BOKENS MATERIALITET

Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter
ISSN 1601-1562

1. *Vid texternas vägskäl. Textkritiska uppsatser*. Red. av Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell. Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1999. ISBN 91-7230-087-6
2. *Megen viden i forskellige hoveder. Om kommentering af nordiske klassikere*. Red. af Johnny Kondrup & Karsten Kynde. C.A. Reitzels Forlag, København 2000. ISBN 87-7876-200-6
3. *Bok og skjerm. Forholdet mellom bokbasert og digitalt basert tekstutgivelse*. Red. av Jon Gunnar Jørgensen, Tone Modalsli, Espen S. Ore & Vigdis Ystad. Fagbokforlaget, Oslo 2001. ISBN 82-7322-171-7
4. *Text och tradition. Om textedering och kanonbildning*. Red. av Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell. Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2002. ISBN 91-7230-107-4
5. *Varianter och bibliografisk beskrivning*. Red. av Pia Forssell & Rainer Knapas. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2003. ISBN 951-583-102-4
6. *Læsemåder. Udgavetyper og målgrupper*. Red. af Per Dahl, Johnny Kondrup & Karsten Kynde. C.A. Reitzels Forlag, København 2005. ISBN 87-7876-447-5
7. *Filologi og hermeneutikk*. Red. av Odd Einar Haugen, Christian Janss & Tone Modalsli. Solum Forlag, Oslo 2007. ISBN 978-82-560-1576-4
8. *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*. Red. av Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund. Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2009. ISBN 978-91-7230-149-8

Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter. 8

Bokens materialitet

Bokhistoria och bibliografi

Bidrag till en konferens anordnad av Nordiskt Nätverk
för Editionsfilologer 14–16 september 2007

Redigerad av Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund

sVs

SVENSKA VITTERHETSSAMFUNDET
STOCKHOLM 2009

Utgiven med bidrag från Ridderstads stiftelse för historisk grafisk forskning

Abstract

Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi, red. Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund (*The Materiality of the Book. Book History and Bibliography*, ed. by Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund), Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter. 8, 262 pp., Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2009. ISBN 978-91-7230-149-8.

The volume consists of ten papers presented at a conference arranged by the Nordic Network for Textual Critics (Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer) in Uppsala, Sweden, September 14–16 2007. First is a discussion of the role of book history within modern textual criticism by Per S. Ridderstad. Another aspect of the topic is covered in the following contribution, by Johan Svedjedal, who raises the question when and how the book makes itself heard. Departing from rare material in the University Library of Uppsala, Per Cullhed demonstrates how codicological aspects offer ways into the cultural history of the 17th century. After these introductory presentations seven studies of specific issues follow, starting with the Russian avant-garde, which Torben Jelsbak uses to suggest complementary concepts to textual criticism. The signals sent out by book covers are the issue of Petra Söderlund's paper, which is focused on Selma Lagerlöf by the turn of the 19th century. In her contribution, Pia Forssell demonstrates what transformations a novel can undergo on its way from serial story to consecutive book publications. The significance of type is clarified by Tore Rem in his paper on how German type was succeeded by Roman type in Norway in the 19th century. The potential and importance of titles and title pages in early 18th century Denmark are illuminated in Jens Bjerring-Hansen's discussion. The same market is treated from the perspective of how the format of the book was understood and used in the contribution by Henrik Horstbøll. In the final contribution, Jon Gunnar Jørgensen discusses the physical aspects of the great translation of Snorri Sturluson's stories of the Nordic kings, 1633.

Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer, http://www.nnedit.org
Svenska Vitterhetssamfundet, http://www.svenskavitterhetssamfundet.se

© Varje enskild författare ISBN 978-91-7230-149-8
Distribution: Svenska Vitterhetssamfundet, c/o Svenska Akademiens Nobelbibliotek, Box 2118, SE-103 13 Stockholm
Tryck: Trycktjänst, Eslöv – Grafisk form: Dick Claésson

Innehåll

Förord · 7
Per S. Ridderstad: *Bokhistoriens roll i modern editionsfilologi* 11
Johan Svedjedal: *Boken tiger, boken talar* 26
Per Cullhed: *Boken som vittne om sin tid – kodikologiska betraktelser över Johannes Freinshemius bokgåva till Johan Skytte* 53
Torben Jelsbak: *Tekst, billede, tekstur. Avantgardelitteratur og bibliografisk beskrivelse* 65
Petra Söderlund: *Blodigt rött eller sobert sepiabrunt? Selma Lagerlöf och den bibliografiska koden* 96
Pia Forssell: *Fältskärns förvandlingar. Romanens väg från följetong till textkritisk utgåva* 120
Tore Rem: *Materielle variasjoner. Overgangen fra fraktur til antikva i Norge* 151
Jens Bjerring-Hansen: *Nye viser og gamle bøger. Om titler og titelblade på bogmarkedet 1719–1720 med særlig vægt på Ludvig Holbergs Peder Paars* 174
Henrik Horstbøll: *In octavo: Formater, form og indhold på det populære litterære marked i 1700-tallets Danmark* 197
Jon Gunnar Jørgensen: *Snorre Sturlesøns Norske Kongers Chronica, Kjøbenhafn 1633. Et bokhistorisk monument og en hjørnestein i nordisk historiografi* 224
Färgsupplement 244
Författare och redaktörer 253
Personregister 256

Förord

Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer grundades 1995 och har till dags dato organiserat tio konferenser och tre forskarkurser för att skapa samarbeten och utvecklingsmöjligheter för vetenskaplig utgivning i Norden. Inriktningen är främst mot 'nyfilologi', d.v.s. utgivning av texter skrivna efter boktryckarkonstens ankomst. Deltagarna har i stor utsträckning varit engagerade i utgivning av enskilda författares verk såsom Henrik Ibsens skrifter, Søren Kierkegaards Skrifter, Samlade skrifter av Johan Ludvig Runeberg och August Strindbergs Samlade Verk, men också i verksamheter inom nationella utgivningssällskap såsom Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Det norske språk- og litteraturselskap, Svenska litteratursällskapet i Finland och Svenska Vitterhetssamfundet. Bland de nya projekt som kommit till märks inte minst utgivningen av Ludvig Holberg, Selma Lagerlöf och Zacharias Topelius.

Konferenserna och forskarkurserna har ägt rum i Helsingfors, Köpenhamn, Oslo, Sandbjerg (utanför Sønderborg), Stockholm, Uppsala och Visby. Åtta av konferenserna har resulterat i en publikation, och föreliggande bok dokumenterar den konferens som arrangerades i Uppsala den 14–16 september 2007: "Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi". Konferensen, som lockade ett sjuttiotal deltagare, hölls bland de formidabla volymerna i Carolina Redivivas boksal samt i Gustavianum. Arrangörer var representanterna för Svenska Vitterhetssamfundet Barbro Ståhle Sjönell (Stockholms universitet), Petra Söderlund (Uppsala universitet) samt Mats Malm (Göteborgs universitet).

Konferensens utgångspunkt var ett perspektiv vars konsekvenser inte bara för editionsfilologin utan för filologi och litteraturvetenskap i stort är större än man vanligen tror: det enskilda verkets materiella och grafiska utformning. Inom ämnesområdet analytisk bibliografi och bokhistoria studeras böcker som fysiska föremål och analyseras i sin sociala och historiska kontext. När en text materialiseras i tryck får den en viss grafisk struktur, binds i ett utvalt band och ges ett av

flera möjliga format. Det har blivit allt tydligare att layout, stilsort, format och inbindning inte bara är betydelsebärande, utan till och med kan styra mottagandet på genomgripande vis. Syftet med konferensen och denna bok har varit att rikta fokus mot dessa förhållanden. Smått paradoxalt hänger den skärpta uppmärksamheten på materiell och grafisk utformning samman med de digitala medierna: elektroniska texter är förvisso inte fysiska, men t.ex. utgivning via Internet ger helt nya möjligheter att presentera och studera verken i faksimil och väga in den fysiska artefaktens verkan.

Boken inleds med en perspektivering av Per S. Ridderstad, som granskar begrepp som 'intention' och 'verk' för att visa hur bokhistoria och analytisk bibliografi kan och bör påverka vår förståelse både av enskilda verk och vetenskapliga begrepp. Ridderstad utreder hur "textens grafiska ansikte" är betydelsebärande och framhåller att det digitala mediet gör det möjligt att se hur en text förändras genom sina olika fysiska presentationer, men samtidigt innebär digitaliseringen i sig själv att texten ändras. Inte minst understryker Ridderstad att även om utgivaren tar aldrig så stor hänsyn till de bokhistoriska aspekterna, kan en vetenskaplig utgåva aldrig reproducera det ursprungliga verket.

Johan Svedjedal byter i sitt bidrag perspektiv från textens ansikte till bokens röst, och går över den grafiska presentationen till litteraturens nya medier, som mp3-filer. Men boken talar inte bara genom att läsas upp, utan i all synnerhet genom bokillustrationer och omslag. Bland komplikationerna som uppstår framhålls, åter, frågan om det är författaren eller förlaget som styrt den grafiska utformningen. I Svedjedals presentation blir 'bok' det begrepp som kraftfullast kräver en ny förståelse.

Per Cullhed tar utgångspunkt i några av Carolina Redivivas äldre volymer för en rad kodikologiska begrundanden. Här är det bokbandet som står i centrum, och vi får se hur det kan fungera som en ingång i produktionstekniska, föreställningsmässiga och kulturhistoriska förhållanden i äldre tider.

Torben Jelsbak vänder sig i stället mot avantgardet, och frågar vilka utmaningar det ger editionsfilologin. Det tidiga 1900-talets futuristiska, expressionistiska m.m. experiment med ord och bild blir

utgångspunkten för frågan om var traditionell editionsfilologi inte räcker till. Med stöd i den bildsemiotik som utvecklades för att fånga avantgardets uttryck av ”Groupe µ” på 1990-talet, föreslår Jelsbak ett nytt begrepp för editionsfilologin: ’textur’.

I sitt bidrag visar Petra Söderlund hur Selma Lagerlöf exploaterade de grafiska möjligheterna att presentera samma verk för olika läsargrupper, då samma trycksats samtidigt kunde användas för billighetsupplagor för en grupp och finare upplagor tänkta för en bildad borgerlighet: det som skilde var de helt olikartat utformade omslagen. Lagerlöfs osedvanligt medvetna och aktiva förhållande till bokproduktionen visar sig vara av generell relevans och erbjuda underlag för teoretiska överväganden.

Ett annat slags mediala förvandlingar visar Pia Forssell på i sitt bidrag om hur Zacharias Topelius *Fältskärns berättelser* transformerats. Diskussionen utgår från de pågående förberedelserna av en vetenskaplig utgåva med de problem som där visar sig, och demonstrerar komplikationerna som hänger samman med att verket innan det utkom i bokform publicerades i ett helt annat medium, som följetong i en dagstidning. Författarens omarbetningar var bara början till en lång rad bearbetningar och förkortningar under 1900-talet, som utgör det problematiska grundlaget för en vetenskaplig utgåva.

När vi läser äldre texter i nya utgåvor, möter vi i regel texten i välbekant antikva i stället för den helt annorlunda fraktur som originalet en gång trycktes i. Tore Rem utreder frågan om stilsorternas betydelse för verket i sitt bidrag om övergången från fraktur till antikva i Norge. Frakturen hade blivit identitetsskapande dels eftersom den associerades med protestantismen medan antikvan stod för katolicismen, dels eftersom det bara var den som var tillgänglig för den mindre bildade läsarkretsen. Den slutliga övergången till antikva var resultatet av en rad omförhandlingar på olika områden, menar Rem.

Jens Bjerring-Hansen visar hur det bokhistoriska perspektivet också kan tillämpas på böckers titlar och titelbladens utformning, med Ludvig Holbergs *Peder Paars* som exempel. Holbergs spel med mottagarnas förväntningshorisont och de signaler som kunde inrymmas på ett enkelt titelblad visar sig högt sofistikerat, och tydliggör hur viktig också denna aspekt av den fysiska boken är.

I sitt bidrag (som inte presenterades på konferensen) klargör Henrik Horstbøll ännu en aspekt av bokens materialitet, då han visar hur formatet användes på 1700-talets danska bokmarknad. Horstbøll skiljer mellan två kommunikationskretslopp: dels statens, kyrkans och universitetens privilegierade, dels det lägre kretslopp för populär litteratur där marknaden var rådande. På denna marknad var bokformatet: kvarto, oktav eller duodes, en central praktisk omständighet och en fundamental markör för att påverka mottagandet.

Bokens sista bidrag visar hur Snorre Sturlasson genom utgåvan 1633 av *Nordiska kungasagor* etablerades som Nordens historiker vid sidan av Saxo Grammaticus. Det brukar framställas som att Snorre från mycket tidiga tider var folkläsning i Norge: Jon Gunnar Jørgensen visar att detta är en överdrift, men hur ändå publiceringen av detta verk, i dess mycket specifika utformning, var av påfallande stor betydelse för den norska och nordiska självförståelsen.

Frågan om bokens materialitet kräver förstås illustrationer, och allra helst färgbilder. Av tryckttekniska skäl återges alla bilder i artiklarna i svartvitt, men ett urval av bilderna återfinns också i färg, samlade i ett ark sist i boken.

Stora tack är vi skyldiga skribenterna, vilkas anföranden utgjorde grunden för angelägna diskussioner vid konferensen och vilkas artiklar utgör denna bok. Vi tackar också de kolleger som hjälpt oss med granskning och korrekturläsning av de danska och norska bidragen: Johnny Kondrup och Per Dahl samt Tone Modalsli och Christian Janss. Dessutom vill vi rikta ett tack till Torbjörn Schmidt som upprättat personförteckningen. Konferensen kunde arrangeras med hjälp av bidrag från Riksbankens Jubileumsfond, Ridderstads stiftelse för historisk grafisk forskning, Nordisk Kulturfond, Vetenskapsrådet och Letterstedtska Föreningen. Tryckningen av denna bok har skett med medlen från Ridderstads stiftelse för historisk grafisk forskning. Vi tackar på det varmaste för det generösa stöd vi mottagit.

Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell och Petra Söderlund

PER S. RIDDERSTAD

Bokhistoriens roll i modern editionsfilologi

Här sitter en skara editionsfilologer med flera i Carolina Redivivas boksal, ett rum där väggarna täcks av böcker, i sin tur omgivet av andra rum fyllda med böcker. Irrar vi runt i det här husets vindlingar, upptäcker vi också mängder av människor, forskare, studenter, biblioteksspersonal, som fortfarande handskas med den sorts föremål vi brukar kalla böcker. Omöjligt att undgå boken som materia.[1]

Ändå. Varken bibliografin eller litteraturvetenskapen ägnade, när jag kom in i dessa världar på 1960-talet, något större intresse åt böckernas materiella aspekter. Bibliografin var i biblioteksvärlden referensbibliografi och den förtecknade verk, så textinriktat att man brukade ange – och fortfarande anger – att böcker har exempelvis 365 sidor, något som är fysiskt omöjligt. Litteraturvetenskapen sysslade likaledes med verk; hur dessa abstraktioner kommit i forskarens händer, och i vilken form, syntes inte vara av större intresse och vikt. Det är klart att det fanns personliga undantag, jag skall inte vara orättvis, men dessa satt oftast långt ut på de smalare filologiska grenarna av vetenskapens träd.

Det finns vetenskapliga genrer som lever i skymundan, utövade av få, uppmärksammade av färre. Inom svensk humanistisk forskning har det länge gällt specialisering på analytisk-deskriptiv bibliografi eller på editionsteori. Fortfarande betraktas sådant arbete gärna som hjälpvetenskaper, dugliga att kartera och bereda marken inför historisk och textanalytisk tankeverksamhet, men utan särskilt meritvärde. I den angloamerikanska litteraturforskningens värld däremot har insikterna i och debatterna om textkritik och editionsteori alltid varit högst levande. Framstående forskare engagerar sig i stora verkutgåvor. Vetenskapliga utgivningsprojekt, inte minst med anknytning till Shakespeare, kom också under 1900-talet att mer eller mindre tvinga engagerade litteraturhistoriker att sätta sig in i och utveckla bibliografisk teori och praktik. Den välkända centrala linjen gick från Wal-

ter Greg i England till Fredson Bowers och sedan G. Thomas Tanselle i USA. Sedan har det blivit nästan självklart för en amerikansk specialist på ett modernt författarskap att också producera en bibliografi, som tillgodoser de materialbibliografiska anspråken på precision.

Att boken är en teknisk produkt och att den är en kommersiell vara, och att både produktionsvillkor och marknadskrafter påverkat bokens språkliga innehåll, det har naturligtvis inte varit obekant för svensk litteraturhistoria eller språkvetenskap. Men under långa tider tenderade perspektivet att försvinna. En påminnelse kom 1991 i Johan Svedjedals utmärkta översikt över textkritisk litteraturteori i Vitterhetssamfundets samlingsvolym *Textkritik*. Så här skrev han: ”Bibliografin bygger på att böcker är fysiska föremål, ting som kan vägas i handen och upplevas med ögat – en märklig upptäckt som få litteraturteoretiker tycks ha gjort. I hög grad är ju litteraturvetenskapen en verkens vetenskap, inte en textens eller bokens.”[2]

Kvalificerade bibliografer har vi fortfarande ont om i Sverige, men vad gäller den vetenskapliga utgåvans teori och praktik har intresset glädjande nog ökat under de senaste decennierna. Bidragit har Strindbergutgåvan, Almqvistutgåvan och inte minst det hundraårsjubilerande Vitterhetssamfundets intensifierade och mer utåtriktade verksamhet, också med personliga knutar i Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Vi har kunnat konstatera, att samma ökande engagemang finns i alla nordiska länder, centrerat kring stora författare: Runeberg, Ibsen, Kierkegaard. Många är engagerade; de flesta verkar sitta här i salen.

På arbetsbänken ligger nu textkritikens och den analytiska bibliografins redskap tillsammans. Hur hamnade de där? Vilken har bokhistoriens roll varit?

I den renodlat författarintentionalistiska ederingsfilosofin skulle materialiteten i dokumentet tvättas bort, för att det ursprungliga verket direkt ur författarens inbillning skulle framträda i rent ljus. Bakom spökar bilden av det romantiska geniet, kämpande mot en krass och oförstående omvärld, förtryckt av förläggare, förbittrad av sättare. Men på omvägar smög sig bokhistorien in i editionsfilologin. Jag skall inte tröska hela intentionsdebatten om igen. Jag vill bara konstatera att om man intar den inte orimliga ståndpunkten att avsikten med

en text har varit att publicera den, då är det det publicerade dokumentet som är den självklara grunden för fortsatt utgivning. Insikter i dokumentets, det fysiska föremålets, produktionshistoria, både den tekniska och den redaktionella, blir centrala och nödvändiga.

Fältet bokhistoria kan ges olika definitioner och avgränsningar. I Storbritannien var det en gång lika med 'historical bibliography' eller historisk bibliografi. Som i systerområdet arkeologi rörde det sig främst om att analysera och beskriva historiska föremål eller brottstycken av föremål, här kallade böcker, och deras tillverkning. I den tappningen var alltså bokhistoria ett delområde inom bibliografin. Och ett utkantsområde. Walter Gregs berömda diktat var ju, att det bibliografen hade att arbeta med var tecken på papper, vad tecknen betydde var inte hans bekymmer. Det var före Donald McKenzie, som vidgade termen 'bibliography' till att vara texternas sociologi och täcka alla sorters texter i alla former av dokument, inte bara böcker och inte bara grafiska, i en total samhällelig kontext. Och det var före Henri-Jean Martin och den 'histoire du livre', som placerade in boken, oavsett dess innehåll, i en socioekonomisk historia som en semiindustriell produkt och vara på en kapitalmarknad. Tillspetsat kan man säga, att till bokhistorikerns uppgift att avfatta en bibliografisk post lades det övergripande kravet att skriva en berättelse. I den tappningen blev nu bibliografin ett delområde inom bokhistorien. I ett parallellt paradigmatiskt skeende lämnade de traditionella bibliografiska och bokhistoriska kunskaperna biblioteken och vandrade över till universitetens institutioner.

När jag nu talar om bokhistoria, blir det i den betydelse som jag använt sedan 1990 i Lund: studiet av skriftkulturens dokument och de processer genom vilka sådana framställs, sprids och utnyttjas, allt i ett historiskt perspektiv. Ämnesområdet kan kallas den grafiska kommunikationens historia. Då tror jag inte, i motsats till medie- och kommunikationsvetare, eller parapsykologer, att immateriell kommunikation är möjlig.

I denna moderna bokhistoriska vetenskap kan editionsfilologin ges rollen av ett intressant delfält för analys, eftersom aktörerna där sysslar med avancerad textöverföring.[3] Men nu gällde det bokhistoriens roll i editionsfilologin. Vilken kan rollen vara?

Alldeles oavsett vilket syfte en utgåva har eller vilket utgivningsteoretiskt ideal som utgivaren ansluter sig till, originalintentionellt, versionshistoriskt eller vad det vara må, måste källäget och textrelationerna klarläggas. De primära källorna är konkret materiella: tecken i färg på en yta.

Oavsett om målet för utgivningen är en faksimiledition eller en textkritiskt etablerad utgåva börjar arbetet med ett eller flera startdokument. Vad bokhistorien kan leverera är kunskaper om dokumenten som sådana, alltså som fysiska föremål. Om vi tar ett enkelt fall, att utge ett faksimiltryck av en tryckt bok, kan bokhistorien berätta om den bokens produktionshistoria och materiella egenskaper. Men eftersom tryckningen av en bok faktiskt innebär att man producerar en lång serie av individer, kallade exemplar, ska bokhistorien också kunna påpeka att det finns eller kan finnas skillnader i både huvudtext och paratexter mellan olika exemplar. Det är inte bara för utgivaren att gå till närmaste bibliotek och plocka ut en bok som ser snygg ut som underlag för scanning.

Bokhistorien kan inte bara meddela insikter i dokumenttexternas fysiska produktion, det som gör dem till distinkta lästexter. Bokhistorisk vetenskap ger också kunskaper om dokumentens kontext genom historien. En bokhistorisk inventering av miljön kring en boks publicering, den kulturella, sociala, ekonomiska och politiska kontexten, är ungefär densamma som en litteratursociolog kan tänkas göra. Men bokhistorikern sysslar med ett mycket bredare spektrum av dokument och kan därför tillföra utomlitterära och utomfilologiska synvinklar.

Var går gränsen mellan den bokhistoria, som kan spela en roll vid praktiskt utgivningsarbete, och en allmän kulturhistoria? Ja, det är inte lätt att bestämma den. Walter Greg försökte 1912 dra en gräns, när han påstod att det bibliografiska fältet undersöker hur man bereder pergament, men är ”indifferent to the breeding of calves”.[4] Som boksociolog är jag nog beredd att överskrida den gränsen, när så behövs. Bristen på papyrus i medelhavsområdet ledde en gång i tiden till att man gick över till pergament som skrivmaterial. Och den varierande aveln av / tillgången på olika djur och därmed hudar påverkade tillgången på pergament i olika regioner och framtvingade

småningom övergången till papper på bokmarknaden. Kunskap om kreatursaveln kan ha betydelse för analysen av enskilda handskrifter.

Det är viktigt att dessutom poängtera det självklara: bokhistorikern undersöker en boks historia. Ett exempel. Att ett exemplar av ett tryck befinner sig i ett offentligt bibliotek, t.ex. ett pliktleveransbibliotek i Sverige, betyder inte att exemplaret har funnits där sedan begynnelsen. En 1700-talsbok kan ha donerats av en privatperson eller köpts in på den antikvariska marknaden någon gång på 1900-talet. Och det betyder att det kan röra sig om manipulerade och därför bibliografiskt otillförlitliga exemplar. För engagerade boksamlare och bibliotekarier har det historiskt gällt att få så fullständiga och praktfulla exemplar av eftertraktade volymer som möjligt. Särskilt under senare delen av 1800-talet och förra delen av 1900-talet, men på den internationella marknaden även idag, kunde man sätta samman ett exemplar av ett tryck med ark och blad från flera olika exemplar. Arken tvättades och papperslagades också noggrant, innan de synnerligen skickliga bokbindarna försåg inlagan med en ny inbindning, ibland med utnyttjande av gamla pärmar. Om ingen dokumentation finns, och det brukar det ju inte göra, är det oerhört svårt att avslöja exakt vad som skett.

Somliga faksimilutgivare har arbetat på samma sätt. Man har som underlag valt de bästa sidorna ur ett antal olika exemplar, och sedan ytterligare förbättrat dem genom att retuschera bort vad man uppfattat som distraherande skönhetsfläckar. Här har det alltså enligt min mening inte rört sig om faksimil, utan om vad man skulle kunna kalla en materialkritisk utgåva, redigerad på motsvarande sätt som en textkritisk. Det vore kanske godtagbart, om bara ursprungsdokumenten och de vidtagna ändringarna redovisas. Men det har man inte brukat göra.

Jag tror att en viktig insikt som bokhistorien kunnat och kan förmedla till editionsfilologin är den att en vetenskaplig utgåva aldrig uttömmande kan representera de ursprungliga dokumenten. Att edera är alltid att välja bort. Bokhistorien kan inskärpa att Stiernhielms Hercules i Vitterhetssamfundets utgåva, nytryckt 1990, eller i Noreens skolupplaga 1964, inte är lika med Paulis tryck 1658, det finns egentligen ingen likhet. De har producerats med olika metoder i väsensskilda kulturer i skilda syften för helt olika läsare. Vad än dess

utgivare må försöka intala oss, är en vetenskaplig utgåva inte längre dess eventuella upphovspersons text, utan utgivarens uppfattning om och version av den texten.

För George Eliot var den fysiska dräkt viktig, som hennes verk mötte läsarna i. Hon lade ned extrem omsorg på valen av omslag till häftesutgåvorna av hennes romaner, där t.ex. det starkt dekorativa omslaget i en svårfunnen limegrön ton på *Middlemarch* skiljer sig fullständigt från *Daniel Derondas* strikta grå enkelhet. Färg och typografi skulle korrespondera med hennes uppfattning om romanens karaktär.[5] Detta är bokhistoria. En modern utgivare behöver förstås inte bry sig om det förhållandet, och lustigt nog tycks just författarintentionalistiska utgivare ha varit minst intresserade av författarnas grafiska insatser.

Det finns författare som är ointresserade av sina verks publika framträdanden. Det finns de som har mycket bestämda åsikter om det typografiska utförandet. Och det finns de författare som vill men inte kan påverka.

Med en bokhistoriskt inspirerad uppvärdering av dokumentens grafiska koder har många nyare utgivningsteoretiker bland annat ifrågasatt en strikt boskillnad mellan substantieller och accidentalier. En mängd intressanta artiklar har de senaste decennierna behandlat interpunktionens utseende och roll i olika texter och ökat vår förståelse för de ickelingvistiska detaljernas tyngd. Det kan gälla talspråkskommateringen i första utgåvan av Jane Austens *Mansfield Park*, övergiven av senare utgivare. Det kan gälla de många varianterna av dramatiska tankstreck i Samuel Richardsons *Clarissa* (och kom ihåg att Richardson var boktryckare).[6]

Den mest illustrativa svenska redogörelsen för en författares inblandning i den grafiska produktionen och vad den leder till när det gäller det bibliografiska resultatet är fortfarande J. Viktor Johanssons uppsats ”Variantexemplar och tryckteknik. En undersökning av originalupplagan av C.G. Leopolds Oden, 1790”. Den publicerades 1947 och är fortfarande underhållande läsning för materialister. Johansson undersökte 13 exemplar av trycket och fann att de representerade 9 typografiskt och textuellt skiljaktiga stater av vad som ändå

faktiskt var en enda tryckning. Detta dels på grund av att Leopold sprang i tryckeriet och kommenderade ändringar, dels på grund av dåtidens motvilja mot att kassera redan tryckta ark.[7]

Edgar Allan Poe älskade vackra trycksaker. Hans tidiga manuskript imiterar tryck, och när han 1841 sänder ut prospekt för sin tidskrift Stylus – bara namnet! – lovar han att den i typografi, pappersskvalitet och inbindning skall överträffa alla liknande amerikanska tidskrifter.[8] Han skissade t.o.m. ett omslag till denna aldrig utkomna tidskrift. I sin kritiska verksamhet hävdade Poe att en recensent var skyldig att granska typografins budskap lika noga som textens. Detta i detalj: sättarnas vana att ersätta tankstreck med semikolon hade han ett ont öga till. Han anklagade rentav vissa förläggare för att försöka höja dåliga författares prestige genom att presentera dem i vacker typografi på gott papper. Longfellow exempelvis. Valda typsnitt kan vara Potemkin-kulisser.

Men i motsats till Richardson på 1740-50-talen och Leopold 1790 hade Poe inte samma möjligheter att själv kontrollera sättarens och tryckarens arbete. Hans berömda debutsamling *Tamerlane* 1827 är en usel trycksak, slarvigt satt och dåligt tryckt på sämre papper – och idag en ohyggligt dyrbar raritet. Hans tredje samling, *Poems* 1831, är ändå värre. Inte att undra på att Poe drömde om att få använda vad han såg som en revolutionerande tryckmetod, nämligen anastatiskt tryck, där författarens handskrift direkt kunde överföras till tryckplåten. Därmed skulle, skrev Poe, bokens fysik sjunka i värde till förmån för bokens moral. Så blev det inte, och det är naturligtvis följdriktigt, att Poes litterära kvarlåtenskap togs om hand av en före detta tryckare, som förfalskade manuskript och gav ut felfyllda editioner.[9]

Bokhistoriska perspektiv har inte bara lyft in de materiella tecknen i editionsverksamheten, de har också demonstrerat tecknens och därmed texternas flytande innebörd. Liksom bibliograferna sent omsider nu har lämnat den svårtolkade föreställningen om idealexemplar, har textkritikerna kunnat lämna förhoppningen om en idealtext, en definitiv utgåva.

Jag skall inte ta upp ytterligare tid här med att rida en av mina gamla käpphästar, den om vikten av att se textens grafiska ansikte. Jag nöjer mig med att säga, att ett dokuments typografi och layout

alltid är betydelsebärande. Även marginaler är meningsskapande.[10] Sedan må det vara upp till en utgivare att avgöra att ett startdokuments grafiska koder saknar eller har mindre betydelse för det aktuella måldokumentets syfte. Om idén är att överföra en lingvistisk text, som förutsätts representera ett immateriellt verk, då är kanske materiella egenskaper inte relevanta. Det är i så fall ett editoriellt beslut, och kan respekteras som sådant. Ibland innebär det tekniska problem att representera en grafiskt avancerad bastext i tryck, men det låter sig nästan alltid göras, och varje avsteg måste motiveras.

Vilken skall då bokhistoriens roll i editionsfilologin vara? Om man får vara normerande.

Jag började med att notera att den bibliografiska vetenskapen länge har betraktats som en hjälpvetenskap till olika textstudier. Med det synsättet inskränks bokhistoriens roll för editionsfilologin till att vara slavens på den filologiska triumfvagnen, upprepande sitt mantra: Kom ihåg att du är materiell!

Det är lustigt att notera många humanisters uppenbara rädsla för att synas syssla med det materiellas detaljer. I *The Business of Enlightenment* (1979), som inrymmer så många fakta om tryckeriarbetarna på 1700-talets verkstadsgolv, behövde Robert Darnton inledningsvis markera att bokhistoria var mer än specialister som begrundar vattenmärken och lärda som ederar Jane Austen.[11] Eller tag PMLA (*Publications of the Modern Language Association of America*), som i en inbjudan häromåret varnade för det förgångna stadium då böcker var objekt för positivistisk bibliografisk forskning. Det liknar teologer rädda för att ta en klunk nattvardsvin.

Om vetenskapliga textutgåvor inte bara har uppgiften att ge dagens läsare möjligheten att uppleva ett kanske svåråtkomligt verk och alltså hålla en klassikerkanon levande, utan om syftet också är att öka förståelsen för den historiska miljö där texten kom till, då menar jag och hoppas jag, att bokhistoriska kunskaper kan lyfta fram själva dokumenten, trycken och handskrifterna, som länkar till och nycklar till det förflutna.

Det finns naturligtvis också en opposition bland editionsfilosofer mot vad man betraktar som en historiserande knappologi. Även ve-

tenskaplig utgivning, menar exempelvis Kelvin Everest (2000), måste hävda det litterära verkets kontinuitet genom tiderna, en textsubstans som måste sättas över tidigare framträdelseformer och anpassas till nya läsekretsar.[12] Skall bokhistorikern alltså abdikera där, avstå från att konfronteras med den läsande publiken?

Problemet med 'verket' är att det är immateriellt (eller abstrakt, som den svenske bibliografen Rolf Du Rietz säger). Hur bestämmer man då dess eviga substans? För litteraturläsaren i allmänhet tycks det substantiella ligga i den språkliga gestaltningen av en löpande berättelse. Men den exakta teckenräckan är inte avgörande. Efter Tanselle och ytterst Lessing har Du Rietz delat upp 'verk' i huvudkategorierna stationära och sekventa.[13] Det litterära verkets substans skulle då ligga i dess sekvens. Mycket både filologiskt och bibliografiskt tänkande bygger också på en uppfattning om text som sekventiell. Du Rietz, som f.ö. menar att textbegreppet definieras av textkritikens väsen och behov, skriver: "En text utgör […] det sekventa elementet i en helt eller delvis sekvent produkt".[14] Hur en fysisk produkt som ett dokument kan vara sekvent får man fundera över.

Rörligheten ligger i betraktarens ögon vid tillägnandet av ett dokument. Rörliga dokumentformer finns däremot inte. Även en film är som föremål statisk. Det är tittaren som upplever rörelsen, eller mer teoretiskt med Mats Dahlström i hans nyutkomna avhandling: "Sekventialiteten är […] en kulturell konstruktion".[15] Att hävda skillnaden mellan det löpande och det stillastående är alltså användarvänligt, men innebär vetenskapliga problem.[16]

Om jag tillåter mig att återvända till ett forskningsområde som jag egentligen lämnade för trettiofem år sedan, nämligen poesin, skulle jag vilja hävda att många poetiska texter är ickesekventiella. En poetisk text har flera lager eller nivåer. Ett lager är den lingvistiska texten; den kan möjligen kodas sekventiellt och överföras till nya manifestationer. Men ett annat lager är den grafiska texten, och den är ickesekventiell, grafisk också i den meningen att den upptar en yta och måste beskrivas i ett grafiskt konkordatsystem. En dikt är ingen berättelse; den är en bild – ut pictura poesis. Det ögat ser, och det örat hör, i en dikt, kan vara väsentligare än vad förståndet begriper. Vetenskaplig utgivning är traditionellt bra på att överföra informa-

tion i form av linjär, förklarande, berättande text. Varianter kan då knytas till markerade platser på textlinjen. Men många modernistiska dikter är uttalat tredimensionella. Många äldre likaså, fast det sällan observerats.

I motsats till facktext kan poesin sägas vara informationsmässigt oansvarig. Jag tror att det är därför som Jerome McGann har påstått att ”[w]hen Plato called for the expulsion of the poets from the city, he was arguing for a certain theory of textuality”.[17] Men låt oss återvända till den editoriella frågan om verkets och textens kontinuitet genom tiderna. Även en diplomatarisk utgåva blir en värderande utsaga, inte bara genom sin metodik utan också på grund av sin kontext och den beställare som alltid finns. En utgivare lyfter fram vissa drag och poängterar vissa detaljer, t.ex. genom uppmärkning. Genom sina kommentarer adderar utgivaren ytterligare textlager till författartexten, som en form av paratexter, eller snarare intertexter, eftersom de direkt påverkar läsningen av den text de samverkar med.[18] De nu så populära elektroniska arkivutgåvorna (typ The Rossetti Archive) har försökt komma över det här hindret. Genom att lägga in allt i något avseende sammanhörande material oredigerat i ett nät av länkar menar man att man möjliggör för användaren att själv dra sina slutsatser och på egen hand återskapa det önskade verket. Men då glömmer man att själva digitaliseringen ändrat de ursprungliga källorna till nya källor.

Jag skulle ha trott att medvetenheten om värderingar och subjektivitet i vetenskaplig utgivning hade ökat med det textsociologiska inflödet. Men Dahlström hävdar faktiskt att det är ”möjligt att idén om den digitala utgåvan” som ett objektivt arkiv ”inneburit att det värdeneutrala perspektivet lyckats flytta fram sina positioner”.[19] En intressant fråga i förlängningen av värderingsproblematiken är den om utgivares konsekrationsmakt.

Vem bestämmer verket? Enklast är kanske att med Dahlström säga, att ett ’verk’ är: ”bibliografiskt sett något som binder samman ett kluster av dokument”, eller, summan ”av de dokument som manifesterar dess text”.[20] Jag vill gärna tillägga att ett ’verk’ dessutom kan sägas innehålla ett konglomerat av föreställningar, de föreställningar som mer eller mindre informerade personer gjort sig om ’ver-

ket'. Med detta breda verkbegrepp har den dokumentspecialiserade bokhistorien även fortsättningsvis en avsevärd kritisk uppgift i den editionsfilologiska verksamheten.

På tal om konsekrationsmakt skall jag be att få avsluta med en liten sedelärande historia. De som hört den många gånger får ursäkta. I slutet av 1800-talet uppeldades engelska poesiälskare och amerikanska boksamlare av uppgiften att man funnit ett litet antal exemplar av ett separattryck av Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese*, med impressum Reading 1847, d.v.s. tre år före den dittills kända förstapubliceringen av dessa på sin tid berömda dikter. Sensationellt! Allt högre priser betalades för denna rörande relik från en romantisk kärlekssaga. Ytterligare okända separattryck av engelsk diktning från 1840-talet till 1880-talet (Tennyson, Rossetti, Swinburne m.fl.) började nu också dyka fram ur gömmorna och nå bibliofilerna via den antikvariska bokhandeln och på auktioner. De nyupptäckta tryckens existens påverkade naturligtvis källäget för de legitimerade utgivarna av samlade verk av och bibliografier över viktorianska författare. Den högt ansedde bibliografen och styrelseledamoten i flera författarsällskap, Thomas J. Wise, kunde i sina Browning-bibliografier (Robert 1897 och Elizabeth 1918) framhålla betydelsen av det lilla trycket från Reading 1847. Wises auktoritet styrde också de flesta andra sådana trycks entré i litteraturhistorien.

En bit in på 1930-talet började två unga antikvariatsbokhandlare fundera över detta, att så många små dikttryck, broschyrutgivna före tidigare kända publiceringar, ungefär samtidigt nått marknaden. Och alla i samma skick, som nya, och utan några tillskrifter från författarna eller annan tidig proveniens. Resten är en kriminologisk undersökning, framlagd 1934: *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth Century Pamphlets*, av John Carter & Graham Pollard. En materialanalys visade att papperet till Reading Sonnets 1847 innehöll kemisk massa, inte använd i England före 1883, och att andra ifrågasatta dokument med tryckår 1842 till 1858 innehöll espartofibrer, något som introducerades i England först 1861. En typografisk analys visade att det använda typgarnityret genom bl.a. ett säreget frågetecken kunde härledas till ett Londontryckeri mellan 1876 och 1893.

Trycken var förfalskningar, men av en fiffig natur: inte kopior, utan utgåvor som kunde ha funnits på riktigt. Liknande genuina tryck förekom.

Och vem hade då stått för denna lyckade metod att dra den läsande publiken vid näsan och lura pengar av visserligen bottenrika amerikanska boksamlare? Inte någon lågsinnad bokhandlare eller fattig tryckare; dessa mellanhänder var oskyldiga. Upphovsmännen var två oantastliga auktoriteter: Harry Buxton Forman, känd för viktiga editioner av Shelley och Keats, tillsammans med Thomas J. Wise, en gång kallad ”the father of modern bibliography”. Sensmoralen får ni själva dra.

NOTER

1 Partier av detta föredrags text har också använts i en recension av Mats Dahlströms *Under utgivning*, i *Samlaren* 2007, s. 365–372.

2 Johan Svedjedal, ”Textkritisk litteraturteori”, *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, red. B. Ståhle Sjönell, Stockholm 1991 [s. 42–78], s. 50.

3 Det är den fråga som Mats Dahlström tagit upp i sin avhandling *Under utgivning* – om den mer nedan.

4 Walter Greg, ”What is Bibliography?”, urspr. föredrag 1912, publ. 1914, bearb. i Gregs *Collected Papers*, ed. J.C. Maxwell, Oxford 1966 [s. 75–88], s. 80. Sv. övers., ”Vad är bibliografi?”, finns i *Böcker och bibliotek*, red. M. Björkman, Lund 1998, s. 395–406.

5 Gail Elizabeth Korn, ”’[T]o correspond with you in green-covered volumes’: George Eliot, G.H Lewes and the Production of her Books”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, front. A–B o. s. 12–25.

6 Steven R. Price, ”The Autograph Manuscript in Print: Samuel Richardson’s Type Font Manipulation in *Clarissa*”, *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, ed. P.C. Gutjahr & M.L. Benton, Amherst 2001, s. 117-135.

7 J. Viktor Johansson, ”Variantexemplar och tryckteknik. En undersökning av originalupplagan av C.G. Leopolds Oden, 1790”, *Bok- och bibliotekshistoriska studier tillägnade Gustaf Bernström 15/1 1947*, Stockholm 1947, s. 90–140, omtr. i Johansson, *Boksamlande och forskning*, Göteborg 1971, s. 131–180.

8 Leon Jackson, ”’The Italics are Mine’: Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print”, *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, ed. P.C. Gutjahr & M.L. Benton, Amherst 2001 [s. 139–161], s. 142.

9 Ibid., s. 161.

10 Se Nick Frankel, ”The Meaning of Margin: White Space and Disagreement in Whistler’s *The Gentle Art of Making Enemies*”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 87–104.

11 Robert Darnton, *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie, 1775–1800,* Cambridge, Mass., & London 1979, s. 2.

12 Kelvin Everest, ”Historical Reading and Editorial Practice”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 193–200.

13 Rolf E. Du Rietz, *Den tryckta skriften. Termer och begrepp*, Uppsala 1999, s. 35.

14 Ibid., s. 44.

15 Mats Dahlström, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgåvans bibliografiska funktion,* Skrifter från Valfrid 34, Borås 2006, s. 64.

16 Obs. härtill Elaine Svenonius, *The Intellectual Foundation of Information Organization*, Cambridge, Mass., 2000, s. 122, med hänvisning till Hirons-Graham.

17 Jerome McGann, ”Endnote: What is Text?”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000 [s. 329–333], s. 330.

18 I linje med Glyn Whites resonemang, ”The Critic in the Text: Footnotes and Marginalia in the Epilogue to Alasdair Gray’s *Lanark: A Life in Four Books*”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 55–70, spec. s. 61.

19 Dahlström 2006, s. 249.

20 Ibid., s. 61 och 268.

LITTERATUR

Dahlström, Mats, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgåvans bibliografiska funktion*, Skrifter från Valfrid 34, Borås 2006.

Darnton, Robert, *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie, 1775–1800,* Cambridge, Mass., & London 1979.

Du Rietz, Rolf E., *Den tryckta skriften. Termer och begrepp*. Uppsala 1999.

Everest, Kelvin, "Historical Reading and Editorial Practice", *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 193–200.

Frankel, Nick, "The meaning of margin: white space and disagreement in Whistler's *The gentle art of making enemies*", *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 87–104.

Jackson, Leon, "'The Italics are Mine': Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print", *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, ed. P.C. Gutjahr & M.L. Benton, Amherst 2001, s. 139–161.

Johansson, J. Viktor, "Variantexemplar och tryckteknik. En undersökning av originalupplagan av C.G. Leopolds Oden, 1790", *Bok- och bibliotekshistoriska studier tillägnade Gustaf Bernström 15/1 1947*, Stockholm 1947, s. 90–140, omtr. i Johansson, *Boksamlande och forskning*, Göteborg 1971, s. 131–180.

Korn, Gail Elizabeth, "'[T]o correspond with you in green-covered volumes': George Eliot, G.H Lewes and the Production of her Books", *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, front. A–B o.s. 12–25.

McGann, Jerome, "Endnote: what is text?", *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, ed. by J. Bray, M. Handley, A.C. Henry, Aldershot 2000, s. 329–333.

Price, Steven R., "The Autograph Manuscript in Print: Samuel Richardson's Type Font Manipulation in *Clarissa*", *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, ed. P.C. Gutjahr & M.L. Benton, Amherst 2001, s. 117–135.

Svedjedal, Johan, "Textkritisk litteraturteori", *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter,* red. B. Ståhle Sjönell. Stockholm 1991, s. 42–78.

Svenonius, Elaine, *The Intellectual Foundation of Information Organization*, Cambridge, Mass. 2000.

White, Glyn, ”The Critic in the Text: Footnotes and Marginalia in the Epilogue to Alasdair Gray’s *Lanark: A Life in Four Books*”, *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, Aldershot 2000, s. 55–70.

JOHAN SVEDJEDAL

Boken tiger, boken talar

”No Pyramid / No God / No Allen Ginsberg / No Bruno K. Öijer”. Jag tar fram Bruno K. Öijers fjärde diktsamling, *Spelarens Sten* (1979), den som blev ett bakslag hos kritikerna. Den inleds med ett faksimil av ett brev från Allen Ginsberg till författaren, varifrån citatet har hämtats.[1]

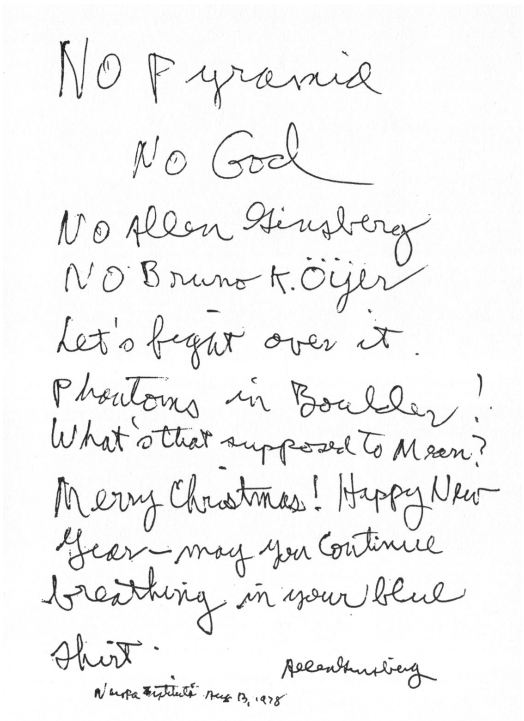


BILD 1. Faksimil av hälsning från Allen Ginsberg i Bruno K. Öijers *Spelarens Sten* (1979).

I början av sjuttiotalet hade många hälsat Öijer som svenska poesins unga löfte, som en metaforens förnyare och en förvaltare av den stora modernistiska traditionen, bakåt genom beatpoeterna till surrealisterna. Men med *Spelarens Sten* var festen över. Det fanns många skäl, men ett som kritikerna lyfte fram var bokens inledande faksimil, det som jag just citerade ur (och som Öijer anser så viktigt att han har låtit det följa med in i de hittills fyra utgåvorna av hans samlade dikter, alltså från boken och in i verket *Spelarens Sten*).[2] Faksimilet avbildade en julhälsning från Allen Ginsberg till författaren. Recensenten i *Dagens Nyheter* var snabb att utdela sin dom. ”Det är ingen bra början”, skrev han om faksimilet av Ginsbergs brev. ”Den har där den står ingen annan funktion än att tala om att författaren känner Någon som är Något. Dessutom pekar den obarmhärtigt på det starkt eklektiska draget i Öijers poesi.”[3]

Investeringar, positioneringar, kulturellt kapital, lansering – det finns hela kulturteorier för att uttrycka den sortens synsätt. Men ur författarens synvinkel kan saken förstås se annorlunda ut. Då är det kanske en fråga om valfrändskap, om ett försök att markera tillhörigheten i en tradition – i beatpoesi, den marginaliserade poesin, undergroundrörelsen.[4] Som Öijers andra böcker är *Spelarens Sten* grafiskt genomtänkt, från det inledande faksimilet, via metoden att skriva ”&” och till baksidans vinjett av Öijer, signerad Carsten Regild – en svensk konstnär med oklanderlig bakgrund i samhällskritisk konst, en av grundarna av kulturmagasinet *Vargen* och mannen som skapade bilden av en svart glödlampa. Allt ger samma budskap av fingret i luften som Öijers dikt ”Dubbla Lås”: ”jag blev aldrig rik / du lyckades & köpte två rum i fängelset”.[5]

Men det var inte slut där. *Spelarens Sten* utmanade också genom att *inte* vara underground. Den var nämligen utgiven på ett etablerat, stort förlag: Wahlström & Widstrand, som under flera decennier tillhört de tre dominerande svenska kvalitetsförlagen inom utgivning av poesi. Öijer hade debuterat på ett eget förlag som ”stencilpoet”, och efter ett gästspel på Wahlström & Widstrand hade han givit ut sina böcker på Bo Cavefors förlag – ett vänsterförlag med politiskt radikal profil och oroande kopplingar till allehanda extremistiska rörelser. Med *Spelarens Sten* var han alltså tillbaka på det som kunde kallas

den kommersiella marknaden, på ett av de förlag som länge tillhört de ledande inom lyrikutgivningen.[6]

En övad litteraturläsare behöver bara några bråkdels sekunder att ta in de grafiska signaler jag har talat om (det tar mycket längre tid att beskriva dem i *Spelarens Sten* än att reagera på dem). Bakom ligger ett helt läsarliv av bekantskap med litterära traditioner, konventioner och hackordningar, av litterära moden och tabun. Att läsa är att tolka, och vi tolkar också alla de fysiska signalerna från det föremål vi håller i handen. Då är det som om boken talar.

Och då liknar boken ett magiskt föremål, en talisman i händerna hos de litterära stammar som tillber den och vad den bär på. Två sorters medicinmän tvistar om dess sanna betydelse – textanalytikerna och bokhistorikerna. De talar om samma sak, men de gör det med olika dialekter, munarter där samma ord kan ha olika betydelser i olika sammanhang (ungefär som ”rolig” betyder en sak på svenska och en helt annan på danska).

Så låt mig säga något om den dialekt jag talar i den här uppsatsen. Den skulle kunna kallas *textkritiska*, och jag har lärt mig hur ofta den missförstås av de som uttrycker sig på *textanalytiska*. Jag vet det, för jag var en gång en av dem som bara talade textanalytiska – men numera har jag inga större svårigheter att växla mellan dem bägge. I Sverige har vi nyss fått ett par utmärkta handledningar till textkritiskan, dels i form av Anna Gunders ”Forming the Text, Performing the Work – Aspects of Media, Navigation, and Linking”, dels genom Paula Henriksons *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*. Tillsammans summerar de den etablerade terminologin på området.[7] Den senare rymmer verkligen praktiska råd, men har också en användbar ordlista och en serie definitioner som berättar vad orden betyder på denna dialekt. Visst är somliga termer är både problematiska, mångtydiga och omstridda, men jag utgår här alltså från en sorts minsta gemensamma nämnare – tanken att ett *verk* är en immateriell storhet som framträder fysiskt på olika sätt. Vad gäller det litterära verket sker det via en *text*, en huvudsakligen alfanumerisk sekvens av tecken som i sin tur bärs av ett *medium*. Ett medium är både något som lagrar tecken och något som visar dem. Bägge funktionerna kombineras i *boken*, varmed vi oftast menar *codex*-boken (till skillnad från

exempelvis bokrullen) – medan en föreläsare kan lagra sina tecken i ett USB-minne och visa dem via projektor och filmduk.

I det följande ska jag ge några exempel på vad analysen av sådant kan bidra med vad gäller historisk förståelse. Jag kommer inte att gå vidare till frågor om vilka konsekvenser man som utgivare ska dra av detta, utan vill här bara konstatera två saker. För det första att en vetenskaplig utgivare bör vara medveten om och göra reda för de signaler som sänds ut av medier och texter, alltså verkets fysiska bärare och framträdelseformer. För det andra att denna medvetenhet absolut inte kan förmedlas enbart genom faksimilering, antingen i tryck eller digitalt. Faksimilering har naturligtvis sina givna förtjänster, men den kräver dels analytiska kommentarer, dels insikt om ihåligheten i vad Mats Dahlström har kallat ”det mimetiska antagandet”. Detta antagande är föreställningen att det är möjligt att överföra ett startdokuments alla egenskaper till ett måldokument – alltså att klona eller emulera ett dokument.[8] Men faksimilering eller rent avskrivande är hjälpmedel inför en kritisk edering, inte en ersättning för den.[9]

*

Boken tiger, boken talar. Och hur kan den ha annat än ett kluvet förhållandet till talet, till ljudet? Den talade litteraturen är ju mycket äldre än den nedskrivna, och olika medier föregick den sorts bok vi numera talar om, den samling av textfyllda sidor som vi kallar codex. Vi vet, men glömmer ändå att dra konsekvenserna av, att så många av våra klassiker har en muntlig bakgrund, att de först efter otaliga framföranden och improvisationer fästes på tryck. Homeros. Shakespeare. Bellman. Allt är ursprungligen ljudande litteratur som fästes på tigande papper, repliker och sånger lagrade i ett tryckmedium för att packas upp av läsarens röst, men som en gång lagrades och visades av människor i en scenisk situation. Och länge var den skrivna eller tryckta bokens uppgift ju att vara underlag för högläsning, snarare än för tyst läsning. Så är bokens uppgift att rymma ett partitur för framförandet av det verk den rymmer. Och det är läsaren som förvandlar boken från tigande till talande, från det som bär till det som visar fram.

Det finns litteraturteoretiska konsekvenser av detta (varje läsning kan ses som ett framförande av ett verk, liksom varje tolkning kan ses som ett framförande – litteraturforskaren tolkar verket på samma sätt som pianisten tolkar Beethoven), men här ska jag stanna vid en aspekt som gäller själva boken. Om boken länge har vänt tal i tigande så håller nu motsatsen på att hända. Digitaliseringen har låtit den mediala utvecklingen ta en vändning där ljudboken till sist har blivit rimlig som masspridd artikel. Kassettböcker har funnits länge, och innan dess inläsningar av litterära verk lagrade på LP-skivor. Men med CD:n och mp3-filerna har det äntligen blivit möjligt att lagra stora mängder tal på litet fysiskt utrymme – vilket gör det bekvämt att bära med sig ett bibliotek av inlästa böcker, av det som kallas ljudböcker eller hörböcker. Åtminstone i Sverige är detta den snabbast växande delen av bokbranschen – enligt Svenska Förläggareföreningens branschstatistik har försäljningen av ljudböcker växt från 76 miljoner kronor 2002 till 185,3 mkr år 2006 (vilket ekonomiskt sett gör den ungefär lika stor som marknaden av skönlitterära pocketböcker för vuxna).[10] Då ska man minnas att detta gäller ljudböcker som säljs som fysiska föremål. Till det kommer den snabbt växande verksamheten med nedladdning av mp3-filer vid siter som iTunes – en verksamhet som dessutom ju tekniskt sett är omedelbart global. Framtidens digitala bok kommer kanske inte att vara vad vi en gång kallade en e-text, utan snarare en iBook (eller vad man ska kalla den ström av digitala inläsningar som förvaras i en iPod tillsammans med filmer, videoklipp, hundratals låtar, fotografier och intalade inköpslistor).

Vi lever i en tid när boken som medium bokstavligen börjar tala till oss igen, men inte i form av codex. Det är en tid när störtskyltningen av ljudböcker påminner oss om att boken är något annat än den tigande samling av papper och ark vi har vant oss vid att se som synonym till termen bok. Boken tiger, boken talar – ja, det beror på vilken sorts bok vi talar om. Den vi läser eller den vi lyssnar på.

Och då har jag inte ens gått in på den förändring av lyrikens villkor som orsakades av grammofonskivans genombrott och konstnärliga utveckling under förra seklet – den process som innebar att sjungna texter blev allt från krass kommers till centrallyrik och ikonoklasm. Det vore sannolikt inte svårt att skriva en lyrikens historia där man

visar att diktsamlingen som medial kategori länge befann sig på flykt från den sjungna lyriken, med dess inriktning på rim, slutpoänger och effektfulla enradingar. Då skulle vi använda litteraturen för att låta den tala om bokens funktion bland andra medier.

*

Vi kan förstås låta boken tala som en metafor – ungefär som jag gjorde med *Spelarens Sten* i början av den här uppsatsen. Då menar vi inte att den faktiskt talar till oss (genom att lagra och bära fram talade ord), utan att dess fysiska gestaltning väcker tankar hos oss, skapar betydelser.

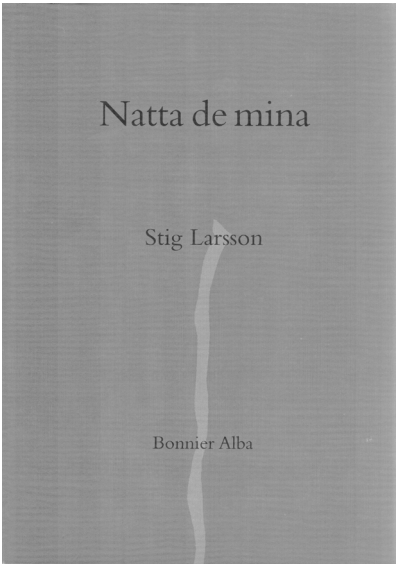
Jag ska strax komma till några exempel på hur böcker kan tala på detta sätt. Men låt mig först säga något om vad boken kan tala om – och vad den samtidigt kan tiga om (allt i den metaforiska betydelse som har mer att göra med textanalytiska än med textkritiska).

En grundfråga gäller här hur mycket författaren kan och vill kontrollera utseendet av sina böcker. En bok och dess innehåll bildar naturligtvis en semiotisk enhet, ett teckensystem där språkliga och fysiska signaler ger ett gemensamt intryck. Förlagen kan sträva efter att använda ett gemensamt signalsystem – ett modernt exempel är genren *chick-lit*, där böckerna helst ska ha rosa omslag, gärna med en slängig teckning snarare än ett fotografi. Och författare kan sträva efter att åstadkomma alla möjliga uttryck – av minimalism, av inre samhörighet, av ödmjukhet eller prakt.

Ett nästan övertydligt exempel på det senare visade den författare som stod i begrepp att ge ut en bok på Svenska Allmogeförlaget. Det var en firma där författarna betalade kostnaderna för tryckning, och alltså hade mycket att säga till om vad gällde böckernas utseende. För somliga författare var det viktigt att boken såg betydande ut. ”Hör nu min ringa önskan”, skrev en av dem. ”Jag önskar och anmodar, följande: Boken *får under inga omständigheter undergå två cm i tjocklek*. […] Grov stil och dito papper.”[11]

En författare som Olle Hedberg var angelägen om att hans böcker skulle ha liknande utseende, detta för att de skulle visa på den sorts inre samhörighet som byggde ett författarskap. Omslagen gjordes

av Akke Kumlien, som var knuten till Norstedts; som Magdalena Gram påpekar i sin avhandling om Kumlien som bokkonstnär var Olle Hedberg en av de författare som Kumlien följde flitigast. Enhetligheten i Kumliens Hedberg-utgåvor låg i inlagornas typografi och papperssort, samt böckernas format. Omslagen var snarlika varandra men med viss variation.[12] En liknande medveten gemensam utformning finns i den kvartett av böcker som Stig Larsson gav ut åren 1997–2000 och som utgör en originell blandning av dikt, filosofisk-estetisk analys, minnesfragment och personliga hugskott. Böckerna är gjorda i samma format, har likartad typografisk gestaltning och med omslagsbilder av författaren. Omslagen till dessa böcker av Stig Larsson har formgivits av författaren själv och markerar deras litterära samhörighet.



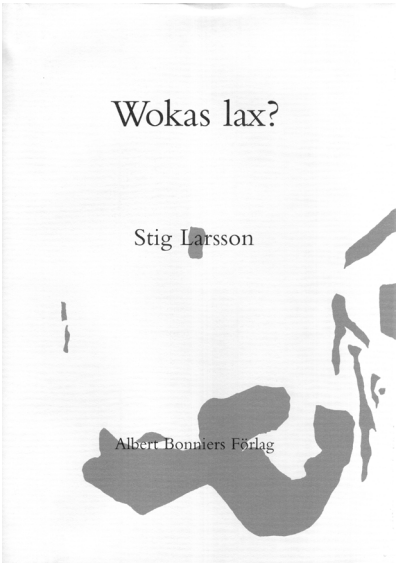
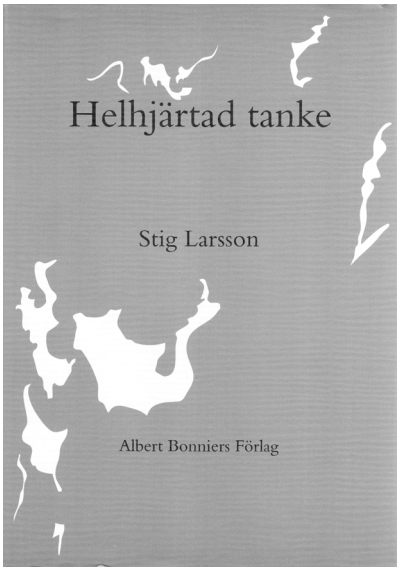


BILD 2–3. *Natta de mina* (1997), *Wokas lax?* (1998). Jfr färgsuppl. s. 245.



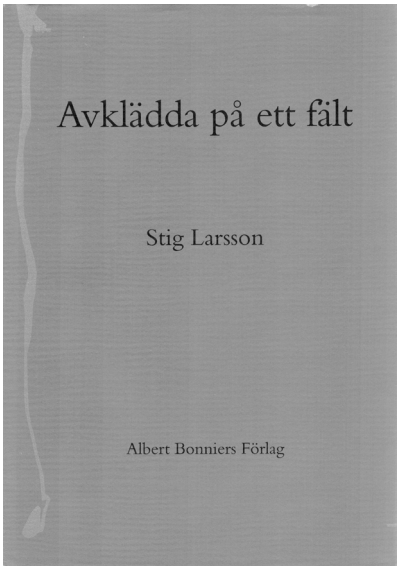


BILD 4–5. *Helhjärtad tanke* (1999), *Avklädda på ett fält* (2000). Jfr färgsuppl. s. 245.

Sådant är exempel på hur författaren – rimligen i visst samråd med förlaget – styr bokens utseende så att en grupp böcker får en grafisk familjelikhet. Men innan man drar några långtgående slutsatser om expressiv typografi och expressiva format gör man klokt i att ta reda på elementa om det förlagshistoriska och tryckhistoriska sammanhang där en bok kom ut. Vilka valmöjligheter hade författaren när det gällde stilsort? Vilka format kunde han eller hon välja mellan? Inte sällan har förlagen fasta ramar för detta, olika standardlösningar som författaren ställs inför. Om man har tillgång till den sorts förlagsarkiv där exemplar av de tryckta böckerna sparas, kan man ofta se att de tryckta böckerna följde en viss förlagsstandard vad gäller format, typografi, omslag och till och med omfång. För svenskt vidkommande är Albert Bonniers förlagsarkiv ett bra exempel – där står hela utgivningen uppställd i kronologisk ordning, för bokhistorisk granskning.

Därför kan det vara ett misstag att lyfta ut ett visst verk eller författarskap ur ett förlags utgivning och därifrån dra långtgående

slutsatser om författarens avsikter. Förlaget kan helt enkelt ha varit bundet av kontrakt till vissa tryckerier eller omslagsillustratörer. Den kloke bokhistorikern kombinerar typografisk närläsning med den metod som Franco Moretti har kallat fjärrläsning – alltså att arbeta med stora material för att försöka urskilja kollektiva mönster.[13]

Att massmarknadspocket är standardiserade är väl känt. I Sverige domineras marknaden sedan länge av den globala firman Harlequin Enterprises som mallar sina böcker, inte bara vad gäller omslag och typografi utan ända in i handlingens struktur (som styrs av olika *guidelines* vad gäller miljö, omfång, personlighet och graden av sexskildringar).[14]

En liknande standardisering kan naturligtvis finnas i kvalitetslitteratur, om än kanske inte lika långt in i den litterära strukturen. Ett bra exempel är Bonniers ”Lilla lyrikserien”. Den utgavs från 1952 till 1961 och rymde diktsamlingar av debutanter och andraboksförfattare, ibland också översättningar. I serien återfinns diktsamlingar av exempelvis Gerda Antti, Lars Bäckström, Majken Johansson, Sven-Eric Liedman, Anna Rydstedt, Lennart Sjögren och Beppe Wolgers. Syftet med serien var helt enkelt att hitta en billig form för att introducera nya författarskap. Omfånget på böckerna var högst två tryckark (32 s.) och utförandet typografiskt enkelt. Ur förlagets synvinkel var serien ett sätt att publicera författare som ännu inte hade material av kvalitet nog till en större diktsamling. Men det vore förstås ett gravt misstag att tro att serien fångade upp material av flera generationer lyriker vilkas uttryckskraft råkade räcka till just bara 32 sidor diktsamling.[15]

Boken tiger, boken talar. Men låt oss inte glömma att den inte alltid talar om det vi väntar oss eller det vi önskar. Den talar inte alltid om författarens avsikter, utan om förlagets villkor. Eller låt mig uttrycka det så här – den har ofta kanske mer att säga till bokhistoriker än till textanalytiker.

*

För att boken ska tala till oss måste vi veta vad vi ska lyssna efter. Analysen av typografins budskap kräver i regel att det sätts i relation till verket, som i sin tur måste ses i ett större biografiskt och historiskt sammanhang. Som avslutning ska jag ge några exempel på detta utifrån Carl Jonas Love Almqvists författarskap. Han befann sig i övergången mellan två sorters produktionsvillkor för litteratur och böcker. Som ung var han en författare som i ganska hög grad styrde sitt eget författarskap. Även om han var beroende av omgivningens impulser och sympati, var han ekonomiskt oberoende av den litterära marknaden. Och många av sina böcker gav han ut på eget förlag – något som lät honom bestämma över böckernas utformning (om än inom de ramar som tryckeriernas resurser gav).

Almqvist var mycket intresserad av böckernas utseende och försökte ofta styra hur de skulle se ut, om han kunde. Redan när han i ungdomen skrev kompendier och litterära skämt lät han dem imitera utseendet av tryckta böcker. Ett exempel är *Homo & Lapis sunt Eædem Res* (förmodligen skriven 1806), där Almqvist vill ”bevisa” att en sten och en människa är detsamma. Den är ett skämt med lärdomens skolastik och hela disputationskulturen som också lånar av dess grafiska form.

Almqvists stora litterära satsning *Törnrosens Bok* har en komplicerad historia som jag ska beröra ytterst kortfattat, eftersom den har behandlats på andra håll. *Törnrosens Bok* utgavs ju i två serier, duodesupplagan (1–14, 1833–1851) och imperialoktavupplagan (1–3, 1839–1850) och som Lars Burman har påpekat hade hela verket karaktären av ett ”själspoem”, ett verk som också skulle skildra författarens eget jag och hans egen utveckling.[16] Eftersom de bägge serierna rymmer så många verk – somliga av dem i olika versioner – blir förhållandet mellan dem komplicerat, på gränsen till labyrintiskt. Den litterära strukturen i de bägge serierna har nyligen undersökts av Gunilla Hermansson i en innehållsrik avhandling,[17] och jag ska här bara påminna om en bokhistorisk aspekt på duodesupplagan som jag har utrett i annat sammanhang. Almqvist hade ju drömt om att göra duodesen till ett allkonstverk, med bild, musik och text. När han började utgivningen knöts den till Johan Hörbergs tryckeri och förlag, men där klarade man inte att göra nottryck. Det innebar att i

stort sett alla musikdikter fick uteslutas – den enda som kom med var Tintomaras sång i *Drottningens Juvelsmycke* (som dock fick tryckas på ett särskilt blad på annat håll och klistrades in i den färdiga upplagan). Resten av de många musikdikterna fick vänta till imperialoktavupplagan, som gjordes med helt andra typografiska resurser.[18]

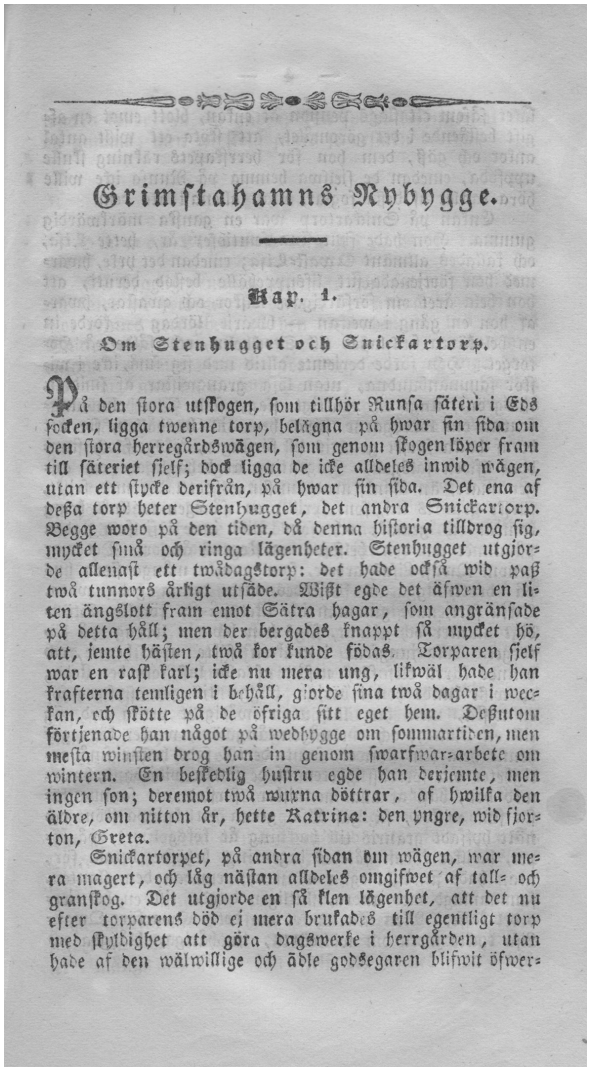
I kontraktet med Hörberg förbehöll sig Almqvist rätten att bestämma över det typografiska utseendet hos duodesupplagan av *Törnrosens Bok*. I andra fall hade han mindre chans att bestämma. När han deltog i en serie ”Folkskrifter”, utgivna av förläggaren N.W. Lundequist, var typografin given av publiken. Serien vände sig till allmogen och var därför tryckt med frakturstilen, den ”svenska” eller folkliga stil som vände sig till de läsovana.

Till skillnad från *Törnrosens Bok*, som främst såldes via bokhandeln, byggde utgivningen av folkskrifterna i hög grad på kontakter med kyrkan. Lundequist såg till att prästerna rekommenderade folkskrifterna för sina församlingsbor. Skillnaden i målgruppsanpassningen gentemot *Törnrosens Bok* syns naturligtvis också i det litterära formspråket. I folkskrifterna finns en allvetande och pedagogisk berättare, benägen att sammanfatta långa tidsperioder på kort utrymme. I folklivsskildringarna i *Törnrosens Bok* fokaliseras händelserna ofta via en person som kommer ur samhällets högre skikt och är på ovant besök i allmogens miljöer. Händelserna berättas ur dennes perspektiv och med betydligt större inslag av scenisk framställning.[19]

På samma sätt fick Almqvist acceptera de typografiska villkor som gällde hos andra förläggare. När han gav ut *Tre Fruar i Småland* på J.P. Lundströms förlag (1–3, 1842–1843) fann Almqvist exempelvis att boken hade satts med en för tiden modern typografi. Han skyndade sig att i ett inledande jaktslottssamtal låta en person kommentera typsnittet som ”framtidsbokstäfver”. Med all sannolikhet tillkom denna jaktslottsram som en eftertanke när produktionen av boken redan var igång.[20]

*

Frågan om fraktur i Almqvists skrifter väcker ett par frågor av textkritisk relevans. Den ena gäller faksimilering. Att bifoga ett faksimil



Grimstahamns Nybygge.

Kap. 1.

Om Stenhugget och Snickartorp.

På den stora utskogen, som tillhör Runsa säteri i Eds socken, ligga twenne torp, belägna på hwar sin sida om den stora herregårdswägen, som genom skogen löper fram till säteriet sjelf; dock ligga de icke alldeles inwid wägen, utan ett stycke derifrån, på hwar sin sida. Det ena af deßa torp heter Stenhugget, det andra Snickartorp. Begge woro på den tiden, då denna historia tilldrog sig, mycket små och ringa lägenheter. Stenhugget utgjorde allenast ett twådagstorp: det hade också wid paß twå tunnors årligt utsäde. Wißt egde det äfwen en liten ängslott fram emot Sätra hagar, som angränsade på detta håll; men der bergades knappt så mycket hö, att, jemte hästen, twå kor kunde födas. Torparen sjelf war en rask karl; icke nu mera ung, likwäl hade han krafterna temligen i behåll, gjorde sina twå dagar i weckan, och skötte på de öfriga sitt eget hem. Deßutom förtjenade han något på wedbygge om sommartiden, men mesta winsten drog han in genom swarfwar-arbete om wintern. En beskedlig hustru egde han derjemte, men ingen son; deremot två wuxna döttrar, af hwilka den äldre, om nitton år, hette Katrina: den yngre, wid sjorton, Greta.

Snickartorpet, på andra sidan om wägen, war mera magert, och låg nästan alldeles omgifwet af tall- och granskog. Det utgjorde en så klen lägenhet, att det nu efter torparens död ej mera brukades till egentligt torp med skyldighet att göra dagswerke i herrgården, utan hade af den wälwillige och ädle godsegaren blifwit öfwer-

BILD 6. Första sidan av Almqvists *Grimstahamns Nybygge* (1839), en i den serie folkskrifter som förläggaren N.W. Lundequist gav ut 1839–1840.

av en eller flera originalsidor till en modern utgåva ger naturligtvis en relativt god uppfattning om det grafiska intryck som originalet gjorde. Men naturligtvis kräver det en ordentlig kommentar. Poängen för de samtida läsarna var ju att frakturen var mer lättläst (den var mer folkligt spridd och lästes utan svårighet av de lärda), men i vår tid upplever de flesta sannolikt frakturen som ytterst svårläst, kanske på gränsen till otydbar. Redan själva frakturstilen är alltså ett utmärkt exempel på att faksimilering inte kan ersätta edering och kommentering.

Hur ska då frakturstilen ederas? Olika tider och olika författare innebär skilda sorters lösningar. Här ska jag inskränka mig till några synpunkter vad gäller Almqvists författarskap.

Nästan alla Almqvists skrifter trycktes i antikva, däribland stora grupper av verk som hans läroböcker, *Törnrosens Bok*, hans fyrtiotalsromaner och hans tidningsartiklar i *Aftonbladet*. Men några av hans verk mötte publiken i fraktur. Det gällde exempelvis folksagoefterbildningen *Grå Kappan* (1818), hans konstsagor i *Opoetisk Calender för Poetiskt Folk* 1822 (*Guldfogel i Paradis* och *Rosaura*) och folkskrifterna 1839–1840. De tre delarna av imperialoktavupplagan av *Törnrosens Bok* var tryckta i antikva, men hade rubriker i fraktur.

I den tryckta utgåvan av Almqvists Samlade Verk har vi inte strävat efter att efterlikna frakturen typografiskt, lika litet som vi försöker ta efter format och satsyta i de ursprungliga trycken. Frakturen normaliseras till antikva, liksom övriga stilar (handskrivna och tryckta) i Almqvists litterära kvarlåtenskap (men den ederade texten kompletteras med faksimil, dels i den tryckta utgåvan, men främst i den digitala miljön Litteraturbanken.se).[21] Återstår då frågan om hur frakturen ska translittereras, inte minst då frågan om tecknen w och v. I frakturen var ju den typografiska konventionen att antikvans v representerades med w (*vi* blev *wi*, *hvar* blev *hwar* etc). Undantaget var främmande ord, där bokstaven v behölls. Ett w i fraktur ”betyder” i Almqvists fall alltså i regel v, inte w, ungefär som ett kursivt w i antikva inte ”betyder” ett allmänt snett w, utan ett w med emfas.

I regel går principen att byta tillbaka w mot v bra att genomföra vid ederingen av Almqvist (*hwar* blir *hvar*, etc), men ett särskilt problem är naturligtvis namnen. Här blir lösningen att avgöra varje enskilt fall genom jämförelser med annat material – manuskript, omnämnanden

i brev, senare tryck som kontrollerats av Almqvist. De granskningar som gjorts visar att Almqvist använde både v och w i namn och att man alltså inte restlöst kan normalisera tillbaka. Wingolf i den ursprungligen fraktursatta *Guldfogel i Paradis* fick exempelvis behålla sin stavning med w när den kom i en ny version i antikva i *Törnrosens Bok*, då betitlad *Amauros Chrysornis eller Guldfogel i Paradis*.

Till saken hör också att imperialoktavupplagan av *Törnrosens Bok* ger utmärkta exempel på att tecknet w i frakturen inte är en stavningsvariant, utan enbart följden av den ovan beskrivna typografiska konventionen (liknande den att somliga tryckerier markerar emfas med kursiv, andra med spärrning). Ett visst ord kan där förekomma i olika form på samma sida eftersom det har filtrerats genom frakturstilens konventioner. Att behålla stavningen med w i rubriken ”Hvarför kom du på ängen” skulle därför te sig orimligt. Det är ännu en påminnelse om att frakturstilen kräver en aktiv avkodning.

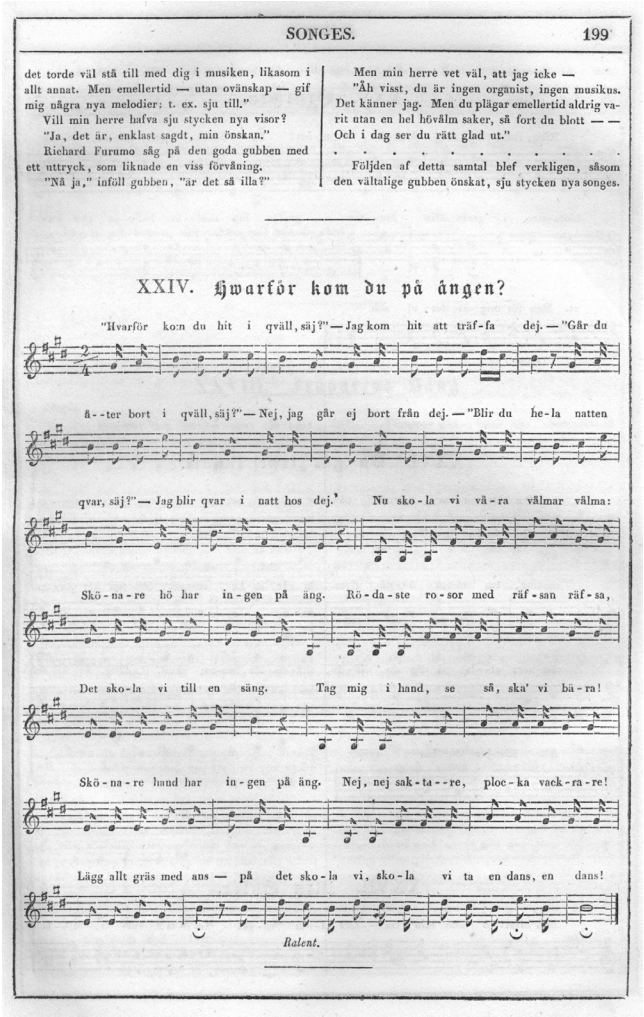
*

Efter de här snabba notiserna ska jag avsluta med några exempel som blir något utförligare beskrivna.[22]

Mitt första exempel kommer från mitten av 1840-talet. Runt årsskiftet 1845/1846 vistades Almqvist några månader i Danmark, dels för att knyta litterära kontakter, dels för att fly från en irriterande svärm av problem hemma i Sverige.

I Köpenhamn umgicks Almqvist i radikala liberala kretsar. Han var en av Nordens stora litterära berömdheter och blev omhuldad av publicister på vänsterkanten. Med dem delade han intresset för skandinavismen, en rörelse som just då var särskilt på modet eftersom studenterna i de nordiska länderna hade börjat driva frågan. Skandinavismen hade börjat som ett initiativ för allmän förbrödring, men utvecklades vid denna tid allt mer till ett liberalt projekt. Den var en politisk ideologi som skulle försvaga de inhemska konservativa regimerna och samtidigt bygga en sorts politisk försvarsmur mot Ryssland och Tyskland.

Under sin vistelse i Köpenhamn inbjöds Almqvist att hålla ett föredrag i denna fråga. Det gjorde han den 4 februari 1846, och han tog



SONGES. 199

det torde väl stå till med dig i musiken, likasom i allt annat. Men emellertid — utan ovänskap — gif mig några nya melodier: t. ex. sju till."

Vill min herre hafva sju stycken nya visor?

"Ja, det är, enklast sagdt, min önskan."

Richard Furumo såg på den goda gubben med ett uttryck, som liknade en viss förvåning.

"Nå ja," inföll gubben, "är det så illa?"

Men min herre vet väl, att jag icke —

"Åh visst, du är ingen organist, ingen musikus. Det känner jag. Men du plägar emellertid aldrig varit utan en hel hövälm saker, så fort du blott — — Och i dag ser du rätt glad ut."

. . . . . .

Följden af detta samtal blef verkligen, såsom den vältalige gubben önskat, sju stycken nya songes.

XXIV. Hwarför kom du på ängen?

"Hvarför kom du hit i qväll, säj?" — Jag kom hit att träf-fa dej. — "Går du

ä--ter bort i qväll, säj?" — Nej, jag går ej bort från dej. — "Blir du he-la natten

qvar, säj?" — Jag blir qvar i natt hos dej.' Nu sko-la vi vä-ra välmar välma:

Skö-na-re hö har in-gen på äng. Rö-da-ste ro-sor med räf-san räf-sa,

Det sko-la vi till en säng. Tag mig i hand, se så, ska' vi bä-ra!

Skö-na-re hund har in-gen på äng. Nej, nej sak-ta--re, ploc-ka vack-ra-re!

Lägg allt gräs med ans — på det sko-la vi, sko-la vi ta en dans, en dans!

Ralent.

BILD 7. En sida ur den andra delen av imperialoktavupplagan av *Törnrosens Bok* som demonstrerar hur rubrikernas fraktur följer den typografiska konventionen att antikvans *v* förvandlas till *w*.

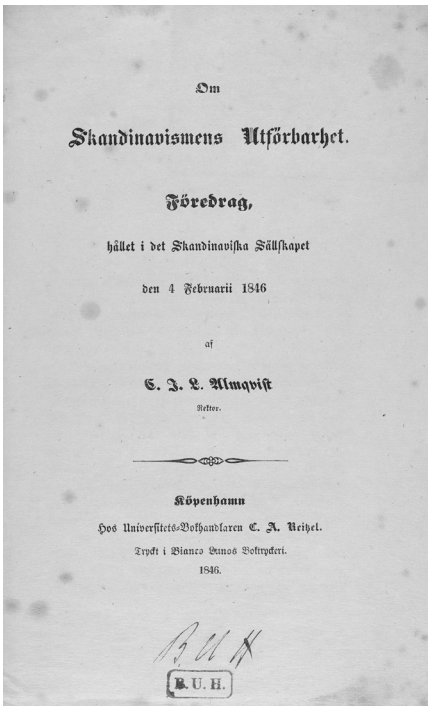
chansen att utveckla tankar om hur en ny skandinavisk medborgare skulle kunna skapas. I tio punkter beskrev Almqvist hur det skulle ske genom uppfostran och undervisning, genom gemensam lagstiftning och valuta, ett gemensamt militärt försvarsförbund och annat. Alltsammans var en lysande och bejublad uppvisning av Almqvists retoriska briljans – en muntlig dimension som delvis behölls i diktionen och författarpositionen när talet trycktes samma år.

Den broschyr som rymde föredraget kom i två parallella utgåvor. Tillsammans uttryckte de i sin utstyrsel den skandinavistiska tanken på ett sätt som Almqvist måste ha gillat, men knappast kan ha förutsett. Bägge var tryckta i Köpenhamn och skiljde sig väsentligen åt genom titelbladet. Den ena var utgiven på C.A. Reitzels förlag i Köpenhamn, den andra på Adolf Bonniers förlag i Stockholm. Det var naturligtvis den senare som distribuerades i Sverige och som finns bevarad i svenska forskningsbibliotek.

När Almqvist höll sitt föredrag vistades Adolf Bonnier i Köpenhamn. Han var en övertygad skandinavist, medlem i Skandinaviske Selskab, och drömde om en ”bokhandelsskandinavism”. Den skulle innebära en sorts skandinavisk enhetsbokhandel där skrifter skulle säljas på originalspråket i de olika länderna istället för att översättas – just som skedde med *Om Skandinavismens Utförbarhet*. Som tryckprodukt fick föredraget alltså illustrera sin egen tes. Och den var samtidigt ett tidigt exempel på en form av storskaligt, ekonomiskt samarbete på det grafiska området som liberalen Almqvist knappast var främmande för – det internationella samtrycket.[23]

*

Nästa exempel gäller *Europeiska missnöjets grunder*, Almqvists stora politiska programskrift. Förarbeten till den kan dateras till mitten av 1830-talet, när han började orientera sig mot liberalismen, men det verkligt intensiva arbetet låg mot slutet av 1830-talet, när han först planerade tryckningen av skriften. Tanken var då uppenbarligen att den skulle ges ut samtidigt som *Det går an* och i anslutning till de nya


Om

Skandinavismens Utförbarhet.

Föredrag,

hållet i det Skandinaviska Sällskapet

den 4 Februarii 1846

af

C. J. L. Almqvist

Rektor.

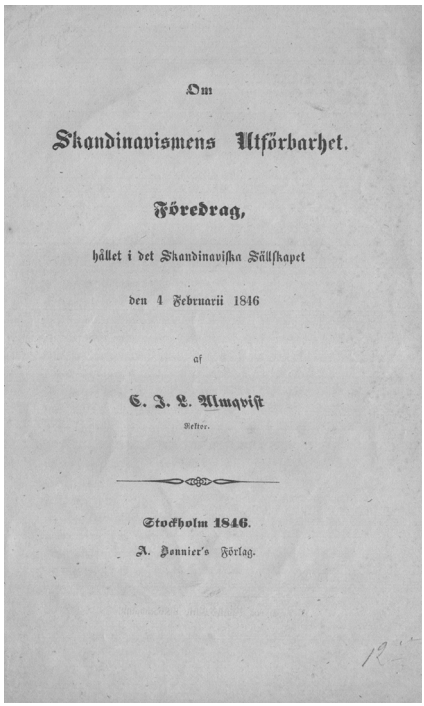
Köpenhamn

Hos Universitets-Bokhandlaren C. A. Reitzel.

Tryckt i Bianco Lunos Boktryckeri.

1846.

B. U. H.


Om

Skandinavismens Utförbarhet.

Föredrag,

hållet i det Skandinaviska Sällskapet

den 4 Februarii 1846

af

C. J. L. Almqvist

Rektor.

Stockholm 1846.

A. Bonnier's Förlag.

BILD 8–9. De parallella editionerna av *Om Skandinavismens Utförbarhet*.

volymer av duodesupplagan av *Törnrosens Bok* som gavs ut 1838. Förbindelsen är omedelbart synlig i typografin hos de inhiberade versioner av *Det går an* och *Europeiska missnöjets grunder* som finns bevarade i Kungl. biblioteket.[24]

Men det kom att dröja länge innan *Europeiska missnöjets grunder* publicerades. På vägen dit omarbetades den också flera gånger. Första gången en större publik kunde läsa något ur den var i form av artikelserien ”Om orsakerna till det närvarande slägtets verkliga inbillade olyckor”, anonymt tryckta i *Jönköpingsbladet* 1847 (en liberal tidning där Almqvist medarbetade regelbundet). Samtidigt förberedde han en utgåva av skriften i bokform. Ett bevarat korrektur rymmer text som motsvarar ungefär dubbelt så mycket som trycktes

i tidningen – eller ungefär två tredjedelar av det format skriften fick som färdig. Men denna version utgavs aldrig, utan det skulle dröja till 1850 innan programskriften offentliggjordes, då i tredje delen av imperialoktavupplagan av *Törnrosens Bok*.

Den inhiberade bokversionen från 1847 finns bevarad i Kungl. biblioteket. Den bär anteckningen ”Tryckt i Jönköping hos Strehlenert / 1847 /. Så mycket som trycktes och makulerades.” Kommentaren är dock knappast helt korrekt. För det första tyder ingenting på att någon upplaga har makulerats. Vad som föreligger är förmodligen ett korrekturavdrag, inte en del av en tryckt upplaga. För det andra kan produktionen inte ha skett hos Strehlenert 1847. Tryckeriet ägdes nämligen av Johan Sandwall ända till den 28 augusti 1848, då han sålde det vidare till grosshandlaren A.J. Sommarin, som i sin tur i oktober samma år sålde det vidare till Anton Wilhelm Strehlenert, som varit anställd hos Sandwall sedan 1845.[25]

Kan då inte den enkla förklaringen vara att Almqvist började trycka verket hos Strehlenert 1848, snarare än 1847? Jag tror inte det, utan snarare att han verkligen planerade en utgivning av programskriften på Johan Sandwalls förlag just 1847. Det var naturligt, både politiskt och ekonomiskt. Det var Sandwall som ägde och drev *Jönköpingsbladet*, och Almqvist hade givit ut flera böcker på hans förlag, nämligen *C.J.L. Almqvist. Monografi* (1845) och *De Dödas Sagor* (1845). Att Almqvist samarbetade med Sandwall hade politiska skäl (bägge var radikala liberaler), men det fanns också ekonomiska orsaker. Almqvist hade nämligen lyft förskott från Sandwall och försökte arbeta av skulden genom litterärt arbete i form av artiklar och böcker.[26]

Europeiska missnöjets grunder i denna version sattes på ark om 24 eller 16 sidor, och vad som har bevarats motsvarar 6 tryckark.[27] Själva avbrottet är kanske den mest intressanta omständigheten med skriften. Vi vet inte varför Almqvist avbröt sättningen av programskriften – det kan ha funnits yttre skäl som hade att göra med tryckeri och förlag, kanske t.o.m. med att Sandwall sålde tryckeriet. Men en fantasieggande omständighet bör kommenteras. Den föreliggande texten slutar nämligen just innan resonemanget skulle komma att ta en annan vändning än tidigare i skriften.

Hela *Europeiska missnöjets grunder* är på många sätt en klassisk

liberal utopi, i grunden präglad av tanken på alla människors rätt till frihet. Almqvist hävdar att samhället ska regleras så litet som möjligt och livet helst ska ordnas genom frivilliga överenskommelser mellan individer. Han menar att människor bör uppfostras att vilja det rätta, men att samhället också ska ordnas så att kvinnor och barn blir ekonomiskt oberoende av mannen. När Sandwall-versionen av skriften slutar är han långt inne i ett resonemang om hur människors uppfostran ska ordnas så att de lär sig riktiga grundsatser om livet, sådant som trohet, uppriktighet, kärlek till barn, till arbete, flit och ordning. Allt bygger på tanken att individen ska uppfostras till självansvar.

I den utgivna programskriften följde sedan ett genomarbetat socialliberalt förslag till vad Almqvist kallade ett ”barnförsäkringsverk”, en samhällelig inrättning som skulle utbetala ett sorts barnbidrag finansierat genom något som motsvarade en allmän arvsfond. Det var en radikal idé om ett statligt ansvar för familjen som alltså inte presenterades i den avbrutna bokversionen från 1840-talet. I själva verket tycks det inte osannolikt att det var svårigheten att i detalj utföra denna idé som ledde till att sättningen avbröts. Idén om barnförsäkringsverket innebar nämligen en radikal tankemässig omsvängning i *Europeiska missnöjets grunder*. Istället för att riva ner gamla institutioner försökte Almqvist här bygga en ny. Socialt tedde det sig både logiskt och nödvändigt. Ändå var denna tanke om samhällets institutionella ansvar för medborgarna svår att förena med Almqvists allmänna budskap om frihet och ansvar, med den idé om frivilliga överenskommelser som han utvecklat också i *Det går an*. Barnförsäkringsverket stred i en mening mot grunderna i Almqvists program som det sett ut dittills. Möjligen var svårigheten att jämka samman tankarna ett viktigt skäl till att denna version av *Europeiska missnöjets grunder* slutar så abrupt.

*

Mitt sista exempel gäller Almqvists landsflyktsdiktning, alltså litteratur som förblev otryckt under hans livstid (och till större delen fortfarande är det). Sedan Almqvist flytt till USA 1851, på goda grunder misstänkt för förfalskning och giftmordsförsök, fortsatte han att

skriva i olika genrer. Hans mest kända verk har blivit det väldiga manuskriptet *Om Svenska Rim*. I den ingår *Sesemana*, en stor diktsvit där Almqvists utforskade den rimmade poesins olika möjligheter.

Diktsviten tillägnades Hans Jacob Seseman (1751–1819). Han var en verklig person, och hade en säregen berömmelse – eller åtminstone ryktbarhet – som poet under Almqvists ungdomstid. Han var lärare i matematik i Vadstena, men var sällsamt olämplig för uppgiften och de sista åren av sitt liv levde han som privatman och gatuoriginal i Stockholm och Uppsala. Seseman skrev dikter, utskrattade och förhånade på grund av deras nästan sjukliga rimvilja. Åtskilliga av Sesemans dikter samlades och kom ut under titeln *Brudskrifter, med mera. Af och öfwer, samt utgifne af …* (1806). Från 1805 till sin död 1819 bodde Seseman omväxlande i Uppsala och Stockholm, där han bland annat skaffade sig inkomster som ombud för olika lotterier. På ett sätt som inte var helt ovanligt i Europa vid denna tid sålde han själv sina skrifter. Han vandrade runt på gatorna, klädd i stora skor och en bred hatt. Smörgåsar och ett lager av sina skrifter förvarade han i sin stora kapprock, som försetts med extra stora fickor och ärmuppslag – en del skrifter förvarade han också i sitt hopslagna paraply. Efter denna uppenbarelse följde ofta på gatan en lång svans av pojkar.[28]

Man har frågat sig hur Almqvist, djupt inne i landsflykten, kom på idén att tillägna Seseman ett så stort diktverk. Det finns förstås en likhet i författarrollen – den luggslitne landsflyktingen Almqvist identifierade sig inte bara med storrimmaren Seseman, utan med hans poetiska öde som marginaliserad, utskrattad och missförstådd. Men vad fanns mer som knöt dem till varandra?

Almqvist kände till Seseman som poetiskt gatuoriginal från Stockholm. Den rimmande matematikern var ett välkänt inslag i gatubilden under de ungdomsår då Almqvist var informator och kämpande poet i huvudstaden. I *Om Svenska Rim* finns också formuleringar som klart tyder på att Almqvist själv sett matematikern där han gick runt och sålde sina skrifter. Men Almqvist hade också andra skäl att veta vem Seseman var. Ett var Sesemans läroböcker i aritmetik, ett annat kanske de tabeller över ränteberäkningar som Seseman hade givit ut (och som sannolikt kan ha intresserat Almqvist under hans märkliga affärer med ryttmästaren von Scheven under slutet av 1840-talet).

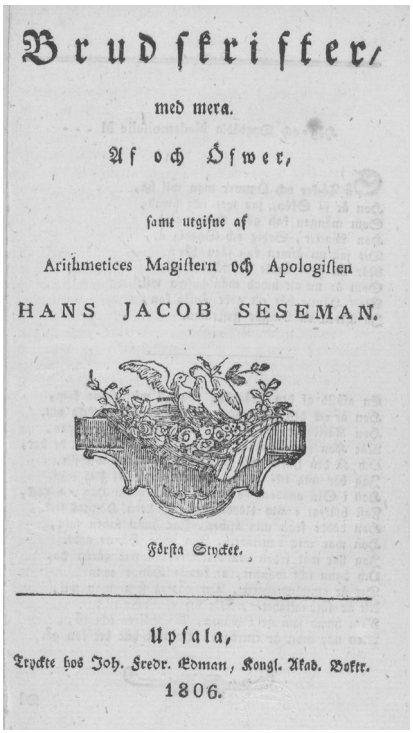
Seseman hade också nämnts i flera verk av författare som Almqvist kände (Lorenzo Hammarsköld, C.F. Dahlgren, Peter Wieselgren).

Dessutom fanns ytterligare en förbindelse mellan Almqvist och Seseman som inte tidigare beaktats, nämligen utstyrseln på deras böcker. Den gravyr som finns på titelsidan till Sesemans *Brudskrifter* (1806) är snarlik den som användes på Almqvists *Hvad är Kärlek?* (1816), den skrift som Almqvist själv räknade som sin debut. Naturligtvis bör man inte räkna med någon direkt influens eller imitation (dekorationer av detta slag valdes ur tryckarnas förråd av tillgängliga grafiska utsmyckningar). Men sannolikt hade Almqvist någon gång sett Sesemans dikthäfte och noterat det hemliga grafiska rimmet mellan de bägge skrifterna. I böckerna är sambandet mellan de bägge diktarna betydligt närmare än i deras verk.

*

Boken tiger, boken talar. Jag har givit några exempel på hur böckers utstyrsel och typografiska gestaltning kan berika vår historiska förståelse, men också försökt påminna om hur själva termen bok numera bågnar och vibrerar. Och jag har velat erinra om de risker för övertolkning som lurar om man begränsar sig till själva boken som föremål för analys.

Den som försöker nå kunskap om det förflutna måste förr eller senare också beakta själva dokumenten som teckensystem, ta med dem som storheter i den ekvation som historikern försöker lösa. Det måste göras med försiktighet, också av de mest entusiastiska bokhistoriker. Vi får inte tiga om att boken ibland tiger, hur gärna vi än skulle vilja att den talar till oss. Men ofta nog har sådana analyser mycket att berätta om de verk som böckerna rymmer, om de sammanhang av liv där de en gång ingick. Så låt oss tala, eftertänksamt och ödmjukt, om hur böcker talar.


Brudskrifter,
med mera.
Af och Öfver,
samt utgifne af
Arithmetices Magistern och Apologisten
HANS JACOB SESEMAN.
Första Stycket.
Upsala,
Tryckte hos Joh. Fredr. Edman, Kongl. Akad. Boktr.
1806.

HVAD ÄR KÄRLEK?
En vigtig Fråga,
till hvars utredande jag föranleddes
genom några Reflexioner under
mitt sista vistande i Stockholm.
Je crains Dieu, & n'ai point d'autre crainte.
STOCKHOLM,
Tryckt hos A. Gadelius, 1816.

BILD 10–11. Två litterära kusiner? Sesemans och Almqvists skrifter är typografiskt besläktade, även om det knappast finns något litterärt inflytande från den ena till den andra.

NOTER

1 Bruno K. Öijer, *Spelarens Sten. Dikter*, Stockholm 1979, s. [7].
2 Faksimilen i samlingsutgåvor enligt följande: *Samlade dikter. 1973–1981*, Stockholm 1986, s. 229; *Samlade dikter*, Stockholm 1993, s. 233; *Samlade dikter*, Stockholm 1997, s. 233; *Samlade dikter*, Stockholm 2004, s. 219.

3 Magnus Hedlund, ”I surrealistbersån”, *Dagens Nyheter* den 10 maj 1979.
4 Denna aspekt på Öijers författarskap och författarhållning kommenteras utförligt i Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund 2003.
5 *Spelarens Sten*, s. 49.
6 Wahlström & Widstrands ledande ställning, se Hans Olof Johansson, *Svensk lyrik 1931–1960. En översikt av originalutgivningen i bokform, Litteratur och samhälle 5*, nr 63, Uppsala 1969, s. 2999–3007 och 3028.
7 Anna Gunder, ”Forming the Text, Performing the Work: Aspects of Media, Navigation, and Linking”, *Hyperworks: On Digital Literature and Computer Games*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 48, Uppsala 2004 [s. 155–282], s. 155–205. Orig. i *Human IT* 5:2/3, 2001, s. 81–129. Paula Henrikson, *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm 2007.
8 Mats Dahlström, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Skrifter från Valfrid 34, Borås 2006, s. 115–116.
9 För en summering av argumenten, se t.ex. G. Thomas Tanselle, ”Textual Criticism at the Millennium”, *Studies in Bibliography* 54, 2001, s. 1–81.
10 Uppgifterna ur Svenska förläggareföreningens branschstatistik för år 2006, s. 8, tab. B. 1 (enklast tillgänglig via www.forlaggare.se/branschstatistik) (observera att statistiken endast gäller medlemmarna i förläggareföreningen). Försäljningen av skönlitterära pocket för vuxna 2006: 192,9 mkr (ibid.).
11 Brev från Arne Thour till Jules Ingelow den 9 oktober 1942, citerat efter Ann-Sofie Einarsson, *Svenska Allmogeförlaget och Jules Ingelow. Ett folkligt förlag och dess skapare*, *Litteratur och samhälle* 29:1, Uppsala 1993, s. 38. Arne Thour utgav året efter en bok hos Ingelow, *Dånande hovar. Äventyrsberättelse från Nordafrika och franska främlingslegionen*, 1, Vetlanda 1943. Den omfattade 219 s. och det exemplar jag har kontrollerat på Uppsala universitetsbibliotek, Carolina Rediviva, är ca 1,5 cm tjockt. Kanske är detta ett exempel på hur en författare ändrar sina intentioner på grund av materiella omständigheter.
12 Hedbergs starka ställning hos Kumlien, Magdalena Gram, *Bokkonstnären Akke Kumlien. Tradition och modernitet, konstnärsidentitet och konstnärsroll*, Stockholm 1994, s. 139–140. Samarbetet mellan Kumlien och Hedberg behandlas på s. 163–168.

13 Franco Moretti, ”Conjectures on World Literature”, *New Left Review* nr 1, 2000, s. 54–68.
14 Den styrande rollen hos dess guidelines ska dock inte överskattas. Jfr den nyanserade diskussionen i Eva Hemmungs Wirtén, *Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*, Publications from the Section for Sociology of Literature at the Department of Literature, Uppsala University 38, Uppsala 1998, s. 69–71.
15 Om Lilla Lyrikserien, se Johansson 1969, s. 2992–2994.
16 Lars Burman, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Almqviststudier 2, Hedemora 1998, s. 35–39.
17 Gunilla Hermansson, *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*, Hellerup 2006.
18 Johan Svedjedal, ”Allkonstverket som blev ordkonstverk. C.J.L. Almqvist, *Törnrosens Bok* och Johan Hörberg”, *I vitterhetens tjänst. Textkritiska uppsatser. En vänbok till Barbro Ståhle Sjönell* redigerad av Lars Burman, Stockholm och Hedemora 2003, s. 100–116.
19 Skillnaderna mellan duodesupplagan av *Törnrosens Bok* och folkskrifterna, se Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840,* Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi 21, Uppsala 1987, s. 49–225.
20 Burman 1998, s. 23–31.
21 Jfr Bertil Romberg & Johan Svedjedal, ”Carl Jonas Love Almqvists Samlade Verk. Planer och principer”, *Samlaren* 114, 1993, s. 15–26.
22 Exemplen nedan är hämtade ur tredje delen av min biografi över C.J.L. Almqvist, *Frihetens rena sak. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866*, Stockholm 2009. Till denna hänvisas för utförligare litteraturhänvisningar om de personer och förhållanden som nämns.
23 C.J.L. Almqvist, *Om Skandinavismens Utförbarhet. Föredrag, hållet i det Skandinaviska Sällskapet den 4 Februarii 1846*, Köpenhamn 1846 [parallell svensk edition med ändrat titelblad: Stockholm: A. Bonniers förlag]. (Skriften saknas i *Svensk Bibliographi*, dåtidens motsvarighet till en löpande svensk nationalbibliografi, vilket tyder på att den primärt betraktades som en dansk produkt.) Adolf Bonniers skandinavism och bokhandelsskandinavism, Karl Otto Bonnier, *Bonniers, en bokhandla-*

refamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet, 2: *Adolf Bonnier och hans bröder, 1. 1830- och 1840-talen*, Stockholm 1930, s. 107–114.

24 Se faksimil av originaltrycken i Johan Svedjedal, *Rosor, törnen. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1833–1840*, Stockholm 2008, s. 347 och 147.

25 G.E. Klemming & J.G. Nordin, *Svensk boktryckeri-historia 1483–1883. Med inledande allmän öfversigt*, Stockholm 1883, s. 493–494.

26 De bevarade arken av *Europeiska missnöjets grunder* påminner starkt om *De Dödas Sagor*. Bägge är satta med samma typsnitt och med liknande rubriker. Detta binder dock naturligtvis inte arken till Sandwall (Strehlenert tog ju över de typografiska resurserna).

27 Tryckarken har följande omfattning: 1: s. 1–24. – 2: s. 25–48. – 3: s. 49–64. – 4: s. 65–80. – 5: s. 81–96. – 6: s. 97–112.

28 Seseman har behandlats i flera essäer, utförligast och bäst i Per Erik Wahlund, ”Sesemansk iliad”, *Kammarrådinnans konterfej och andra äreminnen. Essayer*, Stockholm 1970, s. 109–133.

LITTERATUR

Almqvist, C.J.L., *Det Europeiska Missnöjets Grunder,* Jönköping 1847 [samtliga uppgifter enligt handskrivet titelblad]. S. 1–112 [unikt exemplar i Kungl. biblioteket].

Almqvist, C.J.L., *Grimstahamns Nybygge. Berättelse,* Folkskrifter 3. Blandade Ämnen. N:o 2, Stockholm 1839.

Almqvist, C.J.L., *Om Skandinavismens Utförbarhet. Föredrag, hållet i det Skandinaviska Sällskapet den 4 Februarii 1846*, Köpenhamn 1846.

Almqvist, C.J.L., *Om Skandinavismens Utförbarhet. Föredrag, hållet i det Skandinaviska Sällskapet den 4 Februarii 1846*, Stockholm 1846.

[Almqvist, C.J.L.], *Törnrosens Bok eller Fria Fantasier, berättade på Jagtslottet hos Herr Hugo Löwenstjerna. – Törnrosens Bok. Imperial Octav Upplaga* [del 2], Stockholm 1849.

Bonnier, Karl Otto, *Bonniers, en bokhandlarefamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet*, 2: *Adolf Bonnier och hans bröder, 1. 1830- och 1840-talen*, Stockholm 1930.

Burman, Lars, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Almqviststudier 2, Hedemora 1998.

Bäckström, Per, *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund 2003.

Dahlström, Mats, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Skrifter från Valfrid 34, Borås 2006.

Einarsson, Ann-Sofie, *Svenska Allmogeförlaget och Jules Ingelow. Ett folkligt förlag och dess skapare*, *Litteratur och samhälle* 29:1, Uppsala 1993.

Gram, Magdalena, *Bokkonstnären Akke Kumlien. Tradition och modernitet, konstnärsidentitet och konstnärsroll*, Stockholm 1994.

Gunder, Anna, ”Forming the Text, Performing the Work: Aspects of Media, Navigation, and Linking”, *Hyperworks: On Digital Literature and Computer Games*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 48, Uppsala 2004, s. 155–282.

Hedlund, Magnus, ”I surrealistbersån”, *Dagens Nyheter* den 10 maj 1979.

Hemmungs Wirtén, Eva, *Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*, Publications from the Section for Sociology of Literature at the Department of Literature, Uppsala University 38, Uppsala 1998.

Henrikson, Paula, *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm 2007.

Hermansson, Gunilla, *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*, Hellerup 2006.

Johansson, Hans Olof, *Svensk lyrik 1931–1960. En översikt av originalutgivningen i bokform*, *Litteratur och samhälle* 5, nr 63, Uppsala 1969.

Klemming, G.E. & Nordin, J.G., *Svensk boktryckeri-historia 1483–1883. Med inledande allmän öfversigt*, Stockholm 1883.

Larsson, Stig, *Avklädda på ett fält*, Stockholm 2000.

Larsson, Stig, *Natta de mina*, Stockholm 1997.

Larsson, Stig, *Wokas lax?*, Stockholm 1998.

Larsson, Stig, *Helhjärtad tanke*, Stockholm 1999.

Moretti, Franco, ”Conjectures on World Literature”, *New Left Review* nr 1, 2000, s. 54–68.

Romberg, Bertil & Svedjedal, Johan, ”Carl Jonas Love Almqvists Samlade Verk. Planer och principer”, *Samlaren* 114, 1993, s. 15–26.

Seseman, Hans Jacob, *Brudskrifter, med mera. Af och Öfver, samt utgifne af Arithmetices Magistern och Apologisten Hans Jacob Seseman*. Första Stycket, Upsala 1806.

Svedjedal, Johan, ”Allkonstverket som blev ordkonstverk. C.J.L. Almqvist, *Törnrosens Bok* och Johan Hörberg”, *I vitterhetens tjänst. Textkritiska uppsatser. En vänbok till Barbro Ståhle Sjönell* redigerad av Lars Burman, Stockholm och Hedemora 2003, s. 100–116.

Svedjedal, Johan, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840,* Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi 21, Uppsala 1987.

Svedjedal, Johan, *Frihetens rena sak. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866*, Stockholm 2009.

Svedjedal, Johan, *Rosor, törnen. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1833–1840*, Stockholm 2008.

Swensk Bibliographi 1846.

Svenska förläggareföreningens branschstatistik för år 2006 (www.forlaggare.se/branschstatistik).

Tanselle, G. Thomas, ”Textual Criticism at the Millennium”, *Studies in Bibliography* 54, 2001, s. 1–81.

Thour, Arne, *Dånande hovar. Äventyrsberättelse från Nordafrika och franska främlingslegionen*, 1, Vetlanda 1943.

Wahlund, Per Erik, ”Sesemansk iliad”, *Kammarrådinnans konterfej och andra äreminnen. Essayer*, Stockholm 1970, s. 109–133.

Öijer, Bruno K., *Samlade dikter. 1973–1981*, Stockholm 1986.

Öijer, Bruno K., *Samlade dikter*, Stockholm 1993.

Öijer, Bruno K., *Samlade dikter*, Stockholm 1997.

Öijer, Bruno K., *Samlade dikter*, Stockholm 2004.

Öijer, Bruno K., *Spelarens Sten. Dikter*, Stockholm 1979.

PER CULLHED

Boken som vittne om sin tid – kodikologiska betraktelser över Johannes Freinshemius bokgåva till Johan Skytte

Bokens materialitet är ämnet för 2007 års NNE-möte, som hålls i boksalen i Uppsala universitetsbibliotek, en miljö som innehåller ett osvikligt underlag för kodikologiska eller bokhistoriska betraktelser. Tittar man ut genom fönstren ser man domkyrkan där universitetets grundare Jakob Ulfsson står på piedestal. Statyn tangerar ämnet ”Boken som vittne om sin tid” i så måtto att den har en representativ funktion där tanken leds till 1400-talets bokliga kultur i Uppsala och för all del också i Sverige eftersom det var Jakob Ulfsson som kallade in Johan Snell från Lübeck för att trycka ett missale i Sverige. 1483 tryckte han så att säga på vägen till ärkestiftets ursprungsbeställning den första boken i Sverige med den nya tekniken.

Materialitet och kodikologi bygger på direkta fakta som kan utläsas ur ett material eller en teknik, men resultatet av detta, sammanvägningen av observationer, gör föremålet till en representant för sin tid. Just som en staty står den kvar i bokhyllan och påminner oss om tiden för sin tillverkning. När föremålet åldras tillkommer ärr som också kan ge information om föremålets livslopp. Böcker är utmärkta monument över sin tid, och en äldre boksamling kan liknas vid en statypark eller varför inte ett Pompeji, där grävandet i kulturlager ersatts av ett försiktigt fingrande, fotograferande, läsande och bläddrande som till sist gör det möjligt att ställa fram boken på en piedestal där den görs synlig och begriplig på fler sätt än bara genom sin text. Precis som arkeologin ibland behandlats nedlåtande för sina tolkningar där istället skriftliga källor framhållits som mer exakta, så har kodikologi ibland setts över axeln som alltför vag i konturerna. Och det är klart, det är enklare att säga vem som bundit ett band om bokbindarens namn står på en etikett inklistrad i boken än om man

måste använda materiella spår för att säga samma sak. Bevisbördan är helt enkelt tyngre i de fallen, men ibland kan det vara onödigt att leva upp till det ansvaret genom att i positivistisk anda stapla olika indicier på varandra som om det gällde att beskriva en kemisk formel. Visst måste man observera noggrant och beskriva det man ser, men lika ofta ger den subjektiva diskussionen kring de materiella spåren ett mervärde som känns intressantare än de eventuella fakta man kan deducera fram. Det följande är just en subjektiv berättelse med ett bokband i centrum för ett ganska brett resonemang om tiden den gjordes i.

Det finns gott om exempel på hur böcker vittnar om sin tid. I Uppsala universitetsbibliotek finns några band som tillhört Franciskanerklostret på Gråmunkeholmen i Stockholm. Ett av dem, en engelsk handskrift från 1100-talet, försågs på 1480- eller 1490-talet med ett nytt band. Detta observerades redan för hundra år sedan av Isak Collijn och dateringen av bandet gjordes med hjälp av pärmfyllnaden som bestod av ett avlatsbrev tryckt av Bartholomaeus Ghotan i Lübeck 1484.[1] När bandet skulle få ett nytt överdrag gjorde man sig inte besvär med att ta bort det gamla bandet. Det skymtar idag fram vid kapitälerna på det numera slitna 1400-talsöverdraget som man helt sonika täckte över med ett nytt överdrag av brunt skinn utan att först avlägsna det gamla. Observationen består här i dateringen och attributionen av avlatsbrevet, de två överdragsmaterialen samt av de tekniker som använts i bandet och som en van person lätt känner igen som ett 1100- respektive 1400-talsband. En tolkning av dessa spår kan utvidgas något. Flera band har nämligen utförts på samma sätt vid samma tid, och vi vet av de skriftliga källorna att klosterbrodern Kanutus Johannis aktivt bidrog till att klä äldre böcker på detta sätt. Inte oväntat använde han sig av samma tekniker som de nya tryckta böckerna. Johan Snell flyttade ju in i klostret med all sin utrustning, säkert till Kanutus Johannis förtjusning, och tolkningen blir att själva gärningen att binda om boken är typisk för det slutande 1400-talets bokliga nydaning i Sverige. Boktryckarkonsten måste ha varit ett mäktigt inslag bland boklärda munkar i Stockholms 1480-tal, och även om brunt skinn använts på ett liknande sätt tidigare var de bruna blindstämplade skinnbanden högsta mode vid den här tiden

eftersom det var den bandteknik som de nya boktryckarna använde för de massproducerade alstren. Bakom de slitna pärmarna döljer sig alltså en helt ny bokkulturs födelse i Sverige, ett intressant tidsspår i sig, men åter tillbaka till vårt huvudföremål, Freinshemius bokgåva.

Den 16 februari 1642, under en förmodligen kall vinterdag mitt under den så kallade lilla istiden, fick en liten bok en ny ägare i Uppsala. Den åldrade Johan Skytte fick då Johannes Freinshemius Tacituskommentar i ett utsökt skinnband av författaren själv. Freinshemius hade nyligen utsetts till professor Skytteanus, en nyckelposition vid det unga universitetet eftersom detta var den plats där stormakten utbildade många av sina nödvändiga ämbetsmän.

Den mest namnkunnige Skytteanske professorn under 1600-talet var förmodligen Johannes Schefferus, liksom Freinshemius bördig från Strassburg. Det var ingen slump att denna stad försåg Uppsala med professorer. Strassburg hade sedan 1620 ett Lutherskt universitet och med sin inriktning på vältalighet och klassiska språk var det en god plantskola för den Skytteanska professorsstolen. Freinshemius kom till Uppsala 1642 och deltog i sitt första konsistoriemöte den 14 september samma år. Den bok han skänkte till Skytte hade en syster i samma bok med ett identiskt band som skänktes till drottning Kristina, och det bandet finns numera på Kungl. biblioteket. Vem vet, kanske den gåvan bidrog till hans senare utnämning till drottningens bibliotekarie. Hade Freinshemius med sig dessa böcker redan vid ankomsten? Vi kan inte veta detta helt säkert, frågan skall strax få ett svar, men innan dess måste boken beskrivas.

En bokarkeologisk beskrivning kan göras på olika nivåer. De mest omfattande undersökningarna bygger ofta på en mängd parametrar som noteras i förutbestämda protokoll där allt ifrån fiberinnehållet, vattenlinjernas inbördes avstånd, guldtryckets olika detaljer m.m. beskrivs, ritas av och fotograferas, till mer enkla beskrivningar som noterar bibliografiska detaljer om författare, tryckår och bandtyp. Allt däremellan förekommer, och terminologi och hur beskrivningarna helst bör utföras är ett studieområde i sig. Ett uniformt beskrivningssätt hägrar för många, men i praktiken är det förståelsen av observationerna som är det mest betydelsefulla, inte terminologin i sig. En viktig förändring i förutsättningarna att beskriva böcker som skett

under de senaste decennierna är att bilder i allt högre utsträckning kan användas som komplement till bibliografiska beskrivningar. Här skall boken endast beskrivas helt rudimentärt.

Bokbandet är 18 centimeter högt, 12 cm brett och tjockleken är 4 cm. Verket är tryckt i Strassburg 1642 i Mathias Berneggers tryckeri. Han var själv humanist, astronom och boktryckare och dessutom Freinshemius svärfar. Snitten är förgyllda och ciselerade med blomranksmotiv, kapitälbanden är ganska enkla och stickade i gult och blått. Boken har vita försättsblad, pappärmar och är överdragen med ett svart karduansskinn med riklig dekor på fram- och bakpärm.

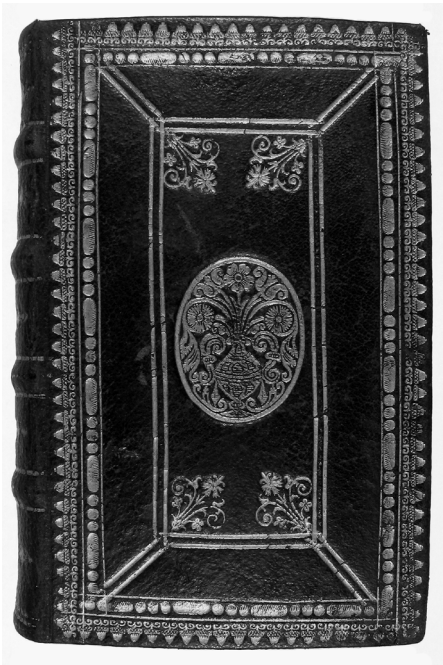


BILD 1. Frensheimius bokgåva till Johan Skytte. *Specimen Paraphraseos Cornelianae Primum, C. Taciti* […] Argentoratum (Strassburg) 1641. Band troligen av Greger Siwert, Uppsala 1642/43. Mått 18x12x4 cm. Signum: UUB Bokband 1600-t, Sverige 38. Jfr färgsuppl. s. 246.

Sten G. Lindberg har skrivit om boken i festskriften till Thomas Tottie 1995, och han attribuerar bandet till Uppsalabokbindaren Greger Siwert som var verksam från 1620- talet fram till sin död 1651. Slutsatsen baseras på ett antal kriterier som alla tillsammans talar för att boken skulle vara bunden just i Uppsala. Här skall inte den attributionen kommenteras i detalj, den är mycket trovärdig, men som alla ”indiciebaserade” slutsatser är det uppenbart att det finns en fara i att man vill dra alltför säkra slutsatser av det material man har framför sig. Det är lätt att försöka hitta system och konsekvens i en historisk verklighet som ofta är mer slumpartad och inkonsekvent än vi gärna vill tänka oss den. Istället för att göra ytterligare djupdykningar i omständigheterna kring bokbandets exakta ursprung vill jag peka på en teknisk detalj som på sitt sätt kan sägas vara typisk för denna tid och som är värd att ägna lite intresse, nämligen bokens skinn.

Som sagts tidigare är boken bunden i svart karduan – ett begrepp som för oss kanske känns mest bekant som benämningen på gator och gränder. Svart som bokbandsfärg har naturligtvis förekommit tidigare, men under medeltid och tidig renässans hittar man oftare bruna, röda eller vita skinn. Svart börjar dominera först under barockens 1600-tal, och som färg går den igen i många andra stilelement, som ebenholts i möbler och i svart sammet som tyg. Svart associeras med död, sorg och solennitet och i någon grad kanske barockkonstens förgänglighetsmotiv spelar in här, men det finns också andra orsaker till att svart är en 1600-talets färg. Den svarta färgen, som fortfarande är en kristen sober färg, blev under motreformationen och inte minst i Spanien ett yttre tecken på den rätta tron, och det kan ju då förvåna att svart också kom att bli reformationens färg under 1600-talet.[2] Man kan här spekulera om stilströmningar och deras orsaker, men det finns troligen också rent praktiska orsaker till utbredningen av den svarta färgen från 1500-talets spanska motreformation till det nordeuropeiska 1600-talets svarta karduansband.

Själva ordet karduan kommer från den spanska staden Cordoba som alltsedan kalifatets spridning på den iberiska halvön under sjuhundratalet varit känt för en högkultur och ett starkt hantverkskunnande inom både textil- och skinnhantverk. Hantverkarna var både judar och morer och skinnindustrin i Cordoba framställde högklassi-

ga skinn, ursprungligen framställda av får och get och senare av häst.[3] Under 1300-talet ökade den kristna intoleransen mot judar och morer vilket så småningom resulterade i 1492 års beslut av den spanske kungen Ferdinand och hans drottning Isabella att utvisa alla judar och morer från Spanien. En massutflyttning skedde, och i praktiken ledde det till en spridning av hantverkskunskaper till mottagarländerna för att använda ett modernt begrepp. De flesta flydde till Nordafrika och andra Medelhavsländer, i Marocko har garvarkonsten gett upphov till begreppet marokäng som fortfarande används som beskrivning på fina, ofta röda, getskinn för bokbindning. I Nordeuropa tog till exempel Amsterdam och Hamburg emot många flyktingar, och karduansmakarkonsten spred sig på detta sätt mot norra Europa. Man kan förmoda att handelsförbindelserna med de nordtyska städerna Lübeck, Stettin, Danzig och Hamburg, där karduansmakeriet var utbrett, också spelade en roll för kunskapsspridningen till Sverige.[4] Karduansmakare som begrepp kom in i svenska språket under 1500-talet,[5] och det finns i olika andra europeiska språk som t.ex. franskans *cordonnier* och engelskans *cordwainer*. Dessa två begrepp hänför sig till skomakare och är modernare medan det svenska begreppet är obsolet, men karduan används fortfarande som benämning på böcker bundna i detta skinn. Den som någonsin undrar hur ett karduansskinn såg ut kan vända sig till karduansmakarämbetets skråprotokoll från 1623 som förvaras på universitetsbiblioteket i Uppsala i garvaråldermannen Jacob Westins samling. Datum för skråstadgan är typiskt eftersom 1620-talet var en tid när hantverksskråna etablerade sig på allvar i Stockholm. Ytterligare ett sådant exempel finns i bokbindareskrået som grundades sju år efter karduansmakarna, år 1630. Den skråstadgan finns på Kungl. biblioteket.

På skråförordningens skinnklädda pärmar ser man den svarta färg som framförallt i norra Europa kommit att förknippas med karduansskinn. Den ursprungligen i Cordoba använda tekniken att garva skinnet med det vegetabiliska garvämnet sumak utvunnet ur Rhusarter från Medelhavsområdet gjorde det enkelt att färga skinnen svarta eftersom garvämnet reagerar med järnsalter till en kolsvart organisk förening. Garvaren behövde bara tillsätta järnsulfat eller vitriol som det kallades förr, för att åstadkomma den svarta skinnfärgen. Proces-

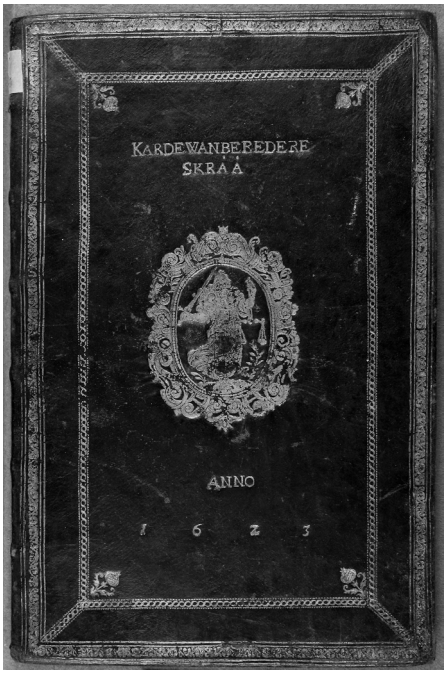


BILD 2. Karduansmakareämbetets skråstadga, Stockholm 1623. 39,5x26 cm. Signum UUB W 404 fol. Jfr färgsuppl. s. 247.

sen är känd sedan romartiden och det latinska ordet ”Atramentum” som ibland översätts med skosvärta betecknade ofta järnvitriol, eller som vi idag säger, järnsulfat. Det är samma ingrediens som användes till karduansskinn eller för den del bläck som tillverkades av de garvämnesrika galläpplena och järnsulfat. Zedlers universallexikon från 1768 skiljer mellan glanssvart och röksvart karduan, men säger samtidigt att man i Bagdad gör röd karduan – det är inte så konstigt att vi i Sverige förknippar karduan med svart färg och den sydliga marokängen med röd färg.

Freinshemius bok är guldförgylld, en teknik som på 1600-talet var fullt utvecklad efter ett mer trevande decennium under 1500-talet då

de allra flesta böckerna fortfarande dekorerades med blindstämplade rullbårder, handstämplar och större pressade stämplar som ofta placerades i mitten av pärmarna. I Hans Sachs och Jost Ammans *Ständebuch* från 1568 finns de flesta av den tidens hantverksyrken avbildade. Bokbindaren illustreras där med sina verktyg omkring sig, och i den korta versen som följer alla bilder kan man läsa om hur bokbindaren förgyller snittet på böckerna för att tjäna extra mycket pengar. ”Etlich vergüld ich auff dem schnitt / Da verdien ich viel geldes mit”.[6] Guldförgyllningen på både pärmar och snitt introducerades i Italien redan under 1400-talet med tydlig inspiration från islamiska böcker, och det gäller också ciseleringen, det vill säga den teknik att med punsar slå in ett mönster på ett guldförgyllt boksnitt. Den tekniken har använts till snitten på Freinshemius bok.

Mittstämplarna, både på fram- och bakpärm kan få illustrera en fråga som bokhistoriker sysselsatt sig med under senare tid, tekniken att framställa dessa större stämplar som inte kunde pressas in i boken för hand utan bara med hjälp av en press. Tidigare utgick man ofta från att alla mittstämplar var individuellt graverade, men Staffan Fogelmarck visade i sitt uppmärksammade verk *Principles of Flemish and related panel-stamped bindings* från 1987 att många av dessa stämplar istället var gjutna plattor som alltså kunde massproduceras. Få historiska källor kan belysa denna problemställning, men just inom familjen Siwertz, den Uppsalasläkt av bokbindare till vilken Sten G. Lindberg attribuerat Freinshemius bok, finns ett undantag från den regeln som på ett intressant sätt visar hur man såg på och använde sig av mittstämplar. Fogelmarcks resonemang bygger på en rationalitetstanke, att det var fördelaktigt att använda sig av massproducerade plattor, men följande historia talar ett annat språk.

Greger Siwert var verksam som akademiens bokbindare i Uppsala på 1640-talet. Enligt konsistorieprotokoll från 3 december 1651 var han död vid 1651 års utgång eftersom hans fru Margareta där benämns som änka.[7] Hans efterföljare Bengt Larsson Thüring dominerade 1650-talet, men fick en konkurrent 1664 då Greger (Grels) Siwerts son Johan erhöll privilegiet att binda akademins böcker. Konsistorieprotokollet från 19 oktober 1664 lyder som följer ”Angaf rector om en ny bokbindare, Grelz bockebindares son [Johan Siwert]

som till consistorium supplicerar att få blifwa den andra bokbindaren under Akademien. Consistorium fann nyttigt twenne altijdh hafwa efter m. Bengt [Thüring] ensam intet hinner, hwarföre antogs denne och confirmerades till arbetet".[8]

Johan Siwert var verksam som bokbindare under flera decennier, så småningom blev han rådman i Uppsala stad men att han behöll en fot i bokbindaryrket vet vi genom att han strax före sin död 1713 skar universitetsbibliotekets pärmstämpel med devisen IATREION PSYCHES (själens läkehus) i olika storlekar. Det var när universitetsbiblioteket under Erik Benzelius ledning på ett mer systematiskt sätt började binda in sina böcker under 1700-talet som man ville förse dem med en ägarmärkning i form av en pärmstämpel. Tekniken bakom ägarmärkningen stod bokbindaren för i form av en praktfull mässingsstamp i olika format för olika stora böcker. Två stampar finns fortfarande bevarade.

För bokbindaren var mässingsstampen inte enbart en dekorativ finess utan en klar konkurrensfördel gentemot andra bokbinderier i Uppsala, och den bidrog till att bokbindarfamiljen Siwert kunde hålla

BILD 3. Uppsala universitetsbiblioteks större pärmstämpel med texten IATREION PSYCHES. Graverad av Johan Siwert c:a 1710–11. Jfr färgsuppl. s. 248.

högre priser för sina tjänster eftersom man visste att biblioteket ville ha sina böcker märkta med det emblem som de och ingen annan ägde. 1722 hade universitetet, som alltid var uppmärksamt på höga bokbindarpriser, fått nog och lyckades enligt konsistoriebeslut den 6 oktober samma år köpa stamparna för att låna ut dem till det bokbinderi som gav de lägsta priserna vid en beställning. Konsistorieprotokollet från den 6 oktober 1722 har följande lydelse.

> För elva eller 12 åhr sedan lät sahl. rådman Siwertz utskära i meszing 4 st k[r] stemplar, at tryckia utan på banden af de böcker som inbundes hoos honom för Bibliotheca publica, nu tilbiuder hans sterbhus them til kiöpz för 48 d. k[mr]. Frågas altså tienstel. om icke Ven. Consist: skulle behaga, att the til Bibliotecet inlöstes på det man intet må wara förbunden, att altijd låta binda hoos dem som sama stemplar inlöser, el hwar gång dyrt leija dem utan hafwa frihet at binda låta ther man får bästa kiöpet och arbete[9]

Den historien ger ett delvis annat perspektiv på användningen av pärmstämplar. Graverade och därmed unika stämplar kunde vara en konkurrensfördel för bokbindaren.

Historiens materiella dimension kan ge delvis andra förklaringsgrunder till sådant som vi i svepande ordalag brukar kalla tidsanda, mode, epok med mera, men kunskapen om olika tiders materiella förutsättningar ges inte enbart av de skrivna källorna. Föremålen måste plockas fram och studeras för att så att säga ge sitt bidrag till det faktaletande som historieskrivning är. Ingen skulle idag tänka sig att tänka bort olja som förutsättning för alla de plastprodukter vi omger oss med, men en framtid kanske skulle glömma detta, släta över spåren och döpa om vår tid till plaståldern som om den vore resultatet av ett mode eller en allmän tidsanda när den i själva verket uppstått ur ett finmaskigt nät av olika tekniska förutsättningar. Samma sak gäller naturligtvis de historiska epokerna, och Johannes Freinshemius bok från 1642 är ett av många monument över sin tid, tillkommen genom den tidens tekniska förutsättningar med sitt svarta skinn, sina guldstämplade pärmar, ciselerade snitt, sin dedikation, tryckort, stilsort och papper. Det finns gott om faktabärande material i denna bok

liksom i de flesta andra, och det är ofta givande att gräva i dem, både i ett mikroperspektiv och, som här, i ett makroperspektiv.

NOTER

1 Isak Collijn, ”Franciskanernas bibliotek på Gråmunkeholmen i Stockholm”, *NTBB* (*Nordisk tidskrift för bok och biblioteksväsen*), Årgång IV, 1917, s. 101–171. På nätet: http://runeberg.org/bokobibl/1917.html (2008-09-30).
2 Marianne Sandels, ”Blått, historien om en färg”, *Tvärsnitt* nr 1, 2002, s. 44–57. På nätet: http://www.vr.se/huvudmeny/arkiv/2002/tvarsnittnr12002/blatthistorienomenfarg.4.6703f9bd10e07db4ff1800050 (2008-09-30).
3 Ronald Reed, *Ancient Skins, Parchments and Leathers*, London and New York 1972, s. 113.
4 Johann Heinrich Zedler, *Verlegte Universal-Lexicon*, Halle 1768, Band 06, s. 0653, se Corduanmacher. På nätet: http://mdz10.bib-bvb.de/~zedler/zedler2007/index.html (2008-09-05).
5 SAOB: ”Karduan”. Nätupplagan: http://g3.spraakdata.gu.se/saob/ (2008-09-05).
6 *The Book of Trades* [Ständebuch], New York 1973. Faksimil efter *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden etc*., Frankfurt am Main 1568 av Hans Sachs med ill. av Jost Amman, s. 29.
7 *Uppsala universitet. Akademiska konsistoriets protokoll*, utg. av Hans Sallander, IV, 1650–1655. Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 18:4, Uppsala 1970, s. 76.
8 *Uppsala universitet. Akademiska konsistoriets protokoll*, utg. av Hans Sallander, VII, 1664–1666. Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 18:7, Uppsala 1971, s. 111.
9 Gustav Rudbeck, ”Uppsala Universitetsbiblioteks exlibris”, *Uppsala universitetsbiblioteks minnesskrift 1621–1921,* Uppsala 1921, s. 391–397, citatet s. 392 not 2.

The Book of Trades [Ständebuch], New York 1973. Faksimil efter *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden etc*., Frankfurt am Main 1568 av Hans Sachs med ill. av Jost Amman.

Collijn, Isak, ”Franciskanernas bibliotek på Gråmunkeholmen i Stockholm”, *NTBB* (*Nordisk tidskrift för bok och biblioteksväsen*), Årgång IV, 1917, s. 101–171. På nätet: http://runeberg.org/bokobibl/1917.html (2008-09-30).

Lindberg, Sten G., ”Some Bookbindings Bound in Uppsala in the Seventeenth Century”, *Serving the Scholarly Community. Essays on Tradition and Change in Research Libraries Presented to Thomas Tottie on July 3rd, 1995*, ed. Sten Hedberg et al., Uppsala 1995, s. 341–359.

Reed, Ronald, *Ancient Skins, Parchments and Leathers*, London and New York 1972.

Rudbeck, Gustav, ”Uppsala Universitetsbiblioteks exlibris”, *Uppsala universitetsbiblioteks minnesskrift 1621–1921,* Uppsala 1921.

SAOB. Nätupplagan http://g3.spraakdata.gu.se/saob/.

Sandels, Marianne, ”Blått, historien om en färg”, *Tvärsnitt* nr 1, 2002, s. 44–57. På nätet: http://www.vr.se/huvudmeny/arkiv/2002/tvarsnittnr12002/blatthistorienomenfarg.4.6703f9bd10e07db4ff1800050 (2008-09-30).

Uppsala universitet. Akademiska konsistoriets protokoll, utg. av Hans Sallander, IV, 1650–1655. Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 18:4, Uppsala 1970.

Uppsala universitet. Akademiska konsistoriets protokoll, utg. av Hans Sallander, VII, 1664–1666. Acta Universitatis Upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 18:7, Uppsala 1971.

Zedler, Johann Heinrich, *Verlegte Universal-Lexicon*, Halle 1768, Band 06, s. 0653, se Corduanmacher. På nätet: http://mdz10.bib-bvb.de/~zedler/zedler2007/index.html (2008-09-05).

TORBEN JELSBAK

Tekst, billede, tekstur

Avantgardelitteratur og bibliografisk beskrivelse

Avantgardens udfordring til moderne editionsfilologi

Den 'historiske' avantgardelitteratur (futurismen, ekspressionismen, dadaismen, konstruktivismen og surrealismen) fra de første tre årtier af 1900-tallet udgør en interessant udfordring for moderne filologi.[1] I sit voldelige opbrud fra den litterære tradition og dens kanoniske genrer introducerede de historiske avantgarder en ny opfattelse af hvad litteratur kan være og hvordan tekster kunne se ud. Ud fra parolen om at 'sætte ordene i frihed' udviklede avantgardens forfattere nye måder at skrive og gestalte tekster på og nye tværæstetiske hybridgenrer som montage/collage og typografiske digte. Mange af eksperimenterne tog sigte på selve den materielle basis for litterær betydningsdannelse og teksttransmission: bogen og det trykte medium.

De historiske avantgardister ville ikke bare en ny litteratur, men også en omkalfatring af den litterære institution og af litteraturens sociale funktion. Det er ikke mindst denne systemkritiske bestræbelse som gør avantgardelitteraturen boghistorisk og filologisk interessant. Bestræbelsen tog form af en aktivistisk nytænkning af hele den litterære produktionsproces – fra tekstkonception over formgivning og trykning til litteraturens distributions- og receptionsformer. I deres afvisning af etablerede medier og forlag greb avantgardens forfattere til selv at fremstille og udgive deres bøger og tidsskrifter på egne små uafhængige forlag. I den italienske futurisme artikulerede den litterære aktivisme sig i manifester publiceret som flyveblade og visuelle digte publiceret som plakater, mens ordenes befrielseskamp i den samtidige russiske futurisme først tog form af en total afvisning af bogtrykket til fordel for hjemmelavede, litograferede manuskript-

bøger, frembragt i samarbejde med samtidige billedkunstnere. Andre af avantgardens litterære værker blev realiseret mundtligt som dele af offentlige happenings, for eksempel de futuristiske gadeturnéer eller de dadaistiske kabaretter i Zürich i 1916.

Som genstand for historisk-kritisk tekstudgivelse rejser avantgardens flygtige og heterogene tekstkultur en række interessante problemer. I deres markante og variable materialekarakter modsætter avantgardens tekster sig nærmest på forhånd enhver form for fiksering, normalisering og standardisering fra filologiens ordensmænd. Editionsteoretisk rejser avantgardelitteraturen behovet for et alternativ til nyfilologiens lingvistisk funderede tekstbegreb. Med udgangspunkt i en række eksempler fra den europæiske avantgardelitteratur forsøger denne artikel at skitsere et bredere, materielt og semiotisk udvidet tekstbegreb til håndtering af avantgardens genstridige tekster. En sådan bestræbelse kan finde støtte i den angloamerikanske boghistorie og bibliografiske tekstkritik repræsenteret af navne som Donald McKenzie og Jerome McGann, men kan også finde en vigtig historisk matrice i det særlige formbegreb som lå bag avantgardens litterære eksperimenter med bogmediet – begrebet 'tekstur' (*faktura*). Med henblik på en applikation af tekstur som bibliografisk og tekstkritisk begreb skitseres til sidst i artiklen en aktuel videreudvikling af begrebet fra den visuelle semiotik (Groupe μ) der rummer en model for analyse af de ikke-verbale tegn i tekster som unddrager sig filologiens kendte udgavetyper.

De følgende teksteksempler kan virke eksotiske i nordisk editionsfilologisk sammenhæng, men skal altså ses som en invitation til en mere principiel nytænkning af et af tekstkritikkens nøglebegreber. Hidtil har den nyfilologiske diskussion og begrebsdannelse i Norden såvel som i Europa været bestemt af sine empiriske tyngdepunkter i romantisk-moderne litteratur fra 1800-tallet (i Norden: Almqvist, Kierkegaard, Strindberg, Ibsen m.fl.). Den tekstsituation og skrivepraksis som sådanne forfatterskaber repræsenterer, har formet tekstkritikkens syn på litterær form, tekstetablering, variantfortegnelse og så videre. Med sin markante materialebetoning byder den historiske avantgarde imidlertid på nye kritiske udfordringer – problemer som ikke begrænser sig til den historiske avantgardelitteratur, men er af

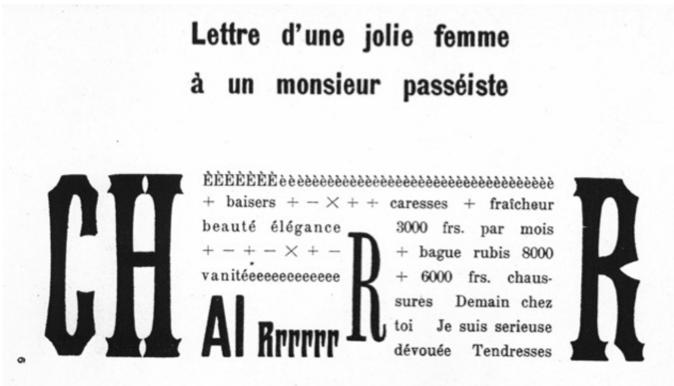
rækkevidde for større dele af 1900-tallets litteratur. Avantgardelitteraturen kan således danne test case for en principiel diskussion af nogle af de udfordringer der venter fremtidens filologi i arbejdet med tekster fra vores nærmeste fortid.

Futurismens 'typografiske revolution'

Vi begynder i den italienske futurisme og vender siden tilbage til den samtidige, russiske søsterbevægelse. De poetologiske principper bag den italienske futurismes litterære eksperimenter blev formuleret af F.T. Marinetti i en række manifester mellem 1912 og 1914. Selve parolen om 'ord i frihed' blev lanceret i *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) som fremsatte de lingvistiske principper for et radikalt nyt poetisk sprog frigjort for normal grammatisk syntaks og tegnsætning, baseret på fritstående substantiver, lydefterlignende ord og matematiske notationstegn. I det efterfølgende manifest for den 'trådløse fantasi', *Imagination sans fils et le mot en liberté* (1913), kom Marinetti ind på de mere bogæstetiske eller bibliografiske konsekvenser af programmet. Futurismens parole om 'ord i frihed' implicerede et opgør, en 'typografisk revolution' af den traditionelle, skønlitterære bog:

> Jeg påbegynder en typografisk revolution vendt imod den gammeldags digtsamlings idiotiske og kvalme udformning med dens papirhåndværk à la det sekstende århundrede prydet med galejer, minervaer, apolloer, store initialer og signaturer, mytologiske grøntsager, bogbånd, epigrafer og romertal. Bogen skal være det futuristiske udtryk for vores futuristiske tanke. Bedre endnu: min revolution er også vendt imod det man kalder bogsidens typografiske harmoni, som står i modsætning til stilens flod og ebbe som den udfolder sig på siden. Vi benytter gerne, på den samme side, 3 eller 4 forskellige trykfarver og 20 forskellige skrifttyper hvis det er nødvendigt. For eksempel: *kursiv* til en serie lignende og hurtige sansninger, *fed* til voldsomme lydord og så videre. En ny typografisk udformning af bogsiden som billede.[2]

Marinettis fordring om en ny billedmæssig udformning af teksters layout og en ny 'ekspressiv' typografi, der direkte eller 'ikonisk' gengav tekstens indhold, kunne dårligt finde sted inden for rammerne af den konventionelle bog. I stedet fandt poetikken sin realisering i en række visuelle og typografiske digte, publiceret som folde-ud-plancher og plakater i futuristiske tidsskrifter og på kunstudstillinger op i gennem 1910'erne.



ILL. 1. F.T. Marinetti, "Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste" (1914), optrykt i Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1919, s. 81.

Teksteksempel 1. Det typografiske digt

Et illustrativt eksempel er digtet "Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste" fra 1914 (ill. 1), et futuristisk forsøg i intimgenren: et telegram fra en 'nydelig' kvinde til en såkaldt 'fortidsherre'. Forud for et stævnemøde lover kvinden her kys plus kærtegn multipliceret med 'skønheds-elegance' formedelst et kontant månedligt honorar på 3000 francs, en rubinring (8000 frs.) plus et par sko (6000). Denne intime besked er imidlertid blæst op i et fængende plakatformat. Førsteliniens tvekønnede tiltaleformel "Chèr" – 'kære'[3] – er som et langt kælende lydord trukket ud i hele tekstens bredde, således at

brødtekstens otte linier står udspundet som en elastisk tekstblok mellem de massive, otte linier høje majuskler "CH" og "R", sat i markant forstørrede plakattyper. Inden for i det elastiske brødtekstområde findes endvidere som forstørrede typer bogstavkombinationerne "AI", "Rrrrrr" og "R", hvilket åbner teksten for en alternativ læsning af endnu et lydord "CH…AI…Rrrrrrr-…R" og det resulterende ordspil mellem de to homonymer, adjektivet og tiltaleformlen *chèr* og substantivet *chair*, 'kære' og 'kød'. Den plakathujende typografi virker altså både som et lokkende blikfang og som en afslørende gestus, hvor det udhævede homonym "CHAIRrrrrrR" træder frem som den bidske undertekst under alle telegrammets kærlige formler, der i virkeligheden blot handler om kød til salg. Digtet spiller her samtidig på det tredje homonym til 'kære' og 'kød', nemlig adverbiet *cher* der betyder 'dyrt'.

"Lettre" er samtidig et subtilt eksempel på det typografiske fænomen 'parangonnage', det vil sige blandingen af flere forskellige skrifttyper eller skriftsnit inden for samme tekst eller satsbillede. I alt forekommer seks forskellige typer: foruden brødtekstens 'normale' antikva og titlens sans serif, som går igen i de forstørrede "AI", anvender teksten fire forskellige 'R' og 'r'-kvaliteter. Af disse fire er naturligvis den kvantitativt fremhævede variant fra "CH…R" med de hestehovslignende chifreringer den mest markante. Der er her som nævnt tale om en typisk plakattypografi i en lettere ornamenteret jugendstil, som for det samtidige øje har rummet associationer til kabaret og varietéteater, lysskilte eller indgangsportaler i den moderne, oplyste storby. Det er i dette kulørte fremtidssprog, en semiotisk kode med en vis affinitet til nattens kulørte forlystelsestilbud og fristelser, at den nydelige kvinde fremsætter sit intime tilbud. Og er man på den måde for alvor begyndt at 'se' på teksten som billede, kan man svært undgå at få øje for de kvasi-ikoniske, skulpturelle og antropomorfe kvaliteter ved tekstens sidste, enkeltstående "R", der også står som telegrammets diskrete afsendersignatur, den 'seriøst hengivne' "R". Hende "R" er netop en 'karakter' i dette ords dobbelte betydning, med sit kurvede og klumpfodede Spielbein der bevæger sig ud fra kroppen, blotter en trekantet åbning lige over 'knæet' og visualiserer en silhuet af skøgen der byder sig til på gaden.

Typografiske fænomener som de her studerede, ekspressive variationer i punktstørrelse og blanding af forskellige skriftsnit var ikke usædvanlige i samtidens skriftkultur, men hyppige virkemidler i publicistiske sammenhænge som for eksempel reklamer og plakater. Marinettis revolutionære greb bestod i at overføre disse billige tricks fra populærkulturen til finlitteraturens og fordybelsens område – et greb der ikke blot kolliderede med nedarvede bogæstetiske og læsekulturelle konventioner, men også med datidens trykketeknologi, højtrykket. I "Lettre" gik Marinetti så langt det overhovedet var muligt inden for det satsopdelte blytryk, hvorimod han i andre af sine friordsplancher måtte gribe til fotomekaniske mellemregninger, samkopiering af elementer fra fotografisk imprægnerede trykplader, for at realisere sine skriftbilleder. I sin 'trådløse' fantasi om at sætte ordene fri fra satsen og fusionere bogstav og billede foregreb Marinettis typografiske revolution en senere eftertids trykketekniske fornyelser såsom fotosats og offset-tryk der åbnede for en mere plastisk tekstgestaltning. Også fortalere og eksponenter for vore dages web-design og digitale typografi anerkender Marinetti og avantgardetypografien som en vigtig inspirationskilde for deres arbejde.[4]

Før jeg går over til de principielle, tekstkritiske konsekvenser af et eksempel som Marinettis typografiske digt "Lettre d'une jolie femme" skal en anden væsentlig genreinnovation i avantgardens tekstkultur nævnes, nemlig montagen.

Teksteksempel 2. Den dadaistiske fotomontage

Udviklingen af montagen som genre tilskrives især den berlinske dadaisme omkring 1920, hvor montagen er en nøglegenre i dadaisternes kritiske opgør med kunstinstitutionen og værkkategorien. Montagens greb består i at indføre og sammenklippe præfabrikerede hverdagsmaterialer eller 'virkelighedsfragmenter' i kunsten og litteraturen, som regel i form af fragmentariske ord- og billedstumper fra aviser og andre tryksager, der monteres sammen til overraskende, nye ord- og billedkonstellationer. I lighed med Marinettis typografiske digte publiceredes dadaisternes fotomontager både som originale genstande

ILL. 2. Johannes Baader: *Gutenberggedenkenblatt/Ehrenportät von Charlie Chaplin* (1919), 35 x 45,5 cm. Centre Pompidou, Musée national de l'art moderne, Paris.

ved udstillinger og via fotografiske reproduktioner i pressen og i dadaisternes egne bog- og tidsskriftspublikationer.

Et illustrativt eksempel er Johannes Baaders montageværk "Gutenberggedenkenblatt" med den alternative titel "Ehrenporträt von Charlie Chaplin" (1919), udstillet ved den såkaldte "Erste Internationale Dada-Messe" i Berlin i april 1920 (ill. 2). Med sin titel alluderede montagen eksplicit til den kommunikationsteknologi der siden reformationen havde bestemt omgangsformen for den litterære kultur i Europa. Gutenbergsystemets paradigme på transparent tekst-transmission, kendetegnet ved aksial orden, linearitet og symmetri, er imidlertid i Baaders mindeblad sprængt i stumper og stykker til en kaotisk mosaik af fritsvævende, trykte bogstaver, ord- og sætningsfragmenter i forskellige skriftsnit (fraktur, antikva, sans serif) og -størrelser, foruden et kontrafej af Baader selv i venstre side.

Som tekst betragtet spiller Baaders typografiske kakofoni især på den både ornamentale og semiotiske opposition mellem to forskellige skriftfamilier: Den 'gotiske', krøllede fraktur og en moderne sans serif eller 'grotesk' som den hedder på tysk. Frakturen var i Tyskland anno 1920 endnu den almindelige brødskrifttype i bøger og skrifter af 'åndelig', kulturel eller litterær karakter, mens den moderne grotesk ('Akzidensgrotesk' som den kaldtes i samtidig typografisk fagjargon) var en såkaldt accidensskrift der alene anvendtes til kortere tekster på for eksempel plakater og skilte og således havde en affinitet til gaden og det moderne bybilledes skriftbilleder. "Gutenberggedenkenblatt" spiller på denne typografiske opposition ved systematisk at blande tekstsegmenter fra en gejstlig-religiøs kontekst (næsten alle i krøllet fraktur) med mere banale hverdagssprogsegmenter, gade- og personnavne, adresser og praktiske oplysninger ("Sprechzeit 8-9", "Eintritt Frei"), alle i moderne serifløse accidensskrifter. En påskrift i nedre højre hjørne angiver at montagen er en fødselsdagsgave fra Baader til dadakollegaen Hannah Höch, og teksten rummer i overensstemmelse hermed en række tekstsegmenter af privat, autobiografisk karakter.

Øverst findes som en slags adresselinie Baaders kone "Frau Anna Baader" og nederst til venstre en dedikation til Hannah Höch. Ordet "Zürich" med småt under "Blauen" alluderer formentlig til dadaismens start i Zürich 1916, Club der Blauen Milchstrasse var navnet på et af dadaisternes faste tilholdssteder i Berlin, mens årstallet 1905 ved siden af O'et i midten af montagen kan være en mere indforstået reference til begivenheder i Baaders personlige biografi, nemlig mødet med vennen og dadakollegaen Raoul Hausmann. Foruden kontrafejet i venstre hjørne er kunstneren selv verbalt tilstede under pseudonymet (der) "OBERdADA" i højre side og ved selve signaturen placeret i overensstemmelse med billedkunstnerisk konvention i billedets nedre højre hjørne. Endelig rummer montagen de kryptiske dateringer "Ac.19." og "Ad.14" som refererer til Baaders egen, hjemmeopfundne tidsregning, hvor A henviser til det første år i 'verdensfreden', det vil sige 1919, mens c som det tredje bogstav i alfabetet henviser til marts måned og så videre.[5]

Ordet "Geistlichkeit" øverst anslår montagens tema. I de centrale segmenter i fraktur bekendtgøres det at "Berlins geistliche sind einge-

laden zu kommen … und diese Fragen zu beantworten". Selve spørgsmålene der her er tale om, er klippet ud af den oprindelige tekstsammenhæng, men det indsatte fragment af et formentligt bibelcitat "Christus der … kam in den Wolken … die lebendigen" lader ane at spørgsmålet er selve spørgsmålet om Jesu genopstandelse i menneskeheden. Tekstsegmentet "Christus" er placeret i direkte kollision med portrætfotografiet af Baader, som er den eneste direkte inkarnerede person i billedet. Jesus-identifikationen var en rolle, et 'brand', som den stærkt religiøse Baader ofte benyttede sig af i markedsføringen af sig selv som dadaistisk fredsprofet og verdenskunstner.[6]

I "Gutenberggedenkenblatt" indtager Baader derimod endnu en rolle i form af titlens hyldest til Chaplin som formentlig må læses som en pars pro toto for filmen som kunstart og kommunikationsteknologi. Filmen eller det filmiske kan således opfattes som selve det konstruktive princip for montagens dynamiske, multilineære eller multiperspektiviske tekstbillede der demonstrativt negerer formen for det gamle gutenbergske tekstspejl, samtidig med at det frembærer sit eget tekstuelle udsagn under effektiv, ekspressiv orkestrering af 'mobile' typer. Tekstens tematiske modstilling af åndelig og verdsligt, germansk lutheranisme og moderne hverdagsliv, inkarneret i de kontrasterede skrifttyper fraktur og grotesk, understreges af de løsrevne bogstaver i kraftig overskriftstypografi "G", "o", "k", "t", "i", "n", der indeholder anagrammet 'Gotik'. Teksten dermed ikke blot negerer formen for den Gutenbergske bog, den alluderer også til den åndelige funktion, den fik som medie for udbredelsen af den lutherske reformation i Europa. Og konklusionen er nærliggende, at det 20. århundredes medieteknologiske revolution i og med fotografi og film ville bane vejen for en ny åndelig-religiøs omvæltning i stil med Luthers protestantiske reformation af det åndelige landskab i Nordeuropa.

*

Som eksempler på avantgardistiske tekster illustrerer Marinettis "Lettre d'une jolie femme" og Baaders "Gutenberggedenkenblatt" den materielle omvurdering af tekstbegrebet som finder sted i avantgardelitteraturen. Lad os resumere de to elementer i denne omvurde-

ring: 1) teksten bliver konciperet som billede og 2) typografien bliver betydningsbærende – ekspressiv. Den avantgardistiske 'tekst' er ikke længere blot tekst i rent lingvistisk forstand, den skal ikke blot læses, men samtidig ses som et billede, hvis konkrete materielle, typografiske form og dennes medbetydninger spiller med i tekstens samlede udsigelse. Editorisk levner de to eksempler ingen anden løsning end faksimilens 'ikoniske' tekstrepræsentation.

Der findes imidlertid også tekstuelle betydningsniveauer som går tabt i faksimilens fotografiske opløsning. Vi vender tilbage til nogle af disse betydningsaspekter nedenfor, men vil først rekapitulere de foreløbige konsekvenser af eksemplerne i relation til filologiens etablerede tekstbegreb.

Tekstbegreber i nyfilologien og den materielle bibliografi

Det tekstbegreb der arbejdes med inden for moderne tekstkritik er i alt væsentligt lingvistisk. I de tekstkritiske retningslinjer for det Svenska Vitterhetssamfundets udgivelser (2007) definerer Paula Henrikson således en tekst som: "den (huvudsakligen alfanumeriska) teckensekvens som frambär ett skriftligt verk".[7] Til sammenligning definerer Peter Shillingsburg i *Scholarly Editing in the Computer Age* (1996) teksten som: "the actual order of words and punctuation as contained in any one physical form".[8]

Teksten er den sproglige gehalt som frembærer et værk, det vil sige den immaterielle kerne som filologen uddrager af det konkrete tekstbærende dokument og herefter transponerer over i den kritiske værkudgave. Hertil regnes normalt ikke tekstbærerens konkrete materielle gestalt i form af ortografisk variation eller typografisk kode eller 'stil'. Det anses for eksempel ikke for en immanent tekstuel del af Søren Kierkegaards *Enten-Eller* (1843) at den var sat i fraktur; det var den 'normale', umarkerede brødskrifttype i datiden, og tekstens konventionelle udhævninger af fremmedord i antikva lader sig af Kierkegaard-udgaven (SKS) uproblematisk oversætte til det moderne antikvasystem.[9] Skrifttypen hos Kierkegaard var ikke udtryk for et stilistisk valg – ikke en del af tekstens 'poetiske' eller litterære form.

Mere problematisk vælger udgiverne af Carl Jonas Love Almqvists *Samlade Verk* at se bort fra forfatterens prægnante valg af bastardskriftsnittet i romanen *Tre fruar i Småland*, et formvalg med klare politisk revolutionære konnotationer. I Almqvist-udgaven er romanen sat i samme, moderniserede skriftsnit (Bodoni) som forfatterens øvrige, typografisk umarkerede værker, mens den semiotiske indebyrd af formvalget i stedet udlægges i udgavens kommentar.[10] Enhver form for teksttransponering implicerer sådanne kritiske valg og sondringer, og det hører til den kanoniske *Samlade Verk*-udgaves iboende 'decorum' at de etablerede læsetekster ikke udstyres med for megen 'støj' i form af forstyrrende, materielle modhager.

Naturligvis er Henrikson også i sine retningslinjer på det rene med at der i teksten, som den konkret foreligger i dokumentet, indgår betydningsniveauer som ikke er strengt lingvistiske:

> Texten förmedlas i sin tur av ett *dokument,* som kan vara en handskrift, en tryckt bok etc., och som däremot äger full konkretion. Dokumentet innehåller också en stor mängd viktig information utöver sin text. Typografi, handstil, format, papperskvalitet, vattenmärken och inbindning är exempel på fenomen som präglar verket och läsarens reception av det, och som vid sidan av texten också bör ägnas uppmärksamhet av editionsfilologen.[11]

Disse bogmaterielle aspekter eller *bibliografiske koder* tilhører imidlertid ikke selve teksten, men kategoriseres i retningslinjerne myndigt og bestemt som noget "utöver" og "vid sidan av" teksten. De angår således ikke selve tekstetableringen i den 'videnskabelige' udgave, men henvises i stedet af Henrikson til den tekstkritiske kommentar eller faksimilens 'ukritiske' behandling.[12] Igen: det hører til ordensreglementet for den kritiske, videnskabelige udgave at de etablerede læsetekster ikke udstyres med for megen materialestøj. Men det er samtidig dette filologiens indstiftede hierarki mellem ånd og hånd, tekst og ikke-tekst, som kommer til fornyet diskussion over for en litteratur der så uforsonligt som den avantgardistiske betoner materialet og mediets semiotiske medbetyden – som vi så af de foregående eksempler.

De typografiske eksperimenter hos Marinetti og Baader åbenbarer en gråzone mellem de bibliografiske kategorier 'tekst' og 'dokument'. Det er ikke muligt at abstrahere eller transponere en lingvistisk tekst fra Baaders montage eller Marinettis typografiske digt. Værkernes 'mening' eller 'udtryksintention', deres ordspil og tematik, er konciperet direkte i det typografiske materiale. Eksemplerne kan virke exceptionelle, men er ikke desto mindre repræsentative for et moment i bogtrykkets og litteraturens historie, hvor typografisk layout og valg af typer bliver tilgængelige for direkte kunstnerisk formning og semiotisk investering fra forfatterens side. Med Marinetti og Baaders eksempler står vi på tærsklen til en medie- og trykketeknologisk udvikling der i løbet af 1900-tallet gør typografien til et poetisk formparameter på linie med sprogets troper og figurer. I løbet af 1900-tallet går således avantgardens forskellige kunstgreb så som parangonnage, montage af ord og billede, multisekventielle tekster m.m. ind i den litterære mainstream i kraft af selve den medieteknologiske udvikling (med fotosatsen og siden den elektroniske tekstbehandling og nye, 'autonome' publikationsmåder som desk top publishing). I kraft af disse skriveteknologiske udviklinger kan forfattere i dag på en helt anden måde end romantisk-moderne forfattere som Kierkegaard eller Almqvist disponere og reflektere over den fysiske realisation af deres tekster. Og man kan spørge om ikke denne situation nødvendiggør et nyt, mere materielt funderet tekstbegreb end filologiens rent lingvistiske, der bygger på en meget gammeldags og meget idealistisk opfattelse af litterære skriveprocesser.

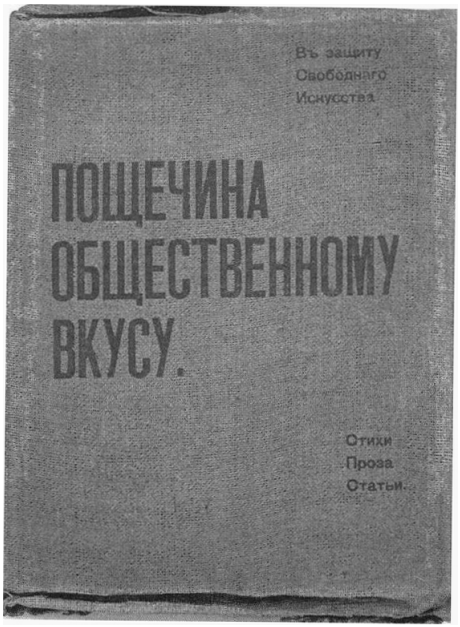
I erkendelsen af typografiens tiltagende betydning i 1900-tallets litteratur, det forhold at teksters typografiske form i stigende grad er genstand for forfatteres kreative kontrol og æstetiske dispositioner, er man i nyere germansk editionsteori begyndt at diskutere typografiens status i forhold til teksten.[13] Er den typografiske form at betragte som en del af selve teksten eller er den fortfarende at udsondre som et ekstra- eller 'paratekstuelt' fænomen i Gérard Genettes forstand?[14] Sidstnævnte kategorier indrømmes som bekendt kun i begrænset omfang adgang til den etablerede tekst i den 'videnskabelige' historisk-kritiske udgave. Tendensen i de seneste diskussioner går dog i retning af et bredere tekstbegreb som medtænker typografisk form som immanent del af tekstens historisk-æstetiske autenticitet. En sådan

udvidelse af tekstbegrebet kan finde en vigtig inspiration i den angloamerikanske, materielle bibliografi som længe har arbejdet med et semiotisk og materielt funderet tekstbegreb. Hos Donald McKenzie defineres 'tekst' således langt mere inklusivt end i Henrikson og Shillingsburgs førnævnte definitioner:

> I define 'texts' to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography. There is no evading the challenge which those new forms have created.[15]

I sin berømte læsning af et kort digt af William Congreve gav McKenzie et magtfuldt eksempel på nogle af potentialerne i et sådant udvidet tekstbegreb ved at vise hvordan teksters typografiske opsætning kan påvirke en teksts betydning. En markant fortaler for samme multimodale synspunkt på tekster er Jerome McGann der i *The Textual Condition* (1991) gør sig til talsmand for et materielt funderet tekstbegreb, "a more global and a more uniform view of texts and the processes of textual production" som basis for en mere "thick description" af litterære tekster.[16] Teksten betragtes her som et komplekst, 'sammenkniplet' ("laced") netværk af henholdsvis lingvistiske og såkaldt bibliografiske koder, hvortil McGann henregner de førnævnte fysiske tekstfænomener som typografi, layout, papir, formater samt eksterne forhold som priser, markedsføringsmekanismer og distributionsforhold.[17] Som udgiver sværger McGann ikke overraskende til faksimilens dokumentariske tekstrepræsentation som i dynamisk samspil med den digitale hypertekstrepræsentation rummer nye muligheder for historisk-kritisk tekstudgivelse.

McGanns editionsteori udgør et oplagt grundlag for historisk-kritisk udgivelse og bibliografisk beskrivelse af avantgardelitteratur. Men for at begribe den særlige betydning som i avantgarden blev tildelt sprogets grafiske udtrykssubstans, er det nødvendigt med en empirisk ekskurs til det specifikke formbegreb der lå bag avantgardens eksperimenter med bogmediet. Og her, halvvejs fremme, nærmer jeg mig nu det annoncerede emne – begrebet tekstur.



ILL. 3. David & Nikolaj Burljuk, Wassily Kandinsky, Velimir Khlebnikov, Aleksej Krutjonykh, Benedikt Livsjits & Vladimir Majakovskij, *En Ørefigen til den offentlige smag. Til forsvar for den frie kunst. Poesi, Prosa. Essays,* Moskva 1912.

En ørefigen til den offentlige smag: den russiske 'kubofuturisme'

Begrebet tekstur (russisk 'faktura') introduceres for første gang i det futuristiske kollektivskrift *En ørefigen til den offentlige smag*, en heterogen samling af manifester, digte og kritisk prosa, publiceret af den såkaldt 'kubofuturistiske' Hylaea-gruppe i Moskva i december 1912. Antologien udkom i et markant omslag af groft, brunt sækkelærred – som et første bibliografisk signal om skriftets aktivistiske karakter af 'ørefigen' til herskende litterære institutioner i datidens Rusland (ill. 3). *En ørefigen* indledtes af manifestet af samme navn, signeret af David Burljuk, Alexandr Krutjonykh, Vladimir Majakovskij og Viktor Khlebnikov. Heri fremsattes et tofløjet angreb på såvel den russiske

litterære tradition: guldalderforfatterne Pusjkin, Dostojevskij og Tolstoj, der skulle "smides over bord fra samtidens dampskib", som det daværende parnas af symbolistiske digtere hvis "parfumerede" poesi oplevedes som dekadent og livsfjern af den nye gruppe. I stedet erklærede de fire kubofuturister digternes 'ret' til at øge omfanget af deres ordforråd med "uforfærdede" ord og til at "Nære et ubetvingeligt had til det sprog som har eksisteret før dem."[18]

Begrebet tekstur i den futuristiske og konstruktivistiske kunstteori

Centralt i *Ørefigen*-antologien stod maleren og digteren David Burljuks programmatiske dobbeltartikel "Kubisme. Faktura" som gav en mere positiv bestemmelse af kubo-futuristernes æstetiske program.[19] Inspirationen hertil kom fra den nyeste internationale billedkunst, den franske kubisme og dennes opdyrkelse af billedoverfladens plastiske egenskaber på bekostning af maleriets traditionelle mimetiske indhold og billedkompositoriske regler. Burljuk sammenfattede dette arbejde under begrebet 'tekstur' ('faktura') som han indplacerede som det nyopdagede, fjerde formelement (i tillæg til maleriets traditionelle formelementer: linie, flade og farve) der i det nye maleri var rykket i forgrunden: "Før tillod maleriet *kun* at se, nu *berører* det. Tidligere gengav det en genstand i to dimensioner – nu åbner det op for større muligheder."[20] Opdyrkelsen af teksturen var for Burljuk udtryk for en ny, taktil og synæstetisk fornemmelse for farven, dens 'varighed' og 'duft', som baserede sig på en detaljeret bevidsthed om de forskellige overfladestrukturer ('broddede', 'hvælvede', 'sprukne', 'kornede', 'trevlede' eller 'afskallede' osv.), der kunne opstå i samspillet mellem pensel, palet og lærred.

Fra materialeinteressen i det nye maleri drog Burljuk parallellen til arbejdet med sprogets lydlige og grafiske overfladefænomener hos kubofuturistiske digtere som Khlebnikov og Krutjonykh. De to digtere arbejdede i de samme år sammen om en serie markante bogudgivelser der kan ses som den direkte russiske pendant til Marinettis parole om ord i frihed. Den russiske variant af friordspoetikken fremkom i de to digteres samskrevne manifestet om "Ordet i sig selv"

("Slovo kak takovoje") fra 1912 som fremsatte fordringen om en digtning der skulle være som "beskidte støvler eller en traktor i en dagligstue / med mange knudrede bånd og knaphuller og tøjlapper, en splintret meget rå overflade".[21] I realiseringen af dette program gik de to digtere imidlertid endnu mere radikalt til værks end Marinetti idet de konsekvent afviste den industrielt fremstillede, trykte bog, som de mente var ude af stand til at udtrykke deres futuristiske idéer om bogsiden som billede. I stedet fremstillede de to digtere en række håndlavede, litograferede og kalligrafiske bogværker, frembragt i tæt, tværæstetisk samarbejde med kubofuturistiske kunstnerkolleger som Mikhail Larionov, Natalja Gontjarova og Kasimir Malevitj. Som alternativ til bogtrykket åbnede den litografiske teknik for et tættere semiotisk samspil, en tættere tekstur eller sammenknipling af ord og billede. I de små, ofte individuelt tilrettelagte bøger gik ordets befrielseskamp hånd i hånd med en vis fetichisme for bogen som genstand og taktilt håndværk. Bøgerne var trykt på ujævnt, groft papir som var rigt på forskellige overfladekvaliteter og farvetoner og som indbød til en ikke blot visuel, men også kropslig-taktil perception.

ILL. 4. Aleksej Krutjonykh, Velimir Khlebnikov og Natalja Gontjarova, *Igra v adu* (*En leg i helvede*), Moskva 1912.

Et eksempel er Krutjonykh og Khlebnikovs illustrerede samskrift *En leg i helvede* (*Igra v adu*) med litograferet tekst af Krutjonykh og illustrationer af Gontjarova, publiceret 1912 i 300 eksemplarer à 14 blade i ujævnt udskåret miniformat (ill. 4). *En leg i helvede* var et parodisk langdigt som iscenesatte et kortspil mellem syndere og djævle i helvede – et tema som fandt et kongenialt visuelt modspil i bogens layout med Gontjarovas naivistiske djævlefigurer, som var inspireret af det traditionelle, folkelige træsnit, de såkaldte luboki. Til dette troskyldige, folkloristiske arrangement af tekst og illustration føjede imidlertid selve skriftformen et subtilt niveau af bibliografisk information: Krutjonykh havde her selv stået for 'afskriften' af teksten der for store deles vedkommende var ridset ind i den litografiske plade med kantede, arkaisk-stiliserede blokbogstaver (med hele partier i rene versaler) – en skriftform som havde ligheder med de tidligste russiske bogtryk der endnu i begyndelsen af 1900-tallet anvendtes i skrifter fra den oldrussiske kirke.[22] Anvendt i den nye tekstsammenhæng fik dette formvalg en stærkt ironisk og blasfemisk konnotation – et eksempel på skriftens eller teksturens semiotiske potentiale.

Som nøglebegreb for avantgardens tvær-æstetiske bestræbelser blev teksturbegrebet de følgende år genstand for en interessant videreudvikling. Allerede i 1914 udkom således kunstteoretikeren Vladimir Markovs systematiske behandling af emnet i en bog med undertitlen *Skabelsesprincipper i den plastiske kunst* som, igen med fokus på billedkunsten, opstillede en typologi over forskellige materialeteksturer og deres immaterielle resonansvirkninger og medbetydninger for beskueren. I modsætning til Burljuk så Markov ikke teksturen som nogen eksklusiv futuristisk opdagelse, men som et generelt æstetisk eller antropologisk begreb der indbefattede enhver form for menneskelig formning af et materiale. Og hvor teksturen hos Burljuk og kubofuturisterne knyttede sig eksklusivt til det håndmalede og håndskrevne, konciperet i modsætning til fotografi eller bogtryk, åbnede Markov døren på klem for at teksturer også kunne frembringes med mekaniske midler: "Man kan ikke frakende det mekanisk frembragte elementer af skønhed og kreativitet. Futuristerne føler denne nye skønhed, som intet har til fælles med den ved hånden frembragte tekstur."[23]

ILL. 5. Vasilij Kamenskij: *Tango med køer. Jernbetondigte*, med grafik af David & Vladimir Burljuk, Moskva 1914. Jfr färgsuppl. s. 248.

At tekstureffekter også kunne frembringes inden for det trykte medie, er der flere eksempler på i den samtidige kubofuturistiske bogkunst. Et tidligt eksempel er Vasilij Kamenskijs samling såkaldte 'jern-

betondigte' *Tango med køer* (*Tango s korovami*) fra 1914, en samling af typografiske digte trykt på bagsiden af farverigt, blomstret tapetpapir med grafiske tryk af David og Vladimir Burljuk (ill. 5). Opsigtsvækkende var bogen derudover ved sit særegne, femkantede format som fremkom ved at den kvadratiske bogsides øvre højre hjørne var klippet af – et bibliografisk signal for en ny og mindre firkantet (!) opfattelse af bogen og en mere rumlig læseform. Bogens litterære indhold bestod af hektisk associerende friordsdigte og ordrækker som artikulerede en række forskellige urbanitets- og modernitetserfaringer, besøg på gallerier og kabareter, telefonopkald, flyveture og rejseoplevelser.[24] Jernbetondigtenes overvejende substantiviske sprogmateriale af enkeltord og ordfragmenter var sat i et virvar af forskellige skrifttyper og -grader og frit organiseret, ikke i sprogets normale lingvistiske sekvenser, sætninger og strofer, men efter anderledes visuelle principper. Hver enkelt tekstside var således gennemtrukket af et antal vertikale og diagonale linier som inddelte tekstsiden i en række grafisk adskilte ordfelter eller klummer, – det vil sige en rent visuel anordning af tekstenheder der gav den oprindelige betydning af ordet strofe, 'stanza' – værelse, en ny og konkret rumlig betydning. Digtet "S.I. Sjtjukins hus" (ill. 5 nederst) var således en slags verbaliseret plantegning over kunstsamleren Sergej Sjtjukins udstilling af moderne fransk maleri i Moskva. I modsætning til de øvrige jernbetondigte var de fleste 'stanzas' i huset ikke lukkede imod hinanden, men adskilt af åbne 'skillevægge', organiseret omkring det store åbne område i midten som med titlen i kraftigt opgraderede typer inviterede læseren til at lade øjet vandre og følge tryksværten rundt i stuerne, langs med tapetet. Kamenskijs jernbetondigte, der i selve deres betegnelse foregriber 1960'ernes konkrete poesi, foretog hermed en domesticering af den trykte bog som kunstnerisk udtryksform, om end den anarkistiske blanding af skrifttyper i digtet ikke, som hos Marinetti og Baader, var semiotisk korreleret med det sproglige indhold.

Den mekaniske erobring af teksturen tager for alvor fat i årene lige efter Oktoberrevolutionen, hvor futurismen indforskrev sig under kommunismens bannere under betegnelsen 'konstruktivisme'. Teksturbegrebet fik her en nøglerolle i hele den tekniske og utilitaristiske omvurdering af kunstbegrebet og -uddannelserne som fandt

sted i kølvandet på revolutionen. De klassiske kunstakademier blev afskaffet til fordel for polyteknisk indrettede uddannelser for såkaldt 'artistisk kultur', hvor programmet lød på fabrikation af nyttige 'genstande' i moderne industrielle materialer der kunne udtrykke den nye tid. Teksturen indgik som en af de tre discipliner i en ny pædagogisk kanon for industrielt design (hvis øvrige elementer var 'konstruktion' og 'tektonik') og betegnede her den socialt og politisk adækvate materialebrug og dermed den ønskede syntese mellem æstetisk form og ideologisk indhold.[25]

Teksturbegrebet indtager således en nøglerolle i den historiske avantgardes kritiske projekt om at ophæve kunsten i social livspraksis. Men også i forhold til den tekstkritiske diskussion af avantgardelitteraturen rummer begrebet et erkendelsespotentiale som korrektiv til den etablerede filologis tekstbegreb og den idealistiske idé om litterær produktion som ligger bag det. Det særlige ved teksturbegrebet er at det på en gang ligger både under og over 'teksten' som filologien hidtil har defineret den: Under, fordi det betegner mikro-strukturelle overfladefænomener i selve det grafiske materiale (farver, bogstaver, skrifttyper, papirsorter); og over, fordi det samtidig knytter an til den historiske kontekst ved at medtænke de bibliografiske markørers udsigelsespotentiale og medbetydninger i den konkrete kommunikationssituation.

En applikation af teksturbegrebet som bibliografisk og tekstkritisk begreb forudsætter imidlertid en analytisk findeling af dette tekstuelle udtryksniveau og dets ekstralingvistiske, *semiotiske* betydningspotentiale.

Teksturbegrebet i den visuelle semiotik (Groupe μ)

Et moderne bud på en semiotisk operationalisering af teksturbegrebet finder vi i den gestaltpsykologisk inspirerede billedsemiotik formuleret af den belgiske Groupe μ ved universitet i Liège i værket *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* fra 1992. Teksturbegrebet indgår her som et af de tre undersystemer (de to øvrige er form og farve) der tilsammen udgør bestemmelsen af det såkaldt 'plastiske' tegn. Tekstur henviser her til en genstands overfladekvaliteter

og den særlige taktile fornemmelse som disse kan fremkalde visuelt. μ-semiotikerne forsøger at opstille en strukturel systematik over de forskellige typer af teksturkvaliteter analyseret som semiotiske tegn, bestående af en udtrykside og en indholdside:

> Når vi taler om tekstur, henviser vi metaforisk til en genstands overfladekarakter og den særlige taktile fornemmelse den skaber visuelt. Fænomenet har en synæstetisk oprindelse. Men denne "fornemmelse" er her et semiotisk begreb: den er en indholdsstørrelse svarende til en udtryksstørrelse, som dannes af en visuel stimulus. Mere analytisk kan man sige at en visuel oplevelses tekstur er dens mikrotopografi, som består i en gentagelse af elementer. Udtrykket mikrotopografi implicerer at man præciserer såvel naturen af disse elementer som reglerne for deres gentagelse: således kan man beskrive en overflade som kornet, glat, skraveret, vatret, skinnende, "hanefjedsmønstret" etc.[26]

μ-gruppens billedsemiotik er bygget op omkring den fundamentale skelnen mellem to typer af visuelle tegn, de ikoniske og de plastiske. Ikoner er i den klassiske semiotik efter Charles Sanders Peirce tegn der hviler på en lighed med det de henviser til, hvorimod plastiske tegn kendetegnes ved en mere kompleks og materialeafhængig referencefunktion.[27] Et ikon, for eksempel et foto af en person, henviser til denne person, uafhængigt af billedets skarphed, farve etc., hvorimod det modsatte gør sig gældende for de plastiske tegn, hvis semiotiske indholdsside er direkte afhængig af mediets materialitet: Farven og penselstrøgene i et abstrakt maleri af Jackson Pollock, formerne i et ornament eller de taktile kvaliteter i et pergamentpapir rummer ikke på samme måde en direkte reference til den ydre verden, men er ikke af den grund uden semiotisk 'indhold'. Blot er dette betydningsindhold direkte forankret i tegnets sansede materialitet og den konkrete sammenhæng det indgår i. Oversat til tekstkritiske termer svarer det ikoniske tegn til det informationsniveau i en tekst som lader sig indfange af en faksimile, mens det plastiske tegn svarer til det betydningsniveau der unddrager sig fotografisk reproduktion.

μ-gruppens mikrotopografiske teksturanalyse er et forsøg på at opstille en slags grammatik over forskellige plastiske mikrostruktu-

rer og disses semiotiske korrelater. På udtrykssiden kan en tekstur som nævnt først og fremmest beskrives som en række elementer i en bestemt frekvens eller rytme. Disse udtryksstørrelser kan herefter analyseres i deres indbyrdes underenheder: materiale, 'underlag' (*support*) samt deres særlige realisering eller udførelse, deres 'maner'. På indholdssiden udpeger μ-semiotikerne tre forskellige 'globale betydninger' (*signifiées globales*), som teksturen rummer, uafhængigt af dens formelle og ikoniske figurationer: 1) tredimensionaliteten, 2) det taktile potentiale ("la tactilo-motricité") og 3) ekspressiviteten. Teksturer kan på den baggrund opdeles i to grundkategorier: de såkaldt 'korn' (*grains*) eller kornede overflader, som direkte (om end i minimal skala) involverer tredje dimension,[28] og de såkaldte 'pletter' (*macules*), som kun gør det indirekte eller per optisk illusion. Mikrosystemet 'rå vs. glat' eksemplificerer denne basale distinktion mellem en overflade der involverer den tredje dimension og den taktile sansning, og en overflade, der fremtræder rent visuelt, todimensionalt. μ-semiotikerne analyserer de forskellige teksturkvaliteter og deres semiotiske udsigelsespotentiale ved hjælp af de tre fundamentale bestanddele eller underelementer: underlag, materiale og maner.

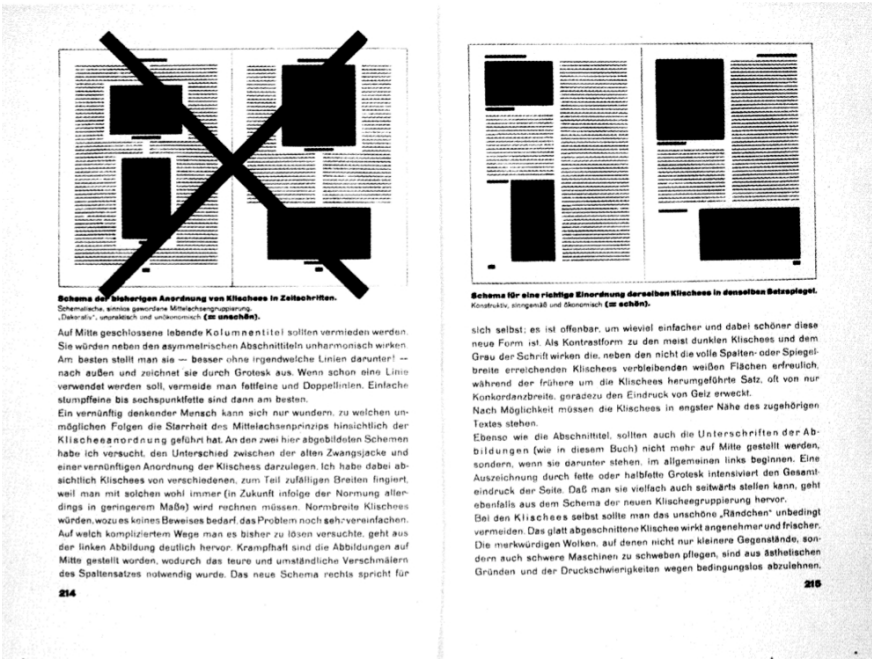
μ-gruppens teksturbegreb er, som det fremgår, udviklet med henblik på visuelle tegn, men deres klassifikationer er ikke af den grund uden interesse for en bibliografisk beskrivelse. En bog er i sig selv, modsat et billede eller et maleri, et tredimensionalt tegn, som ikke alene opleves med blikket, men også implicerer en fysisk kontakt med hånden og kroppen. Teksturens taktile potentiale og ekspressivitet er her altså ikke blot en 'metaforisk' betegnelse for en optisk fornemmelse, men også en konkret, håndgribelig og følbar ting der kan og skal vendes, vejes og drejes i hånden. Flere af μ-gruppens analytiske parametre og mikrotopografiske strukturmodsætninger er således også af direkte relevans for en semiotisk analyse af sprogets grafiske side og bogen som taktil genstand.

Papiret som 'underlag'. Et påfaldende kendetegn ved mange avantgardebøger er deres opgradering af 'underlagets' betydning gennem anvendelse af de mest forskelligartede papirkvaliteter. Her er for det første oppositionsparret og mikrosystemet 'rå vs. glat' og den mellemliggende, umarkerede tekstur brugbar til beskrivelse af de forskel-

lige papirkvaliteter og deres udtrykspotentialer (glittet/'normalt'/groft papir osv.), hvortil også hører farvetonen som et vigtigt plastisk parameter. Avantgardens bogkultur opstod som en fysisk reaktion på symbolismens forfinede bogkultur der havde dyrket luksuriøse, illustrerede bog- og tidsskriftsudgivelser på dyrt, glittet papir. De tidlige russiske avantgardebøger var ofte trykt på groft og kornet, litografisk papir, idet der var anvendt samme papir til både billeder og tekst. Nogle bøger undersøgte andre aspekter af det taktile ved inddragelse af genbrugsmaterialer som tapetpapir eller sækkelærred. I begge tilfælde kvaliteter der signalerer en afvigelse fra 'normalt' maskinglat papir og dermed aktiverer underlaget som semiotisk udtryksniveau og supplerer den normale visuelle læseform med en taktil sansning af bogen som genstand.

Skriften som 'materiale'. Mikrotopografisk vil en håndskrift eller en typografis udtrykside kunne beskrives ved enkelttegnenes form, deres evt. luftighed eller tæthed og frekvens, herunder forholdet mellem betrykte og ikkebetrykte steder på siden, som tilsammen – og sammen med papirunderlaget – giver skriftbilledets totale 'sensation'. Enhedernes form og frekvens er her relevant, ikke blot til beskrivelse af ekspressive variationer som hos Marinetti, men også til formsemiotisk beskrivelse af forskellen mellem skriftsnit – for eksempel mellem en 'luftig' og åben antikva og en gammeldags krøllet fraktur der lægger sig som mørkt tæppe over siden.[29] Avantgardens typografiske innovationer tog sigte på en anden skrifthistorisk overgang, den mellem klassiske antikvasnit og moderne, serifløse typer, en overgang som har fået fornyet aktualitet med digitaliseringen og web-kulturen, som har betydet en skrifthistorisk renæssance for sans serif. Vi så allerede disse populærkulturelle accidenstyper poppe op hos Marinetti og Baader, men i 20'ernes konstruktivistiske, såkaldte 'ny typografi', opkaldt efter den svejtsiske typograf Jan Tschicholds manifest *Die neue Typographie* (1928),[30] blev den moderne 'akzidensgrotesk' adopteret som generel brødskrift, en slags international standarduniform for avantgardepublikationer over alt i Europa (ill. 6). Den 'ny typografi': 'den elementære typografi', 'bauhaus-typografien' eller 'avantgardetypografien', som den ofte blot benævnes, var en let genkendelig visuel grammatik bestående af sans serif, rene minuskler,

kraftigt optrukne 'bjælker' både vandret og lodret samt effektiv brug af rød skrift som sekundærfarve til sort. Formelt er den moderne grotesk eller sans serif en både luftig og plastisk karakter, samtidig med at den ved sin reduktion af bogstaverne til et begrænset antal geometriske grundenheder (vertikale, horisontale, diagonale streger + cirkelsegmenter) understreger den mekaniske enhed og uniformitet i tegnsystemet. På trods af disse iboende tendenser til uniformering af skriftsproget åbnede avantgardetypografien med sin frie og tilsyneladende ureglementerede anbringelse af tekst på siden og ved sine demonstrative brud på klassiske typografiske dyder som symmetri og harmoni for en ny billedmæssig oplevelse af bogsiden som flade og topografi.



Schema der bisherigen Anordnung von Klischees in Zeitschriften.
Schematisch, sinnlos gewordene Mittelachsengruppierung.
„Dekorativ", unpraktisch und unökonomisch **(er unschön).**

Auf Mitte geschlossene lebende Kolumnentitel sollten vermieden werden. Sie würden neben den asymmetrischen Abschnittiteln unharmonisch wirken. Am besten stellt man sie — besser ohne irgendwelche Linien darunter! — nach außen und zeichnet sie durch Grotesk aus. Wenn schon eine Linie verwendet werden soll, vermeide man fettfeine und Doppellinien. Einfache stumpfeine bis sechspunktfette sind dann am besten.
Ein vernünftig denkender Mensch kann sich nur wundern, zu welchen unmöglichen Folgen die Starrheit des Mittelachsenprinzips hinsichtlich der Klischeeanordnung geführt hat. An den zwei hier abgebildeten Schemen habe ich versucht, den Unterschied zwischen der alten Zwangsjacke und einer vernünftigen Anordnung der Klischees darzulegen. Ich habe dabei absichtlich Klischees von verschiedenen, zum Teil zufälligen Breiten fingiert, weil man mit solchen wohl immer (in Zukunft infolge der Normung allerdings in geringerem Maße) wird rechnen müssen. Normbreite Klischees würden wozu es keines Beweises bedarf, das Problem noch sehr vereinfachen. Auf welch kompliziertem Wege man es bisher zu lösen versuchte, geht aus der linken Abbildung deutlich hervor. Krampfhaft sind die Abbildungen auf Mitte gestellt worden, wodurch das teure und umständliche Verschmälern des Spaltensatzes notwendig wurde. Das neue Schema rechts spricht für

214

Schema für eine richtige Einordnung derselben Klischees in denselben Satzspiegel.
Konstruktiv, sinngemäß und ökonomisch **(er schön).**

sich selbst; es ist offenbar, um wieviel einfacher und dabei schöner diese neue Form ist. Als Kontrastform zu den meist dunklen Klischees und dem Grau der Schrift wirken die, neben den nicht die volle Spalten- oder Spiegelbreite erreichenden Klischees verbleibenden weißen Flächen erfreulich, während der frühere um die Klischees herumgeführte Satz, oft von nur Konkordanzbreite, geradezu den Eindruck von Geiz erweckt.
Nach Möglichkeit müssen die Klischees in engster Nähe des zugehörigen Textes stehen.
Ebenso wie die Abschnittitel, sollten auch die Unterschriften der Abbildungen (wie in diesem Buch) nicht mehr auf Mitte gestellt werden, sondern, wenn sie darunter stehen, im allgemeinen links beginnen. Eine Auszeichnung durch fette oder halbfette Grotesk intensiviert den Gesamteindruck der Seite. Daß man sie vielfach auch seitwärts stellen kann, geht ebenfalls aus dem Schema der neuen Klischeegruppierung hervor.
Bei den Klischees selbst sollte man das unschöne „Rändchen" unbedingt vermeiden. Das glatt abgeschnittene Klischee wirkt angenehmer und frischer. Die merkwürdigen Wolken, auf denen nicht nur kleinere Gegenstände, sondern auch schwere Maschinen zu schweben pflegen, sind aus ästhetischen Gründen und der Druckschwierigkeiten wegen bedingungslos abzulehnen.

215

ILL. 6. Jan Tschichold: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin, 1928, s. 214-15.

Til en sådan rent formsemiotisk analyse af en typografisk tekstur føjer sig naturligvis kortlægningen af de kulturelt betingede associationer og konnotationer som knytter sig til de forskellige skriftsnit i den konkrete historiske kontekst. Den 'ny typografi' var et forsøg på at udvikle en ny, 'universel' typografi fri for traditionelle, nationale konnotationer og fortidsreminiscenser – en slags skriftsproglig pendant til kunstsproget esperanto som ligeledes promoveredes kraftigt i venstre-radikale, antifascistiske kredse i mellemkrigstiden. Trods sin erklærede traditionsikonoklasme blev den ny typografi således hurtigt indfanget af historien og sprogbrugen, eftersom den moderne sans serif og konstruktivismens sort-røde skriftbilleder hurtigt blev ladet med ganske bestemte konnotationer i retning af aktivisme og kommunisme eller 'kulturbolsjevisme'. Den deskriptive beskrivelse af en teksts materielle tekstur må her suppleres med en udredning af de bibliografiske markørers historisk-æstetiske udsigelsespotentiale.

Som tekstkritisk begreb kan tekstur anvendes som semiotisk samlebegreb for et bogværks totale netværk af bibliografiske koder der på forskellig vis kan supplere, intonere, kommentere eller spille sammen med tekstens lingvistiske gehalt, dens genretilhørsforhold eller udsigelsessituation.

Sammenfatning. Tekstur som editionsfilologisk begreb?

Hvad stiller editionsfilologien op med de ekspressive typografier og plastiske betydningsniveauer i avantgardens tekster? Standardsvaret vil som nævnt være faksimilens dokumentariske tekstrepræsentation. Men som vi har set rummer avantgardens tekster også visuelt semiotiske udtryksniveauer som modsætter sig faksimilens optiske løsning og dermed kalder på editoriske supplementer eller alternativer. Enten i form af en udførlig materialbibliografisk kommentar som redegør for det plastiske udtryksniveau der går tabt i faksimilens optiske transponering af teksten som ikonisk billede. Eller – mere ambitiøst – i form af en materielt differentieret teksttransponering der også tager højde for startdokumentets taktile egenskaber, papir og så videre og lader disse 'komme til orde' i selve den etablerede tekst. Resultatet er et materielt udvidet tekstbegreb i tre dimensioner:

lingvistisk – den 'alfa-numeriske kode'
ikonisk – teksten som optisk billede (faksimile)
plastisk – teksten som fysisk-taktil genstand

Et sådan tekstbegreb er imidlertid en avantgardistisk utopi for så vidt det er på konfliktkurs med den herskende praksis og 'decorum' inden for editionsfilologien. Lars Burman har tidligere med Almqvist som eksempel bemærket om problemet med en mere materiel tekstrepræsentation inden for rammerne af filologiens kanoniske genre, den 'kritiske', samlede værkudgave:

> Min fråga är: hur skall man i en kritisk utgåva manifestera all den evidens som utgörs av typsnittval, pappersval, vinjetter, format och så vidare? [C.J.L. Almqvists] *Samlade Verk* är, liksom de flesta stora utgivningsprojekt, stöpta i en typografisk standardform. Alla volymer är uniforma i format och tryck och pärmar, och detta är naturligtvis det enkla och riktiga valet i den utgivningstradition vi lever i. Samlade verk-utgåvor är en del av den litterära kanoniseringsprocessen. De stora utgivningsprojekten är litteraturhistoriska och editionsfilologiska maktdemonstrationer som kräver en ceremoniell og harmonierande typografisk utformning.[31]

Men behøver det være sådan? Er denne filologiens ceremonielle og magtfulde dragt nødvendigvis altid det 'enkle' og 'rigtige' valg, når det kommer til kritisk-videnskabelig fremlægning af tekster i deres historisk-æstetisk 'autentiske' form? – Tilbage til Marinetti:

> Jeg påbegynder en typografisk revolution vendt imod den gammeldags digtsamlings idiotiske og kvalme udformning […] min revolution er også vendt imod det man kalder bogsidens typografiske harmoni, som står i modsætning til stilens flod og ebbe som den udfolder sig på siden […].[32]

NOTER

1 Under begrebet den 'historiske' avantgarde henregnes i forlængelse af Peter Bürger den italienske og russiske futurisme og de tværeuropæiske strømninger ekspressionisme, dadaisme, konstruktivisme og surrealisme. Jf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (1974), 2. oplag, Frankfurt am Main 1974, s. 44.

2 F.T. Marinetti, *Imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste*, udgivet som sammenfoldet plakat (29 x 23 cm), dateret Milano, 11. maj 1913. Optrykt i *Futurisme. Manifestes, Documentes, Proclamations*, red. Giovanni Lista, Lausanne 1973, s. 142-47, citat s. 146 (min oversættelse).

3 Udtrykket "CH...È...R" kombinerer hankønsformen af 'kære' ('cher') med *accent grave* som indikerer hunkønsformen af samme ord ('chère').

4 Jf. fx web-designeren Paul Prudence, "Expressive Typography" (2005) på hjemmesiden ActionScript.com: http://www.actionscript.com/Article/tabid/54/ArticleID/expressive-typography/Default.aspx.

5 Jf. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000, s. 14.

6 Om Baaders særlige rolleæstetik se Stephen C. Foster, "The Morality of Roles: Johannes Baader and spiritual materialism", *Avant Garde Critical Studies* 18, *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, red. Dafydd Jones, Amsterdam 2006, s. 187-199.

7 Paula Henrikson, *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm 2007, s. 153.

8 Peter L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor 1996, s. 46.

9 Formlen for den typografiske transskription i *Søren Kierkegaards Skrifter* (1997ff) lyder: antikva > Optima; fraktur > Palatino; spatiering > kursiv.

10 C.J.L. Almqvist, *Samlade Verk 25. Tre fruar i Småland*, Texten redigerad och kommenterad av Lars Burman, Stockholm 1993. Eksemplet fremdraget af Lars Burman, "Det enkla valet. Följderna av en oproblematisk textsituation", *Vid texternas vägskäl. Textkritiska uppsatser*, red. Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell, Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter 1, Stockholm 1999, s. 83-99.

11 Henrikson 2007, s. 32.
12 Jf. Henrikson 2007, s. 63.
13 Jf. det nylige nummer af det fremragende, tyske tidsskrift *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006) som havde temaet "Edition & Typographie".
14 Jf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987.
15 D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, London 1986, s. 13.
16 Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991, s. 14.
17 McGann 1991, s. 13.
18 D. Burljuk, Aleksandr Krutjonykh, V. Majakovskij og Viktor Khlebnikov, "En ørefigen til den offentlige smag", oversat in: Mette Dalsgaard, *Lad os blive som solen. Den russiske sølvalder 1890-1917. En litteraturhistorisk fremstilling*, København 2002, s. 368.
19 Begge tekster var i *Ørefigen*-antologien underskrevet Nikolaj Burljuk, men tillægges dennes bror, maleren og futuristernes teoretiske ekspert i kubisme David Burljuk. Engelsk oversættelse i *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, red. John E. Bowlt, New York 1976, s. 69-77.
20 Jf. *Russian Art of the Avant-Garde*, s. 73 (min oversættelse).
21 Alexandr Krutjonykh og Viktor Khblebnikov, "Slovo kak takovoje", Manifesty i programmy russkich futuristov / *Die Manifeste und programmschriften der russischen Futuristen*, red. Vladimir Markov, München 1967, s. 53 (min oversættelse).
22 Jf. Gerald Janacek, *The Look of Russian Litterature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, New Jersey 1984, s. 77.
23 *Principy tvorčestva v plastičseskich iskusstvach. Faktura*, Skt. Petersborg 1914; fransk oversættelse in: *Le constructivisme russe* [Cahier des avant-gardes], red. Gérard Conio, bd. I, Lausanne 1987, s. 133-164, citat s. 149 (min oversættelse).
24 Der henvises her til de udførlige lingvistiske læsninger af digtene i Janacek 1984, s. 123-139.
25 Om denne del af begrebsudviklingen se Margit Rowell, "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", *October*, Vol. 7: Soviet Revolutionary Culture, 1978, s. 83-108.
26 Groupe µ [Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet], *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, 1992, s. 70-71 (min oversættelse).

27 De plastiske tegn kan, i forhold til den peirceanske klassifikation, antage karakter af *indekser*, dvs. tegn bygget på nærhed, eller *symboler*, de arbitrære, konventionelle tegn. Men µ-gruppens klassifikation følger andre kriterier.

28 µ-gruppen anfører som eksempel de næppe sansbare 'korn' i mineralpigmenter som cinnober og titanhvid der er på typisk ca. 0,25 µ (s. 204); tilsvarende begrænser de 'kornede' reliefeffekter i selv det mest pastose oliemaleri sig gerne til nogle millimeter.

29 Jf. den danske digter og typograf Peter Laugesens beskrivelse af denne formdikotomi i relation til Oehlenschlägers *Digte 1803*, der som et romantisk modernitetssignal var sat i ren antikva: "Forskellen, typografisk, er at mens frakturen ligesom samler sig i mørke staver, lader de enkelte bogstaver stå som opslæmmede små kraftstationer, der bryder teksten, er antikvaen åben, så livet kan strømme igennem den" (Peter Laugesen, "Forord", Adam Øhlenslæger: *Digte 1803*, København 2002 [s. 9-16], s. 14).

30 Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin 1928.

31 Burman 1999, s. 93-94.

32 *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, s. 146.

LITTERATUR

Almqvist, C.J.L., *Samlade Verk 25. Tre fruar i Småland*, Texten redigerad och kommenterad av Lars Burman, Stockholm 1993.

Baader, Johannes, *OBERDADA. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, red. Hanne Bergius, Norbert Miller & Karl Riha, Lahn-Gießen 1977.

Bergius, Hanne, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde* (1974), 2. oplag, Frankfurt am Main 1976.

Burman, Lars, "Det enkla valet. Följderna av en oproblematisk textsituation", *Vid texternas vägskäl. Textkritiska uppsatser*, red. Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell, Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter 1, Stockholm 1999, s. 83-99.

Dalsgaard, Mette, *Lad os blive som solen. Den russiske sølvalder 1890-1917. En litteraturhistorisk fremstilling*, København 2002.

Foster, Stephen C., "The Morality of Roles: Johannes Baader and spiritual materialism", *Avant Garde Critical Studies* 18, red. Dafydd Jones, Amsterdam 2006, s. 187-199.

Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations, red. Giovanni Lista, Lausanne 1973.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris 1987.

Groupe μ [Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet], *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris 1992.

Henrikson, Paula, *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*, Stockholm 2007.

Janacek, Gerald, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, New Jersey 1984.

Kierkegaard, Søren, *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), København 1997ff.

Kraft, Herbert, *Editionsphilologie*, 2. udg., Frankfurt 2001.

Laugesen, Peter, "Forord", Adam Øhlenslæger: *Digte 1803*, København 2002, s. 9-16.

Le constructivisme russe [Cahier des avant-gardes], red. Gérard Conio, bd. I, Lausanne 1987.

Manifesty i programmy russkich futuristov / Die Manifeste und programmschriften der russischen Futuristen, red. Vladimir Markov, München 1967.

Marinetti, F.T., *Imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste*, plakat (29 x 23 cm), dateret Milan, 11. maj 1913, optrykt i *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, s. 142-147.

Marinetti, F.T., *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1919.

Markov, Vladimir, *Principy tvorčestva v plastičseskich iskusstvach. Faktura*, Skt. Petersborg 1914; fransk oversættelse i *Le constructivisme russe*, s. 133-164.

McGann, Jerome, *The Textual Condition*, Princeton 1991.

McKenzie, D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, London 1986.

Prudence, Paul, "Expressive Typography" (2005), http://www.actionscript.com/Article/tabid/54/ArticleID/expressive-typography/Default.aspx.

Rowell, Margit, "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", *October*, Vol. 7: Soviet Revolutionary Culture, 1978, s. 83-108.

Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934, red. John E. Bowlt, New York 1976.

Shillingsburg, Peter L., *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Michigan 1996.

Text. Kritische Beiträge, Heft 11, red. Roland Reuß, Wolfram Groddeck & Walter Morgenthaler, Frankfurt am Main 2006.

Tschichold, Jan, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin 1928.

PETRA SÖDERLUND

Blodigt rött eller sobert sepiabrunt?

Selma Lagerlöf och den bibliografiska koden

Hur påverkar textbäraren för ett litterärt verk läsarens uppfattning om och tolkning av verket? Det är en fråga som är av betydelse inte minst för bokhistoriskt orienterade litteraturforskare. En text möter aldrig läsaren som en fritt svävande diskurs.[1] När vi läser en bok så läser vi verkligen en bok, d.v.s. inte bara texten utan även det som har med textbäraren att göra.[2] Typsnitt, stilgrad, marginalernas bredd, bokens format, omslagets utseende, illustrationer – detta är sådant som en text i en codex, d.v.s. det ting som vi i vardagslag benämner en ”bok”, beledsagas av. Den amerikanske litteraturforskaren och textkritikern Jerome McGann har uttryckt det som att den *bibliografiska koden* är betydelsefull när läsaren tillägnar sig ett litterärt verk.[3] ”[F]orms effect meaning” skrev Donald McKenzie i sin inflytelserika uppsats ”Bibliography and the Sociology of Texts”, publicerad första gången 1986.[4] Detta credo hade den amerikanske bokhistorikern Robert Darnton anammat, när han några år senare skrev att en texts typografiska gestaltning kan vara avgörande för hur innehållet tolkas. Det kanske tydligaste exemplet på detta är barockens figurdikter. Darnton exemplifierar med en barockdikt om ett träd, typografiskt utformad som ett träd, och där läsaren via den typografiska gestaltningen lockas att läsa på ett sätt som påminner om att klättra i ett träd.[5]

På svensk mark har Lars Burman visat att Almqvist var övertygad om att den bibliografiska koden var betydelsefull för uppfattningen av hans verk.[6] Själv kunde jag, för några år sedan, konstatera att även för s.k. yrkesläsare – till exempel litteraturkritiker och litteraturvetare – är bokens format, och inte minst det faktum att texten förmedlas via en codex, av stor betydelse för hur verket uppfattas. Detta framkommer framför allt när verkets textbärare ändras radikalt. Jag

undersökte omdömen om digitala hyperverk från dessa yrkesläsare. Digitala hyperverk är kortfattat litterära verk som läses från en datorskärm och där läsaren själv bestämmer sin väg i berättelsen genom att välja mellan olika länkar. Yrkesläsarna var inte alls imponerade och när de kritiserade de digitala hyperverken argumenterade de i själva verket som vilken läsare som helst, som vill ha en spännande, lättläst bok med början mitt och slut. Och de klagade dessutom över att det inte gick att läsa verket i badkaret, att det inte gick att sitta bekvämt och att det inte fanns något trevligt att hålla i under läsningen. Det förekom också klagomål över att läsprocessen störds vid läsning från skärmen. Dessa läsare kunde inte i tillräckligt hög grad utestänga omgivningen vid läsning från en skärm, vilket gjorde att de inte kunde försjunka i verket. Verkligheten gör sig hela tiden påmind, vid läsning från en datorskärm eller läsplatta – åtminstone för den som är ovan vid att läsa via detta medium. Vid läsning i en codex är det inbyggt i själva läsprocessen att detta föremål skenbart försvinner så snart läsaren börjar sin läsning.[7] Läsaren stiger på detta vis in i en virtuell värld, helt utan elektronik.

Ordspråket ”man saknar inte kon förrän den är ur båset” kan översättas på bokhistoriska med att litteraturkritikern kommenterar inte den bibliografiska koden förrän den plötsligt är väsentligt förändrad. Det händer inte ofta i en litteraturrecension att bokens format, typografi eller annat som har med den bibliografiska koden att göra kommenteras. Att en bok ska se ut som en bok tycks vara så självklart att detta faktum sällan blir föremål för några reflexioner. Så länge boken ser ut som en vanlig bok, det vill säga.

Men även en codex kan ju se ut på så många skilda sätt och ge så många olika signaler till läsaren. Detta gäller inte minst för äldre tiders läsare, där ett litet format signalerade blygsamhet och mer underhållande litteratur, medan ett mer tilltaget format förknippades med större anspråk.[8] Även typsnitt gav tydliga signaler, där frakturstil i Sverige förknippades med folkligare läsning medan antikvastilen hörde ihop med latin, vetenskap och läsning för bildade läsare. När skaldinnan Euphrosyne (pseudonym för Julia Christina Nyberg) i 1800-talets början skulle få en diktsamling tryckt på Vilhelm Fredrik Palmblads förlag i Uppsala, tyckte för övrigt hennes litteräre råd-

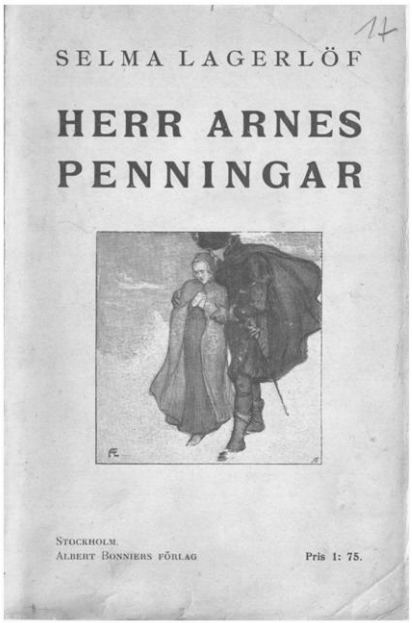
givare Atterbom att antikvastilar var alldeles för pretentiösa för en kvinnlig författare.[9]

Vid tiden för Selma Lagerlöfs debut med *Gösta Berlings saga*, 1891, var de estetiska idealen annorlunda än under romantiken. Det överlastade heminredningsmodet i slutet av 1800-talet, med draperier, solfjädrar, småbord, hyllor, lampor och allmän asymmetri, fick sin motsvarighet i överlastad typografisk utstyrsel av böcker. Nya typsnitt skapades på löpande band och ju fler typsnitt som kunde trängas in på en och samma titelsida, desto finare ansågs det vara. Anfanger sirades ut så att de upptog en stor del av boksidan och klotband dekorerades med komplicerade ornament, i guld eller färger. Den inbundna boken blev ett statusföremål.[10] Detta fenomen kan förknippas med en medelklass på uppgång, vilken ville manifestera bildning och förfinad livsstil inte minst genom att visa upp välfyllda bokhyllor med påkostade inbundna bokband.[11] Mot förra sekelskiftet började så idealen skifta mot enkelhet och mer enhetlighet i typografin. Nu eftersträvades räta vinklar, silhuetter med bakgrundsfärg blev vanligt och framåt 1910 blev omslagsteckningarna mer reklambetonade, med kraftiga bokstäver och klara grälla färger. Detta gällde särskilt billighetsupplagorna, som skulle locka till sig de mindre bemedlade läsarna som handlade böcker på andra ställen än i boklådorna.[12]

Selma Lagerlöf hade under hela sin verksamhet som författare huvudsakligen Bonniers som förläggare. Ofta publicerades hennes verk i såväl en s.k. ”billighetsupplaga” som i en ”bättre upplaga” eller ”litteraturupplaga”. Böckerna trycktes efter samma trycksats och många gånger vid samma tidpunkt, men billighetsupplagan trycktes på sämre papper, saknade ofta illustrationer och vinjetter och brukade vara häftad. Den bättre upplagan kunde däremot vara inbunden i förlagsband.

Bild 1–2 visar omslagen till fjärde respektive femte upplagan av *Herr Arnes penningar*, båda tryckta 1917 från samma trycksats. Detta med begreppsförvirringen kring vad en ”upplaga” egentligen betyder är för övrigt en avancerad utredning för sig, och jag har här inte tid att gå närmare in på detta problem.

Billighetsupplagorna respektive de ”bättre” upplagorna var uttalat ämnade för olika läsargrupper och det var inte minst Lagerlöf



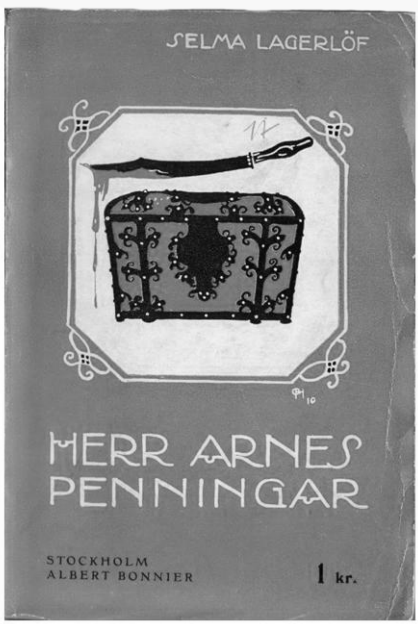


Bild 1–2. Omslag till *Herr Arnes penningar*, 4:e upplagan (=bättre) resp. 5:e (=billighetsupplaga). Jfr färgsuppl. s. 249.

själv väl medveten om. Hon var mycket angelägen om att hennes böcker skulle gå att köpa så billigt att alla hade råd med dem och föreslog själv utgivning av billighetsupplagor.[13] Signalerna till de olika läsargrupperna är tydliga redan på omslagen till *Herr Arnes penningar*: omslaget till den bättre upplagan är sobert, med en sepiabrun illustration utförd av Albert Edelfelt, föreställande den kvinnliga huvudpersonen Elsalill och skurken Sir Arche, som har intagit en beskyddande pose gentemot den värnlösa Elsalill. Ingenting av sensation eller bloddrypande äventyr kan utläsas av omslaget. Och titelns typsnitt är sobert, rakt och enkelt. Omslaget på denna bok passade en bildad medelklass som omhuldade måttfullhet och var mån om att hålla sig inom ramarna för det passande.[14]

Omslaget till billighetsupplagan ger helt andra signaler: det röda blodet som droppar från kniven ovanför kistan går igen i färgen på omslaget. Runt bilden finns ett elaborerat ornament och bokstäverna är på samma sätt utsirade. Här är det sannerligen inte frågan om måttfullhet utan om ond bråd död, spänning och sensationer. Det är uppenbart att förlaget försökte locka till sig skilda läsargrupper via de mycket olika omslagen. Förutom att den ”bättre” upplagan var 75 öre dyrare, förstås.[15]

Men om vi vänder några blad och betraktar titelsidan, upptäcker vi att skillnaden inte längre är så stor, förutom upplagenummer och att det i femte upplagan anges att det är en billighetsupplaga. (Bild 3–4.)

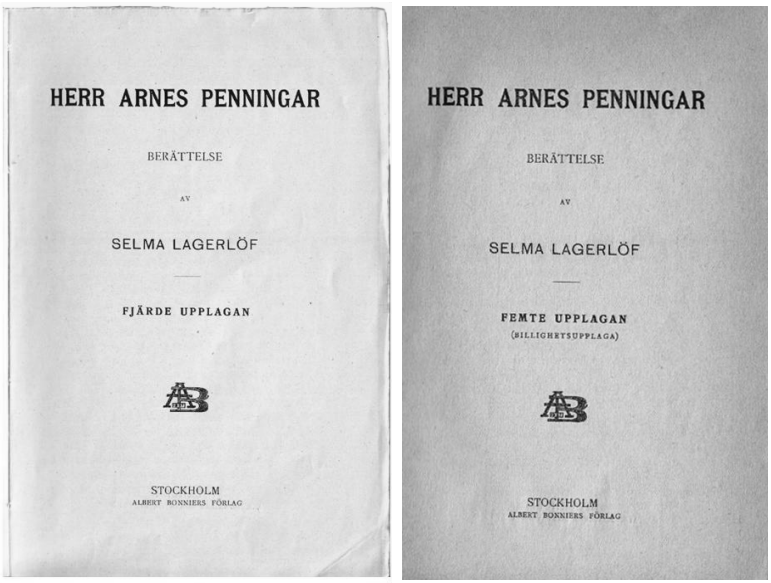


Bild 3–4. Resp. titelsidor av *Herr Arnes penningar* 4:e och 5:e upplagan.

Det framgår också väl av papperskvaliteten att det ena är en billighetsupplaga; de skannade bilderna återger ju tydligt hur olika det sämre papperet i billighetsupplagan respektive det dyrare papperet i den bättre upplagan har åldrats.

Ännu ett exempel på kontrasten mellan ett sobert och måttfullt omslag till en ”bättre” upplaga och ett mer sensationsbetonat, färgglatt och iögonenfallande omslag till billighetsupplagan kan hämtas från *En herrgårdssägen* (1899). Det stillsamma och modesta omslaget från förstaupplagan kontrasterar stort mot omslaget till billighetsupplagan, vars första impression kom 1910. (Bild 5–6.)

Bild 5–6. *En herrgårdssägen* 1:a upplagan 1899 och billighetsupplagan 1910. Jfr färgsuppl. s. 249.

Att billighetsupplagorna hade en folkligare läsekrets som målgrupp är dock inget bevis för att denna målgrupp också köpte och läste böckerna. Det finns forskning som indikerar att dessa upplagor ändå främst köptes av de bättre bemedlade övre sociala skikten – även om böckerna dessutom *kunde* tränga ut till mindre bemedlade köpare.[16]

Det förefaller inte som om Bonniers hade någon specifik modell för hur just Selma Lagerlöfs böcker utformades. Särskilt billighetsupplagorna tycks ha haft ett visst utseende, oavsett författare, vilket framför allt inbegrep klara starka färger, tydliga konturer och bokstäverna i titeln skarpt kontrasterande mot resten av omslaget. Detta kan tydligt studeras också på omslaget till några billighetsupplagor av August Strindbergs *Hemsöborna*.[17]

Lagerlöfs egna förslag på hur böckerna skulle formges, hennes åsikter om illustrationer och även synpunkter på typografi är ofta förknippade med hennes strävan att nå så många läsare som möjligt. När sättningen av första delen av *Jerusalem* skulle påbörjas tyckte hon att det var helt i sin ordning om texten sattes ganska tätt, om det innebar att boken blev billigare.[18] Hon hade också i flera fall bestämda åsikter om hur omslagen skulle utformas, så att de fångade köparnas uppmärksamhet och samtidigt på ett tydligt sätt kunde förknippas med innehållet i boken. Inför färdigställandet av *Jerusalem* I skickade hon detaljerade instruktioner till Bonniers hur hon ville att omslaget skulle se ut: Hon ville ha en kurbitsmålning, föreställande Jerusalem, inte så mycket färger men några ”dalaornament” samt ”Jerusalemkorset”, som hon ritade i brevet, i rött på vit botten.[19] Kurbitsmålningen föll dock inte Karl Otto Bonnier i smaken och hon var villig att följa hans vilja i det fallet.[20] Hon fick två förslag på omslag och valde det där stugan enligt henne hade vackrare färg och där kyrkan i högre grad liknade Nås kyrka (d.v.s. kyrkan på den ort där *Jerusalem* I utspelar sig). På omslaget till första upplagan finns dock en kurbitsblomma i nedre kanten och någon stuga ser man knappast – och Nås kyrka endast på mycket långt avstånd, så det tycks som om hon och Bonniers slutligen fastnat för ytterligare ett alternativ till omslag.

Lagerlöf hade också en bestämd uppfattning om hur titeln till *Jerusalem* skulle utformas typografiskt, så att den genast skulle kunna läsas av de presumtiva köparna. Hon skrev till Bonnier att det var trist med boktitlar som inte kan läsas vid första ögonkastet.[21] Här kan anas kritik mot den överlastade och snåriga typografi som var kutym i slutet av 1800-talet. När det gällde *Jerusalem* II ville hon dessutom anpassa undertiteln till hur mycket plats det fanns på si-

Bild 7. Omslaget till 1:a upplagan av *Jerusalem* I. Jfr färgsuppl. s. 250.

dan. Om plats fanns ville hon ha ”I det heliga landet” som undertitel, annars ”I Palestina”.[22] Uppenbarligen var utrymmet tillräckligt, eftersom undertiteln är ”I det heliga landet”. Lagerlöfs detaljerade instruktioner vad gäller omslagets utformning kan kontrasteras mot hennes typografiska ointresse – som hon var övertygad om att hon delade med läsarna: När *Jerusalem* II skulle tryckas igen, strax efter

att första upplagan utkommit och sålt slut, ville hon ta bort första kapitlet, eftersom många ansåg det göra romanen tung och tråkig. Hon undrade om det kapitlet kunde plockas bort före tryckningen även om det skulle innebära en lakun i pagineringen på några tiotal sidor. Lagerlöf trodde att de flesta läsare nog inte skulle märka detta. Det ville dock Karl Otto Bonnier inte gå med på, så kapitlet fick vara kvar denna gång.[23]

Ett annat exempel på att hon engagerade sig mycket i utformningen av ett omslag, och där det är uppenbart att hon ansåg att omslaget skulle påverka köparnas och läsarnas uppfattning av verket, är *Mårbacka*, 3, *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf* (1932). Titeln var hennes förslag liksom att titeln på omslaget skulle omges av en blomslinga ”såsom man kunde tänka sig, att det brukades i en fin, gammaldags dagbok”. Dessutom ansåg hon att ryggen borde vara blå.[24] Karl Otto Bonnier tog till sig förslaget helt, vilket framgår av bild 8.[25]

Strävan att efterlikna en handskriven dagbok märks också på den blå rosetten i övre högra hörnet av omslaget och Lagerlöfs fingerat handskrivna namn. Det fattas bara ett litet hänglås på boken. Det är uppenbart att läsaren ska inges känslan av att smygläsa flickan Selma Ottilia Lovisas dagbok, ett slags *illusionsöverenskommelse* med läsaren och betraktaren om att denne ser och läser något som inte är ämnat för den breda massan.[26] Denna dagbok som fysiskt objekt betonar starkt det privata och intima.

Men hur blir det då om det fysiska objekt som bär verket ändrar utseende? Hur blir det om *Dagbok* inte längre liknar en dagbok?

1958 kom en samlingsvolym som förutom *Dagbok* innehöll de två föregående delarna av vad som brukar kallas *Mårbacka* 1–3 (*Mårbacka* 1922 samt *Ett barns memoarer* 1930). Formatet är betydligt större än första upplagans oktav och boken är generöst försedd med illustrationer. På omslaget avbildas en målning av boningshuset på Mårbacka, före ombyggnaden. Denna utgåva är dessutom tvåspaltig. *Dagbok* inleds med titeln ”Dagbok för Selma Ottilia Lagerlöf” på ett särskilt titelblad, utan några bilder. Den intima dagbokskänslan har fullständigt gått förlorad; istället blir det mer frågan om att besöka ett monument.

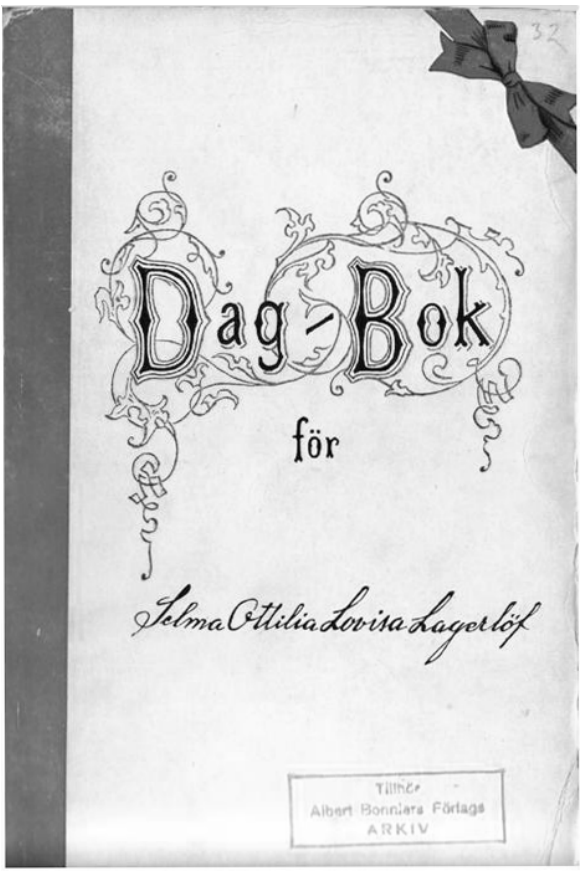


Bild 8. *Dagbok* – omslag. Jfr färgsuppl. s. 250.

Bonniers pocketutgåva av *Dagbok*, från 1997, är visserligen mindre till formatet, men har ändå inget av dagbokskaraktär. Omslaget avbildar en målning föreställande en isbelagd sjö med skridskoåkande människor och i bakgrunden ruvar en stor byggnad. Titelsidan med efterföljande blad samt resten av inlagan är sedan återgiven i faksimil efter första editionen.

Det ändrade formatet och den ändrade typografin i pocketutgåvan har förtagit Selma Ottilia Lovisas *Dagbok* karaktären av just dagbok.

Albert Edelfelts illustrationer till *Herr Arnes penningar* 1904 engagerade sig Lagerlöf mycket i. Hon hade i oktober 1904 fått korrektur på boken, med illustrationerna inklistrade. Själva korrekturet skrev hon inte mycket om till Karl Otto Bonnier men däremot om illustrationerna. Hon gav direktiv om var de skulle placeras och hade åsikter om teckningarnas storlek. En bild där tre blodiga knivar syns omgärda den döda fostersysterns huvud tyckte hon inte om. Det blev för otäckt och flickans vackra ansikte hamnade därmed i skymundan, ansåg hon. Hon uppgav att ingen ändå tyckte om den bilden – och om den fick vara kvar måste blodet på knivarna bort. Hon trodde inte att Edelfelt skulle opponera sig mot dessa ändringar. Problemet löstes med att det röda blodet på knivarna togs bort.[27]

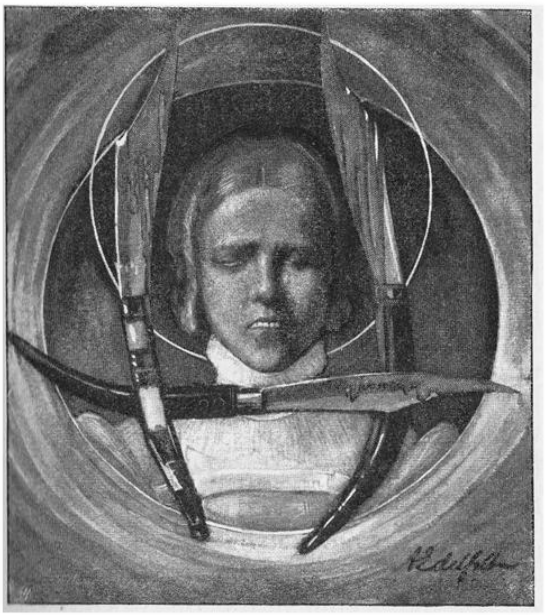


Bild 9. Fostersystern och knivarna.

Dessutom ville hon gärna göra en radikal förändring av slutet, påverkad av Edelfeldt: han hade gjort sina illustrationer efter hur slutet var i *Herr Arnes penningar* när den först publicerades, i Iduns romanbibliotek 1903. Där är det kvinnorna i Marstrand som kommer till det infrusna skeppet för att hämta den döda Elsalill. Inför tryckningen av den illustrerade boken hade Lagerlöf emellertid ändrat slutet så att de som hämtar Elsalill istället är alla de döda från herr Arnes hem, Solberga prästgård. Men när Lagerlöf fick se Edelfelts illustration av kvinnorna som bär på Elsalill, så blev hon så förtjust i den att hon ändrade slutet igen – så att det stämde med illustrationen.[28]

Bild 10. Slutbilden i *Herr Arnes penningar*.

Det verk där det emellertid finns mest detaljerad dokumentation om Lagerlöfs åsikter om, och påverkan på, illustrationerna, är *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1907–08). John Bauer (1882–1918) hade av Bonniers anlitats som illustratör. Bauer är mest

känd för sina illustrationer i sagosamlingen *Bland tomtar och troll*, som utkom några år i början av 1900-talet och hans specialitet var skogar, troll och prinsessor. När Lagerlöf fick se hans illustrationer blev hon mycket missnöjd. Hon tyckte inte att det fanns tillräckligt mycket dramatiskt liv i bilderna och att konstnären uppenbarligen inte kunde avbilda småpojkar – däremot var han skicklig på djur, menade hon. Hon undrade om Bauer inte kunde ta hjälp av någon konstnär som visste hur man ritade småpojkar. Så här skriver Lagerlöf till Karl Otto Bonnier den 17/9 1906:

> Om mitt förslag är genomförbart, så skulle jag önska att ett fruntimmer med vana att rita för barn såsom Elsa Beskow blefve anmodad. […] [O]m vi ta och se på den första [bilden] med katten, så kan jag där göra mina anmärkningar. Det var meningen att där skulle synas ett litet husmannsställe, korsvirkeshus med högt halmtak, ett par blygsamma uthus, en bred stengärdesgård, gossens hem med ett ord. Vidare skulle där ha framstälts kattens och gossens mellanhafvande med lif och rörlighet. Nu ser man på hela planschen bara en tråkig, stelt ritad katt ett par likgiltiga höns och en högst misslyckad pojke. Denna, pojken, ser det ut som herr Bauer alls inte kan rita. Hans utkast äro alla rent af gräsliga. Han behöfver inte alls göra något vidunderligt af pojken, kan taga hvilken pojke som helst på gatan till förebild, men det går inte an att göra honom så afskräckande. En sak till är att han är för liten i förhållande till djuren. Han måste vara ett par tum högre. I verkligheten ungefär så hög som detta pappersblad. Detta måste ovillkorligen ändras.[29]

Hon skrev också ett brev till John Bauer med instruktioner om hur han borde ändra på teckningarna.[30] Bauer svarade i brev till Alfred Dalin – som skötte många av de praktiska bestyren kring Lagerlöfs läroboksprojekt – att han minsann gjort teckningar av människor i andra böcker publicerade på Bonniers förlag och dessa kunde visa i vad mån han var kapabel att avbilda människor.[31] Han ändrade dock på ”Tummetotts” (d.v.s. Nils Holgerssons) storlek och skrev till Dalin att han nu innerligt hoppades att pojken hade det rätta formatet.[32] Till slut godtog Lagerlöf dock bara att två av Bauers teckningar infördes i boken och istället togs en del fotografier in.[33] Bonniers uppfattning

var att viktigast av allt var att Lagerlöf blev nöjd med illustrationerna i boken. Han menade att om hon var missnöjd skulle säkert såväl barnen som allmänheten också bli det – och då skulle illustrationerna vara till mer skada än nytta.[34]

Lagerlöf var i allmänhet noga med att bilderna stämde överens med den berättelse de skulle illustrera. Det är förstås därför hon var så angelägen om att kyrkan på omslaget till *Jerusalem* I verkligen skulle se ut som Nås kyrka och att Nils Holgersson hade rätt storlek. När Georg Pauli hade gjort illustrationer till *Gösta Berlings saga* 1903 ville hon naturligtvis se illustrationerna innan boken trycktes. Hon sade sig inte ha för avsikt att anmärka på den konstnärliga utformningen utan ville kontrollera att det inte blev några ”fel”.[35] Frågan är dock om det går att yrka på korrekt avbildning utan att därmed också påverka den konstnärliga utformningen.

Bild 11. Illustration i *Löwensköldska ringen*, i *Bonniers Veckotidning*, julnummer 1924.

Men det var inte bara avbildningen som måste vara korrekt, enligt Lagerlöf. Stämningen eller andan i illustrationerna måste också motsvara det de skulle illustrera. Detta märks ju inte minst av hennes invändningar mot Bauers illustrationer till *Nils Holgersson*. Och de prov på Einar Nermans illustrationer till Norstedts utgåva med korta avsnitt ur *Gösta Berlings saga* 1916, som Lagerlöf fick se före publiceringen, var hon inte heller nöjd med. Hon tyckte att Nermans stil kunde passa för Bellman eller för *En herrgårdssägen*. Men till *Gösta Berlings saga* behövdes mer ”bestämda konturer, kraftig skönhet, kraftig fulhet, inte förvridet eller oklart”.[36] Av liknande skäl var hon missnöjd med Carl Luthanders illustrationer till *Löwensköldska ringen* för *Bonniers Veckotidnin*g 1924–25, där romanen först publicerades som följetong. Hon ansåg illustrationerna sakna ”kraft och karakter”.[37] Här kan inflikas att Nermans och Luthanders stil är mycket olika men att Lagerlöf alltså kritiserade deras illustrationer för ungefär samma typ av brister.

Bild 12. Illustration av Gerda Plough-Sarp till *Löwensköldska ringen*. Jfr färgsuppl. s. 250.

Hon föreslog, inför tryckningen av romanen i bokform, en annan illustratör, nämligen Gerda Plough-Sarp, som illustrerat romanen när den gick som följetong i *Berlingske Tidende* i Danmark.[38] Plough-Sarps illustrationer kom också att införas i bokutgåvan.

För senare tiders betraktare kan det tyckas som om Plough-Sarps näpna illustrationer liknar omslaget till en kioskroman, medan Luthanders grovhuggna bilder ser mer estetiskt raffinerade ut. Men uppenbart är att Plough-Sarps illustrationer värderades högre av Lagerlöf och detta visar hur vanskligt det är att sätta sig in i hur illustrationer, grafisk utformning och över huvud taget textbäraren uppfattades i sin samtid. Eller som etnologen Ulla Brück uttrycker det:

> Trots de sinnrikt och noggrant utvalda föremål från vår tid som kommer att finnas bevarade på museerna, utvalda för sitt starka symbolvärde, var och en som en nyckel till olika kulturella sammanhang, där ingenting kan anas av formen direkt men ändå allt skall läsas ut, kommer man kanske att missa det som vi upplever som typiskt för vår existens.[39]

Hans-Georg Gadamers resonemang om tidsavstånd och verkningshistoria sätter fingret på detta problem. Enkelt uttryckt: vi kan inte, i senare tid, tolka något från en annan tid på samma sätt som då. Det är en tanke som härrör från romantiken att vi i senare tid skulle kunna tillägna oss en ursprunglig förståelse om vi bara lyckades reproducera den ursprungliga produktionen.[40] Hans Robert Jauss har likaledes vänt sig emot föreställningen om en en gång för alla uppenbarad mening som alltid är möjlig att restaurera, om tolkaren bara ”opartiskt – med förnekande av sin historiska position – försätter sig tillbaka till verkets ursprungliga intention”.[41]

Även om vi alltså accepterar att det materiella objekt som bär ett verk är av betydelse för uppfattningen och tolkningen av verket, kan vi inte fastställa dess betydelse – för den ändrar sig. En text möter aldrig läsaren som en fritt svävande diskurs – och den materiella behållare som är förbunden med texten möter inte läsaren som ett objekt med en evig mening, vilken skall uppenbaras för läsaren om objektet reproduceras. Och vid närmare eftertanke är det också svårt att avgränsa objektet från kontexten. Var börjar en bok och var slutar den?

Tolkningen av ett verk är bl.a. avhängig det sammanhang i vilket det uppträder. Om vi ser det materiella objektet som en del av verket, betyder det att objektet inte heller kan lösgöras från sitt sammanhang. Och då är en bibliografisk beskrivning av det materiella objektet en beskrivning av endast en del av objektet.[42]

En boks omslag hör till det som Gérard Genette i *Seuils* (1987) kallar *paratexten*. Omslaget är en del av den tröskel (”seuil”) eller tambur som visar att det är här besökaren inträder. Det hör till zonen för förmedling eller transaktion av innehållet i den materiella behållaren.[43] Omslaget säger alltså något till läsaren om den text som boken bär och blir således en del av det litterära verket. Detta kan uttryckas som att omslaget har en *inomfiktiv* funktion, d.v.s. det kommenterar på något vis innehållet.[44]

Om vi accepterar att Lagerlöfs verk bör läsas inte som fritt svävande texter utan som texter som förmedlas via en textbärare, så har vi också öppnat för att detta erkännande av materialitetens betydelse gör att vi bör tolka verken som såväl *sekventa* som *stationära* (efter Rolf Du Rietz benämningar). Distinktionen mellan sekventa och stationära verk härrör från Gotthold Ephraim Lessings estetik, där han skiljer mellan synkrona verk (som skulpturer och målningar) och diakrona verk (t.ex. musik och litteratur). Du Rietz påpekar också att det finns kombinationsformer mellan de båda typerna av verk, t.ex. när författaren ser den typografiska presentationen av ett verk som en integrerad del av verket.[45]

Kan Lagerlöfs (och förlagets och hennes rådgivares) förhållande till sina verk, som materiella objekt, påverka hur även en nutida läsare tillägnar sig hennes verk? Lagerlöf såg illustrationerna som en del av det litterära verket – men hur ser nutidens läsare på detta? Och hur ska tolkare och utgivare av Lagerlöfs verk förhålla sig till dem som materiella objekt? Ingen seriös utgivare, förlagsredaktör eller förläggare skulle väl komma på tanken att ändra litet på Charlotte Löwenskölds karaktärsdrag, byta frisyr på Gunnar Hede i *En herrgårdssägen* eller låta Nils Holgersson färdas på en sångsvan istället för på en gås. Men tänk om det är lika illa att vid även en sentida publicering av *Jerusalem* I inte låta texten beledsagas av ett omslag med en teckning av Nås kyrka, ett Jerusalemkors och en kurbitsblomma, d.v.s.

just det omslag som ursprungligen hörde till verket? För ett hundra år sedan censurerade Svenska Vitterhetssamfundet vissa texter av författare som Kellgren, Leopold och Stiernhielm eftersom de ansågs alltför obscena för publicering. Hundra år senare har vi svårt för att förstå hur forskare kunde göra så med vetenskapliga utgåvor. Men tänk om framtida editionsfilologer kommer att oförstående skaka på huvudet åt hur bokens materialitet ofta ignorerades i textkritiska utgåvor, ända in i början av 2000-talet? Tänk om framtidens editionsfilologer kommer att betrakta detta förfarande som obegriplig ”censur”, på samma sätt som vi betraktar censuren av obsceniteter i början av 1900-talet?

Och *hur* ska vi egentligen förfara med Mårbacka havrekraft? Går det att utge Lagerlöfs historik över havremjölet på annat sätt än i en kopia av den materiella behållare som ursprungligen bar texten, d. v. s. mjölkkartongen? Och inte nog med det: går det att ge ut historiken över havremjölet på annat sätt än att texten beledsagas av smaken av välling, tillredd av havremjölet från ett paket Mårbacka havrekraft? Men hur ska vi då förhålla oss till det faktum att de associationer välling gav till dåtidens läsare – och köpare – av Mårbacka havrekraft, och den medföljande historiken över havremjölet, inte kan återskapas?

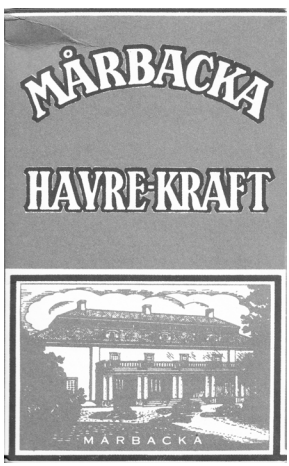


Bild 13. Mårbacka havrekraft.

NOTER

1 Jfr Jerome McGann, *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford 1988, s. 92–99.
2 Michele Moylan & Lane Stiles, ”Introduction”, *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*, red. Michele Moylan & Lane Stiles, Amherst 1996, s. 2.
3 Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991.
4 D.F. McKenzie, ”Bibliography and the Sociology of Texts”, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge 1999 [uppsatsen publicerad första gången 1986]. Citatet på s. 13.
5 Robert Darnton, ”First Steps Toward a History of Reading”, *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, New York & London 1990, s. 154–187.
6 Lars Burman, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Almqviststudier 2, Hedemora 1998 s. 20–31.
7 Petra Söderlund, *Läsarnas nätverk. Om bokläsare och Internet*, Skrifter utgivna av Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 47, Uppsala 2004, s. 131–149. Se även där anförda referenser.
8 Jfr Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 22; Burman 1998, s. 23.
9 Petra Söderlund, *Romantik och förnuft. V.F. Palmblads förlag 1810–1830*, Skrifter utgivna av Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 43 (diss. Uppsala), Hedemora 2000, s. 230.
10 Georg Svensson, ”Svensk bokkonst 1893–1943” i *Den svenska boken under 50 år*, av Georg Svensson & Holger Ahlenius, Stockholm 1943, s. 23–24.
11 Jfr Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1945 [amerikanska orig. 1899], s. 68–101; Jeffrey D. Groves, ”Judging Literary Books by Their Covers. House Styles, Ticknor and Fields, and Literary Promotion”, *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*, red. Michele Moylan & Lane Stiles, Amherst 1996, s. 93.
12 Svensson 1943, s. 28–47.
13 För exempel på detta, se Lagerlöf till A. Bonnier 4/3 1894 och till K.O. Bonnier 16/9 1901, 18/9 1904 och odat. [stämplat 17/1 1905], 23/2

1909, Bonniers förlags arkiv (alla brev mellan Lagerlöf och Bonniers förlag som åberopas i denna uppsats finns på Bonniers förlags arkiv, vilket endast anges denna gång).

14 Jfr Karin Johannisson, *Medicinens öga. Sjukdom, medicin och samhälle – historiska erfarenheter*, Stockholm 1990, s. 126–156; Claes Ekenstam, *Kroppens idéhistoria. Disciplinering och karaktärsdaning i Sverige 1700–1950* (diss. Göteborg), Hedemora 1993.

15 Det låter inte mycket, men vid denna tid var lönen för ett dagsverke för en dräng 2:78 (för kvinnor var den 1:94), det kostade 1:44 per dygn att hyra en häst och en parkettplats i mitten på Vasateatern kostade 2:25. Se Lars O. Lagerqvist & Ernst Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, tredje reviderade upplagan, Stockholm 1993, s. 103.

16 Johan Svedjedal, *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887*–1943, 1, Stockholm 1993, s. 400.

17 Se billighetsupplagan av *Hemsöborna* från 1921 och fjärde upplagan från 1906 i serien ”De bästa böckerna”.

18 Lagerlöf till K.O. Bonnier 16/9 1901.

19 Lagerlöf till K.O. Bonnier 23/9 1901.

20 Lagerlöf till K.O. Bonnier 7/10 1901.

21 Lagerlöf till K.O. Bonnier 11/10 1901.

22 Lagerlöf till K.O. Bonnier 25/9 1902.

23 Lagerlöf till K.O. Bonnier 4 och 8/2 1905. Detta kapitel plockades sedan bort inför tryckningen av *Jerusalem* i Samlade berättelser 1909. Se Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*, Stockholm 2002, s. 284.

24 Lagerlöf till K.O. Bonnier 30/8 1932.

25 K.O. Bonnier till Lagerlöf 1/9 1932 (kopia).

26 Jfr Martin Hellström, ”En bok i paketet – en förpackning av boken”, *Biblis* 37, Våren 2007, s. 47.

27 Lagerlöf till K.O. Bonnier 19/10 1904; Gunnel Weidel, ”Kring Herr Arnes penningar”, *Lagerlöfstudier* 2, Malmö 1960, s. 69–95, s. 82.

28 Weidel 1960, s. 92.

29 Se även Gunnar Ahlström, *Den underbara resan. En bok om Selma Lagerlöfs Nils Holgersson*, Lund 1942, s. 67–68.

30 Lagerlöf till K.O. Bonnier 20/9 1906.

31 John Bauer till Alfred Dalin 6/10 1906, KB, R 33 d:2.

32 John Bauer till Alfred Dalin 21/6 1907, KB, R 33 d:2.
33 Edström 2002, s. 357. Se även brev till Sophie Elkan den 21/9 1906, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, red. Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s. 279 [Lagerlöf 1992].
34 K.O. Bonnier till Alfred Dalin 17/9 1906, KB, R 33 d:2.
35 Lagerlöf till K.O. Bonnier 16/1 och 4/3 1903.
36 Lagerlöf till Elkan den 27/8 1916 i Lagerlöf 1992, s. 441.
37 Citatet från Lagerlöf till K.O. Bonnier 19/2 1925.
38 Lagerlöf till K.O. Bonnier 19/2 1925; Lars Ulvenstam *Den åldrade Selma Lagerlöf. En studie i hennes Löwensköldcykel*, Stockholm 1955 (diss.), s. 217, not 4.
39 Ulla Brück ”Kommersialism och prylvärld. Hur får vår materiella tillvaro sin utformning – och hur kan den studeras?”, *Ting, kultur och mening*, red. Åke Daun, Stockholm 1995, s. 115.
40 Hans-Georg Gadamer ”Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning i hermeneutiken”, *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., Stockholm 1977 [ty. originalet 1975], s. 88–109.
41 Hans Robert Jauss ”Konsternas historia och historieskrivningen”, *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., Stockholm 1977 [ty. originalet 1970], s. 252.
42 Jfr Barbara Kirsenblatt-Gimblett ”Objects of Ethnography”, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, red. Ivan Karp & Steven D. Lavine, Washington & London 1991, s. 386–394 om utställningsobjekt på museum.
43 Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 7–8 och 26–34.
44 Hellström 2007, s. 42.
45 Rolf E. Du Rietz, *Den tryckta skriften. Termer och begrepp*, Uppsala 1999, s. 32 ff. Se även Mats Dahlström, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Skrifter från Valfrid 34, (diss. Göteborg) Borås 2006, s. 65 f. För slående exempel på verk som är såväl sekventa som stationära, se Torben Jelsbak, ”Punkt og linje på flade. Grafisk totaldesign og typografiske punktvirkninger i dansk ekspressionisme” i *Bogvennen* 2001–2003 (tr. 2006), s. 109–129 och Torben Jelsbak, *Avantgardefilologi og tekst-transmission. Den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet (Ph.d.-afhandling), Köpenhamn 2008.

LITTERATUR

Otryckt material

Bonniers förlags arkiv, Brev mellan Selma Lagerlöf och Bonniers förlag.

Kungl. biblioteket (KB), R 33 d:2, Brev från John Bauer och K.O. Bonnier till Alfred Dalin.

Tryckt material

Ahlström, Gunnar, *Den underbara resan. En bok om Selma Lagerlöfs Nils Holgersson*, Lund 1942.

Brück, Ulla, ”Kommersialism och prylvärld. Hur får vår materiella tillvaro sin utformning – och hur kan den studeras?”, *Ting, kultur och mening*, red. Åke Daun, Stockholm 1995, s. 107–123.

Burman, Lars, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Almqviststudier 2, Hedemora 1998.

Dahlström, Mats, *Under utgivning. Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion*, Skrifter från Valfrid 34, (diss. Göteborg) Borås 2006.

Darnton, Robert, ”First Steps Toward a History of Reading”, *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, New York & London 1990, s. 154–187.

Du Rietz, Rolf E., *Den tryckta skriften. Termer och begrepp*, Uppsala 1999.

Edström, Vivi, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*, Stockholm 2002.

Ekenstam, Claes, *Kroppens idéhistoria. Disciplinering och karaktärsdaning i Sverige 1700–1950,* (diss. Göteborg) Hedemora 1993.

Gadamer, Hans-Georg, ”Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning i hermeneutiken”, *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., Stockholm 1977 [ty. originalet 1975], s. 88–109.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris 1987.

Groves, Jeffrey D., ”Judging Literary Books by Their Covers. House Styles, Ticknor and Fields, and Literary Promotion”, *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*, red. Michele Moylan & Lane Stiles, Amherst 1996, s. 75–100.

Hellström, Martin, ”En bok i paketet – en förpackning av boken”, *Biblis* 37, Våren 2007, s. 40–52.

Jauss, Hans Robert, ”Konsternas historia och historieskrivningen”, *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., Stockholm 1977 [ty. originalet 1970], s. 235–265.

Jelsbak, Torben ”Punkt og linje på flade. Grafisk totaldesign og typografiske punktvirkninger i dansk ekspressionisme”, *Bogvennen* 2001–2003 (tr. 2006), s. 109–129.

Jelsbak, Torben *Avantgardefilologi og teksttransmission. Den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet (Ph.d.-afhandling), Köpenhamn 2008.

Johannisson, Karin, *Medicinens öga. Sjukdom, medicin och samhälle – historiska erfarenheter*, Stockholm 1990.

Kirsenblatt-Gimblett, Barbara, ”Objects of Ethnography”, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, red. Ivan Karp & Steven D. Lavine, Washington & London 1991, s. 386–443.

[Lagerlöf, Selma], *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, red. Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s. 279 [Lagerlöf 1992].

Lagerqvist, Lars O. & Nathorst-Böös, Ernst, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, tredje reviderade upplagan, Stockholm 1993.

McGann, Jerome, *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford 1988.

McGann, Jerome, *The Textual Condition*, Princeton 1991.

McKenzie, D.F., ”Bibliography and the Sociology of Texts”, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge 1999 [uppsatsen publ. första gången 1986].

Moylan, Michele & Stiles, Lane, ”Introduction”, *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America*, red. Michele Moylan & Lane Stiles, Amherst 1996, s. 1–15.

Strindberg, August, *Hemsöborna*, Stockholm 1906 (”De bästa böckerna”) och 1921 (billighetsupplagan).

Svedjedal, Johan, *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887–1943*, 1, Stockholm 1993.

Svensson, Georg, ”Svensk bokkonst 1893–1943” i *Den svenska boken under 50 år,* av Georg Svensson & Holger Ahlenius, Stockholm 1943, s. 13–106

Söderlund, Petra, *Romantik och förnuft. V.F. Palmblads förlag 1810–1830*, Skrifter utgivna av Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 43, (diss. Uppsala) Hedemora 2000.

Söderlund, Petra, *Läsarnas nätverk. Om bokläsare och Internet*, Skrifter utgivna av Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 47, Uppsala 2004.

Ulvenstam, Lars, *Den åldrade Selma Lagerlöf. En studie i hennes Löwensköldcykel,* (diss.) Stockholm 1955.
Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1945 [amerikanska orig. 1899].
Weidel, Gunnel, ”Kring Herr Arnes penningar”, *Lagerlöfstudier* 2, Malmö 1960, s. 69–95.

PIA FORSSELL

Fältskärns förvandlingar

Romanens väg från följetong till textkritisk utgåva

Tillsammans med Vilhelm Mobergs utvandrarsvit och Väinö Linnas torpartrilogi hör Zacharias Topelius *Fältskärns berättelser* till de romaner som har utövat stort inflytande på en allmänt spridd historieuppfattning i Sverige och Finland. *Fältskärns berättelser* är Topelius (1818–1898) mest kända verk, och trycktes i många upplagor. Romanen bearbetades redan av författaren, för att sedan under 1900-talet publiceras i olika förkortade versioner. I det följande granskas den långa och brokiga utgivningshistorien, som visar att utgivning och tradering är beroende av litterärt och ideologiskt klimat, men också av konkreta faktorer som produktionsförhållanden och trafikförbindelser. Sist uppmärksammas den roll utgivningshistorien spelar för de textkritiska besluten när ett verk utges i vetenskaplig utgåva. En utgåva, som inte är heltäckande, av Topelius samlade skrifter utkom i 34 delar 1899–1907 på Bonniers förlag, med delupplaga på Helsingfors-förlaget Edlunds. En vetenskaplig utgåva finns ännu inte, men 2005 initierade Svenska litteratursällskapet i Finland arbetet på en historisk-kritisk utgåva av Topelius omfattande verk. Inom ramen för den planeras *Fältskärns berättelser* utkomma 2015.

Fältskärns berättelser publicerades först som följetong i *Helsingfors Tidningar* – som länge redigerades av Topelius – mellan oktober 1851 och maj 1866, visserligen med långa avbrott. Den första bokupplagan utkom 1853–1867. Topelius utgår från Sveriges och Finlands gemensamma historia från 1630-talet till 1770-talet, från stormaktstidens början under Gustav II Adolf till Gustav III:s statsvälvning 1772. Matti Klinge har understrukit hur ambitiösa Topelius planer var: han ville kombinera politisk och militär historia med social- och kulturhistoria, och han lanserade en modell för att förklara

hur nationen Finland växte fram. Det hegelianskt influerade temat är motsättningen mellan å ena sidan adeln, å den andra bönder och borgare.[1] Intrigen utgörs av rikets och två fiktiva släkters öden. Det är fråga om den adliga ätten Bertelsköld och om Larssönerna som representerar tredje ståndet. De bittra ståndsmotsättningarna övervinns, och den hegelianska syntesen uppnås genom att de två släkterna förenas genom giftermål, samt på ett nationellt plan genom att Gustav III gör slut på frihetstidens partivälde och återinför kungamakten. En stor mängd historiska personer, från kungarna och nedåt, figurerar genomgående vid sidan av de fiktiva. Romanens genomslagskraft summeras elegant av Carl-Göran Ekerwald, i inledningen till nytrycket av en förkortad upplaga:

> Av det svenska kulturarvet från 1800-talet, Fritjofs saga, Fänrik Stål, Almqvists Folklivsberättelser, Singoalla och Vapensmeden, så råder det knappast någon tvekan om att Fältskärn haft den bredaste publiken och den största varaktigheten. Topelius beskrev Karl XII:s personliga mod så att de konservativa blev nöjda. Han beskrev följderna av Karl XII:s politik så att liberalerna blev nöjda. Han beskrev Gustav II Adolfs kamp för den lutherska läran så att de kyrkligt sinnade blev nöjda. Och han beskrev de svenska truppernas härjningar och råheter i Tyskland och Polen så att den historiskt kunnige inte hade någonting att klaga över.[2]

Dessutom kan tilläggas att Topelius lade in så mycket spänning och romantik att berättelserna länge stod sig också som underhållning.

Titeln återgår på den fiktive berättaren, fältskärn, som i slutet av 1820-talet i sin hemtrevliga vindskammare i en österbottnisk småstad återberättar den gemensamma svensk-finländska historien för sin skara av åsikts- och åldersmässigt olika lyssnare som har samlats kring brasan. Här finns den krigiske postmästaren, den fredsälskande skolmästaren som representerar det lärda skrået, och gamla mormor som för medmänsklighetens och det sunda förnuftets talan. Den unga generationen representeras av den adertonåriga romantiska Anne Charlotte (som Topelius på 1870-talet döper om till Anne Sofi) och några halvstora skolpojkar som beundrar Karl XII. Ramen har utpräglade biedermeierdrag. Trivseln och tryggheten i fältskärns kam-

mare kontrasteras mot historien och ödet, och mot den mörka kalla vinden utanför – en symbol för den stora otrygga världen. Berättarfiktionen gav Topelius möjligheter att kommentera framställningen på olika sätt: främst genom diskussionerna i vindskammaren som inleder varje ny del, men också utanför ramberättelsen, i fotnoter till romanen.

I motsats till många andra av Topelius följetonger planerades *Fältskärns berättelser* systematiskt.[3] Topelius hade den pedagogiska ambitionen att lyfta fram Finlands roll, först i svenska rikets historia och sedan som storfurstendöme. Han räknade nämligen länge med att låta skildringen löpa fram till samtiden.[4] Topelius var inte bara pedagog utan också familjeförsörjare, och det ekonomiska incitamentet hade stor betydelse för honom. Följetongerna bidrog väsentligt till att *Helsingfors Tidningar* under hans tid som redaktör blev Finlands mest spridda. Topelius hade tidigt lyckats få ett anställningskontrakt som lät tidningens växande upplaga korrelera med hans lön.[5]

Medan Topelius fortfarande tänkte fortsätta romanen från 1772 framåt förhandlade han om honoraret med sin förläggare Albert Bonnier, och erbjöd sig att skriva fortsättningen direkt för förlaget, utan föregående publicering i följetongsform. Men då ville han ha ett ”något höjdt honorarium”, för som han riktigt framhöll hade hans ”egentliga reveny för Fältskärn […] bestått i tidningshonorariet, hvilket varit betydligt högre än Herr Bonniers”.[6] Den första delen av romanen utkom 1853 på Öhmans förlag i Helsingfors, och Topelius uppger att den honorerades med 120 rubel silver. Två år senare, meddelar han, fick Bonnier den gratis och betalade sedan 120 rubel för den andra delen och 135 för den tredje. Angivet i riksdaler per ark är det fråga om i medeltal 6 riksdaler. När den fjärde delen var aktuell förefaller det som om Bonnier köpte den ständiga förlagsrättigheten till både den och de föregående delarna för en summa om 800 riksdaler. Trots att Topelius uppskattade Bonniers insatser började honoraret småningom gräma honom, och när femte delen utkom 1867 hade han förhandlat upp det till 50 riksdaler per ark eller 975 för hela boken.[7] När Topelius på 1880-talet rekapitulerade sitt dittillsvarande författarliv uppgav han honoraret för sista delen av *Fältskärns berättelser* till 100 riksdaler arket. Där missminde han sig; Bonniers ark-

honorar var 50 riksdaler, men för novellerna *Vinterqvällar* fick han i början av 1880-talet 100 kronor per oktavark.[8]

Feuilletonisten Topelius

I fortsättningen ska det inte handla om romanen som historisk läsebok, som konstverk eller som inkomstkälla, utan som hantverk. Före *Fältskärns berättelser* hade Topelius i nästan tio år försett sin tidning med följetongsmaterial. *Helsingfors Tidningar* utkom två gånger i veckan, med ett tvåspaltigt, fyrsidigt nummer där en sida väl hade rymts på en A4. Med tiden fick man allt oftare trycka extrablad, i mitten av 1850-talet växte formatet, och de två spalterna blev tre. Men följetongen placerades fortfarande in där det fanns utrymme – ibland större och ibland mindre. Topelius strukturerade *Fältskärns berättelser* i hanterliga bitar, för att inte kortare eller längre avbrott skulle få så negativa följder för berättelsens sammanhang.

Den slutliga omfattningen blev fem cykler. Varje cykel består av tre berättelser, och varje berättelse av ett växlande antal kapitel – allt från sju till 38. I början av varje berättelse återförs läsaren till ramberättelsen, där fältskärn samlar sina lyssnare, som diskuterar och kommenterar vad de har fått höra. De uttrycker också sina förväntningar på fortsättningen, och på genren. Topelius indelning i kapitel höll i stort sett när följetongen utgavs i bokform. I tidningen fördelades ett kapitel på ett eller två följetongsavsnitt. På 1860-talet började *Helsingfors Tidningar* utkomma tre gånger i veckan och följetongen fick nu plats under det s.k. strecket.[9] – När *Fältskärns berättelser* 1853 började komma ut i bokform var det med en cykel i taget.

Eftersom tidningen länge hade ett så begränsat utrymme fick följetongen maka på sig när Topelius prioriterade annat. År 1853 ingick *Fältskärns berättelser* och övrigt följetongsmaterial i över halva antalet nummer, d.v.s. mer än femtio, och kunde då uppta en stor del av det redaktionella utrymmet.[10] Följande år hade Topelius hunnit fram till 1690-talet men hann bara påbörja den femte berättelsen, när han avbröt den och meddelade läsarna att redaktionen

> […] twekat huruwida wi hafwa rätt att i en så lång nummerföljd taga wåra läsares tålamod i anspråk för forntida händelser, just då en hotande samtid med rätta fordrar allas uppmärksamhet. Wi ha derföre ansett lämpligt att uppskjuta denna berättelse till en något lugnare tid och skola i stället mera egna wåra spalter åt ögonblickets tilldragelser.[11]

Världspolitiken ingrep i utgivningshistorien; Topelius hade sinne för nyheter och det blev Krimkriget, eller Orientaliska kriget, som fyllde tidningen. *Fältskärns berättelser* ingick i bara fjorton nummer under 1854. När ”en något lugnare tid” igen rådde fortsatte följetongen. Nu var det samtida lokala händelser som fick Topelius att själv använda följetongen för en kritisk reflexion. Den österbottniska staden Vasa hade 1852 totalförstörts vid en brand, och fick generösa allmänna medel för att flyttas och återuppbyggas. Som resultat av ett opåkallat medborgarinitiativ fick det nya Vasa 1855 namnet Nikolaistad, efter Nikolaj I som samma år hade avlidit. Topelius var häftigt emot namnändringen, och bara några dagar efter beslutet publicerade han sin kommentar, i följetongen. Utan kännedom om den aktuella anspelningen ger det ett minst sagt oförmodat intryck när huvudpersonen i berättelsen på 1690-talet får utbrista i en panegyrisk hyllning till namnet Vasa:

> ”O Wasa, du stolta, du ärorika namn, det främsta på nordens wapensköld – du strålande stjerna, till hwilken seklerna skådat upp – du starka fana, kring hwilken hjeltar ha blödt – du fredliga kärfwe af ax, som lofwade odlingens skördar […] ditt namn, du gömda fristad för hågkomsten af det stora, det bär i sitt sköte en hel rad af minnen, hwilka historien älskar och folken beundra, och dör också du sjelf, så war wiß, att ditt namn icke dör, det kommer att lefwa från sekel till sekel ewinnerligen!”[12]

Efter den här aktuella kommentaren skrev Topelius till sin hustru att ”Helsingfors Tidningars apostrof om Vasa har gjort mycket uppseende, alla menniskor ha talat derom och förundrat sig att den gick genom censuren”.[13]

Den åttonde berättelsen i romanen passerade däremot inte censuren. Avsnittet skildrar kriget i Finland 1710–1714, som fördes mot

Ryssland och var en del av Stora nordiska kriget eller Stora ofreden. I Topelius skildring spelar partigängare och folklig försvarsvilja en stor roll. Följetongen låg nere i två år, 1856 och 1857, men återupptogs 1858, och samma år utkom hela tredje cykeln i bokform på Bonniers förlag – det var berättelserna sju, åtta och nio, alltså även den åttonde som inte hade kunnat publiceras i Finland. Också i början av 1860-talet höll Topelius årslånga pauser med *Fältskärns berättelser*. I stället publicerade han kortare och mindre arbetskrävande följetonger.

Albert Bonnier började utge Topelius arbeten på 1850-talet och förblev hans huvudsakliga förläggare. Deras korrespondens är en rik källa till kunskap om 1800-talets förlagsförhållanden. De avhandlar givetvis utgivningen av de enskilda böckerna, med allt vad det inbegriper av honorar, tidtabeller, diskussioner om verktitlar, format, upplagor, korrektur och småningom illustrationer. Topelius noveller utkom på 1880-talet i häften, och föranledde både ingående meningsutbyten om titeln, som blev *Vinterqvällar*, och tät brevväxling om hur arken kunde utnyttjas effektivast. Topelius diskuterar översättningar och upphovsrättsliga frågor med Bonnier, och de rapporterar om både bokliga nyheter och andra i Helsingfors och Stockholm, om reseintryck och familjenytt.

Breven ger också inblickar i de praktiska svårigheter som avståndet mellan Stockholm och Helsingfors (och på somrarna länge Nykarleby i Österbotten) medförde. Topelius skickade sällan manuskript i form av tidningsläggen, han ville ”retouchera”. År 1854 hade han blivit extra ordinarie professor i Finlands historia (visserligen med ganska få föreläsningar), men han redigerade samtidigt *Helsingfors Tidningar* ensam under terminerna och var engagerad i tallösa föreningar, ofta som sekreterare. Hans ostörda arbetstid inföll under somrarna, medan en sommarredaktör skötte tidningen. Då gällde det att leverera de bearbetade manuskripten till Bonnier, så att denne hann få dem satta, i bästa fall skicka korrektur, och framförallt hann trycka böckerna så att de inte bara fanns på den svenska bokmarknaden utan också i Helsingfors i tid före jul. När isen lade sig, ofta redan i november, slutade nämligen ångbåtstrafiken för säsongen.[14] Brevposten gick efter det över Berlin och S:t Petersburg, medan paket-

och värdepost sändes över Torneå.[15] Det här ledde till att korrekturläsningen i flera fall blev lidande. Topelius klagar upprepade gånger över fel, och inför nya upplagor av *Fältskärns berättelser* i början av 1870-talet erbjöd han sig att läsa korrektur på hela verket.

Topelius var en pragmatisk författare, som inte var mera låst vid utformningen av de enskilda delarna än att han kunde ändra strukturen radikalt och förvandla en berättelse till två, för att tillmötesgå förläggarens förväntningar om levererade manuskript. Hösten 1865 och våren 1866 publicerades den trettonde respektive fjortonde berättelsen av *Fältskärns berättelser* som följetong. Nu gällde det att fullborda den femte cykeln, men Topelius kom sig inte för att skriva den återstående berättelsen. *Helsingfors Tidningar* hade drabbats av ekonomiska svårigheter och tidningen upphörde i november 1866. Rent formellt uppgick den i *Helsingfors Dagblad*, men i det liberala och svensksinnade *Dagbladet* ville Topelius inte medarbeta. Att han inte längre hade ett självklart forum bidrog till att han slutade med följetongen. När Bonnier efterlyste den femtonde berättelsen löste Topelius helt elegant problemet så, att han delade upp den fjortonde, som i följetongsversionen heter ”Afton och morgon” på två berättelser inför bokpubliceringen: ”Aftonstormar” och ”Morgonljusning”. Därmed var den femte cykeln komplett.

Bonnier frågade upprepade gånger efter en fortsättning, och Topelius var av allt att döma länge inställd på att skriva den. I allmänhet skyllde han på tidsbrist, som i december 1873, när planerna på en utgåva av novellerna och *Boken om Vårt Land* var aktuella:

> Novellerna I och Fältskärn VI bero båda af Läseboken, som bränner mig i fingrarna och först måste fram. Jag uppskjuter derföre alla öfverenskommelser derom, tilldess jag kan yttra mig mera bestämdt om tiden. Men Herr Bonnier har mycket rätt deri, att tvånget af en fortlöpande tidningsföljeton skulle påskynda utgifvandet, ehuru icke förbättra dess halt. För ögonblicket kan jag ej tänka derpå, men formulera ett anbud![16]

Trots intresset på ömse sidor ledde den affärsmässiga argumenteringen inte till resultat. Vintern 1875–1876 tillbringade Topelius i Cannes med familjen för att sköta sin hustrus och sin egen hälsa. Härifrån

kontaktar han Bonnier: ”Det är tid att börja med något arbete – kan jag i korsband få 5:te cykeln af Fältskärn, skall jag *möjligen* försöka, men för all del intet ord åt någon derom; det är alltför ovisst, och jag har min historia att tänka på.”[17] *Fältskärns berättelser* avstannade alltså efter fem cykler, och det var kanske lika så bra. Romanen börjar nu på en historiens vågkam och slutar på en annan. Inledningen är dramatisk och tragisk, med trettioåriga kriget och Gustav II Adolfs död, och slutet utmynnar dramatiskt men positivt, med Gustav III:s statsvälvning i augusti 1772. Topelius skildrade den som en morgonljusning för riket.

Fältskärns berättelser *efter förstaupplagorna: ett sekel av bearbetningar och förkortningar*

Ändringar i språk och innehåll

Fältskärns berättelser ligger inte först i utgivningsplanen för den textkritiska utgåvan Zacharias Topelius Skrifter, och därför bygger iakttagelserna om innehållsliga och andra ändringar än så länge på stickprov. Det medför att generella slutsatser här är av preliminär karaktär. För denna artikel har några kortare partier granskats med hjälp av programvaran Juxta.[18] Det är fråga om inledningen, d.v.s. ramberättelsen, och det första kapitlet i första cykeln, och motsvarande partier i den tredje. De granskade trycken är följetongsversionen i *Helsingfors Tidningar* (oktober och november 1851 resp. oktober 1855), de första bokupplagorna (första cykeln 1853 på Öhmans förlag; den tredje 1858 på Bonniers), femte upplagorna 1872 resp. 1874, som Topelius korrekturläste och något reviderade, samt den illustrerade upplagan 1883–1884, som Topelius också reviderade.[19]

De olika revideringarna av romanen berörs i korrespondensen med Bonnier, bl.a. den 27 december 1873: ”Af Fältskärn skall jag strax på nyåret sända Cykeln II reviderad och Cykeln III litet sednare. En revision är oundgänglig för tryckfelen, som ej äro få, men jag begagnar tillfället att äfven rätta några inadvertenser i språket, som äro märkbara särskildt i de äldre cyklerna.” Planen på den av Carl Lars-

son illustrerade upplagan av *Fältskärns berättelser* dyker upp i korrespondensen vårvintern 1881, när Larsson redan är klar med bilderna till de två första cyklerna.[20] Topelius, som hade hittat nya tryckfel i romanen, föreslår att den nya upplagan ”blefve ett slags normalupplaga, d. v. s. att jag skulle retouchera arbetet före tryckningen och bortrensa ett icke ringa antal tryckfel”.[21] Bonnier tackar för erbjudandet, men när Topelius senare har beklagat sig över arbetsmängden föreslår han att stavningen på förlaget kunde ändras enligt Svenska Akademiens ordlista.[22] Topelius meddelar att han ”fann för gott att, med ganska få undantag, böja mig under Sv. Akad:s ordlista”, och att döma av de många pluraländelserna på -e (*karlarne*) och de enkeltecknade konsonanterna i ordformer som *ställde*, *toma* och *knapt* gjorde han det också.[23]

Av vilket slag var de ”retoucheringar”, utöver moderniserad stavning, som Topelius var så angelägen om? En berömd scen i första cykeln är när jesuiten Hieronymus efter slaget vid Breitenfeld ertappas med en dolk i krucifixet, och en finsk ryttare för att ”märka” honom ”lät sitt långa svärd surra några hvarv kring jesuitens hufvud, afhögg […] innan någon hann hindra det, så skickligt båda hans öron, att knappast ett hår dervid blef krökt.” Denna mening i tidigare tryck ändrade Topelius 1883: ”jesuitens” ersattes med ”munkens” och ”båda hans öron” med ”dennes venstra öra”.[24]

I den ramberättelse som inleder tredje cykeln berättas en anekdot om hur fältskärn utsätter sin vän och trätobroder postmästaren Svanholm för ett handfast skämt. Den militaristiske och ständigt svärande postmästaren är inte någon framgångsrik jägare, och låter lura sig att skjuta på en hare som inte bara är död, utan urtagen och enligt tidningslägget fylld med ”stek, ströming och kokta potäter”, och därefter hopsydd. När Svanholm i sin tur håller på att ”uppskära sin hare efter konstens reglor”, ja:

> ”Mirakel, då finner han fårstek i haren. Hwad f–n, bror Swanholm, dina harar äta upp våra får! – Sedan finner han ströming; hwad böfweln, dina harar gå ut på fiske! – Slutligen kokta potäter; – rider dig d–n, bror Swanholm, dina harar förstå sig förträffligt på kokkonsten!”[25]

Potäterna kvarstår i bokupplagorna 1858, 1874 och 1884, men *ströming*, som återger ett folkligt, kortstavigt uttal med tonvikten på första stavelsen, ersätts i alla bokupplagor med *strömming*. Den mest genomgripande förändringen undergår svordomarna, som visserligen utsägs av fältskärn, men återspeglar Svanholms språk. Bara slutet av harangen ändras 1858, till: ”rider dig attan tusan, bror Svanholm, dina harar förstå sig både att koka och steka!” I sjunde upplagan från 1884 är strävan efter rumsrenhet mest påfallande. Här har *f–n* ändrats till *tusan* och följetongens ”rider dig d–n …” ersätts trettio år senare med ”rider dig Kajsa Varg, bror Svanholm, dina harar förstå sig på både koka och steka!”[26] Efter att den unge Karl XII dumdristigt har jagat björn med påk muttrar hans kammartjänare ”S–ns pojke” i följetongen och bokupplagorna fram till 1884, när uttrycket dämpas till ”Pojken är galen”.[27]

Ändringar av det här slaget måste ses som ett utslag av den ambition Topelius redan 1873 uttryckte i ett brev till Bonnier: ”Min ärelystnad är, att ingen far eller mor skall behöfva frukta att lemna mina böcker i ungdomens händer.”[28] Tydligen tyckte både förläggaren och Topelius arvingar att han hade varit för nitisk på den här punkten. I den utgåva av hans samlade skrifter som Bonniers inledde 1898 återställdes nämligen texten enligt första bokupplagan 1858 – åtminstone alla de ovan nämnda ändringarna.

I slutet av första cykelns andra berättelse aviserar Topelius i följetongen fortsättningen på ett handfast sätt:

> Och härmed slutar fältskärns andra berättelse. Den tredje*) kommer att afhandla Bertels och Reginas widare äfwentyr, utgången af Storkyro bondekonungens stolta planer, Meris historia, båda Larssönerne samt andra kända personer och slutligen grundandet af de twenne slägter, hwilkas genom århundraden fortlöpande öden utgöra ämnet för hela denna rad af taflor från framfarna dagar.
> *) Som torde om några weckor begynna.[29]

I bokupplagan bytte Topelius ut stycket mot ett längre i mera vagt poetiserade stil, där huvudsaken i alla fall är bevarad: löftet om en fortsättning på historien.

> Och dagar och månader gingo, och menskliga öden bytte gestalt, och det ilande ordet nödgas hejda sin flygt och förstummas ett ögonblick i förbidan på qvällar som komma. Ty fältskärns berättelser varade, liksom barnets glädje och sorg, en enda aftonstund – nog kort för dem som med vänskap hörde derpå och kanske nog lång för de andra. Men aldrig klipptes berättelsens tråd i sitt halfva lopp, utan att unga och gamla tänkte vid sig: det kommer dock mera. Och det måste fältskärn lofva. Han hade så mycket att förtälja ännu om den halfspunna härfvan af tvenne slägters öden, och nästan gång spinnes den säkert längre, om icke till slut, så likväl till ”passmen”, som säger att garnet uppnått sin rätta längd.[30]

Medan Topelius fortfarande tänkte skriva den femtonde berättelsen – som hade avrundat femte cykeln – kallade han ett av de sista kapitlen i den fjortonde ”En klar morgon”. När han hade bestämt sig för att kapitlet skulle bli det nästsista i cykeln, döpte han inför bokupplagan 1867 om det till ”Rikets morgon”, en titel med avsevärt större tyngd. I bokupplagan 1853 av den första cykeln delade han det första kapitlet i följetongen till två, så att innehållet bättre motsvarade kapitelrubrikerna. Därefter förefaller hans kapitelindelning i följetongen att hålla också i bokupplagorna.

Typografiskt sett är den mest iögonfallande skillnaden mellan följetongen och bokupplagorna att tidningen sattes i fraktur och böckerna genomgående i antikva. Helsingforstryckeriernas citattecken av varierande utseende bytte Bonnier redan 1856 ut mot s.k. gåsögon, och citattecken vid repliker ersattes 1864 med anföringsstreck.[31] Topelius vana att lyfta fram vissa ord med versal begynnelsebokstav inskränktes eller försvann i Bonniers upplagor. Vissa justeringar i interpunktionen gjordes också. Texten anpassades småningom till det slutande 1800-talets stränga regler för kommatering, som föreskrev att varje sats avskildes med kommatecken.

Bearbetade upplagor på 1900-talet

Den första förkortade upplagan av *Fältskärns berättelser* utkom 1930 på Bonniers dotterförlag Åhlén & Åkerlund. Upplagan fördela-

des på åtta oktavband, utan hänsyn till berättelsernas eller cyklernas omfattning (enskilda kapitel avslutas däremot inom bandet). Banden omfattar 16 ark och upplagan kan därför ses som ett sent exempel på häftesutgivning.[32] Den anonyma redigeringen verkar ha gjorts enligt den s.k. osthyvelprincipen. Alla cykler finns kvar, men kraftigt förkortade, och även rester av ramberättelsen finns, både i början av romanen och mellan berättelserna. Det lilla exempelpartiet (se bilaga) visar samtidigt både på en nedtoning av de militärhistoriska inslagen, och på ett framhävande av en, man kunde säga storsvensk syn på trettioåriga kriget.[33] Alla utländska legotrupper har nämligen rationaliserats bort. Topelius dotterson Paul Nyberg ogillade upplagan intensivt, och skrev in en temperamentsfull kommentar på försättsbladet till det första bandet: ”Utgivandet av denna i hemlighet förkortade, ja stympade upplaga av F:s ber., var ett brott, som hade bort få rättsligt efterspel. Men ingen upptäckte det i tid, ingen visste det! P. N.”[34]

Nyberg utgav själv en förkortad upplaga 1944, på Schildts och på Bonniers. Bearbetningen motsvarar i stort sett den som på finska hade företagits av Helle Kannila 1941.[35] Nyberg strök ramberättelsen helt och hållet, med hänvisning till en förgänglig tidssmak. Om fluktuationerna i tidssmaken vittnar att åtgärden några decennier senare verkar förhastad. Ramberättelsen ingår i den ständigt pågående dialog som Topelius i *Helsingfors Tidningar* förde med sina läsare, och genom sitt metaperspektiv på romanen är den – igen – av stort intresse för både läsare och uttolkare.

Också hela den femte cykeln och partier ”som ej direkt höra till intrigen” ströks. Utöver femte cykeln har hela nitton kapitel utgått, med dem en hel del av Topelius kulturhistoriska och socialhistoriska översikter. I skildringen av hungersnöden 1697 ger Topelius gott om exempel på olika slag av nödbröd, och presenterar nästan en sida med dödstal från olika socknar i Finland. Utöver anhopningarna av fakta – talande anhopningar – gestaltar han också litterärt verkningsfullt hur hungern spred sig, geografiskt och socialt. Kapitlet Stora hungersnöden omfattar tio tätt tryckta sidor i upplagan 1883; i Nybergs förkortning fyra och en halv, med betydligt glesare tryck. Han är stolt över att ha fått ner omfånget med 600 sidor ”utan att sammanhanget på ett enda ställe blir avbrutet”. Nyberg inser att ”denna ’stympning’

av ett klassiskt verk kan möta kritik", och förnekar inte att också viktiga partier har uteslutits. Men till Nybergs heder ska ändå sägas att han i det här citerade förordet redogör för vilka kapitel han har låtit utgå.[36]

Svensk läraretidnings förlag utgav *Fältskärns berättelser* i fem delar 1957–1959 i serien Barnbiblioteket Saga. Upplagan är förkortad och bearbetad av Gustav Sandgren, som också bearbetade *Don Quijote* och *Ringaren i Nôtre dame* för serien. Nu var det inte längre aktuellt att uppmana svenskarna att vara stolta över historien, men Sandgren behåller meningarna om Gustav II Adolfs innovationer inom krigskonsten och om arméns internationella sammansättning. I synnerhet den första delens omslag signalerar pojkbok, medan omslaget till fjärde delen, *Prinsessan av Vasa*, i harmoni med titeln har prägel av flickbok. Rent språkligt bryts meningar och sammansatta verb upp, och verbens pluralformer har övergivits.

Ytterligare tre bearbetningar utkom inom ett decennium. Lindblads förlag utgav 1962–1966 *Fältskärns berättelser*, där titelsidorna upplyser om att den är "återberättad för modern ungdom av Uno Modin". Bearbetningen omfattade alla fem cykler och ingår i serien Lindblads historiska ungdomsböcker.[37] År 1967 utgav Bonniers *Fältskärns berättelser från Breitenfeld till Armfelts återtåg*, där Per Kellberg stod för förkortningen och den språkliga bearbetningen. Det är handlingen i de tre första cyklerna som återges, tidsmässigt från 1631 till 1718. På förlaget Niloë utkom 1971 och 1973 *Fältskärns berättelser* i två delar: Stormaktstiden och Frihetstiden. För urval och bearbetning stod Harry Lundin. I de här två bearbetningarna är det militärhistoria, action och pojkboksdrag som gäller; den senare ingår i Niloës serie Spänning och äventyr. Det utmärkta förord av Carl-Göran Ekerwald som citerades ovan inleder ett faksimiltryck från 1985 av Åhlén & Åkerlunds upplaga från 1930, den som Paul Nyberg kallade "stympad". Det verkar som om *Fältskärns berättelser* i Samlade skrifter från 1899–1900 och de senare nystavade tryckningarna av den har utgjort förlagor för de många bearbetningarna och förkortningarna.

Bild 1. Zacharias Topelius *Fältskärns berättelser* i tio upplagor, 1853–1971: liggande i mitten den första bokupplagan 1853–1867, uppe till vänster 1870-talsupplagan och liggande under den Paul Nybergs förkortade upplaga i ett band från 1944, Barnbiblioteket Sagas upplaga (1957–1959), Niloës från 1971 och Bonniers *Fältskärns berättelser från Breitenfeld till Armfelts återtåg* (ett band, 1967). Uppe till höger ligger upplagan 1883–1884, som Topelius reviderade och Carl Larsson illustrerade, ovanpå den illustrerade jubileumsupplagan i sex band, 1918–1920. Nere till vänster romanen utgiven 1899–1901 i Samlade skrifter och till höger Åhlén & Åkerlunds förkortade upplaga 1930. Böckerna i Svenska litteratursällskapets eller författarens ägo. Foto Janne Rentola, SLS. Jfr färgsuppl. s. 251.

Illustrationerna till Fältskärns berättelser

Illustrationer representerar en form av visuell bearbetning, som romaner numera inte så ofta blir föremål för. *Fältskärns berättelser* är ovanlig såtillvida att den har illustrerats i flera upplagor – och den första cykeln har också utkommit som seriealbum på finska. Författaren och förläggaren saknade inte förebilder när den av Carl Larsson illustrerade upplagan blev aktuell. ”Fältskärns nuvarande format synes mig vara för litet för dessa geniala teckningar. Kunde man icke gå en medelväg mellan qvarten t.ex. i Dickens illustrerade arbeten och den nuv. lilla oktaven?”, undrade Topelius 1881.[38] Larssons bilder är kongeniala och stöder texten.[39] Frontespisen till de enskilda cyklerna summerar hela romanen och presenterar de centrala personerna: i centrum den blivande adelsmannen Gustaf Bertelsköld till häst – hans stridskamrat som efter kriget återgår till bondeståndet är försedd med yxa. Från Sveriges och Finlands vapensköldar hänger porträttrelieferna av de svenska regenterna från Gustav II Adolf till Gustav III, med Karl XII i mitten, lika central som i romanen. De olika generationerna i de två släkterna paraderar på varsin sida, representanter för sin epok och sin klass och samtidigt igenkännliga för läsaren (se bild på motstående sida).

Larssons bilder har ofta återanvänts – ibland tillsammans med Albert Edelfelts illustrationer till första cykeln – i Åhlén & Åkerlunds upplaga 1931 och senare, i en illustrerad upplaga på Bonniers från 1937, i den av Nyberg förkortade 1944 och senare, i Svensk läraretidnings förlags upplaga och i Niloës 1971 och 1973. Illustrationerna utgör i sig en form av paratexter, och vid sidan av dem tillkommer bildtexterna. För en och samma bild räckte det 1883 med ”Slaget vid Breitenfeld” som bildtext, medan den i versionen 1957 (Svensk läraretidnings förlag) lyder: ”För femte gången tillbakaslagna anföll de ännu en sjätte gång”. I Niloës upplaga får bildtexterna karaktären av en resumé: ”Så småningom hänfördes också finnarna av stridens hetta, och vid fjärde anfallet hade fiendens raseri meddelat sig även åt dem, och de stod numera knappast att hejda. Bland dem som utmärkte sig mest var Gustav Bertila.”

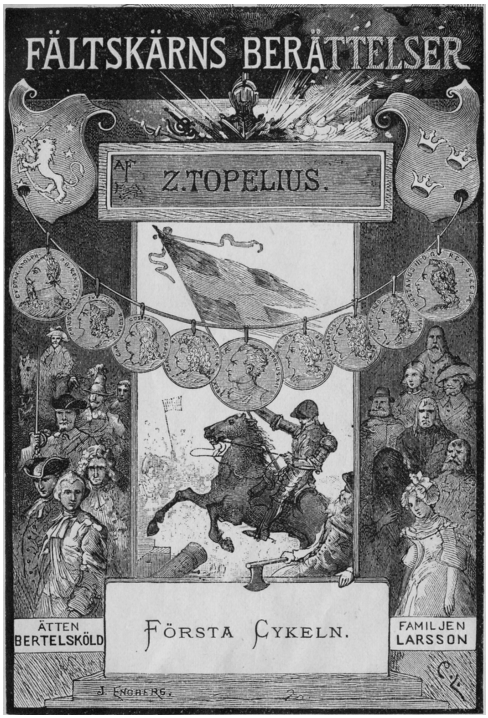


Bild 2. Carl Larssons kongeniala frontespis fångar in hela romanen. Det historiska sammanhanget konkretiseras genom medaljerna över regenterna, och den gemensamma historien markeras av Sveriges *och* Finlands vapen. Det omfattande persongalleriet antyds av de två släkternas representanter, som är fullt igenkännliga för läsarna.

Bonniers upplaga från 1967 representerar en form av hybridillustrering. Här ingår både specialbeställda bilder av Stig Södersten, samme illustratör som gjorde omslaget till upplagan 1957, och äldre material av olika slag. Med hybridillustrering avses att här ingår bilder, i det här fallet Söderstens, som direkt anknyter till den skönlitterära texten. Därtill använder förlaget bildmaterial från 1600- och 1700-talen: samtida porträtt av historiska personer, stadsvyer, batalj-

scener och instruktiva detaljbilder av kläder och vapen. Kartor över fälttågen ingår också. Den här delen av illustrationsmaterialet, och inte minst bildtexterna till det, bidrar till att skapa intryck av facklitteratur.[40]

Bild 3. De ursprungliga texterna till Carl Larssons illustrationer är påfallande lakoniska. I Sagas och Niloës annars kraftigt förkortade upplagor valde man att bygga ut bildtexterna, som på 1970-talet nästan fick karaktären av en krigskorrespondens.

Att illustrera med autentiskt bildmaterial från den epok som skildras genomfördes konsekvent i den upplaga av romanen som Bonniers började utge till Topelius hundraårsjubileum 1918. Textförlaga är Samlade skrifter 1899–1900, som nystavades. Upplagan 1918–1920, med de fem cyklerna fördelade på sex band, är i stor oktav och överdådigt illustrerad. I den upplaga som illustrerades av Larsson finns c:a 300 bilder och vinjetter på de drygt 1 600 oktavsidorna. I jubileumsupplagan ingår hela 1 100 illustrationer och vinjetter på de drygt 3 200 sidorna.[41] Till bilderna räknas då anfangerna, som också de är tagna ur tryck från respektive epoker. Frontespiserna till cyklerna utgör en stilhistorisk exposé från tidig barock till gustaviansk klassicism.

Den anonyme bildredaktörens idoga arbete har gett ett praktfullt resultat. Men frågan inställer sig: vilket intryck skapar de oändliga mängderna stick av kartor, bataljscener, festtafflar, stadsvyer och folklivsskildringar – och först som sist: kungaporträtt? I berättelsen ”Prinsessan av Vasa” återges flera porträtt av Adolf Fredrik än en lekman föreställer sig överhuvud existerar. För att inte tala om bilderna av Gustav II Adolf i ”Konungens ring”, av Karl XII i ”De blå” och av Gustav III i ”Morgonljusning”. Hur förhåller illustrationerna sig till romanen? Stöder de den, undergräver de den eller förvandlar de den till någonting annat? I stället för Carl Larssons bilder av Gustaf Bertelsköld i olika skeden av sin karriär får läsaren se kopparstick som föreställer Axel Oxenstierna och Carl Gustaf Wrangel. Här ingår till och med porträtt av Erik Dahlberg och Corfitz Ulfeldt, som inte alls förekommer i romanen. Effekten är imponerande – och i viss mån förbryllande. Bonniers energiska och kunniga bildredaktör detroniserar romanförfattaren Topelius till förmån för kulturhistorikern och historieprofessorn. Det enda parti av romanen som inte illustrerats är ramberättelsen, som markerats typografiskt genom sättningen, i petit. Detta understryker transformeringen av romanen till historiebok och kulturhistoriskt lexikon.[42]

Vilka konsekvenser har romanens utgivningshistoria för den planerade textkritiska utgåvan av *Fältskärns berättelser*? För textkritikern är framgångsrika och flitiga författare som bearbetade sina verk en

betydligt större utmaning än esoteriska poeter som på sin höjd upplevde en upplaga av sina, eller skalder som i likhet med Runeberg knappt gitte läsa korrektur på sina nya upplagor. Av *Fältskärns berättelser* finns det åtminstone fyra versioner som författaren lade handen vid. När det är fråga om en populär författare som Topelius är det ju inte förstaupplagorna som har fått den riktigt stora spridningen, utan de senare. Läsekretsen växte oavbrutet: när följetongen inleddes 1851 hade *Helsingfors Tidningar* en upplaga på knappt 1 200 exemplar (men läsarna var givetvis fler). Bonniers illustrerade upplaga 1883–1884 var den sjunde av de två första cyklerna och den fjärde av de senare. Den marknadsfördes som en folkupplaga och såldes i häften à 25 öre, och åtminstone de första utgick i 30 000 exemplar.[43]

På basis av det litteratursociologiska argumentet att Bonniers illustrerade upplaga var den mest spridda under 1800-talet kunde den väljas som grundtext för en kritisk utgåva – den är också ovedersägligen Topelius Ausgabe letzter Hand. Men karaktären av de ändringar Topelius införde 1883 talar emot valet. Man kan säga att Topelius med sina ”retoucheringar” inledde förvandlingen av sin historiska roman till ungdomsbok, en process som kulminerade efter andra världskriget. Att använda en tidig upplaga som grundtext är sedan länge en gängse lösning, som av allt att döma blir den bästa också för *Fältskärns berättelser*. Den förhållandevis väldokumenterade utgivningshistorien både stöder och underlättar valet. I breven går Topelius och Bonnier in på de praktiska förhållandena när böckerna redigerades, sattes, korrekturlästes och trycktes – för att inte tala om alla de gånger Topelius lamenterar över tryckfel. Efter att ha tagit del av korrespondensen och jämfört de olika upplagorna bör utgivaren med en viss tillförsikt kunna ta ställning till frågor om möjliga textfel och sättningsfel. Typografisk praxis varierar så mycket i de olika delarna av första bokupplagan att en normalisering under alla omständigheter måste genomföras i det avseendet.

Modern textkritisk utgivning strävar i allmänhet efter att använda förstaupplagan som grundtext. Men en aspekt av bokens materialitet i förvandling är att textkritiska utgåvor sällan följer originalupplagans format. Av hävd uppträder de i stort format, som imperialokta-

ver – i kraftig motsats till originalupplagorna som oftast var små och blygsamma. De olika upplagorna av *Fältskärns berättelser* avspeglar såväl romanens status som utvecklingen inom boktryckarkonst och papperstillverkning. Ju tidigare ett tryck är, desto mindre är pappersarket. De första bokupplagorna av *Fältskärns berättelser* är i bibliografisk mening oktaver, men ser ut som duodeser – i synnerhet när de uppträder hårt beskurna i enkla privatband, bara 16 cm höga. Redan 1870-talets upplagor är sedeser, men är 18 cm höga.[44] Bonniers illustrerade 1880-talsupplaga trycktes som oktav, 19,5 cm hög, och den ännu mer påkostade jubileumsupplagan är två cm högre. Den textkritiska utgåvans tryckta version planeras bli ytterligare två cm högre. Från ett behändigt ting, lätt att bära med sig, förvandlas boken närmast till en vördnadsbjudande postilla som förutsätter stationär läsning. För den bokhistoriskt medvetne är det ett memento att inte låsa sin uppfattning av verket vid den vetenskapliga utgåvans status, tyngd och format, utan att minnas duodesen, med inkonsekvent interpunktion och sättningsfel.

Bilaga. Text och varianter till inledningen till första kapitlet i första cykeln av Fältskärns berättelser

Texten återges efter första bokupplagan (Helsingfors: Öhmans 1853). Variansen har undersökts i följande upplagor: sjunde upplagan reviderad av författaren (Bonniers 1883), Åhlén & Åkerlunds förkortade billighetsupplaga 1930, den av Paul Nyberg förkortade upplagan (Schildts och Bonniers 1944) och den av Gustav Sandgren förkortade och bearbetade upplagan (Svensk läraretidnings förlag 1957).

Ramberättelsen är kraftigt förkortad 1930 och utesluten 1944 och 1957. Det första här återgivna stycket i första kapitlet ingår inte i upplagan 1957 eller senare bearbetningar; de andra överstrukna partierna ingår inte i Åhlén & Åkerlunds upplaga.

Ur *Fältskärns berättelser*, första cykeln, kap. 1:

~~Genom Tysklands och Sveriges historia återklingar sedan århundraden ett namn, vid hvars minne Svensken reser sitt hufvud högre och den frihetsälskande Tysken blottar af beundran sitt. Det är Leipzig, Breitenfeld, och den 7 September 1631.~~

Konung Gustaf Adolf stod med sina Svenskar och Finnar på Tysklands jord att värna det heligaste och högsta i lifvet: frihet och tro. Tilly, den förfärlige gamle korpralen, hade inryckt i Sachsen, och konungen följde honom. Två gånger redan hade de mötts; tigern hade manat lejonet till kamp, men lejonet rörde sig icke. Nu stodo de tredje gången i hvarandras åsyn; det förkrossande slaget måste falla, och Tyskland darrade under förbidan uppå sitt öde.

Tidigt om morgonen ryckte de förenade svenska och sachsiska härarna öfver Loberbäcken fram emot byn Breitenfeld och uppställde sig der i slagordning. ~~Det var en ny krigskonst uppfunnen af konungen; fotfolket i brigader, ryttarne i små sqvadroner, mellan dem musketörer och det hela på två linier, men Sachsarne skilda för sig.~~ Konungen red långs lederna, ordnade allt med sin skarpa blick och talade uppmuntrande ord. ~~Hans öga hvilade med välbehag på dessa tappre; der stod Gustaf Horn med sina ryttar-~~

~~skaror på venstra flygeln; i centern den tappre Teuffel och framför honom Torstenson med sina lätta, men fruktansvärda läderkanoner; Banér med sina Lifflänningar och Hepburn med sina Skottar stodo på andra linien.~~

Sist nalkades konungen högra flygeln, hvilken han sjelf anförde. Här stodo fem regementer rytteri: Tott med sitt regemente, Soop med sina Vestgöthar, Stenbock med sina Smålänningar och ytterst af alla Stålhandske med Finnarne. Konungens blick klarnade alltmera, under det att han långsamt passerade de skyllrande lederna.

Varianter

ÖHMANS 1853	BONNIERS 1883	ÅHLÉN & ÅKERLUND 1930	SCHILDTS OCH BONNIER 1944	SVENSK LÄRARETIDNINGS FÖRLAG 1957
Breitenfeld,	Breitenfeld	Breitenfeld	Breitenfeld	
Svenskar och Finnar	svenskar och finnar	svenskar och finnar	svenskar och finnar	svenskar och finnar
att värna	att värna	att värna	att värna	för att värna
mötts;	mötts,	mötts,	mötts,	mötts,
icke.	icke.	icke.	icke.	inte.
stodo	stodo	stodo	stodo	stod
falla, och	falla och	falla, och	falla, och	falla, och
förbidan	förbidan	förbidan	förbidan	väntan
Loberbäcken	Loderbäcken	Loberbäcken	Loberbäcken	Loberbäcken
uppställde sig der	uppstälde sig	uppställde sig där	uppställde sig där	ställde upp sig
krigskonst uppfunnen af konungen;	krigskonst, uppfunnen af konungen;		krigskonst uppfunnen av konungen;	krigskonst uppfunnen av kungen:

ÖHMANS 1853	BONNIERS 1883	ÅHLÉN & ÅKERLUND 1930	SCHILDTS OCH BONNIER 1944	SVENSK LÄRARETIDNINGS FÖRLAG 1957
ryttarne	ryttarne		ryttarna	ryttarna
sqvadroner,	sqvadroner,		skvadroner,	skvadroner,
linier,	linier,		linjer,	linjer.
Sachsarne skilda för sig.	sachsarne skilda för sig.		sachsarna skilda för sig.	Sachsarna stod för sig själva.
Konungen	Konungen	Konungen	Konungen	Kungen
långs	långs	längs	långs	längs
dessa tappre; der	desse tappre; der		dessa tappra; där	de tappra männen. Där
venstra flygeln;	venstra flygeln;		vänstra flygeln;	vänstra flygeln,
i centern	i centern		i centern	i centern stod
läderkanoner;	läderkanoner;		läderkanoner;	läderkanoner.
Lifflänningar	lifländingar		livlänningar	livlänningar
Skottar stodo	skottar stodo		skottar stodo	skottar stod
linien.	linien.		linjen.	linjen.
nalkades konungen	nalkades konungen	nalkades han	nalkades konungen	nalkades kungen
regementer	regementen	regementen	regementen	regementen
Vestgöthar,	vestgötar,	västgötar,	västgötar,	västgötar,
Smålänningar	småländingar	smålänningar	smålänningar	smålänningar
Finnarne.	finnarne.	finnarna.	finnarna.	finnarna.
Konungens	Konungens	Konungens	Konungens	Kungens
skyllrande lederna.	skyldrande lederna.	skyldrande leden.	skyldrande lederna.	skyldrande lederna.

NOTER

1 Matti Klinge, *Idyll och hot. Zacharias Topelius – hans politik och idéer*, Stockholm och Helsingfors 2000, s. 238–239. Klinge sammanför romanens bönder och borgare under benämningen tredje ståndet, och betonar därmed det inflytande som franska revolutionens begreppsvärld hade på Topelius samhällsuppfattning (s. 272–273). *Fältskärns berättelser* behandlar Klinge i flera kapitel, och tar bl.a. upp den roll som den samtida debatten och samtida politiska händelser spelade för romanen. De källor Topelius anlitade ger t.ex. inget underlag för porträttet av jesuiten Hieronymus, men däremot diskussionen om jesuiterna på 1840-talet (ibid., kapitlet ”Regina von Emmeritz och pater Hieronymus”).

2 Z. Topelius, *Fältskärns berättelser*. Illustrerad av Carl Larsson och Albert Edelfelt. Med inledning av Carl-Göran Ekerwald I–VI, Stockholm (Carlssons) 1985, s. XXI–XXII.

3 Topelius framhöll själv att tillkomsten som följetong, metoden att ”författa bit för bit”, är märkbar också i *Fältskärns berättelser*, men till skillnad från andra följetonger uppgjordes ”planen i sina huvuddrag” från början. Vanligen tog Topelius en användbar karaktär eller situation, ”och lät sedan det övriga utspinna sig som en tråd från rullen, utan att jag hade i mina händer varken dess längd, dess knutar eller dess slut”. Uttalandena gjordes 1883, när Topelius dikterade sina håkomster som utgavs av Paul Nyberg under titeln *Självbiografiska anteckningar*, Helsingfors 1922, s. 137.

4 Ibid.

5 Topelius hade fast lön under sitt första år som redaktör, och därefter lön i förhållande till upplagan. Han redigerade *Helsingfors Tidningar* från 1842 till 1860. Under dessa knappt 20 år steg tidningens upplaga från drygt 700 ex. till 2 356, och redaktörens lön från 257 rubel silver till 2 500 rubel silver, vilket motsvarade lönen för en senator, d.v.s. minister (Päiviö Tommila, *Suomen lehdistön levikki ennen vuotta 1860*, Porvoo ja Helsinki 1963, s. 342–343 samt 36). Noteras bör dock att rubelns värde föll kännbart på 1850-talet.

6 Topelius–Albert Bonnier 28/1 1867, Bonniers arkiv. Alla här citerade brev till Bonnier finns i förlagets arkiv. Breven från Bonnier och andra i artikeln citerade brev tillhör Nationalbiblioteket (f.d. Helsingfors universitetsbibliotek).

7 Uppgifter om honoraren i Topelius, *Självbiografiska anteckningar* 1922, s. 138; Karl Otto Bonnier, *Bonniers. En bokhandlarefamilj* III:2, Stockholm 1930, s. 79; Albert Bonnier–Topelius 26/9 och 16/12 1864, Topeliussamlingen, Nationalbiblioteket (f.d. Helsingfors universitetsbibliotek). Topelius återfick 1889 dispositionsrätten (detta ord används av både Topelius och Bonnier) till *Fältskärns berättelser*; Bonnier 1930, s. 87. En rubel silver motsvarade knappt två riksdaler. Om uppskattningen av förlaget, jfr Topelius–Bonnier 28/1 1867: ”Oaktadt Herr Bonnier fått mina tidigare arbeten nästan för billigt, har jag ingen anledning att ångra våra affärer; tvärtom har jag alltid erkänt den stora fördelen af honett bemötande och böckernas större spridning, äfvensom prydlig typografisk utstyrsel.” Honoraret för femte delen: Topelius–Bonnier 2/11 1867 och Bonnier–Topelius 13/12 1867. – I den bildkrönika som utkom till Bonniers förlags hundraårsjubileum 1937 uppges att de två första delarna av *Fältskärns berättelser* honorerades med 60 rubel per del, vilket ger samma summa som Topelius uppgav, men uträkningen skiljer sig. I krönikan uppges helt riktigt att Topelius var angelägen om att få sina böcker sålda i Sverige, men däremot stämmer det inte att Topelius förnöjsamhet med honoraren ”visar tydligt vilka försvinnande summor han dittills uppburit i Finland” (*Till Albert Bonniers förlags hundraårsjubileum*, Stockholm 1937, utan sidnummer). Sina tidiga diktsamlingar utgav Topelius delvis på eget förlag, men som ovan framgått var han förhållandevis välavlönad som redaktör och följetongsförfattare.

8 Oriktig uppgift om arkhonoraret för *Fältskärns berättelser* V i Topelius, *Självbiografiska anteckningar* 1922, s. 132; arkhonoraret för *Vinterqvällar*: Bonnier–Topelius 17/2 1881.

9 Det vågräta strecket på tidningssidan markerade skillnaden mellan nyhetsmaterialet ovanför och artiklarna eller det fiktiva materialet nederst på sidan, under strecket. Här kunde spaltbredd, radavstånd och storleken på texten skilja sig från tidningens typografi i övrigt. Otto Sylwan upplyser om att det var på 1830-talet som ”följetongsromanen” intog sin plats under strecket; i Sverige först i *Dagligt Allehanda* 1839 och i *Aftonbladet* 1841 (*Svenska litteraturens historia* II, Stockholm 1919, s. 481). Ordet följetong/*feuilleton* kommer från fr. *feuille*, blad, och betecknade först ett litet tilläggsblad i tidningen, men småningom avdelningen ”nederst på sidan […] avsedd för varjehanda litterära l. vittra uppsatser” (SAOB, sp. F2263; http://g3.spraakdata.gu.se/saob/).

10 Jfr Valfrid Vasenius, *Zacharias Topelius hans lif och skaldegärning* III, Helsingfors 1918, s. 425. Med redaktionellt utrymme avses det som inte upptogs av notiser, annonser och kungörelser. Vasenius förmodar att censuren, som förhindrade uttalanden i samhällsfrågor, bidrog till att det skönlitterära materialet dominerade (ibid., s. 424).
11 *Helsingfors Tidningar* 8/4 1854. Här måste inflickas att Topelius nog koketterade när han talar om att göra anspråk på läsarnas tålamod. Han var givetvis väl medveten om att följetongerna uppskattades högt.
12 ”Fältskärns berättelser. Andra cykeln”, *Helsingfors Tidningar* 9/5 1855.
13 Topelius–Emilie Topelius 13/5 1855 (Nationalbiblioteket, f.d. Helsingfors universitetsbibliotek).
14 Först 1876 började ett s.k. vinterfartyg, som kunde forcera decimetertjock is, gå mellan Hangö och Stockholm en gång veckan (Jukka-Pekka Pietiäinen, *Suomen postin historia* 1, Helsinki 1988, s. 398).
15 Ibid., s. 397.
16 Topelius–Bonnier 27/12 1873. Bonnier hade föreslagit en publicering som följetong i *Aftonbladet* och någon tidning i Finland före bokupplagan, detta för att garantera Topelius ett större honorar (Bonnier–Topelius 25/11 1873). Sommaren 1870 hade Topelius försäkrat Bonnier att ”första ledighet […] skall användas på 6:te cykeln af Fältskärns Berättelser” (Topelius–Bonnier 11/6 1870).
17 Topelius–Bonnier 28/11 1875. Topelius syftar på en planerad Finlands historia som han ”af intresse och samvetspligt” åtminstone i tankarna sysslade med i flera år, men som inte heller blev av – den författades sedan av M.G. Schybergson och utkom 1887–1889 på Edlunds förlag. Citatet i brev till Bonnier 17/11 1882.
18 Juxta kan definieras som ett redskap av plattformtyp med öppen källkod, som används för att elektroniskt jämföra och kollationera flera textvittnen av ett enskilt verk. Programmet förefaller att noggrant registrera de minsta skillnader, men för full nytta förutsätter det inte enbart elektroniskt läsbara textfiler av god kvalitet, alla upplagor som jämförs bör också vara kollationerade. Gäller det omfångsrika verk blir arbetskostnaderna mycket höga och tidsbesparingen inte så stor. Däremot kan Juxta antagligen vara ett användbart hjälpmedel när man gör upp variantförteckningar.
19 Att stickproven inte har gjorts på ett mera omfattande material beror på att

tillsvidare enbart bokupplagorna har skannats in, men inte följetongen. Att första och tredje cyklerna har valts beror på att den första utkom i bokform i Helsingfors, medan första bokupplagan av de senare utgavs av Bonnier.

20 Bonnier–Topelius 11/3 1881.

21 Topelius–Bonnier 23/7 1881. Med normalupplaga avses en mönsterupplaga, d.v.s. en mönstergill upplaga.

22 Bonnier–Topelius 28/7 1881 och 13/2 1883.

23 Topelius–Bonnier 1/4 1883. Ändringarna enligt ordlistan kan ha gjorts i samband med sättningen; i fortsättningen av brevet framgår nämligen att Topelius också underrättat sättaren om beslutet, och hoppas ”att han och korrekturläsaren äro slängde i hieroglyfskrift. Emellertid är det väl oundvikligt, att jag får ett reviderark”, d.v.s. ett andra, ombrutet korrektur. – Den första upplagan av SAOL utkom 1874, med en ny tryckning (andra upplagan) samma år. De följande utkom 1875, 1879 och 1883. Ordlistan utökades något, men först den sjätte upplagan 1889 innebar mera genomgripande förändringar. Jag tackar Daniel Berg på SAOL:s redaktion och Odd Zschiedrich på Svenska Akademien för upplysningarna per e-post 21/10 resp. 28/10 2008.

24 *Fältskärns berättelser* I, *Helsingfors Tidningar* 15/11 1851, Helsingfors 1853, s. 31, Stockholm 1872, s. 30 samt Stockholm 1883, s. 35.

25 ”Fältskärns berättelser” III, *Helsingfors Tidningar* 13/10 1855.

26 Ibid., Stockholm 1858, s. 6 och 1884, s. 8.

27 Ibid., *Helsingfors Tidningar* 24/10 1855, Stockholm 1858, s. 31, 1874, s. 28 (första resp. femte bokupplagan) och 1884, s. 30.

28 Topelius–Bonnier 18/7 1873.

29 *Helsingfors Tidningar* 17/3 1852 (följetongen fortsatte den 19 maj).

30 Z. Topelius, *Fältskärns berättelser*. Första cykeln, Helsingfors (Öhmanska Bokhandelns förlag) 1853, s. 196–197.

31 I den andra cykeln (1856) resp. fjärde (1864). *Helsingfors Tidningar* övergick 1865 till att använda replikstreck.

32 Det första bandet omfattar 15 ark och det femte 17, de övriga 16.

33 I Bilagan i denna artikels slut återges de första styckena i första cykelns första kapitel med varianter i fem upplagor, 1853–1957.

34 Exemplaret ingår i den omfattande samling Topeliustryck som Paul Nybergs son och döttrar har donerat till Svenska litteratursällskapet, och som nu är en värdefull bokhistorisk resurs i arbetet med Zacharias Topelius Skrifter.

35 Z. Topelius, *Välskärin kertomuksia*, Porvoo ja Helsinki (Werner Söderström Osakeyhtiö) 1941. Bearbetningen byggde på Juhani Ahos översättning. Sedermera biblioteksrådet Helle Kannila var på 1940-talet föreståndare för Statens biblioteksbyrå, och utövade i decennier inflytande på de finska folkbibliotekens verksamhet. Det är anmärkningsvärt att initiativet till de verkligt radikala förkortningarna av *Fältskärns berättelser* togs av en biblioteksbyråkrat och av Svensk läraretidnings förlag (se nedan).

36 Paul Nyberg, ”Förord”, Z. Topelius, *Fältskärns berättelser*, Helsingfors (Schildts) och Stockholm (Bonniers) 1944, s. 6–8. Upplagan omfattar 1 151 s. En ny tryckning utkom 1945 i Helsingfors.

37 Den av Sandgren bearbetade upplagan omfattar sammanlagt 917 sidor och Modins på Lindblads 947.

38 Topelius–Bonnier 23/7 1881.

39 ”Särskildt tacksam är jag för de lyckliga studier tecknaren egnat kostymen från Carl XI:s tid, hvarmed han tillika ersätter en brist hos författaren”, hälsade Topelius till Bonnier efter att ha fått se prov på illustrationerna (23/7 1881).

40 Ett franskt kopparstick från 1647 föreställer en musketerare och har försetts med följande bildtext: ”Det tog tid att ladda en musköt. Krut och kula hälldes i pipan och packades med laddstake, som på bilden. Musköten vägde bortåt 8 kilo; vid avfyrningen stöddes den av en gaffelkäpp.” (Zacharias Topelius, *Fältskärns berättelser från Breitenfeld till Armfelts återtåg*, redigering och språklig bearbetning av Per Kellberg, illustrerad med kopparstick, gravyrer och träsnitt från den skildrade tiden, med senare xylografier och litografier samt med nya teckningar av Stig Södersten, Stockholm (Bonniers) 1967, s. 59 resp. [368]).

41 *Fältskärns berättelser* utkom 1899–1900 utan illustrationer i Samlade skrifter och upptar i denna oktavupplaga 2 460 sidor.

42 Jubileumsupplagan utkom 1918–1920 i delupplaga hos Schildts i Helsingfors med en ny tryckning 1923. Bildmaterialet köptes av det finska förlaget Werner Söderström och användes i en finsk upplaga av *Fältskärns berättelser*, också den från 1923.

43 Bonniers upplageböcker 1880-talet, pagina 120–121, Bonniers arkiv.

44 Ett vikt oktavark har åtta blad, duodes tolv och sedes sexton blad.

LITTERATUR

Otryckt
Helsingfors, Nationalbiblioteket (Helsingfors universitetsbibliotek)
Brev från Albert Bonnier till Zacharias Topelius Topeliussamlingen, HUB Coll. 244.
Brev från Zacharias Topelius till Emilie Topelius HUB Coll. 244.

I författarens ägo
E-brev från Daniel Berg 21/10 2008.
E-brev från Odd Zschiedrich 28/10 2008.

Stockholm, Bonniers arkiv
Brev från Zacharias Topelius till Albert Bonnier.
Upplageböcker.

Tryckt
Bonnier, Karl Otto, *Bonniers. En bokhandlarefamilj. Anteckningar ur gamla papper och ur minnet* III. Adolf Bonnier och hans bröder 2. 1850-, 1860- och 1870-talen, Stockholm 1930.
Klinge, Matti, *Idyll och hot. Zacharias Topelius – hans politik och idéer*, Stockholm och Helsingfors 2000.
Pietiäinen, Jukka-Pekka, *Suomen postin historia* 1, Helsinki 1988.
Svenska Akademiens ordbok http://g3.spraakdata.gu.se/saob/.
Svenska litteraturens historia, red. Otto Sylwan, Andra delen, Stockholm 1919.
Till Albert Bonniers förlags hundraårsjubileum. En krönika i bild 1837–1937, Stockholm 1937.
Tommila, Päiviö, *Suomen lehdistön levikki ennen vuotta 1860*, Porvoo ja Helsinki 1963.
[Topelius, Zacharias,] ”Fältskärns berättelser”, *Helsingfors Tidningar* 1851–1866.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Första cykeln*, Helsingfors (Öhmanska Bokhandelns förlag) 1853.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Andra cykeln*, Stockholm (Bonniers) 1856.

Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Tredje cykeln*, Stockholm (Bonniers) 1858.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Fjerde cykeln*, Stockholm (Bonniers) 1864.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Femte cykeln*, Stockholm (Bonniers) 1867.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Första cykeln*, femte uppl., Stockholm (Bonniers) 1872.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser. Tredje cykeln*, tredje uppl., Stockholm (Bonniers) 1874.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser* I–V, Reviderad af författaren, Illustrerad af Carl Larsson, Stockholm (Bonniers) 1883–1884 (sjunde uppl. av cyklerna 1–3, fjärde av 4 och 5).
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser* I–V, Samlade skrifter af Zacharias Topelius. Åttonde–trettonde delen, Stockholm (Bonniers) och Helsingfors (Edlunds) 1899–1900.
Topelius, Zacharias, *Fältskärns berättelser* I–V, [ill.] Stockholm (Bonniers) och Helsingfors (Schildts) 1918–1920.
Topelius, Zacharias, Fältskärns berättelser I–VIII, ill. av Carl Larsson o. Albert Edelfelt, Allt för Allas presentbok, Stockholm (Åhlén & Åkerlund) 1930.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser* [ill. av Carl Larsson och Albert Edelfelt, med förord av Paul Nyberg], Helsingfors (Schildts) och Stockholm (Bonniers) 1944.
Topelius, Zacharias, *Fältskärns berättelser* I, bearbetning Gustav Sandgren, omslag Stig Södersten, ill. Carl Larsson, Saga 323, Stockholm (Svensk läraretidnings förlag) 1957.
Topelius, Zacharias, *Fältskärns berättelser från Breitenfeld till Armfelts återtåg*, redigering och språklig bearbetning av Per Kellberg, illustrerad med kopparstick, gravyrer och träsnitt från den skildrade tiden, med senare xylografier och litografier samt med nya teckningar av Stig Södersten, Stockholm (Bonniers) 1967.
Topelius, Zacharias, *Fältskärns berättelser. Stormaktstiden*, Med 42 illustrationer av Carl Larsson m.fl., urval och bearb. Harry Lundin, Uddevalla (Niloë) 1971.
Topelius, Z., *Fältskärns berättelser*. Illustrerad av Carl Larsson och Albert Edelfelt. Med inledning av Carl-Göran Ekerwald I–VI, Stockholm (Carlssons) 1985.

Topelius, Zacharias, *Självbiografiska anteckningar*, utg. Paul Nyberg, Helsingfors 1922.
Topelius, Z., *Välskärin kertomuksia*, suom. Juhani Aho, Porvoo ja Helsinki (Werner Söderström) 1941.
Vasenius, Valfrid, *Zacharias Topelius hans lif och skaldegärning* III, Helsingfors 1918.

TORE REM

Materielle variasjoner

Overgangen fra fraktur til antikva i Norge

Når nynazister bærer plakater med nazistiske slagord trykt i fraktur, den knekte eller brukne skriften, har vi neppe problemer med å anerkjenne typografiens ideologiske kraft. Det hadde heller ikke Hitler, selv om nazistenes forhold til det som ofte og litt upresist blir kalt gotiske typer, er mer sammensatt enn man gjerne tror. For mens Hitler og det nazistiske regimet på 1930-tallet hadde befestet dyrkingen av de disse skrifttypene som "die deutsche Schrift", i motsetning til de alliertes antikva, var det faktisk også Hitlers regime som avskaffet fraktur som tysk normaltypografi.[1] I et dekret fra 3. januar 1941 kalte Hitler frakturen for en jødisk oppfinnelse, og ga ordre om at den øyeblikkelig skulle bli avskaffet: "Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen und zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogennante gotische Schrift aus Schwabacher-Judenlettern". Frakturen var altså på kort tid gått fra å være tysk til å bli jødisk.

Denne beslutningen fulgte etter lange kulturdebatter om lesevennligheten av fraktur, men var antakelig først og fremst pragmatisk motivert, nemlig ut fra de kommunikasjonsproblemer det skapte å skulle påtvinge de erobrede territorier et nytt skriftbilde. Likevel assosierer både nynazistene og vi frakturen med Det tredje riket.

I dette tilfellet vil det altså være få tekstforskere som vil bestride at typografien både ble og blir oppfattet som betydningsfull. Men forholdet mellom trykktypene fraktur og antikva er også meningsbærende i møte med tekster fra det norske 1800-tallet. Dette vil være mitt hovedtema i denne artikkelen. La det bare her være nevnt at det nettopp var under den tyske okkupasjonen at både frakturen og den gotiske håndskriften sist i en viss utstrekning var i bruk i Norge.

På norsk 1800-tall var lesersignalene som lå i valget av trykktyper, det være seg fraktur eller antikva, i det store og hele implisitte. Men det finnes noen få eksempler på eksplisitt tematisering. Fra oppstarten i første kvartal 1851 forelå tidsskriftet *Andhrimner*, også kalt *Manden* (og i ettertid særlig assosiert med bidragsyteren Henrik Ibsen), i antikva, men alt i tredje kvartal gjennomgikk det en stor forandring. Da gikk det over til de velkjente, gotiske typene, til frakturen. Redaktørene kommenterte hamskiftet slik:

> Det vil kanskee forekomme somme af de ærede Abonnenter besynderligt, at jeg idag, hvad Typer angaar, udkommer i en ny Dragt. Denne Omskiftelse er dog ikke et blot og bart Indfald. Da jeg skulde ud i Verden, hørte jeg mange unge Mennesker "sværme for latinske Typer". Jeg var ogsaa ung og uerfaren og søgte at gjøre mig tilvens med disse unge Sværmere ved at føie dem. Men dette har jeg siden bitterligen maattet fortryde. Jeg har hørt Folk, der "holde mig," beklage sig inderlig over, "at jeg ikke var saa folkeligt trykt, at jeg lod mig læse ganske mageligt." Somme have endog ligefrem tilstaaet, at "de ikke kunde læse latinske Typer" og heller ikke for "Mandens Skyld" agtede at vende tilbage til ABCen. Da dette altsaa er en fuldkommen Opposition mod latinske Typer (en Regjeringsmand i Thinget har dog anbefalet dem), finder jeg det bedst at rette mig efter "Majoritetens Ønske" og lader nu altsaa en Typeforandring foregaae.
>
> For at vise, hvor meget jeg ogsaa ellers retter mig efter Folkets Ønsker, vil jeg med det samme foretage en anden Forandring, som ikke mindre vil glæde mine Læsere. Jeg nedslaar nemlig fra nu af Abonnementsprisen for Kvartalet til 72 ß foruden Postporto.[2]

Manden hadde forsøkt et eksperiment, og mislyktes. Det bør bemerkes at *Manden*s redaktører her gjør en for sin tid ikke ualminnelig forveksling av det "latinske" alfabetet og trykktypen "antikva". Foreløpig lar jeg dette eksemplet henge i luften, i forvissning om at det vil falle ned mot slutten av artikkelen.

Frakturens historie

Det er gjort lite forskning på overgangen fra fraktur til antikva i Norge, og også i Danmark.[3] I Sverige stiller det seg noe annerledes på forskningsfronten, men hos svenskene fant skiftet sted noe tidligere enn i nabolandene. Jeg tror likevel at jeg, gjennom delvis å trekke på innsikter fra svensk forskning, skal kunne illustrere noen poenger om typografiens mulige betydninger også i Norge. Det finnes i norsk sammenheng et nytt og viktig unntak. En av de prektigste bøkene som kom ut i Norge i 2007, må være Knut Johannessens *Den glemte skriften*.[4] Tittelen er talende, og selv om denne boka har håndskriften som sitt emne, handler den om det gotiske.

Det som meg bekjent er den beste og mest fyldestgjørende artikkelen om frakturens historie i Danmark, med den like talende tittel "Den sejrende antikva", begynner som følger: "Antikva eller fraktur? Hos os kan Spørgsmaalet ikke sætte Lidenskaberne i stærkere Bevægelse, det har ingen Aktualitet."[5] Artikkelforfatteren, R. Paulli, skriver i 1940, og man kan en passant påpeke at taimingen for denne betraktningen var særdeles dårlig. Jeg tar det uansett for gitt at ting har forandret seg, og at dette spørsmålet nå setter lidenskapene i bevegelse. Mer alvorlig talt har den nye bokhistorien de siste tiårene, kanskje særlig gjennom D.F. McKenzie og Jerome McGanns arbeid, bidratt til en bevisstgjøring omkring betydningen av teksters bibliografiske koder, slik at vi tydeligere kan se den fysiske formens analytiske konsekvenser, for fortolkning, for teksters historiske situering, for lesningshistorie, for historisk endring. Kanskje kan vi snakke om en alminneliggjøring av materialitetens betydning for tekster, altså ikke bare for forfattere som William Blake, Guillaume Apollinaire eller ulike former for avantgardistisk litteratur, selv om det åpenbart kan handle om ulike grader av intensjonalitet og kompleksitet.

I tiårene etter boktrykkerkunstens oppfinnelse i Europa, ble det trykt bøker med en mengde ulike gotiske alfabeter.[6] I tiden mellom 1513–22 fant man i Tyskland opp en trykkskrift ved navn fraktur, og et stykke lenger ut på 1500-tallet hadde den fått overtaket på de andre trykktypene.[7] I Tyskland fikk frakturen status som nasjonal skrift,

nært assosiert med det tyske språket, og omtrent samtidig med dette gjennombruddet ble den også tatt i bruk som trykkskrift i Norden. Italienske renessansehumanister hadde før denne tid, rundt år 1400, funnet en skrift som ble utviklet til det de kalte antikva. Denne ble etter hvert også en trykktype, og dette førte med tiden til en typografisk todeling av Europa. Antikva og kursiv fortrengte de gotiske typene fra Italia, Frankrike og England i løpet av 1600-tallet. Frakturen ble brødskrift i den danske Typografi 1563, altså om lag femti år etter at den var utviklet i Tyskland. Også her, og dermed også i Norge, ble frakturen "Bærer af hele Litteraturen paa Modersmaalet", som det heter hos Paulli.[8] I århundrer var det slik at "alt, hvad der tryktes i store Oplag og var Hvermands Eje, hørte […] Frakturen til". Det er slett ikke urealistisk, påpeker samme Paulli, når Jacob i *Erasmus Montanus* erklærer at han ikke kjenner en eneste latinsk bokstav. Igjen er det altså bokstaver i antikva det refereres til.

Men også frakturområdet brukte antikva, selv om dette opprinnelig nettopp var assosiert med gjengivelsen av latinen, og dermed med en lærd diskurs. Antikvaen skulle imidlertid også komme til å anvendes i gjengivelsen av andre fremmede språk. I boktrykkernes settekasser fantes begge slags typer, også fordi man konvensjonelt brukte antikva når man gjenga latinske enkeltord i tyske, danske eller norske tekster.[9] Etter hvert erobret antikvaen også nye posisjoner. For eksempel kom det en mengde fremmedord fra fransk inn i språket fra omkring år 1700.[10] Disse ble skrevet med antikva både i håndskrift og i bøker. I den gustavianske tiden var Sverige sterkere påvirket av Frankrike enn hva som var tilfellet i Danmark og Norge, og dette kan være noe av forklaringen på at den gotiske skriften der begynte å gi tapt som håndskrift allerede fra omkring år 1800, som trykkskrift bare få tiår senere. Men også på dansk 1700-tall førte en viss begeistring for det franske eller romanske til at enkelte bøker ble trykt i antikva, det gjaldt for øvrig også i Tyskland, men dette ble likevel unntak i disse trykktypenes utviklingshistorie.

Frakturen var blitt tett forbundet med den lutherske boktrykkertradisjonen. Sammen med de folkelige assosiasjonene dette etter hvert ga, er denne religiøse dimensjonen antakelig det viktigste momentet i norsk sammenheng. Overgangen til antikva bør dermed også sees i

et sekulariseringsperspektiv, i tillegg til å handle om utdanningsnivå, sosial klasse og moderniseringsideer. På et praktisk plan ble det etter hvert klart at masseutdanningsprosjektene krevde en standardisering, og her kom altså antikvaen til slutt til å seire.

Fra lærde hold kom det tidlig til angrep på frakturen. I 1800 gikk det danske Videnskabernes Selskab for eksempel over til å trykke sine skrifter i antikva. Og Rasmus Rask tok i 1826 til orde for en universell innføring av antikva. Han hevdet blant annet om den gotiske skrift at:

> Det var altså unægtelig Tankeløshed at man beholdt den, da den blev til Byrde istedenfor til Lettelse, og det er Slendrian, at man kan forsvare den endnu, da den kun tjener til Udgift for Bogtrykkerne, til Plage og Tidspilde for Ungdommen, som må lære at læse tredobbelt og skrive dobbelt, til Afskrækkelse for Udlændere, der kunde have Lyst til at lære vort Sprog, og altså til Skillerum imellem os og andre dannede Folkefærd.[11]

Tradisjonen for å bruke fraktur, sto for Rask som et handikap for en liten språkkultur, og antakelig også som en barriere mot en grundigere integrering i en universell lærdomskultur.

I Danmark og Norge slår Knut Johannessen fast at frakturen "var uten særlig konkurranse som trykkskrift […] til godt etter 1850".[12] Paulli presenterer for øvrig utviklingen i Danmark statistisk, om enn med en viss usikkerhet i underlagsmaterialet.[13] Andelen antikvasats er i 1843 på 5%, mens den i 1883 er på 63%. To år inn i det nye århundret, altså det forrige, er antikvaen nesten enerådende, med hele 95%. Her kan det synes som om den tidlige skandinavistbevegelsen på 1840-tallet har hatt mindre effekt enn reaksjonen mot alt tysk etter 1848. På 1870-tallet ser antikvaen ut til å erobre dansk skjønnlitteratur, hvilket også betydde mye av den betydeligste norske skjønnlitteraturen. Da Ibsen gikk over til Gyldendal med *Brand* i 1866, ble han trykt i antikva, og slik skulle det bli i resten av hans karriere.

Her kan det likevel være grunn til å smette inn et lite "men" eller "aber". Flere av Ibsens tidlige stykker foretok nemlig en reise, de ble rekontekstualisert og remediert. Slik vandret for eksempel *Fru Inger til Østeraad* fra fraktur hos H.J. Jensen til antikva hos Gyldendal.

Ikke bare innebærer den lille paratekstlige opplysningen "Gyldendalske Boghandels Forlag/Kjøbenhavn" et større publikum og bedre økonomiske vilkår for forfatteren. Overgangen til Gyldendal innebar altså også nye bibliografiske koder for Ibsens tidligere stykker. Hva betyr det så når Ibsens skuespill etter dette blir trykt i antikva, og ikke i fraktur? Var det kun et spørsmål om høyt og lavt, om en sekulær og en religiøs leserkrets? Handlet det om sjangerspesifikke krav og forventninger som ikke kunne fanges inn av slike kategorier? Eller fantes det mer komplekse forbindelser mellom sjanger og leserkrets eller fortolkningsbetingelser? Mitt kall er for så vidt også å forsøke å svare. Men først og fremst spør jeg.

Fra produksjonssiden sett må det bemerkes at den relativt langvarige bruken av fraktur i en viss grad må ha handlet om, og befestet, en intim kulturell kontakt med det tyske språkområdet. Den norske trykkehistorikeren Tor Are Johansen slår fast at: "1700-tallets norske boktrykkere kjøpte skriftmateriell fra privilegerte skriftstøpere i København. På 1800-tallet ble det mer vanlig å kjøpe fra Tyskland – blant annet fra J.D. Trennert i Altona."[14] I det relativt fattige Norges tilfelle handlet konservatismen formodentlig også om økonomi.

På håndskriftens område er det tydelig at overgangen ble initiert fra akademisk hold, gjennom utdanningsinstitusjonene.[15] For eksempel viser en undervisningsplan for den norske latinskolen fra 1858 at den gotiske skriften var på vei ut. Nå mente man at det bare skulle undervises i én skriftart, og helst det latinske alfabetet. For allmueskolens del fant det sted en frisk debatt i denne perioden, og Språkreformatoren Knud Knudsen var blant dem som mente at det var meningsløst å lære barna to alfabeter:

> Den dobbelte skrift er […] en innbildt fornødenhet, som ikke engang har det gode ved sig som kaffe eller brænnevin, at den avgir en smule nytelse til gengæld for, hvad den koster, men bare gør fortræd, står dannelsens utbredelse i vejen og kræver en hel sum av arbejdsdager av hvert ætled, som lever i landet.[16]

Knudsen mente at det som altså ble kalt den latinske skriften, var vakrere, enklere å skrive og at den dessuten ble anvendt av de fleste

opplyste folkeslag. Offentlige myndigheter forholdt seg passive, og beslutningene ble overlatt til den enkelte lærer. Men etter 1860 ble det gitt lite undervisning i gotisk håndskrift i allmueskolen. I 1890-årene er gotisk håndskrift blitt et særsyn. I denne perioden betydde dette at den systematiske opplæringen i å lese fraktur også falt bort.

Man hadde likevel lenge to trykkalfabeter, og frakturen var endatil overlegent mest i bruk.[17] I mesteparten av 1800-tallet ga de norske abc-bøkene opplæring i å lese begge trykktypene, men i overgangsperioden foretrakk noen lærere å begynne med frakturen, andre med antikva. Fra omkring 1880 kan man se at det er mest vanlig å presentere antikva forrest i bøkene, og at noen skolebøker bare har denne trykktypen. Skolen førte altså an, men man hadde også andre hensyn å ta. De fleste avisene var trykt i fraktur, og det i de fleste tilfeller så langt fram som til omkring 1905, kan det synes, og de religiøse tekstene, og dermed konfirmasjonsforberedelsene, var knyttet til samme trykktype. I Norge ble salmebøker og bibler trykt i fraktur så sent som omkring 1930, og populærromaner var ofte i fraktur fram til omkring århundreskiftet.

Bjørnson i fraktur

Mitt hovedeksempel, som her må behandles relativt kursorisk, er et kjent og kjært tekstkompleks i den norske litterære kanon, ofte framstilt som et litteraturhistorisk veiskille, nemlig tekstene som gjerne omtales som Bjørnsons bondefortellinger. I forfatterens samtid het de simpelthen "Fortællinger".[18]

Jeg velger meg *Synnøve Solbakken*s historie som materielt objekt, men kunne like gjerne ha tatt for meg de andre fortellingene. Fra førsteutgaven kom ut på Johan Dahls forlag i Christiania i 1857, forelå *Synnøve Solbakken* i fraktur, og slik ble det også i enkeltutgavene som fulgte på Dahls og så på Ed.B. Giertsens Forlag i Bergen. Da københavnske Gyldendal fikk kjøpt ut boka og kom med en femte utgave i 1866, fant det, i motsetning til hva som var tilfellet med Ibsens dramatikk, ikke sted noen overgang til antikva. Også da Gyldendal så samlet de mest populære fortellingene i en tobinds folkeutgave i

1872, ble frakturen beholdt. Denne utgaven kom siden i flere opplag, sist i 1881.

For å stimulere til refleksjon over den meningsproduksjon valget av trykktype innebærer, kan man jo forestille seg hva det ville bety om Alexander Kiellands *Novelletter*, som utkom første gang i 1878, skulle ha foreligget i fraktur. Min påstand er at denne elegante lille teksten ville framstått som markant annerledes uten antikva og den fornemme luftighet dens sider framsto med. Her ligger det for øvrig en viktig forskjell mellom enkelte av dem vi i Norge har hatt for vane å kalle de fire store. Den første av Jonas Lies bøker som ble trykt i antikva var *Gaa Paa* i 1882.[19] Inntil dette synes frakturen å ha vært noe nær et sjangerkrav for hans type romaner og fortellinger.

Det interessante ved bondefortellingenes utgivelseshistorie, ligger også i det faktum at etter et visst tidspunkt forelå nesten all annen av Bjørnsons litteratur, og i særdeleshet dramatikken, poesien og romanene, i antikva. Bondefortellingene, om vi også inkluderer noen utgaver av *Magnhild* og *Fiskerjenten*, er unntakstilfeller i Bjørnsons kanon.[20] Det finner altså sted en påfallende materiell sjangerdifferensiering i denne perioden.

Ikke før i 1882 forelå *Synnøve Solbakken* med nye typer. Til sitt 25-årsjubileum som forfatter ønsket Bjørnson selv at hans forlegger ville utgi en ny utgave av *Kongen*, som Bjørnson regnet som sitt "centrale arbejde", men Hegel ville det annerledes.[21] Han la vekt på at "Læseverdenen skulde tage del i Jubilæet" og at man derfor måtte by den noe den ville ha.[22] Følgelig var valget lett: *Synnøve Solbakken*. I sin Bjørnson-biografi skriver Aldo Keel at Hegel ville ha illustrasjoner av Erik Werenskiold, men at denne ikke fant å ha mulighet, og at boken forelå i større format enn vanlig og med en vakker rød dobbeltramme rundt teksten.[23] Det var bare 27 linjer per side og rommelige marger. Det kan synes karakteristisk at Keel ikke har merket seg en annen viktig forandring, et markant brudd med tidligere utgivelsespraksis, nemlig at teksten nå forelå i antikva.

Hegel karakteriserte boka som *Synnøve Solbakken* "i forynget Skikkelse", og det er nærliggende å tro at denne foryngelsen ikke bare skyldtes en ny utgave per se, men et valg om å gå over til trykktyper som passet bedre for en ny tid.[24] Slik fikk boka en ny typografisk

verdighet, samtidig som dette også kunne oppfattes som en moderniseringsgest.

Slik markerte denne utgivelsen et tydelig brudd med utgaven fra året før. Bjørnsons folkelighet og popularitet var nå forlengst etablert, og samtidig hadde lesevanene i det dansk-norske bokmarkedet lenge vært i forandring. Kanskje vurderte man det slik at Bjørnson ville framstå som gammelmodig dersom man igjen valgte fraktur. Kanskje var også den lavere delen av markedet nå også mettet hva gjaldt *Fortællingene*. Selv om utgivelsen gir signaler om en forfatter som er trygt plassert blant klassikerne, var Bjørnsons situasjon i virkeligheten atskillig mer usikker. Hegel var bekymret over at Bjørnson syntes å være mer politiker enn forfatter, og denne politikeren og politiske forfatteren var i ferd med å støte fra seg mange av sine gamle lesere i borgerskapet. En flott ny utgave av *Synnøve* i antikva, i en høyere prisklasse, kan også ha vært forleggerens påminnelse til borgerskapets lesere om ikke å glemme hvilken oppbyggelig forfatter Bjørnson kunne være.

Utgaven må forstås som en kanoniseringshandling, og også slik sett som en slags foryngelse, som et dytt i retning mot den høyverdige litteratur, mot de universelle og de eviggrønne verdier klassikerne skal representere. Samtidig hadde Hegel åpenbart valgt seg *Synnøve* ut fra et håp om at Bjørnson måtte finne tilbake til denne oppbyggelige og folkelige formen i framtida.[25]

Frakturens leserkretser

Fraktur og antikva ble markører for hver sine lesekulturer, den folkelig-religiøse og den borgerlig-sekulariserte.[26] I en artikkel kalt "Antikva för de lärde och fraktur för folket", hevder Lars Furuland om det svenske bokmarkedet at "Tryckare och förläggare måste noga passa sig så att de valde rätt stil för sin tilltänkta publik."[27] I Sverige ble antikvaen forsøkt innført av Vetenskapsakademien allerede fra 1739, som et moderniseringsprosjekt. Slik ble antikvaen assosiert med vitenskapelig litteratur, og fikk deretter gjennomslag i skjønnlitteraturen. Lengst holdt den stand i den folkelig-religiøse litteraturen,

slik den også gjorde i Norge, i tillegg til i kokeboksjangeren og populærlitteraturen.[28] Så sent som på 1860-tallet ser det ut til å ha vært to parallelle litterære kretsløp for barnelitteratur i Sverige.[29] I Norge varer denne generelle tendensen altså enda lengre, og fraktur brukes også etter å ha tapt slaget om å være skrivestil (1875).[30]

Til dels var dette altså et sjanger- eller emnespørsmål. Den folkelige fortellingssjangeren holdt seg i fraktur lengre, også lenge etter at mer klassiske litterære former som poesi og drama, og dessuten den moderne romanen, i det store og hele forelå i antikva.[31] Hva sier det oss i så fall om dette sjangerbegrepet? Kanskje lå fortellingen og populærromanen på sett og vis lengre unna de andre sjangrene enn vi har forestilt oss, i og med at denne materialiteten synes å ha vært en indikator for særskilte lesergrupper? Sjangerbegrepet må i alle fall, i tillegg til vurderinger av innholdsdimensjonen, også relateres til lesekrets og sosial tilhørighet. I mange tilfeller vil det ha vært sammenheng mellom fraktur og lav pris, og antikva og høyere pris.[32]

Uansett kan man også i Norge i hovedtrekk – på tross av at det selvsagt var grader av overlapping – snakke om at de to lesekulturene, den kirkelig-folkelige lesetradisjonen og den framvoksende borgerlig-sekulære lesekulturen, hadde et ulikt forhold til disse to respektive trykkformene. Opplæringen i allmueskolen, hvor elevene en lang stund altså måtte lære begge former, kan sies å ha forsøkt å skape et møte mellom lesekulturene, men frakturens dominans på landsbygda var likevel sterk.[33] Den sto for selve katekismens og Bibelens språk.

Skandinavismen forsøkte å være en pådriver for en videre utbredelse av antikvaen. Man anså at man slik ville beskytte skandinavisk språk og kultur overfor den sterke tyske innflytelsen, og dette kom regelmessig til uttrykk utover på 1860-tallet. Det skandinaviske rettskrivningsmøtet i Stockholm i 1869 ble særlig viktig. I paragraf 17 i protokollen fra dette møtet, slås det fast at "Den latinska bokstafsformen anses af mötet böra i båda språken allmänt införas så väl i tryck som skrift."[34] I etterkant av møtet ble det forsøkt satt fart i denne utviklingen i Danmark og Norge, og Bjørnson var godt informert om vedtakene.[35] I forkant uttrykte han behovet for "en skandinavisk Orthografi", og for at forfatterne straks fulgte den vedtatte norm.[36] Fikk man først dette på plass, "indtræder hin gjensidige Kontrol, som

hindrer den Enkelte fra at drive til Tyskland eller Polarisen", hevdet han. Bjørnson tilskrev endatil møtet for å uttrykke sin vilje til å trykke det nye opplaget av "Arne", en av bondefortellingene, med den rettskrivning møtet måtte komme fram til.[37]

Det handlet for øvrig ikke bare om skandinavisme, men også om nasjonalisme. Fraktur var ikke bare "die deutsche Schrift", men også "den svenska skriften", den "danske" og, i Norge, må det bemerkes, den "norske".[38] Det så utpreget nasjonale ved bondefortellingene kan dermed ha blitt styrket for enkelte lesegrupper gjennom at Bjørnson og Hegel i dette tilfellet holdt så lenge på "den norske skrift".

For eller til folket?

I vurderingen av hva denne i det store og hele oversette delen av norsk kulturhistorie kan ha betydd for resepsjonen av *Synnøve Solbakken*, trekker jeg fram en ortodoksi i litteraturhistorien og Bjørnson-litteraturen. Man kan like godt gå tilbake til Bjørnsons egen selvframstilling: I alle fall så tidlig som i 1856, i diskusjon med Eilert Sundt, erklærte forfatteren en ambisjon om å skrive "for Folket og til Folket", og under jubileet i 1907 slo han fast at *Synnøve Solbakken* hadde vært "et Indlæg for Bonden".[39] Ortodoksien består i at Bjørnson skal ha vekket bøndene til selvbevissthet.[40] Altså at han maktet å skrive både *for* og *til* den norske bondestand.

Vi vet jo at fortellingene ble store utgivelsesfenomener. Min første intuisjon ut fra det foregående ville være å vektlegge betydningen av frakturen nettopp i Bjørnsons ambisjon om å nå bøndene. Med andre ord: Det er ikke så enkelt som at Bjørnsons tekst nådde bøndene bare på grunn av dens litterære kvaliteter eller særtrekk. Materialiteten må med i beregningen.

Hva skjer med denne teksten når man møter den fra et slikt bokhistorisk perspektiv? Hva gjelder leserkrets kan man på den ene side kanskje slutte at fortellingen radikaliseres ved ikke å foreligge i antikva. Den gir dermed signaler om at denne litteraturen har allmuen som adressat. På den annen side er det selvsagt også konservative dimensjoner ved et slikt valg. Teksten blir situert i tilknytning til den

folkelig-religiøse lesekulturen. Frakturen kan i leserperspektiv ha dempet noe av det brudd de mer realistiske grepene i bondefortellingene kunne peke mot, ikke minst gjaldt det avvisningen av kanselistilen. På 1850-tallet var det imidlertid selvsagt ikke slik at ingen fra borgerskapet leste fraktur samtidig som alle bønder leste Bjørnson. Da P.A. Jensens vidt utbredte og encyklopediske *Læsebog for Folkeskolen og Folkehjemmet* fra 1863 valgte å inkludere Bjørnson sammen med Luther, ble dette eksempelvis svært vanskelig for enkelte haugianere. Slikt humanistisk lesestoff provoserte. Den "Verden Gud forbyr oss at elske, henger man nå på Veggen i Geografitimen", het det.[41] Beskrivelsen av gamle Gud Fader i *En glad Gut* ble særlig problematisk for mange. Min første tese er allikevel at Bjørnsons bondefortellinger ikke ville blitt det de ble for bondestanden, hvis de ikke hadde foreligget i fraktur.

Samtidig må saksforholdet ha vært mer komplisert. En noe mer nyansert framstilling må relatere denne tekstens frakturtrykk, som var konstant i årene fra 1857 til 1881, til den parallelle utviklingen mot en større bruk av antikva i det norske bokmarkedet. Tekstens materielle form er bærer av en viss status og betydning, men denne forandrer seg selvsagt diakront. Min reviderte tese vil dermed være at bokutgavene av *Synnøve* og andre bondefortellinger sannsynligvis primært nådde lesere blant borgerskapet i de første årene, og først senere fikk virkelig utbredelse blant bøndene. Dette hadde dels å gjøre med at fraktur i 1857 i større grad var en del av felleskulturen enn på 1870-tallet, og det hadde sammenheng med at Gyldendals frakturutgaver var relativt sett billigere enn de tidlige norske.

Kanskje kan en slik framstilling bli en advarsel mot de direkte slutninger litteraturhistorien ofte trekker fra selvframstilling og poetikk på den ene side og til resepsjon og lesning på den annen. I alle fall nyanserer denne empirien ofte lettvinte og ahistoriske konklusjoner. Bjørnson nådde de norske bønder, og dette kan utmerket godt ha ført til økt selvbevissthet, ikke minst med tanke på at litteraturen hadde en annen kulturell funksjon enn i dag. Men det skjedde neppe umiddelbart. Sannsynligvis kom leserne av *Synnøve Solbakken*, i alle fall av denne teksten i bokform, det første tiåret primært fra borgerskapet. Valget av fraktur førte antakelig ikke til en synkron forening

av de to lesekretser på slutten av 1870-tallet. Antakelig var borgerskapets resepsjon i hovedsak tidligere, selv om nye Bjørnson-lesere selvsagt også kom til fra disses rekker.

Da forfatter og forlegger fra 1866 så valgte å senke prisen, samt fortsette å utgi fortellingene i fraktur, virker det sannsynlig at utbredelsen ble en annen. Utover på 1870-tallet, hvor avgjørelsen om fortsatt utgivelse i fraktur i norsk sammenheng kan sies å ha blitt stadig mer påfallende etter som antikvaen vant innpass, kan man kanskje også se at trykkestilen førte til splittelsen mellom Bjørnson I, den kristne og folkekjære forfatter, og Bjørnson II, den radikale utfordrer av borgerskapets verdier. Mens særlig hans radikale dramatikk henvendte seg til de dannede, gikk bondefortellingene i bokform på et gitt tidspunkt over fra å være om bønder for borgerskapet til å være om bønder for bønder. Akkurat når dette inntreffer er det vanskelig å si eksakt.

Uansett i hvilken grad dette modererer det tidligere bildet av at fortellingene i bokform umiddelbart nådde bondestanden, er det av betydning å forstå at Bjørnson, på grunn av de signaler som lå i det å trykke i fraktur på 1870-tallet, jobbet seg nedover i den potensielle leserkretsen. Man kan innvende at dette er en naturlig del av all kanonisering, men også denne er avhengig av materialitet og institusjonelle faktorer. I Bjørnsons tilfelle skjedde dette dessuten i liten grad med for eksempel skuespillene.

Det er videre liten tvil om at Bjørnson selv var klar over at han sendte visse signaler gjennom å la sine fortellinger trykke slik. I et brev til Fredrik V. Hegel i 1874 slår han fast at han i sitt nye skuespill skal ha "typerne latinske, ortografien min".[42] Og så kommer det: "Når jeg trykkes for bønder, må jeg ænnu føje mig (hvad fortællingerne angår), men ikke under nogen betingelse for andre."[43] De som ikke vil lese slikt, kan la være, mente Bjørnson. Hans første, insisterende krav tyder på at uttalelsen om bøndene gjelder både ortografi og trykkestil.

Min slutning om at fortellingenes virkelige møte med den sosiale gruppe de omhandler, først kommer atskillig senere enn ved førsteutgivelsene, trekker jeg ikke utelukkende fra kunnskapen om den gradvise overgangen til antikva og de mulige effektene av rettskrivningsmøtet i 1869. Den kan også etterspores *bak* Bjørnsons offisielle programerklæringer, ikke minst i korrespondansen med Hegel.

I en rapport til Clemens Petersen i november 1857 kan Bjørnson fortelle at første opplag av *Synnøve*, på 1000 eksemplarer, er utsolgt. Annet opplag kommer ut i Danmark, og der har man allerede solgt 600 eksemplarer, melder Bjørnson, og kommenterer: "Bogen er der over det hele Land, saaledes ogsaa i Jylland […] Her er vi saa tilbage."[44] Allerede på dette tidspunkt har Bjørnson en ambisjon om å "forene de to Læsekredse". Men foreløpig frustreres han tilsynelatende over mulighetene til å nå bondestanden i Norge. Så tidlig som i 1860 nevner han ideen om å få til en "Godtkjøbsudgave" av fortellingene, men foreløpig har han rettighetsproblemer.[45] Så, i 1863, lanseres ideen overfor Hegel: "Jeg spekulerer nemlig paa en Godtkjøbsudgave af mine Fortællinger til næste Foraar, saa Bønderne kunde faa fat i dem."[46] Tidligere har han beklaget seg over den bergenske fru Geelmuydens stadig nye opplag av "Arne", til det han kaller "uforskammet Pris". Slutningen må altså være, at Bjørnson på denne tid ikke følte at han i særlig grad hadde nådd denne leserkretsen.

Som nevnt kom imidlertid ikke folkeutgaven før i 1872. I 1866 fortalte han en korrespondent at han arbeidet med en ny fortelling for *Folkebladet*, "der kun naar den Klasse, som ellers ikke læser mig".[47] En mann med fingeren så tett på bokmarkedets puls, må ha visst hva han snakket om. I 1868 minnet han igjen Hegel på muligheten for en "Godtkjøbsudgave" og mente at det, "mellem Bønderne her og maaske Bønderne i Danmark" måtte "kunne aabnes et aldeles nyt og stort Marked, naar", la han til, "den Ting tages rigtig".[48] Det er ikke urimelig å tro at han da tenkte både på pris, ortografi og trykkestil.

Tydeligst illustreres imidlertid Bjørnsons ambisjoner, og følelsen av hvor lang tid det tar å nå fram til målet, så sent som i 1871, fjorten år etter at *Synnøve* først forelå i bokform. I brev til Hegel av februar og mai dette året ivrer Bjørnson for en folkeutgave av fortellingene både på dansk-norsk og svensk. Kolportører og landhandlere bør kontaktes for å nå ut: "Her måtte et nyt rigt fælt kunne oparbejdes; forsøget med 'en glad gut' i Danmark må dog have vist det."[49] Sjansen for å nå fram til en ny stand, relateres nå til folkehøyskolebevegelsen. De skal da også få forhandle bøkene: "Jo mere folkehøjskolerne arbejder, jo mere arbejder disse mine første fortællinger sig ned", mener forfatteren. Og nå mener han at hans forhold til folket er slik at en billig utgave vil gå fort.

Det var altså trolig med folkeutgaven av 1872 at fortellingenes leserkrets virkelig begynte å forandre seg. De første norske utgavene av *Synnøve*, den mest populære av fortellingene, gikk riktignok i flere tusen eksemplarer. Men her skal vi huske at en betraktelig del av salget var i Danmark. Kanskje fikk frakturformen en noe annen betydning der. Danskene kan generelt synes å ha hatt større sans for det idylliserende enn norske lesere, og kanskje spesielt i møte med norsk litteratur. I et slikt perspektiv ville antikvatrykk være et rent forventningsbrudd. I 1881 kan imidlertid Hegel reklamere med at folkeutgaven, den samlede utgaven, allerede har solgt i 20.000 eksemplarer.[50]

Synnøve Solbakken var ikke bare én tekst. Den var ulike tekster som nådde forskjellige lesergrupper. Kanskje er dette aller tydeligst illustrert i den radikale overgangen fra fraktur til antikva i 1882.

Undersøkelser av denne typen kan føre til at vi bedre kan sondre mellom forfatterens (og forleggerens) selvframstilling, og dertil ofte slike som er blitt kolportert en mengde ganger i litteraturhistorien, og en sosio-historisk virkelighet. Overordnet sett kan en oppmerksomhet om teksters fysiske former justere og korrigere våre oppfatninger av litteraturhistorien. De kan, sammen med andre kilder til lesningshistorien, være innganger til en mer presis historisk forståelse. Om de ikke kan bekrefte faktisk lesning, kan for eksempel undersøkelser av opplag og solgte eksemplarer si noe om teksters utbredelse. En litteraturhistorie som mangler et blikk for de partikulære, historiske dimensjoner ved materialiteten, kan føre til misoppfatninger og anakronistiske generaliseringer.

Jeg vender avslutningsvis tilbake til eksemplet fra Kristiania-tidsskriftet *Andhrimner*, også kalt *Manden*. Den lekne begrunnelsen redaktørene i dette tilfellet ga for sin raske tilbakevending til fraktur, bunnet i et pekuniært alvor: På tross av at man tydelig gis inntrykk av at antikva tilhører både ungdommen, eliten og framtida, må *Manden* innrømme å ha feilberegnet sitt publikum. Samtidig forstår man at frakturen er nært assosiert med det folkelige, og også at den eventuelle opplæringen i å lese antikva for mange var et pliktarbeid for skoletida, som siden ble glemt. Selv et satirisk-politisk blad som *Andhrimner*, med sine 100 abonnenter på det meste, måtte derfor ta seg i vare for ikke å støte lesere fra seg.[51] Utdragets avslutning vitner for øvrig

om at prisbillighet fungerte sammen med fraktur som en markør for folkelighet. Dette tyder på en stor treghet på dette området i det norske bok-, avis- og tidsskriftmarkedet. For øvrig er Rahbek sitert på et svært lignende utsagn i Danmark noe tidligere, i 1799: "Hvad der er trykt med lat. Bogstaver hos os, er og bliver Latin, som gode, ærlige, danske Folk hverken kan ell. vil læse."[52] Ikke bare var det latin, men det var noe som sto i motsetning til den solide danskhet. Antikva var noe fremmedartet. Rahbek forteller et annet sted om en aldrende sjøoffiser som kaster et blikk på en moderne avis som forsøkte seg med antikvatyper, og straks slo fast at "Det er dog Latin!", og gikk sin vei, fast overbevist om at slike typer måtte bety latinsk språk.[53]

Stort sett forble den type assosiasjoner *Manden* her formidler, altså implisitte. Men nettopp slike vitnesbyrd kan hjelpe oss til å nærme oss rekonstruksjoner av de samtidige lesernes forventningshorisonter i møte med denne materielle dimensjonen. De antyder noe om de underforståtte forestillinger man tok med seg i møte med trykketypene, og hvordan disse mer overordnet var med på å konstituere leserkretser.

I Norge fantes det forresten også del- eller subkulturer som relativt sent motsatte seg Stockholmsmøtets foranstaltninger. Det fantes en konservatisme som støttet seg nettopp på allmuens vaner. Landsmålets eller nynorskens far, Ivar Aasen, mente for eksempel at når det gjaldt "det ydre eller det, som er for Øiet, saasom Brugen af Skrifttegn og store Bogstaver, … bliver det uden Tvivl bedst at følge Brugen i Dansk og Tysk, da det er denne som Landets Almue nu engang er vant til".[54] Også Aasen mente, som Knudsen, at det var hensiktsmessig å begrense skriveopplæringen til en skriftart, men for ham måtte dette bli frakturen.[55] Konklusjonen må være at spaltingen av lesekulturene ikke ble mindre i tiårene etter Stockholmsmøtet.

Avisene sto altså for en særlig konservatisme hva gjaldt overgangen til antikva. Formodentlig bunnet det i angsten for å miste lesere. De var jo forpliktet overfor en mye større leserkrets enn enkeltstående bokutgivelser var. Da det danske *Dagbladet* gikk over til antikva i 1871, lot det trykke en halvveis unnskyldende leder:

> Vel vide vi, at der endnu hos Mange hersker en paa gammel Vane støttet Forkærlighed for de saakaldte "danske" Bogstaver, og vi ere forberedte

> paa, at nogen Misfornøjelse vil komme tilorde. Men i den dannede Læsekreds, til hvilken "Dagbladet" henvender sig, vil der ikke let være Nogen, neppe vel En af Tusinde, hvem det volder større Ulejlighed at læse den ene end den anden Skrift.[56]

Hvem kan argumentere mot slik smiger? Og allikevel opplevde endatil *Dagbladet* et tilbakefall da det ble tatt over av et nytt aviskonsern i 1891. En stund ble det ført tilbake til den lite "dannede" frakturen.

Å utgi Bjørnsons *Synnøve Solbakken* i antikva, er knapt nok å øve vold mot verket, slik man kunne tenke seg det hvis man trykte Blake uten illustrasjoner eller Apollinaires *Calligrammes*-dikt i normaltypografi. Men det er en handling som i seg selv bidrar til å gi denne teksten nye historiske betydninger. Det er svært gode grunner til at vi bør vurdere materialiteten i sammenheng med vår forståelse av teksters historisitet, og dermed også for dennes bidrag til teksters historiske endring. Dermed, vil jeg mene, må slike faktorer også tas med i edisjonsfilologisk øyemed.

Tekstens semiotiske ressurser overskrider den lingvistiske koden, og de har sosiologiske implikasjoner. Materialiteten gir informasjon om tekstens status, om det kretsløp den har skrevet seg inn i, om de lesere den med sannsynlighet har fått. Slik står oppmerksomheten omkring teksters fysiske form blant annet i et uavvendelig forhold til lesningshistorien. Men den får også konsekvenser for hvordan vi tenker oss forfatteren, i det den nødvendigvis innebærer en sosialisering, en nødvendig vurdering også av andre aktører og institusjoner som bidrar til teksters meningsdannelse, det være seg for eksempel forleggere eller trykkere. Ny mening skapes gjennom en serie slike mer eller mindre intenderte fortolkningsmessige handlinger. I vår mer konkrete omgang med tekster, kan en bevissthet omkring teksters materielle dimensjoner gi tilgang til en forståelse av forholdet tekst-kontekst som ikke er lukkende, som ikke behøver å fjerne oss fra teksten, men som tvert imot virker berikende for vår forståelse av hvilke sammenhenger den inngår i.

NOTER

1 Albert Kapr, *Fraktur: Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*, Mainz 1993, s. 81. Noe av stoffet i denne artikkelen bygger på en grundigere undersøkelse av Bjørnstjerne Bjørnson og frakturen, se Tore Rem, "Bjørnson, bønder og lesning: Om gotiske meningsdannelser", *Edda* 2005:3, s. 245–58.
2 Notis i *Andhrimner* (*Manden*), 2. kvartal 1851, s. 15–16. Det vil formodentlig finnes et større materiale som tematiserer denne overgangen eksplisitt, for eksempel i forbindelse med avisenes relativt sene overgang til antikva.
3 I en norsk litteraturhistorisk tradisjon som i alle fall i de siste 50 år har hatt liten bevissthet om materialitetens betydninger, har overgangen fra fraktur til antikva i det store og hele blitt ignorert.
4 Se Knut Johannessen, *Den glemte skriften: Gotisk håndskrift i Norge*, Oslo 2007.
5 R. Paulli, *Den sejrende antikva*, særtryk af *Det trykte Ord: Udg. af Grafisk Cirkel i Anledning af 500-Aaret for Bogtrykkunstens Opfindelse*, København 1940, upaginert.
6 Johannessen 2007, s. 16.
7 Paulli 1940, upaginert.
8 Ibid.
9 Johannessen 2007, s. 19.
10 Ibid., s. 20.
11 Sitert i Paulli 1940, upaginert.
12 Johannessen 2007, s. 25.
13 Se Paulli 1940, upaginert.
14 Tor Are Johansen, *"Trangen til Læsning stiger, selv oppe i ultima Thule": Aviser, ekspansjon og teknologisk endring ca. 1763–1880*, i serien *Pressehistoriske skrifter*, nr. 7, Oslo 2006, s. 20.
15 Johannessen 2007, s. 26.
16 Ibid.
17 Se ibid., s. 30.
18 Eksemplet er altså behandlet i noe større detalj i Rem 2005.
19 Se Harald L. Tveterås, *Den norske bokhandels historie*, 4 bd. (Oslo: Cappelens forlag, 1986), bd. III, s. 144–45.

20 Første og annen utgave av "Arne" er et unntak. Disse forelå i antikva på det bergenske forlaget H.J. Geelmuydens Enke. *Norsk Bog-Fortegnelse* viser at også dramaene forelå i fraktur mens Bjørnson var på norske forlag, se *Norsk Bog-Fortegnelse: 1848–1865*, red. P. Botten-Hansen og S. Petersen, Kristiania 1870, s. 34–35. I løpet av bondefortellingenes liv i fraktur, fra de første førsteutgavene på slutten av 1850-tallet til jubileumsutgaven i 1882, finnes det dessuten noen få eksempler på at de forelå i antikva. I *Digte og Sange* fra 1870 er diktene fra fortellingene plukket ut og foreligger nå i antikva. Dette er antakelig sjangerbestemt og sier også noe om poesiens leserkrets. I en dansk antologi kalt *Fra Fjeld og Dal* fra 1875 er Bjørnson representert med fortellinger, og også disse foreligger i antikva. Her er dette et tydelig tegn på en ny og annen leserkrets. Boka er flott utstyrt, med klassisk utseende, vakre rammer og illustrasjoner ved F. Hendriksen. Den må ha hatt et atskillig mindre opplag og en høyere pris enn fortellingenes frakturversjoner.

21 Fra Bjørnson til Frederik V. Hegel, 9. januar 1882, i L.C. Nielsen (red.), *Frederik V. Hegel: Et Mindeskrift*, 2 bd., København 1909, II, s. 118.

22 Sitert i Aldo Keel, *Bjørnstjerne Bjørnson*, Oslo 1999, s. 68.

23 Ibid.

24 Frederik Hegel til Bjørnson, 6. august 1882, i *Frederik V. Hegel*, II, s. 120.

25 "Gid du maa føle Kraft og Lyst til at skjænke os en Række af Arbejder som 'Synnøve Solbakken', som jeg for nogle Dage siden sendte Dig i forynget Skikkelse, dels for at hædre Dagen, dels som et lykkebringende Symbol paa, hvad Fremtiden haaber og venter af Dig", i *Frederik V. Hegel*, II, s. 120.

26 Se for eksempel Daniel Lindmark, "De Fide Historica: Societas Suecana Pro Fide et Christianismo and the Religious Exemplary Biography in Sweden, 1771–1780", Jürgen Beyer et al. (red.), *Confessional Sanctity (c. 1550–c. 1800),* Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 51, Mainz 2003, s. 219–241 og Mats Malm, "Stilsorternas ideologi. Fraktur och antikva i stormaktstidens Sverige", *Barock. Historia–Litteratur–Konst*, Warszawa 2008, s. 143–161. Det må presiseres at en slik oppdeling selvsagt er for skjematisk. Det var nødvendigvis grader av overlapping mellom disse kulturene, og individuelle lesere kunne tilhøre en rekke ulike fortolkningsfellesskap.

27 "Antikva för de lärde och fraktur för folket", *Dagens Nyheter*, 14. august 1980, sitert i Inga-Lisa Pettersson, *Studier i Läsebok för folkskolan*, Lund 1992, s. 49.
28 Se Henry Notaker, *Fra kalvedans til bankebiff: norske kokebøker til 1951*, Oslo 2001, s. 12.
29 Se Lindmark 2003, s. 2.
30 Pettersson 1992, s. 50.
31 Her finnes det unntak, som blant klassikerne for eksempel den hjemlige sagalitteraturen.
32 Kan det også, slik Roger Chartier har vist det i sine studier av populærlitteraturen i Bibliothèque Bleue, være snakk om at de samme tekster sirkulerer i ulike kretsløp, og dermed fører til svært ulike tilegnelser i nye fortolkningsfellesskap? Se for eksempel Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris 1987.
33 I sin bok om forholdet mellom fraktur og antikva i pedagogisk litteratur i Sverige trekker Inga-Lisa Pettersson fram en rekke momenter, hvorav noen ganske sikkert har relevans for Norge. Pettersson peker på at forandringene på dette området innen den svenske skolen blant annet hadde sammenheng med de sosiale forandringene innen lærerstanden, se Petersson, s. 46. Læreryrket ble åpnet for kvinner på 1850-tallet og ble ettertraktet av kvinner fra middelklassen. De mannlige folkeskolelærerne kom vanligvis fra lavere sosiale sjikt. Antikvaen tilhørte tradisjonelt de velsituerte kvinners lesning, den tilhørte middelklassekvinnenes kulturelle kapital. Antikvaen hadde dermed både kjønns- og klassedimensjoner, og innen skolen representerte den en feminiserings- og profesjonaliseringsdimensjon.
34 "Protokoll, hållna vid Nordiska rättskrifningsmötet 1869", *Språk och Stil: Tidskrift för nysvensk språkforskning* 1903 [s. 227–36], s. 232.
35 Se Aud Mikkelsen Tretvik og Kjell Haarstad, *Gotisk skrift*, Trondheim 1993, s. 13. Spørsmålet om man burde bruke det latinske alfabetet i allmueskolen, var en gjenganger på skolelærermøtene i 1850- og 1860-åra, se Torill Steinfeld, *På skriftens vilkår: Et bidrag til morsmålsfagets historie*, Oslo 1988.
36 Til Peter Bjørnson og F.M. Wallem, 1. januar 1868, i Bjørnson, *Brev: Gro-Tid*, red. Halvdan Koht, 2 bd., Kristiania 1912, II, s. 271.
37 "Protokoll", s. 236. Utgaven av "Arne" som kom ut etter rettskrivnings-

møtet ble ikke trykt med antikva, selv om Bjørnson ellers fulgte vedtakene. På dette punktet lot Bjørnson antakelig skandinavismen hvile, ut fra en overbevisning om at det var viktigere å nå disse leserne han så lenge hadde drømt om å nå. Samtidig kan det ha ligget en spenning mellom det nasjonale og det skandinaviske her.

38 Se Steinfeld 1988, s. 188.

39 Se Per Amdam, *Bjørnstjerne Bjørnson: Kunstneren og samfunnsmennesket 1832–1880*, Oslo 1993, s. 138.

40 Se for eksempel Trygve Åslund, "Bjørnson som myte: om å hoie på en dikter", *Agora* nr. 1–2/90 [s. 101–108], s. 106. Åslund refererer både til Sars og Collin.

41 Steinfeld 1988, s. 173.

42 Sitert i Alf Hellevik, "Utviklinga i norsk rettskriving etter Stockholmsmøtet 1869", i *Språk i Norden 1970*, Norsk Språknemnd, Skrifter 7, Oslo 1970 [s. 49–64], s. 55.

43 Fra Bjørnson til Frederik Hegel, 14. februar 1874, i *Frederik V. Hegel*, II, s. 59.

44 Til Clemens Petersen, nov. 1857, i *Gro-Tid*, I, s. 45.

45 Til Paul Botten-Hansen, 17. okt. 1860, i *Gro-Tid*, I, s. 128.

46 Til Frederik Hegel, 1. januar 1863, i *Frederik V. Hegel*, II, s. 12.

47 Til Direktør Stjernström, Dramatiska Theatern, 11. juli 1866, i *Frederik V. Hegel*, II, s. 25.

48 Til Frederik Hegel, 25. september 1868, i *Gro-Tid*, II, s. 286.

49 Til Frederik Hegel, 11. feb. 1871, i *Frederik V. Hegel*, II, s. 44.

50 Se reklame for "Subskriptionsindbydelse paa *Fortællinger* af Bjørnstjerne Bjørnson. Tredje Folkeudgave", Følgeblad til *Bergensposten*, 11. mai 1881.

51 Se *Henrik Ibsens Skrifter*, red. Vigdis Ystad, bd. 12: *Brev 1844-1871*, red. Narve Fulsås, Oslo 2005, s. 79.

52 Se *Salmonsens Konversationslexicon*, 2. utgave, København 1915–1930, oppslagsord "Danmark", "Sprog", s. 642.

53 Paulli 1940, upaginert.

54 Sitert i Hellevik 1970, s. 60.

55 Johannessen 2007, s. 26.

56 Sitert i Paulli 1940, upaginert.

LITTERATUR

Amdam, Per, *Bjørnstjerne Bjørnson: Kunstneren og samfunnsmennesket 1832–1880*, Oslo 1993.

Andhrimner (*Manden*), Christiania 1851.

Bjørnson, Bjørnstjerne, *Brev: Gro-Tid*, red. Halvdan Koht, 2 bd., Kristiania 1912.

Chartier, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris 1987.

Hellevik, Alf, "Utviklinga i norsk rettskrivning etter Stockholms-møtet 1869", i *Språk i Norden 1970*, Norsk Språknemnd, Skrifter 7, Oslo 1970, s. 49–64.

Ibsen, Henrik, *Henrik Ibsens Skrifter*, red. Vigdis Ystad, bd. 12: *Brev 1844-1871*, red. Narve Fulsås, Oslo 2005.

Johannessen, Knut, *Den glemte skriften: Gotisk håndskrift i Norge*, Oslo 2007.

Johansen, Tor Are, *"Trangen til Læsning stiger, selv oppe i ultima Thule": Aviser, ekspansjon og teknologisk endring ca. 1763–1880*, i serien Pressehistoriske skrifter, nr. 7, Oslo 2006.

Kapr, Albert, *Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*, Mainz 1993.

Lindmark, Daniel, "De Fide Historica: Societas Suecana Pro Fide et Christianismo and the Religious Examplary Biography in Sweden, 1771–1780", i Jürgen Beyer et al. (red.), *Confessional Sanctity (c. 1550–c.1800)*, Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 51, Mainz 2003, s. 219–241.

Malm, Mats, "Stilsorternas ideologi. Fraktur och antikva i stormaktstidens Sverige", *Barock. Historia–Litteratur–Konst*, Warszawa 2008, s. 143–161.

Nielsen, L.C. (red.), *Frederik V. Hegel: Et Mindeskrift*, 2 bd., København 1909, bd. II.

Norsk Bog-Fortegnelse: 1848–1865, red. P. Botten-Hansen og S. Petersen, Kristiania 1870.

Notaker, Henry, *Fra kalvedans til bankebiff: norske kokebøker til 1951*, Oslo 2001.

Paulli, R., *Den sejrende antikva*, særtryk af *Det trykte Ord. Udgivet af Grafisk Cirkel i Anledning af 500-Aaret for Bogtrykkerkunstens Opfindelse, Københ*avn 1940.

Pettersson, Inga-Lisa, *Studier i Läsebok för folkskolan*, Lund 1992.
"Protokoll, hållna vid Nordiska rättskrifningsmötet 1869", *Språk och stil: Tidskrift för nysvensk språkforskning*, Uppsala 1903, s. 227–36.
Rem, Tore, "Bjørnson, bønder og lesning: Om gotiske meningsdannelser", *Edda*, nr. 3, 2005, s. 245–258.
Salmonsens Konversationslexicon, 2. utgave, København 1915–1930.
Steinfeld, Torill, *På skriftens vilkår: Et bidrag til morsmålsfagets historie*, Oslo 1988.
Tretvik, Aud Mikkelsen og Kjell Haarstad, *Gotisk skrift*, Trondheim 1993.
Tveterås, Harald L., *Den norske bokhandels historie*, 4 bd., Oslo 1986.
Åslund, Trygve, "Bjørnson som myte: om å hoie på en dikter", *Agora*, nr. 1–2, 1990, s. 101–108.

JENS BJERRING-HANSEN

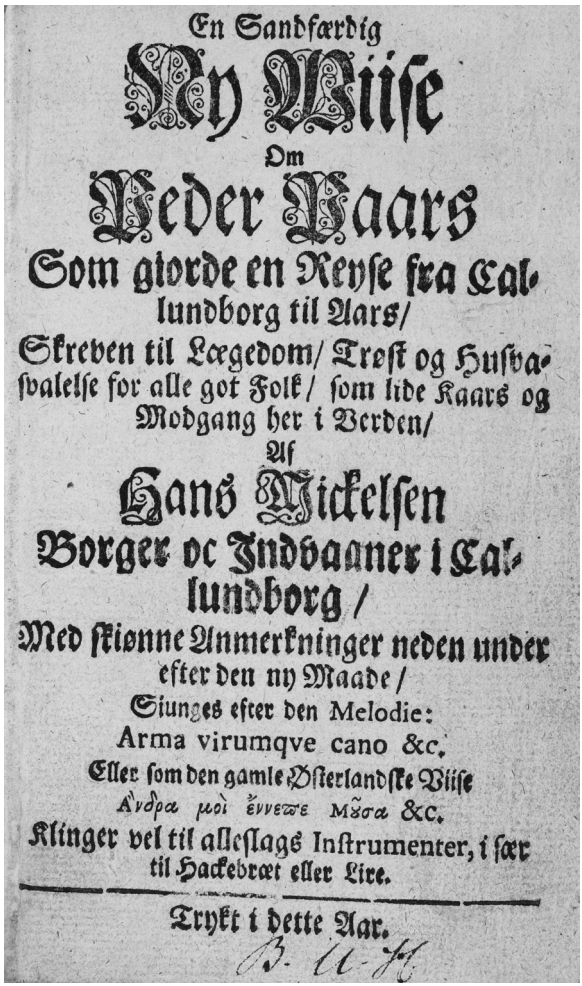
Nye viser og gamle bøger

Om titler og titelblade på bogmarkedet 1719-1720 med særlig vægt på Ludvig Holbergs *Peder Paars*

Don Quijote, *Robinson Crusoe*, *Werther* og så videre. De klassiske bogtitler, vi har nedarvet, er ofte rene abstraktioner. Igennem tiden har forlæggere, udgivere, læsere, litterater og bibliotekarer komprimeret titlens tekst og løsrevet den fra titelbladets grafiske masse og dets øvrige paratekster.

Disse almindelige vilkår for tekstens kanonisering og det, man har kaldt bogens 'overlevelse', altså dens vandring op igennem tiden mellem glemsel og erindring, har også gjort sig gældende for Ludvig Holbergs satiriske epos *Peder Paars*, hvis titel i det følgende skal udfoldes og rekonstrueres.[1] Det særlige i det dansk-norske tilfælde er imidlertid, at forfatteren – i dialog med bogens øvrige interessenter af den ene eller anden art – med en række alvorlige indgreb i den paratekstuelle præsentation selv medvirkede til denne abstraktionsproces. Og dét allerede i værkets oprindelige publikationskontekst, lang tid før dets kanoniske status havde stabiliseret sig.

Ethvert 'titelstudie' har sit naturlige udgangspunkt i Gérard Genettes frugtbare udvidelse af tekstbegrebet til også at omfatte paratekster, det vil sige alle teksterne *omkring* teksten – titler, forfatterangivelser, forord, noter og så videre – der har som hovedfunktion at 'præsentere' den og at sikre dens tilstedeværelse i verden som bog.[2] I tråd med tendenserne i den ny boghistorie vil den dør mod konteksten, som Genette åbnede på klem, dog her sættes på videre gab. Produktionen af bogens mening skildres hos Genette som en mere tilforladelig proces, end det ofte er tilfældet. For det første har han nok blik, men ikke interesse for *tekstens materialitet*: Den meddelelse, der kommunikeres, er en rent sproglig størrelse, hvorved alle – mere


En Sandfærdig
Ny Viise
Om
Peder Paars
Som giorde en Reyse fra Callundborg til Aars/
Skreven til Lægedom/ Troest og Husvasvalelse for alle got Folk/ som lide Kaars og Modgang her i Verden/
Af
Hans Wickelsen
Borger oc Indbaaner i Callundborg /
Med skionne Anmerkninger neden under efter den ny Maade /
Siunges efter den Melodie:
Arma virumqve cano &c.
Eller som den gamle Østerlandske Viise
Ἄνδρα μοὶ ἔννεπε Μοῦσα &c.
Klinger vel til alleslags Instrumenter, i sær til Hackebræt eller Lire.
Trykt i dette Aar.

ILL. 1. Titelbladet til den første bog om Peder Paars (1719). Luxdorphs eksemplar i Det Kongelige Bibliotek (53 -313 8°). Originalen kan kendes fra det ellers identiske, uautoriserede eftertryk, som bogtrykkeren, Joachim Wielandt, producerede og distribuerede, på sætterfejlen "Husva-lsvalelse" (også kaldet en 'dittografi' eller et 'bryllup'). De to tryk forveksles så sent som i 12-binds-udgaven fra 1969.

eller mindre kontingente – betydninger i den materielle præsentation af teksten fortoner sig (typografi, illustrationer, format osv.). For det andet underbetones *tekstens sociologi*. Genettes kommunikationskredsløb er nemlig i praksis decimeret til udelukkende én instans, afsenderen/forfatteren. De andre deltagere i tekstens proces fra idé til virkelighed opfattes groft sagt som forlængelser af forfatterintentionen (fx trykkere og forlæggere) eller som passive modtagere af de paratekstuelle signaler (bogens konsumenter – købere og læsere).

Peder Paars' historie vidner om, at en bog – med Johan Svedjedals fine udtryk – er resultatet af et 'skabende samspil' mellem forfatteren og de øvrige aktører i tekstens produktion, distribution og reception.[3] Titlen og titelbladet er – med de materielle og socio-økonomiske forhandlinger, der føres om teksten dér – en hovedscene for dette samspil. I det perspektiv bliver *rekonstruktionen* af Holbergs gamle titel altså nødvendigvis også en *rekontekstualisering* af bogen på det brogede bogmarked, som den cirkulerede på i sit oprindelige kommunikationskredsløb.

For overblikkets skyld skal de vigtigste stationer af *Peder Paars*' udgivelseshistorie 1719-1720 skitseres: 1. bog udkom først på efteråret 1719. Den fulgtes senere på året af en klage til kongen indgivet af den mand, der ejede Anholt, den lille ø i Kattegat, hvor det meste af bogens handling udspiller sig. Holberg (dvs. hans pseudonym: Hans Mickelsen) frikendtes i februar 1720, hvorefter 2. bog udkom i løbet af foråret og 3. bog hen over sommeren. De første tre bøger var blevet piratkopieret (eftertrykkeren har i øvrigt siden vist sig at være Holbergs egen bogtrykker, Joachim Wielandt!), hvorfor Holberg gav betegnelsen "3die Edition" til den samlede udgave, der udkom først på vinteren 1720, og som også indeholdt den fjerde og afsluttende bog om Peder Paars' historie.

Peder Paars som 'vise' (første bog)

Når man omkring 1719 skulle navngive et skrift, var ét nogenlunde givet. Titlen skulle være alenlang. Næppe nogen køber, låner eller *smalltalker* har fremsagt den fulde titel på *Peder Paars*, der tæller

godt 400 tegn! Den har på overfladen karakter af en 'synopsistitel' – et overbegreb for 16- og 1700-tallets langtitler hos Gérard Genette – idet den indoptager og sammentrænger en lang række elementer og informationer.[4] Foruden en art 'overtitel', som bliver bogens naturlige kaldenavn ("Peder Paars"), og en 'undertitel' med et komprimeret resumé ("der giorde en Reise fra Kalundborg til Aars" osv.) gælder det for eksempel oplysninger om bogens forfatter ("Hans Mickelsen") og dennes erhverv eller funktioner ("Borger oc Indvåner i Callundborg"). Holbergs titel er imidlertid mere kompleks end de gængse synopsistitler som for eksempel d'Urfés *Astrée*, der er udgangspunktet for Genettes typologi, eller Anders Arrebos *Hexaëmeron*, der er skåret over samme læst. Kompleksiteten hos Holberg skyldes, at denne epokale titelstruktur med dens repræsentative og højlitterære signaler som led i et avanceret satirisk og polemisk spil er kombineret med en lang række lokale og mere brogede elementer fra den folkelige bogkultur, der også havde taget langtitlen til sig. For at titlen kan afkodes, må den genindsættes i det grafiske kompleks, som titelbladet udgør, og i sin europæiske henholdsvis københavnske kontekst anno 1719.

Allerede ved et blik på titelbladet til *Peder Paars* (ill. 1) røber de 'bibliografiske koder', hvad der har stået som umiddelbar model for udførelsen.[5] Det lille oktavformat med den omfangsrige titel i en slidt sats, som breder sig over så meget som muligt af siden, minder om titelbladene på tidens populære skillingsviser.[6] Og zoomer man ind på de karakteristiske store og fede typer i anden linje, bliver fornemmelsen bekræftet: *Peder Paars* er en "Wiise". Oven i købet en "Sandfærdig || Ny" en af slagsen, som det hedder med et udtryk, der med variationer gik igen i særligt de nyhedsformidlende viser (også kendt som: flyveblade) med deres sensationelle reportager om alt fra en fiskers mærkværdige fangst over jordskælv til krigene mod svenskerne. Foruden at karakterisere indholdet var epiteterne også udtryk for en effektiv markedsføring. Med autenticitetsmarkøren 'sandfærdig' har man kunnet profitere af læsernes virkelighedshunger, med aktualitetsmarkøren 'ny' af deres nyhedshunger. Nyhedsværdien pointeres yderligere på *Peder Paars'* titelblad ved en anden paratekst (uden for titlen), nemlig angivelsen af trykkeår nederst på siden: "Trykt i dette

Aar" står der her med en eksproprieret formel fra den folkelige trykkepraksis, som skulle forlænge skrifternes holdbarhedsdato.[7]

Som titlen skrider frem, rokkes der ved udgangspunktet – altså at skriftet er en vise. En første forstyrrelse indtræffer straks efter genrebestemmelsen, idet læseren oplyses om det nærmere indhold af visen, der viser sig at være en upåfaldende rejseskildring i den danske provins uden et eneste ord om krig, mord eller andet spektakulært til at retfærdiggøre den stort opsatte overskrift.

Den efterfølgende erklæring om visens funktion skurrer ligeledes imod sædvanlig praksis i viserne. Beretningen om Peder Paars er skrevet til "Lægedom/ Trøst og Husvalsvalelse". Det er ikke sætterens 'bryllup', altså gentagelsen af stavelsen 'sva' ved orddelingen, der forstyrrer. Tværtimod kunne man fristes til at tro, at den har været intenderet. For fejl selv på titelbladet var så almindelige, at de nærmest er med til at definere visen som medie.[8] Forstyrrelsen skyldes, at *Peder Paars* med denne erklæring undergår en transformation fra en type vise til en anden, idet det historisk oplysende register forlades til fordel for et åndeligt opbyggende. Bogen er altså ikke længere et flyveblad, men pludselig en af de 'trøsteviser', der var mindst lige så populære i tiden. Med den lille krølle dog, at den tautologiske formel er maksimeret og dermed karikeret, så den indeholder tre synonyme led (lægedom, trøst og husvalelse), der normalt 'kun' kombineredes parvis i visernes folkelige barokstil. Det er imidlertid en ganske subtil satirisk markør, Holberg her tager i anvendelse – for eksempel sammenlignet med hans senere karikatur af stilen med figuren Else Skolemesters i *Barselstuen*. Hendes fattigfine falbelader var desuden på papiret (og givetvis også på plakaten) paratekstuelt mærket som del af en "Comoedie" eller et "Skue-Spil". Og dén hjælp får læseren af *Peder Paars* ikke.

Destabiliseringen af genrer og medier, som indledtes med forskydningen fra flyveblad til trøstevise, tager nu for alvor fart. Det fremgår nemlig – idet Holberg indirekte introducerer Just Justesen, værkets pedantiske udgiver og kommentator – at visen er forsynet med "Skiønne Anmerkninger neden under | efter den ny Maade", hvorved den rykkes fuldkommen ud af den oprindelige kontekst: Det alamodiske noteapparat, som akademikeren Ludvig Holberg havde forsøgt at undvige i egne arbejder, men her alluderer til og siden hen parodierer, kendes fra

1600- og 1700-tallets omstændelige historieskrivning, bibeludlægning og filologi, herunder ikke mindst klassikerformidlingen.[9]

Peder Paars er altså pludselig en ny bog, men kun en kort overgang, eftersom den oprindelige kontekst retableres allerede med titlens følgende, instruktive element: "Siunges efter den Melodie", som i forskellige variationer går igen i det meste af viselitteraturen ('under den tone', 'til de noder' etc.). Før titelbladets læser når at omstille sig til den lokale visekultur, kastes han imidlertid straks tilbage til et lærd, paneuropæisk studerekammer. Melodien, der skal synges efter, er Vergils *Æneide* ("Arma virumqve cano &c." – Jeg synger om våben og manden). Alternativt, for dem, der ikke skulle kende dén, Homers *Odyssé* ("Ἄνδρα μοὶ ἔννεπε Μοῦσα &c." – Muse fortæl mig om manden). Via citaterne fra verdenslitteraturen præsenteres læseren ganske uformidlet for to intertekstuelle strategier, der bærer bogen som litterært projekt: For det første *parodien*, der lader en Kalundborg-borger besynge i en høj stil. Det billige pakkes fint ind. For det andet *travestien*, der indblander museme i en så triviel affære som en sejltur over Kattegat. Det fine får en billig indpakning.

Det er imidlertid en vigtig pointe her, at denne komplekse dialog mellem højt og lavt ikke alene er abstrakt eller 'tekstuel' af karakter, men at den også har en betydelig materiel og visuel side. For at forstå funktionen af disse klassikerlån på titelbladet, må man derfor se det for sig i sin oprindelige skikkelse og i lyset af tidens øvrige medier. Da vil man opdage, at Holbergs titelblad mangler noget dér, hvor de fremmede elementer er indlemmet. På den nederste halvdel eller tredjedel af forsiden plejede viserne (og folkebøgerne) at have et træsnit som pædagogisk eller prydende illustration (jf. fx ill. 2).

Skriften fortsætter altså hos Holberg, hvor billedet skulle have været, idet to paratekster fra vidt forskellige diskursive registre indarbejdes i titlen: dels visernes melodiangivelse med dens praktiske og sociale funktion, dels den lærde litteraturs motto i form af klassikercitatet, der snarere tjener intellektuelle formål. Dette kaudervælsk af dansk, latin og græsk ledsages og forstærkes af en kontamination af de bibliografiske koder, og den er mindst lige så betydningsfuld: Frakturen eller den 'danske' skrift er blandet med latinske og græske typer, som er uvante for viserne.

Kontaminationen – den litterære travesti og den mediale dialog – fuldendes med et forslag om, at musikanter udsætter de gamle klassikere for tidens folkelige instrumenter, "Hackebræt eller Lire", hvorved titlen løber ud, og *Peder Paars* igen er en vise, "Tryckt i dette Aar".

Bogmarkedet anno 1719

At Holberg med titelbladet giver indtryk af, at *Peder Paars* er en skillingsvise, synes at være meget mere end en 'flygtig idé' blandt mange i et broget værk, som en indflydelsesrig Holbergforsker ville se det i sin undersøgelse af digtets (høj)litterære impulser.[10] Det forekommer tværtimod som en bevidst strategi fra Holbergs side – efter at have sendt læseren på en tur i elevatoren mellem højt og lavt i litteraturen – at stoppe på nederste etage og slå døren op til det københavnske bogmarked anno 1719.

Det, der først og fremmest kendetegnede dette marked, var et stort udbud: Folkebøgerne havde stadig et godt tag i publikum, ligesom flyveblade, 'viser', 'sange', 'historier', 'eventyr' etc. havde det, foruden så småt 'aviser', 'tidender', 'relationer' etc. Åndelig, oplysende og underholdende litteratur blev falbudt i bogladerne og af højtråbende visesælgere overalt i byen. Om dette vidner dels *Bibliotheca Danica*, der bugner af numre heromkring,[11] dels Holberg selv. I komedien *Hexerie eller Blind Allarm* (senest 1723) har han pudset et par ihærdige visesælgere på den medie- og kvalitetsbevidste figur, Leander. Han udbryder: "gak bort med dine Historier. Det er forskrækkeligt i denne Bye med disse Viiser. Det er spaaet, at Verden skal forgaae i Ild; men vil det saa tage til, saa troer jeg, den vil forgaae af Viiser."[12] Det eneste helle for viselitteraturen var tilsyneladende kirkerne, idet det siden 1638 havde været forbudt for boghandlerne at opslå boder i kirkerummet.[13] I 1726 forsøgte myndighederne i København sig med et forbud: En politiplakat gjorde det forbudt at trykke de "af omløbende Drenge falholdte Vers, Viser og deslige" uden en tilladelse fra politimesteren eller det filosofiske fakultet, altså censurinstansen.[14]

Vi befinder os med andre ord midt i et *print boom*, som Holberg med visen om Peder Paars på én gang *agerer i* og *reagerer mod*.

ILL. 2. Skillingsvise. Det Kongelige Bibliotek (Hielmstjernes Visesamling 1853 H 8°). Viserne var ofte udaterede eller forsynede med den illusoriske angivelse 'trykt i dette år'. Denne er mærkeligt, men heldigt nok dateret til 1719. Om træsnittet med de to drenge, der fremfører og forhandler viserne, også stammer fra (præcis) *dette* år, er ikke til at sige: Stokkene blev ofte genbrugt, ligesom man kan tænke sig, at de kan være blevet importeret fx fra Tyskland. Som 'mediebillede' svarer det imidlertid godt til den situation, som Holberg skildrer rundt omkring i forfatterskabet, og som han reagerer på med *Peder Paars*.

Hvis han ikke selv har købt viserne og haft dem liggende ved arbejdsbordet sammen med alle highlights'ene fra den vesterlandske kanon, har han formodentlig haft mulighed for at undersøge dem og deres sproglige og bibliografiske koder hos den trykker, som han havde overladt *Peder Paars* til. Han hed Joachim Wielandt og spillede en hovedrolle på det tidlige 1700-tals bogmarked. I Holbergforskningen har man opfattet ham som en skurk, efter at man sent fandt ud af, at det var Wielandt selv, der havde eftertrykt *Peder Paars* og nydt ekstra godt af dens succes.[15] I pressehistorien opfattes han derimod som lidt af en pioner, da han med en lang række avisprojekter og nye distributionsformer var med til at lægge grunden til den moderne avis.[16]

Samme paradoksale rolle spillede han i *Peder Paars*' publikationskontekst, for ud over at fungere som Holbergs bogtrykker var Wielandt en af tidens allerstørste grossister af den folkelige litteratur.[17] Det kræver da ikke megen fantasi at forestille sig, at *Peder Paars* og for eksempel *Uglespejlet* eller en anden 'sandfærdig ny' vise, i samme lille oktavformat og 'trykt i dette år', har ligget ved siden af hinanden på bordet i den boglade, der siden foråret 1719 havde været tilknyttet Wielandts trykkeri.[18] Og det er heller ikke usandsynligt, at netop et sådant sammenfald har været et led i Holbergs strategi for at tiltrække købere og læsere blandt Wielandts faste kunder.

Ud over viselæserne havde *Peder Paars* selvfølgelig et andet og mere dannet, intenderet publikum; det, som forfatteren kommunikerer med på titelbladet, hvor træsnittet skulle have været, og hvor bogen foregiver (også) at være en historisk og filologisk underbygget afhandling. Holberg spiller nemlig ikke alene det folkelige ud mod det lærde, han markerer også et brud inden for tidens humanistiske lærdomskultur, som Vilh. Andersen har vist i sin litteratur- og åndshistoriske studie af året 1719.[19] I den forbindelse er hans modpol Chr. Falster, som skrev antikiserende satirer og netop dette år udkom med en grundlærd latinsk afhandling om forskellige filologiske problemer, *Cogitationes variæ philologicæ* etc. – ikke i København, men i Leipzig, ikke på dansk, men på latin. Relationen Holberg–Falster med dens brydninger mellem et nyt og et gammelt dannelsesideal og litteratursyn har altså også i 1719 litteratursociologiske perspektiver, som ikke bliver mindre spændende af, at den folkelige bogproduktion medtæn-

kes som ny relation til Holbergs anden side. Da fremstår *Peder Paars* – mere eller mindre intenderet – som et både ambitiøst og hasarderet bogprojekt. Det er en slags 'oprør fra midten', som henvender sig til litteraturkonsumenter til begge sider. Forsiden skal lokke læserne til, idet den fokuserer mest på dem, som normalt ikke brugte tid og penge på så lange historier. Hjulpet af en dobbelt fortale, der adresserer først "Indbyggerne i de nye Boder", det vil sige Nyboder, der dengang var et fattigkvarter, og siden "den Skiønsomme Læser", skal titel og titelblad ruske op i publikum og lære det at læse indenad. Det skal tage kritisk stilling til, hvad det læser, om det så er *Faust* eller filologi.

At Holberg i dette havde været for ambitiøs og naiv, ser man af den samtidige reception – som her kun kan antydes. Man kan kort konstatere, at den første bog af *Peder Paars* blev en umiddelbar, kommerciel succes (både for Holberg og hans eftertrykkere),[20] men den anden side af sagen, bogens litteraturpædagogiske motivering, havde imidlertid svære vilkår. Holberg havde tilsyneladende overvurderet publikums selvironiske potentiale og dets mediekritiske beredskab, ligesom han havde undervurderet den virkelighedshunger, som drev læsningen, og de effekter, som bogens materielle og paratekstuelle gestaltning har for tilegnelsen af bogen. Det tvetydige titelblad synes således at have spillet en afgørende rolle for den dramatiske censursag, som første bog gav anledning til: Et klageskrift til kongen krævede, at forfatteren skulle straffes, når han blev fundet, og at bogen skulle brændes af bøddelen. De to hovedkræfter bag klagen kom til at fremstå som repræsentanter for hver sin side af publikum og dermed hver sin grundlæggende misforståelse af Holbergs fiktionsbog. Klageren, Anholts ejer Fr. Rostgaard, var på de jævne læseres parti, idet han stødtes over de angivelige virkelighedsreferencer i bogen, der stillede ham og anholtboerne i et dårligt lys. M.a.o. repræsenterede han en læsning af bogen som en 'sandfærdig ny vise'. Rostgaards adjudant, Hans Gram, der regnes for kildekritikkens grundlægger i Danmark, talte historievidenskabens og filologiens sag, idet han pegede på adskillige anakronismer i skriftet, forbrug af nymodens 'røgtobak' før Kalmarkrigen for eksempel, og rod i Just Justesens kildeapparat. M.a.o. repræsenterede Gram en læsning af bogen som en historisk afhandling.[21] Begge læsninger kan finde hjemmel i titelbladet.

Peder Paars som 'historie' (anden og tredje bog)

I kraft af den hæftevise udgivelsesform er *Peder Paars* et *work-in-progress* og derfor – med Erik A. Nielsens ord – "et ret enestående værk, fordi det inden for sine egne rammer så at sige når at reagere på sig selv som offentlig begivenhed".[22] Efter at klagen over første bog blev afvist, får Holberg således lejlighed til at gentænke sit projekt.

Titlerne på de to følgende bøger er blevet kortet markant ned og konformeret: *Den berømmelige Peder Paarses Histories anden* [hhv. *tredie*] *Bog, Med Samme Just Justesens Anmærkninger* [hhv. *Sprænglærde Anmærkninger*]*, og en Apologetisk* [hhv. *dobbelt*] *Fortale*. Udtrykket 'berømmelig' peger ind i tekstens univers, idet Holberg pointerer den grundlæggede parodi, der ligger i at fortælle et storladent epos om en lille mand. Samtidig peger det ud i 'bogverdenen', konteksten: Det tematiserer og markedsfører sig indirekte på den skandale, som den første bog vakte.

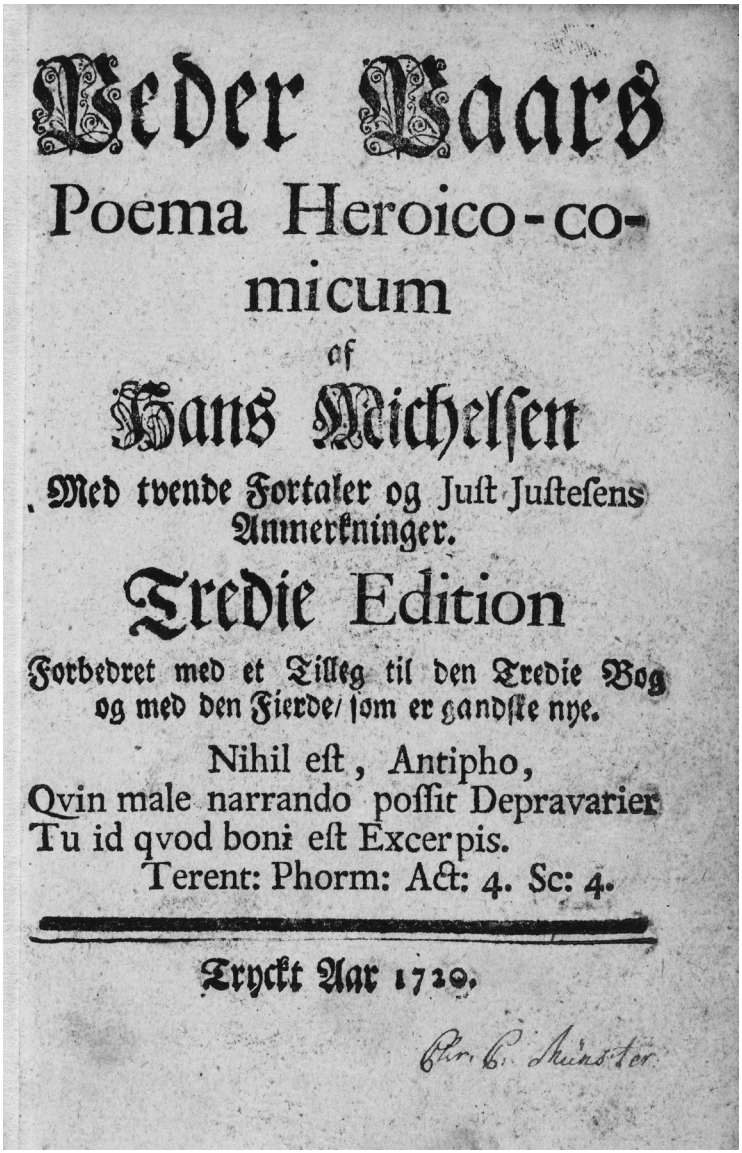
Tænkepausen har ikke afskrækket Holberg fra at fortsætte den drillende dialog med det lærde publikum, idet påstanden om udgivelsernes videnskabelige autenticitet fastholdes (jf. 'anmærkningerne'). Dialogen 'nedefter' på bogmarkedet er mere halvhjertet og tvetydig: *Peder Paars* er ikke længere en vise, men en 'historie'. Det er tidens betegnelse for det, man senere har klassificeret som 'folkebog' eller 'roman'. Fra Wielandts privilegieansøgninger i 1720'erne og hans enkes salgskatalog fra 1735 ved vi, at Holbergs bogtrykker ud over 'Peder Paarses historie' har haft en lang række folkebøger i sit sortiment, med analogt udformede 'titelkerner': *Fortunatus Historie*, *Keyser Carls Historie*, *Uglspeils Historie* etc.[23]

Som *Peder Paars* præsenterer og markedsfører sig med hæfte 2 og 3, er der bevægelse i to henseender. Man kan for det første iagttage en forskydning i værkets ontologiske eller udsigelsesmæssige status. *Peder Paars* var til at begynde med en 'sandfærdig vise', men lanceres nu som en 'historie', hvorved den rykker et skridt nærmere fiktionen. Det er svært at bedømme længden af dette skridt, tidens 'historier' var mere eller mindre fantasifuldt anlagt og hvilede i forskellig grad på et autentisk fundament. Og så er det i det hele taget svært at ope-

rere med en moderne bipolaritet mellem løgn og latin i det tidlige 1700-tals trykkekultur. Om dette vidner ikke alene Hans Mickelsens 'sandfærdige, ny vise', men også for eksempel bogtrykkeren og lejlighedsdigteren Povel Phønixbergs månedsblad *Den forkerte Mercurius* (1726-1728). Phønixberg definerer i bladets første nummer sin målgruppe som dem, der ikke har behov for at hente "een sandfærdig Løgn" fra udlandet.[24]

Knyttet til denne forskydning mod fiktionen er værkets bevægelse væk fra visen hen mod bogen, hvorved det kommer mere i overensstemmelse med sine materielle repræsentationer. De tre første hæfter var længere end den gængse vise, der maksimalt nåede op på 16 sider. Med henholdsvis 77, 76 og 41 sider svarer de i omfang bedre til folkebøgerne, hvis sideantal gerne lå i det lag. Det er imidlertid en forsigtig allusion til den folkelige litteratur denne gang, som samtidig bryder med titlens angivelse af hæfternes orden i det samlede værk: henholdsvis anden og tredje "Bog". Det er en angivelse, der trækker værket i bogmarkedets anden retning, hvor bøger kom udstykket i 'partes', 'dele', 'snese' – eller 'bøger'.

Tilnærmelsen til folkebogen er altså diskret, ligesom sporene efter visen er helt væk. Og det kan synes paradoksalt, eftersom den kritisk-satiriske opmærksomhed på viselitteraturen og folkebøgerne, som var meget sparsom uden for titlen i første bog, i de følgende bøger tager voldsomt til. Hvis man ikke vælger at opfatte det som et 'muntert tilfælde',[25] kan man kun gisne om, hvad der ligger bag dette nye misforhold mellem tekst og paratekst, og hvorfor Holberg forlod sin aggressive markedsføringsstrategi. Måske har han konstateret, at det var et ørkesløst projekt at rokke ved medie- og læsevanerne i tiden, idet byen fortsat oversvømmedes af viser, jævnfør det omtalte (illusoriske) viseforbud fra 1728. Måske har han indset, at strategien var for subtil, jævnfør (mis)forståelserne af 1. bog omkring censursagen. Hvad vi imidlertid kan konstatere er, at værket undergår en synlig forvandling i sin materielle og paratekstuelle præsentation. Den kulminerer med den såkaldte "3die Edition", der genoptrykker de tre første bøger af *Peder Paars* og indeholder den afsluttende 4. bog. Med "3die Edition" rykkes værket ud af det limbo, det stod i, for så vidt angår den mediale observans, udsigelsens status og målgruppens sociale og kulturelle tilhørsforhold.


Peder Paars
Poema Heroico-comicum
af
Hans Michelsen
Med tvende Fortaler og Juſt Juſtesens Anmerkninger.
Tredie Edition
Forbedret med et Tilleg til den Tredie Bog og med den Fierde/ ſom er gandſke nye.
Nihil eſt, Antipho,
Qvin male narrando poſſit Depravarier
Tu id qvod boni eſt Excerpis.
Terent: Phorm: Act: 4. Sc: 4.
Tryckt Aar 1720.

ILL. 3. *Peder Paars. Poema Heroico-comicum* (1720). Det Kongelige Bibliotek (53 -313 8°).

Peder Paars *som bog ("3die Edition")*

Holberg afbrød altså den hæftevise udgivelse i 1720 og udgav ikke 4. og sidste bog for sig, men i stedet i en ny, samlet publikation. Man kan tænke sig flere – korrelerede – motiver bag denne omnibusudgave.

De økonomiske incitamenter er indlysende. Dels ville han vel forsøge at vinde terræn over for pirattrykket, det vil sige det, man kunne kalde '2. edition' en taktik, der hurtigt blev forpurret ved, at også den ny 4. bog blev eftertrykt og udgivet for sig. Dels kunne han måske forøge indtjeningen en smule – noget, ingen tilsyneladende har hæftet sig ved. Efter alt at dømme kostede hæfterne med *Peder Paars*' første tre dele 1 mark hver, mens "3die Edition" stod i 4 mark.[26] En pris, der altså relativt set var rimelig nok. Men den ny publikationsform indebar imidlertid snedigt nok, at de trofaste læsere, der havde været med fra begyndelsen, skulle betale 7 mark i alt for at få afslutningen med!

Æstetisk-indholdsmæssigt kan den ny udgave dårligt begrundes, for så vidt som der kun er få, ubetydelige ændringer i de første tre bøgers tekst. Parateksten, altså det, der peger fra teksten ud mod dens sociale og mediale situation, undergår derimod betydelige forandringer: Dels ryger de gamle fortaler ud og nye ind. Dels – og i denne sammenhæng vigtigst – gør Holberg tabula rasa med det gamle titelblad og bygger et nyt op fra bunden (ill. 3).

Det, der først og fremmest slår én ved det ny titelblad, er det mere afdæmpede og lyse satsbillede. Det skyldes selvfølgelig, at der er blevet mindre tekst, men også at titelbladets elementer – i modsætning til første bogs forside – ved hjælp af klare typografiske adskillelser er blevet stykket op i en række forskellige og let identificerbare parateksters, som også syntaktisk er holdt ude fra hinanden: Efter titlen og angivelsen af værkets genre samt forfatter og kommentator følger trykkerens paratekst om udgavens historik og berettigelse, siden et motto og endelig en oplysning om trykkeåret.

En anden ting, der medvirker til at oplyse titelbladet, er den markante anvendelse af antikva eller anderledes formuleret den markante

anvendelse af fremmede ord. Det er *næsten* to sider af samme sag, idet tidens typografiske skik var, at ord af romansk oprindelse skulle gengives i antikva. Kun næsten, fordi den skik ikke fulgtes i "Bøger, som Almuen skulle kunne læse".[27] Hvis *Peder Paars* nogensinde havde tilhørt den kategori af bøger, skulle den det tilsyneladende ikke længere. Og det interessante er, at de lånte elementer i parateksten, der har den bibliografiske kodning 'antikva' og den sproglige kodning 'latin', ikke alene på et generelt plan fungerer som en demarkering af bogens målgruppe. Det er samtidig dem, der afklarer *Peder Paars*' status – både som tekst og som bog. Afklaringen kommer i stand ved hjælp af tre intertekster. Set nedenfra drejer det sig for det første om mottoet, som er hentet hos Terents. I modsætning til Homer- og Vergil-citaterne, der var listet ind i 1719-udgavens lange titel, er Terents-citatet omhyggeligt forsynet med proveniens, ligesom det ikke er anvendt ironisk, snarere forklarende eller apologetisk. Kernen i citatet er, at der ikke findes noget, som ikke kan fortælles, så det bliver værre, end det er. Holberg (og det synes at være ham og ikke den 'sprænglærde' Just Justesen, der taler her) forbeholder sig altså ret til at satirisere og smøre tykt på inden for rammerne af en fiktion, og folk må forstå, at det netop er et stykke fiktion, de køber og læser.

Det andet antikva-element er angivelsen "3die Edition". 'Edition' er et rigtigt 'bog-ord'; det signalerer i sig selv tilknytning til bogmediet, men denne tilknytning har desuden en mere specifik karakter. Holberg har nemlig efter al sandsynlighed hentet markedsførings-vitsen fra en parisisk trykt bog af Pufendorf, hvis første udgave også var blevet piratkopieret.[28] Således signaliserer *Peder Paars* altså indirekte et ønske om samhørighed med tidens højlitterære bogmarked.

I hvert fald læst i lyset af det tredje og vigtigste element på titelbladet med latinske typer, nemlig undertitlen, "Poema Heroicocomicum", som Holberg havde fra en samtidig udgave af Boileaus *Le lutrin*.[29] Hermed overtog han klassicismens enkle, taksonomiske titelstruktur, titel + genreangivelse (der som bekendt lever videre den dag i dag). Den todelte titelopbygning skulle sætte skik på litteraturen – i stil med Linnés pædagogiske ordning af naturen med den 'binære nomenklatur'. Den skulle udrydde misforståelser i en klassicistisk poetiks ånd. Og det er i samme ånd, at titlen (inkl. genreangivelse) – i

modsætning til titlen på viserne, herunder Holbergs egen fra året før – ikke skal læses tematisk, men rematisk, det vil sige at den ikke afslører, hvad der fortælles, men i stedet pointerer, hvordan der fortælles, og hvordan der skal læses.[30]

Kort sagt og med hjælp fra Marshall McLuhan: "The medium is the message".[31] Det centrale budskab med "3die Edition", idet Holberg samler hæfterne og nyordner titelbladet, er, at *Peder Paars* er en *bog* – nærmere bestemt et stykke fiktiv litteratur (jf. Terents), udgivet på en moderne forfatters vilkår (jf. Pufendorf) og under hensyn til de nyeste poetologiske principper (jf. Boileau). Dette er nu lagt utvetydigt frem for det efterhånden decimerede, intenderede publikum, som forfatteren kommunikerede med, og som måske ikke har fanget alle allusionerne, men givetvis har forstået det grundlæggende mediale budskab.

Peder Paars' *kanonisering*

Peder Paars' historie 1719-1720 er et illustrativt eksempel på de grundantagelser om 'socialt forfatterskab', der som et korrektiv til litteraturhistorieskrivningens romantiserende og naturaliserende begreb om den solitære og geniale digter er blevet udviklet i de seneste års boghistoriske og litteratursociologiske teori.[32] Tekstens mening bliver til i en vekselvirkning mellem forfatteren og de øvrige aktører på bogmarkedet. Det gælder i tilfældet Holberg trykkeren og boghandleren, Joachim Wielandt, der med stor succes producerer og distribuerer en parodi på sin egen virksomhed. Og det gælder læserne: en faktisk læser som Frederik Rostgaard, der med sin klage over digtets første bog sætter dybe spor i dets liv, samt de implicitte læsere, som Holberg er i en løbende dialog med på titelbladene og i den øvrige paratekst; en dialog, der, hvad kommunikationseffektiviteten angår, bliver mere og mere 'vellykket', som den skrider frem.

Med pointeringen af forfatteren som (blot en) aktør i bogens kommunikationskredsløb og de reciprokke forbindelser mellem aktørerne i dette kredsløb er boghistoriens sociologiske forfatterbegreb udtryk for en indskrænkning af det ressortområde, som i en romantisk-

moderne optik er forfatterens eneste og vigtigste, betydningsproduktionen. Som en slags kompensation herfor indrømmer et sociologisk blik imidlertid forfatteren en række andre beføjelser. Som undersøgelsen af de første udgavers paratekstuelle præsentation viser, er han dels dybt involveret i bogens markedsføring, dels (pro)aktivt engageret i *Peder Paars*' fremtidige status som litterært værk. Det sidste er interessant: Med den sproglige og – ikke mindst – bibliografiske omkodning, som teksten undergår i 1719-1720 – fra 'vise' over 'historie' til et klassicistisk bogværk med en koncis og levedygtig titel: *Peder Paars* – kan Ludvig Holberg siges at have initieret og fremskyndet værkets kanoniseringsproces. Her er der altså omvendt tale om, at en forfatter virker aktivt i et felt – nemlig kanonformationen – der ellers beskrives sociologisk som et rent institutionelt eller systemisk anliggende, hvor det enkelte historiske subjekt fortoner sig.[33]

For en umiddelbar betragtning har Ludvig Holberg med sit kraftige skub i 1720 haft stort held med sin selvkanonisering. "3die Edition", som blev den sidste autoriserede udgave i Holbergs levetid, har været det indiskutable tekstvalg i alle de knapt 30 (!) posthume udgaver af værket – med en markant undtagelse, nemlig Carl S. Petersens *Samlede Skrifter* (bind 2, 1914). Petersen valgte at gengive både de originale første tre hæfter fra 1719-1720 og den samlede udgave fra 1720. Det var en dyr, men påfaldende fremsynet løsning, som med moderne tekstsociologiske briller synes den eneste rigtige. De to udgaver er jo spundet uløseligt sammen: Førstetrykket ('Ausgabe früher Hand') er uafsluttet, mens den samlede udgave ('Ausgabe letzter Hand') ikke reflekterer tekstens produktionshistorie og tidlige reception.[34]

Ser man bort fra Petersens udgave har *Peder Paars* imidlertid kun heddet netop *Peder Paars* – eventuelt, men efterhånden ikke altid med sin undertitel: *Poema heroico-comicum* – fra "3die Edition" og helt frem til den seneste udgave, Gyldendals 'Traneklassiker' fra 1968. Men den tekstuelle og paratekstuelle stabilitet, som eftertidens tekst- og titelvalg antyder, er kun tilsyneladende. Værkets bevægelse op gennem tiden vidner om, at det har indgået i to – konkurrerende, men interfererende – kanoniske konstellationer, som med Franco Moretti kunne kaldes henholdsvis en 'intellektuel'/'akademisk' og en 'social'

kanon.[35] Forhistorien om Holbergs kvaler med værkets titel og den interaktion med læserne og bogmarkedet i 1719, som disse kvaler dækkede over, har ofte trængt sig på.

Et eksempel er den svenske oversættelse fra 1750, *Baron Ludvig Holbergs Poëma heroico-comicum, Angående Den Berömlige Peder Pårses Hjelte-Bedrifter*, som allerede på titelniveau kontaminerer Holbergs 1720-titel med elementer fra de første hæfter (jf. 2. og 3. hæftes udtryk 'berømmelig'). Endnu mere sigende end præliminarierne er bogens afsluttende paratekst imidlertid. Oversætteren "E.Z.P.", det vil sige Essias Zachariasson Plantin, var bestemt ikke tilfreds med Holbergs afslutning på fjerde og sidste bog, der ikke lod "Paars" komme til "Aars" (= Århus) som lovet på det oprindelige titelblad med et effektfuldt rim. Derfor tilføjede han – uautoriseret, men altså i "Baron Ludvig Holbergs" navn – en paratekst til bogens anden ende, et lille "Coronidis loco", det vil sige 'på slutningstegnets sted' eller mere mundret 'til slut'. Det sørger for, at helten, der er strandet i Nordjylland, alligevel når frem og får sin fæstemø. De svenske læsere er altså ikke blevet snydt for en *happy-end*.

Et andet eksempel, hvor forhistorien – 'den sandfærdige vise', censur-sagen etc. – titter frem, er den såkaldte "nøgle" til *Peder Paars*, som blev forfattet engang midt i 1700-tallet og siden optrykt flere gange i 1800-tallet. Den udlægger de virkelige forbilleder til Holbergs persongalleri, en læsepraksis, som forfatteren ellers havde forsøgt at mortificere i parateksten til "3die Edition".

Ud over disse 'kulturelle' omfortolkninger undergår *Peder Paars* en række mere eller mindre bevidste 'editoriske' forandringer, som på tilsvarende vis bryder med forfatterens intentioner anno 1720.[36] Da tekstvalget som sagt (næsten) har ligget fast siden da, foregår betydningsforskydningerne i stedet i parateksten, for eksempel i valg af illustrationer eller i tekstens bibliografiske koder. De materielle repræsentationer af *Peder Paars* kendetegnedes længe ved en vis vaklen mellem forskellige formater (fra 'pragtudgaver' i 4° til 'lommeudgaver' i 16°) og skriftsnit ('fransk' antikva eller 'dansk' fraktur), en diskussion om værkets folkelighed kort sagt, som delvis synes at reflektere den diskussion om materiale, medier og målgrupper, Holberg fører med sig selv og sit publikum på titelbladene i 1719 og 1720.

NOTER

1 Thomas R. Adams og Nicolas Barker, "A New Model for the Study of the Book", *A Potencie of Life. Books in Society*, red. Nicolas Barker, London 2001, s. 5-43.
2 Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge 2001, s. 1.
3 Johan Svedjedal, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Stockholm 1994, s. 7.
4 Genette 2001, s. 70-72.
5 Med udtrykket 'bibliografiske koder' sammenfatter Jerome McGann – bl.a. som en uddybning og radikalisering af Genettes tekst- og paratekstbegreb – de betydningsbærende tekstuelle fænomener, der ikke er rent sproglige, først og fremmest fysiske kendetegn som blæk, typografi, papir, format etc., men også de mere sociologiske forhold, som knytter sig til tekstproduktionen, fx pris, distribution, markedsføring etc., jf. Jerome McGann, *The Textual Condition*, New Jersey 1991, s. 13-14.
6 Jf. den bibliografiske beskrivelse af skillingsviser og flyveblade i P.M. Stolpe, *Dagspressen i Danmark, Dens Vilkaar og Personer indtil Midten af det attende Aarhundrede*, bd. 1 (fotografisk optryk af førsteudgaven fra 1878), København 1977, s. 40-46.
7 På Holbergs tid kendtes formlen både fra skillingsviserne, som jo ofte også behandlede samtidigt stof, men også og mere overraskende fra de gamle folkebøger, som stadig optryktes og læstes som aldrig før, idet de var sunket ned i de lavere sociale lag. Ifølge R. Paulli indføres den illusoriske trykkeangivelse – 'prentet/trykt i dette Aar' – først mod det 17. århundredes slutning for folkebøgernes vedkommende, "hvormed de faar Stemplet som tilhørende Gadevisernes Klasse", jf. R. Paulli, *Bidrag til de danske Folkebøgers Historie* (Særtryk af indledningen til *Danske Folkebøger*, bd. 13), København 1936, s. 235.
8 Jf. Stolpe 1878/1977, bd. 1, s. 41.
9 Traditionen har vel sin oprindelse i Tyskland, hvor titelbladene lokkede med, at teksten var forsynet med 'schönen' (eller 'vielen', 'besonderen' etc.) 'Anmerkungen'. Om Tyskland og noten, jf. i øvrigt Anthony Graftons underholdende videnskabshistoriske tour de force: *The Footnote. A Curious History*, Cambridge 1997.

10 F.J. Billeskov Jansen, "Studier i Peder Paars' Tilblivelseshistorie", *Orbis Litterarum* III, København 1945, s. 255-256.

11 Den relevante bibliografi er Chr. Bruuns *Bibliotheca Danica* (1877-1902), fælleskataloget over danske tryk fra perioden 1482 til 1830. Den trykte udgave skanderer stoffet efter genrer (på værkniveau) og temaer (inden for de enkelte bind), men bibliografien er nu blevet retrokonverteret til Det Kongelige Biblioteks elektroniske database REX og dermed gjort søgbar ud fra andre kriterier. Dette har skabt bedre betingelser for 'fjernlæsninger' og kontekstualiseringer af en bestemt tekst i et bestemt tidsrum: Hvor meget blev der skrevet i et bestemt år, fx 1719? – I den forbindelse skal man selvfølgelig være opmærksom på, at bibliografien ikke er komplet; særligt for så vidt angår 1700-tallets folkelige trykkegenrer – viser, flyveblade, ligvers – er der lakuner, allerede fordi disse tilsyneladende i praksis har været undtaget fra pligtafleveringen, som blev lovfæstet i 1697, jf. Harald Ilsøe, "Fra bytteobjekt til nationalobjekt. Pligtafleveringen 1697-1783", *Den trykte kulturarv. Pligtaflevering gennem 300 år*, red. Henrik Horstbøll m.fl., København 1998, s. 15-58, særligt s. 22. Noget af dette materiale blev reddet af senere, private samlere, meget er utvivlsomt gået tabt.

12 Ludvig Holberg, *Hexerie eller Blind Allarm* i *Samlede Skrifter*, udg. Carl S. Petersen, bd. 4, København 1915, s. 158.

13 E.C. Werlauff, *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs første atten Lystspil*, København 1858, s. 143.

14 *Op. cit.*, s. 144. Forbuddet mod viseproduktion og -distribution blev tilsyneladende hurtigt glemt, som Werlauff anfører samme sted.

15 Jf. Carl S. Petersen, "Om de ældste Udgaver af Ludvig Holbergs 'Peder Paars'", *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* I, 1914, s. 52-69.

16 Stolpe 1878/1977, bd. 3, s. 1-38.

17 Paulli 1936, s. 254.

18 Privilegiet fra 22. maj 1719 er optrykt i Oluf Nielsen, *Kjøbenhavns Diplomatarium*, bd. VIII, København 1886, s. 473.

19 Jf. Vilh. Andersen, *Tider og Typer af dansk Aands Historie. Første Række: Humanisme. Første Del: Erasmus. Anden Bog: Det attende Aarhundrede*, København 1909, s. 5-154.

20 I Holbergs første levnedsbrev (1728) konstateres det, at der i løbet af halvandet år var besørget tre udgaver af *Peder Paars*, "hvad der aldrig før

var hændet nogen dansk bog", jf. *Ludvig Holbergs tre levnedsbreve*, udg. A. Kragelund, bd. 1, København 1965, s. 223. Holberg indbefatter altså Wielandts eftertryk i optællingen og, påfaldende nok, uden brok eller løftet pegefinger. Set fra 2008 – længe efter indførelsen af den moderne lovgivning om ophavsret og det (romantisk)moderne forfatterbegreb – fremstår det tidlige 1700-tals synspunkter om 'dit' og 'mit' på bogmarkedet både komplekse og kontingente. Spørgsmålet om copyright – eller med en anden anakronisme: ophavsret – kan kun antydes her. Det er imidlertid en omstændighed, det ikke er til at komme uden om, hvis man vil fortælle hele historien om tidens bøger.

21 De bevarede aktstykker er optrykt i Chr. Bruun, *Ludvig Holbergs Peder Paars. Et Afsnit af en Holberg-Bibliographi*, København 1862, s. 56-82. Censuren (herunder det mere uhåndgribelige begreb: selvcensur) er en anden omstændighed i kommunikationskredsløbet, som må medtænkes i en holistisk analyse af en 1700-tals bog.

22 Erik A. Nielsen, *Holbergs komik*, København 1984, s. 47.

23 Om Wielandts privilegieansøgninger, jf. Werlauff 1858, s. 145-149. Enkens katalog er gengivet og bibliograferet i Henrik Horstbøll, *Menigmands medie. Det folkelige bogtryk i Danmark 1500-1840*, København 1999, s. 708-714.

24 Stolpe 1882/1977, bd. IV, s. 158.

25 Billeskov Jansen 1945, s. 256.

26 Bruun 1865, s. 2 (for 1. bogs vedkommende) og s. 7 (for "3die Editions" vedkommende).

27 R. Paulli, *Den sejrende Antikva*, særtryk af *Det trykte Ord. Udgivet af Grafisk Cirkel i Anledning af 500-Aaret for Bogtrykkerkunstens Opfindelse*, København 1940, upag.

28 F.J. Billeskov Jansen, "Peder Paars. Indledning" i *Ludvig Holberg. Værker i tolv bind*, bd. 2, København 1969, s. 11.

29 Billeskov Jansen 1945, s. 260.

30 Genette 1997, s. 81-97 samt Margareta Björkman, *Original och översättning. Om två romaner av Restif de la Bretonne*, Uppsala 1996, s. 114-116.

31 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London/New York 2001 [1964], s. 7.

32 Udtrykket 'socialt forfatterskab' er hentet hos Margaret J.M. Ezell, *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore 1999.

33 Jf. fx John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago og London 1993.

34 Jeg har forgæves ledt efter paralleller til *Peder Paars*' materialesituation, hvor en hæftevis udgivelse afbrydes og afsluttes med en samlet bogudgave. Det nærmeste, jeg er kommet, er 1800-tallets serialiserede romaner: Det var – i hvert fald på det engelsk-amerikanske bogmarked – ikke unormalt, at bogudgaven udkom før leveringen af føljetonens sidste afsnit. Charles Dickens' *Oliver Twist* og Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* er eksempler på denne praksis, som hos Holberg altså er endnu mere udspekuleret set fra et markedsføringsmæssigt synspunkt – og speget i et editionsfilologisk perspektiv: Man kan jo i det danske tilfælde strengt taget ikke tale om forskellige 'versioner' af et værk.

35 Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, 61/1, 2000, s. 207.

36 Begreberne 'authorial', 'editorial' og 'cultural changes' er John Bryants grundlæggende begrebsapparat til undersøgelse af litterære teksters historiske transformation, jf. John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor 2002.

LITTERATUR

Adams, Thomas R. og Barker, Nicolas, "A New Model for the Study of the Book", *A Potencie of Life. Books in Society*, red. Nicolas Barker, London 2001, s. 5-43.

Andersen, Vilh., *Tider og Typer af dansk Aandshistorie, første Række: Humanisme, første Del: Erasmus, anden Bog: Det attende Aahundrede*, København 1909.

Billeskov Jansen, F.J., "Studier i Peder Paars' Tilblivelseshistorie", *Orbis Litterarum* 3, København 1945, s. 227-260.

Billeskov Jansen, F.J., "Peder Paars. Indledning" i *Ludvig Holberg. Værker i tolv bind*, bd. 2, København 1969.

Björkman, Margareta, *Original och översättning. Om två romaner av Restif de la Bretonne*, Uppsala 1996.

Bruun, Chr., *Ludvig Holbergs Peder Paars. Et Afsnit af en Holberg-Bibliographi*, København 1862.

Bryant, John, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor 2002.

Ezell, Margaret J.M., *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore 1999.

Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge 2001 [1987].

Grafton, Anthony, *The Footnote. A Curious History*, Cambridge 1997.

Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago og London 1993.

Holberg, Ludvig, *Samlede Skrifter*, udg. Carl S. Petersen, København 1913-1963.

Holberg, *Ludvig Holbergs tre levnedsbreve*, udg. A. Kragelund, bd. 1-3, København 1965.

Horstbøll, Henrik, *Menigmands medie. Det folkelige bogtryk i Danmark 1500-1840*, København 1999.

Ilsøe, Harald, "Fra bytteobjekt til nationalobjekt. Pligtafleveringen 1697-1783", *Den trykte kulturarv. Pligtaflevering gennem 300 år*, red. Henrik Horstbøll m.fl., København 1998, s. 15-58.

McGann, Jerome, *The Textual Condition*, New Jersey 1991.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London/New York 2001 [1964].

Moretti, Franco, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, 61/1, 2000, s. 207-228.

Nielsen, Erik A., *Holbergs komik*, København 1984.

Nielsen, Oluf, *Kjøbenhavns Diplomatarium*, bd. 8, København 1886.

Paulli, R., *Bidrag til de danske Folkebøgers Historie* (Særtryk af indledningen til *Danske Folkebøger,* bd. 13), København 1936.

Paulli, R., *Den sejrende Antikva*, særtryk af *Det trykte Ord. Udgivet af Grafisk Cirkel i Anledning af 500-Aaret for Bogtrykkerkunstens Opfindelse*, København 1940.

Petersen, Carl S., "Om de ældste Udgaver af Ludvig Holbergs 'Peder Paars'", *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* I, s. 52-69.

Stolpe, P.M., *Dagspressen i Danmark, Dens Vilkaar og Personer indtil Midten af det attende Aarhundrede*, bd. 1 (fotografisk optryk af førsteudgaven fra 1878), København 1977.

Svedjedal, Johan, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Stockholm 1994.

Werlauff, E.C., *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs første atten Lystspil*, København 1858.

HENRIK HORSTBØLL

In octavo

Formater, form og indhold på det populære litterære marked i 1700-tallets Danmark

Året var 1771 og stedet København. I et flyveskrift på 16 oktavsider diskuterede en forlægger og en skribent den udvikling i tidens litterære smag, som den nye ubetingede trykkefrihed førte med sig: *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger i Anledning af den i Aviserne fremsadte Snik-Snak om Skrive-Friheden*.[1]

Skrivefriheden var blevet indført i september 1770 på foranledning af kong Christian 7.s livlæge og kabinetssekretær Johann Friedrich Struensee, samtidig med at regeringsmagten gennem kabinetsordrer kom i dennes hænder. Den politiske læge ville nu kurere enevældens krise med oplyste reformer, og skrivefrihed var det første punkt.[2] Trykpresserne svedte under mængden af pamfletter og flyveskrifter, som flød fra de københavnske trykkerier i 1771, og hovedparten af den dannede opinion var tilfreds med skrivefriheden, men samtidig forarget og bekymret over, at den blev brugt af nye skribenter, som stod uden for dannelseskulturen: Ville slette skrifter ikke forhindre afsætningen af gode skrifter? Ville den populære smag ikke fortrænge den dannede kvalitet?

I *En ubetydelig Samtale* tog en anonym forlægger til genmæle over for en fiktiv skribent, som rejste problemet, at udgivelsen af trykkefrihedens skrifter i højere grad var styret af efterspørgslen på nyheder end af kvalitetshensyn. Forlæggeren mente ikke, at der var noget nyt i, at smagen var "temmelig fordervet hos de fleste", så forlæggere og bogtrykkere måtte udgive det, de kunne "vente Aftræk paa".[3] De forlæggere og bogtrykkere, som så skævt til de nye skrifter, havde deres gode indkomster fra *Finkeridderen*, *Jerusalems Skomager*, *Bonde-Practika* og *Sibyllæ Spaadom*: "Nu vil vore gamle Matroner og vore

andægtige Grand-Mamaer ikke længer sukke, sørge og græde over Kiøge-Huuskors, fordi den nye Smag saaledes har indtaget dem, at de har gandske og aldeeles glemt alt andet Huuskors."[4] Forlæggeren fortsatte med at opremse små historier, såsom *Svend Felding*, *Kong Appolonius*, *Marcolfus*, *Judas* og *Pilatus historier*, samt *Melusina* og *Magdelones* historier, som sammen med mange andre udgjorde en hel hær af gamle, populære skrifter, der blev udgivet "for Profittens Skyld". Når mange af trykkefrihedens skrifter var slette, så skyldtes det, at bogtrykkere og forlæggere måtte fortsætte i dette spor "for selv at have lidt Levebrød, og tillige for at føie endeel af Kiøbenhavn, der nu vilde ikke have andet end Nyt, og for meste Deelen slet". Så længe den gamle surdej af historier udkom, så længe ville smagen have afsmag deraf.[5]

Forlæggeren så kun gentagelse og kontinuitet i udviklingen fra de gamle historier til den nye smag, mens skribenten var mere optimistisk over for den fremtid, som trykkefriheden efter hans mening indvarslede. Når folk først fik smag på det gode, da ville Drømme-Bogen snart komme af moden, "og da vil baade Læsere og Skribentere, Bogtrykkere og Boghandlere, komme til at leve ved en langt ædlere og ægtere Smag end til Dato".[6]

Kontinuitet i forandringen af den populære læsning blev formuleret over for en vision om oplysning og smagens forbedring. Perioden med trykkefrihed 1770-1773 skabte ny debat om det populære, litterære marked, som uden tvivl undergik en forandring i de sidste årtier af det 18. århundrede. Udbredelsen af pamfletlitteratur og den såkaldte "nye smag" forandrede markedet og læsekulturen for de små historier, som den anonyme forlægger ironiserede over. Alligevel havde den ubetydelige samtales forlægger ret – der var kontinuitet i forandringen af den populære læsning.

Fra bogføreren Laurentz Albrecht til forlagsbogtrykkeren Johan Rudolph Thiele

Johan Rudolph Thiele havde etableret sig som selvstændig bogtrykker kun seks måneder før trykkefriheden blev indført. Han speciali-

serede sig i viser, pamfletter og satirer, som under de nye tilstande oplevede et marked uden sidestykke i bogtrykkets historie i Danmark. I oktober 1771 giftede han sig med Rebecca Buch, som var enke efter bogtrykkeren Thomas Larsen Borup.[7]

Før trykkefriheden var Thomas Larsen Borups trykkeri kendt for at satse på populære tryk og træsnit, såsom *Haltefanden* og *Dødedansen*. Forordet til hans udgave af den gamle *Dødedans* ligner et program: "Min Stands og Nærings Brug mig idelig forbinder/ At legge Skrifter op, som Smag og Biefald finder/ Jeg før den største Hob end faa behage vil/ Thi Fordeels Døren ved de sidste lukkes til."[8]

Denne forening af Thieles og Borups trykkerier og kombinationen af materiel og træsnit, af tradition og fornyelse blev rammen om trykkefrihedstidens største produktion af flyveskrifter og billedtryk: ca. 1/5 af trykkefrihedsskrifterne blev produceret af Thiele og Rebecca. Efter trykkefrihedens indskrænkning i 1773 fortsatte virksomheden som en dynamo på det folkelige bogtryks felt frem til 1815, hvor Thieles søn overtog trykkeriet. Også på de små historiers felt fik denne udvikling fra trykkefrihedens tid en væsentlig betydning.

Thiele solgte *Historien om Doctor Faust* fra sit trykkeri i København i begyndelsen af 1800-tallet. Den indgik i trykkeriets repertoire af små historier, som Thiele gjorde reklame for på udgavens sidste overskydende blad.[9] Blandt de 60 små historier optrådte mange traditionsrige titler såsom *Griseldis*; *Fortunatus*, *Helena*, *Marcolfus* samt gamle lærebøger såsom *Lucidarius* og *Bondepraktika*. Men nye titler blandede sig også med de traditionelle, og til de nye hørte en højaktuel levnedsbeskrivelse af kejser Bonaparte, som daterer katalogen til mellem kejserkroningen i 1804 og 1806, hvor trykkeriet skiftede adresse.

Fem af titlerne på de små historier fra fortegnelsen i Thieles udgave af *Faust* finder man også i et af de ældste boghandlerkataloger over bøger på dansk. Der er tale om et forlagskatalog fra Lübeck fra slutningen af 1500-tallet. Den lübske bogfører Laurentz Albrecht trykte salgskataloger over sin bogbestand, og to af disse fra henholdsvis 1591 og 1599 er bevaret.[10] Bogkataloger fra 1500-tallet er i det hele taget sjældne, men til disse føjer sig yderligere den dimension, at der er tale om tyske kataloger, som medtager bøger produceret for et

dansk sprogområde, der på dette tidspunkt var omfattet af et generelt importforbud for bøger. Der er således tale om bøger, som blev trykt på trods af forbudet mod deres afsætning. At de dansksprogede bøger bestod af duodecimo- og oktavtryk peger på, at markedet for disse små bøger må have været af et omfang, som bevirkede, at muligheden for gevinst var risikoen for beslaglæggelse og konfiskation værd – en risiko, som måske var mindst netop ved de små bøger, der betjente sig af en bred og svært kontrollerbar kolportagehandel. Om karakteren af de dansksprogede bøger, som Laurentz Albrecht forhandlede, får vi i 1599 alene at vide, at bortset fra Spangenbergs Postil var der tale om "Psalmebøger Euangel. Catechis. Bønebøger, Historier etc." Anderledes spændende er 1591-katalogets oplysninger om titler og formater:

Bücher in denischer Sprach

Psalmbuch, Euangelia, Catechismus, Passio, Zerstörung Jerusalem, Betbuch, in 12. zu Lübeck gedruckt.
Jesus Syrach vnd Tobiæ Buch, in 12, Lübeck.
Betbüchlein auff alle Sontage Viti Dietherich, in 12. zu Lübeck gedruckt.
Passional mit Gebeten, Lübeck gedruckt
Hettens [i.e. Hjertens] lieden Bønebog mit Leisten, Lübeck gedruckt.
Nogle Merckelige Bøner, mit Leisten, Lübeck gedruckt.
En Deylig Bønebog tilsammen dragne oc for Danschede aff Pet. Tideman, mit Illuminirten Figuren, in 8.
Historien:
Die Siu vise Mestare, in 8. Rostock anno 1591.
Von König Apollonio, in 8.
Vnge drengis Spiel, in 8.
Blanceflor oc floris, in 8.
M. Elucidarius, Lübeck in 8.
Marcolphus vnd König Salomon, gedruckt zu Lübeck in 8.
Von König Laurin, Lübeck in 8.
Geiseldis in 8.
Von Peter Schmidt, in 8.
Til Vlenspiegel, in 8.
Passion Predigten Viti Theodori, in 8.

Fader vor vorklaret.
En liden Vandrebog M. hans Christenszøn, in 12. mit leisten.
Handbog Christlicher Bøner oc Gesänge Hans Christenson.
Der 51. Psalm Sauonarole.
Nogle Bøner.
Vergis mein nicht.

Det er den ældste kendte særskilte præsentation af "Historier" trykt på dansk, og efter *Til Ulenspiegel* og passionshistorien bevæger listen sig over i en række egentlige bønnebøger.

Historierne fra Laurentz Albrechts katalog genfinder vi i det 19. århundredes boghandlerkataloger og i katalogerne over samtidens lejebiblioteker. Men det var ikke blot titlerne, der var stabile: Fra første færd blev de små historier trykt i oktav. Denne formatering går igen i overleveringen, i boghandlerkataloger, boghandlerinventarier og lejebibliotekskataloger på langs ad 250 år.

Repertoiret af historier var ikke så statisk og lukket, som det ser ud, når fokus alene er på de titler, som udkom gennem hele perioden. Repertoiret af historier var under kumulativ udvidelse, hvor nogle titler, som havde været genudgivet gang på gang i årtier, faldt bort, mens nye kom til, hvoraf nogle bed sig fast og optryktes igen og igen.

Fra det 16. til det 19. århundrede var historierne et let genkendeligt produkt på bogmarkedet i form og udstyr på linie med andre velafgrænsede tryksager: salmebøger, bønnebøger, tidender og almanakker, som hver især havde deres genkendelige format og udstyr. Formatsystemet var et kommunikationssystem, og i dette system havde historierne tilsyneladende en stabil position in octavo, men hvor stabile var de egentlig?

Fra Historier til små historier

Den ældste litterære undersøgelse af de små historiers repertoire, udvikling og tradition i Danmark blev foretaget af Rasmus Nyerup, som sammenfattede sine resultater af årtiers arbejde i 1816.[11] For at indkredse repertoiret af morskabslæsningens små historier tog han

udgangspunkt i et forlagkatalog fra bogtrykkeren Joachim Wielandts enke, Inger Vindekilde, fra tiden mellem 1735 og 1755.[12] Fra det 18. århundredes repertoire arbejdede han sig tilbage gennem tiden. Det var i højere grad hans mål at spore historiernes oprindelse og oprindelige form end at undersøge deres udvikling og karakteren af de udgaver, som blev forhandlet i samtiden. Han foretog ikke nogen egentlig genrebestemmelse af sit udvalg af tekster, og han overtog heller ikke Joseph Görres' folkebogsbegreb fra 1807,[13] men han fastholdt betegnelsen morskabslæsning. På den måde fravalgte han andre former for populær læsning, eksempelvis husholdningsbøger og andagtsbøger.

Betegnelsen folkebog blev knæsat på titelniveau af Carl Elberling i 1867,[14] mens kulminationen af folkebogskonstruktionen i Danmark blev den monumentale udgivelse *Danske folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede* mellem 1915 og 1936.[15] Det var en teksthistorisk og bibliografisk fornem udgivelse, som lå i forlængelse af Nyerups arbejde fra århundredet før. Men folkebogstraditionen var alligevel afgørende forskellig fra Nyerups morskabslæsning. I det folkebøgerne afgrænsedes til internationale historier eller "romaner" i dansk oversættelse fra det 16. og 17. århundrede opstod et billede af en sej tradition, hvor de samme tekster udkom over tre århundreder, men indtrykket af kontinuitet var givet ved selve projektets form og kronologiske afgrænsning. Det 18. og 19. århundredes fornyelser i repertoiret blev på denne måde siet fra, og således faldt eksempelvis to tredjedele af Rasmus Nyerups tekster ved den kronologiske beskæring uden for folkebøgernes privilegerede kreds. Den kulturhistoriske folkebogstradition var en retrospektiv konstruktion, hvor kontinuiteten var en essentiel kvalitet: det folkelige var det oprindelige og det stabile.

I udgavens sidste bind redegjorde Richard Paulli for de udvalgte teksters traditionshistorie fra middelalder til nutid, det vil sige inklusive det 18. og 19. århundrede, og det samme princip fulgte han i udgavens tekstbibliografier.[16] Selv om han havde blik for at teksterne undergik forandringer over tid, valgte han at understrege et hovedindtryk af teksternes uforanderlighed helt ind i det 19. århundrede:

> Nok saa karakteristisk som de Ændringer, Teksterne i Aarhundredernes Løb har været Genstand for, er den trofaste Vedhængen ved det overlevere-

> de, man ofte ser. […] Den Uforanderlighed, som disse Træk er Symptomer paa, har maaske været medvirkende til, at Bøgerne Aarhundreder igennem har haft et trofast Publikum i Almuen med dens konservative Smag […][17]

Paullis overordnede interesse for titlernes stabilitet fik fortrin frem for teksternes forandring på det litterære marked. Et anderledes billede tegner sig, hvis man forlader Paullis konklusion om den "Uforanderlighed", som var forbundet med den kulturhistoriske folkebogstradition, og i stedet holder sig til hans omfattende bibliografier over udgavens tekster. Kort sagt, hvis man undersøger udviklingen i de overleverede teksters faktiske form og indhold fra 1500-tallet til 1800-tallet. Billedet er ganske entydigt: De små historier undergik gradvist en formforvandling, som var mest markant i 1700-tallet og i begyndelsen af 1800-tallet. Processen fandt sted på to områder: ved forandringer i teksternes form og udstyr og ved redigering af teksternes ordlyd. Spørgsmålet må være, om der i teksternes bibliografiske historie tegner sig et generelt mønster.

Et godt eksempel på formforvandlingen giver overleveringen af *En Underlig oc dog meget Skiøn Historie/ Om den Tolmodige Helena*. Den ældste dansksprogede udgivelse af teksten, som vi kender, er fra København 1677. Det drejer sig om en oktav på 39 upaginerede blade, som atter blev udgivet i 1703 med paginering.[18] Herefter dukker teksten op fra Joachim Wielandts trykkeri i en version fra 1729.[19]

Joachim Wielandt blev en matador på det litterære marked i Danmark, efter at han begyndte sin bogtrykker- og forlagsvirksomhed i 1719. Han fornyede avisudgivelserne, og han begyndte i 1720 at udgive det litterære ugeskrift *Nye Tidender om lærde Sager*, som forsynede den intellektuelle republik med anmeldelser og nyheder fra det europæiske litterære marked.[20] For at finansiere denne virksomhed søgte han i 1721 om at få eksklusivt privilegium på 97 bøger, som ingen anden havde privilegium på, hvoriblandt historien om *Helena*.[21] Først i 1727 lykkedes det ham at få privilegium på 30 små historier i 20 år, men under storbranden i København 1728 mistede han trykkeriet, og hele produktionen brændte. Han begyndte forfra og fik i 1729 sine privilegier fornyet og udvidet for sig og sin hustru i 20 år.[22] Udgaven af historien om *Helena* fra 1729 er det synlige resultat af

disse anstrengelser. Versionen var let spogligt redigeret i forhold til det 17. århundredes ortografi og på 72 sider, som havde en satsblok eller kolumne på 27 linier, sat med en stor læsevenlig type, og der var plads til fortløbende kolumnetitel.

Joachim Wielandt døde i 1730, hvorefter hustruen Inger Vindekilde overtog virksomheden. Hun mistede efter få måneder privilegiet som kongelig privilegeret universitetsbogtrykker, men fortsatte virksomheden med de øvrige arvede privilegier, hvorved hun blev storproducent af nyheder og populær litteratur i alle genrer.[23] Fire udgaver af historien om *Helena* er overleveret blandt de mange små historier fra Inger Vindekildes trykkeri, som på titelblade kan genkendes ved firmabetegnelsen "H.K.M. privilegerede Bogtrykkerie", det vil sige at hun fortsat kaldte sig Hans Kongel. Majest. privilegerede Bogtrykkeri. Det var ellers udtrykkeligt bestemt i privilegietildelingen, at de små historier ikke måtte bære kongeligt privilegium, men det gjaldt jo ikke for trykkeriet selv.

Udgaverne af *Helena* fra Vindekildes trykkeri har uændret oktavformat, men udgave for udgave forandres deres øvrige form og udstyr. I versionen fra 1734 er papirforbruget faldet til fire ark, det vil sige 64 sider. Den papirbesparelse er opnået ved at fjerne kolumnetitlen og skyde to ekstra linier ind på hver side, hvorved der vindes seks sider. I versionen fra 1754 fremstår historien om den tålmodige *Helena* med en kolumne på 32 linier, med en mindre og dårligere satskvalitet, hvorved den kan rummes på tre ark papir, som svarer til 48 sider. Samtidig var der blevet foretaget nogle mindre tekstforkortelser. Hvor det eksempelvis i udgaven fra 1729 hed: "Paven har ikke Magt at tillade det, som er mod Guds Bud, og førend jeg overtræder Guds Bud og samtykker…", så forkorter 1754-versionen: "Paven har ikke Magt at tillade det, som er mod Guds Bud, og førend jeg her udi samtykker…".[24] Hvert eneste ord talte, for det var vigtigt at reducere historien til tre ark papir, da forbruget af papir var en overordentlig væsentlig økonomisk faktor ved en produktion, som skulle nå et bredt, købedygtigt publikum.

Med omfanget "3 ark i oktav" havde *Helena* fundet sin form på bogmarkedet i det næste århundrede. På "H.K.M. privilegerede Bogtrykkerie" blev nye udgaver udsendt i denne form og dette udstyr i

1757 og 1763, og *Helena* fulgte sammen med andre historier med, da Inger Vindekildes søn solgte trykkeriet til Hans Jensen Graae, som overtog det omkring 1765.

Samtidig med at Graae producerede historien om *Helena*, blev den en del af repertoiret hos Johan Rudolph Thiele fra 1770, det vil sige fra det første år han drev sit trykkeri. Da Thiele i en udgave fra tiden mellem 1797 og 1806 lod historien redigere og gennemskrive på samtidens moderne dansk, blev de "tre ark oktav" fastholdt, og denne moderniserede version overtog producenten P.W. Tribler mellem 1829 og 1835.[25]

I tilfældet *Helena* var det hos Wielandt og Vindekilde, at historien blev formgivet til et voksende populært, litterært marked mellem 1720'erne og 1750'erne. En tilsvarende udviklingshistorie gennemløb historien om *Kejser Octavian*.

En skiøn lystig Historie om Kejser Octaviano, hans Hustrue oc to Sønner hørte til de meget lange historier. De første overleverede udgaver trykt på dansk i København i 1658 og 1697 omfattede hver især 135 blade og 112 blade. Da Inger Vindekilde medtog historien i repertoiret på "H.K.M. privilegerede Bogtrykkerie" i 1744, moderniserede hun teksten og formgav den til en bog på 82 blade, eller 164 sider, som dog i en senere udgave faldt til 160 sider, eller 10 ark. Det var stadig en stor bog, og det samme oktavformat, udstyr og papirforbrug blev fastholdt i 1768 hos Hans Jensen Graae, som dog i udgaverne fra 1780'erne fik teksten presset ned på ni ark papir (144 sider).[26] Thiele tog derimod ikke *Kejser Oktavian* med i sit repertoire, sandsynligvis fordi den var for lang og dermed for dyr for hans koncept for udgivelse af små historier. Men hvorfor han ikke selv lod den bearbejde og forkorte, kan vi ikke vide, for han holdt sig ikke tilbage over for andre titler som eksempelvis *Historien om den Skiønne Magelona og Peder med Sølvnøglen*.

Historien om *Magelona* hører til blandt de historier, som har en stor overlevering af udgaver fra 1600-tallet til 1800-tallet, og i dansk boghistorisk sammenhæng er den ufravigeligt knyttet til pastor Johannes Rüdes beretning i Vonsild kirkebog 1688 om tjenestepigen Mette Jensdatter.[27] Mette var gået til marked i Kolding for at købe en historie som Peder med Sølvnøglen eller lignende, men var omkom-

met på hjemvejen – en lille kriminalhistorie, som løfter sløret for den sociale bredde i *Magelonas* publikum i slutningen af 1600-tallet.

Den udgave af *den Skiønne Magelona*, som Mette måske fik købt før sin dramatiske død, var på 63 blade, hvilket er fælles for de kendte 1600-tals udgaver (1690, 1698), mens omfanget i 1700-tallets udgaver faldt til 56 blade eller 112 paginerede sider, således som vi finder historien hos Hans Jensen Graae i 1783.[28] Da bogtrykker Thiele i begyndelsen af 1800-tallet medtog historien om *Magelona* i sit repertoire af små historier, betød det en udeladelse af kapiteloverskrifter og en gennemskrivning af historien, således at den kunne udkomme i formen "tre ark oktav".[29] Historien blev reduceret til en trediedel hos Thiele – fra de oprindelige 126 sider til 48 sider – en forkortelse, som blev formskabende for 1800-tallets udgaver. Historien om *Fortunatus* og historien om *Kong Appolonius* undergik samme formforvandling og udkom på nogle få ark hos Johan Rudolph Thiele ved overgangen til 19. århundrede.[30]

Mange små historier havde i forvejen en længde, som svarede til de moderne krav på markedet for populær læsning, hvilket gjorde tilpasningen nemmere.

En Lystig Samtale imellem Kong Salomon og Marcolfus var repræsenteret med en udgave fra Lübeck i Laurentz Albrechts katalog over "Bücher in Denischer Sprach" fra 1591. Den er ikke bevaret, men den ældste bevarede udgave fra 1699 havde fra begyndelsen formen "tre ark oktav". Også en udgave fra 1711 strakte sig med sine 20 blade over 2½ ark, mens samtlige bevarede udgaver fra slutningen af 1700-tallet og udgaverne frem til 1846 holdt sig på to ark, som svarer til 32 sider.[31] Et ark papir var blevet sparet, satstypen formindsket og teksten udsat for sproglig modernisering undervejs – med et flittigt brugt ord som eksempel: "ars" blev til "røv".

Josephs Historie, som også ofte blev kaldt *Assenath*, fordi Josephs hustru nu engang var mere spændende end Joseph selv, havde næsten samme omfang som *Marcolfus* og gennemgik en tilsvarende udvikling inden for oktavformatet: I udgaverne fra 1657 og frem til og med Inger Vindekildes udgave fra 1735 bestod den af to ark, men i den næste overleverede udgave fra 1786 var den nede på 24 sider. Et halvt ark var blevet sparet, og derved blev det.[32]

Historien om ridder Reymundt og Melusina, som blev til en orm hver lørdag aften, begyndte også på to ark papir i 1667 og holdt dette mål frem til Wielandt i 1729, mens den hos Borup og Thiele i 1770'ernes København blev til en tryksag på 24 sider, ligesom *Josephs Historie*. Sådan blev *Melusinas* form og udstyr ved med at være århundredet ud, mens 16 sider var tilstrækkeligt i udgaven fra H.P. Møller i 1858.

Tilsvarende gik det med *Griseldis*, som blev forkortet fra 48 sider til 24 sider, før Thiele moderniserede historien mellem 1797 og 1806 i samme form og udstyr på halvandet ark oktav.[33]

Selv om historierne om *Judas* og *Pilatus* var kortfattede fra begyndelsen, blev de i forhold til 1700-tallets udgaver hver især forkortet med en tredjedel hos Thiele mellem 1797 og 1806. De blev nu hver især trykt på ét ark og halvandet ark, hvilket var præcis det halve af formgivningen fra det 17. århundrede.[34] Kun oktavformatet var stabilt.

I løbet af det 18. århundrede og ved overgangen til det 19. århundrede blev de små historier for de flestes vedkommende til små historier med et omfang på mellem ét og fire ark oktav. Den form svarede til det øvrige repertoire og dets prisniveau, og samtidig var omfanget velegnet til kolportagesalg.[35] Teksternes ortografi og sprogbrug blev løbende moderniseret gennem det 18. århundrede, mens forkortelser forekom dikteret af hensynet til formforvandlingen. To virksomheder i København var særligt centrale i denne formforvandling. Den ene var det Wielandtske forlagstrykkeri, som havde privilegium på en række af de små historier frem til 1749 og brugte det til flittigt at relancere det 17. århundredes litteratur på det 18. århundredes bogmarked. Det andet var Johan Rudolph Thieles forlagstrykkeri, som specialiserede sig i populær litteratur, billeder og viser fra trykkefrihedens år 1770.

Det var ikke alene form og tekstversioner, som undergik forandring fra det 16. til det 19. århundrede. Formforvandlingen havde også lod og del i forandringen af konteksten for de små historier på det litterære marked. Baggrunden for teksternes handlingsunivers og forestillingsverden skiftede karakter.

Fausts forvandlinger på bogmarkedet

Allerede året efter at Johann Spies havde trykt førsteudgaven af *Historia von D. Johann Fausten* i Frankfurt A.M., udkom den i 1588 i dansk oversættelse hos Mads Vingaard i København.[36] Oversættelsen var på 128 smukt trykte blade med store overskrifter og marginalier eller løbende indholdsfortegnelse i marginen. Der var tale om en stor og givetvis dyr bog. Men samtidig med at Faust-historien var sidste nyt på bogmarkedet for det litterære publikum, var der andre og billigere muligheder for at få nye tidender om og advarsel mod trolddom og dens fatale følger. Et nyhedsblad fra bogtrykkeren Lorenz Benedicht, som var Mads Vingaards konkurrent i København, sætter historien om *Faust* i perspektiv.[37]

Der var tale om en dansk oversættelse af et tysk flyveblad, som berettede om de sidste års trolddomsprocesser i Rhinlandet fra Trier til Köln. Bogtrykkeren Lorenz Benedicht kendte sit marked godt: De danske trolddomsprocesser tog til i de sidste to årtier af 1500-tallet og kulminerede i de første årtier af 1600-tallet. Flyvebladet fra 1591 havde efter processtatistikken at dømme tidsånden med sig. Hvad var det for en forestillingsverden, som Lorenz Benedicht stillede til rådighed for sine læsere? En verden, hvor helvede – med flyvebladets ord – var blevet for småt. Djævlene løb om i den ganske vide verden – se blot resultatet: misvækst, kvægdød, børnedød, lamhed etc. Hovedhistorien eller hovedfascinationen var "varulven" stumme Peder fra Boppard, ikke langt fra Köln. Den rituelle aflivning af "varulven" var da også temaet for flyvebladets træsnit, der skildrede alle henrettelsens faser, indtil stumme Peders hoved sad sømmet fast på kroppen af en ulv, som var udført i træ og opsat på et hjul.

I modsætning til samtidens opfattelse af stumme Peder og alle de andre anklagede i flyvebladet var Faustfiguren ikke ufrivilligt besat. Faust havde foretaget et valg, og han havde valgt det onde for timelig vinding og evig fortabelse. Det personlige valg var det moderne ved Faust-historien, men konteksten for forskrivelseshistorien var traditionel. I bogen *Faust* afløste den ene selvstændige lille trolddomshistorie den anden uden indre sammenhæng. Historiernes antal blev alene afgrænset af bogens længde.

Versionerne af *Faust* fra 1500- og 1600-tallet indeholdt både en kosmografi og en levnedsbeskrivelse. De kosmografiske beskrivelser af himmel og helvede var stærkt inspireret af trykte kosmografier, krøniker og topografier – ikke mindst af de tilsvarende beskrivelser i Hartmann Schedels *Weltchronik* fra 1493, som var udkommet på tysk i 1497.[38] Samtidig var historien om *Faust* et protestantisk opbyggelsesskrift, som advarede mod fortabelsen.

I 1635 havde skomager Christen Pedersøn i Odense forskrevet sig til djævelen med liv og sjæl til evig tid "efter Fausti Eksempel, som han beraaber sig paa".[39] Universitetets konsistorium blev hørt i sagen, og professorerne anbefalede dødsstraf til skomageren, samt at "den kristne Øvrighed vilde af gudelig Nidkjærhed lade under Livsstraf forbyde Fausti Historie og andre saadanne bespottelige Skrifter, af hvilke de enfoldige kunne til Djævelens Tjeneste forføres".[40] Denne livsstraf for at udbrede historien blev ikke indført, men da universitetet varetog censurfunktionen, kan der ikke være tvivl om, at *Faust* i tiden efter 1635 var forbudt.

Det er måske baggrunden for, at vi i 1600-tallet kun kender udgaver af *Faust* fra Skåne. I 1674 blev teksten genudgivet i Lund uden marginalier af den simple grund, at der ikke blev brugt papir på en margin. Herved vandt man ikke mindre end 33 blade – ca. en fjerdedel af bogens tidligere omfang. Fra en pragtudgave blev historien formateret i normalt oktavudstyr. Den blev en historie på linie med andre historier. Omfanget på 95-96 blade var det normale i rækken af overleverede eksemplarer fra slutningen af 1600-tallets Lund.

I 1700-tallet var historien om *Doctor Faust* pludselig kun på 48 sider, og de ideelle "tre ark oktav" blev fra det første overleverede eksemplar fra 1732 det normale i 1700-tallets udgaver.[41] Den forkortede *Faust* var en tysk bearbejdelse foretaget af CM, "ein Christlich Meynender", i Frankfurt og Leipzig i de første årtier af 1700-tallet.[42] Den danske oversættelse blev udarbejdet af den unge teolog N.F. Bang, som ernærede sig som huslærer og skribent, før han blev udsendt som præst til de Vestindiske Øer i 1734, hvor han døde på Sct. Thomas i 1736.[43]

Joachim Wielandt havde fået privilegium på historien om *Faust* i 1729, og *Doctor Fausti Historie* var da også medtaget på salgslisten

fra Inger Vindekildes trykkeri mellem 1735 og 1755.[44] At Joachim Wielandt kunne få privilegium på historien viser, at den version ikke længere var omfattet af censur. I fortalen til 1700-tallets forkortede version siger den anonyme forfatter præcist, at baggrunden for redigeringen var et hensyn til dem, "som have ønsket sig at have hans Levnets Beskivelse aleeneste paa nogle Ark".[45]

De tre ark oktav var tilstrækkeligt, når de 68 kapiteloverskrifter blev afskaffet, og når historiens handling blev bragt i forgrunden, mens de mange historier i historien blot blev refereret på nogle få linier. Samtidig blev sammenfatningen af den senmiddeladerlige kosmologi fra det 16. og 17. århundredes udgaver udeladt. Men 1700-tallets referat var tro mod kernehandlingen i 1500-tallets *Faust*, blot blev den evangeliske dimension og kritikken af "papismen" styrket: "Nok er det, naar vi sige, at det var ham ganske let, at se Lutheri Reformation forud, eftersom der i hans Tid hørtes den største Sukken under det haarde Aag i Pavedommet, og Præsternes ugudelige, ja, sodomistiske Opførsel, havde Indseende fornøden."[46]

Som noget nyt blev en lille pietistisk drejning indført: "Hvoraf vi lære at kiende Guds ubeskrivelige Barmhiertighed, at alle Creature, endogsaa Dievelen selv imod hans Villie, maae formane de affaldne Syndere til Omvendelse."[47] Omvendelsesbegrebet fik indpas i 1700-tallets version. Faust blev et modbillede til omvendelsens mulighed – et begreb som 1588-versionen ikke brugte.

Samtidig med at 1700-tallets forkortede Faust blev udgivet, kom historien om hertugen af Luxenborgs Pagt med Satan på markedet i København i 1733. Den havde det samme format som den forkortede *Faust*, det vil sige tre ark oktav, hvoraf de 44 sider var tekst. Som noget sjældent føjede sig hertil to billedark, som med fire træsnit illustrerede historiens begyndelse og slutning.[48] Selve historien optog de første 30 sider, hvorefter fulgte en "Til-Skrift om Christian Friederich Grasshoff hands Forbund med Diævelen", som var dateret Torgau 1709. *Hertugen af Luxenborg* var kendt i København i 1721, hvor en musketer fra Rendsburg angiveligt havde forskrevet sig til Satan med hertugen af Luxenborgs pagt som forbillede.[49]

Hertugens forskrivelseshistorie var modelleret over nogle historiske begivenheder under den Nederlandske Krig 1672-1678. I samti-

dens aviser berettedes om hertugen af Luxenborgs brutale indtagelse af byerne Trier og Utrecht i 1673.[50] På den baggrund dannede krigsrygter om hertugens "ukristelige og barbariske Gerninger" det midterste afsnit i fortællingen, som flankeredes af forskrivelsespagtens 28 punkter fra 1653 og af hertugens endeligt 36 år senere. Ondskaben og de beskrevne krigsforbrydelser blev på den måde forbundet med Satan og rodfæstet i en traditionel religiøs forestillingsverden. Djævelen blev fremstillet som en historisk aktør i 1600-tallets europæiske politik, og i 1630'ernes Danmark havde der fra skomagerværksted til Universitetets konsistorium ikke været tvivl om, at en pagt med djævelen var et juridisk forhold, som skulle straffes med døden. Blev forskrivelser stadig opfattet på samme måde, da historierne om *Faust* og *Hertugen af Luxenborg* blev trykt i 1730'ernes København?

Mens hekseprocesser i Danmark klingede ud sammen med 1600-tallet, så fortsatte djævleforskrivelser med at være juridiske sager i 1700-tallets første halvdel.[51] Mellem 1710 og 1754 blev 19 processer ført mod personer, som angiveligt havde forskrevet sig til Satan, og fire af de anklagede og dømte blev henrettet – deriblandt Grenader Johan Pistorius.[52]

En vise, som blev solgt i forbindelse med Johan Pistorius' henrettelse i 1719 – og sikkert sunget ved den lejlighed – giver et levende indtryk af, at Satan for visens forfatter og publikum var en aktør i det daglige liv i 1719:[53]

> En grov Syndere Ved Nafn Johan Pistorius Som Ved en Haandskrifft vilde giøre Forbund med Sathan/ dog det kom icke til den Ende/ men til Frelse for denne Synders Siæl skal han paa førstkommende Søndag (da hand tilforn har giordt Poenitentse) medeelis udi Guds Huus det hellige Sacramente/ og foreenis med sin Gud/ dog skal hand henrettis med et Sverd paa Mandag d. 24. April for sin grove Synd og Guds fortørnelse/ om Legemet end lider/ saa er dog Siælen vis paa Himmerig og den ævige Salighed.
>
> Forfattet udi en Viise som siunges med den Thone: Som en Hiort med Tørst befangen etc.
>
> Tryct Aar 1719.

4
See, hvor Sathan hand er rede/
At hand dig bedrøve kand/
Hand vil dig til Ondskab lede/
Sette dig i Jammer-Stand […]

5
Du vel veed hand som en Løve/
Løber om i alle Land/
At hand morderi kand øve
Hvorsom helst hand treffe kand […]

6
Her os møder et Exempel
I en Mand som nesten laa
Tegnet med den Ondis Stempel/
Og var færdig bort at gaa/
Hand opskrev en haard Contract/
Og var nær i Jammer lagt/
Dog det kom ey til den Ende/
Thi Gud ham paa Vejen vende.

7
Hand det skrifftlig vilde give
Ind til den ureene Aand/
At hand Sathans skulde blive/
Skrev det med sin egen Haand/
Men til Glæde for hans Siæl
Hand som var en Synde-Træl/
Sathan hand kom dog for silde
Til det færdig lavet Gilde.

9
Sathan hand har dog ey kundet
Fange dette Syndens Barn/
Men hand Naade haver fundet/

Og er fri for Sathans Garn/
Dog skal Straffen følge paa
At hand ey skal siden gaa
Til den samme Synd at drive/
Og saa verre plaget blive.

Hvor heldig kunne man være? Fordi Satan kom for sent, var pagten ikke blevet en realitet, og den angrende Pistorius, som offentligt havde skriftet sin synd og modtaget nadveren, var sikker på frelse, når han blev halshugget.

Det var ikke kun på visens gadeplan, at Satan var en juridisk kontraktperson. Det var også tilfældet for flertallet af de dommere, som dømte Pistorius. Men på det juridiske plan var der forandring: I slutningen af 1720'erne og i 1730'erne var der enighed om at undgå dødsstraf på området. Først i 1740'erne fandt naturrettens teoretiske afvisning af forskrivelsens mulighed anvendelse hos en ny generation af jurister, og det juridiske grundlag for proces faldt bort.[54]

De små forskrivelseshistorier kom på markedet i 1730'erne på det tidspunkt, hvor myndighederne skiftede holdning til trolddom og holdt op med at forfølge trolddomssager som trolddomsforbrydelser med dødsstraf. Forskrivelserne blev nu af myndighederne anset for gudsbespottelse eller blasfemi, og de små historier om *Faust* fungerede ikke længere som formaningsskrifter mod trolddom, men de blev i anden halvdel af 1700-tallet til underholdende spøgelseshistorier.

Da *Historien om Doctor Faust* udkom hos J.R. Thiele i begyndelsen af 1800-tallet, skar han historien ned fra tre til to ark oktav, og han fik den gennemskrevet på moderne dansk – og så var der endda på sidste blad plads til reklame for tilsvarende underholdning, som vi indledningsvis så. Historien var ikke længere en del af en magisk og religiøs forestillingsverden præget af besættelser, exorcisme og forskrivelser, og omvendelsesbegrebet, som var blevet indført i 1730'ernes version, var også skåret bort hos Thiele. Historien om *Faust* havde ikke længere opbyggelsesskriftets dimension. Titlen var ændret: Faust var ikke længere en troldkarl, men en heksemester på linie med tryllekunstneren i *Doctor Faust's Hexekunster* – en vejledning i trylleri, som var blevet udgivet i 1795.[55]

Sekulariseringen af Faust-figuren på bogmarkedet i anden halvdel af 1700-tallet belyses af et par nyskrevne små historier fra trykkefrihedstiden: *Fandens Liv og Levnet første gang til Trykken befordret ved Doctor Faust*,[56] samt *En oprigtig Fortegnelse paa alle de Hexer og Troldfolk som have været til siden Doctor Faust*.[57] De anonyme historier var skrevet af evighedsstudenten Martin Brun, som var kendt for i små allegoriske historier at hylde skrivefriheden og kritisere embedsmisbrug.[58] På samme måde anvendte han Faust-figuren som et modbillede til oplyst tro på fornuften. Faust beskrev i den første historie, hvorledes Fandens regime var trængt i defensiven af oplysningen, og Fausts efterkommere var hofsnoge, militærfolk, stupide degne og uvidende gejstlige. Faust-figuren blev brugt som anledning til folkelig oplysning i formatet "et ark oktav".

Trykkefriheden og de små historiers formforvandling

Bogtrykker J.R. Thiele moderniserede og tilpassede de små historier til kravene på det marked for tryksager, som hans virksomhed betjente. Han overtog repertoiret af historier fra Joachim Wielandts og Inger Vindekildes projekt, og han tilpassede det til et bredere bogmarked, som var opstået i kølvandet på trykkefrihedstiden. I dette perspektiv var Thieles brug af historierne kulminationen på 1700-tallets genbrug af de små historier fra 1600-tallet.

Den proces har en parallel i en anden af de tekster, som Thiele reklamerede for i det katalog, som var trykt i *Historien om Doktor Faust*. Det drejer sig ikke om en poetisk historie, men om Danmarks historie: *Alle danske Kongers Levnetsbeskrivelse med deres Portrætter.*

Den titel havde Thiele overtaget fra Inger Vindekildes trykkeri, hvor den i 1732 var udkommet i en udgave på 28 oktavblade med træsnit, og hvor den blev genoptrykt flere gange.[59] Men kongernes levnedsbeskrivelse var ikke en ny opfindelse i 1732. Vindekilde havde på samme måde som i tilfældet med de små historier genbrugt og suppleret en version, som første gang var blevet trykt i København i 1645.[60]

Thieles virksomhed ændrede i begyndelsen af 1800-tallet også traditionen for denne tekst. Titlen blev ændret fra *En kort Levnedsbeskrivelse over Kongerne i Danmark*, til den mere moderne: *Alle danske Kongers Levnedsbeskrivelse*. Kongerne blev nu "danske", og da Thieles trykkeri atter udgav levnedsbeskrivelserne i 1816 svarede titlens nationalisering af kongerne til tekstens nyredigerede, patriotiske indhold.[61] Nøglepersonen bag traditionsforandringen var professor Rasmus Nyerup, som anonymt havde gendigtet levnedsbeskrivelserne samme år, som han udsendte sin bog *Almindelig Morskabslæsning i Danmark og Norge igjennem Aarhundreder.*

Joachim Wielandt og Inger Vindekilde havde set en økonomisk attraktiv mulighed ved en privilegeret, specialiseret produktion for 1700-tallets bogmarked af de gamle, små historier sammen med andre, nyere historier, hvilket indebar tilpasning i form, udstyr og stil. Det Wielandtske trykkeri var dog i hovedsagen tro mod selve tekstoverleveringen.

En større brudflade i formgivningen af de små historier fandt sted på Thieles virksomhed, som blev oprettet samtidig med trykkefriheden i årene 1770-1773. I denne periode opstod pamfletlitteraturen i Danmark, og den ideelle pamflet var i oktav og på ca. 1-3 ark papir.

Tidender havde tidligere været i kvartformatet, nu var tidenderne blevet til aviser i kvart, mens flyveskriftet og nyhedspamfletten anvendte oktaven. Thieles trykkeri var den suverænt største producent af flyveskrifter og pamfletter efter 1770.[62] Det er nærliggende at se de små historiers formforandring i sammenhæng med Thieles øvrige produktion: Historierne fik flyvebladets og pamflettens format, og de blev tilpasset det brede marked for tryksager, som trykkefrihedens korte periode havde skabt med så stor succes. Andre trykkerier og provinsbogtrykkere, som i tilfældet Haderslev, fulgte efter med anvendelse af samme form og udstyr.

Indførelsen af trykkefriheden i 1770 blev en brudflade i kommunikationens historie, således som det allerede blev forudset i 1771 af den anonyme forfatter til flyvebladet *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger i Anledning af den i Aviserne fremsadte Snik-Snak om Skrive-Friheden.* Men skriftets forlægger fik ikke ret i, at de små historier blev fortrængt fra bogmarkedet af smagens så-

kaldte forbedring og af de moderne flyveskrifter. Historierne blev en del af flyveskrifternes marked. De udkom så ofte som nogensinde, og de var en integreret del af læserevolutionen fra det 18. til det 19. århundrede.

Trykkefrihedstiden synliggjorde eksistensen af to kommunikationskredsløb, hvor centrum for det ene var privilegerede opgaver for Universitetet og det videnskabelige samfund, for staten og for kirken. Det var de samme institutioner, som tidligere varetog censuren. Centrum for det andet kredsløb var alene markedet. Dette skel mellem institutioner og marked, mellem opgaver og målgrupper fandtes før 1770 repræsenteret på de enkelte trykkerier, og det blev repræsenteret i trykkeriernes differentierede produktion. Men med skrive- og trykkefriheden blev arbejdsdelingen mellem trykkerierne mere markant. Efter censurens ophævelse var det mere tiltrækkende at forsøge sig som bogtrykker og skribent alene på markedets vilkår, og et skel mellem en elitær og en populær mediekultur blev nu tydeligt på virksomhedsniveau.

Det er ikke usandsynligt, at den intellektuelle, litterære interesse i de små historier i slutningen af 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet supplerede katalogbestanden af gamle historier hos forretningsfolk som J.R. Thiele og medvirkede til, at flere af historierne blev gennemskrevet i en ny sprogdragt.

Efter at Rasmus Nyerup i 1816 udgav sit værk om den almindelige morskabslæsning, blev de små historier gradvist til "folkebøger" og udkom i udgaver, som ikke havde nogen lighed med de gamle oktavtryk.[63] Da Carl Elberling i 1867 udgav sin samling af *Folkebøger*, var hans begrundelse: "Medens de fleste af vore Folkebøger endnu bestandig kjøbes og læses af Menigmand, kjender det dannede Publicum omtrent lige saa lidt til dem, som før Nyerup og Rahbek havde virket."[64]

I det 19. århundrede fik de små historier litterært liv i forskellige medieformer og på forskellige bogmarkeder over for forskellige læsekulturer.

NOTER

1 [Anonym] *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger*, København 1771, *Bolle Willum Luxdorphs samling af trykkefrihedens skrifter*, 1. række, bd. 20, nr 13.
2 Grethe Ilsøe, *Dansk forvaltningshistorie: Stat, forvaltning og samfund* 1, København 2000, s. 277.
3 *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger*, s. 4.
4 *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger*, s. 6. *Køge Huskors* var en historie om nogle sager om djævlebesættelser i byen Køge 1608-1615, som var blevet udgivet af Johan Bruunsmand i 1674, men stadig blev udgivet og fandt afsætning som en "historie" i det 18. århundrede.
5 *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger*, s. 12-13.
6 *En ubetydelig Samtale imellem en Skribent og Forlægger*, s. 14-15.
7 Dette afsnit bygger på min afhandling: *Menigmands Medie. Det folkelige bogtryk i Danmark 1500-1840. En kulturhistorisk undersøgelse*, København 1999, s. 465-477.
8 Harald Ilsøe, *Bogtrykkerne i København og deres virksomhed ca. 1600-1810. En biobibliografisk håndbog med bidrag til bogproduktionens historie*, København 1992, s. 150-151 og 172-175 (citat s. 150).
9 *Den over hele Jorden bekjendte store Hexmester Dr. Johan Fausts saare mærkværdige Levnetsløb, Forbund med Djævelen og skrækkelige Endeligt*, København u.å., Tilkjøbs i store Helliggeiststræde No. 150 og 151, s. 31-32.
10 1591-kataloget er i kvartformat på 38 blade trykt hos Asswerus Kröger i Lübeck med titlen, *Catalogus librorum qvi reperiuntur in Bibliotheca Laurentii Alberti, civis ac bibliopolæ ciuitatis jmperialis Lubicencis,* hvor de sidste sider er viet til tryk på dansk (s. 74-75) og svensk (s. 76). 1599-kataloget trykte Albrecht selv i kvartformat på 66 blade, *Catalogus aliqvot librorum, apud Laurentium Alberti bibliopolam, Lubecæ ac Rostochij venalium*. Herom Isak Collijn, "Bokföraren Laurentz Albrecht i Lübeck", *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* X, 1923, s. 171-176.
11 Rasmus Nyerup, *Almindelig Morskabslæsning i Danmark og Norge igjennem Aarhundreder*, København 1816.

12 Rasmus Nyerup optrykte det, "Fortegnelse over den danske Almues Morskabsbøger", *Maanedsskriftet Iris*, marts 1795, s. 227-229.
13 Joseph Görres, *Die teutschen Volksbücher: Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein,* Heidelberg 1807.
14 Carl Elberling, *Danske Folkebøger*, København 1867.
15 *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede*, bd. 1-13, udg. J.P. Jacobsen, Jørgen Olrik og R. Paulli, København 1915-1936.
16 Richard Paulli, "Bidrag til de danske Folkebøgers Historie", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede*, udg. J.P. Jacobsen, Jørgen Olrik og R. Paulli, bd. 13, 1936, s. 169-291.
17 Paulli 1936, s. 238-239.
18 *En Underlig oc dog meget Skiøn Historie/ Om den Tolmodige Helena*, København 1677, 39 upaginerede blade. Samme titel, uden sted 1703. 80 paginerede sider.
19 *En Underlig oc dog meget Skiøn Historie/ Om den Tolmodige Helena*, København, Trykt udi H.K.M. privileg. Bogtrykkerie, 1729. 72 paginerede sider.
20 P.M. Stolpe, *Dagspressen i Danmark, Dens Vilkaar og Personer indtil midten af det attende Aarhundrede* bd. 3, København 1881, s. 1-71. Jette D. Søllinge og Niels Thomsen, *De danske aviser* 1634-1989, 1, Odense 1988, s. 86-93.
21 I sin ansøgning argumenterede Wielandt for, at de små historier skulle skabe en indtægt, som kunne bruges på andre omkostningskrævende projekter, dvs. allerede i begyndelsen af 1700-tallet hørte historierne ikke til den dannede læsning: "Saadan Kram er det, der skal soutenere den store Hasard og de store Omkostninger, der falder ved reelle og gode Bøgers Oplag". Citeret efter Werlauff 1858, s. 146. Wielandts argument blev til en replik i Ludvig Holbergs komedie *Barselstuen* i 1723.
22 Listen over de små historier som Wielandt og hans arvinger fik privilegium på, inklusive *Helena*, er citeret hos Werlauff 1858, s. 145-149.
23 Ilsøe 1992, s. 109-111. Se også note 12 ovenfor.
24 1729-udgaven, s. 5. 1754-udgaven, A2.
25 "Haandskriftbeskrivelse og Bibliografi", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede* bd. 8, København 1920, s. 216-220.
26 "Bibliografi", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede* bd. 4, København 1919, s. 329-345.
27 Hans H. Worsøe, *Vonsild Kirkebog 1659-1708*, København 1982, s. 143-

144. Charlotte Appel, *Læsning og bogmarked i Danmark i 1600-tallet* 1, København 2001, s. 17-18.

28 "Haandskriftbeskrivelse og Bibliografi", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede* bd. 7, København 1918, s. 235-242.

29 *En ualmindelig smuk Historie om den skjønne Magdelone, en Kongedatter af Neapel, og Ridder Peter med sølv Nøglerne, en Grævesøn af Provence. Skreven til behagelig Morskabslæsning*, København, Tilkiøbs i store Helliggejststræde No. 149, det vil sige hos Thiele efter 1806. *Magelona* titlen nævnes også i Thieles salgskatalog fra historien om *Faust* (se note 9), så forkortelsen er sandsynligvis foretaget i perioden mellem 1797 og 1806.

30 *Fortunatus* blev trykt i slutningen af 1700-tallet hos Hans Jense Graae i udgaver på ni ark (144 s.), mens Thiele skar den ned til fire ark (64 s.). *Kong Appolonius* udkom i 1700-tallet hos bl.a. Inger Vindekilde og Hans Jensen Graae i udgaver på seks ark (96 s.), mens Thiele skar den ned til halvandet ark (24 s.), og så var der endda plads til en salgsliste på det sidste blad. Både *Fortunatus* og *Appolonius* udkom dog i længere versioner igen i det 19. århundrede. "Bibliografi", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede* bd. 10, København 1927, s. 271-287 og 3, s. 201-210 (supplement, 13, s. 151-154).

31 Paulli 1936, s. 83-94.

32 *Danske Folkebøger* 1, s. 231-240.

33 *Danske Folkebøger* 8, s. 233-250.

34 *Danske Folkebøger* 1, s. 253-263.

35 Just Mathias Thiele, som var en af Johan Rudolph Thieles sønner, har i sine erindringer fra 1795-1826 fortalt om kolportagevirksomheden fra faderens trykkeri. Just Mathias Thiele, *Af mit Livs Aarbøger,* København 1873, s. 1-60.

36 Den tysksprogede udgivelseshistorie kan følges bibliografisk hos Karl Dietrich Leonhard Engel, *Bibliotheca Faustiana* (1884), Hildesheim 1970, s. 57-108. Den dansksprogede udgivelseshistorie i *Danske Folkebøger* 12, s. 251 ff.

37 *En Forskreckelig oc Sand Bescriffuelse om mange Troldfolck: som ere forbrende for deris Misgierninger skyld fra det Aar 1589 regnendis: Først tryckt udi Colne met Caspar Schumans aff Erfurt bekostning Oc nu udi Kiøbenhaffn aff Laurents Benedicht*, 1591, 6 blade i kvartformat.

38 *Historia von D. Johann Fausten*. Mit einem Nachwort von Renate Noll-Wiemann. Ludwig Erich Schmitt & Renate Noll-Wiemann, *Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken* Reihe A Band 13, Hildesheim 1981 [s. 237-262], s. 247.

39 Holger Frederik Rørdam, "To mærkelige Universitetsbetænkninger", *Kirkehistoriske Samlinger* 5, København 1864-1866 [s. 450-455], s. 451.

40 Rørdam 1864-1866, s. 453.

41 *Dend i den gandske Verden bekiendte Erts-Sort-Konstner og Trold Karl D Johan Faust Og hans med Diævelen oprættede Forbund forundringsfulde Levnet og forskreckelig endelig, beskreven af en Christelig Meenende paa nye effterseet, Og alle mutvillige Syndere til en hiertelig formaning og Advarsel til Trycken befordret, Oversat af det Tydske Sprog ved N.F.B*, u.s. 1732.

42 Engel 1970, nr. 226, s. 90-91.

43 H. Ehrencron-Müller, *Forfatterlexikon omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814* 1, København 1924, s. 236-237.

44 Om privilegiet: Werlauff 1858, s. 149. Om Vindekildes katalog: Nyerup 1795, s. 227-229.

45 *Den i den ganske Verden bekiendte Erts-Sortkonstner og Troldkarl Doctor Faust og hans med Dievelen oprettede Forbund forundringsfulde Levnet* […] *Oversat af det Tydske Sprog ved N.F.B.*, Haderslev 1775, A2. Jf. den tysksprogede version: "Damit ich dem Verlangen einiger, welche seine Lebens-Beschreibung nur in etlichen Bogen zu haben gewünschet, ein Genügen thun möge". Karl Dietrich Leonhard Engel, 1970, nr. 226, s. 90.

46 *Den i den ganske Verden bekiendte Erts-Sortkonstner og Troldkarl Doctor Faust,* s. 38.

47 *Den i den ganske Verden bekiendte Erts-Sortkonstner og Troldkarl Doctor Faust*, s. 17.

48 *Den over heele Verden berømte Hertug af Luxenborg Forrige Kongl. Franzøske General samt Hof-Marchal Hands Pagt og Forbund med Satan, hvilken hand skal have indgaaet og sluttet, da hand Anno 1659 sad fængslet udi Bastillen til Paris* […] *men endtes med forskrekkelse den 2. Jan. 1695*, København 1733. En version fra 1794 u.s. er på 38 s. uden ill.

49 Werlauff 1858, s. 460-468. Werlauff mener derfor, at historien var udgivet på dansk tidligere end de overleverede versioner; men musketeren har sandsynligvis besiddet en tysksproget udgave.

50 "Der Herzog von Luxenburg ligt mit 13000 Mann in und um Utrecht, und erwartet noch etlich tausend, die vor Trier gewesen sind. Sie sollen nach Eroberung selbiger Stadt sehr jämmerlich mit den Einwohnern verfahren", *Nordischer Mercurius*, Hamburg 1673, s. 567.

51 Den sidste henrettelse for hekseri fandt i Danmark sted i 1693. Gustav Henningsen, "Hekseforfølgelser", *Dagligliv i Danmark 1620-1720* 1, red. Axel Steensberg, København 1981 [s. 353-376], s. 373.

52 Tyge Krogh, *Oplysningstiden og det magiske. Henrettelser og korporlige straffe i 1700-tallets første halvdel*, København 2000, s. 124-150.

53 Det Kongelige Bibliotek, København, Hielmstierne 1853 F nr. 43.

54 Krogh 2000, s. 142-143.

55 *Doctor Faust's Hexekunster, en virkelig Begivenhed, som har tildraget sig i det femtende Aarhundrede af Professor Engelschal, med en fuldstændig Forklaring af den naturlige Magie* […] af Andreas Svendsen, København 1795.

56 Venedig 1771, 16 s. oktav. Historien var anonymt trykt i København, *Bolle Willum Luxdorphs samling af trykkefrihedens skrifter*, 1. række, bd. 15, nr. 26. Luxdorph identificerer forfatteren som Martin Brun.

57 København 1771. Trykt hos T. Larsen Borups Efterleverske, 16 s. oktav. *Bolle Willum Luxdorphs samling af trykkefrihedens skrifter*, 1. række, bd. 15, nr. 27. Luxdorph identificerer forfatteren som Martin Brun. Borups efterleverske blev samme år Johan Rudolph Thieles hustru.

58 Martin Brun 1741-1774. H. Ehrencron-Müller, *Forfatterlexikon omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814,* 2, s. 114-118.

59 *En kort Levnets Beskrivelse over alle Kongerne udi Dannemark*, København 1732.

60 Jens Sørensen Nørnissum, *En kort danske Krønicke* […] *fra Kong Dan den første indtil denne nærværende Tid,* København 1645, u.s. 1655.

61 [Rasmus Nyerup], *Danske Kongers Levnetsbeskrivelse*, København 1816.

62 Henrik Horstbøll, "Trykkefrihedens bogtrykkere og skribenter 1770-1773", *Grafiana. Årbog for Danmarks grafiske Museum/Dansk Pressemuseum*. 2001 [s. 9-25], s. 14.

63 Knud Lyne Rahbek og Frederik Thaarup, *Dansk og Norsk Nationalværk, eller Almindelig ældgammel Moerskabslæsning* 1-3, København 1828-1830.

64 Elberling 1867, s. VII-VIII.

LITTERATUR

Appel, Charlotte, *Læsning og bogmarked i Danmark i 1600-tallet*, København 2001.

Collijn, Isak, "Bokföraren Laurentz Albrecht i Lübeck", *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* X, 1923, s. 171-176.

Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede bd. 1-13, udg. J.P. Jacobsen, Jørgen Olrik og R. Paulli, København 1915-1936.

Ehrencron-Müller, H., *Forfatterlexikon omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814* 1-12, København 1924-1939.

Elberling, Carl, *Danske Folkebøger*, København 1867.

Engel, Karl Dietrich Leonhard, *Bibliotheca Faustiana* (1884), Hildesheim 1970.

Görres, Joseph, *Die teutschen Volksbücher: Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein,* Heidelberg 1807.

Henningsen, Gustav, "Hekseforfølgelser", *Dagligliv i Danmark 1620-1720* 1, red. Axel Steensberg, København 1981, s. 353-376.

Horstbøll, Henrik, *Menigmands Medie. Det folkelige bogtryk i Danmark 1500-1840. En kulturhistorisk undersøgelse*, København 1999.

Horstbøll, Henrik, "Trykkefrihedens bogtrykkere og skribenter 1770-1773", *Grafiana. Årbog for Danmarks grafiske Museum/Dansk Pressemuseum*, 2001, s. 9-25.

Ilsøe, Grethe, *Dansk forvaltningshistorie: Stat, forvaltning og samfund* 1, København 2000.

Ilsøe, Harald, *Bogtrykkerne i København og deres virksomhed ca. 1600-1810. En biobibliografisk håndbog med bidrag til bogproduktionens historie*, København 1992.

Krogh, Tyge, *Oplysningstiden og det magiske. Henrettelser og korporlige straffe i 1700-tallets første halvdel*, København 2000.

Luxdorph, Bolle Willum, *Bolle Willum Luxdorphs samling af trykkefrihedens skrifter*, 1. og 2. række, Det Kongelige Bibliotek, København [1770-1773]. On-line bibliografi over samlingen på: www.kb.dk.

Noll-Wiemann, Renate, "Historia von D. Johann Fausten", *Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken* Reihe A Band 13, red. Ludwig Erich Schmitt & Renate Noll-Wiemann, Hildesheim 1981, s. 237-262.

Nyerup, Rasmus, *Almindelig Morskabslæsning i Danmark og Norge igjennem Aarhundreder*, København 1816.

Nyerup, Rasmus, "Fortegnelse over den danske Almues Morskabsbøger", *Maanedsskriftet Iris*, Marts 1795, s. 227-229.

Paulli, Richard, "Bidrag til de danske Folkebøgers Historie", *Danske Folkebøger fra 16. og 17. Aarhundrede*, udg. J.P. Jacobsen, Jørgen Olrik og R. Paulli, bd. 13, 1936, s. 169-291.

Rahbek, Knud Lyhne og Frederik Thaarup, *Dansk og Norsk Nationalværk, eller Almindelig ældgammel Moerskabslæsning* 1-3, København 1828-1830.

Rørdam, Holger Frederik, "To mærkelige Universitetsbetænkninger", *Kirkehistoriske Samlinger 5*, København 1864-1866, s. 450-455.

Stolpe, P.M., *Dagspressen i Danmark, Dens Vilkaar og Personer indtil Midten af det attende Aarhundrede*, København 1881.

Søllinge, Jette D. og Niels Thomsen, *De danske aviser 1634-1989* 1, Odense 1988.

Thiele, Just Mathias, *Af mit Livs Aarbøger,* København 1873.

Werlauff, E.C., *Historiske Antegnelser til Holbergs 18 første Lystspil*, København 1858.

Worsøe, Hans H., *Vonsild Kirkebog 1659-1708*, København 1982.

JON GUNNAR JØRGENSEN

Snorre Sturlesøns *Norske Kongers Chronica*, Kjøbenhafn 1633

Et bokhistorisk monument og en hjørnestein i nordisk historiografi

Den utgaven jeg nå vil presentere, fortjener særlig oppmerksomhet nettopp i dette forum – Nordisk Nettverk for Edisjonsfilologer. Verket har sin opprinnelse på Island på 1200-tallet, det er oversatt i Norge på 1500-tallet og utgitt i Danmark i 1633. Utgaven har hatt meget stor betydning over hele Skandinavia, først i Danmark, så i Sverige og Norge, men også i hjemlandet, Island.

Boka har tittelen *Snorre Sturlesøns Norske Kongers Chronica* (NKC), og inneholder Norges historie fra de eldste tider og til 1387, da unionen med Danmark ble innledet med dronning Margrete. Utgaven er besørget av professor Ole Worm (1588–1664) på grunnlag av et manuskript av den norske presten Peder Claussøn Friis (1545–1614). Første del er basert på kongesagaverket *Heimskringla*, og det er dette som er knyttet til forfatteren Snorre Sturlasson, så følger oversettelser basert på *Sverres saga*, *Bagler-sagaen* og *Håkon Håkonssons saga*. Siste del er et supplement som trolig utgiveren Ole Worm selv har forfattet, og som fører historien fram til 1387. Teksten gir en fyldig gjengivelse av sagaene, men forholder seg nokså fritt til grunnteksten. Det er mer parafrase enn egentlig oversettelse. Teksten inneholder også supplerende stoff fra ulike kildeskrifter, samt oversetterens egne kommentarer og forklaringer.

Dette var ikke den første trykte utgave med kongesagatekst. I 1594 var det utkommet en kortfattet sagaparafrase, opprinnelig utarbeidet av Bergens-lagmannen Mattis Størssøn på 1540-tallet.[1] Denne hadde nok først og fremst betydning i kraft av å være den første, for med den ble eksistensen av kildematerialet kjent. Det har neppe blitt trykt

mange eksemplarer av 1594-utgaven, for den er knapt å oppdrive i dag, bare en håndfull eksemplarer er kjent.

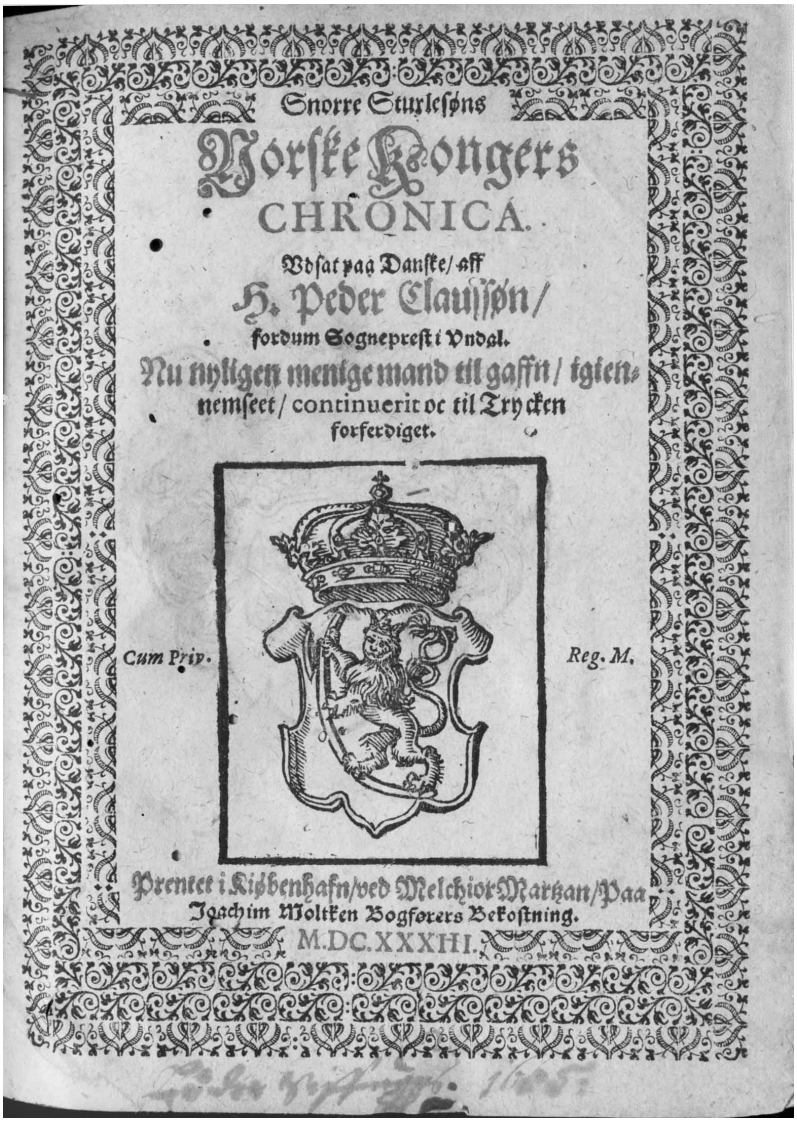
Det var med 1633-utgaven at kongesagaen ble etablert som en grunnpilar i nordisk historiografi. Denne utgaven fikk umåtelig stor resepsjonsbetydning. Sagaverket *Heimskringla* har i dag en fremstående posisjon i alle de nordiske land, særlig i Norge. Snorre og *Heimskringla* er vel det første dagens nordmenn forbinder med sagalitteratur. Verket har hatt sin storhetstid både i Sverige og Danmark og er fremdeles å finne i bokhandlene i nyere utgaver og oversettelser. En kan spørre seg hvordan Snorre har oppnådd denne posisjonen. Utgaven fra 1633 danner kjernen i forklaringen på dette.

Et eksemplar

NKC 1633 er ingen sjelden bok, alderen tatt i betraktning. Dette har naturligvis sammenheng med at utgaven nådde så stor utbredelse. Det eksemplaret som er lagt til grunn for denne presentasjonen, er i privat eie. Det ble innkjøpt i Danmark av antikvarbokhandler Jon Ruud og solgt til nåværende eier i Oslo i 2003. Bortsett fra et manglende hjørne på s. 515–16 er eksemplaret komplett og uten teksttap.

Det topografiske verket "Norges beskrivelse", *Norriges oc Omliggende Øers sandfærdige Bescriffuelse* (NB), er bundet i samme bind. Det er også forfattet av Peder Claussøn og utgitt av Worm i 1632, altså året før NKC. På tittelbladet til begge utgavene står en likelydende eiernotis: Lyder Søffrensen 1665. Lyder har trolig kjøpt begge bøkene dette året, mens innbindingen trolig har skjedd ca. 50 år senere, i første halvdel av 1700-tallet.

Det er svært vanlig å finne de to verkene i samme bind, og det er heller ikke noe nytt. I 1743 utstedte kanselliet under kong Christian 6. et skriv med 43 spørsmål om kultur- og samfunnsforhold i Danmark-Norge. Embetsmenn i bygd og by ble bedt om å besvare spørsmålene med lokale opplysninger. Flere steder i besvarelsene henvises det til NKC 1633, gjerne kalt "Snorre". Men det hender også at henvisningen faktisk gjelder NB. Under herregårder i Akershus amt kan vi lese: "Snurre Sturlesen skriver i sin Norges Beskrivelse om Hammer bye pag*ina* 36ve."[2]


Snorre Sturlesøns
Norske Kongers
CHRONICA.
Vdsat paa Danske/ aff
H. Peder Claussøn/
fordum Sognepræst i Vndal.
Nu nyligen mange mand til gaffn/ igiennemseet/ continuerit oc til Trycken
forferdiget.
Cum Priv.
Reg. M.
Prentet i Kiøbenhafn/ved Melchior Martzan/Paa
Joachim Moltken Bogførers Bekostning.
M.DC.XXXIII.

ILL. 1. Tittelbladet til NKC 1633 er trykt med rødt og sort. Nederst ses navnetrekket Lyder Søffrensen (?) og årstallet 1665.

Også på forsatsbladet til dette eksemplaret finner vi en eiernotis, og denne eieren er atskillig bedre kjent enn den tidligere: A. Oehlenschläger. At den store skandinavisten har hatt "Snorre" i sin boksamling, bør ikke overraske noen. Han øste fra de norrøne kildene i sin diktning og var dessuten en varm norgesvenn. Han omtaler også verket som nordmennenes folkelesning i diktet "Halfdan Svartes Grav" fra syklusen *Norgesreisen* (1834). Dikteren står på gården Stein på Ringerike, der Halvdan Svartes hode i følge *Heimskringla* skal være gravlagt. Diktet beskriver ellers gravleggingen av Halvdan helt i tråd med *Heimskringlas* fremstilling:

Men her hans Hoved! – Dalen bred
Er stolt av denne Grav.
At det er Halfdans alle veed,
Ved Ploug, med Vandringsstav.
Her mindes Bonden gamle Nord;
Og, kommen hiem igien,
Han læser ved sit Fyrrebord,
Sin Snorro Sturlesen.[3]

Verket

Norske Kongers Chronica ble altså utgitt i København i 1633 av professor Ole Worm, en kjent skikkelse i dansk lærdomshistorie. Han var professor innen flere fagområder, først og fremst medisin, men er i dag mest kjent for sitt arbeid med historie og språk. Som nevnt hadde han i 1632 utgitt Peder Claussøns "Norges beskrivelse". Her har Peder et sted referert til sin kongesaga-oversettelse. Denne assosierte Worm med 1594-utgaven og fattet straks interesse. Han fikk hurtig tak i et manuskript som han la til grunn for utgaven.

Vi kan dele innholdet i utgaven i følgende 8 deler:

Utgiverens dedikasjon og innledning
Heimskringla ("Snorres kongesagaer"): Prolog, Ynglinga saga t.o.m. Magnus Erlingssons saga (til slaget på Re, 1177)

Sverres saga
Baglersagaen (Om den urolige tiden fra Sverres død 1202 til Håkon Håkonsson blir valgt til konge 1217)
Håkon Håkonssons saga
Tillegg om tiden etter Håkon Håkonsson (d. 1263) fram til 1387
Kronologiske og genealogiske tabeller
Skaldatal

Det dreier seg om en sammenhengende framstilling av norgeshistorien fra konge til konge fra de eldste tider til og med Håkon Håkonsson (d. 1263) basert på middelalderkilder, samt et nyskrevet tillegg om tiden fram til 1387.

Vi har langt fra full oversikt over Peder Claussøns kilder og forelegg. Det ligger trolig flere manuskripter til grunn for hans *Heimskringla*-tekst. Sverres saga har han hentet fra Mattis Størssøns oversettelse, trykt 1594. Baglersagaen bygger på et ukjent forelegg, men det må ha vært mer fullstendig enn de bevarte manuskripter til denne sagaen, så her representerer utgaven et vesentlig tillegg til det bevarte middelaldermaterialet. Rester av forelegget til Håkon Håkonssons saga er identifisert,[4] men det meste er tapt. Også versjonen av denne sagaen skiller seg på flere punkter fra de kjente, bevarte sagahåndskriftene. Tillegget om tida fram til 1387 er ganske sikkert skrevet av Worm selv.

Tittelbladet

På tittelbladet får vi som vi venter nøkkelopplysninger om forfatter og oversetter og om hvem som står bak utgivelsen:

> Snorre Sturlesøns Norske Kongers CHRONICA. Udsat paa Danske, aff H. Peder Claussøn, fordum Sogneprest i Vndal. Nu nyligen menige mand til gaffn, igiennemseet, continuerit oc til Trycken forferdiget.
> [Vignett: Norges riksvåpen]
> Cum Priv*ilegio* Regiæ M*ajestatis*
> Prentet i Kiøbenhafn, ved Melchior Martzan, Paa Joachim Moltken Bogførers Bekostning. M.DC.XXXIII.

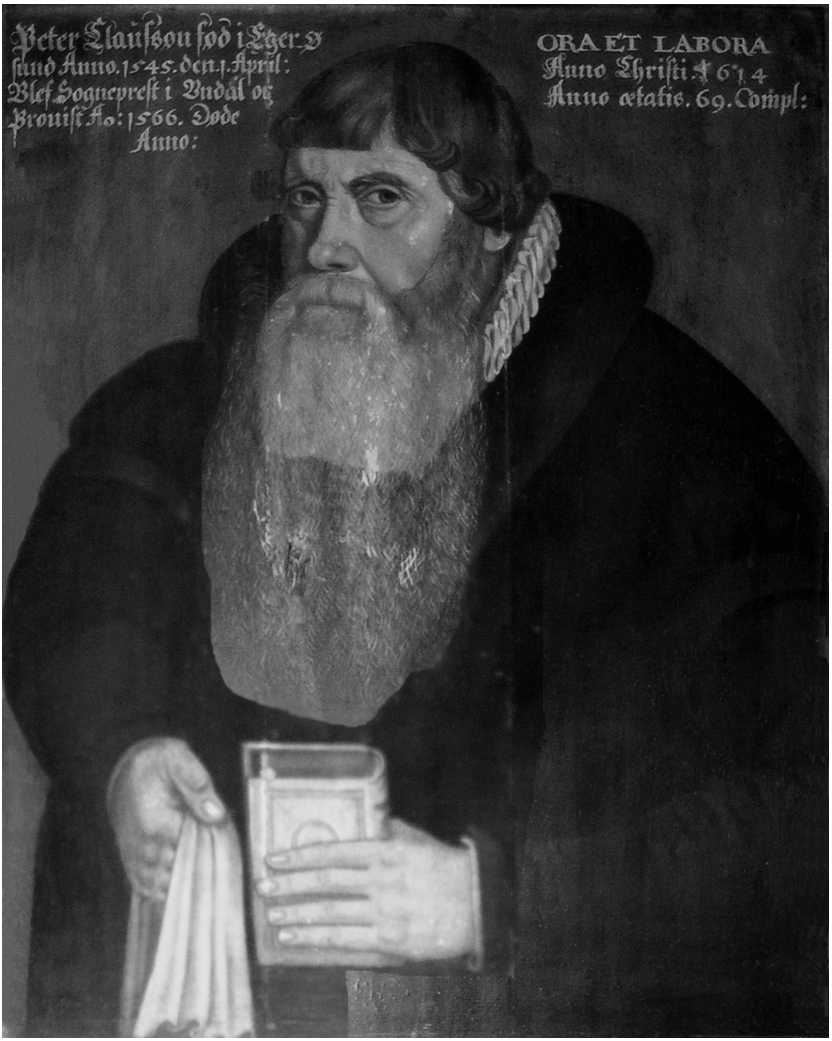
Jeg vil kommentere denne titteltekst ledd for ledd:

Snorre Sturlesøn

Selv om vi forventer en forfatterattribusjon på tittelbladet i en utgave, er denne i høy grad bemerkelsesverdig. Den opplysning at Snorre Sturlasson er *Heimskringlas* forfatter, er i dag alminnelig kjent og utbredt som et faktum (selv om realitetene nok kan diskuteres). Da NKC utkom, var dette imidlertid ukjent, selv på Island. Det var dessuten en vanlig oppfatning at de kjente kongesagaene var norske.

H*err* Peder Claussøn, fordum Sogneprest i Vndal

Peder Claussøn (Friis) var en markant og driftig embetsmann i sin samtid. Det henger et portrett av ham i Valle kirke, nær Lindesnes på sørspissen av Norge, der han virket. På bildet finner vi noen biografiske nøkkelopplysninger, fødsels- og dødsår (1545–1614) samt fødested (”Eger-ø sund”). Bildet kan også si noe om hvordan han faktisk så ut, for det er nok malt mens han levde, siden dødsåret er påmalt senere enn det andre. Peder ble sogneprest allerede som 21-åring i 1566 og ble snart prost, en stilling han satt i til sin død. Han tok del i reorganiseringen av kirken etter reformasjonen og var en god støttespiller for biskopen. Han er i dag mest kjent for sin forfattervirksomhet, som bl.a. bestod av oversettelser av lover og kongesagaer. Ellers skrev han en rekke topografiske arbeider, som for det meste er samlet i NB. De bevarte skriftene tyder på at forfattervirksomheten har vært mest intens på 1580- og 90-tallet. Sagaoversettelsene er fra rundt århundreskiftet. I følge opplysninger i NB skal han ha fullført *Heimskringla*-delen i 1599. De følgende delene er trolig skrevet i de påfølgende år.



ILL. 2. Portrett av Peder Claussøn Friis (1545–1614) i Valle kirke. I øvre venstre hjørne ses opplysninger om fødselsår og fødested. Der er det er også gjort klart til påmaling av dødsår, men det er ikke utfylt. Dødsåret står imidlertid i høyre hjørne. Jfr *färgsuppl*. s. 252.

igiennemseet, continuerit oc til Trycken forfærdiget

Det fremgår av forordet at det var Ole Worm som stod for dette. Med "continueret" siktes det nok helst til tillegget om tida etter Håkon Håkonsson.

Melchior Martzan
Joachim Moltken Bogførers Bekostning

Melchior Martzan og Joachim Moltken (el. Moltke) hadde begge boder i Vår Frues kirke, som var sentrum for bokhandelen i København.[5] Martzan var boktrykker og hadde trykkeoppdrag for Universitetet og for regjeringen. Han var 2. universitetsboktrykker fra 1631, og 1. universitetsboktrykker fra 1644 til -54. Martzan trykte flere av Worms bøker, bl.a. hans viktige runeverk fra 1643. Moltke var en kjent bokhandler ("Bogfører" betyr i denne sammenheng "bokhandler") og drev dessuten som forlegger. Moltke og Martzan samarbeidet om flere utgivelser, og Moltke kalte Martzan "min bogtrykker".[6] De to delte også privilegium for å utgi danske ukeaviser. Worm samarbeidet altså med Moltke for å få kongesagaene utgitt, men samarbeidet har neppe ført til nært vennskap. I et brev uttaler Worm at Moltke "kun bryder sig om sig selv og ikke kender nogen anden Gud end Pengene".[7]

Det norske riksvåpenet

I tillegg til teksten er tittelbladet prydet av det norske riksvåpenet (Den norske løve). Dette er det vel verd å merke seg. Løven finner vi også på tittelbladet til NB (1632).

Ved vignetten står den faste frasen som opplyser om kongelig trykkeprivilegium: Cum Priv*ilegio* Reg*iæ* M*ajestatis*. På baksiden av tittelbladet er familien Urnes våpenskjold, en ørnefot, avbildet. Den knytter an til den påfølgende dedikasjonsartikkelen til riksråd og stattholder Christopher Urne.

Redaksjonell bearbeiding og tekstetablering

Kongekrønikens vei fra kildetekst til utgave består av to hovedetapper: først oversetterens tekstarbeid, så utgiverens. I tillegg ville det vært interessant å diskutere om ikke også Peders grunntekster hadde vært gjenstand for en viss redaksjonell bearbeiding før han fikk dem i hendene, men det ville føre for langt å gå inn på dette i denne sammenheng. Jeg nevner likevel gjerne at det ikke er usannsynlig at Peder har overtatt kildemateriale fra sin mentor, Jon Simonssøn (1512–75), og at tekstene trolig har vært bearbeidet av ham.

Som nevnt er de fleste av Peders kildetekster tapt. Han har utvilsomt brukt middelalderhåndskrifter, men kan også ha brukt eksepter av nyere dato, som igjen grunner seg på middelalderhåndskrifter. Peder gjenforteller kildens tekst snarere enn å oversette. Han satte sammen flere kildetekster, både lineært og parallelt. For å etablere en sammenhengende historieframstilling fra de eldste tider og så langt kildene rakk, skjøtet han kildetekster sammen. Slik kompilering var heller ikke uvanlig i middelalderen. Vi har en rekke kongesagahåndskrifter med en liknende lineær redaksjon, men ingen som dekker en så lang periode som NKC. I tillegg utnytter Peder flere kilder parallelt, også dette en redigeringsteknikk som er velkjent fra middelalderen. Ved å supplere en kilde med en annen gjorde han framstillingen fyldigere. Likevel er den samlede teksten gjennomgående noe kortere enn de sagaversjonene vi kjenner fra bevarte *Heimskringla*-manuskripter. Det skyldes nok dels utelatelser, dels den parafraserende formen, men også at skaldestrofene for det meste er utelatt.[8] Peder har også utstyrt teksten med opplysende kommentarer. Det kan være realkommentarer, forklaringer eller tolkninger. Dette var før fotnotenes tid, men Peder har likevel skilt egne kommentarer fra kildeteksten ved å sette dem i parentes.

Peder Claussøns tekstarbeid har mye til felles med middelalderens kompilasjonsteknikk, men peker også framover mot nyere tiders historieskriving. Tormod Torfæus' store norgeshistorie (utg. 1711) er i prinsippet ikke ulik, selv om den har flere og mer omfattende innslag av kildekritisk drøfting. Overgangen fra "oversettelse" (dvs. para-

frase) til det som betraktes som nyskrevet "historieverk" er uskarp. Torfæus' *Historia rerum Norvegicarum* har samme kronologiske avgrensning som NKC, den går også fram til 1387.

I følge sin "Fortale til Læseren" skal Ole Worm ha latt teksten trykke ordrett etter manuskriptet: "… dernest ladet voris *interpretis* arbeid trycke Ord fra Ord, saa viit som det sig streckede, intet enten lagt der til eller tagen der fra i nogen maade" (s. [c] 3r). Det er likevel ingen tvil om at han har gjort endringer og foretatt redaksjonelle inngrep. Han har i alle fall tilføyd prologen etter en annen upublisert *Heimskringla*-oversettelse, som fantes i Det kongelige bibliotek, Laurents Hanssøns,[9] han har komplettert Håkon Håkonssons saga etter et annet forelegg, og han har tilføyd tillegget om tida 1263–1387. Worm har forsynt utgaven med kronologiske og genealogiske tabeller, i samsvar med tidens krav til historiografisk fremstilling. Bakerst har han plassert et 10 siders tillegg om Dale-Gudbrand med referanse til s. 242 "som var icke i voris *Version*" og i tillegg "Skaldatal", et register over kongelige skalder som han har hentet fra *Heimskringla*-håndskriftet "Kringla". Worm har også forsynt utgaven med dedikasjon og forord: En dedikasjon til Christopher Urne, stattholder i Norge, og en fortale til leseren. Så kommer Snorres fortale, som Worm altså har lånt fra Laurents Hanssøns oversettelse. Det er vanskelig å avgjøre i hvilken grad Worm faktisk har bearbeidet selve teksten, siden trykkmanuskriptet er tapt og det ellers finnes lite kildemateriale til sammenlikning.

Selv om NKC inneholder en omarbeidet og noe forkortet tekst, forsvarer utgaven sin posisjon som den første helhetlige, trykte kongesagautgaven.

Opplaget

Det finnes ingen direkte opplysninger om hvor mange eksemplarer av NKC 1633 som ble produsert. Det henger naturligvis også sammen med tidens bokproduksjon, at bøkene ble trykt gjennom lang tid. Opplagsstørrelser er bl.a. diskutert generelt av Ilsøe,[10] men hans resultat er helst negativt, at det er vanskelig å vite noe om det. Han

trykker imidlertid noen lister over lagerbeholdning, altså restopplag hos noen utgivere, bl.a. Moltke. Moltke døde i 1664, og listene er utarbeidet 1664–66. Moltkes lagerliste inneholder 22 titler, den eldste trykt i 1640, den yngste i 1665. Ikke for noen av titlene er beholdningen under 400 eksemplarer. Flest eksemplarer har han av Veiles juridiske glossarium (1185 eks.), men den er utgitt så sent som i 1665, mens inventariet ble til. Mest sammenliknbar med NKC er kanskje Johs. Meursius bok om Knut den hellige fra 1657 (rest: 523 eks.) og Stephanius Saxo-utgave fra 1644 (439 eks.). Verken NKC eller NB er med på lista. Det kan tyde på at de var utsolgt eller at titler som fantes i mindre kvanta, ikke var med på lista. At både eksemplaret av NKC og NB som er beskrevet over, har eierdatering til året 1665, kan imidlertid tyde på at de ennå har vært i handelen dette året. De restopplagene som er med, tyder på normalopplag ikke mye under 1000. Noe som taler for at opplaget for NKC har vært minst så stort, er at boka faktisk ikke er så sjelden i dag. Den fins i flere eksemplarer i de fleste nordiske forskningsbiblioteker. (Ironisk nok mangler den i Universitetsbiblioteket i Oslo. Nasjonalbiblioteket har derimot flere.) Det fins mange eksemplarer i privat eie, og i gode antikvariater i Oslo og København finnes den alltid på lager, gjerne flere eksemplarer.

Resepsjon

Med renessansen hadde interessen for historieskriving blitt vakt på ny i Europa. Klassiske historieverker ble utgitt med lærde kommentarer. Europas fyrster tok snart historien i bruk for å bygge opp sin prestisje. På godt og vondt fikk historiografien en funksjon som riks-propaganda. Det første nordiske historieverket som utkom på trykk, var Saxo Grammaticus' *Gesta danorum*, som ble utgitt i Paris i 1514 av den danske lærdomsmannen Christjern Pedersen.

Historieskrivingen ble et viktig middel i den stadige rivaliseringen mellom Danmark og Sverige om lederskapet i nord. I kjølvannet av Christjern Pedersens arbeid med Saxo finansierte kongen kontinuerlig historieskriving, og med tiden ble det etablert et fast embete som kongelig historiograf. Saxo dannet ryggsøylen og basis for den dan-

ske historien, men fremstillingen skulle suppleres med stoff fra andre kilder og føres fram til samtida.

Danmark

Da NKC kom ut i 1633, var "Saxo" godt etablert innenfor dansk historiografi og nøt høy anseelse. Det er derfor svært interessant å se at nykommeren tar plass ved siden av "Saxo". Relasjonen til "Saxo" forklarer trolig også den alminnelige betegnelsen på verket, "Snorro" eller "Snorre". Både kravet om forfatterattribusjon og det å benevne et verk med forfatternavnet er fremmed i den norrøne tradisjonen, bortsett fra samtidssagaene. I tilfellet "Snorre" er kravet om forfatterattribusjon ganske sikkert overført fra den latinske tradisjonen, mer bestemt etter mønster fra "Saxo". Ved senere nyoversettelser av "Saxo" ble "Snorre" utgitt i sammenheng. Den første nyoversettelsen av "Saxo" etter 1633, Schousbølles oversettelse (1752), ble fulgt av en nyutgivelse av Peder Claussøns oversettelse (1757). Dernest fulgte N.F.S. Grundtvigs Saxo-oversettelse fra 1818 sammen med en *Heimskringla*-oversettelse. Også Fr. Winkel Horn var i gang med å oversette *Heimskringla* da hans Saxo-oversettelse kom ut (1898), men dette prosjektet ble av markedshensyn kjøpt opp og avviklet av det norske forlaget J.M. Stenersen, som da var i gang med å utgi Storms oversettelse (1899).

Det ser ut til at NKC hadde en dobbelt betydning i det dansk-norske riket på 16- og 1700-tallet. I forhold til dansk historieskriving kunne verket tjene som et supplement til Saxo. Men presentasjonen av verket tyder også på at utgivelsen fra første stund var relatert til Norge. Paret "Saxo og Snorre" støtter opp om betraktningen av Danmark og Norge som "tvillingriker". Saxo var Danmarks historiebok, Snorre Norges. Dedikasjonen til Christopher Urne, Norges stattholder og dertil vignetten på tittelbladet, Den norske løve, støtter entydig opp om dette.

NKC har videre satt tydelige spor i dansk bokhistorie. Den kom i en ny, totalt omarbeidet utgave i 1757 i København. Teksten er helt omskrevet, det har kommet til fotnoter med nye kommentarer, og

skaldestrofene har kommet med i parafrasert form. Det er sannsynligvis Saxo-oversetteren Sejer Schousbølle som står bak, men det står det ikke noe om i boka. På tittelbladet er den store "Herr Peder Clausen" gitt all ære alene. Da den såkalte Københavnerutgaven skulle redigeres på 1770-tallet, ble utgiverne igjen minnet om Peder Claussøns autoritet. Den nye utgaven skulle inneholde oversettelser til dansk og latin i tillegg til den islandske hovedteksten. Den danske teksten skulle "efter høi Ordre" (dvs. etter ønske fra kronprins Frederik) rette seg etter Peder Claussøns stilideal:

> Af ham [Jón Ólafsson] er ogsaa den danske Oversættelse giort, saavel af de gamle Vers, som af den øvrige Text, til Grund for hvilken sidstnævnte Oversættelse er, efter høi Ordre, lagt Peder Claussøns gamle Danske Oversættelse.[11]

Sverige

Om historien ble utnyttet i Danmark for å underbygge rikets storhet og ære, så skjedde det i enda sterkere grad i Sverige. Den svenske götisismen var knesatt allerede på 1400-tallet, og behovet for å dokumentere gammel storhet var enormt. For selv om hypoteser og teorier om Sverige som goternes hjemsted og den europeiske kulturens vugge var både mangfoldige og tydelige, så var det stor mangel på kilder som kunne underbygge dem. Sverige hadde ingen Saxo. Derfor var Snorres kongesagaer *gefundenes Fressen* for de svenske historiografer. Her knyttes den norske kongeslekta til Ynglingene, som har sitt arnested i Uppsala. I Sverige ble det lagt store ressurser i et antikvitetskollegium (grunnlagt 1666), der det blant annet ble drevet sagastudier og sagautgivelse. Selv om utgangspunktet var vanskelig med tanke på kilder, lyktes svenskene i å utgi *Heimskringla* første gang på originalspråket. Det skjedde med en påkostet og prestisjetung trespråklig utgave redigert av Johan Peringskjöld (1697–[1700]).

Dette er den første egentlig kildetro utgaven av *Heimskringla*. Men det er tydelig at NKC har tjent som forbilde. Teksten er helt igjennom sammenliknet med NKC, og plusstekst herfra er kommet med,

både direkte og ad omveier. Direkte skjedde det ved at plusstekst som Peringskjöld ikke fant i andre islandske kilder, ble tatt med i oversettelsen, indirekte ved at tekst fra NKC som hadde kommet inn i det islandske håndskriftet "Húsafellsbók" også ble tatt med i den islandske hovedteksten. Forholdet mellom Húsafellsbók og NKC vil jeg snart komme tilbake til. Plusstekst fra NKC i Peringskjölds utgave ble i neste omgang videreført i "Københavnerutgaven" (se ovenfor).

Island

Utgivelsen av kongesagalitteratur førte til en revitalisering av interessen for denne genren også i hjemlandet Island. Kongesagaer hadde ikke vært på moten på 14- og 1500-tallet, og da NKC kom ut, var det ikke mange håndskrifter med slike tekster i omløp. Mens Ole Worm arbeidet med utgaven, rådførte han seg med den fremste islandske kapasiteten på feltet, Arngrímur Jónsson (1568–1648). I et brev spurte han om Arngrímur kunne skaffe flere manuskripter med liknende innhold. Árngrímur svarte at det kunne han slett ikke, og la til at det var Ole Worm som nå hadde trukket Snorre ut fra glemselens mørke: "Nec qvod ad Snorronem nostrum (an vestrum potius, qvibus lucem et se ipsum profundà oblivionis nocte erutum debeat) continuandum puto apud nos repertum iri." [Ejheller mener jeg, at der hos os vil blive fundet noget til Fortsættelse af vor Snorri (eller maaske snarere Eders Snorri, thi Eder skylder han Lyset og sin egen Fremdragelse af Glemselens dybe Nat)].[12] Dette blir vanligvis forstått slik at Arngrímur mente det var forfatteren Snorre som var gjenoppdaget. Men det kan også tenkes at han mente verket. For med utgaven var det først og fremst verket som ble gjort kjent.

Utpå 1600-tallet begynte man igjen å skrive av kongesagaer på Island, og det er tydelig nok at det er NKC som er den viktigste inspirasjonen. Húsafellsbók (Holm. papp. 22 fol.) er et manuskript som er redigert etter mønster fra NKC. Redaktøren har satt sammen det han kunne finne av islandske forelegg og laget en sammenhengende sagakompilasjon. Men for store deler av teksten har han ikke kunnet skaffe islandske forelegg, og da har han oversatt Peder Claussøns

tekst tilbake til islandsk. Dette håndskriftet havnet på 1680-tallet i Sverige og ble ironisk nok en vesentlig supplementstekst til Peringskjölds utgave. Det finnes en rekke tilsvarende eksempler på oversettelse av sagatekst fra NKC eller fra 1594-utgaven tilbake til islandsk. Manuskriptet LBS 423 fol. fra 1733 kan stå som en god illustrasjon. Her er det tydeligvis ikke bare teksten som er oversatt. Skriveren har også etterliknet den typografiske utformingen.

Det var med NKC at Snorre ble kjent som *Heimskringlas* forfatter. Det gav også Snorres navn større tyngde i islandsk litteraturhistorie. Også i islandsk resepsjon har *Heimskringla* fått en særstilling blant kongesagaene.

ILL. 3–4. Her ser vi begynnelsen av Ynglinga saga i det islandske håndskriftet LBS 423 fol (t.h.) som er en avskrift av NKC 1633 (t.v.). Det er tydelig at skriveren ikke bare har kopiert teksten, men også den typografiske utformingen.

Norge

Det er vanskelig å se betydningen av NKC i Norge uavhengig av Danmark før unionsoppløsningen. Som nevnt settes utgaven i en særlig relasjon til Norge ved dedikasjonen og løven på tittelbladet. Boka har naturligvis vært godt kjent blant embetsmenn, og vi ser at det er referert til den mange steder i svarmaterialet fra den offentlige spørreundersøkelsen i 1743.[13] Det er imidlertid en myte at Snorre var folkelesning i Norge så tidlig. Denne myten ble nok dyrket fram av generasjonen etter 1814 og danner grunnlag for Oehlenschlägers verselinje sitert ovenfor. Jostein Fets undersøkelse av bokutbredelse viser tydelig at NKC ikke har vært utbredt i allmuen. Blant de 14.000 bøker Fet registrerte i skiftedokumenter fra Vestlandet og Telemark fra perioden 1690–1839, fant han bare et eneste eksemplar av NKC 1633, og ett av annenutgaven fra 1757.[14]

Innenfor det dansk-norske riket kan NKC ha bidratt til å styrke oppfatningen av Norge som en historisk riksenhet og konsolidere "tvillingrike-modellen". Dette må ha vært viktig for at Norge i 1682 skulle få sin egen historiograf, på linje med den danske. Også denne gang var det en islending som ble satt til å skrive Norge historie, Tormod Torfæus. Han fikk utlevert det han trengte av islandske manuskripter fra København til sin gård på Karmøy, men han støttet seg også tungt til Peder Claussøns arbeid.

1800-tallet skulle bli kongesagaenes århundre i Norge. Under nasjonsbyggingen var den historiske middelalderlitteraturen, og spesielt *Heimskringla*, et av de viktigste redskapene, både for ideologi, forskning og folkeopplysning. På 1830-tallet ble det samtidig lansert tre uavhengige initiativer til en norsk *Heimskringla*-utgave. Jacob Aall og den unge P.A. Munch planla hver sin nyoversettelse, mens bokhandler Thorkild Borg fra Trondheim ville trykke en ny utgave av Peder Claussøns. Alle tre forholder seg nært til NKC når de motiverer sine prosjekter. Det var bare Jakob Aalls oversettelse som utkom på 30-tallet. Borgs plan ble ikke realisert, og Munchs ble lagt på is, men verket utkom i 1859. I sin innledning motiverte Aall sin oversettelse med at Peder Claussøns utgave nå var vanskelig å finne, den hadde

en gammelmodig språkform og manglet strofene. Men han la stor vekt på Peder Claussøns betydning, noe som ble understreket ved at portrettet av Peder ble gjengitt på forsatsbladet til første bind. Innledningen avsluttes slik:

> Og han [oversetteren] vil ansee sig paa det herligste belønnet, om Værket maa finde Bifald, og om Nordens *Snorre* gjennem hans Haand maa finde Vei til hans Landsmænds Bogkammer, som *Peder Claussens* Oversættelse i sin Tid fandt.[15]

Det kom ellers en rekke *Heimskringla*-utgaver og -oversettelser ut i Norge på 1800-tallet. Verket står i dag fram som et av de aller viktigste i norsk litterær resepsjonshistorie, og det er alminnelig kjent under betegnelsen "Snorre". Betegnelsen er en arv fra NKC, videreformidlet med Storms kjente illustrerte utgave fra 1899/1900.

Tekstkritisk betydning

Bortsett fra Sverres saga, som altså ikke er direkte oversatt fra noe middelaldermanuskript, er svært lite av Peder Claussøns kildemateriale kjent og bevart. Vi har bare fragmenter av Håkon Håkonssons saga, ellers er hele tekstgrunnlaget for oversettelsen tapt. Oversettelsen har derfor primær tekstkritisk verdi. For ordens skyld skal det sies at alle sagaene er ganske godt belagt ved andre manuskripter, men NKC har altså verdi som referansetekst. Det er særlig viktig når det gjelder Baglersagaen (1202–17), men også *Heimskringla* og Håkon Håkonssons saga.

Oppsummering

Peder Claussøns sagaoversettelse ble utgitt av Ole Worm i København i 1633. Den inneholdt sagaer om de norske kongene fra de eldste tider og fram til unionen med Danmark under Margrete i 1387. Dette var den første helhetlige utgivelse av kongesagaene.

Etter forsatsblad følger 22 sider med dedikasjon til Christropher Urne og en innledning av utgiveren. Hovedteksten fyller så 858 paginerte sider, og til slutt følger nye 22 sider med forskjellige tillegg og tabeller. Sidene i det undersøkte eksemplaret måler ca. 18,6x14,2 cm. Det er vanskelig å si noe sikkert om opplag, men boka er ikke sjelden i dag. Dette sammen med den store virkningskraften tyder på at utgaven er produsert i forholdsvis mange eksemplarer.

Det undersøkte eksemplaret er bundet sammen med et annet verk av Peder Claussøn, *Norriges oc Omliggende Øers sandfærdige Bescriffuelse*, (1632). Denne sammenføyningen har vært alminnelig.

Tittelbladet med Den norske løve og dedikasjonen til Norges stattholder viser tydelig at verket relateres til Norge. Dermed inntar den en plass i tvillingrikenes historiografi som Norges motpart til Danmarks "Saxo".

Utgivelsen av *Norske kongers Chronica* 1633 har hatt svært stor betydning over hele Norden, vel med unntak av Finland. Boka ble særlig viktig som kildeskrift for skandinavisk historieskriving, og er den viktigste grunnen til at *Heimskringla* ble etablert som et standardverk innenfor Skandinavisk historiografi. Nettopp denne utgaven har bidratt sterkt til ny og vedvarende interesse for norrøn litteratur generelt og kongesagaer spesielt over hele Norden. Det gjelder ikke bare i Danmark, Sverige og Norge, men også på Island. Med NKC ble forfatterattribusjonen etablert og Snorre kjent som *Heimskringlas* forfatter. Benevnelsen "Snorre" om verket har trolig oppstått i analogi med "Saxo". En kan si med Arngrímur Jónsson at Snorre med denne utgivelsen ble trukket fram fra glemselens mørke. Det gjelder ikke bare forfatteren, men også verket.

NOTER

1 Den såkalte "Jens Mortensens krønike", *Norske Kongers Krønicke oc bedrifft*, København 1594. Verket ble utgitt av presten Jens Mortensen (d. 1595) på initiativ av rikskansler Arild Huitfeldt (1546–1609) som også var historiker, født i Bergen. Oversetteren Mattis Størssøn (d. 1569) var lagmann i Bergen fra (senest) 1540. Han er ikke nevnt i utgaven. Om datering av oversettelsen, se Jon Gunnar Jørgensen, "Sagaoversettelser i Norge på 1500-tallet", *Collegium Medievale* 1993/2 [s. 169–198], s. 186–87.

2 *Norge i 1743: innberetninger som svar på 43 spørsmål fra Danske Kanselli* I–IV, utg. Kristin Røgeberg og Margit Løyland, Oslo 2003–06, bd. 1, s. 70.

3 Adam Oehlenschläger, "Fra Halfdan Svartes Grav", 3. strofe, *Norgesreisen: en Digtekrands*, København 1834, s. 69–71.

4 Se Ludvig Holm-Olsen, "Peder Claussøns håndskrift av Håkon Håkonssons saga", *Maal og Minne* 1954, s. 91–103.

5 Charlotte Appel, *Læsning og bogmarked i 1600-tallets Danmark*, København 2001, s. 470.

6 Harald Ilsøe, *Bogtrykkerne i København og deres virksomhed ca. 1600–1810: en biobibliografisk håndbog med bidrag til bogproduktionens historie*, København 1992, s. 49.

7 P. Hansen, *Illustreret dansk Litteraturhistorie* I, 2. utg., Kjøbenhavn 1902, s. 585.

8 Bare i få tilfeller, gjerne der en strofe inngår i handlingen eller i en dialog, er strofen eller en del av den gjengitt. Teksten er da gjengitt i (dårlig) norrøn form. Et eksempel på sitat av Tjodolvs *Ynglingetal* finnes på s. 18, mens et par linjer fra Torbjørn Hornkloves *Glymsdråpa* finnes på s. 43.

9 Laurents Hanssøn oversatte første del av *Heimskringla* i Bergen i tida 1548–51. Manuskriptet finnes i dag i Den Arnamagæanske Samling med signaturen AM 93 fol., og er utgitt av Gustav Storm (1899).

10 Ilsøe 1992, s. 254–69.

11 *Heimskringla, edr Noregs konunga sögor* I, s. XXIII.

12 Arngrímur Jónsson, brev til Ole Worm datert 18. aug. 1632. Sitert fra *Ole Worms Correspondance with Icelanders*, utg. Jakob Benediktsson, Bibliotheca Arnamagnæana, Vol. 7, Copenhagen 1948, s. 30. Oversettelse til dansk v. H.D. Schepelern i *Breve fra og til Ole Worm,* Bd. 1, København 1965.

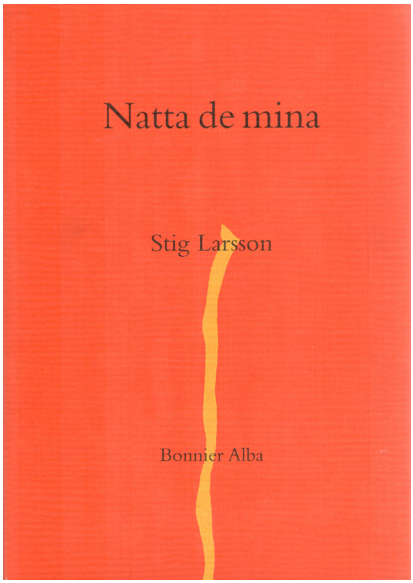
13 *Norge i 1743*. Se under "Snorre" i personregistret til hvert bind. De fleste henvisningene går til NKC.
14 Jostein Fet, *Lesande bønder*, Oslo 1995, s. 263–64.
15 Aall 1838, s. XII.

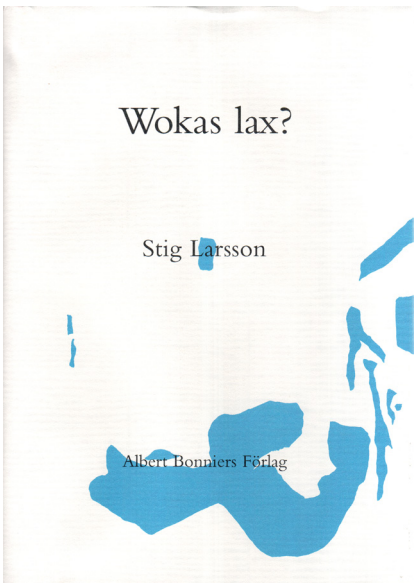
LITTERATUR

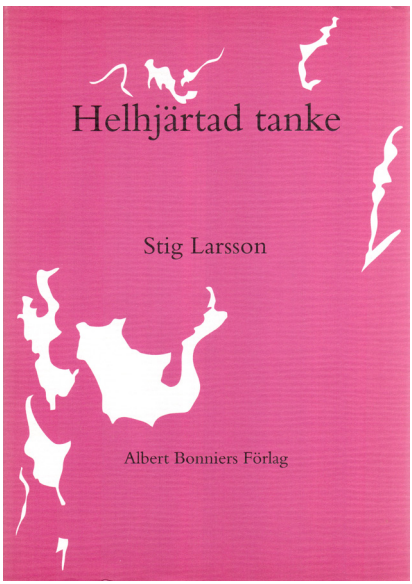
Aall, Jacob, *Snorre Sturlesons norske Kongers Sagaer* I–III, Christiania 1838–39.
Appel, Charlotte, *Læsning og bogmarked i 1600-tallets Danmark*, København 2001.
Fet, Jostein, *Lesande bønder.* Oslo 1995.
Hansen, P., *Illustreret dansk Litteraturhistorie* I. 2. utg., Kjøbenhavn 1902.
Heimskringla, edr Noregs konunga sögor I, utg. Gerhard Schöning, Havniæ 1777.
Holm-Olsen, Ludvig, "Peder Claussøns håndskrift av Håkon Håkonssons saga", *Maal og Minne* 1954, s. 91–103.
Ilsøe, Harald, *Bogtrykkerne i København og deres virksomhed ca. 1600–1810: en biobibliografisk håndbog med bidrag til bogproduktionens historie,* København 1992.
Jørgensen, Jon Gunnar, "Sagaoversettelser i Norge på 1500-tallet", *Collegium Medievale* 1993/2, s. 169–198.
Københavnerutgaven. Se *Heimskringla*.
Norge i 1743: innberetninger som svar på 43 spørsmål fra Danske Kanselli I–IV, utg. Kristin Røgeberg og Margit Løyland, Oslo 2003–06.
Norske Kongers Chronica [NKC], utg. Ole Worm, overs. Peder Claussøn Friis [København] 1633.
Oehlenschläger, Adam, *Norgesreisen: en Digtekrands*, København 1834.
Torfæus, Tormod, *Historia rerum Norvegicarum*, Havniæ 1711.
[Worm, Ole], *Breve fra og til Ole Worm,* Bd. 1, utg. H.D. Schepelern, København 1965.
[Worm, Ole], *Ole Worms Correspondance with Icelanders*, utg. Jakob Benediktsson, Bibliotheca Arnamagnæana, Vol. 7, Copenhagen 1948.

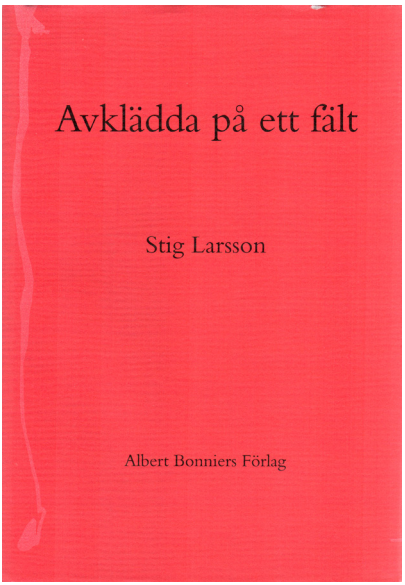
Färgsupplement

(MOTSTÅENDE SIDA)
Svedjedal, s. 32–33: BILD 2–5. *Natta de mina* (1997), *Wokas lax?* (1998), *Helhjärtad tanke* (1999), *Avklädda på ett fält* (2000).


Natta de mina
Stig Larsson
Bonnier Alba


Wokas lax?
Stig Larsson
Albert Bonniers Förlag


Helhjärtad tanke
Stig Larsson
Albert Bonniers Förlag

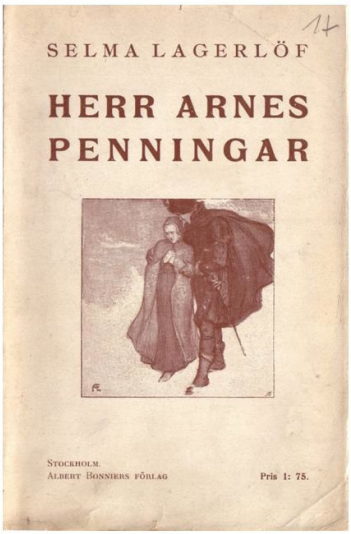

Avklädda på ett fält
Stig Larsson
Albert Bonniers Förlag

Cullhed, s. 56: BILD 1. Frensheimius bokgåva till Johan Skytte. *Specimen Paraphraseos Cornelianae Primum, C. Taciti* […] Argentoratum (Strassburg) 1641. Band troligen av Greger Siwert, Uppsala 1642/43. Mått 18x12x4 cm. Signum: UUB Bokband 1600-t, Sverige 38.

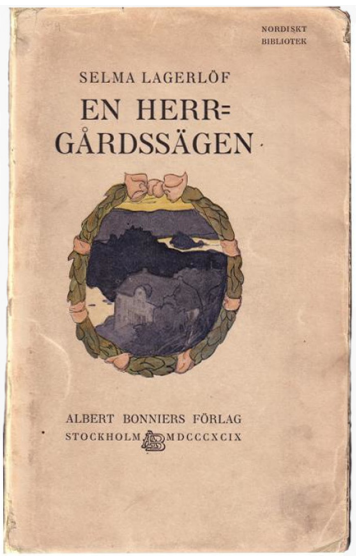
Cullhed, s. 59: BILD 2. Karduansmakareämbetets skråstadga, Stockholm 1623. 39,5x 26 cm. Signum UUB W 404 fol.

Cullhed, s. 61: BILD 3. Uppsala universitetsbiblioteks större pärmstämpel med texten IATREION PSYCHES. Graverad av Johan Siwert c:a 1710–11.

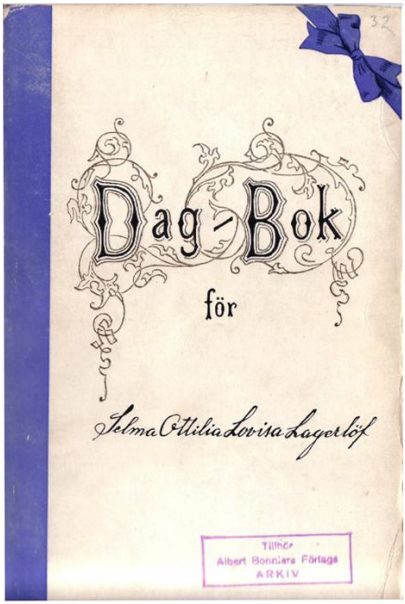
Jelsbak, s. 82: ILL. 5. Vasilij Kamenskij: *Tango med køer. Jernbetondigte*, med grafik af David & Vladimir Burljuk, Moskva 1914.



Söderlund, s. 99: BILD 1–2. Omslag till *Herr Arnes penningar*, 4:e upplagan (=bättre) resp. 5:e (=billighetsupplaga).



Söderlund, s. 101: BILD 5–6. *En herrgårdssägen* 1:a upplagan 1899 och billighetsupplagan 1910.



Söderlund, s. 103: BILD 7. Omslaget till 1:a upplagan av *Jerusalem* I.

Söderlund, s. 105: BILD 8. *Dagbok* – omslag.

Söderlund, s. 110: BILD 12. Illustration av Gerda Plough-Sarp till *Löwensköldska ringen*.

Forssell, s. 133: BILD 1. Zacharias Topelius *Fältskärns berättelser* i tio upplagor, 1853–1971: liggande i mitten den första bokupplagan 1853–1867, uppe till vänster 1870-talsupplagan och liggande under den Paul Nybergs förkortade upplaga i ett band från 1944, Barnbiblioteket Sagas upplaga (1957–1959), Niloës från 1971 och Bonniers *Fältskärns berättelser från Breitenfeld till Armfelts återtåg* (ett band, 1967). Uppe till höger ligger upplagan 1883–1884, som Topelius reviderade och Carl Larsson illustrerade, ovanpå den illustrerade jubileumsupplagan i sex band, 1918–1920. Nere till vänster romanen utgiven 1899–1901 i Samlade skrifter och till höger Åhlén & Åkerlunds förkortade upplaga 1930. Böckerna i Svenska litteratursällskapets eller författarens ägo. Foto Janne Rentola, SLS.

Jørgensen, s. 230: ILL. 2. Portrett av Peder Claussøn Friis (1545–1614) i Valle kirke. I øvre venstre hjørne ses opplysninger om fødselsår og fødested. Der er det også gjort klart til påmaling av dødsår, men det er ikke utfylt. Dødsåret står imidlertid i høyre hjørne.

Författare

Jens Bjerring-Hansen (f. 1976). Cand.mag. i dansk og tysk, ph.d.-stipendiat ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Har publiceret en række artikler, særligt om ældre dansk litteraturhistorie (Anders Arrebo, M.A. Goldschmidt og Georg Brandes). Har desuden sammen med Torben Jelsbak redigeret et bind om *Boghistorie* i serien "Moderne litteraturteori" på Aarhus Universitetsforlag (in press).

Per Cullhed (f. 1955). Fil.kand., 1:e konservator och chef för kulturarvsgruppen vid Uppsala universitetsbibliotek. Har undervisat inom bevarande- och konserveringsfrågor samt bokhistoria vid Uppsala, Linköpings och Göteborgs universitet samt publicerat i samma ämnen i Sverige och internationellt, t.ex. *Pens and Ink through 2000 years – A World of Words, Care and conservation of manuscripts 8,*(København 2008), *Tag och skriv – pennans historia, Take up and Write – a History of the Pen, Uppsala universitetsbiblioteks utställningskataloger 45* (Uppsala 2006). Är sedan 2007 ordförande i IFLA Preservation and Conservation Section, är medlem av Michaelisgillet och ingår sedan helt nyligen i föreningen Biblis styrelse.

Pia Forssell (f. 1953). Fil.dr, ledande editionsredaktör vid utgåvan Zacharias Topelius Skrifter 2005–. Redaktör vid Svenska litteratursällskapets i Finland och Svenska Vitterhetssamfundets utgåva Samlade skrifter av Johan Ludvig Runeberg 1998–2005. Medlem av planeringsgruppen för Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer 2000– och styrelsen för Litteraturbanken 2009–. Utgivit och kommenterat Runebergs litteraturkritiska artiklar och publicerat artiklar om utgivningshistoria.

Henrik Horstbøll (f. 1952). Dr.phil., professor i bog- og bibliotekshistorie ved Lunds Universitet. Har publiceret artikler og bøger om kulturhistorie og historiografi samt specielt vedrørende bog- og mediehistorie. Således *Menigmands Medie. Det folkelige bogtryk i Danmark 1500–1840. En kulturhistorisk undersøgelse* (1999). Har sammen med Knud Haakonssen udgivet *Northern Antiquities and National Identities. Perceptions of Denmark and the North in the Eighteenth Century* (Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2008).

Torben Jelsbak (f. 1973). Ph.d., postdoc ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Forfatter til bogen *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi* (2005) og ph.d.-afhandlingen *Avantgardefilologi og teksttransmission* (2008) samt en række artikler om dansk og europæisk litteratur, tekstteori og boghistorie. Sammen med Jens Bjerring-Hansen redaktør af antologien *Boghistorie* til udgivelse 2009 i Aarhus Universitetsforlags serie "Moderne Litteraturteori". Arbejder p.t. på en kommenteret udgave af Tom Kristensens roman *Hærværk* (1930) til Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs serie "Danske Klassikere".

Jon Gunnar Jørgensen (f. 1953). Dr.philos., professor i norrøn filologi ved Universitetet i Oslo. Redaktør av *Maal og Minne* og leder av Kjeldeskriftkommisjonen. Har arbeidet med edisjonsfilologi og tekstkritikk både relatert til eldre og yngre tekster; av det eldre materialet har *Heimskringla* fått særlig oppmerksomhet (se avhandlingen *The Lost Vellum Kringla*. København 2007), og av det yngre, Henrik Ibsens skrifter. Var ansvarshavende edisjonsfilolog ved prosjektet *Henrik Ibsens skrifter* i ca tre år fra starten i 1998. Er ellers interessert i resepsjonshistorie og historiografi særlig i forbindelse med sagalitteratur.

Tore Rem (f. 1967). Dr.Phil. (Oxon), professor i britisk litteratur ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo. Har bl.a. utgitt bøkene *Dickens, Melodrama and the Parodic Imagination* (2002), *Forfatterens strategier* (2002), *Bokhistorie* (red., 2003), *Henry Gibson/Henrik Ibsen* (red., 2006) og *Jens Bjørneboe: Brev i utvalg* (red. 2006). Arbeider på en stor biografi om den norske forfatteren Jens Bjørneboe og første bind, *Sin egen herre*, utkommer høsten 2009.

Per S. Ridderstad (f. 1941). Fil.dr och docent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet 1975, f.d. förste bibliotekarie vid Kungl. biblioteket, professor i bok- och bibliotekshistoria vid Lunds universitet 1990–2007. Har bl.a. skrivit om stenstilar (*Konsten att sätta punkt* 1975), tillfällestryck, grafisk form, boksamlare och bibliotek, och utgivit *Svenska Akademiens Dagbok 1797–1802* (1980–89).

Johan Svedjedal (f. 1956). Professor i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, vid Uppsala universitet. Har utgivit ett tiotal böcker, senast en trebandsbiografi över Carl Jonas Love Almqvist (2007–2009). Huvudredaktör för Almqvists *Samlade Verk*. Ledamot i styrelsen för Svenska Vitterhetssamfundet och i styrelsen för Litteraturbanken. Utgivit verk av Almqvist och Emilie Flygare-Carlén.

Petra Söderlund (f. 1962). Fil.dr, docent i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, vid Uppsala universitet och huvudredaktör vid Svenska Vitterhetssamfundet. Disputerade på *Romantik och förnuft. V.F. Palmblads förlag 1810–1830* (2000). Har inom ramen för Samlade Verk utgivit Almqvists otryckta verk 1805–1817 samt som medredaktör del I–III i *Törnrosens Bok* (duodesupplagan). Sedan 2008 projektledare för Selma Lagerlöf-arkivet samt medlem av NNE:s planeringsgrupp.

Redaktörer

Mats Malm (f. 1964). Fil.dr, professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Har publicerat böcker om tolkningsstrategier inom den nordiska göticismen, om de tidiga svenska romanerna och om den svenska barockdiktningen samt artiklar och antologier. Har utgivit ett par äldre svenska verk för Svenska Vitterhetssamfundet, är ledamot i dess styrelse och föreståndare för litteraturbanken.se.

Barbro Ståhle Sjönell (f. 1943). Fil.dr, docent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, sekreterare och bitr. huvudredaktör för Svenska Vitterhetssamfundet. Har redigerat utgåvor i August Strindbergs Samlade Verk, sammanställt en katalog över författarens efterlämnade papper, skrivit uppsatser om Strindbergs författarskap, textkritisk utgivning, den svenska novellen och utgivit antologier. Tillsammans med Lars Burman redaktör för ett par volymer i NNE:s skriftserie och medlem av planeringsgruppen för Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer.

Petra Söderlund: se presentationen bland författarna.

Personregister

Adams, Thomas R. 192
Adolf Fredrik 137
Ahlenius, Holger 114
Ahlström, Gunnar 115
Aho, Juhani 147
Albrecht, Laurentz 198–201, 206
Almqvist, Carl Jonas Love 12, 35–39, 41–47, 49 f., 66, 75 f., 90 f., 96, 114, 121
Amdam, Per 171
Amman, Jost 60, 63
Andersen, Vilhelm 182, 193
Antti, Gerda 34,
Apollinaire, Guillaume 153, 167
Appel, Charlotte 219, 242
Arrebo, Anders 177
Atterbom, Per Daniel Amadeus 98
Austen, Jane 16, 18

Baader, Johannes 71–73, 76, 83, 87, 91
Bang, N.F. 209
Barker, Nicolas 192
Bauer, John 107 f., 110, 115 f.
Bellman, Carl Michael 29, 110
Benedicht, Lorenz 208, 219
Benediktsson, Jakob 242
Benton, Megan L. 22
Benzelius, Erik 61
Berg, Daniel 146
Bergius, Hanne 91
Bernegger, Mathias 56
Bernström, Gustaf 23
Beyer, Jürgen 169
Billeskov Jansen, Frederik Julius 193 f.
Bjerring-Hansen, Jens 9,
Björkman, Margareta 22, 194
Bjørnson, Bjørnstjerne 157–164, 167–171
Bjørnson, Peter 170
Blake, William 153, 167
Boileau, Nicolas 188 f.
Bonnier, Adolf 41, 49f.
Bonnier, Albert 114, 122, 125–130, 138, 143–147
Bonnier, Karl Otto 49, 102, 104, 106, 108, 114–116, 144
Borg, Torkild 239
Borup, Thomas Larsen 199, 207
Borup, Thomas Larsen änka 221
Botten-Hansen, Paul 169, 171
Bowers, Fredson 12
Bowlt, John E. 92
Bray, Joe 22 f.
Browning, Elizabeth Barrett 21
Browning, Robert 21
Brun, Martin 214, 221
Bruun, Christian 193 f.
Bruunsmand, Johan 217

Bryant, John 195
Brück, Ulla 111, 116
Buch, Rebecca 199
Burljuk, David 78 f., 81–83, 92
Burljuk, Nikolaj 78, 92
Burljuk, Vladimir 82 f.
Burman, Lars 35, 49, 90 f., 93, 96, 114
Bürger, Peter 91
Bäckström, Lars 34
Bäckström, Per 48

Carter, John 21
Chaplin, Charlie 71, 73
Chartier, Roger 170
Chlebnikov, Velimir 78–81, 92
Christian VI 225
Christian VII 197
Claussøn Friis, Peder 224 f., 227–230, 232, 235–237, 239–242
Collijn, Isak 54, 63, 217
Collin, Christen 171
Congreve, William 77
Cullhed, Per 8

Dahl, Johan 157
Dahlberg, Erik 137
Dahlgren, Carl Fredric 46
Dahlström, Mats 19 f., 22 f., 29, 48, 116
Dalin, Alfred 108, 115 f.
Dalsgaard, Mette 92
Darnton, Robert 18, 23, 96, 114
Daun, Åke 116
Dickens, Charles 134, 195
Dostojevskij, Fjodor 79
Doyle, Arthur Conan 195
Du Rietz, Rolf 19, 23, 112, 116

Edelfelt, Albert 99, 106 f., 134, 143
Edeline, Francis 92
Edström, Vivi 115 f.
Ehrencron-Müller, Holger 220 f.
Einarsson, Ann-Sofie 48
Ekenstam, Claes 115
Ekerwald, Carl-Göran 121, 132, 143
Elberling, Carl 202, 216, 218, 221
Elkan, Sophie 116
Eliot, George 16, 22
Engdahl, Horace 116
Engel, Karl Dietrich Leonhard 219 f.
Euphrosyne, se Nyberg, Julia
Everest, Kelvin 19, 23
Ezell, Margaret J.M. 194

Falster, Christian 182
Fet, Jostein 239, 243
Fogelmarck, Staffan 60
Forman, Harry Buxton 22
Forssell, Pia 9
Foster, Stephen C. 91
Frankel, Nick 23
Frederik, dansk kronprins (senare Frederik VI) 236
Freinshemius, Johannes 53, 55 f., 59 f., 62
Fulsås, Narve 171
Furuland, Lars 159

Gadamer, Hans-Georg 111, 116
Geelmuyden, H.J. 164, 169
Genette, Gérard 76, 92, 112, 114, 116, 174, 176 f., 192, 194
Ghotan, Bartholomaeus 54
Giertsen, Ed.B. 157
Ginsberg, Allen 26

Gontjarova, Natalja 80
Graae, Hans Jensen 205 f., 219
Grafton, Anthony 192
Gram, Hans 183
Gram, Magdalena 32, 48
Gray, Alasdair 23
Greg, Walter 12–14, 22
Groves, Jeffrey D. 114
Grundtvig, Nikolai Frederik Severin 235
Guillory, John 195
Gunder, Anna 28, 48
Gustav II Adolf 120 f., 127, 132, 134, 137
Gustav III 120 f., 127, 134, 137
Gutjahr, Paul C. 22–23
Görres, Joseph 202, 218

Haarstad, Kjell 170
Hammarsköld, Lorenzo 46
Handley, Miriam 22 f.
Hansen, Peter 242
Hanssøn, Laurents 233, 242
Hausmann, Raoul 72
Hedberg, Olle 31 f., 48
Hedlund, Magnus 48
Hegel, Frederik V. 158 f., 161, 163–165, 169, 171
Hellevik, Alf 171
Hellström, Martin 115 f.
Hemmungs Wirtén, Eva 49
Hendriksen, F. 169
Henningsen, Gustav 221
Henrikson, Paula 28, 48, 74 f., 91 f.
Henry, Anne C. 22 f.
Hermansson, Gunilla 35, 49
Hielmstjerne, Henrik 181
Hitler, Adolf 151
Holberg, Ludvig 7, 9, 174, 176–185, 187–195, 218
Holm-Olsen, Ludvig 242
Homeros 29, 179, 188
Hornklove, Torbjørn 242
Horstbøll, Henrik 10, 193 f., 221
Huitfeldt, Arild 242
Håkonsson, Håkon 228, 231, 233, 240, 242
Höch, Hannah 72
Hörberg, Johan 35 f., 49

Ibsen, Henrik 7, 12, 66, 152, 155–157, 171 f.
Ilsøe, Grethe 217
Ilsøe, Harald 193, 217 f., 233, 242
Ingelow, Jules 48

Jackson, Leon 23
Jacobsen, Jens Peter 218
Janacek, Gerald 92
Jauss, Hans Robert 111, 116
Jelsbak, Torben 8 f., 116
Jensdatter, Mette 205 f.
Jensen, H.J. 155
Jensen, P.A. 162
Johannessen, Knut 153, 155, 168, 171
Johannisson, Karin 115
Johansen, Tor Are 156, 168
Johansson, Hans Olof 48f.
Johansson, J. Viktor 16, 22 f.
Johansson, Majken 34
Jones, Dafydd 91
Jónsson, Arngrímur 237, 241 f.
Jørgensen, Jon Gunnar 10, 242

Kamenskij, Vasilij 82 f.
Kandinsky, Wassily 78
Kannila, Helle 131, 147
Kanutus Johannis 54
Karl XII 121, 129, 134, 137
Kapr, Albert 168
Karp, Ivan 116
Keats, John 22
Keel, Aldo 158, 169
Kellberg, Per 132, 147
Khlebnikov, Velimir se Chlebnikov
Kielland, Alexander 158
Kierkegaard, Søren 7, 12, 66, 74, 76, 91
Kirsenblatt-Gimblett, Barbara 116
Klemming, Gustaf Edvard 50
Klinge, Matti 120, 143
Klinkenberg, Jean-Marie 92
Knudsen, Knud 156, 166
Koht, Halvdan 170
Korn, Gail Elizabeth 22
Kragelund, Aage 194
Kristina, svensk drottning 55
Krogh, Tyge 221
Krutjonych, Aleksej 78–81, 92
Kröger, Asswerus 217
Kumlien, Akke 32, 48

Lagerlöf, Selma 7, 9, 96, 98, 102–104, 106–116
Lagerqvist, Lars O. 115
Larionov, Michail 80
Larsson, Carl 127 f., 133–136, 143
Larsson, Stig 32
Lavine, Steven D. 116
Leopold, Carl Gustaf af 16 f., 23, 113
Lessing, Gotthold Ephraim, 19, 112
Lewes, George Henry 22
Lie, Jonas 158
Liedman, Sven-Eric 34
Lindberg, Sten G. 57, 60
Lindmark, Daniel 169 f.
Linna, Väinö 120
Lista, Giovanni 91
Livsjits, Benedikt 78
Longfellow, Henry Wadsworth 17
Lundequist, Nils Wilhelm 36 f.
Lundin, Harry 132
Lundström, Johan Peter 36
Luthander, Carl 110 f.
Luther, Martin 73, 162, 210
Luxdorph, Bolle Willum 175, 217, 221
Luxenborg, hertig (François Henri de Montmorency Luxembourg) 211
Løyland, Margit 242

Majakovskij, Vladimir 78, 92
Malevitj, Kazimir 80
Malm, Mats 7, 169
Margareta (Margrete), dansk drottning 224, 240
Marinetti, Filippo Tommaso 67 f., 70, 73, 76, 79 f., 87, 90 f.
Markov, Vladimir 81, 92
Martin, Henri-Jean 13
Martzan, Melchior 228, 231
Maxwell, J.C. 22
McGann, Jerome 20, 23, 66, 77, 92, 96, 114, 153, 192
McKenzie, Donald 13, 66, 77, 92, 94, 96, 114, 153
McLuhan, Marshall 189, 194
Meursius, Johannes 234

Mickelsen, Hans (pseudonym för Ludvig Holberg) 176
Minguet, Philippe 92
Moberg, Vilhelm 120
Modin, Uno 132, 147
Moltken (Moltke), Joachim 228, 231, 234
Moretti, Franco 34, 49, 190, 195
Mortensen, Jens 242
Moylan, Michele 114
Munch, Peter Andreas 239
Møller, H.P. 207

Nathorst-Böös, Ernst 115
Nielsen, Erik A. 184, 194
Nielsen, L.C. 169
Nielsen, Oluf 193
Noll-Wiemann, Renate 220
Nordin, Johan Gabriel 50
Noreen, Adolf 15
Notaker, Henry 170
Nyberg, Julia Christina 97
Nyberg, Paul 131–134, 140, 143, 146 f.
Nyerup, Rasmus 201 f., 215–218, 220 f.
Nørnissum, Jens Sørensen 221

Oehlenschläger, Adam 93, 227, 239, 242
Ólafsson, Jón 236
Olrik, Jørgen 217
Oxenstierna, Axel 137

Palmblad, Vilhelm Fredrik 97
Pauli, Johannes 15
Pauli, Georg 109
Paulli, Richard 153–155, 168, 171, 192, 194, 202 f., 218 f.
Pedersen, Christjern 234
Pedersøn, Christen 209
Peirce, Charles Sanders 85
Peringskjöld, Johan 236–238
Petersen, Carl S. 190, 193
Petersen, Clemens 164, 171
Petersen, Siegwart 169
Pettersson, Inga-Lisa 170
Phønixberg, Povel 185
Pietiäinen, Jukka-Pekka 145
Pistorius, Johan 211, 213
Platon 20
Plough-Sarp, Gerda 110 f.
Poe, Edgar Allan 17, 23
Pollard, Graham 21
Pollock, Jackson 85
Price, Steven R. 22
Prudence, Paul 91
Pufendorf, Samuel von 188 f.
Pusjkin, Alexander 79

Rahbek, Knud Lyhne 166, 216, 221
Rask, Rasmus 155
Reed, Ronald 63
Regild, Carsten 27
Reitzel, C.A. 41
Rem, Tore 9, 168
Rentola, Janne 133
Richardson, Samuel 16 f., 22
Ridderstad, Per S. 8
Romberg, Bertil 49
Rossetti, Dante Gabriel 20 f.
Rostgaard, Frederik 183, 189
Rowell, Margit 92
Rudbeck, Gustav 63
Runeberg, Johan Ludvig 7, 12, 138
Rüde, Johannes 205

Rydstedt, Anna 34
Røgeberg, Kristin 242
Rørdam, Holger Frederik 220

Sachs, Hans 60, 63
Sallander, Hans 63
Sandels, Marianne 63
Sandgren, Gustav 132, 140, 147
Sandwall, Johan 43 f., 50
Sars, Johan Ernst 171
Saxo Grammaticus 10, 234–236, 241
Schedel, Hartmann 209
Schefferus, Johannes 55
Schepelern, H.D. 242
Schmitt, Ludwig Erich 220
Schousbølle, Sejer 235 f.
Schybergson, Magnus Gottfrid 145
Seseman, Hans Jacob 45–47, 50
Shakespeare, William 11, 29
Shelley, Percy Bysshe 22
Shillingsburg, Peter 74, 77, 91
Simonssøn, Jon 232
Siwert, Greger 56 f., 60
Siwert, Johan 60 f.
Siwert, Margareta 60
Sjtjukin, Sergej 83
Sjögren, Lennart 34
Skytte, Johan 53, 55 f.
Snell, Johan 53 f.
Snorre Sturlasson 10, 224 f., 227–229, 233, 235–241, 243
Sommarin, A.J. 43
Spangenberg, Johannes 200
Spies, Johann 208
Steensberg, Axel 221
Steinfeld, Torill 170 f.
Stenersen, J.M. 235
Stephanius, Stephan 234
Stiernhielm, Georg 15, 113
Stiles, Lane 114
Stjernström, Edvard 171
Stolpe, Peter Matthias 192–194, 218
Storm, Gustav 235, 240, 242
Strehlenert, Anton Wilhelm 43, 50
Strindberg, August 7, 12, 66, 102
Struensee, Johann Friedrich 197
Ståhle Sjönell, Barbro 7, 22, 49, 91
Størssøn, Mattis 224, 228, 242
Sundt, Eilert 161
Svedjedal, Johan 8, 12, 22, 49 f., 115, 176, 192
Svendsen, Andreas 221
Svenonius, Elaine 23
Svensson, Georg 114
Swinburne, Robert 21
Sylwan, Otto 144
Söderlund, Petra 7, 9, 114
Södersten, Stig 135, 147
Søffrensen, Lyder 225 f.
Søllinge, Jette D. 218

Tacitus 55 f.
Tanselle, G. Thomas 12, 19, 48
Tennyson, Alfred 21
Terentius 188 f.
Thaarup, Frederik 221
Thiele, Johan Rudolph 198 f., 205–207, 213–216, 219
Thiele, Johan Rudolph hustru 221
Thomsen, Niels 218
Thour, Arne 48
Thüring, Bengt Larsson 60 f.

Tjodolv 242
Toijer-Nilsson, Ying 116
Tolstoj, Leo 79
Tommila, Päiviö 143
Topelius, Emilie 124, 126, 145
Topelius, Zacharias 7, 9, 120–131, 133 f., 137 f., 140, 143–147
Torfæus, Tormod 232 f., 239
Tottie, Thomas 57
Trennert, J.D. 156
Tretvik, Aud Mikkelsen 170
Tribler, P.W. 205
Tschichold, Jan 87 f., 93
Tveterås, Harald L. 168

Ulfeldt, Corfitz 137
Ulfsson, Jakob 53
d'Urfé, Honoré 177
Urne, Christopher 231, 233, 235, 241
Ulvenstam, Lars 116

Vasenius, Valfrid 145
Veblen, Thorstein 114
Veile, Christen Ostersen 234
Vergilius, 179, 188
Vindekilde, Inger 202, 204–206, 210, 214 f., 219 f.
Vindekilde, Inger son 205
Vingaard, Mads 208

Wahlund, Per Erik 50
Wallem, F.M. 170
Weidel, Gunnel 115
Werenskiold, Erik 158
Werlauff, E.C. 193 f., 218
Westin, Jacob 58
Whistler, James McNeill 23
White, Glyn 23
Wielandt, Joachim 175 f., 182, 184, 189, 194, 202–205, 207, 209 f., 214 f., 218
Wieselgren, Peter 46
Winkel Horn, Frederik 235
Wise, Thomas J. 21 f.
Wolgers, Beppe 34
Worm, Ole 224 f., 227 f., 231, 233, 237, 240, 242
Worsøe, Hans H. 218
Wrangel, Carl Gustaf 137

Ystad, Vigdis 171

Zachariasson Plantin, Essias 191
Zedler, Johann Heinrich 59, 63
Zschiedrich, Odd 146

Aall, Jacob 239, 243
Aasen, Ivar 166
Åslund, Trygve 171

Öijer, Bruno K. 26 f., 47f.