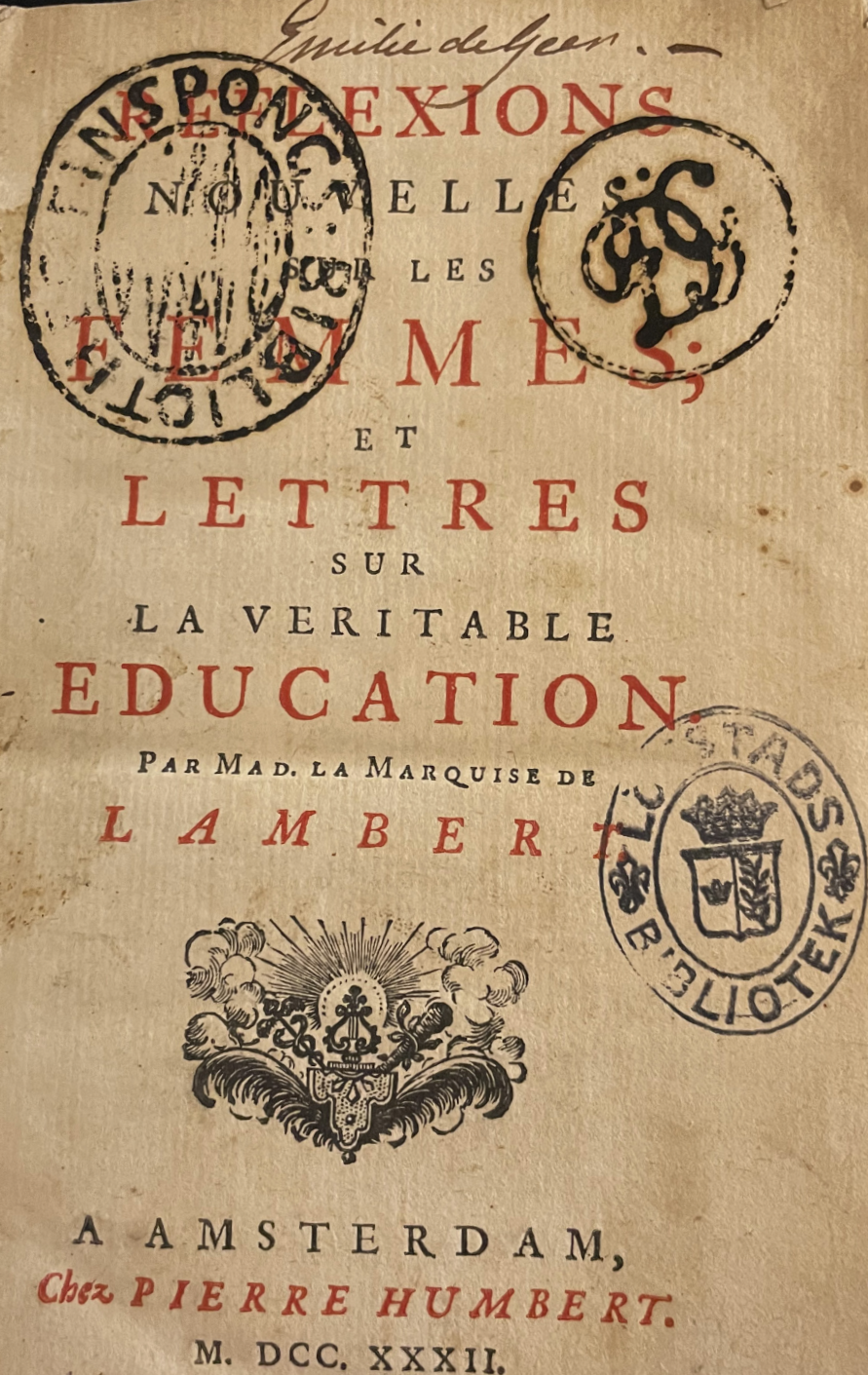
Jag ska strax återkomma till Genlis och *Adèle et Théodore*, men det finns anledning att göra ett par nedslag i ett annat verk med liknande tema innan dess. I Löfstads bibliotek finns ett relativt stort antal volymer som på olika sätt behandlar kvinnofrågor, inte minst kvinnors rätt till utbildning och bildning.²⁶ Ett av de tidigaste verken är Madame de Lamberts *Réflexions Nouvelles sur les Femmes, et Lettres sur la véritable éducation* från 1732. Exemplet vid Löfstad, en förstautgåva, har tillhört Emilie och har ursprungligen funnits vid Finspångs slott. Boken bär tydliga materiella spår, återigen i form av sigillstämplar, men också ägarens signatur. Därtill har stycken som det följande strukits under:

Den franske Molière skapade samma röra, genom Comédie des Femmes Savantes. Sedan den tiden har nästan lika mycket skam fästs vid kvinnors kunskap som till de laster som är mest förbjudna för dem. (Min översättning)²⁷

Stycket befinner sig längst ned på boksida 5 och har också kommenterats med en upprepning av orden "on attaché". Så snart som på nästa uppslag, på sidan 7, finns en ny markering i form av ett X i marginalen vid ett stycke som lyder: "Män har med våld snarare än av naturlig rätt tillskansat sig auktoritet över kvinnor"²⁸. Och därefter, på sidan 12, markeras följande med ett liggande X: "Denne husets herre, som du ärar, kom ihåg, när du närmar dig honom, att det ofta är orättvisa och tjuvaktighet du hälsar".²⁹ Det är tydligt att kritik av det patriarkala systemet och kvinnas begränsade möjligheter till bildning väckte särskild uppmärksamhet hos läsaren, vilket också var återkommande teman hos författaren Genlis.

Stéphanie Félicité du Crest, Madame de Genlis, var välkänd och etablerad som författare och pedagog under sin livstid, som hon själv dokumenterat och diskuterat i sina memoarer. Som nämnt är hon rikligt representerad på Löfstad. Hennes första publikation var teaterstycken i antologin *Parnasses des Dames* 1773, vilka följdes upp av en omfattande produktion inom flera olika genrer. Hennes pjäser för barn, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (1779–80) utgivna i fyra volymer och ägda av Emilie möttes av god kritik och hyllades för "their simple plots, prose dialogues, and an atmosphere of *realia*, which – according to the volumes – offered a moral message adapted to the childhood world of boys and girls of all social groups".³⁰ Bland Emilies böcker finns exempelvis även Genlis *Théâtre de société* (1781) och *Annales de la vertu, ou cours d'histoire: à l'usage des jeunes personnes* (1781). Jämlikhetstanken genomsyrar Genlis verk, både gällande klass och genus, och alltid med fokus på utbildning. Dock innebär inte det att pojkars och flickors utbildning skulle se likadan ut. Tvärtom understryker Genlis de olika roller som kommer att förväntas av barnen, varför de också ska uppfostras på det sätt som

Följande sida: Madame de Lamberts *Réflexions Nouvelles sur les Femmes, et Lettres sur la véritable éducation* från 1732, Löfstad slottsbibliotek.



kommer att gagna dem bäst. Exempelvis diskuterar hon vilken typ av romaner som unga kvinnor bör läsa, delvis i enlighet med den tanke som var gällande vid tiden – nämligen att kvinnor är alltför känsloutstyrda för att hantera den form av romantiska berättelser som blivit alltmer populära. Men sådana ”litteraturlistor” kan också förstås som en strategi som kvinnliga författare som Genlis använde sig av. Diaconoff menar att:

in opposition to the gendered theories of reading in vogue, women writers would propose models of ethical reading in which the female reader would no longer be the guilty or docile recipient of male ideas – the one who read passively for mere pleasure – but rather the responsible consumer and, ultimately, producer of texts and ideas.

Den passiva lust-läsarkulturen ställs med andra ord mot en ny etisk och ansvarsfull kvinnlig läskultur. I likhet med Rousseau menade Genlis att barnets nyfikenhet skulle vara ledande och att den omfattande, men successiva, intellektuella utbildningen skulle utgöras av en ”mixture of encyclopaedic teaching; artistic, practical, and playful learning; an openness to foreign languages; and physical exercise – all under constant supervision”.³¹ Plagnol-Dieval klassar brevroromanen *Adèle et Théodore* som en pseudo-roman, där flickan Adèle är en transparent omskrivning av Adèleide – den flicka som Genlis undervisade som informator/guvernante i familjen Orléans.³² I verket framhålls också mödrarnas huvudsakliga ansvar för döttrarnas utbildning, varför det naturligtvis var nödvändigt för mödrarna själva att ha en gedigen utbildning och bildning. Litteraturens roll i bildningen är något som understryks i en vidare upplysningskontext, där kampen mot ledan (som främst riskerade att drabba adeln) och för förnuftet var central. Temat förekommer i ”tidens texter och som botemedel nämns god läsning”, som Parland-von Essen formulerar det, och hon fortsätter:

[D]et fanns fördelar med bildade kvinnor som även hade en del teoretisk kunskap och ett upplyst förstånd. De kunde kanske bättre fostra sina barn och konversera männen bättre, vara bättre mödrar och makar. En koppling mellan bildning, kontroll över det egna livet och lycka var förekommande omdömen.³³

Läsning av skönlitteratur är central i de pedagogiska programmen för flickor, Genlis inget undantag. Men under det sena 1700-talet och tidiga 1800-talet var flickors och kvinnors läsning, som nämnts ovan, inte en oproblematisk fråga, utan i högsta grad ett politiskt och filosofiskt spörsmål.³⁴ I ett markerat stycke i exemplaret av *Adèle et Théodore* på Löfstad skriver Genlis att:

Behovet att älska plågar henne inte, eftersom det är tillfredsställt; om nätterna läser hon inte *Zaide*, *Prinsessan av Clèves*, *Belägringen av Calais*, *Cleveland*, etc. Dessa romaner har hon redan läst tillsammans med mig vid tretton års ålder och hon kan utan fara läsa om dem nu. Det första intrycket av dem är redan gjort. Hon kommer aldrig i sådana skrifter att se annat än delirium av en upphöjd fantasi. Hon läser *Clarissa*, *Pamela*, *Grandisson*, och hon ser hur liten makt kärleken har över en förnuftig kvinnas hjärta. Hon måste säga till sig själv: Dessa tre verk anses allmänt vara de finaste i denna genre, de har inte förlorat något av sitt rykte, de erbjuder därför en trogen skildring av det mänskliga hjärtat – för vilken förtjänst kan det finnas utan sanningen? Om Richardsons hjältinnor inte är imaginära varelser, om denna änglalika och sublimes Clarissa, denna dygdiga Pamela, som utan påtvingade karaktärsdrag, är lika berörande som intressanta, då är dessa romaner mästerverk och då måste man förakta alla andra. Man måste med nödvändighet tro att det är till fantasins oordning, och inte till själens känslighet, som kärleken är skyldig sin största styrka, och att en blygsam, förnuftig och dygdig kvinna alltid kommer att vara skyddad mot utbrott av denna passion, t.o.m. när hon lagligen kunde ägna sig åt den. (Min översättning)³⁵

Här finns en tydlig moralisk kompass som bör ledsaga den unga flickan och skydda henne, särskilt mot förälskelsens villfarelser, och som påbjuder en strävan efter ett dygdigt leverne. Den utgåva av brevroromanen som lokaliseras i Löfstads samling bär inte Emilies signatur och enbart Löfstads sigill. Det är därför inte fastställt att Emilie är läsaren som efterlämnat de spår som här diskuteras, men hennes eget stora intresse för författaren och de frågor som hon berör talar för att det är hon.³⁶ Läsarens materiella avtryck startar med en bock, ett v, där verket *Clarissa* nämns, vilket är längst ned på sidan. Därefter har hela stycket som följer på nästa sida markerats med en lång klammer.

Pamela, Grandisson, elle y voit combien l'amour a peu de pouvoir sur le cœur d'une femme raisonnable; elle doit se dire: Ces trois ouvrages sont universellement regardés comme ce qu'il y a de plus beau dans ce genre, ils n'ont rien perdu de leur réputation, ils offrent donc une fidelle peinture du cœur humain, car quel mérite peut exister sans la vérité? Si les héroïnes de Richardson ne sont pas des êtres imaginaires, si cette angélique & sublime Clarisse, cette vertueuse Pamela, n'ont pas des caractères forcés, si elles sont également touchantes & intéressantes, ces romans sont des chefs-d'œuvres; alors il faut mépriser tous les autres; il faut croire nécessairement que c'est au dérèglement de l'imagination, & non à la sensibilité de l'ame, que l'amour doit sa plus grande force, & qu'une femme modeste, raisonnable & vertueuse, fera toujours à l'abri des emportemens de cette passion, même quand elle pourroit s'y livrer légitimement.

Bon soir, ma chere fille; le courier ne part que lundi, Adele m'apportera demain sa dépêche pour vous, & je vous écrirai encore dans sa lettre.

Madame de Genlis, *Adèle et Théodore*, 1785.

Det kommer därför inte som en överraskning att Samuel Richardsons (1689–1761) *Pamela* (1741–42) och *Clarissa* (1748) också återfinns i Löfstads samling, den senare med säkerhet ägd av Emilie, vilket jag återkommer till nedan. Men där finns också en mängd litteratur av det slag som kritikerna ansåg vara vilseledande, i synnerhet lätt-

samma romaner om kärleksäventyr men också ren skandallitteratur, samt titlar som låg och vägde i den moraliska vågskålen.³⁷ Till den senare kategorin kan exempelvis Françoise de Graffignys *Lettres d'une Péruvienne* (1758 [1747]) räknas, som ägdes av Emilie.

Karen Green påpekar att "although many commentators dismissed novels as frivolous romances, these works in fact played an important role as vehicles for the discussion of appropriate social interaction, as well as for critiques of oppressive marital and parental behaviour".³⁸ Det kan mycket väl ha varit så att läskulturerna vid Löfstad speglar Greens argument. Böckerna lästes och fungerade som diskussionsunderlag, och i Emilie de Geers fall möjligen som en ventil där kritik av den form av äktenskap som hon själv erfarit både första och andra gången kunde lyftas. Man kan även sätta läsningen av sådan litteratur mot bakgrund av den filosofiska och politiska litteratur om kvinnors rättigheter och utbildning, som diskuterades ovan med Diaconoff. På så vis blir effekten av läsningen även av underhållningslitteratur inte alls trivial utan revolutionär.

Clarissa och *Pamela* finns alltså i Löfstads boksamling, inte bara i fransk översättning (*Pamela*) som var det mest vanliga inom adelskretsar vid tiden, utan i engelskspråkigt original (*Clarissa*). Det är främst ur den aspekten jag i det kommande diskuterar *Clarissa*, även om synen på verket som god och moraliskt uppbyggande litteratur också är av intresse.

Läsning av engelsk litteratur

Det råder ingen tvekan om att franskan var det språk som vid sidan av svenskan var det ledande under det svenska 1700-talet och in på 1800-talet. Det hörde till en god uppfostran inom adeln att behärska franskan i såväl tal som skrift.³⁹ Det är därför inte alls förvånande att många verk som i original skrivits på engelska översattes och lästes på franska. Flertalet herresäten vittnar om denna kultur, såsom Adelsnäs, Skokloster och Leufstad bruk. Men i Löfstads boksamling finns åtminstone 192 engelskspråkiga titlar – en andel som är anmärkningsvärd. Siffran kan jämföras med minst 1 288 titlar på franska, 106 på danska och 58 på italienska. Hur kommer det sig? Och framför allt, hur lästes dessa verk?

Emilies svärmor, den ovan nämnda Sophie Piper, tycks ha haft intresse för den engelska kulturen. Enligt Nordenfalk är det främst trädgårdsböcker som bör omnämnas, Sophies botaniska intresse är väldokumenterat, även om dessa böcker i sig inte är ett bevis på hennes språkkunnighet.⁴⁰ Sophies bror Axel von Fersen d.y. var i sin tur en period i Amerika. Han iklädde sig där, förutom sin officiella tjänst som förste adjutant på den franska sidan av det nordamerikanska frihetskriget, rollen som tolk mellan den blivande presidenten George Washington och den franska sidans ledare greve J. D. B. de Rochambeau, då Fersen var kunnig i både engelska och franska.⁴¹

Hemma vid Finspångs slott hade Emilie de Geer fått tillgång till utbildning i det engelska språket vid sidan av det franska. Malla Montgomery Silfverstolpe återger i sina memoarer hur en kvinna vid namn Emily D'Alton, nämnd ovan, undervisade Malla själv i engelska som barn.

Gustava Rudbeck (änkefriherrinnan von Essen, som tillbringade denna vinter på Edsberg) önskade få en lärarinna i franska språket åt sina barn och genom bekanta rekommenderades en ung engelska miss Emily D'Alton, som varit i Frankrike och talade äfven franska. Den 20 februari, kom hon till Edsberg, var då tjugufyra år, såg bra ut ehuru hon hade för stor näsa, hade lifliga bruna ögon, röd och vit hy, skönt kanstanjebrunt hår och en nätt figur. Hon såg sorgsen och förstämd ut första kvällen. Morgonen därpå fick Malla börja läsa engelska för henne från 8 till 10.⁴²

Fröken D'Alton hade före sin ankomst till Edsberg, där Malla bodde vid tiden, undervisat dottrarna vid Finspångs slott:

Därifrån kom hon till Finspång för att lära de unga fröknarna Aurora och Emilie De Geer engelska. Där var hon nära tre år.

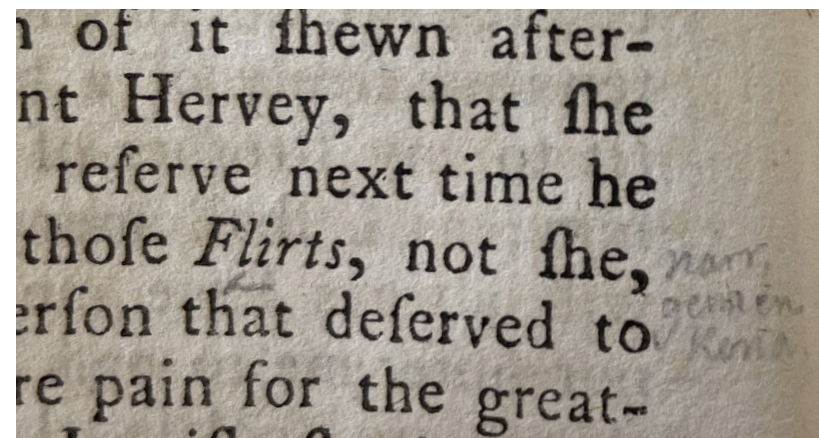
[...]

Flickorna voro sköna och fingo en grann uppfostran. Den äldsta, Aurora, behaglig men inskränkt, den andra, Emilie, kvick, ostyrig, lofvade att fullkomligt träda i sin mors fotspår.⁴³

Som Holmquist påpekar i relation till Silfverstolpes språkundervisning var just kunskaper i engelska ”mycket ovanliga vid den här tiden i Sverige, då franska var det helt dominerade främmande språket och tyska det näst vanligaste”.⁴⁴

Engelskinläring och intresset för den engelska litteraturen visar sig i de materiella spåren i Löfstads boksamling, och särskilt i verk som tillhört Emilie. I samlingen finns vid Emilies tid vid slottet utbildningslitteratur i form av ordböcker, uppslagsverk, lektioner och samlingsverk av prosa och poesi för nybörjare. Det är då inte tal om svenskspråkigt material, utan man lär sig engelska via just franskan eller tyskan. Flera av dessa böcker, dock inte alla, har också tillhört Emilie.

Därtill finns flera engelskspråkiga författarskap på originalspråk. Här finns förstås de kanoniserade författarskapen som William Shakespeare, John Milton och skotten James Macpherson. Mitt exempel här utgörs av Richardsons *Clarissa*, eftersom det så tydligt kan kopplas till andra verk i Emilies repertoar – inte minst Madame de Genlis, som ju förespråkade just Richardsons brevromaner som uppbygglig litteratur för unga kvinnor.⁴⁵ Men där spåren i den franska språkiga litteraturen som Emilie ägt omfattar marginalanteckningar, understrukna rader och stycken och markeringar i form av kryss, visar *Clarissa* tecken på en annan form av läspraktik.



Clarissa, utgåvan i Löfstads samling från 1785. Ordet "Flirts" har strukits under och i marginalen står skrivet "narr, gemen kvna".

I congratulated her upon her prospects. She received my compliments with a great deal of self-complacency.

She liked the gentleman still more at his next visit; and yet he made no particular address to her, although an opportunity was given him for it. This was wondered at, as my Uncle had introduced him into our family declaredly as a visiter to my Sister. But as we are ever ready to make excuses when in good humour with ourselves for the perhaps not unwilful flights of those whose approbation we wish to engage; so my Sister found out a reason much to Mr. Lovelace's advantage for his not improving the opportunity that was given him.—It was bashfulness, truly, in him. [Bashfulness in Mr. Lovelace, my dear!]
—Indeed, gay and lively as he is, he has not the *Look* of an impudent man. But I fancy, it is many, many years ago since he was bashful.

Thus, however, could my Sister make it out—
‘Upon her word, she believed Mr. Lovelace deserved not the bad character he had as to women.—He was really, to *her* thinking, a *modest* man. He would have spoken out, she believed; but once or twice as he seemed to intend to do so, he was under so agreeable a confusion! Such a profound respect he seemed to shew her! A perfect reverence, she thought: She loved dearly that a man in courtship should shew a reverence to his mistress’—So indeed we all do, I believe: And with reason; since, if I may judge from what I have seen in many families, there is little enough of it shewn afterwards.—And she told my Aunt Hervey, that she would be a little less upon the reserve next time he came: ‘She was not one of those *Flirts*, not she, who would give pain to a person that deserved to be well-treated; and the more pain for the greatness of his value for her.’—I wish she had not Somebody whom I love in her eye.

In

Den franska litteraturen tycks läsas utan större ansträngning och fokus ligger framför allt på det innehållsliga – vad som sägs och vad det innebär. Spåren i *Clarissa*, och även andra engelskspråkiga verk, består genomgående av att enstaka ord eller fraser är understrukna och sedan översatta till svenska i marginalen.⁴⁶ Verket är bundet i åtta band, där mina nedslag i dessa visar på en lika notorisk läsning vid början som vid slutet. Det synes som om läsaren har en vilja att förstå vartenda ord av det som läses samtidigt som läspraktiken vittnar om en aktiv och parallell språkinläring. Möjligen har hon använt sin utgåva av Nugents *The New Pocket Dictionary of the French and English Languages* (1784) i sitt arbete.

Med blyerts och bläck: att läsa med pennan i hand

Som Chartier betonat är texters materialitet inte något sekundärt fenomen, ”[v]erken och diskurserna existerar bara från och med det ögonblick de blir fysiska realiteter”.⁴⁷ I Löfstsads bibliotek och i Emilie de Geers böcker är detta påstående om böckernas och läspraktikernas materialitet talande och väl synliggjort. De böcker som här har diskuterats har lästs med pennan i hand, och i högsta hugg. Därtill tycks Emilies boksamling ha varit mer omfattande än vad källor tidigare kunnat ange. Emilies intresse för utbildning, bildning, läsning, och därtill relaterade kvinnopolitiska frågor har lämnat spår i form av såväl sigillstämplar och signaturer som marginalanteckningar och markerade ord och stycken i såväl blyerts som i bläck. De verk som här har diskuterats visar tecken på att hennes läspraktiker skiljer sig mellan fransk och engelsk text. Där de franska verken visar upp fler kommentarer och markeringar av särskilda stycken visar läsningen av den engelskspråkiga *Clarissa* på en samtida läs- och översättningspraktik. Spåren av läsningens materialitet möts dock i en gemensam punkt, nämligen Emilie de Geers intresse för upplysningstidens idéer och frågor om flickors och kvinnors läsning, bildning och rättigheter.

Noter

- 1 Malla Montgomery Silfverstolpe, *Memoarer*, Malla Grandisson red., 4 vol. (Stockholm: Albert Bonniers Boktryckeri, 1908–1920).
- 2 Anna-Lena Berg ger viss biografisk information om Emilie de Geer, äktenskapen och hennes familjerelationer i sin biografi *Jacquette Gyldenstolpe. Romantik och tragik i skuggan av tronen* (Stockholm: Santérus Förlag, 2022). Emilie var moster till Jacquette.
- 3 Erland Nordenfalk, *Museet Löfstad slott. Ett stort svenskt herrgårdshem under tre århundraden* (Stockholm: Norstedts, 1967), 133. Holger Frykenstedt, *Jean Jacques och Aurora Taube de Geer af Finspång och deras värld*, Svenska Humanistiska Förbundets skriftserie 98–99, (Stockholm: Svenska Humanistiska Förbundet, 1987), 151.
- 4 Jag har i min inventering hittills utgått från specifika titlar i katalogen av intresse för mina forskningsfrågor, lokaliserat dessa när så varit möjligt och därefter studerat, fotat och påbörjat analyser. Min inventering pågår fortfarande och utlåtandet grundar sig på de forskningsresultat som projektet hittills mynnat i. Av de 112 titlar jag undersökt har 41 tillhört Emilie de Geer, och flera av dem bär även stämpel från Finspångs slottsbibliotek. Alla foton i artikeln är tagna av mig.
- 5 Ann Öhrberg, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*, diss. (Hedemora: Gidlunds förlag, 2001), Lisa Skogh, *Material Worlds. Queen Hedwig Eleonora as Collector and Patron of the Arts*, diss., Bidrag till Kungl. vetenskapsakademiens historia 44, (Stockholm: Kungl. Vetenskapsakademien. Centrum för vetenskapshistoria, 2013), Suellen Diaconoff, *Through the Reading Glass. Women, Books, and Sex in the French Enlightenment* (New York: State University of New York Press, 2005).
- 6 Digitaliseringen av kortkatalogen är utförd av fil. dr. Svante Landgraf. Boksamlingens tillkomsthistoria är vid skrivandets datum inte fullt utredd, men att biblioteket innehåller flera personers sammanförda boksamlingar råder det inga tvivel om. Dels bygger uppgifterna på Nordenfalk, *Museet Löfstad slott*, dels på mina egna preliminära slutsatser. Men det ligger ännu i framtiden att reda ut, om möjligt, exempelvis hur böckerna införskaffats och hur stor del av samlingen som tillhört kvinnor respektive män. Att slottets ägarlängd dominerats av kvinnor, och utlåtanden som Nordenfalks, talar dock för att kvinnornas boksamlingar dominerar. Inom ramen för mitt nuvarande projekt arbetar jag alltså vidare med att lokalisera och utforska böcker som varit i Sophie Pipers och Emilie de Geers ägo. För vidare läsning om svensk bokmarknad under 1700-talet, se Anna-Maria Rimm, ”Böckernas vägar: den svenska bokhandels import av utländska böcker 1750–1800”, *Suttonhundratal* vol. 8 (2011), 139–155.
- 7 Ingrid Holmquist, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongs-kultur* (Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000), 36–37.
- 8 Se exempelvis Brita Planck, *Förnuft eller känsla. Adel, kärlek och äktenskap* (Stockholm: Appell Förlag, 2018).
- 9 Chris Roulston, *Narrating Marriage in Eighteenth-Century England and France* (Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 2010), 27.
- 10 Vicesimus Knox, ”On Female Literature”, i *Essays Moral and Literary*, 3 vol. (Basel: James Decker, 1800), vol. 2. Förstautgåvan trycktes i London år 1779, från vilken Roulston citerar samma rader i sin diskussion. Se föregående not.
- 11 Diaconoff, *Through the Reading Glass*, 51–52.
- 12 Öhrberg, *Vittra fruntimmer*, 53, 246ff.
- 13 Karen Green, *A History of Women's Political Thought in Europe, 1700–1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 11.
- 14 Silfverstolpe, *Memoarer*, vol. 1 över åren 1782–1803, 100.
- 15 Silfverstolpe, *Memoarer*, vol. 1, 63.
- 16 Frykenstedt, *Jean Jacques*, 304.
- 17 För en djupgående analys av den gemensamma läsningen i 1700-talets Europa, se Abigail Williams, *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home* (New Haven: Yale University Press, 2017). Historikern My Hellsing diskuterar i sin avhandling hur läsning av böcker förekommer i Hedvig Elisabeth Charlottes dagbok och korrespondens, särskilt med Sophie von Fersen. Exempelvis lyfter Hellsing ett brev som Hertiginnan skrivit från Carlberg i juni 1790, där hon anger att ”Kl. fem är det högläsning och mellan sex och halv sju serveras teet”. My Hellsing, *Hovpolitik. Hedvig Elisabeth Charlotte som politisk aktör vid det gustavianska hovet*, Örebro Studies in History nr. 14, (Örebro: Örebro universitet, 2013), 59.
- 18 Frykenstedt, *Jean Jacques*, 151.
- 19 Nordenfalk, *Museet Löfstad slott*, 133.
- 20 Louise Rosenblatt, *Litteraturläsning som utforskning och upptäcktsresa*, Sven-Erik Torhell övers. (Lund: Studentlitteratur, 2002). Utgavs första gången år 1938 som *Literature as Exploration* och har sedan dess kommit i en mängd utgåvor och präglat diskussioner inom den läsorienterade litteraturteorin.
- 21 Roger Chartier, *Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa mellan 1300-tal och 1700-tal*, Jan Stolpe övers. (Göteborg: Anamma, 1995), 8.
- 22 Stephen Orgel, *The Reader in the Book. A Study of Spaces and Traces* (Oxford: Oxford University Press, 2015.) Se även H. J. Jackson, *Romantic Readers. The Evidence of Marginalia* (New Haven & London: Yale University Press, 2005).
- 23 Silfverstolpe, *Memoarer*, vol. 1, 77–78.
- 24 Jessica Parland-von Essen, *Behagets betydelser. Dötrarnas utbildning i det sena 1700-talets adelskultur*, (Möklinta: Gidlunds förlag, 2005), 63ff.
- 25 Här finns också paralleller till Jacques Rancières diskussion om hur litteraturbegreppet förstås och formuleras vid upplysningstiden. ”Det här nya sättet att koppla orden till tingens synlighet uppstår vid skiftet mellan 17- och 1800-talet och formuleras med tydlighet i Mme de Staëls *De la littérature*. En post-revolutionär företeelse, kan man snabbt konstatera, och det är just därför litteraturen är så viktigt för Rancière: uppfinnandet av begreppet litteratur sammanfaller med ingången till en demokratisk era”. Christina Kullberg, ”Litteraturens genealogi. Om litteraturbegreppet hos Jacques Rancière”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 37 (2007:1–2), 76.
- 26 I bokhyllorna återfinns exempelvis Miremont, *Traité de l'éducation des femmes, et cours complet d'instruction*, 1779, och Dell'Acqua, *Essai sur la supériorité intellectuelle de la femme*, 1797. Ännu en titel som bär Emilie de Geers signatur är Louis-Antoine Caraccioli, *Le véritable mentor, ou l'éducation de la noblesse*, 1759.
- 27 ”Moliere en France a fait le même desordre, par la Comédie des Femmes Savantes. Depuis ce tem[ps]-là, on a attaché presque autant de honte au Savoir des Femmes, qu'aux vices qui leur sont le plus défendus”. Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles Lambert, *Réflexions Nouvelles sur les Femmes, et Lettres sur la véritable éducation* (London: J. P. Coderc, 1732), 5–6.

- 28 "Les Hommes, par la force plutôt que par droit naturel, ont usurpé l'autorité sur les Femmes". Lambert, *Réflexions Nouvelles*, 7.
- 29 "Ce Maître de la maison, que vous honorez, songez, en l'abordant, que souvent c'est l'Injustice & le Larcin que vous saluez", Lambert, *Réflexions Nouvelles*, 12.
- 30 Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle, "The Visual and Textual Portraits of Mme de Genlis: The Gouverneur, Educator, and Author of the *Mémoires*", Kristen Gehrman övers., i *Portraits and Poses. Female Intellectual Authority, Agency and Authorship in Early Modern Europe*, red. Beatris Vanacker and Lieke van Deinsen. 93–112. (Leuven: Leuven University Press, 2022), 94.
- 31 Plagnol-Diéval, "The Visual and Textual Portraits of Mme de Genlis", 94.
- 32 Familjen Orléans anställde Mdm de Genlis som informator till samtliga fyra barn, en dotter och tre söner, varav den ena var den framtida Louis-Philippe. Hon bryter här en strikt norm då hon undervisar pojarna i rollen som *gouverneur*.
- 33 Parland-von Essen, *Behagets betydelser*, 91.
- 34 Se exempelvis Diaconoff, *Through the Reading Glass, Green, A History of Women's Political Thought*, Jackson, *Romantic Readers*.
- 35 "Le besoin d'aimer ne la tourmente pas, puisqu'il est satisfait; elle ne passe point les nuits à lire Zaïde, la princesse de Cleves, le sieg de Calais, Cleveland &c. elle a lu ces romans à treize ans, & avec moi; elle pourroit les relire à présent sans danger, la première impression est faite; elle ne verra jamais dans des écrits semblables que le délire d'une imagination exaltée; elle lit *Clarisse*, *Pamela*, *Grandisson*, elle y voit combien l'amour a peu de pouvoir sur le cœur d'une femme raisonnable; elle doit se dire: Ces trois ouvrages sont universellement regardés comme ce qu'il y a de plus beau dans ce genre, ils n'ont rien perdu de leur réputation, ils offrent donc une fidelle peinture du cœur humain, car quel mérite peut exister sans la vérité? Si les héroïnes de Richardson ne sont pas des êtres imaginaires, si cette angélique & sublime Clarisse, cette vertueuse Pamela, n'ont pas des caracteres forcés, si elles sont également touchantes & intéressantes, ces romans sont des chefs – d'œuvres; alors il faut mépriser tous les autres; il faut croire nécessairement que c'est au dérèglement de l'imagination, & non à la sensibilité de l'ame, que l'amour doit sa plus grande force, & qu'un femme modeste, raisonnable & vertueuse, sera toujours à l'abri des emportemens de cette passion, même quand elle pourroit s'y livrer légitimement." Citerat efter original utan modernisering. Genlis, Stéphanie Félicité de, *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation. Contenant tous les principes relatifs aux trois différens plans d'éducation des princes et des jeunes personnes & des hommes*, 3 vol., (Neuchatel: Favre et Comp., 1785), vol. 3, 219–220.
- 36 Det går inte heller att säga med fullständig säkerhet att Emilie de Geers hand utfört de anteckningar och markeringar i de verk som varit i hennes ägo, men sannolikheten för detta är övervägande. Nästa steg i projektet är att lokalisera brev eller andra dokument skrivna av Emilie, och på så vis kunna jämföra handstilar och utforska möjliga omnämnanden av läsning, bokinköp, osv.
- 37 Med skandallitteratur syftar jag på verk som rör sig helt utanför den moraliska ramen, där jag funnit tre titlar, stämplade och signerade Emilie de Geer, av den beryktade författaren Nicolas-Edmé Retif de La Bretonne.
- 38 Green, *A History of Women's Political Thought*, 17.
- 39 Charlotta Wolff, *Vänskap och makt. Den svenska politiska eliten och upplysnings-tidens Frankrike*, (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2005), 41ff.
- 40 Nordenfalk, 135.
- 41 "H Axel Fersen, von", Riksarkivet, Svenskt biografiskt lexikon, hämtad 2024-01-18, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/mobil/Artikel/15292>.
- 42 Silfverstolpe, *Memoarer*, vol. 1, 88.
- 43 Silfverstolpe, *Memoarer*, vol. 1, 131, 132.
- 44 Holmquist, *Salongens värld*, 108.
- 45 Samuel Richardson, *Clarissa; or, the history of a young lady*, 8 vols., (London: printed for J.F. and C. Rivington, T. Davies, B. Law, T. Cadell, G. Robinson, [and 9 others in London], 1785).
- 46 Jag har funnit samma läspraktik i Emilie de Geers utgåva från 1776 av Elisabeth Rowes *Friendship in Death in Twenty Letters from the Dead to the Living* och i hennes samlade utgåva av Shakespeares pjäser.
- 47 Chartier, *Böckernas ordning*, 8.

Forskningen som ligger till grund för artikeln har finansierats med bidrag från Carl-Göran Adelswårds Stiftelse och Åke Wibergs Stiftelse. Därtill skrevs större delen av föreliggande artikel under en period då jag innehade Ellen Keys Strands vistelsestipendium. Tack till samtliga för ert värdefulla stöd.

**ÄMNET
FÖR VÅRT
ÄMNE**

THOMAS GÖTSELIUS

FÖRSVINNANDETS LITTERATUR

Under det stående inslaget ”Ämnet för vårt ämne”
ber TFL ett antal litteraturvetare att i essäns form
reflektera kring den hopplösa men likväl helt
centrala frågan *vad är litteratur?*



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23578>

ISSN: 2001-094X

– Ämnet för vårt ämne –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

I en av sina mer sällan lästa böcker, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958), återberättar Erich Auerbach en anekdot från Plinius d.y.. Den handlar om Tacitus som under ett cirkusbesök inleder en diskussion med sin bänkgranne, en för honom okänd herre från riddarklassen. Efter en stunds diskussion frågar riddaren: ”Är du från Italien eller någon av provinserna?” Tacitus svarar: ”Du känner mig från mina skrifter.” Varpå riddaren replikerar: ”Är du Tacitus eller Plinius?”¹

För Auerbach utgör anekdoten en ögonblicksbild av den litterära publiken som fenomen under imperiets glansdagar. Två för varandra okända personer ur den romerska eliten råkas i offentligheten, samtal uppstår och försiktiga frågor ställs om den andres ursprung. Det senare underförstår att de dialektala skillnaderna mellan romare och provinsbor är försumbara. Samtidigt var riddaren troligen från provinserna, annars hade han känt igen den berömde författaren. Tacitus å sin sida måste ha funnit sin bänkgranne tillräckligt kultiverad för att fortsätta samtalet. Därför kan han utgå från att denne läst honom, vilket också bekräftas. Anekdoten synliggör så sett inte bara dessa båda personer, utan en litterär miljö vars gränser i någon mening sammanfaller med imperiets egna: en samling för varandra mer eller mindre anonyma människor som delar språk och beläsenhet, habitus och intressen. Kort sagt, en litterär publik.

Vad vet vi om den? Auerbach gissar att det inte kan ha rört sig om ”mer än några tiotusentals” personer.² Men denna sammansatta grupp av läsare och lyssnare, beundrare och kritiker var ändå en tillräckligt stor minoritet för att bära upp en litteratur. Som social grupp framträder den å ena sidan i kontrast gentemot de breda icke-alfabetiserade befolkningsskikten och å andra sidan mot dem som hade litteraturen eller lärdomen till yrke (Tacitus var enligt Auerbach

lika lite yrkesförfattare som Churchill). Kärnan i publiken rekryterades från de bättre bemedlade klasserna, vars relativa monopol på högre utbildning (det vill säga skolning i grammatik och retorik) lade grunden för dess litterära intressen. Men där fanns också de utbildade slavarerna som tjänade som sekreterare, bibliotekarier och skrivare, liksom de kvinnor som ibland dyker upp i poeternas elegier. Någon skarp gräns mellan publiken och ”folket” går inte att dra. Kategorierna blandades när man besökte de stora rättegångarna för att lyssna till advokaternas våltalighet, och detsamma skedde på teatern eller vid de omåttligt populära litterära uppläsningarna. (Plinius beskriver den scenskräck som drabbade honom när han skulle läsa för den ”trasiga och smutsiga folkmassan”).³ När den antika publiken var som allra störst kunde enskilda diktrader få vingar och spridas i flera sociala skikt. En litterär infrastruktur baserad på lätta papyrer, publiceringskanaler i form av *bibliopola* (boklådor) och *via publicae* (imperiets vägsystem) underlättade cirkulationen. Tacitus och Plinius skrifter salufördes i Lyon likaväl som i Rom.

Detta var höjdpunkten. Och från den kunde det bara gå åt ett håll. Auerbach skildrar utförlöpan i stora drag. Till att börja med påverkas det litterära systemet av förändringarna i det politiska. Litteratur var från början ett fritidsnöje för den romerska eliten, något man ägnade sig åt när man inte sysslade med politik. Men när eliten utestängdes från politiken under principatet avstannade efter hand också den litterära utvecklingen. Konservativa drag började plötsligt skymta. Det litterära språket avskildes alltmer från vardagsspråket, de retoriska inslagen förstärktes och en ”manierism” växte fram. Sedan följde det politiska kaoset under 300-talet, ”barbarernas” räder och de germanska invasionerna, den gradvisa uppluckringen av befolkningen. Skolsystemet underminerades genom invasionerna bara för att sedan övertas av kyrkan. I de nya klosterskolorna utbildas ett kleresi, inte en sekulär elit i vardande, och litteraturen reduceras där till material för grammatiska övningar (eller pergamentreserv för kristna texter). Samtidigt isolerades eliten språkligt när germanska uttryck letade sig in i det folkliga talet.

Författaren Sidonius Appollinaris, som blev prefekt i Rom år 468 men dog som biskop och undersåte till en visigotisk kung tjugo år senare, är den siste som beskriver den romerska publiken. I ett av

sina brev klagar han över att det ledande sociala skiktet numera inte bara rymde förrädare som lierat sig med de främmande angriparna, utan dessutom av *rustici* (landsbygdsbor), *idiotae* (okunniga) och *imperitii* (oerfarna). Efter Appollinaris krymper sedan perspektivet snabbt. I inledningen till *Filosofins tröst* skriver Boethius endast om sin ensamma studerkammare samt om sina politiska vänner eller fiender – tanken på en publik är helt frånvarande. Och som Auerbach konstaterar är hans skrifter redan mer lärda än kultiverade. Boethius samtida Cassiodorus tycks även han vara en författare som skriver i ett vakuum. Hans *Variae*, de brev han skrev som konsul i den ostrogotiske kung Theoderiks namn, formuleras i en retorisk kanslistil, men kungen kunde själv inte skriva och förstod förmodligen bara sitt latin hjälpligt. Vid samma tid dog de sista resterna av de välbeställda grupper som genomgått en klassisk romersk utbildning ut eller gick upp i andra sociala grupperingar. ”[D]etta var slutet för den antika litterära publiken”, summerar Auerbach.⁴

Varför rekapitulera denna historia idag? Auerbachs framställning av en nedgångsperiod har i Peter Browns efterföljd motsagts av livliga skildringar av senantiken som en blomstrande epok i egen rätt, en mångkulturell smältdegel, präglad av religiös och kulturell förnyelse. Forskningsmässigt betraktad är framställningen alltså daterad. Anledningen till att jag återger Auerbachs historia om den romerska publikens och litteraturens ömsesidiga utslocknande är en annan, nämligen att den låter oss betrakta en aktuell diskussion ur ett litet annorlunda perspektiv. Skildringen rymmer ingen dold definition av vad litteratur är eller skulle kunna vara, men den belyser en erfarenhet. Och den erfarenheten kan summeras som att *litteraturen är det som håller på att försvinna*.

Som Sven Anders Johansson påpekar i *Litteraturens slut* (2021) är det vi idag kallar litteratur något som uppstår i slutet av 1700-talet. Men det som har en början har också ett slut och det är detta slut han dialektiskt diagnosticerar i sin bok. Poängen är inte att litteratur upphör att läsas eller skrivas, men att den litteratur som nu framställs ”håller på att förändras och omvandlas i så hög grad att talet om ett slut ändå är befogat”.⁵ I mycket brant sammanfattning framhåller Johansson en starkt förändrad medielogik (digitaliseringens genomslag på alla nivåer och i alla led) och en förändrad syn på litteraturens

syfte (genomslaget för en moraliserande eller moralistisk norm). Dessa förändringar understödjer varandra på ett sådant sätt att det Johansson kallar ”den estetiska erfarenheten” – läsning som mötet med det som inte låter sig inordnas i det givna, läsning som något potentiellt förändrande – omöjliggörs. Litteratur blir något som bekräftar det vi redan vet – och vad är den då bra för annat än som tidsfördriv? Normen återverkar också på den litterära produktionen så att den litteratur som skrivs formas efter konsumtionsmönster som helt avviker från den estetiska erfarenhetens ideal. Om man tycker att det publiceras mycket dålig litteratur (det tycker Johansson) har man här fått en förklaring. Litteraturen är det som håller på att försvinna.

Vad är då denna litteraturs definition? Johansson utgår från autonomibegreppet. Litteraturens autonomi förstås med Adorno som ett historiskt och institutionellt fenomen som uppstår när litteraturen befrias från uppgiften att vara bärare av religionens sanningar. Litteraturen blir då en ”skandalös anomali” som existerar trots att den inte längre har någon uppgift. Samtidigt är den estetiska autonomin förbunden med det moderna subjektets uppkomst, ett subjekt som har friheten att ”själv känna, tänka, vilja, agera och inte minst *erfara*”.⁶ Konsten autonomi och det autonoma subjektet är varandras förutsättningar. Viktigt är också att denna autonomi inte är en teoretisk abstraktion utan har sin förutsättning i en ny borgerlig offentlighet, en ny politisk situation, en ny mediesituation etcetera. Autonomi har sina materiella ”omständigheter”.⁷

Men vad händer om man istället för att förstå autonomi som den moderna litteraturens institutionella premiss behandlar den som en effekt av ett betraktelsesätt eller ett upplyst val? I en artikel som följer upp boken menar Johansson att det är just så autonomibegreppet, eller konstens frihet, kommit att diskuteras i ett antal debatter på senare år.⁸ Följden av detta blir en uppvärdering av det autonoma subjektet – ett subjekt som då är märkvärdigt likt samtida diskurser tal om självständiga ”användare” eller ”medvetna konsumenter” som har kontroll över sig själva och sin tillvaro. Även här ser Johansson tecken på att autonomi i dess historiska och institutionella innebörd är överspelad, och menar i förlängningen att det idag är mer adekvat att förstå litteraturens relevans i termer av ”krafter”. Den senare tanken utgår från den kritiska klichén om litteraturens ”beröring”.

Det vi värdesätter i kontakten med litteraturen är inte den mening vi utläser ur den, utan vad den *gör* med oss som läsare. Med hjälp av Gilles Deleuze kraft-begrepp förstår Johansson detta som ett utslag av en ny och tidstypisk fysiolgisk estetik.

Föreställningen om den autonoma litteraturen är alltså överspelad av det enkla skälet att den historiska situation autonomibegreppet beskriver är överspelad. Är vi hjälpta av att ersätta det med ett deleuzianskt kraft-begrepp? Vid sidan av att detta säkert kan förtydliga vissa aspekter av den förändring som pågår, så tycks dess historisk-diagnostiska räckvidd något begränsad (framstår inte ”kraft” som ett transhistoriskt begrepp?). Men det betyder inte att jag har ett bättre förslag. Sven Anders Johanssons diskussion exemplifierar snarare att ett positivt litteraturbegrepp – oavsett om det görs i termer av estetik autonomi, litteraritet, poetisk funktion, kraft etcetera – bara låter sig upprätthållas med största svårighet. Desto lättare har det blivit att säga vad litteraturen inte (längre) är. Litteraturen är inte ett objekt, den är ett *problem*, kunde vi parafrasera Franco Moretti.⁹ Litteraturbegreppet har blivit negativt. Och det kan onekligen sammanhånga med att den estetiska erfarenheten nedvärderas och den därmed förbundna erfarenheten att litteraturen är det som håller på att försvinna.

Men har inte dödförklaringar av konsten (romanen, tragedin, lyriken, författaren etcetera) varit en *hobby horse* för litterater alltsedan Hegel höll sina föreläsningar i estetik i 1800-talets början? Har inte diskussionen om litteraturens ”kris” eller ”marginalisering” varit ett stående inslag i debatten under de senaste 50 åren? Och talade inte Blanchot om försvinnandet som litteraturens själva essens i *L'Entretien infini* (1969)?

Här finns en historisk omständighet att beakta. Så länge litteraturen enbart var en angelägenhet för eliterna och kännarna – kort sagt för de historiska publikerna som formades enligt den modell Auerbach beskrev – var det ingen som oroade sig för den. Men i samma ögonblick man gjorde läsning av skönlitteratur till en angelägenhet för alla, det vill säga genom 1800-talets nationella pedagogiska reformer, så började bekymren. Klagan över läsningens förfall, skrivandets försämring, litteraturens urartning... Javisst, kan man invända, det kanske stämmer historiskt, men vi *har* väl ändå anledning att oroa oss? Vi *vet* ju att litteraturen är hotad. Vi *vet* också

att läsandets framtid är osäker – se bara på siffrorna i senaste Pisa-undersökningen! Med rätta kan vi på ett samhälleligt plan urskilja litteraturen som en utsatt domän, inte minst i det instrumentella förnuftets förlovade land Sverige. Och på det privata planet leder det inte sällan till att vi läsare uppfattar oss som ett slags minoritet. Eller kanske som medlemmar i ett hemligt sällskap, som deltagare i en subversiv undervegetation, som anhängare av en otidsenlig motståndsrörelse. Sådan är vår självförståelse.

Men mot upplevelsen av läsandets utsatthet och litteraturens försvinnande står den statistiskt säkerställda uppgiften att läsarna är i majoritet i vårt samhälle. Och mot föreställningen om en litteratur på fallrepet står det obestridliga faktumet att litteraturen kringgärdas av ett omfattande nätverk av myndigheter, institut, pedagogiska praktiker, en bibliotekslagstiftning, en nationell litteraturkanon i vardande, en betydande förlagsindustri, nationella och internationella priser och en bred flora av populära tillämpningar, vilka alla samfällt upprättar och vidmakthåller den goda boken som civilisationens sinnebild. Det tycks alltså råda en bristande överensstämmelse mellan läsarnas självförståelse och sakernas samhälleliga tillstånd.

Frågan är om det glappet inte har varit konstitutivt för det litterata samhället i dess nuvarande fas och ett paradoxalt symptom på dess förmåga att upprätthålla sig självt. I själva verket kan glappet identifieras som en strategisk omkastning i diskursen liknande den Michel Foucault en gång påvisade på sexualitetens område. Det myckna talet om den bortträngda och förbjudna sexualiteten, påpekade han, är i själva verket ett sätt att diskursivt producera och upprätthålla sexualitet. Talet om dess frånvaro är alltså dess egentliga närvaro. På samma sätt skulle det kunna förhålla sig med det återkommande talet om litteraturens försvinnande. Är det i själva verket inte ett tecken på litteraturens fortsatta framgång? Detta tal är ju noga besett ett återkommande argument för och upphov till ständigt nya undersökningar och insatser, ständigt nya kampanjer och åtgärder för främjandet av läsandet och litteraturen. I samma utsträckning som boken och läsandet framställs som hotade, kommer dess anhängare att verka för fler böcker och mer läsning. Den bristande överensstämmelsen mellan läsarnas självförståelse och sakernas tillstånd är alltså synonym med en osynlig och kraftfull men i sista hand också tvetydig diskursiv

mekanism: den reproducerar och förstärker den litterära kulturen, men till priset av en återkommande utsatthetsupplevelse – eller ska vi kalla det melankolisk disposition? – hos dess medlemmar. I det fullständigt alfabetiserade samhället förtvivlar läsarna paradoxalt nog över litteraturens framtid.

Denna kritik av det återkommande talet om ”litteraturens slut” säger något viktigt om detta tals funktion och dynamik. Men kritiken rymmer också ett problem. Samtidigt som den sätter fingret på den historiskt-materiella utgångspunkten för den erfarenhet som diskuteras här, så saknar den en motsvarande blick på samtiden. Det är ju trots allt inte så att det endast är det tidiga 1800-talet som präglades av institutionella och materiella förändringar av ”omständigheter”. I ett visst ögonblick kan även faktiska förändringar äga rum som gör talet om ”litteraturens slut” till något mer än ännu ett rop på vargen. Men hur identifiera det ögonblicket? Ska vi med Sven Anders Johansson se det som att det är dagens digitalisering och moralism som gör att vi kan tala om slutet på goda (materiella) grunder? Eller finns det skäl att leta efter andra historiska händelser eller faktorer? Och var ska man i så fall leta?

Ibland räcker det med att gå till sig själv. Att bli till som ett litteraturläsande subjekt i det sena 1900-talet innebar, vill jag bestämt minnas, att inse att de ”omständigheter” som medverkade till denna tillblivelse på intet sätt var givna, utan tvärtom under förvandling. Visst fanns där ännu ett slags vördnad inför litteraturen som konstform i den kulturella offentligheten. Men där fanns också parallellt en tydlig instrumentalisering av litteraturen i skolan, i kritiken, i kulturpolitiken. Upptäckten av den fantastiska konstform som litteraturen kan vara, är för mig förenad med upptäckten av dess slumpmässighet eller kontingens – det vill säga i förlängningen även med en aning, om än aldrig så vag, om dess möjliga försvinnande. Anledningen till att en studie som Friedrich Kittlers *Nedskrivningssystem 1800/1900* var klagörande läsning för den unga litteraturvetare jag då var, var hel enkelt att den hade något viktigt att säga om denna problematik. Studien gör reda för såväl autonomins uppkomst som dess upplösning men den gör det utifrån en position från utsidan av det litterära systemets självförståelse. Denna position är mediets. Att Sven Anders Johansson framhäver digitaliseringen i sin analys är alltså helt följd-

riktigt. Men före de digitala mediernas uppkomst fanns det analoga medier som bidrog till att lösa upp det gamla skriftmonopol som var den autonoma litteraturens förutsättning. Litteraturens försvinnande har pågått länge.

Hur skrivs litteraturhistoria? Som regel i form av en serie begynnelse. Men kan den inte lika gärna beskrivas från motsatta hållet, som en serie utslocknanden eller försvinnanden? Med Hayden White kunde vi föreställa oss en litteraturhistoria i elegins modus. Auerbachs romerska nedgång och fall-historia är ett exempel, ett annat, närliggande kunde vara den gotiska litteraturen (Göran Tunström prövade tanken i *Tjuven*) eller den langobardiska (Eyvind Johnsons *Hans nådes tid*). Ytterligare ett kunde förstås vara den klassiska grekiska diktningen eller – i en annan skala – renässanslitteraturen. Vem var egentligen den siste petrarkisten? Och finns det för övrigt en borgerlig litteratur längre? Vem var dess siste författare? Lars Norén? Att skriva om litteraturhistorien från slutet gör det uppenbarligen möjligt att fokusera på efterslänrare eller se det invanda ur ett främmande perspektiv, men poängen är en annan. Det handlar om att synliggöra villkoren för en historisk dynamik. Försvinnandet sker inte över en natt. Det är en process över tid där en rad faktorer samverkar på ett oförutsägbart sätt.

Mediet är uppenbarligen en sådan faktor. Men finns där andra? Auerbachs redogörelse kan som jag antydde ovan användas som något mer än en dramatisk fond till en samtida problematik. Om man bortser från den geopolitiska dimensionen av problemet (vilket naturligtvis är en omöjlighet) så kan följande slutsatser dras av den: – En litteratur är ingenting utan sin publik. Den kan visserligen bli en lärd angelägenhet (det vill säga ett utbyte mellan professionella) eller fylla en ceremoniell funktion (det vill säga tjäna en institution), men är då inte längre ”litteratur” i den ursprungliga publikens mening. – Omvänt existerar inte publiken utan en litteratur: den existerar bara genom att den adresseras.¹⁰ – En litteraturs samhälleliga position korrelerar med publikens sociala sammansättning. – En litteratur som går utanför sin publiks sociolekt har större chans att reproducera sig, medan den som blir socialt enspråkig riskerar att förtvina. – En litteraturpublik är en produkt av sina skolor: det krävas pedagogiska institutioner för att förmedla de praktiker som gör ”litteratur” till ett meningsfullt objekt för publiken.

Man kan naturligtvis invända att dessa iakttagelser inte låter sig generaliseras bortom det empiriska underlaget, men poängen är att exemplet har ett heuristiskt värde då det närmar sig frågan om en litteraturs försvinnande utan att fokusera på dess definition. Att studera hur en litteratur och dess publik ömsesidigt upprätthåller varandra kan vara mera givande än att vrida och vända på litteraturbegreppet.

Hur ett sådant studium skulle kunna genomföras av dagens svenska litteratur är samtidigt högst oklart. Hur ska publiken egentligen urskiljas? Man kan som Auerbach spekulera i dess storlek men bättre vore att ha tillgång till sociologiska data. En kvantitativ genomlysning av den litterära publiken och dess olika delsegment liknande de återkommande undersökningarna av läsandet vore välkommen.¹¹ Finns idag en ”kärnpublik” motsvarande forna tidens bildade borgerlighet eller läsande arbetare? Hur ser den i så fall ut rent sociogrammatiskt? Reproducerar den sig eller riskerar den att dö ut eller gå upp i andra grupper? Finns det läsande politiker? Eller undandrar sig politiken publiken?

Även det litterära språket omgärdas av ovisshet. Kan vi tala om *ett* litterärt språk, och kan vi beskriva det med ett begrepp som ”sociolekt”? En digitaliserad samtidslitteratur skulle erbjuda en intressant korpus att undersöka men i frånvaro av en sådan är det yttre kriterier som genererar frågor. I Sverige rekryteras författare sedan länge från majoritetssamhällets akademiska mellanskikt, vilket medför att författarnas språkliga världar riskerar att begränsas till samma sfär. Samtidigt har det under det sista dryga decenniet uppstått en proportionellt sett stor nyrekrytering av författare som antingen är utlandsfödda eller har föräldrar som är det. (Notera att Alejandro Leiva Wengers *Till vår ära* plötsligt upphört att vara det ständigt vikarierande exemplet på sociolektöverskridande litteratur.) Kanske står den svenska litteraturen idag inför en ny våg av social mångspråkighet, likt den som präglade den svenska epiken under dess senaste glansdagar (den dialektala epoken Lidman, Lindgren, Enquist med flera)?

Men hur har dessa nya författare egentligen uppstått? Är de en produkt av en skola som annars inte tycks leverera annat än besvikelser? Eller har de blivit författare trots det ojämlika svenska skolsystemet – och i så fall hur? Skolans hantering av litteraturen är annars något som trots allt har undersökts i (den litteraturredaktiska) forskningen.¹²

I styrdokumentet har fokus på formella aspekter ökat på bekostnad av läsningens innehåll samtidigt som läslust och estetiska aspekter har fått en blygsam roll i den nu gällande kursplanen. Men kommer det faktum att det uppväxande släktet kan mycket om olika texttyper och retorisk framställning men endast läst någon enstaka skönlitterär titel att betyda något för formandet av en framtida publik?

Frågorna är många och spretiga, möjligheterna att besvara dem begränsade. I sista hand är publikperspektivet på frågan om litteraturens försvinnande kanske bara en avledande manöver för att slippa tala om detta försvinnande. Och kanske vore det därför bättre att helt vända på perspektivet. Medan det gamla går mot sitt slut uppstår trots allt det nya. Medan den romerska litteraturens publik långsamt löstes upp skapades nya former i direkt kontrast till dess litteratur. Som ett svar på den oerhörda händelse som var skövlingen av den kristna staden Rom år 410 – Roms 9/11 – skrev Augustinus en bok för att gendriva idén att stadens fall var ett tecken på att Gud övergivit de troende. Han invände att Rom trots allt bara var en stad i denna världen. Den verkliga kristna staden var istället – därav bokens titel – *Guds stad*. Detta eftersom

Guds stad är det namn vi ger den stad som omvittnas i Skriften, denna vår skrift som – inte med förflugna infall från människornas tankar utan helt tydligt genom den högsta försynens skickelse – är överlägsen all litteratur hos alla folk, och som med sin gudomliga myndighet övergår allt som frambragts av mänskligt snille.¹³

De må ha sin litteratur, men vi har *Skriften*! Augustinus distinktion mellan *scriptura* och *litteratura* utgör en triumferande insikt och ett stiftande moment i det som skulle bli upphovet till en ny litteratur baserad på en helig bok. Under nästan ett och ett halvt millennium kom den att på ett eller annat sätt bli styrande för västerländsk litteraturhistoria. Och därefter även för uttolkningen av densamma. Den som vill kan också begrunda om det autonomibegrepp som dök upp i slutet av 1700-talet är en sekulariserad variant av föreställningen om en helig skrift. De må ha haft sin Skrift, men vi har *litteraturen*!¹⁴

Med all säkerhet skapas nya former även i skuggan av samtidens katastrofer. Men att börja leta efter Den siste författaren vore att rusa

händelserna i förväg (litteraturen *håller fortfarande på* att försvinna). Den som vill hitta en vetenskapligt eller litteraturhistoriskt försvarbar position kan under tiden istället ta stöd i en metodologisk nominalism eller – följden blir här densamma – amerikansk pragmatism. Med Michel Foucault och William James kan vi då säga att litteratur är det som vid varje givet tillfälle kallas ”litteratur”. Och med den senares bror Henry James kan vi samtidigt åskådliggöra detta proteusartade fenomen som ”large loose baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary”.¹⁵ Litteratur är med andra ord ett gränsobjekt.¹⁶ Den kan rymma ungefär vad som helst, den kan göras av vad som helst och den kan uppstå när som helst och hur som helst. Och den kan med tiden också försvinna.

Noter

- 1 Erich Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (Bern: Francke, 1958), 177.
- 2 Auerbach, *Literatursprache und Publikum*, 178.
- 3 Auerbach, *Literatursprache und Publikum*, 240.
- 4 Auerbach, *Literatursprache und Publikum*, 189.
- 5 Sven Anders Johansson, *Litteraturens slut* (Göteborg: Glänta förlag, 2021), 20.
- 6 Johansson, *Litteraturens slut*, 70.
- 7 Johansson, *Litteraturens slut*, 6.
- 8 Sven Anders Johansson, ”Litteraturens kraft. Till en teori om autonomins upplösning”, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* vol. 26 (2024:2), 92–106, <https://www.idunn.no/doi/10.18261/nlvt.26.2.2>.
- 9 Moretti talar egentligen om världslitteratur, se hans *Distant Reading* (London: Verso, 2013), 46.
- 10 Michael Warner får här sufflera Auerbach: ”A public is a space of discourse organized by nothing other than itself; it exists only as the end for which books are published [...]. It exists by virtue of being addressed.” Warner har fler tänkvärda kriterier för att definiera vad en publik är. ”A public is a relation among strangers”, skriver han bland annat, vilket mötet mellan Tacitus och riddaren tycks bekräfta. Se Warner, ”Publics and Counterpublics”, *Public Opinion* vol. 14 (2002:1), 50. En liknande tanke finns hos Norén, som menar att en bok förmår skapa ”en sorts osynlig akademi av läsare”, se Mikael van Reis, *Anti/minnen. Samtal med Lars Norén* (Stockholm: Ersatz, 2024), 120.
- 11 Jfr Anna Nordlund & Johan Svedjedal, *Läsandets årsringar. Rapport och reflektioner om läsningens aktuella tillstånd i Sverige* (Stockholm: Svenska förläggarföreningen, 2020).
- 12 Se forskningsöversikten i Djamilia Fatheddine, ”Litteraturläsning i skolan. En analys av kursplanen i svenska och dess syn på litteraturläsning”, *Utbildning & demokrati. Tidskrift för didaktik och utbildningspolitik* vol. 27 (2018:3), 101–117, <https://journals.oru.se/uod/article/view/1110/1099>.

- 13 Augustinus, *Guds stad. De utfästa målen. Bok IXX–XXII*, övers. Bengt Ellenberger (Skellefteå: Artos, 1997), 48.
- 14 Se Thomas Götselius, *Själens medium. Skrift och subjektivitet i Nordeuropa omkring 1500* (Göteborg: Glänta förlag, 2010), 305–309.
- 15 Ännu en parafra, det monster Henry James talade om var romanen, se ”Preface” till *The Tragic Muse* (1891), i Henry James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (New York: Scribner, 1934), 84.
- 16 Termen ”boundary object” kommer ursprungligen från vetenskapsstudier, se Geoffrey Bowker & Susan Leigh Star, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences* (Cambridge, MA: MIT-Press, 1999).

RECENSIONER

Hans Lund, *Steget genom tavelramen*, Beate Schirrmacher

Per Bäckström, *Allt kan bli aktiverat och skapande liv*, Peter Henning

Arne Melberg, *Lyrikens historia i 24 kapitel*, Johan Alfredsson

Alexander Kofod-Jensen, *A Rhetoric of Ambivalence*, Anders E. Johansson

Malin Löf Nyqvist, *Hundraårsflöden*, Amelie Björck

Anna Hultman, *Litteratur vid pornografins gräns*, Magnus Ullén

Oscar von Seth, *Outsiders and Others*, Jenny Bergenmar

Alice Duhan, *Les langues du roman translingue*, Svante Lindberg

Gabriel Itkes-Sznep, *Nollpunkten*, Ingemar Haag



TFL 2023:2–3. LITTERATUR OCH MATERIALITET

ISSN: 2001-094X

– Recensioner –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Hans Lund, *Steget genom tavelramen. In och ut ur bilden i litterära berättelser och andra narrativa medier*, Hedemora: Gidlunds, 2022, 192 s.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23581>

Kan en bild få liv? Rörliga bilder finns idag överallt på digitala skärmar. Med deras hjälp kan vi dyka in i fiktiva världar eller hålla videomöten, men skärmens gränssnitt kan vi inte tränga igenom. Konst och litteratur har dock lekt med detta omöjliga gränsöverskridande. *Steget genom tavelramen. In och ut ur bilden i litterära berättelser och andra narrativa medier* handlar om ett intermedialt grepp som gör gränsen mellan bild och verklighet genomtränglig. Hans Lund undersöker här hur gränstrafiken mellan bild och verklighet gestaltas i bildkonst, litteratur, film och opera.

Som intermedial litteraturvetare har Hans Lund själv tagit steget ut ur disciplinernas ram. Hans forskning om samspel mellan ord, bild och ton samt mellan konstarter och medier har betytt mycket för etableringen av intermedialitet som forskningsfält i Sverige. Intermedialitet utforskar fenomen där gränser mellan text, bild och ton suddas ut och mediekonventioner utmanas. Den spänningsfyllda relationen mellan text och bild står i centrum i Hans Lunds forskning och i *Steget genom tavelramen* undersöker han både kända och okända gränsöverskridande möten mellan verklighet och bildvärld. Det är en lättillgänglig studie i 23 korta kapitel, som inte förutsätter mycket akademisk förförståelse utan introducerar tydligt termer och relevant bakgrund.

Det intermediala forskningsfältets teori framträder inte alltid explicit men ligger till grund för textens struktur och kapitlens utformning. Studiens första tre kapitel efter inledningen etablerar in-

ramning, gränsen och den metafiktiva leken däremellan som begrepp som hjälper att förstå fenomenet. Inramning av representation sker inte endast i bildkonsten utan också teaterns prosceniumbåge skiljer tydligt en upphöjd teaterscen från publikrummet. Denna gräns kan överskridas eftersom skådespelare och publiken delar samma materiella rum. Skådespelare kan rikta sig till publiken och det är ett återkommande litterärt motiv att teaterovana åskådare försöker gripa in i teaterhandlingen på scen.

Gränsen mellan verklighet och bildens representation som undersöks i det följande kapitlet är dock inte en fråga om konventioner utan den är konkret. Det är sådana skillnader över mediegränser som skulle kunna förtjänats att lyfta fram något mer. Vi kan inte storma genom tavelduken och gripa in i avbildade händelser. Bildens materiella begränsning i längd och bredd markeras av att objektramen skapar både distans och fokus. Det kan uppstå en lek mellan den materiella gränsramen och objektramen, en sorts metaleps, som Gérard Genette har kallat ett fysiskt omöjligt gränsöverskridande i litterärt berättande. I litterära metalepser gestaltas kommunikation över olika berättarnivåer mellan karaktärer, författare och läsare. Studien visar att detta är ett transmedialt, medieövergripande fenomen. Spelet mellan gränsen, dess markering genom inramning och illusionen av ett överskridande kännetecknar således det som Hans Lund kallar rampassage, när betraktaren kliver in i eller figurer kliver ut ur bilden.

Studien av rampassagen som intermedialt fenomen bottnar djupt i Hans Lunds kunskap om text-bild-relationer, framför allt om ekfrasens dynamik mellan stillhet och rörelse. Ekfrasen, som brukar beskrivas som en verbalt detaljerad och levande beskrivning av ett objekt har fascinerat många intermediala forskare. Rampassagen blir som en teatral iscensättning av det som ekfrasen vill åstadkomma. Både när det förekommer i bild och text så drar rampassagen uppmärksamhet till den gräns som ekfrasen överskrider med hjälp av detaljrik beskrivning.

Det är sådana poänger som lämnas något mellan raderna när Hans Lund leder läsaren genom en intresseväckande samling av bekanta och obekanta rampassager i bild och text. Samtidigt syftar studien inte till att ordna in rampassagen i det intermediala forskningsfältet utan att

förmedla kunskap om ett intermedialt motiv till en bredare publik.

För att förstå hur illusionen av en genomtränglig tavelduk skapas, börjar Hans Lund att undersöka hur bildkonstens dubbla gräns destabiliseras genom en lek mellan gränsram och objektram. När en målad objektram ingår i bilden kan den ge illusionen av att motivet tar sig ut ur bilden. Denna lek kan antyda förlopp som är större än att de fångas på en enda bild, till exempel när en medeltida illumination visar Gud som står på en målad tavelram när han skapar världen. Gränsen mellan bilden och verkligheten destabiliseras även med hjälp av ord i ekfrastiska bildbeskrivningar. I Denis Diderots recensioner av konstnären Joseph Vernets målningar verkar den beskrivande betraktaren kunna röra sig i och upptäcka sceneriet han beskriver. Filosofen Diderot lyckas dessutom förknippa en sådan illusorisk vandring genom bilden med en kritisk diskussion av estetiska förhållningssätt till bildkonsten.

Störst utrymme får motivet rampassage i litteraturen. Förmågan att kliva in och ut ur tavlor är ett motiv som kan användas på olika sätt. I barnbilderböcker kan det gestalta ett lekfullt första möte med bildkonsten. I litteratur för äldre barn kan steget in i bilden bli mer dramatiskt. Inre eller yttre krafter drar barnkaraktärer in i en främmande värld, och gränsöverskridandet tenderar att spegla även en inre utveckling.

Steget genom tavelramen är ofta del av vad Maria Nikolajeva kallar för ”dit-och-tillbaka-berättelser”, där klivet in i en främmande verklighet leder till förbryllande erfarenheter och nya insikter. Lund urskiljer dessutom två tydliga motivtraditioner. Den inledande scenen i C.S. Lewis’ *Kung Caspian och skeppet Gryningen* där målade havsvågor väller ut ur bilden och drar barnen in i landet Narnia är del av en motivtradition som kan spåras tillbaka till asiatiska legender. Där kan det vara konstnärer som glider in i sin egen bild. Motivet gestaltar en reflektion om förhållandet mellan verklighet och fiktion och om fiktionens möjlighet som en skyddad verkstad för idéer eller eskapistiska drömmar. För författare och lyriker blir rampassagen en möjlighet att iscensätta och ifrågasätta hierarkin mellan verklighet och fiktion. Vem är det som avbildar vem?

Gränsöverskridandet av kusliga porträtt som kliver ut i verkligheten kan kopplas till gotisk litteratur. Och dessa hotfulla fiktiva porträtt verkar utveckla vad verklighetens renässansporträtt endast

antyder där en arm på en målad objektram används för att skapa rymd i bilden men också antyder ett potentiellt överskridande av gränsen. Porträtten kan bli till hotfulla dubbelgångare, som Dorian Grays porträtt visar.

När Hans Lund kallar motivet för rampassage så lyfter han också fram kopplingen till en *rite de passage*. För steget genom tavelramen får ofta representera överskridandet av existentiella gränser mellan olika livsfaser, inre och yttre världar, liv och död. Motivet kan också användas för ett utforskande av identitet och möjligheter, av alternativa verkligheter, där det dock samtidigt är viktigt att hålla kontakten med verkligheten. Det kan vara förknippat med viss fara att dröja sig kvar i bilden för länge.

Steget genom tavelramen, det som i bildkonsten förefaller som en lekfull synvilla som skapar tredimensionalitet, framstår i Hans Lunds korta studie som ett intermedialt mångfacetterat motiv som används för att synliggöra relationen mellan verklighet och fiktion samt att gestalta existentiella erfarenheter. Studien om rampassage stannar dock kvar inom konstens ramar och jag kan sakna en koppling till dagens rörliga digitala bilder, där bildytans materiella gräns håller på att lösas upp i virtuell och augmented verklighet. När spelfigurer som Pokémon kan dyka upp på trottoaren framför oss eller vi kan kliva in i virtuella världar verkar rampassagen ha blivit verklighet. Bildramens gräns har förskjutits till VR-glasögon vi sätter på oss. Vår relation till representation av verklighet håller på att förändras fundamentalt. En utblick mot samtiden skulle ha kunnat lyfta fram rampassagen som ett exempel på hur konst kan utforska det (o)möjliga innan det blivit verklighet. En humanistisk förståelse för konstnärlig gestaltning blir då en viktig resurs för att möta framtiden. Hans Lunds studie visar hur rampassagen lyfter fram alternativa verkligheters möjligheter men pekar också ut risker som vi borde ha i åtanke när vi är på väg att ta steget in i den virtuella verkligheten. Den platta bildens obegränsade möjligheter begränsas av ramen som ger betraktaren orientering. Vad kan ge stadga när ramen försvinner i framtidens sköna nya metaverse?

Beate Schirrmacher

Per Bäckström, *Allt kan bli aktiverat och skapande liv. Öyvind Fahlströms processuella estetik*, Malmö: Ellerströms, 2023, 535 s.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23584>

Genom sin monografi *Allt kan bli aktiverat och skapande liv* har Per Bäckström lämnat ett vägande bidrag till forskningen om Öyvind Fahlström (1928–1976) – ett av efterkrigstidens mest fascinerande, och internationellt uppmärksammade, svenska konstnärskap. Den omfattande volymen tar ett välkommet helhetsgrepp om Fahlströms rika och medialt gränsöverskridande produktion. I syfte att belysa de estetiska och ideologiska utgångspunkter som präglar dessa verk har Bäckström läst i princip allt som Fahlström skrev, en metod som mot bakgrund av det svåra källäget måste betraktas som en bedrift i sig.

Öyvind Fahlström föddes i Brasilien till en svensk mor och en norsk far, ett förhållande som också speglas i den på en gång nationella och distinkt kosmopolitiska prägel som utmärker hans kreativa gärning. Den mångspråkige Fahlström rörde sig hemvant bland Europas och USA:s metropoler och kritiserade ofta den svenska konstscenens provinsialism. Samtidigt släppte han inte sitt intresse för den inhemska kulturdebatten, till vilken han särskilt under 1950- och 60-talet aktivt bidrog: dels som journalist och recensent, dels i egenskap av politisk provokatör och författare till estetiska manifest och programskrifter. Inte sällan flöt de olika positionerna samman. En stor förtjänst med Bäckströms studie är den möda som lagts ned på att spåra, och tematiskt organisera, Fahlströms många artiklar och debattinlägg i dagspressen. Fahlström var inte bara den konkreta poesins portalgestalt, inte enbart teckenmålare, performancekonstnär eller uppfinnare av ”variabla” målningar. Han var också en flyhänt skribent på kultursidorna och en tongivande introduktör av nya stilriktningar.

Även Fahlströms egen konstsyn påverkades av det journalistiska arbetet, och som Bäckström visar utgör tidningsskrivandet en kontext som den tidigare forskningen, i synnerhet den internationella, endast beaktat i mindre utsträckning. Journalistiken höll Fahlström à jour med den samtida utvecklingen inom såväl konsten, musiken som litteraturen och fungerade också som ett incitament att läsa in sig på nya ämnen – både dagsaktuella och historiska. Som Bäckström

betonar var Fahlström en nörd och ”fanboy” som med monoman iver gick till botten med de mest obskyra ämnena.

Den plattform som bland annat *Expressen* och *Dagens Nyheter* tillhandahöll gav också Fahlström möjlighet att reflektera över sin egen estetiska hållning. Som Bäckström visar kan man exempelvis se Fahlströms recensioner och konstnärsporträtt som led i ett upprättande av en personlig kanon, vars successiva konsolidering uppvisar tydliga analogier med hans egen konstnärliga approach. Mindre än man kan tro rör det sig på denna punkt om en nivellering av det höga och låga; snarare handlar det om ett metodiskt sammanfogande av till synes disparata fenomen. Att denna kanon nästan uteslutande består av män kommer väl inte som någon överraskning, men detta faktum hade likväl förtjänat en mer ingående diskussion av författaren.

Redogörelsen för Fahlströms journalistiska alster upptar en stor del av boken, och jag uppfattar också dessa avsnitt som studiens viktigaste forskningsbidrag. Däremot är det svårare att förhålla sig till de sanningsanspråk med vilka Bäckström ramar in undersökningen. I polemik med tidigare uttolkare, vilka författaren kritiserar för att teoretisera Fahlström på ett anakronistiskt vis, vill Bäckström ”låta teorierna växa fram ur materialet självt” (s. 18). Vidare vill han ”förhålla sig till det som Fahlström verkligen skrev” genom att ”citera honom *verbatim*” (s. 19), detta i syfte att låta Fahlströms röst ”stiga fram ur materialet utan att skymmas av preconcipierade teoribildningar” (s. 134). Som jag läser Bäckström handlar det ytterst om att presentera en sannare, mer autentisk, bild av konstnärskapet. Huruvida denna sanning är liktydig med Fahlströms egen förståelse av sin verksamhet kan emellertid diskuteras. Att den tidigare forskningen inte har läst Fahlström tillräckligt noggrant är en sak, men av detta följer knappast att vi alltid ska ta honom på orden. Inte minst är Fahlströms konsekventa bruk av ironi ett exempel på detta.

En förtjänst med Bäckströms upplägg är hur som helst att läsaren sätts i direkt kontakt med de skilda facetterna av den skrivande Fahlström. Samtidigt leder metoden till vissa retoriska och analytiska problem. Som författaren själv medger får framställningen ”med nödvändighet [...] en till stor del deskriptiv karaktär, vilket är påkallat om man ska ge en någotsånär ’objektiv’ bild av hans [Fahlströms] särart” (s. 134). Jag ställer mig tveksam till att redogörelsen för

Fahlströms kulturjournalistiska gärning skulle kräva att den litterära analysen försakas, ens om man accepterar de premisser som Bäckström ställer upp för undersökningen. Läsaren måste vänta närmare 250 sidor innan Bäckström går på djupet i sin diskussion av Fahlströms estetik, något som medför att det ibland blir svårt att värdera och placera de observationer som görs. Även bokens målgrupp framstår härvidlag som en aning diffus: anslaget växlar från att vara brett introducerande till att förutsätta läsarens expertkunskaper.

På samma sätt kunde man önska att Bäckström gav en närmare belysning, eller åtminstone historisk contextualisering, åt vissa av Fahlströms mer anslående idéer. Jag tänker till exempel på en debattartikel från 1950-talet där Fahlström, i en diskussion av framtidens robotiserade arbetsmarknad, konstaterar att det nya samhället ”förutsätter barnbegränsning, enligt principen färre och mer tillfredsställda människor” (s. 69). Bäckström nöjer sig med att konstatera att Fahlström här ger prov på ett utopiskt-avantgardistiskt tänkande i anarkismens anda. Men hur ska vi egentligen förstå idén om barnbegränsning: är det ironi eller allvar? (Av citatet tycks båda läsarerna möjliga.) Hur förhåller sig utsagan till exempelvis makarna Myrdals inlägg i ”befolkningsfrågan”? Vad säger den överhuvudtaget om Fahlströms samhällssyn?

Vid sidan av ovan nämnda synpunkter måste det också påpekas att framställningen överlag – och i synnerhet i kapitlen om journalisten Fahlström – lider av redundans och en tendens till upprepning. Man kan bland annat fråga sig om interludiet kring Fahlströms skandalösa TV-framträdande 1968, då han i en narkotikadebatt hotade att tända en haschpipa för att illustrera sitt resonemang, verkligen behöver ägnas ett eget, tolv sidor långt avsnitt. Vidare återkommer samma karaktäristik av Fahlströms vetgirighet och maniska besatthet, hans ”fanboy-skap”, gång på gång: ibland vid flera tillfällen på samma sida (ex. s. 142). Även beskrivningen av Fahlströms argumentationsteknik, hans diskuterande ”*pro et contra*”, repeteras med anmärkningsvärd frekvens. Bäckström kommenterar själv att ”[d]en stora mängden material har medfört att det varit svårt att skapa rum för arbetet med själva skrivandet” (s. 16). Detta märks tyvärr i boken som hade behövt genomgå ett strängare redaktörskap för att med full behållning kunna läsas från pärm till pärm.

På det övergripande planet hade jag gärna sett att även Bäckströms diskussion hade präglats av Fahlströms konsekventa *pro et contra*-retorik. Tvivelsutan var Fahlström i många avseenden en exceptionell begåvning, men upphöjandet av hans förmågor blir efterhand tjatigt. Att framställningen stundtals har karaktären av idolporträtt begränsar också Bäckströms möjligheter att veckla ut de intressanta spänningsfält som avtecknar sig i texterna. Ett exempel är den unge Fahlströms fascination av markis de Sade, i vars verk han finner en ”deklaration av människans frihet i sina drifter i alla dess former under alla förhållanden” (s. 107 f.). Mot denna bakgrund vore det intressant att diskutera de mörkare och mer tvetydiga slagsidorna av Fahlströms frihetslängtan. Kanske kunde även det skatologiska draget i Fahlströms konstnärskap, vilket Bäckström senare i boken kopplar till Freuds begrepp det kusliga, ges en ytterligare resonansbotten via de Sade.

Ett annat exempel är Fahlströms visioner om ”nöjeshus”, vilka bland annat ska tillhandahålla erotisk matchning via datorer och walkie-talkies (s. 115). Bäckström fäster sig vid Fahlströms ”håpnadsväckande” mediala framsynthet (ibid.), men karaktäriseras inte de teknikoptimistiska drömmarna också av samma reduktiva begärslogik som dagens dejtingappar? Ta slutligen Fahlströms historik över Moderna Museet från 1970-talet. Som Bäckström skriver betonade Fahlström ”radikalt [...] allt i Moderna Museets historia som har med process, händelse, performance, öppenhet och tonvikt på åskådaren att göra” (s. 194). Men när Fahlström talar om ”’Open house’-kvällar i trädgården” som ”denna sommar gjort museet till en avspänd, skön och populär mötesplats för unga människor” (ibid.) låter han också misstänkt likt en PR-agent. Här hade en fördjupning i relationen mellan avantgarde och kreativ kapitalism, likt den som Josephine Berry tillhandahåller i *Art and (Bare) Life* (2018), kunnat berika resonemanget.

Jag ska nu övergå till att diskutera den tes som Bäckström utvecklar i bokens analysdel, vilken dels består av ett längre kapitel om det konkreta manifestet, ”HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN” (1954), dels av fem kortare fallstudier som spänner över större delen av Fahlströms karriär. Argumentationens grundläggande drag kan sammanfattas på följande vis: Fahlström utgjorde en centralgestalt inom den konkreta poesin, men varken den konkreta dikten eller

den konkreta metoden utgjorde någonsin slutmålet för hans konstnärliga projekt. Redan i HÄTILA står det klart att ”knådandet” av språket, utforskandet av dess materialitet, blott utgör *en* metod för att aktivera läsaren och bryta dennas presumtiva vanetänkande. Ytterst är det den performativa dimensionen av konsten, dess effekter på människan, som intresserar Fahlström. Om de estetiska medlen skiftar under loppet av hans karriär kvarstår viljan att gripa in i livet, att leda om det i en kreativ riktning, vare sig det sker med hjälp av texter, målningar, filmer, radiokompositioner, performance eller – skulle jag vilja tillägga – genom själva de miljömässiga och teknologiska betingelserna för människans vardag. Kärnan i Fahlströms estetiska och politiska hållning finns alltså förberedd redan i det konkreta manifestet, och i den mån som någon utveckling äger rum består denna primärt av att fler metoder läggs till hans konstnärliga repertoar. Det enskilda verket är enligt Bäckström av underordnad betydelse för Fahlström. Viktigare är ”det processuella ledet vid dess tillkomst” (s. 396) – det vill säga idéinnehållet och dess potentiella realisering i skilda former och medier.

Bäckströms analys är övertygande och empiriskt väl underbyggd. Med utgångspunkt i sin imponerande materialkännedom kan han också visa hur intresset för tidningsmediet, både som skribent och konsument, satte handfasta spår i Fahlströms konstnärliga praktik. Ett bra exempel återfinns i manifestet för konkret poesi, vars berömda satir över Sigtunakonferensen 1953 hämtar direkt inspiration från de modeannonser som omgav bevakningen av diktarmötet i *Expressen* och *Svenska Dagbladet*. Bäckström kan också beriktiga vad som tidigare tagits för sanning, nämligen att Fahlström själv skulle ha befunnit sig på plats i Sigtuna.

Svårare har jag för den dualistiska bild av forskningsläget som författaren polemiskt kolporterar. Bäckström vänder sig i skarpa ordalag mot den enkelspåriga, ”språkmaterialistiska” läsning av Fahlström som bland andra Jesper Olsson sägs företräda. Olsson blir också föremål för en intensiv personlig kritik som redan tidigt i boken genererar fem längre, på varandra följande fotnoter – däribland en hänvisning till fakultetsopponentens kritik av Olssons avhandling. Givetvis kan Olssons läsningar diskuteras, och som Bäckström visar präglas den förstnämndes resonemang ibland av historiska felaktigheter. Ofta

känns dock kritiken föga gentlemannamässig. Jag kan heller inte se att den språkmaterialistiska läsarten definitionsmässigt skulle utesluta Bäckströms perspektiv, att det nödvändigtvis skulle vara en fråga om det ena eller det andra: om sanning eller lögn.

Som tidigare nämnts söker Bäckström uttyda Fahlströms estetik bortom ”prekoncipierade teoribildningar”, men frågan är om inte Bäckström själv, i sin vilja att förankra Fahlström i en avantgardistisk idétradition, själv upprättar en prekoncipierad tolkningsram för hans konstnärskap. När Bäckström anlitat teoretiker som Freud eller Giorgio Agamben för att beskriva Fahlströms egenart tycks det som att resultatet av analysen är givet på förhand. Kanske är detta nödvändigt givet Bäckströms njugga inställning mot ”anakronistiska” läsningar. Snarare än att vidga förståelsen av avantgardets estetik får man känslan av att de egenskaper som identifieras med hjälp av teorin – konstens främmandegörande respektive gestiska funktion – redan finns inskrivna i den förståelse av avantgardet från vilken Bäckström utgår. Av detta skäl får också fallstudierna, vilka är korta och överlag ganska deskriptiva, stundtals karaktären av checklista. Jobbade Fahlström i flera medier samtidigt? Ja. Ville han förena konst och liv? Ja. Var konstens potentialitet viktigare än det enskilda verket? Ja. Slutsats: Fahlström var en tvättäkta avantgardist. Men visste vi inte detta från början?

Bäckströms analytiska ambition, att inrikta sig mot målet bortom Fahlströms medel, är lovvärd och produktiv, men som jag ser det hade boken också vunnit på att ta läsningarna ytterligare ett steg. Okej – Fahlström ville generera ”aktiverat och skapande liv”, men vad är hans definition av liv? Hur ser det icke-autentiska livet ut? Och kanske viktigast av allt: hur, mer exakt, förhåller sig Fahlströms arbeten till andra historiska försök att återföra konsten till livet? Att läsaren inte får ett tydligt svar på dessa frågor kopplar jag dels till en bristande elasticitet i den avantgardistiska tolkningsapparaten, dels till en ovilja att närma sig Fahlströms arbeten och utsagor mer kritiskt. Till exempel hade en fördjupad diskussion av de sociala idéerna bakom 1940-talets konkreta måleri kunnat visa på en större affinitet mellan det ”modernistiska” och ”avantgardistiska” projektet än vad Fahlström själv ville erkänna. Eller varför inte koppla samman Fahlström med sekelskiftets idéer om livet som konstverk och se vad som händer då?

Trots de invändningar som jag nu har anfört vill jag understryka att Bäckström med *Allt kan bli aktiverat och skapande liv* har gjort en mycket viktig insats för forskningen om Öyvind Fahlström – inte minst på det arkivhistoriska området. Genomgången av Fahlströms kulturjournalistiska och programmatiska texter fördjupar kännedomen om hans estetiska utveckling och introducerar dessutom nytt högtintressant material. Den närmare tio sidor långa bibliografi som återfinns i källförteckningen kommer tveklöst att bli en ovärderlig resurs för alla kommande studier om Fahlström. Bäckström påpekar att det hade varit önskvärt om detta material också gavs ut och tillgängliggjordes, och på denna punkt kan jag bara instämma.

Peter Henning

**Arne Melberg, *Lyrikens historia i 24 kapitel*,
Lund: Studentlitteratur, 2022, 386 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23665>

Lyrikens historia handlar i hög grad om sammanställningar av mot-sägelser, antiteser, paradoxer och samtidigheter. Om att vara både här och där, både i det stora och i det lilla, röra sig både uppåt och nedåt, vara både avgränsad enhet och del av helhet, både form och innehåll, både historia och framtid. Etcetera.

Om detta vittnar Arne Melbergs bok *Lyrikens historia i 24 kapitel*, utgiven på Studentlitteratur 2022. De 24 kapitlen kretsar kring lika många lyriska författarskap, tolv hämtade från västerländsk tradition (från Sapfo till Anne Carson) och tolv från en inhemsk svensk dito (från Ingierd Gunnarsdotter till Ann Jäderlund). Utöver dessa kapitel innehåller boken också sex kortare appendix, där några ”stickspår” hastigt utvecklas och avvecklas. Eftersom boken förutom dessa kapitel enkom består av en fyrsidig inledning, och helt saknar syntetiserande eller utblickande avslutning, bygger dess upplägg i hög grad på en i det närmaste okommenterad juxtapositionering av lärda – men formatmässigt korta – genomgångar av 24 författarskap, och skarp-sinniga läsningar av valda delar av de aktuella poeternas produktion. Kapitlen förväntas kunna stå på egna ben, och läsaren förväntas i hög grad själv skapa de samband som finns dem emellan.

Denna mimetiska ansats är på många vis givande – inte minst då den får läsaren att i *bästa fall* känna sig både smart och medskapande. Och Melberg anstränger sig i de respektive kapitlen på ett föredömligt sätt för att ge relevanta kontexter, såväl historiskt som idémässigt. På så vis ger han goda förutsättningar för att ”bästa fall”, i formuleringen ovan, ska kunna vara ”de flesta fall”. Det är svårt att tänka sig en mer generös ciceron genom lyrikhistorien – i så motto att framställningen präglas av stor språklig generositet utan att göra avkall på klarhet och stringens. De läsningar som görs, ibland med stor hjälp av tidigare forskning, ibland något mer dristigt och självvårdigt (i positiv bemärkelse), är föredömliga gällande såväl pedagogik som precision. Stilisten Melberg, som vi inte minst känner igen från diverse ”vändningar” under de senaste decennierna, är oerhört skicklig och imponerar stort med sin kombination av substantiell klassisk bildning, flyhänt språklig behandling och en genuin vilja att bli förstådd. Bitvis är det en ren njutning att läsa denna bok – kapitlen om Horatius, Wordsworth, Dickinson, Rilke, Stiernhielm, Tegnér och Fröding innebär en sällsynt kombination av skärpa och lätthet som gör läsningen i det närmaste förförisk.

Det blir också tydligt när man läser Melbergs återgivning att vissa fenomen återkommer genom lyrikens historia. Det handlar framför allt om spänningen mellan form och innehåll (som ser olika ut i olika tider och sammanhang, men ständigt är närvarande), mellan sammanhang och specificitet, mellan evighet och förgänglighet, mellan öppenhet och slutenhet. Boken igenom upprätthålls dessa par, eller poler, just som spänningsfält. Det är frestande att tala om det som en kamp eller ett spel men ett sådant språkbruk skulle missa en del av dynamiken – eftersom det rör sig om ett inlemmande *både...och...*, en grundläggande samtidighet som lyrikens språk och former både tillåter och ständigt förhåller sig till. Dessa aspekter av det lyriska återfinns med stor tydlighet i genomgångarna av såväl Sapfo som de medeltida balladerna (som diskuteras under Ingierd Gunnarsdotters namn), och är precis lika levande i kapitlen om Carson och Jäderlund.

Ett av skälen till att dessa spänningar hålls levande i boken är det faktum att Melberg i varje kapitel bemödar sig med att ligga nära själva lyriken, och genomföra noggranna läsningar som konsekvent placerar dess formella särart i centrum. Klanger och upprepningar,

meter och rytm tillåts vara starkt meningsproducerande parametrar i varje läsning som återges i boken. Det är inte minst i denna gestik som boken överskrider sin juxtapositionerande struktur, och blir det som dess titel utlovar: en *lyrikens* historia i 24 kapitel. Genom Melbergs analyser av Sapfos fragment uppmärksammas så epifanins betydelse för lyriken; läsningarna av Horatius dikter ger läsaren fundamentala kunskaper om epistelns och odets grundmodi; med Petrarca läggs folkspråket, canzonen och sonetten till; hos John Donne blir bildspråkets vikt tydlig; med Hölderlin ges enfaset till relationer och skillnader mellan det hymniska och det elegiska uttrycket; med de medeltida balladerna kommer allitterationer och accenter in i diskussionen. Och så fortsätter det. Varje kapitel lägger nya, för lyriken centrala, grepp och fenomen till de sedan tidigare anförda, och många av de senare sätts i nya historiska sammanhang. Samtliga dessa nya drag exemplifieras också, som sagt, föredömligt i läsningar som är lika uppmärksamma i relation till dikternas tematik som till deras metrisk förutsättningar och landvinningar – och som även lyfter hur dessa två aspekter, innehåll och form, hänger samman, hur spänningen dem emellan yttrar sig i relation till de för varje författarskap specifika historiska och biografiska kontexterna. För varje kapitel läggs på så vis ett nytt lager av lyrikhistoriens centrala parametrar till, och kan plockas upp och speglas i de därpå följande, som exempelvis när kapitlen om Dickinson, Eliot och Tranströmer tar vid och bygger på de tidigare diskussionerna om John Donnes metaforik, eller när en stark genealogisk relation skapas mellan Hölderlins, Celans och Carsons respektive poetiker.

Bokens första del, den som beskriver en internationell, västerländsk historia, slår betydligt fler broar av detta slag, och innehåller fler syntetiseringar mellan de olika kapitlen. Huruvida detta är ett medvetet pedagogiskt grepp från Melbergs sida vågar jag inte säga med säkerhet. Det fungerar dock utmärkt, genom att den bredare internationella historieskrivningen lägger ett slags grund på vilken den smalare svenska kan vila under bokens andra hälft.

Att Arne Melberg är helt rätt person för att skriva just denna bok är också uppenbart – han briljerar i denna typ av författarskapsorienterad historieskrivning. Den mer brännande frågan är dock vad detta slags historieskrivning har för plats i dagens litteraturvetenskap? Det finns delar i bokens gestik som minner om Atterboms författarporträtt

i *Svenska siare och skalder* (1841), vilket får boken att framstå som något främmande i en alltmer kanonkritiskt och teoretiskt intresserad litteraturvetenskap. Måhända är detta en trend, men den befinner sig i så fall i ett mycket tidigt skede. Litteraturhistorieskrivningen, och litteraturvetenskapen generellt, har sedan decennier rört sig bort från det författarskapsorienterade och kanoniserande, och det av goda skäl – inte minst sådana som har med representativitet att göra.

Det faktum att Melbergs båda historiska genomgångar (den västerländska och den svenska) såväl inleds som avslutas med kapitel om kvinnliga poeter följer i viss mån det faktum att endast fyra av övriga 20 kapitel behandlar kvinnliga poeter. Det går alltså två manliga poeter (16) på varje kvinnlig (8) i den lyrikens historia Melberg erbjuder – vilket demonstrerar ett av de goda skälen till att denna typ av historieskrivning inte är särskilt vanligt förekommande i dagens litteraturvetenskap. När Melberg karakteriserar Frödings ”Säf, säf susa” och dess kvinnliga protagonist lyfter han skarpsynt fram ett formellt drag däri: ”[s]å kan man undra om inte Fröding med denna suggestiva komposition rentav ville illustrera och så att säga verkställa konflikten: inledning och avslutning stänger inne, mellanstroforna gör utbrytningar, flyktförsök” (298). När fyra av bokens åtta genomgångar av kvinnliga författarskap får inleda och avsluta de historiska genomgångarna skapas onekligen en illusion som ”stänger inne” det faktum att boken i huvudsak handlar om manliga poeter vars författarskap bygger på andra manliga poeters.

Kanske är detta en plump och enkel poäng, men bokens komposition får mig likväl att undra över dess syfte och tillämpbarhet. Kapitlen är var för sig föredömligt korta, och kan vart och ett fylla givna funktioner på diverse litteraturvetenskapliga kurser. Varje kapitel kan rentav kopieras och distribueras inom ramen för rådande upphovsrättsliga avtal, vilket är en händelse som onekligen ser ut som en tanke. Men boken som helhet: vem kan idag tänkas vilja hänvisa sina studenter till en bok som säger sig beskriva lyrikens historia, och gör det med hjälp av ett slags ”regenternas historia”, där hela två tredjedelar av dessa regenter är ”kungar”, och *samtliga* är precis lika västerländska som de är knallvita? Då spelar det ingen egentlig roll att resonemangen i kapitlen om exempelvis Sapfo, Lenngren och Jäderlund (och två appendix om Julia Nyberg (Euphrosyne) och Elsa Grave) innehåller

metaresonemang om denna typ av problematik. I synnerhet inte med tanke på att det alltså är just i kapitlen om kvinnliga poeter som dessa resonemang förekommer, inte i kapitlen om Donne, Rilke eller Ekelöf.

Det är så klart lätt att sitta i recensentstolen och kvantifiera, och därefter efterlysa både den ena och den andra poeten. Det vill jag dock försöka undvika. Hellre då problematisera just formen som Melberg valt för sin lyriska historieskrivning, de 24 författarskapscentrerade, och performativt kanoniserande, kapitlen. Jag har tidigare lyft fram flera av förtjänsterna med detta tillvägagångssätt. Men precis som lyrikhistorien visar bär förtjänster oundvikligen med sig grundläggande motsättningar och problem. Valet av den litteraturhistoriskt personcentrerade framställningsformen gör kvantifiering möjlig, det gör också att olika typer av normkritiska diskussioner hänskjuts till de kapitel som behandlar avvikelser från dessa normer, i detta fall de som utgår ifrån kvinnliga poeter. Och lika oundvikligt ger detta förfarande övriga kapitel större utrymme i relation till de där behandlade poeternas särart, storhet och valfrändskaper – det vill säga kanonisering.

På detta vis reproduceras litteraturhistoriska fenomen som påminner väldigt mycket om de Annelie Bränström-Öhman så tydligt pekade ut i sin avhandling *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* från 1998, i relation till historieskrivningen om det svenska 1940-talets lyrik. Där etablerades snabbt en ”snävare ram”, en ram inom vilken just de kvinnliga poeterna som av en händelse inte rymdes. Ju mer ramen snävas in, desto tydligare blir det vilka normer som präglar historieskrivarnas urvalskriterier. Arne Melbergs bok om lyrikens historia frammanar och beskriver tyvärr just en sådan snäv ram, stick i stäv med den samtida litteraturvetenskapens vidgande strävanden i övrigt. Det sker dessutom utan att ta tillfället i akt att kommentera detta i ett förord eller problematiserande inspel. Effekten av detta är tydligt performativ: lyrikens snäva (24 författarskap) historia består av en uteslutande västerländsk, och i hög grad manlig, poetisk tradition. Ur en sådan tradition kan med stor fördel ett välsmakande russin plockas per kurs – och, som sagt, utan att bryta mot upphovsrättsliga avtal. Men utöver denna typ av användning har jag svårt att se hur boken ska kunna komma till nytta i litteraturvetenskapliga sammanhang.

Johan Alfredsson

Alexander Kofod-Jensen, *A Rhetoric of Ambivalence. The Memory World of the Nazi Perpetrator in Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Karlstad:
Karlstads universitet, 2022, 255 s. (diss. Karlstad)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23671>

Jonathan Littells roman *The Kindly Ones* från 2009 (ursprungligen publicerad som *Les Bienveillantes* 2006) är provocerande och väckte debatt när den gavs ut. I den skildras det andra världskriget genom en tysk officers minnen, en officer som själv deltagit i de nazistiska förbrytelseerna. Läsaren måste således förhålla sig till en berättare som är en av förövarna. Alexander Kofod-Jensen undersöker i sin avhandling *A Rhetoric of Ambivalence* de ambivalenser som romanen genom denna narrativa retorik väcker hos läsaren.

Debatten om romanen – föredömligt presenterad i introduktionskapitlet – har framförallt kretsat kring frågan om referentialitet i förhållande till den fiktiva gestaltningen av en enskild persons upplevelser. Får väldokumenterade historiska händelser (som Babij Jar, Stalingrad, Auschwitz-Birkenau) relativiseras på det sättet? Kofod-Jensen stannar dock inte i den enkla motsättningen mellan fakta och fiktion, utan lyfter frågan till att gälla Littells särskilda version av en (post)modernistiskt förfrämligande estetik. Syftet är, skriver han, att visa hur Littells roman försöker tvinga ”a postmemory audience, accustomed to certain master narratives and expected ethical and identificatory positionings, to engage with the otherwise well-known story of World War II in a new and defamiliarized way” (s. 2). Att Kofod-Jensen inte ser detta projekt som liktydigt med den typ av historierevisionism som kom till tals i den tyska historikerstriden på 1980-talet blir tydligt när han lånar Hannah Arendts ord för att närmare definiera vad Littell söker tvinga läsaren till med sin ambivalensretorik, nämligen ”to engage with World War II ’without a banister’” (s. 2).

Det är värt att redan här understryka vikten av dessa preciseringar. Vad de säger är att där revisionism och relativism syftar till att ifrågasätta vedertagen kunskap genom ett distanserande tvivel på vad som går att veta, tvivel på värdet av föreliggande dokumentation och etablerade slutledningar, så syftar en förfrämligande estetik till att komma närmare, inte ta för givet, och därmed bli än mer noggrann i relation

till det som undersöks. Jag kommer att återkomma till huruvida avhandlingsförfattaren själv lever upp till sådana ambitioner när det gäller relationen till det han undersöker.

Avhandlingens grundläggande teoretiska utgångspunkt är Lubomír Doležels analytiska version av uppdelningen historiografi/fiktion i kategorierna world-imaging texts/world-constructing texts, där de förra kan värderas i förhållande till sanning men inte de senare. Vad Littells roman gör är dock, enligt Kofod-Jensen, att den skapar ambivalens hos läsaren inför frågan om hur romanen förhåller sig till denna uppdelning mellan ”historiographical accuracy” och ”poetic imagination”, *noesis* och *poiesis* (s. 31 f.). Händelserna som skildras i romanen är verkliga historiska händelser och *inom* romanen hävdar berättaren, Maximilien Aue, att de är historiskt korrekta. Samtidigt markerar romanen sin litteraritet, och därmed sin licens för att ”cultivate ambivalence for its aesthetic effect” (s. 32).

När det gäller frågan om hur ambivalensretoriken fungerar litterärt blir begreppen mimetisk, tematisk och syntetisk viktiga för avhandlingen. Begreppen är hämtade från James Phelans retoriska narratologi, vilken präglas av tanken att det viktiga är vad berättelser gör i förhållande till läsaren. Detta innebär att de mimetiska, tematiska och syntetiska aspekterna av en roman hela tiden samverkar i läsningen, samtidigt som den syntetiska aspekten – konstruktionen av den språkliga retoriska helheten – utgör grunden för de två andra, för representation och mening. På så sätt ger Phelans teori Kofod-Jensen möjlighet att förstå hur den retoriska ambivalensen kan ses som överordnad estetisk effekt i förhållande till frågor om representation, referentialitet och mening.

Utifrån den retoriska ingången blir det viktigt att skilja på den värld Aues intradiegetiska minnen utgör och den värld som är den implicita författarens. Doležels begrepp *memory world* får då stå för den förra, medan *fictional world* får stå för den senare. Intrassantare, och en av avhandlingens stora förtjänster, är dock användningen av begreppen individuellt, kollektivt och kulturellt minne, och hur de relateras till de mimetiska, tematiska och syntetiska aspekterna av den intradiegetiska minnesvärlden. Individuella minnen är alltid relaterade till de ofta identitetsskapande och förenklande kollektiva minnena, men också till de institutionaliserade och arkiverade kulturella minnena, som

i sin universella syftning kan stå emot de kollektiva. Aues skapade position kan, menar avhandlingsförfattaren, ses som befinnande sig i en ambivalent mellanposition i förhållande till de kollektiva och de institutionaliserade minnena. Det Littell har skapat är därmed "a memory world that rhetorically and poetically proposes an ambivalent relationship between history, memory and fiction" (s. 47).

Jag har ägnat de två första kapitlen – introduktionen och teori-kapitlet – tämligen stort utrymme, därför att de i hög grad ger stommen för avhandlingen i dess helhet. De fyra kapitel som följer exemplifierar och drar ut konsekvenserna av det som presenterats inledningsvis. Kapitel tre ägnas Aues funktion som berättare och skapare av minnesvärlden. Han utgör både en pålitlig och en opålitlig berättare, men också en både upplevande och reflekterande instans i berättelsen, menar Kofod-Jensen. Detta gör att läsaren pendlar mellan att acceptera och avvisa hans vittnesberättelser, vilket i sin tur skapar en ambivalens som tvingar läsaren till reflexion.

Kapitel fyra – "Witness Camera, Tourist" – handlar om hur historiska källor och subjektiva upplevelser fungerar inom Aues fiktiva minnesvärld. Modellen för Aue är ögonvittnet, konstaterar avhandlingsförfattaren, och när bilder, dokument och andra artefakter ur arkivet fungerar som fakta i berättelsen, och ställs samman med hans personliga kroppsliga upplevelser, kommer frågor gällande förintelsens historiska status att ställas i ett ambivalent ljus. Och detta inte minst i förhållande till den debatt som förts gällande huruvida förintelsen utgör en unik och obegriplig historisk händelse eller om den istället speglar ett mer universellt mönster hos kolonialismen och rasismen.

Det femte kapitlet utgår från den typen av frågor när det analyserar hur Aues relation till en föreställd adressat (*narratee*) präglas av ambivalens i förhållande till den etablerade bilden av nazisten, världsläget, massmorden och förövaren. Den reflekterande Aue lyfter fram sådant som visar nazisten som en vanlig människa, ger en bild av världslägets komplexitet och beskriver massmorden som pliktuppfyllelse utförd av en lidande och skuldmedveten förövar.

I det avslutande kapitlet lämnas sedan studiet av den retoriska konstruktionen av minnesvärlden, av sammanhanget berättare, *narratee*, fakta, referentialitet, representation med mera, för att lyftas till en annan nivå. *The Kindly Ones* överskrider nämligen de vanliga

epistemologiska frågorna på ett sätt som bara litteraturen kan, enligt Kofod-Jensen. Aues nedstigning i Stalingrads helvete insvept i feberdimmor lämnar alla realistiska referensramar bakom sig. Med hjälp av framförallt Bataille, men även Aischylos *Orestien* och narcissusmyten beskrivs hur Littell skapar ambivalens hos läsaren även när det gäller Aue. Är han ett mänskligt vittne eller en mytologisk figur som avtäckar sammanhang som sträcker sig långt utöver de särskilda historiska händelserna? Denna vidgning av perspektiven fortsätter så i den avslutande konklusionen där Kofod-Jensen menar att *The Kindly Ones* skapar ambivalens även i förhållande till det moderna projektets vilja till kontroll, avgränsningar och kategoriseringar, eftersom detta projekt även öppnat för sådant som nazismens överträdelser och förbrytelser.

Min sammanfattning visar förhoppningsvis hur fruktbar den retoriska ingången kan vara för att förstå en förfrämligande estetik som Littells. Men det finns också en del att diskutera vad gäller avhandlingen. Den avgränsning till att förstå ambivalenserna i huvudsak som retoriska och enbart koppla dem till läsarens reaktioner gör att frågan om deras betydelse i vidare sammanhang kommer i skymundan eller ges tämligen intetsägande svar. Vart leder ambivalensretoriken i förhållande till förståelsen av nazismen, vilka effekter har den när den förfrämligar för att komma närmare? Här blir Kofod-Jensen tämligen vag.

Ett annat intressant uppslag som kunde utvecklas finns i kapitel tre, avsnitt fyra, samt framförallt i kapitel fem, och handlar om Aues ambivalenta position i förhållande till nazismen, och framförallt om hur detta skapar ambivalens även hos läsaren. När den i efterhand reflekterande Aues ovilja att smutsa ner sig i sitt fabriksarbete av Kofod-Jensen kopplas samman med hans ovilja att helt definiera sig med nazismens dödsfabriker, och med hans ironiska hållning, då öppnas fördjupade perspektiv på vad Littells ambivalensproducerande retorik gör. Aue håller distans till nazismen genom hela boken hur medbrottslig han än är, vill jag mena. Han är i grunden *välvillig*, bildad, lika utanför, "urartad" och "pervers" som den modernistiska konst nazisterna avskydde, universellt syftande i sin "drive towards the absolute and the radical" (s. 205). Jag har svårt att inte läsa romanen mot bakgrund av hur bland andra Jean-Luc Nancy och Philippe Lacoue-Labarthe lyft fram betydelsen av att upplysnings- och bild-

ningstraditionen i sin romantiska och idealistiska förmedling legitimerade många *välvilligas* anslutning till nazismen. Jacques Derridas nyligen postumt utgivna text om hur Heidegger såg sig själv som representerande en god, mänskligt universell nationalism, skild från den råa rasismen hos obildade nazister, är ett annat exempel. Här skulle avhandlingen kunna gå längre i tolkningen av ambivalensernas innebörd, vad det är som visar sig i och genom dem.

Nu menar jag inte att Kofod-Jensen nödvändigtvis behöver gå till Derrida, Nancy och Lacoue-Labarthe, bara att han missar möjligheter när han inte ägnar någon uppmärksamhet åt vare sig ”the [...] well-known story of World War II”, forskning om nazismen eller filosofiska reflexioner rörande den. Spelar det ingen roll vad nazismen var för politisk rörelse och vilket tankeinnehåll den bar på för att vi ska förstå hur romanens retorik får läsaren att närma sig den ”in a new and defamiliarized way” (s. 2)? Jag är inte så säker på det. Problemet är, som jag ser det, att avhandlingen stannar vid att registrera och beskriva förekomster av ambivalensretoriken på olika nivåer i roman-konstruktionen, att de förekommer, utan att analysera vilka effekterna är, vart förfråmligandet leder.

En plausibel invändning mot min kritik skulle kunna vara att avhandlingen handlar om romanens retorik, inte om vad den gör med bilden av historien. Men går det att göra den distinktionen? Särskilt när det gäller en roman som ger sig på att skapa ambivalens rörande ett av vårt samtida samhälles starkaste trauman? Debatten kring romanen har handlat om det etiskt försvarbara i ett sådant projekt. Bör inte frågan gällande vad kartläggningen av dess retorik leder till i det avseendet spela roll?

Den plausibla invändningen skulle också kunna utgöra ett svar på en fråga jag ställt mig angående varför avhandlingsförfattaren *insisterar* på ”the radical divide between historiographical and fictional world making” (s. 22). Om nu förfråmligandets ambivalens syftar till att komma närmare saker och ting genom att inte ta dem för givna – kan det inte då finnas behov av ambivalens även i förhållande till den uppdelningen? Visar inte också just en sådan avgränsning begränsningarna i Phelans syn på retorik, hur den bär med sig en hel del av den strukturalistiska narratologins kategoriseringstro, trots att det är den han vill göra upp med?

Sammanfattningsvis är det en givande avhandling Kofod-Jensen skrivit. Den retoriska ingången låter honom kartlägga romanens konstruktion – *men* ambivalensretoriken pekar i sin tur ut mot större historiografiska och litterära frågeställningar, *och* mot frågor om nazismen och det moderna projektet. Så, går det att förstå ambivalensretoriken och vad den gör utan att fördjupa sig än mer i sådana frågor?

Anders E. Johansson

Malin Löf Nyqvist, *Hundraårsflöden. Översvämningsskildringar i svensk samtidsprosa*, Umeå: Umeå universitet, 2023, 212 s. (diss. Umeå)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23674>

Hyllmeter av posthumanistisk forskning har under det senaste decenniet handlat om vatten och människans relation till vatten – somliga talar om en ”oceanisk vändning”, andra om en ”hydrologisk vändning”. Astrida Neimanis *Bodies of Water* (2017) är ett av de mer tongivande teoretiska verken, med sitt helhetsgrepp på människan som genomsläpplig vattenkropp snarare än stöpt i en fast fallogocentrisk norm-form. Vattnet rör sig in och ut ur oss.

Malin Löf Nyqvists avhandling utspelar sig i spänningsfältet mellan vattnet som livgivare och som hot. Klimatkrisen kastar i hennes material mörka skuggor över det potentiellt euforiska i vattnets gränsöverskridanden. Ordet ”hundraårsflöde”, förklarar hon, åsyftar i naturvetenskapen det vattenflöde som i ett givet vattendrag överskrids vart hundra år. Vi kan tänka oss hur dessa mätningar nu på plats efter plats löper amok. Tiden dras ihop i antropocen; vattnets ekologiska klocka är kaputt och Gaia slår tillbaka med nycker såsom evighetsregn och översvämningar. Vatten kan snabbt gå från det rofyllda till det framrusande och destruktiva.

I skönlitteraturen har översvämningssmotiv fått en ny aktualitet i vår tid. Astrid Bracke har myntat begreppet ”flood fiction” som en underkategori inom klimatfiktion. Löf Nyqvist citerar henne: ”Många 2000-talsfiktioner föreställer sig en väldigt blöt framtid” (Bracke, 2019, citerad på s. 8). Avhandlingen tar på sig uppgiften att undersöka översvämningssmotivet situerat i en svensk kontext,

i romaner från 2010-talet. Närmare bestämt handlar det om Mikael Niemis roman *Fallvatten* (2012), Conny Palmkvists *Vintern* (2016), Nils Håkansons *Ödmården* (2017) och Mats Söderlunds ungdoms-trilogi *Ättlingarna* (2018–2020). Analyserna vill komma åt hur översvämningar skildras i dessa romaner och då särskilt i relation till tid, plats(anknytning) och katastrof – dessa ingångar förklaras i teoriavsnittet (som lika mycket berör metod). Till detta läggs frågan om hur böckerna förhåller sig till de genrer som oftast låter katastrofen komma: ekothriller, postapokalyps, dystopi, fantasy och science fiction.

En för- och nackdel med avhandlingen är att den inte hastar in i analyserna. Fördel eftersom upptakten blir oavbrutet intressant och matnyttig. Nackdel eftersom analyserna på detta sätt får något illustrativt över sig – romanerna liksom checkas av mot genredrag och mönster som redan presenterats hos översvämningsskildringar som Bracke, Helen Mundler och Adam Trexler.

I en gedigen del om teori och forskningsbakgrund görs reda för den ekokritiska teori som utgör fonden, och mer specifikt den ”blåa ekokritik” som vidgar humanioras traditionella fokus på fastlandets ekologier. Löf Nyqvist får också med stöd i ekonarratologin och den kognitiva narratologin en möjlighet att försvara romanen som form, mot ifrågasättandet av episk romankronologi som en urbota antropocentrisk konstruktion. Här kommer begreppet ”fuzzy temporality” till pass, hämtat från David Herman. Den undersökta översvämningsskildringen har inte sällan just en luddig temporalitet med en strategisk inexacthet som gör en linjär tidslinje svår att skönja.

Jag uppskattar också utflykterna i naturvetenskaplig respektive vattenfilosofisk riktning, där vatten som abstraktion – en färglös, neutral vätska – ställs mot magin i vattnets religiösa, andliga och litterära symbolik. Dessa fördjupningar ger analyserna en viktig klangbotten. En annan relevant kontext är politiseringen av ”naturkatastrofen” i modern tid. Från att ha setts som Guds verk tolkas dagens klimatfenomen i regel som en effekt av mänsklig påverkan.

Genomgången av tidigare forskning väjer inte för att problematisera den dystopiska, apokalyptiska och postapokalyptiska genrelitteraturen – den tenderar ju ofta, som ekokritikern Greg Garrard formulerar saken, att reducera komplexa och varaktiga problem

till ”monokausala kriser som involverar konflikter mellan igenkännbart motsatta grupper” (Garrard, 2012, citerad på s. 35). Det är mot denna bakgrund senare års klimatfiktion blir intressant, menar Löf Nyqvist: verk som Håkansons *Ödmården* och Söderlunds *Ättlingarna* är bångstyriga genrehybrider som ger det icke-mänskliga större agens. Ett särskilt avsnitt redogör för den anglo-amerikanska och nordeuropeiska forskning om samtida översvämningsskildringar som avhandlingen kompletterar med sitt svenska perspektiv – och en fråga att återkomma till blir vad denna situation tillför.

Som historisk bakgrund till analyserna ger kapitel 3 en generös orientering i översvämningsskildringar från Bibelns gamla syndafloed till norröna vårflodsskildringar som Antti Mikkelinpoika Keksis epos om Torne älv från 1677 och vidare till Inga Bergs *Plupp och vårfloden* (1982). Syndafloeden, som figurerar i så många kulturarv, aktualiserar flera av komponenterna i senare översvämningsskildringar såsom hämnd, rening, förebud och återfödelse. Med vårflodsskildringarna tillkommer det omvända perspektiv som ofta betonas i nutida klimatfiktioner: en känsla för vattnets egna revolterande och ibland besjälade kraft – som när Selma Lagerlöf i *Gösta Berlings saga* (1891) beskriver vågorna som ”rusiga af vårluft, yra af den nyvunna friheten” (s. 72). Särskilt nära koppling till avhandlingens analysmaterial har annars Per Hallströms roman *Döda fallet* (1902) som bygger på en verklig ekokatastrof 1796 då ett kanalbygge för flottning havererade, varmed Raglundasjön tömdes och Storforsen torrlades. I denna skildring finns en modernitetskritik som ger eko i en rad sentida översvämningsskildringar.

När analyserna av de fyra författarnas verk tar vid har läsaren allt detta på fötterna. Översvämningsskildringens historia och möjligheter har framträtt i många rika dimensioner. Vad finns mer att upptäcka?

De fyra analyserna är ganska korta – 20–30 sidor per författare – och får lite olika inriktning. Niemis *Fallvatten* undersöks i första hand i relation till genre. Romanen utspelar sig i Norrbotten under en regnig höst då Suorvadammen slutligen brister. Det våldsamma vattenflödet orsakar sedan dammbristningar längs hela Luleälven. Löf Nyqvist noterar kopplingar till såväl ekothrillern – där mänsklig hybris utlöser naturens hämnd – som till katastrofromanen där den

mänskliga överlevnadsförmågan sätts på prov. Dock tycks Niemi mer intresserad av älvens liv än människornas. Det är flodvågen som genererar den livligaste, ofta zoomorfa, karaktärsteckningen och det är vågens temporalitet som styr berättelsens dramaturgi. På detta sätt löses katastrofromanens traditionella linjäritet upp, enligt Löf Nyqvist, till förmån för ett synliggörande av "samtidigheten i Luleälven som plats" (s. 104). När människor går under i katastrofen kan det också beskrivas med en osentimental materiell precision som nivellerar den mänskliga exceptionalteten: "cellväggarna sprack som små sprakande äggskal allt rann ut och strömmade och blev älv. Hon blev älv. Älv var allt som blev kvar" (Niemi, 2012, s. 274, citerad på s. 110).

Palmkvists roman *Vintern* framstår som den minst intressanta romanen, kalkerad som den är på Cormac McCartths postapokalyptiska klassiker *Vägen* (2006). En pappa letar efter sin son efter en katastrof och det hela slutar med en översvämning, vars mest överraskande drag är att den lämnar huvudpersonen oskadd. I övrigt verkar romanen checka av den postapokalyptiska romanens genredrag så till den grad att analysen nästan övergår till att handla om denna genre mera allmänt, så som den beskrivits i tidigare forskning.

Desto mer spännande blir analysen av Håkansons originella roman *Ödmården*, där språket blir det centrala och genrefrågan mindre viktig (romanen präglas av hybriditet). Romanen är skriven på ett märkligt språk, en blandning av samtida svensk slang, gammalsvenska, nederländska, frisiska, finska och engelska. Berättare är "archifarien" som förfogar över den osorterade "kultur-skatt" (Dalins *Sweas Rikes Historia* samsas med reklamblad) som genom klimatkrisens decennier kunnat bevaras i en kista. Året är 2175 och större delen av Europa ligger under vatten. Löf Nyqvists reflektioner kring "språkets klimatförändring" tillför här en spännande dimension: det blir påtagligt hur vatten faktiskt upplöser kulturens artefakter och skrifter. De slumpmässigt räddade fragmenten bidrar till att skapa en särskild sorts luddig temporalitet, med Hermans språkbruk, då "juxtapositioner av olika historiska och kulturella företeelser [gör att] tiden och rummet komprimeras" (s. 147).

Söderlunds trilogi *Ättlingarna*, till sist, analyseras även den som en genrehybrid. Mycket arbete ägnas åt att fastställa vilka troper och mönster som sammanfaller med det gängse inom fantasy, science

fiction eller dystopi. Analysen får över lag ett kartläggande drag eftersom romanserien är omfattande och tar sig an klimatproblematiken på så många nivåer. Romanerna gestaltar ett maktspel mellan troll (olus) och människor – men polemiken kompliceras av att det i båda grupperna finns både miljöaktivister och giriga storföretagare. Lokala frågor vävs ihop med global storpolitik där det är kampen om tillgång till rent vatten som står på spel. Samtidigt hotar översvämningar både i Skelleftehamn och i Hongkong. En intressant aspekt som utforskas är att olus och människor har olika långa livsspann, vilket öppnar för tankar om klimatkrisens tidsdimension och problemet med människoartens korta minne och bristande överblick.

Malin Löf Nyqvists avhandling ger som helhet en initierad och mångsidig inblick i samtida översvämningsslitteratur som fenomen, i relation till den pågående klimatkatastrofen. Hennes kartläggning av den svensksituerade litteraturen på detta fält är i sig behövlig grundforskning. Resultatet kan förvisso tyckas lite tunt: de svenska romanerna visar sig i princip arbeta med samma element som redan lyfts fram i den anglosaxiska forskning som analyserna också ofta åberopar. Avhandlingen genererar alltså inte direkt några överraskande mönster eller nya begrepp.

Det friläggs emellertid ett högintressant spår i kartbilden. Det handlar om den norrländska älven som ett återkommande och typiskt svenskt motiv: Suorvadammen (där ett dammbrott enligt Luleå kommuns hemsida "inte kan uteslutas") figurerar både hos Niemi och Söderlund. Ett skarpare fokus just på älvmotivet – och dess relation till det svenska moderniseringsprojektet – hade kunnat ge studien större särprägel. Löf Nyqvist antyder detta i avslutningen, då hon tecknar en palimpsestisk bild där *Fallvatten* och *Ättlingarna* överlagrar tidigare älvskildringar som Per Hallströms *Döda fallet* och Keksis kväde. Ännu en spännande bok att lägga till kunde vara Jannete Hentatis starka självvetnografi om Lule älv och Vattenfall, *Älven i mig* (2023), även om den inte är en roman. Samt Elin Anna Labbas helt färsk roman *Far inte till havet* om dammbyggenas effekter för en samisk familj. Här har vi råskissen till ett postdok-projekt om älvens plats i svensk litteratur; och att utmyнна där är inte illa.

Amelie Björck

Anna Hultman, *Litteratur vid pornografins gräns. Erotik i svensk prosa 1819–2019*, Malmö: Vertigo, 2022, 602 s. (diss. Lund)
<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23680>

Trots att pornografi är en vedertagen genre som ofta antas ha stor betydelse för samhället, har litteraturvetenskapen överlag inte ägnat den något större intresse, åtminstone inte i Sverige. Idéhistorikern Carl-Michael Edenborg har visserligen gjort betydelsefulla insatser för att lyfta en skabrös litterär tradition på svenska, och har därtill som förläggare varit avgörande för att många pornografiska klassiker fortfarande finns tillgängliga på svenska. Kanske kan Anna Hultmans ambitiösa och nydanande avhandling *Litteratur vid pornografins gräns. Erotik i svensk prosa 1819–2019* bidra till att även skapa ett större litteraturvetenskapligt intresse för pornografi i Sverige. Den är den första vetenskapliga monografin på svenska som på allvar ställer sig frågan om, och i så fall hur, den svenska litteraturen påverkats av pornografin. Studien spänner över en lång period – 200 år! – och ger sig på att definiera ett fält snarare än en genre, utan att ha några egentliga föregångare. Visst har många andra skrivit om litteratur som kan karaktäriseras som erotisk eller rent av pornografisk, men lejonparten av den forskningen handlar om fransk eller anglosaxisk litteratur. Ytterligare en utmaning är att kategorierna Hultman har att använda sig av – erotik, pornografi, litteratur – är notoriskt svårdefinierade.

Det hör till avhandlingens förtjänster att Hultman inte väjer för svårigheterna, utan finner produktiva sätt att gripa sig an dem. Teoretiskt tar Hultman avstamp dels i begreppet *pornograficitet* (som hon plockar upp från undertecknads *Bara för dig. Pornografi, konsumtion, berättande* från 2009), vilket tillåter Hultman att fokusera pornografiska drag i de texter hon studerar utan att behöva bekymra sig för om de ”är” pornografi eller inte; dels i Gayle Rubins inflytelserika men inte oproblematiserade modell över hur västerländskt tänkande delar upp sexualiteten i en god respektive en dålig art, och uppställer en gräns mellan dem. Hultman är som väl är mindre kategorisk än Rubin. Där gränsen för den senare är ideologiskt motiverad och fixerar pornografi som den vederstyggliga motsatsen till den goda form av

erotik som inte överskrider samhällets sexuella normer, är gränsen för Hultman snarare ett heuristiskt verktyg för att få grepp om vad själva åtskiljandet av pornografi och erotik bygger på.

Med utgångspunkt i tidigare forskning identifierar Hultman vidare vad hon kallar en pornografisk kod, respektive en pornografisk logik. *Koden* utmärks av fyra övergripande faktorer: en narrativ *struktur* av repetitiv karaktär och frånvaro av narrativ progression; ett narrativt *perspektiv* ”som skapar en känsla av autenticitet”, exempelvis genom förstapersonsberättande; ett *språk* som ”inte skapar distans mellan läsaren och den pornografiska fiktionsvärlden” (35), utan förlitar sig på en enkel meningsbyggnad och rikligt användande av obscena ord, vilket syftar till att få den pornografiska berättelsen att ”upplevas som så konkret och materiell att den tillfälligt kan träda i verklighetens ställe”; och slutligen diverse *visualiserande grepp*, ”där framförallt gestaltandet av blick blir centralt” (36). Den pornografiska *logiken* föreskriver samtidigt att det sexuella begäret är universellt, och alltid låter sig infrias, vilket leder till att framställningen gärna utmärks av ett överflöd, en excess, inte minst av ”lust, kroppar och sexuella handlingar, överdimensionerade könsorgan och aldrig sinande flöden av kroppsvätskor” (31). Den pornografiska logiken respektive koden avspeglar enligt Hultman grundläggande aspekter av den idealtypiska *pornografiska berättelse* genom vilken Hultman ”undersöker [...] hur avhandlingens primärmaterial både närmar sig och avviker från ett pornografiskt berättande” (29).

Avhandlingen har en genomtänkt kronologisk struktur som är enkel men effektiv. Efter ett inledande översiktligt kapitel som sätter de teoretiska och metodologiska ramarna för avhandlingen, följer åtta kapitel, bestående av fyra historiska översiktskapitel varvat med fyra kapitel som analyserar specifika verk ur den erotiska litteraturens historia: Carl Jonas Love Almqvists ungdomsverk *Murnis* (1819), Anne Charlotte Lefflers roman *Kvinnor och erotik II* (1890), Agnes von Krusenstjernas romansvit *Fröknarna von Pahlen* (1930–35) samt Carl-Henrik Wijkmarks debutroman *Jägarna på Karinhall* (1972). Därpå följer ett långt nionde kapitel där det historiska och textanalytiska perspektivet samsas i ett slags översikt av den erotiska litteraturens möjligheter i samtiden, där fokus framförallt ligger på två novellsamlingar från 1992, och två nästan samtida romaner,

Kristofer Folkhammars *Magisterlekarna. En sodomitisk melodram* (2015) och Helena Österlunds *Min sårbara kropp* (2019). Avslutningsvis summeras avhandlingen koncist på blott femton sidor.

Överlag fungerar greppet att varva historisk överblick med när läsning av enskilda verk utmärkt; valet av texter är också mycket lyckat. Redan genom att föra samman dessa mycket olikartade verk visar Hultman på potentialen i att närma sig litteraturen genom rastret av en tidigare ouppmärksammat erotisk tradition. I varje läsning visar Hultman hur de studerade texterna å ena sidan utmanar förhandenvarande föreställningar om vad som passar sig att skriva om sex, å andra sidan gör anspråk på att ta sig an ämnet på ett välmotiverat sätt.

Hultman inleder som sagt sin framställning med ett kapitel om Almqvists *Murnis*, ett verk som ansågs så vågat i sin samtid att det inte trycktes i obeskuren form förrän 1960. Likväl lästes det i manuskriptform i idealistiska läsecirklar, där Almqvists sätt att införliva grafiskt sexuella representationer med en idealistisk filosofi gjorde starkt intryck. Verket fick alltså en spridning inom en mycket begränsad krets, vilket föranleder Hultman att jämföra dess reception med det omtalade hemliga museet för pornografiska artefakter som några decennier senare skapades vid utgrävningarna av Pompeji, dit företrädesvis socialt välbärgade män ägde tillträde. Med våra dagars mått framstår de pornografiska inslagen i *Murnis* som blygsamma, men det är en del av Hultmans poäng. Almqvists projekt är just att framställa möjligheten av en kysk obscenitet, en neutralisering av de skamlösa skildringar av sexuellt begär som florerat sedan antiken. Så blir Almqvists skildring av hur konung Hollokind söker förföra den kvinnliga protagonisten Solavifva med hjälp av sexuellt explicita tavlor för Hultman en metakommentar som tydliggör hur texten på en gång anknyter till och distanserar sig från ett pornografiskt modus. Exemplet är bara ett av många som Hultman anför för att övertygande visa att *Murnis* befinner sig ”i den erotiska litteraturens framväxande gränsland” (128).

Almqvists vilja att representera och verka för det Gayle Rubin kallat ”den goda sexualiteten” återfinns Hultman i de flesta primärkällor hon behandlar. Den går till exempel tydligt igen i Lefflers *Kvinnlighet och erotik II*, som skapade skandal när den gavs ut 1890,

trots att den som Hultman påpekar är avgjort minst sexuellt explicit av de verk som studien behandlar. Likafullt ser Hultman den som mer vågad än *Murnis*, eftersom Leffler i kontrast till Almqvist lyfte frågan om sexualitetens betydelse i samtiden i en roman som gjordes öppet tillgänglig för allmänheten. Romanens ryktbarhet förstärktes av att den ansågs modellerad på Lefflers egna erfarenheter av hur en erotisk passion hjälpt henne att frigöra sig från ett passionslöst äktenskap, och det faktum att berättelsens kvinnliga protagonist inte bestraffas för sin utomäktenskapliga historia väckte i många kretsar anstöt. Hultman konstaterar att sexualiteten i romanen i likhet med ”den pornografiska berättelsen framställs [...] som en stark kraft som bör bejakas och levas ut” (173), men visar också hur romanen på avgörande punkter skiljer sig från ett pornografiskt modus. Romanens provocativa bejakande av sexuell lust legitimeras genom att överträdelsen av den gängse sexualmoralen inte (som i porr) framställs som ett egenvärde, utan som ett försök att etablera en alternativ sexualmoral, inte alltför olik den vid tiden rådande. Sex är bra, ja – förutsatt att det handlar om heterosexuella parrelationer. På liknande sätt betygas berättelsens sunda moral på ett berättartekniskt plan av att Leffler väjer för runda ord och avstår från direkt representation av sexuella handlingar.

Försöket att etablera en alternativ sexualmoral följs också i kapitlet om Krusenstjernas Pahlensvit, vilken anklagades för att vara pornografisk av den samtida kritiken. I detta ger Hultman kritikerna delvis rätt: sviten aktualiserar i långt högre grad än de tidigare verk Hultman behandlar den pornografiska kod som tillmäter delen större vikt än helheten, och genomsyras också tydligare av en pornografisk logik. Inte så att sviten utgör pornografi: de pornografiska tendenserna tyglas av en rad olika faktorer som gör att sviten som helhet snarare är att se som ännu ett slag för den goda sexualiteten, än som ett amoraliskt försök att ge lusten fritt utrymme. Likafullt är Krusenstjerna mer explicit i sina sexskildringar samt gör tydligare bruk av pornografiska grepp i sin berättelse jämfört med Almqvist och Leffler. Detta avgjort provocativa drag legitimeras i framställningen som sådan genom romansvitens realistiska anspråk, och i litteraturkritiken genom att Krusenstjerna skrivs in ”i en manligt kodad provokationskanon” (529).

Det råder ingen tvekan om att Pahlensviten bidrog till att sedlighetsparagrafen till sist avskaffades 1971, liksom till framväxten av ”marknadsföringskategorin erotisk litteratur” (321), vilken som Hultman noterar tenderar att vara kvinnligt kodad. Hade Hultman velat hade hon lätt kunnat finna exempel på andra texter som i kölvattnet av sedlighetsparagrafens avskaffande slår ett slag för den goda sexualiteten – Kerstin Thorvalls *Det mest förbjudna* (1976), Agnetha Klingspors *Inte skära bara rispa* (1977) eller Birgitta Stenbergs *Kärlek i Europa* (1980), för att bara nämna några av de böcker Hultman själv anför. Istället har hon valt att fördjupa sig i ett mer egenartat exempel på erotik i svensk litteratur, nämligen Wijkmarks *Jägarna på Karinhall*, vilken sägs peka ”framåt mot en feministisk pornografikritik och nya sätt att skriva erotisk litteratur” (256). Det är ett bra val, inte minst för att det understryker att pornografiska grepp kan användas på en rad olika sätt. Man kunde annars lätt få intryck av att erotisk litteratur nästan definitionsmässigt ansluter sig till föreställningen att sexualiteten i grunden är en god kraft som lätt låter sig identifieras i de andra verk Hultman diskuterar. Men så innehåller Wijkmarks text också, i kontrast till Almqvist, Leffler, och Krusenstjerna, passager som är ohöljt pornografiska. Samtidigt befinner sig *Jägarna på Karinhall* i en mening längre från genren än de andra: det är ”en text som leker att den är pornografi, men är i själva verket något helt annat” som Hultman välfunnet uttrycker det (291). Hultman betonar samtidigt att ”[d]en kritik som romanen riktar mot pornografin” framförallt är ”estetisk” (400). Det gör att man kan fråga sig om Wijkmarks sexualmoral egentligen avviker så mycket från Lefflers och Krusenstjernas. Han lanserar visserligen ingen alternativ sexualmoral, men talar likväl implicit från den goda sexualitetens position genom att presentera pornografi som ond sexualitet, associerad med nazism och spionroman, en manligt kodad form av populärlitteratur.

Hultmans långa avslutande analytiska kapitel gör hur som helst tydligt att litteraturen sedan 1971 och framåt har kunnat arbeta med pornografiska grepp, inklusive rent pornografiskt innehåll, utan större protester från litteraturkritiken, men också att det ännu inte är helt okontroversiellt att göra så. Hon för ett intressant komparativt resonemang om tvillingantologierna *Sex mäns lusta* och *Sex kvinnors*

lusta från 1992, som dels illustrerar hur ”erotisk litteratur” etablerats som en ”marknadsföringskategori”, dels visar på tydliga skillnader mellan hur kvinnor respektive män förhåller sig inom den. Där männens antologi är ”försiktigare och mer noggrann med att markera distans till en pornografisk vokabulär” står dess kvinnliga motsvarighet friare att aktualisera ”ett brett språkligt register som sträcker sig från de runda orden till de högstämde metaforerna” (464). Själva genrebeteckningen tycks alltså åtminstone vid tidpunkten ha ökat de kvinnliga författarnas agens, medan den begränsat de manligas. Detta mönster upprepar sig när Hultman slutligen ger två exempel på ”[d]en erotiska romanens nya skepnader” (477): där Folkhammars *Magisterlekarna* konstruerar en påtagligt anständig sodomitisk melodram, är Österlunds djupt originella *Min sårbara kropp* påtagligt för mycket, inte bara till sitt omfång utan också i sin skildring av till synes gränslösa sexuella praktiker.

Hultman förhåller sig nyktert analytisk till de texter hon studerar, och verkar mån om att behandla dem likvärdigt. Avvisidan av detta neutrala förhållningssätt till de lästa texterna är att avhandlingen tematiken till trots förblir förvånansvärt tyst om vad texterna gör med läsaren. Vi får en god bild av hur respektive verk arbetar med – och distanserar sig ifrån – pornografiska grepp, men det framstår som mer oklart varför respektive verk gjort bruk av just dessa grepp. Hultman visar mycket övertygande att och hur den svenska litteraturen gjort bruk av pornografi under de senaste 200 åren, liksom att så skett i dialog med en sexualmoral som förändrats påtagligt över samma period. Men varför har just dessa författare sett sig nödsakade att tillgripa just dessa pornografiska grepp? Varför måste Leffler utelämna det sexuellt explicita för att uppnå sina syften, medan Österlund tvärtom måste vara extremt sexuellt explicit för att hennes roman alls ska fungera? Den historiska kontext som Hultman anför ger förstås en del av svaret på frågor som dessa, men här finns mer att göra.

Men det vore synd att klaga på en bok som gör så mycket som Hultmans för att fördjupa vår förståelse av hur den svenska litteraturen påverkats av en ännu pågående dialektik mellan erotik och pornografi. Som hon själv betonar redan inledningsvis bygger hennes försök att fastställa ”var gränsen har gått för hur sex kan skildras

och vilket utrymme det kan ges i litteraturen” (9) noga räknat på ”en sorts förenkling” (10), eftersom det gränsbegrepp hon lånar från Rubin närmare betraktat utgör ”ett slags abstraherad sammanfattning av en myriad konkreta gränsdragningar i specifika situationer” (11). I den löpande framställningen innebär det att en stor mängd ganska olika företeelser inrangeras under en och samma gränsbeteckning. Det talas om ”gränsen för det tillåtna eller acceptabla” (14), ”gränsen mellan ett pornografiskt och ett litterärt berättande” (15), ”gränsen för hur sexualitet kunde skildras” (110), ”gränsen för vad som överhuvudtaget kunde sägas och skrivas” (116), ”gränsen mellan det privata och det offentliga” (120), ”gränsen mellan konstnärligt och pornografiskt” (231) och ”gränsen mellan upplysning och pornografi” (318) för att bara ge ett axplock. Denna gränsbegreppets mångtydighet kan te sig problematisk, men vänds av Hultman skickligt till ett av avhandlingens största bidrag; framställningen visar nämligen hur flera av de gränser som aktualiseras efterhand associeras just med begreppet pornografi, vilket till slut kommit att framstå som kvintessensen av de fenomen samhället måste skydda sig mot. Så ger närläsningarna en bild av hur den gräns Hultman intresserar sig för uppträder i praktiken, liksom hur den förändras över tid.

Den mycket långa avhandlingen har också fördelen att den låter sig läsas på två sätt: den som främst är intresserad av pornografins historia kan med fördel läsa de kapitel som tecknar framväxten av en marknad för sexuellt explicita verk i Sverige tillsammans med sammanfattningen, vilken koncist återger huvudpunkterna i de långa analytiska kapitel som behandlar enskilda verk. Den som främst är intresserad av svensk litteraturhistoria kan å andra sidan fokusera de senare, vilka ger en ingående bild av hur svensk litteratur tagit potentiellt pornografiska teman och skildringar i bruk över tid. Oavsett ingång kommer läsaren att finna sig ha stor nytta av avhandlingens utmärkta akribi: såväl slutnoter som bibliografi och index vittnar om en omsorg om det vetenskapliga hantverket som ankommer en avhandling som torde ha goda möjligheter att bli ett standardverk på området för lång tid framöver.

Magnus Ullén

**OSCAR VON SETH, *OUTSIDERS AND OTHERS. Queer Friendships in Novels by Hermann Hesse*,
Huddinge: Södertörn Doctoral Dissertations
202, 2022, 279 s. (diss. Södertörn)**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23683>

Som ett av den tyskspråkiga litteraturens mest lästa författarskap, som mottagare av Nobelpriset i litteratur och som föremål för en uppsjö av forskningsbidrag har Hermann Hesse en solid plats i hyperkanon. Behövs då en läsning till? I doktorsavhandlingen *Outsiders and Others. Queer Friendships in Novels by Hermann Hesse* visar Oscar von Seth att svaret otvetydigt är ja. Den manliga huvudpersonens outsiderposition i Hesses romaner är knappast utforskad, men von Seth belyser denna på ett nytt sätt: genom att närma sig outsiders erfarenheter genom den manliga vänskap som är återkommande i Hesses verk. Vänskapen involverar karaktärer som utmanar normalitet och som beskrivs med begreppet ”otherness”. I den svenska sammanfattningen skriver von Seth att ”studiens hypotes är att de vänskaper som dessa karaktärer bildar är queera vänskaper, det vill säga relationer som utmanar heteronormativa föreställningar om relationalitet, sexualitet och begär”. Även om detta mönster kan spåras i flera verk av Hesse ligger fokus på debutromanen *Peter Camenzind* (1904) och på *Der Steppenwolf* (1927), den av Hesses romaner som haft störst genomslag och kan betraktas som något av en kultklassiker. Urvalet motiveras med att romanerna är stilistiskt olika och representerar olika stadier i Hesses författarskap, vilket bidrar till att belysa Hesses olika teman och troper över tid. Ytterligare ett argument – och det som för mig framstår som avgörande – är att båda dessa romaner omfamnats i olika typer av motkulturer i historisk tid. von Seth beskriver omsorgsfullt *Peter Camenzinds* entusiastiska mottagande inom den tyska ungdomsrörelsen, en anti-modern och anti-borgerlig rörelse som i motstånd mot industrialismen ägnade sig åt naturromantik och vandringskultur. Han betonar också förbindelserna med andra historiska sammanhang såsom den homosexuella 1920-talstidskriften *Der Eigene* som belyste olika aspekter av kärlek mellan män, något som ofta associerades med vänskap. von Seth lyfter övertygande fram kopplingen mellan Hesses begrepp ”Eigensinn” som kännetecknar

de outsiders som ofta spelar huvudrollen i hans romaner och tankar i tidskriften. De överlappande betydelserna i tidskriftens namn och Hesses begrepp syftar på frihet från konformitet och att få vara sig själv, även i trots mot kollektiva värderingar.

von Seth är noga med att förankra sin studie historiskt och stannar inte vid en omläsning med hjälp av queerteoretiska analysbegrepp och perspektiv. Delvis tycks detta vara för att legitimera läsningarna inom en germanistiktradition som är historiskt inriktad och där queerteorin haft ett mindre inflytande än i forskningen på engelskspråkig litteratur. Redogörelsen för den tyska sexologin och homosexuell frigörelse fokuserar främst på Weimareran och de historiska sammanhang som lyfts fram tillför viktiga tolkningsramar som används aktivt i analyserna. Framför allt bidrar dessa historiska sammanhang med att styrka kopplingen mellan manlig vänskap och homosexualitet som studien bygger på, att placera Hesse i relation till idéer om manlig homosexualitet, att belysa receptionen av Hesses verk inom tidens Männerbunde (mansförbund), samt att förankra det överskridande av borgerliga heterosexuella ideal som är närvarande i *Stäppvargen* i 1920-talets tyska queerkultur. Översikten är inte särskilt lång men tecknar effektivt en kontext som gör det svårt att förstå hur den historiskt inriktade Hesseforskningen kunnat undvika att diskutera maskulinitet och homoerotik. I forskningsöversikten konstaterar von Seth att bidrag som betonar vänskap, homoerotik eller queerhet är sällsynta. Han supplerar forskningens bristande uppmärksamhet på dessa teman genom exempel från Hesses samtida reception: Thomas Manns entusiastiska respons på den homoerotiska metafysiken i *Demian* och Robert Musils kritiska läsning av det homoerotiska i *Peter Camenzind*. En viktig kritik mot Hesseforskningen som framförs i några av de bidrag som faktiskt behandlar homosexualitet är att den manliga vänskapen inte lästs som en relation, utan som en projektion av två sidor av samma karaktär.

De historiska perspektiven är även relevanta i relation till avhandlingens teori. Ett av de viktigaste teoretiska begrepp von Seth bygger vidare på, Heather Loves ”feeling backward”, är ett verktyg för att hantera det historiografiska problemet att den homosexuella kärleken är en historisk omöjlighet. Som teoretiskt ramverk för läsningarna kombineras Loves omfamnande av den historiska verklighetens

smärta och mörker med José Esteban Muñoz begrepp ”queer utopia”, ett begrepp som betonar queer potentialitet och hur estetiska gestaltningar kan ge en glimt av denna. von Seth kopplar också sin metod till Eve Kosofsky Sedgwicks reparativa läsning. Fokus ligger på att aktivera texternas queera potentialitet och att identifiera det von Seth med ett eget begrepp kallar ”queer specks of light” (s. 30). Med detta begrepp betonas queera vänskapsband, romantiska känslor och begär, något som omfamnas inom ramen för den reparativa läsningen. Det råder ingen tvekan om att denna metod frilägger queera meningspotentialer i texterna. Möjligen har analyserna något svårare att hantera uppenbar homo- och transfobi, misogyni och funkofobi, det vill säga den negativa representation som Love framhåller att den historiska queerforskningen också bör konfrontera för att inte fastna i en emancipatorisk och framåttekande tendens. Så även om Love nämns som en viktig byggsten i det teoretiska ramverket är det främst Sedgwick och Muñoz tankar om reparation och utopi som får genomslag i läsningen. Den metod som tillämpas i analyserna utgår också ifrån postkritiken och tanken om att en queer läsning inte frilägger dolda dimensioner av texten, utan snarare uppmärksammar det som redan är där. Detta betyder bland annat en positionering mot den tidigare forskningens symboliska och arketypiska läsningar av *Stäppvargen*.

De två romaner som står i centrum för avhandlingen, *Peter Camenzind* och *Stäppvargen*, behandlas i varsin del av avhandlingen och ägnas tre analyskapitel vardera. Det genomgående temat är manlig vänskap och hur utanförskap och annanhet (otherness) gestaltas i dessa vänskapsrelationer. I kapitlet om *Peter Camenzind* handlar det om huvudpersonen Peters romantiska vänskap med Richard, samt hur denna relation komplicerar bildningsromanens konventioner. Vidare undersöks Richards relationer till kvinnor och slutligen vänskapen med den funktionsvarierade Boppi som kanske tydligast förkroppsligar idén om annanhet. I det första kapitlet om *Stäppvargen* utforskas huvudpersonen Harry Hallers djur-människa-dualitet ur ett queert perspektiv. Till skillnad från övriga kapitel handlar det här alltså inte om vänskap utan om protagonistens konfliktfyllda relation till sig själv. De övriga kapitlen om *Stäppvargen* behandlar däremot huvudpersoners relationer: till Hermine som kodas som både kvinnlig och manlig och speglar Harrys annanhet, samt till Pablo, en karaktär som aktualiserar queer tid och

queera kultursfärer. Som kanske framgår av denna sammanfattning är temat manlig vänskap mer framträdande i *Peter Camenzind*, där homosociala och homoerotiska känslor står i fokus. Denna del av avhandlingen är också tydligare förankrad i ett historiskt sammanhang, främst genom att huvudpersonens relation till naturen och vandring kopplas till samtida motkulturrörelser som Wandervogel-grupperna. I del två om *Stäppvargen* hamnar den manliga vänskapen lite mer i bakgrunden till förmån för queera karaktärer och sammanhang. De två verken är också av mycket olika karaktär: *Peter Camenzind* har en tydlig relation till bildningsromanen, medan *Stäppvargen* är metaforisk och modernistisk (om också med anti-moderna tendenser). Läsningen av *Peter Camenzind* som en homoerotisk roman som problematiserar bildningsromanen genom huvudpersonens heterosexuella ambivalens är övertygande, liksom diskussionen av det romantiska tankegodset kopplat till vänskapen och naturen som en plats bortom samhälleliga normer där en queer utopi är möjlig. Peters relationer med de kvinnliga karaktärerna får ett eget kapitel. Här handlar det främst om Peters motstånd mot de heterosexuella relationer som förväntas av honom och om en idealisering av kvinnan vars baksida är misogyni. Slutligen utforskas också Peters relation med Boppi, en man med rörelsenedsättning som beskrivs som ”monstruös” och i behov av välgörenhet. von Seth argumenterar för att romanen genom Peter och Boppis relation gestaltar samhörigheten mellan queer och crip. Samtidigt lyfter han också fram den stereotypa beskrivningen av Boppi.

von Seth använder David T. Mitchells och Sharon S. Snyders begrepp ”narrativ protes” för att beskriva Boppis funktion, det vill säga att han främst har rollen att belysa huvudpersonens andliga och känslomässiga mognad. För att kunna läsa Boppis roll i relation till huvudpersonen reparativt tar von Seth hjälp av Emmanuel Levinas. Peters etiska möte med den andre, det vill säga Boppi, gör att en annan syn på hans roll kan framträda: ”Boppi’s role can be seen as a catalyst that conveys the importance of queer/crip kinship”, menar han (s. 149). von Seth lyfter också fram exempel som kan förstås som att Boppi och Peter har en sexuell relation. En risk med denna läsning är dock att samhörigheten mellan queer och crip betonas på bekostnad av den tydliga maktobalans som finns emellan de två karaktärerna.

Kapitlen om *Stäppvargen* är skrivna i dialog med tidigare forsk-

ningsbidrag som betonat det metaforiska och filosofiska snarare än relation och affekt. von Seth utmanar tolkningarna av *Stäppvargens* karaktärer som arketypiska gestaltningar av olika sidor av protagonisten själv för att i stället läsa Hermine och Pablo som personer som Harry Haller möter och som inte kan reduceras till hans anima eller animus som i tidigare Jung-inspirerade läsningar. Det är en viktig poäng att Hermines flytande genusuttryck gör det möjligt att läsa hen som en trans- eller ickebinär gestalt och att sådana i historiska texter ofta läses som symboliska snarare än som gestalter inom en realistisk historisk verklighet. Detsamma gäller jazzmusikern Pablo, som lästs som huvudpersonens animus. Trots rasistiska och elitistiska beskrivningar av jazzen som kontrasteras mot Harry Hallers klassiska ideal, lyfter von Seth fram Pablos viktiga roll både som begärsobjekt och som vägvisare mot Harrys förlösning i romanens slut. Två av de tre kapitlen om *Stäppvargen* ägnas åt Hermine och Pablo, samt de olika aspekter av queerhet som förknippas med dem. von Seth frilägger flera underutforskade aspekter, såsom Pablos bisexualitet och Hermines roll som Harrys lärare. Som tidigare nämnts ägnas ett kapitel om *Stäppvargen* åt Harrys roll som ”outsider” och, genom sin vargidentitet, också som en ”other”. Med hjälp av Halberstams ”wild theory” och forskning inom animal studies läser von Seth Hallers människa–djur-identitet som ett vilt och queert motstånd mot den borgerliga kulturen, som samtidigt också är kopplat till ett elitistiskt, maskulinistiskt och anti-modernt tankegods. von Seth berör det idéhistoriska sammanhanget till dessa idéer, bland annat genom romanens referenser till Nietzsche och likheter med nazistisk vargsymbolik och konstaterar att vargen både konnoterar queerhet och rasism.

Som kanske framgår av detta försök till sammanfattning av analyskapitlen är i synnerhet delen om *Stäppvargen* komplex. Trots alla uppenbart queera element måste analysen också hantera en mängd aspekter som inte självklart kan relateras till varken manlig vänskap eller ”queer specks of light”. Avhandlingen är sparsam med service till läsaren exempelvis i form av sammanfattningar. Just i avsnittet om *Stäppvargen* hade det varit välkommet med ett förtydligande om var analysen egentligen landar. Den pekar genomgående på motsägelser och dubbelheter och ett resonemang om hur analysen förhåller sig till avhandlingens huvudsakliga syfte hade varit klargörande. Den del av

avhandlingen som berör *Peter Camenzind* sammanfattas inte heller, men här är poängerna tydligare urskiljbara. En aspekt som berörs men inte utvecklas vidare är att även *Stäppvargen* kan läsas i relation till bildningsromanen, men som en omvänd *Bildungsroman*. Här finns en spännande jämförelsepunkt som lämpar sig för en komparativ diskussion, något som egentligen inte inkluderas i avhandlingen.

Även om dessa funderingar väcks under läsningen är det ingen tvekan om att von Seth med denna avhandling belyser nya sidor av Hesses författarskap och stärker forskningen om det tidiga 1900-talets litterära skildringar av manlig vänskap och homoerotik. Ett av avhandlingens mest betydande bidrag är att den synliggör Hesses betydelse i en manlig homosexuell läsargemenskap. Det personligt hållna förordet berör den känsla av erkännande som läsningen av Hesse kan ge. En liknande personlig läsarberättelse skildras av Philip Kennicott, Pulitzerbelönad konst- och arkitekturkritiker på *Washington Post*. I essän "Smugglers: A Memoir of Gay Male Literature" (2014) minns författaren "sin första kyss" – en kyss mellan två pojkar i Hesses roman *Unterm Rad* (1906) (översatt till svenska som "Under hjulet"), som var den första han stött på i litteraturen. Denna läserfarenhet satte ord på och förmedlade kunskap om något förborgat. Vid sidan av dess andra kvaliteter visar von Seths avhandling att Hesses författarskap förtjänar att undersökas vidare som en del av en sådan manlig homosexuell läsargemenskap, ibland i form av ett slumpartat möte mellan text och läsare som i Kennicotts fall, ibland som en del av en kanon som förmedlats i queera gemenskaper.

Jenny Bergenmar

Alice Duhan, *Les langues du roman translingue. Une étude de Nancy Huston, Vassilis Alexakis et Andreï Makine*, Stockholm: Stockholms universitet, 2021, 211 s. (diss. Stockholm)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23686>

I den här doktorsavhandlingen undersöker Alice Duhan samtida litterära texter på franska skrivna av flerspråkiga upphovsmän, i avhandlingens svenska sammanfattning kallade tvärspråkiga författare

(*écrivains translingues*). Att skriva litteratur på ett annat språk än sitt modersmål är ett fenomen som funnits sedan litteraturens begynnelse. Rebecca Walkowitz talar till exempel om flerspråkighet och att man skrev på ett språk och talade ett annat (*preemptive translation*) som ett normaltillstånd före uppkomsten av 1800-talets enspråkiga nationallitteraturer i sin uppmärksammade bok *Born Translated* (2015). Enligt Duhan är det dock först under de senaste tjugo åren som man kan tala om tvärspråkig litteratur som ett forskningsfält. Här har Steven Kellmans bok *The Translingual Imagination* (2000) haft avgörande betydelse.

Duhans avhandling sammanfattar och tar sin utgångspunkt i forskningen inom fältet tvärspråkig/translingual litteratur och den flerspråkiga vändning som är synlig i litteraturen sedan en tid tillbaka. Jag kommer även att använda termen språköverskridande litteratur i fortsättningen. Avhandlingen vill också vara ett inlägg i ett pågående paradigmskifte inom estetiska praktiker. Denna förändring gäller både litterärt skapande och litteraturkritik enligt författaren. Studien ställer frågorna hur samtida språköverskridande författare skiljer sig från liknande författare från tidigare epoker samt huruvida studier i dessa författarskap kan vara fruktbara för världslitteraturstudier.

Inledningen ger en god överblick av forskningsfältet från vilket Duhan urskiljer två huvudlinjer. Den första arbetar utifrån synen på den tvärspråkiga författaren som ett slags språkmigrant, alltså någon som går från ett språk och börjar skriva på ett annat, franska i det här fallet. Den andra fokuserar mera på flerspråkigheten som en kreativ tillgång och på motståndet mot en enspråkig norm i litteraturen. Duhan vill se bortom denna tudelning och placera sig i mitten genom att betrakta den språköverskridande litteraturen som något som befinner sig mellan två motstridiga kraftfält. Dessa författare är ofta kluvna mellan å ena sidan en utjämnande tendens som går ut på att röra sig i riktning mot de stora världsspråken och mot att skriva översättningsbar litteratur på dessa och, å andra sidan, nya estetiska förhållningssätt inom litteraturen vilka kan ha som syfte att inlemma och svara mot språklig mångfald. Författaren baserar sin forskning på teoretiker som Emily Apter, Alexander Beecroft och Yasemin Yildiz, där den sistnämndas idé om ett språkligt tillstånd bortom den enspråkiga normen är central. Bland annat poängterar Duhan att den

tvärspråkiga romanen på franska kan sättas i relation till olika typer av ”översättningsmedvetenhet” i sin tematik. I syfte att belysa detta har tre författare valts ut. Av kanadensiska Nancy Huston studeras den tvåspråkiga romanen *Danse noire* från 2013. Av grekiske Vassilis Alexakis undersöks romanen *Les mots étrangers* (2002) samt författarens bidrag i en tvåspråkig antologi med titeln *Âtënë ti Bëafrika. Paroles du coeur de l'Afrique* (2007). Slutligen studeras den ryske författaren Andreï Makines produktion med särskilt fokus på romanen *Le testament français* från 1995.

Analyskapitlet ägnat Hustons roman, skriven på engelska och franska, centreras till vad Duhan kallar *storytelling traductionnel* (kallat ”översättningsberättande” i den svenska sammanfattningen) och den iscensättning inte bara av två språk men också av hermeneutiska processer förknippade med den översättningspraktik som är en viktig del av romanens handling. Som Duhan mycket riktigt påpekar är polyfoniska romaner inget nytt men det som är innovativt i Hustons text är att hon flyttar fokus från en enstaka författarröst och dess stilistiska virtuositet till att i stället inrikta sig på den samtida romanens villkor i ett globalt språköverskridande sammanhang. Detta görs genom att kontrastera två intradiegetiska huvudpersoner som båda är författare: Neil är en lärjunge till James Joyce och Milo är en flerspråkig manusförfattare. Efter att även ha studerat Hustons egen översättning av romanen till engelska (*Black Dance*, 2014) drar Duhan dock slutsatsen att det inte i första hand är den ovannämnda spänningen som är det centrala utan snarare det som Thomas BeeBee (2012) kallar *transmesis*, alltså det mimetiska avbildandet av själva översättandet. Det är detta som ger uttryck för den flerspråkiga intensitet som romanen är en del av.

Om Hustons roman iscensätter ett översättningsberättande, skriver Vassilis Alexakis autofiktio där språklig ambivalens är ett bärande tema. Enligt Duhan beskriver författaren sitt ständiga växlande mellan två litteraturspråk, franska och grekiska, och betonar det världslitterära sammanhanget där språköverskridande främst är rörelse och ett pendlande mellan miljöer där fokus antingen läggs på det lokala eller på det globala. *Les mots étrangers* handlar om författarens försök att lära sig det centralafrikanska språket sango. Hans roman har likheter med många tvärspråkiga romaner där

en introvert reflektion över den kreativa skrivprocessen blottläggs i själva romanintrigen. Något som kännetecknar Alexakis roman är intresset för utbyte och dialog mellan språken. Han sätter in sig själv i ett sammanhang av *langagement*, ett begrepp som betecknar språkens utbytesförhållande, och intresserar sig både för centrifugala och centripetala krafter i världslitteraturen. Ytterligare något som utmärker Alexakis skrivande och som i viss mån skiljer honom från Huston är hans pedagogiska ambitioner vad gäller flerspråkigheten i världen, till exempel genom att visa att den språkliga situationen gör att ett slags beredskap för språkinläring allt oftare blir något nödvändigt.

Andreï Makines *Le testament français* betraktas ofta som den arketypiska tvärspråkiga romanen. Duhan har läst romanen jämsides med Makines pseudoöversättningar och pseudonymiska romaner (Osmonde-böckerna) och ser här ett behov av att undersöka språköverskridandet som *exofoni*, en resa utanför modersmålet. Här är det åter aktuellt att beakta det enspråkiga nationella perspektivet på litteratur i synnerhet inom den franskspråkiga litteraturen. Att skriva över språkgränsen har här ofta kommit att ses som lika med en rörelse utförd av en utlänning som går från sitt ursprungsspråk och väljer franskan som sitt (främmande) litteraturspråk. Trots det har de nyblivna franskspråkiga författarna ofta setts som främlingar i den franska litterära sfären. Här hade det varit intressant med en utveckling mot den så kallade migrationslitteraturen (*littérature migrante*), en strömning som var central i kanadensisk franskspråkig litteratur på 1980-talet och senare också i Frankrike, och kring vilken det finns en hel del teoribildning. En given referens som behandlar författares inträde i och utträde ur den franska litteraturen men som lyser med sin frånvaro i avhandlingen är den av Ursula Mathis-Moser och Birgit Mertz-Baumgart (2012) sammanställda *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981–2011)*. Makine passar in i tankandet om de nyblivna franskspråkiga författarna som främlingar, men han problematiserar också detta i sitt författarskap. Hans två första romaner presenteras som översättningar från ryskan. De sägs handla om texter som överförs till franska av en fiktiv översättare. I *Le testament français* äger denna mediering också rum på den narrativa nivån då romanen berättar

om en ung ryss på resa från sitt modersmål till ett skapande liv på franska. Även Makines romaner, skrivna under pseudonymen Gabriel Osmonde, ger uttryck för en positionering i förhållande till den franska litteraturen. Om *Le testament français* uttrycker beundran för den klassiska franska litteraturen, är ett huvudtema i Osmonde-romanerna enligt Duhan en kritik ”inifrån” av den samtida franska litteraturen som beskrivs som ytlig och egocentrerad. Makines mer och mer restriktiva och ”utifrån” definierade syn på fransk litteratur kan i själva verket bidra till att förstärka gränser och bidra till att den franska litteraturens territorium begränsas snarare än utvidgas, hävdar Duhan. Makines texter får oss att ställa den högtintressanta frågan om tvärspråkig litteratur snarare uppmuntrar ett binärt tänkande än bidrar till en motsatt utveckling. I vilket fall som helst visar hans författarskap att såväl käll- och målkultur som käll- och mål-språk fortfarande är begrepp som är i högsta grad levande. Intressant är referensen till Yildiz och hennes tanke att de författare som skriver på ett annat språk än sitt förstaspråk har en tendens att skapa det som på franska kallas *roman familial*, alltså ett slags version av familjeparadigmet. Detta gäller också huvudpersonen i *Le testament français* som hävdar att franska är det språk som hans mormor talade och att användningen av detta språk som litterärt uttrycksmedel betecknar ett slags anknytande till en tidigare generation.

Duhan sätter i den avslutande sammanfattningen in de studerade texterna i en mera allmän diskussion om förhållandet mellan tvärspråkighet och spänningarna i en värld bortom den enspråkiga normen. Slutsatsen blir att man måste vara medveten om de dubbla förutsättningar gentemot vilka dessa språköverskridande texter bör förstås. Begreppet tvärspråkighet är ett sätt att komma bort ifrån tidigare enspråkiga föreställningar om litteratur. På samma gång är begreppet fast i det enspråkiga paradigmet i och med att det får dessa författare att framstå som ett slags undantag från regeln om enspråkighet och modersmålslitteratur. Den språköverskridande litteraturen kan sägas visa ett visst mått av spänning mellan kategorierna enspråkig och flerspråkig och kan därmed utvidga vår förståelse för förhållandet mellan litteraturen och dess språk i en globaliserad tid. Vidare noterar Duhan att det finns en skillnad mellan språköverskridande författare på franska och liknande författare på

andra världsspråk, till exempel engelska och tyska. Författare som inneburit en utmaning mot den enspråkiga normen har ofta fått mest uppmärksamhet inom det engelsk- och tyskspråkiga området medan det för franskans del verkar vara tvärtom. De författare vars verk så att säga försvarar och illustrerar franska språket tenderar att uppmärksammas i litteraturdebatten. På sätt och vis kan man alltså säga att Joachim Du Bellays tankar om franskans roll, användbarhet och existensberättigande, utvecklade i *Défence et Illustration de la langue française* (1549), fortfarande äger viss giltighet.

Avhandlingen ger en mycket värdefull sammanfattning av forskningen på området och de olika typer av tvärspråkighet som exemplifieras genom Hustons, Alexakis och Makines författarskap ger synnerligen användbara infallsvinklar på den här typen av franskspråkig litteratur. Avhandlingen är för det mesta mycket välskriven och bland de tre analyskapitlen finner jag det som behandlar Makine särskilt upplysande och användbart för kommande forskning på området. Jag tänker här på författarskap som Julien Greens (engelska-franska) och Michel del Castillos (spanska-franska) som kan studeras till exempel med utgångspunkt i de frågor om exofoni och den franska litteraturens specificitet som Duhan ställer i sin analys.

Några reservationer är dock motiverade. Avhandlingen hade exempelvis tjänat på en mer utförlig begreppsgenomgång vad gäller modernism, poststrukturalism och postmodernism. Det gäller inte minst i diskussionen om Huston. Det sägs till exempel att den kanadensiska författaren ville ta avstånd från poststrukturalismen (s. 11) men samtidigt talas det om hennes roman som ett polyfont verk, vilket får en att tänka på postmodernismen. Det hade varit intressant om de valda verken hade kunnat spegla sig i och kontrastera mot nämnda inflytelserika teoribildningar i något högre grad. Begreppet postmodernism berörs knappast trots att det faktiskt var ganska centralt inom framför allt franskspråkig litteratur från Kanada på 1980- och 90-talen. På samma sätt sägs mycket lite om den koloniala aspekten på fransk litteratur, eller det som tidigare kallades ”frankofon” litteratur, alltså franskspråkig litteratur skriven utanför Frankrike. Korpusen, som alltså innefattar en kanadensisk författare (sedan länge bosatt i Frankrike), en grekisk författare och en rysk författare, är eurocentrisk, vilket inte är något fel. Men detta proble-

matiseras mycket lite. I Hustons fall är dessutom frågan om hennes (hypotetiska) tillhörighet till en franskspråkig kanadensisk litteratur eller till den Frankrike-franska av visst intresse. Medan kapitlet om Huston kunde ha vunnit på en något striktare teoretisk inramning, kan sägas om kapitlet om Aleksakis att det ibland tappar lite i fokus och kunde ha kortats något. Det mycket lärorika kapitlet om Makine innehåller flera insprängda utvecklingar mot Hustons och Alexakis författarskap, vilket kan upplevas som lite hindrande i läsningen av själva analysen. Avsnittet mynnar ut i en diskussion om den franska romanens gränser. De frågeställningar som finns här kunde ha utvecklats ytterligare och det hade varit bra med ett sammanfattande synteskapitel. Där kunde ovanstående utvecklingar mot Huston och Alexakis och frågan om gränsdragningar ha ingått, i synnerhet som det avslutande kapitlet är relativt kort. Med detta sagt vill jag framhålla att texten alltså är välformulerad och att analyserna utförs med auktoritet. Duhans studie har alla möjligheter att inspirera och vägleda andra forskare inom det tvärspråkiga forskningsfältet, särskilt vad gäller den franskspråkiga litteraturen i detta sammanhang. Här talar jag inte minst utifrån egen erfarenhet av sådan forskning.

Svante Lindberg

Gabriel Itkes-Sznep, *Nollpunkten. Precisionens betydelse hos Witold Gombrowicz, Inger Christensen och Herta Müller*, Stockholm: Nirstedt/litteratur, 2021, 203 s. (diss. Södertörn)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23689>

När Harry Martinson i sitt rymdepos *Aniara* (1956) säger att ”Döden är en konstant” klär han existensens slutpunkt i matematikens dräkt – som om döden skulle kunna kvantifieras genom någon matematisk konstant, som exempelvis π (Arkimedes konstant) eller φ (gyllene snittet). Även om de är just ”konstanter” och därmed har ett fixerat kvantitativt värde uppvisar de en irrationell, oregelbunden och därför oförutsägbar sekvens av decimaler. Konstanter är därmed fasta men också genom decimalutvecklingens oberäknelighet irrationella. Döden som existentiell storhet uppfyller förstås båda perspektiven

– den drabbar oss obevekligt men förutsägelsen av dess exakta ankomst förblir en prognos med alltför många variabler ...

Existentiella dimensioner tenderar att stöta bort mätbarhet och exakthet. När Martinson beskriver hur vår teknologi satt Jorden i karantän och talar om döden som en konstant, kan vi läsa in hur de exakta vetenskaperna blir måltavlor för hans civilisationskritik. All sofistikerad apparatur till trots kan vi inte värja oss mot katastrofen – just för att det är denna apparatur som gjort Jorden livsoduglig. Modernitetens historia och modernitetskritiken utgör en fond i Gabriel Itkes-Szneps avhandling i estetik, *Nollpunkten. Precisionens betydelse hos Witold Gombrowicz, Inger Christensen och Herta Müller*. Att begreppet precision är ett viktigt begrepp inom litteraturens diskurs är bortom allt tvivel, men litteraturens materia är töjbar, flytande, närmast inbegreppet av det inexakta. Och ändå: vi förväntar oss att litteraturen ska vara träffsäker och precis; det är begrepp som kritiker ofta tillgriper för att beskriva den skönlitterära textens kvalitet, ofta utan att närmare definiera vari precisionen består. Precision är ett begrepp som tillåts verka på en intuitiv nivå.

Itkes-Sznep har i sin avhandling valt att beträda denna utmanande väg för att syna inte bara precisionens betydelse hos ovan nämnda författare utan också försöka ringa in begreppets betydelse i en vidare litterär kontext. Brottningen med det senare äger huvudsakligen rum i avhandlingens inledande kapitel, ”Att precisera det oprecisa”, en rubrik som återspeglar projektets tankeprovande karaktär, där det precisa ständigt skuggas av det oprecisa, och där föreställningen om precision slits mellan vetenskapens anspråk på exakthet och konstens/litteraturens idé om träffsäkerhet.

Som teoretiskt fält är frågan om litteraturens precision förhållandevis oplogat. Denna brist leder inledningsvis in Itkes-Sznep till filosofins domäner. Avstampet sker i Edmund Husserls fenomenologiska tänkande och hans kritik av matematikens och geometrins anspråk på exakthet och effekten av ett sådant förhållningssätt, nämligen att världen töms på mening. Den ”förundran” som en gång vägledde vetenskapen och som nu utplånats av vetenskaplig exakthet är en aspekt av denna meningsförlust, menar Itkes-Sznep med hänvisning till Ernst Jünger. Att förundran nu flytt från vetenskapens fält är en del av modernitetens kris. Ytterst handlar det om att vetenskapen

med avhandlingsförfattarens ord ”upphört att fungera som källa till kunskap om det varande som sådant” – det som står på spel är alltså existensen själv (14).

Från ”meningsförlusten” riktas linsen mot nihilismen och mer specifikt Jean-Luc Nancys uttolkning av dess särart i *Demokratins sanning* (2014) – och här närmar vi oss ett spår som har stor relevans för avhandlingen. För Nancy, skriver Itkes-Sznep, blir nihilismen liktydig med ett ”upphöjande av ekvivalensen som universellt och allenarådande mått. Inom dess paradigm har ingenting värde eller mening försåvitt det inte antas utbytbar med något annat. Här härskar den vetenskapliga och matematiska precisionen.” (17) Men vi kan naturligtvis inte likställa vetenskapens precision med litteraturens, enligt avhandlingsförfattaren. Med ekvationerna och abstraktionerna töms tillvaron på distinktioner; det är först i skillnaden som vi kan tillskriva något ett värde och en mening – och det är trots allt inom den senare sfären som vi vill och måste placera litteraturen, som något meningsgivande, med tillägget att det inte alls handlar om meningens entydighet utan snarare om litteraturens oändliga meningsmöjligheter.

Efter besöket på filosofins område och med ambitionen att orientera sig mot en annan slags precision söker sig avhandlingsförfattaren till litteraturen själv, närmare bestämt Paul Celan, som tveklöst blir den enskilt viktigaste referensen i försöket att beskriva den litterära precisionens art. Vad som tydliggörs i fallet Celan och även genom avhandlingen som helhet är att den vetenskapliga precision som har kvantifierbarheten som mål aldrig är helt frånvarande när vi talar om litteraturens precision. När Celan i ett svar på en enkät talar om att litteraturens språk ”nämner och sätter, det försöker att mäta upp det givnas och det möjligas område” antyder formuleringen en mätbarhetsdimension, men det är samtidigt något annat än vetenskaplig precision som åsyftas – med Itkes-Szneps ord: ”att markera ut en plats (’kontur’), samt att placera sig själv och finna en riktning (’orientering’)” (22). Begreppen ”kontur” och ”orientering” är Celans och pekar bortom ett mimetiskt förhållningssätt. Det handlar snarare om att precisionen gör ”*presens* självt möjligt”, det vill säga närvaro, varande (22). Samtidigt är skillnaden avgörande för det enskildas värde. Och den paradoxen följer med genom hela avhandlingen, men utan att den synas skarp i kanterna. Jag inväntar under läsningen

en problematisering av detta, men det landar mer i ett påstående. Stundom tas paradoxen för given, stundom undertrycks den och vi möts av ett försvar för en närvarons metafysik.

I grunden identifierar *Nollpunkten* en ”existentiell angelägenhet” som – om man följer Celan – handlar om att söka och vinna verkligheten. Verkligheten, den omgivande, den historiskt laddade, är inte något givet utan det krävs en specifik sensibilitet för att identifiera den extensiva klarhet som Alexander Baumgarten en gång tillskrev konstverket och dikten. För Itkes-Sznep är denna sensibilitet relaterad till precisionen: ”Min tematisering av precisionen underförstår [...] tematiseringen av en viss sensibilitet” (36), en sensibilitet som riktas mot tillvarons enskildheter och detaljer, åtkomliga genom en närläsande praxis som tar fasta på en serie troper i de författarskap som avhandlingen fokuserar. Hos Gombrowicz intresserar sig avhandlingsförfattaren för antinomin, hos Christensen kiasmen och slutligen hos Müller liknelsen. Troperna, liksom dateringarna författarna i olika utsträckning ägnar sig åt, blir verktyg för att nosa upp författarnas ”vilja till precision” (37).

Som bäst fungerar denna ”tematisering av precisionen” i kapitlet om Gombrowicz. Sannolikt beror det på att Gombrowicz texter genom betonandet av dateringar och uppräkningsmycket explicit gör sig mottagliga för en precision av matematiskt snitt – samtidigt som dessa uppräkningsmycket situationer och föremål framträder som skenbart precisa, utbytbara och isolerade från varandra, så tydligt bereder plats för ett annat perspektiv. Ett sådant perspektiv kan, i Itkes-Szneps läsning, manifesteras en precision som bejakar närvaron av ett ingenting, av ”[a]tt världen finns, snarare än att ett eller annat uppräkningsbart ting finns i den” (70 f). I Gombrowicz uppräkningsmycket identifierar avhandlingsförfattaren ett plötsligt brott, en tömning av meningen, men samtidigt erkännandet av en närvaro, som kan vara närvaron av ett ingenting. I andra fall, som i en passage från Gombrowicz roman *Pornografi* (1960), där närmiljön hastigt upplöses till förmån för närvaron av kosmos och vi kommer i ”kontakt med tillvarons gränser”, skriver Gombrowicz fram en mottaglighet för konkretionen i denna kosmiska uppenbarelse (73). Gombrowicz skriver: ”Och detta uppgående i rymden beledsagades av en fruktansvärd stegring av det konkreta, vi var i kosmos, men vi var som något

förfärande givet, något in i minsta detalj bestämt.” (Gombrowicz, *Pornografi*, citerat från Itkes-Sznep, 72)

Det är i sådana passager från ett urval av Gombrowicz verk och analyserna av dem som avhandlingsförfattarens ansats att ”tematisera precisionen” blir övertygande. Jag blir inte lika övertygad i analyserna av Inger Christensen. Det beror huvudsakligen på att avhandlingsförfattaren aktiverar en serie begrepp, delvis historiskt laddade och relaterade till inledningskapitlets diskussion (begreppet ”förundran”), delvis begrepp av Christensens egen hand, såsom ”frånvarande närvaro” och ”avförverkligande” – begrepp som sedan flätas samman med kiasmen och precisionen. Utläggningen av dessa enskilda begrepp är välgenomtänkt och bidrar till fina insikter i Christensens författarskap. Hur begreppen länkas till varandra och hur de mejslar ut precisionen är inte lika tydligt. Liksom utplåningen av skillnaden blev ett viktigt element i läsningen av Gombrowicz, där de uppräknade fenomenen töms på betydelse, är hänvisningen till ett likartat ekvivalenstänkande hos Christensen också centralt för argumentationen, inte minst i förhållande till hennes diktsvit *alfabet* (1981). Att dessa räckor bryter samman och uppenbarar något annat är helt sant – som när atombombens existens påtalas i *alfabets* 10:e dikt och ett explicit ”jag” äntrar scenen. Denna plötsliga scenförändring ändrar läsningens perspektiv. Men argumentationen kring hur de oprecisa kiasmiska skiften och omkastningar som kännetecknar detta avsnitt signalerar precision blir alltför svepande. Något tydligare framträder precisionen i förhållande till Christensens fascination inför siffror, mer specifikt i förhållande till en efterlämnad kortdikt: ”04.44.48/som sommartid i jordens første timer”, där tidsangivelsens precision öppnas mot en förundran, enligt avhandlingsförfattaren, genom att dessa första sommartimmar ”anges i radikal enskildhet (en enda sekund) och av det skälet framstår som okänt och inte alls givet” (125). Men raden kan väl å andra sidan också läsas ironiskt: som att tidens precision helt saknar relevans i detta sammanhang. Är förundran verkligen det mentala tillstånd man tänker på här?

Med denna efterlämnade dikt slutar läsningen av Christensen. Det är ett sparsmakat urval avhandlingsförfattaren tar sig an. Generellt hade jag önskat fler läsningar av Christensen för att övertalas om precisionens art i hennes diktning. Det finns en större generositet

gentemot det skönlitterära stoffet i läsningarna av Herta Müller, där motorn i Itkes-Szneps läsningar är liknelsen, genom vilken vi åter befinner oss i ekvivalensernas värld. Poängen är att de upplöses – att något inledningsvis är *som* något annat för att slutligen *bli* detta andra. Men är ”upplösning” verkligen rätt begrepp? Handlar det inte snarare om ”koncentration”? Utan att avhandlingsförfattaren talar i dessa termer, förefaller upplösningen signalera inträdet av metaforen, eller kanske rentav katakresen, den figurativa bild för vilket inget egentligt uttryck existerar. Det begreppet skulle i min mening bättre kunna svara mot tanken på ”postulerandet av verklighet” som dessa bilder är inbegripna i, ett slags vinnande av verklighet för att tala med Celan. Det svarar också mot bildernas temporalitet, att vissa bilder helt enkelt äger en närmast livslång relevans, som i fallet ”snöförräderi”. Sammansättningen är en nyskapelse som Müller etablerar i essän ”Alltid samma snö och alltid samma farbror” (2011) för att beskriva hur hennes mor förrådades genom sina fotspår i snön när hon försökte undkomma den sovjetiska arméns framfart 1945. Och snön kan aldrig förlåtas, den förblir en förrädare; ordet anger, som Itkes-Sznep säger, ett ”sammanförande av *igår* och *idag*” (144).

I öppnandet av denna detalj, spåren i snön, ”snöförraderiet”, är precisionen verksam, skulle Itkes-Sznep säga. Om Gombrowicz kunde öppna detaljen mot ett närvarande ingenting, eller mot ett kosmos som konfronterar oss med tillvarons gränser, förefaller Müller öppna sig mot tillvarons temporaliteter. När uppräkningarna och dateringarna hos Gombrowicz, Christensen och Müller plötsligt briserar, när dessa ekvivalenser under ett ögonblick snittas, framträder närvaron av något – och den närvaron är effekten av precisionen. I avhandlingens sista kapitel, ”Nollpunkten. *Avslutning*”, hänvisar Itkes-Sznep till öppnandet med referens till Jean-Luc Nancy, som talar om hur ”exaktheten” ”låter sig erfaras som öppning, och där det som öppnas och ges tillträde till, flödar över och glider en ur händerna, är: mening.” (165) Poetens slagruta sveper över marken tills den markerar en vattenådra, en plats, ett tillflöde, och så borrar poeten sig ner till källans rika flöde.

Precisionen ska behandlas som ”en existentiell angelägenhet och först därigenom som litterär” (31) – det slås fast i avhandlingens inledning. Men vad betyder detta? Att den litterära materia vi här

möter – i Gombrowicz, Christensens och Müllers texter – och den precision som finns i det litterära handlaget är sekundär i förhållande till den existentiella dimensionen? Kan inte skrivandets utgångspunkt betraktas som en ”nollpunkt”? Det tomma arket som jaget hukar över, ett jag som – för att citera en rad från Celan som också Itkes-Sznaps återoppar – ”talar utifrån den särskilda inklinationsvinkel som är dess existens”. Alltså: en existens som talar, skriver. Språket och existensen kan inte åtskiljas. För Celan är detta en huvudpoäng – och jag får känslan att det är centralt också i Itkes-Sznaps avhandling. Men jag ser inte denna diskussion utvecklad i analyserna av Gombrowicz, Christensen och Müller. Subjektets inklinationsvinkel skiljer sig rimligen åt mellan de olika författarskapen. Subjektets roll i denna ambition att nå precision är oklar – är den möjlig att identifiera i Christensens suggestiva ”frånvarande närvaro”, i totalitarismens beskärning av jagets siktlinjer hos Müller? Subjektets roll är antydd – men inte preciserad.

Itkes-Sznaps välformulerade avhandling ger ett viktigt bidrag till förståelsen av ett ämne som framstår som både en självklar ingrediens och ett undflyende väsen i en litterär kontext: precision. Det teoretiska inledningskapitlet är klargörande, även om de efterföljande analyserna tydligare kunde hakat i dessa resonemang, i synnerhet de delar som inte behandlar Celans föreställning om precision, som nu får en avsevärd tyngd – på bekostnad av andra, mer teoretiskt anlagda spår. Urvalet av de skönlitterära författarskapen kan förstås diskuteras. Hur kan man närma sig begreppet ”precision” hos författarskap som inte har den ideologiska och politiska förankring som finns hos Gombrowicz, Christensen och Müller? Visserligen trycker Itkes-Sznaps på den existentiella dimensionen men den är också tätt sammanknyppad med ideologin och politiken i dessa författarskap. Man kan förstås inte säga allt, men kanske lite mer.

Ingemar Haag

