

Innehåll

Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars

Inledning: I mediearkivet

7

I UTSTÄLLNINGSMEDIET OCH DESS FÖRLÄNGNINGAR

Patrik Lundell

Pressen är budskapet:

Journalistkongressen och den svenska pressens
legitimitetssträvanden

47

Lotten Gustafsson Reinius

Förfärliga och begärliga föremål:

Om modernitetens materiella manifestationer
på två utställningar

85

Pelle Snickars

Om utställningen som mediearkiv

127

Marina Dahlquist

Att saluföra modernitet:

Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag

167

Mathias Boström

Den falske kungen i den sanna återgivningen:
Fonograf som utställningsattraktion kring 1900 197

Solveig Jülich

Medier som modern magi:
Tidiga röntgenbilder och film 229

II MEDIEMATERIALET OCH UTSTÄLLNINGENS PUBLIKER**Anders Ekström**

Det vertikala arkivet:
Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor 275

Frans Lundgren

Social samling:
Att ställa ut samhället kring 1900 309

Ylva Habel

”Kvinnorna på utställningen”:
Feminina dygder och odygder på
Stockholmsutställningen 1897 339

Efterord 371

Litteratur 373

Medverkande 391

Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars

Inledning: I mediearkivet

Invigningen av Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm den 15 maj 1897 stod i centrum för en massiv medial uppmärksamhet. Pressen var väl samlad och redogjorde i detalj för det inträffade, flera fotografer tog bilder av den högtidliga ceremonin, och en fransk kinematografoperatör dokumenterade den i rörlig bild. Oscar II:s invigningstal kunde så småningom avlyssnas från en fonografrulle av vax, inläst av anonyma röster. Under sommaren som följde passerade över en miljon besökare utställningsområdet på södra Djurgården. Totalt hade ett hundratal hallar och paviljonger uppförts strax intill Skansen och det ännu inte färdigbyggda Nordiska museet. I mitten av området stod hela utställningens signatur: arkitekten Ferdinand Bobergs magnifika industrihall i trä med dess fyra minareter som nådde ett femtiotal meter upp i skyn. I efterhand kunde ännu fler människor ta del av utställningen genom mediematerialet. Souvenirer, vykort, illustrerade minnesböcker, återblickande bildreportage, filmjournaler och ljudupptagningar – tillsammans bildade dessa representationer ett arkiv över utställningen som distribuerade den till publikert inte bara på andra platser, utan också i andra tider. Ambulerande kinematograf-förevisningar fortsatte exempelvis att visa materialet från Stockholmsutställningen långt in på 1900-talet.¹

I den här boken – och i en något annorlunda version på den medföljande dvd-skivan – bildar Stockholmsutställningen 1897 en ingång till en historisk mediekultur med förgreningar långt utanför området på Djurgården. I en serie fallstudier behandlas utställningen dels som en medieform i sig, dels som en samlingsplats för äldre och nyare medier – från gamla camera obscuror, dioramor och vaxfigurer till moderna attraktioner som fonografen, kinematografen och röntgenbilder. Författarna diskuterar bland

annat hur nya och gamla medier presenterades och togs i bruk på utställningen (ett exempel är hur pressens aktörer använde utställningsmediet för att marknadsföra sin egen verksamhet), olika aspekter av publikens umgänge med dessa medier, samt hur vissa medieformer fungerade som en förlängning av utställningen. Sammantaget ger boken även inblickar i de mediepraktiker som gjorde Stockholmsutställningen 1897 till en "offentlig" händelse. Tidningstexten var tveklöst ett av tidens snabbaste medier, och genom det material som tidningarna fick från utställningens pressbyrå fanns beskrivningar av händelser på området ibland tillgängliga redan innan de ägt rum. Nästan omgående distribuerades utställningen även visuellt och i några fall audiellt. Särskilda tekniker utvecklades dessutom för att skapa en upplevelse av virtuell närvaro på utställningen också hos dem som inte själva var där. På det sättet liknade evenemanget de "mediehändelser" som Daniel Dayan och Elihu Katz reserverat för radions, tevens och direktsändningarnas tid.²

Utställningen.

Torsdagen den 10 Juni 1897.

Öppen kl. 8 f. m.—11.30 e. m.
Entré 1 kr. Barn under 12 år 50 öre.

Utställningshallarne öppna kl. 10 f. m.—9 e. m.
Maskinhallen 10 f. m.—11 e. m.

Konsthallen. Industrihallen. Maskinhallen.

Samla Stockholm. Biologiska Museet.

Undervisning och Slöjd. Kemisk-Teknisk Utställning.

Armén och Flottan.

Teater- och Musik-Utställningen.

Sport- och Turist-Utställningen.

Sagogrottan. Bibliskt Galleri.

Kinematografen. Camera Obscura.

Obs.! Experiment med Röntgenstrålar. Obs.!

OBS.! Södra Sverige. OBS.!

DAGSPROGRAM:

Kl. 3.30—4.30 e. m. Promenadkonsert vid Nord. Museet.
Kl. 5—6 e. m. Promenadkonsert vid Teaterutställningen.
Kl. 12—7 e. m. Elektriska hissarne i Industrihallens minareter.
Kl. 10 f. m.—10 e. m. Elektriska luftbanan öfver Brunnsviken.

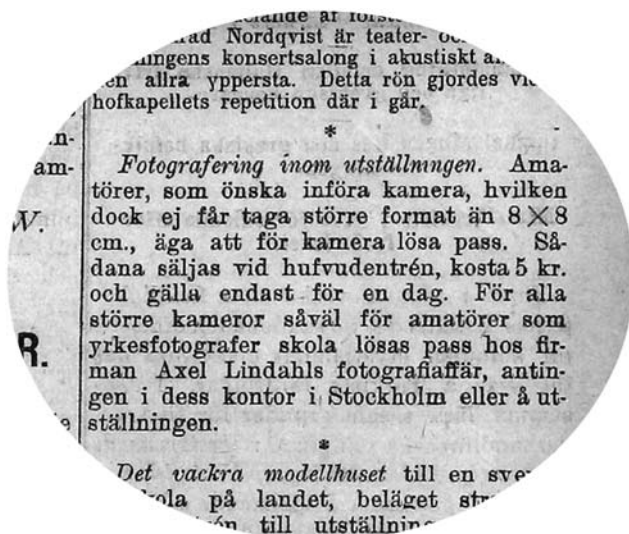
OBS.! Middags- och Aftonkonserter vid
alla restauranter. **OBS.!**

Stockholmsutställningen förde samman en rad gamla och nya medier.

Ur *Dagens Nyheter* 10/6 1897.

Den uppsättning medier som sammanfördes på utställningen kan beskrivas som ett historiskt mediearkiv som både blickade bakåt mot 1700- och 1800-talens medielandskap och framåt mot 1900-talets och vår tids mediebruk. Men Stockholmsutställningen 1897 var också en plats där ett offentligt arkiv för framtiden byggdes upp. De medieteknologier som visades upp för publiken – bland annat de tre ”skriftmaskinerna” fonograf, kinematograf och fotografi – användes på samma gång för att dokumentera och lagra utställningen för framtiden. I efterhand har vi bara tillgång till utställningen genom dessa representationer. Minnet av utställningen är i den meningen identiskt med historien om dess mediering. Mot den bakgrunden har vi i den här boken försökt att historisera mediebruken på ett sådant sätt att också dessa mediearkivariska frågor blir tillgängliga för forskning och reflektion. De mediespecifika strategier och historiska produktionsförhållanden som präglade dokumentationen av utställningen skulle oundvikligen prägla också mediearkivets innehåll och organisation – liksom den historiska forskning som långt senare skulle bedrivas om utställningen.

När Stockholmsutställningen 1897 tidigare uppmärksammats i ett mediehistoriskt perspektiv har intresset varit koncentrerat till några av de ”nya” medier som presenterades på utställningen. Inom den filmhistoriska forskningen har exempelvis utställningen kommit att symbolisera det publika genombrottet för filmen i Sverige. Däremot har inte själva mångfalden av medier på utställningen, deras inbördes relationer eller kopplingar till en längre historia av mediebruk lyfts fram. En förklaring till det är att tidigare forskning utgått från ett snävare och i grunden anakronistiskt mediebegrepp. Fascinationen inför de enskilda teknikernas nyhetsvärde har dessutom gått hand i hand med arrangörernas grundläggande syfte med utställningen: att visa upp Sverige som en modern nation av teknisk och industriell utveckling. Eftervärldens sätt att beskriva utställningen har också på andra sätt sammanfallit med den bild som organisatörer och medieföretag aktivt arbetade för att framställa och distribuera. Det bevarade materialet har klippts ihop i utställningar och minnesprogram utan att de historiska villkoren för denna medieproduktion fått någon egentlig uppmärksamhet. När exempelvis Stockholms stadsmuseum 1947 anordnade en minnesutställning om utställningen 1897 tog den huvudsakligen fäste i de bevarade fotografierna, som på det sättet både blev en källa till kunskap om Stockholmsutställningen och ett sätt att presentera den i ny form.³ Dessa representationer



Inte vem som helst hade rätt att fotografera på utställningsområdet.
 Ur Svenska Dagbladet 26/5 1897.

SVEN SCHOLANDER,
FOTOGRAFISKT MAGASIN,
 LILLA VATTUGATAN 14, Stockholm.

BÄSTA HÄNDKAMEROR för Fotografier och
 Amatörer äro erkändt
"SVEA" och "SVENSKA EXPRESS"

hvilka ständigt finnas på lager i storlekar 8×8 , 9×12 och $12 \times 16\frac{1}{2}$.
 Särskildt till bruk under stundande sommar rekommenderas den lilla ut-
 märkta **"UTSTÄLLNINGSKAMERAN"** 8×8 a Kr. 35:—
 Mörkrum med fack finnes till ärade kunders fria disposition. Fram-
 kallningar och all slags kopiering utföres billigast och skyndsamt.

De strikta reglerna för fotografering skapade en marknad för särskilda utställningskameror. Fotofirman Sven Scholander erbjöd kameror som tog bilder i det mindre format som var det enda tillåtna för de vanliga besökarna. Ur Svenska Dagbladet 15/5 1897.

präglades emellertid av sin specifika tillkomsthistoria: fotograferingen på utställningsområdet var exempelvis strängt reglerad av arrangörerna och ett flertal av bilderna tillkom vid särskilda pressvisningar när området var stängt för andra besökare. Den vanliga besökaren hade inte rätt att fotografera, annat än med speciella utställningskameror.

Även i arbetet med den här boken har vi varit hänvisade till det bevarade mediematerialet från utställningen. Men genom att problematisera frågan om mediearkivets sammansättning, och lyfta fram själva bredden i det mediebruk som förekom i samband med utställningen, är det möjligt att förflytta fokus från den historia som ligger färdig i de mediala representationerna. Empiriskt präglas bokens fallstudier av stor variation, från statistiska medieringar av stadens sociala liv till skämtpressens beskrivningar av den sensoriska svindel som medieumgänget framkallade hos utställningens fiktiva besökare. Men oavsett om de enskilda studierna behandlar den karriär som andra generationens fonografer gjorde på utställningen, Numa Petersons roll som filmentreprenör, eller den journalistkongress som genialt nog anordnades i anslutning till utställningen, så är de inte i något fall begränsade till området på Djurgården. Istället framträder Stockholmsutställningen som en del av en historisk mediekultur med ett otal förgreningar såväl geografiskt som kronologiskt – i sekelskiftets museiinstitutioner, i ett äldre medieutbud av visuella attraktioner, men också i 1900-talets förmenta mediemodernitet. Utställningen kan på det sättet beskrivas som en mediegeografisk nod i vilken ett antal olika mediehistorier tillfälligtvis löpte samman.

Den grundläggande avsikten med begreppet mediekultur är i det här sammanhanget att länka ihop och historiskt undersöka utbytet mellan olika medieformer och mediepraktiker. Redan den teknologiskt bländade Marshall McLuhan argumenterade för att medier byggs av andra medier: ”inget medium har någon mening eller existens för sig, utan endast i ständigt samspel med andra media.”⁴ Under senare år har inte minst forskning med kulturhistorisk orientering visat hur användningen och förståelsen av nya medier införlivar, eller ”remedierar”, äldre mediebruk.⁵ Dessa analyser har dels utgått från en kritik av mediespecifika perspektiv, dels motiverats av ett intresse för den historiska dimensionen i samtidens ”nya” medier. Den här boken anknyter till dessa allmänna utgångspunkter. Även det mediehistoriska området dominerades länge av studier som följde enskilda

teknikers eller medieinstitutioners utveckling över tid, vanligtvis med syftet att beskriva de moderna massmediernas ”förhistoria”. I takt med att samtidens medielandskap förändrats har denna utgångspunkt blivit alltmer problematisk. Istället har diskussionen om nya medier medverkat till en återupptäckt av mediehistorien före 1900 genom att rikta forskningens uppmärksamhet mot alternativa medieformer. Omvänt har den historiska utgångspunkten bidragit till att nyansera en vanlig tendens hos mediehistoriens aktörer att marknadsföra sin egen modernitet, exempelvis genom historiserande analyser av mediekonvergens.

Vi har därför inte heller valt att undersöka Stockholmsutställningen 1897 för att den skulle representera en modern genombrottstid i mediehistorien. Tvärtom, tidigare forskning har varit alltför upptagen av att söka sådana brytpunkter. Det är istället utställningens mediala förtätning som fascinerar oss. På utställningen demonstrerades kapaciteten hos förhållandevis nya tekniker såsom fonografen, kinematografen eller de spektakulära ”x-strålarna”. Men här inbjöds också publiken till en nostalgisk konsumtion av attraktioner vars popularitet var på nedgång, exempelvis camera obscura eller olika typer av dioramor. På det sättet var denna multimediala arena både framåtsyftande och tillbakablickande, en samlingsplats för ett medielandskap som förändrades stycke för stycke snarare än genom en serie snabba och spektakulära innovationer. Sammantaget visar också bokens fallstudier hur äldre och nyare medier imiterade, konkurrerade och jämfördes med varandra, och hur publikens medvetna konsumtion av dem på olika sätt relaterade till andra erfarenheter av en mer omfattande mediekultur.

Det har redan framgått att mediebegreppet ges en vidare innebörd i den här boken än vad som varit vanligt i tidigare forskning. Vi återkommer till en diskussion av detta omstridda begrepp i forskningsöversikten, men det ska redan här betonas att det viktigaste skälet till att arbeta med ett öppet och tentativt mediebegrepp är att det konventionella sättet att förstå mediehistorien i så hög grad har präglats av erfarenheten av 1900-talets traditionella massmedier. Både i dagligt tal och i den historiska forskningen var ”medierna” länge liktydigt med press, radio, teve och film. Med undantag för presshistorien – och möjligtvis forskning om de stora kommunikations- och informationssystemens historia⁶ – var detta en avgränsning som helt enkelt gjorde stora delar av medielandskapen före 1900 osynliga. I den här boken argumenterar vi för att de historiska mediebegreppen bör definieras

empiriskt och i takt med undersökningens gång, inte genom en på förhand given avgränsning som stöpts i en annan tids form.

Det har givetvis funnits undantag från tendensen att framställa det förflutnas medielandskap som en ofullgången version av de klassiska massmedierna. Marshall McLuhans anarkistiska utsträckning av mediebegreppet satte inte bara fokus på alternativa medieformer, utan kanske framför allt på frågor om medieumgängets materialitet och epistemologiska implikationer.⁷ Andra forskare har genom historiskt detaljerade och mer empiriskt förankrade undersökningar öppnat nya vägar in i alternativa medielandskap. Ett exempel på detta är Stephan Oettermanns omfattande skildring av panoramats historia under 1800-talet som en historia om ett massmediums uppgång och fall.⁸ Även den historiska forskningen om olika musei- och utställningsformer har i några fall formulerats i mediehistoriska termer.⁹

De stora utställningar som anordnades runtom i Europa och Nordamerika under 1800-talets andra hälft är i sig ett empiriskt argument för ett bredare mediebegrepp. Dessa evenemang hade en i sin tid oöverträffad kapacitet att samtidigt nå en stor publik och var i det avseendet massmedier före massmediernas epok. Den första världsutställningen i London 1851 besöktes av omkring sex miljoner människor, vid Parisutställningen 1900 ska antalet ha överstigit 50 miljoner. Även om siffrorna inte var exakta räknade arrangörerna sin publik med samma iver som vilket modernt mediebolag som helst.¹⁰ Utställningen i Stockholm 1897 var av en mer begränsad omfattning, men följde ändå på flera sätt det mönster som hade etablerats genom de internationella utställningarna. Den fungerade utan tvekan som en medieform i sig med exceptionell räckvidd. Kring sekelskiftet 1900 var exempelvis den samlade svenska pressupplagan ungefär en miljon; utställningen 1897 besöktes av närmare en och en halv miljon och skulle i sin tur distribueras genom en rad andra medier.

En del av dessa medieringar har vi återanvänt på dvd-skivan *1897: Numas affär* – ett nytt mediearkiv med historiskt material kring Stockholmsutställningen som medföljer denna bok. Avsikten med detta har inte varit att illustrera eller förtydliga bokens argumentation och slutsatser, utan att skapa en mångmedial gestaltning som tillför något annat än det renodlade textformatet. Genom att länka ihop material som figurerar i bokens uppsatser med material från annat håll menar vi att denna produktion kan bidra till att andra samband framträder. Detta hindrar förstas inte att bokens

utgångspunkter har gett avtryck i organisationen och presentationen av materialet. Med ambitionen att gestalta alternativa sätt att se på mediehistorien har vi utforskat och experimenterat med några av de möjligheter som digitala medier erbjuder – och under arbetets gång även påmint om några av deras begränsningar.

Det mångfacetterade material som samlats på dvd-skivan belyser utställningens multimediala och historiskt kondenserande karaktär: från de paviljonger som innehöll äldre och nyare innovationer inom de textbaserade, visuella och auditiva mediernas fält till ”temaparken” Gamla Stockholm och några av de återkommande evenemang som likt ballongfärderna arrangerades inom utställningsområdet. Den innehåller också material som antyder utställningsarrangörernas aktiva roll inte enbart i utformandet, utan även i dokumentationen av utställningen. Symtomatiskt är att många av de medieföretag som hade fått i uppdrag att göra denna dokumentation samtidigt medverkade i utställningen med förevisningar av sina egna produkter och genom att producera olika mediala arrangemang som filmvisningar och röntgendemonstrationer. Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag var med på ett hörn nästan överallt.

Men på dvd-skivan finns också annat material att ta del av: karikatyrer av utställningsbesökare, textutdrag som beskriver de svindelkänslor publiken kunde drabbas av i mötet med medieattraktionerna, vykort med hälsningar från industrihallens minareter, prov på minnesböcker och andra souvenirer och kringprodukter. Arkivet kan också användas för att utforska ett antal konkreta kopplingar och associativa länkar till den större mediekultur som Stockholmsutställningen 1897 var en del av. Från vaxfigurerna i utställningens Bibliska galleri kan vi förflytta oss till vaxdockorna på nöjesetablissemangets Svenska Panoptikon, ryssen Pitliaroffs fonograf-förevisningar bredvid Skogspaviljongen länkas ihop med fransmannen Couprants mekaniska och elektriska utställning på marknaden i Örebro, från Nordiska museets lappläger på Skansen fortsätter ett spår till svenska missionsstationer i nedre Kongo.

Mediehistorier och mediebegrepp

Den här boken ska ses som ett bidrag till en kulturhistorisk medieforskning som under senare år har utvecklats i skärningspunkten mellan ett antal

olika discipliner och forskningsområden. Inledningsvis vill vi därför även ge en allmän orientering i hur detta fält förhåller sig till andra forsknings-traditioner. Avsikten är inte att ge en fullständig översikt över mediehistoriografin – det skulle bara för svenskt vidkommande vara en alltför stor uppgift – utan att något skissartat placera in boken i ett vidare forsknings-sammanhang. Framför allt är syftet att peka på den betydelse som några närliggande forskningsområden haft för den kulturhistoriska medieforskningen: i första hand visuella kulturstudier med historisk inriktning, vad som har kallats ”den nya filmhistorien”, samt den forskning som utvecklats kring begreppet ”nya medier”.

Den äldre mediehistoriska forskningen kan betraktas i ljuset av sin tids mediearkivariska förutsättningar. På samma sätt som de moderna massmediernas historia stod i fokus under 1900-talets senare del var tidigare mediehistoria framför allt inriktad på dagspress. Parallellt med masspressens publika genomslag årtiondena kring 1900 ökade intresset för att samla och lagra material som kunde belysa pressens längre historia. Som akademisk disciplin etablerades tidningsvetenskap [Zeitungswissenschaft] på universitetet i Leipzig under första världskriget, men det finns exempel på presshistorisk forskning redan från det tidiga 1800-talet.¹¹ I Sverige kunde presshistorien under 1800-talet betraktas som en del av litteraturhistorien, och eftersom dagspressens uppkomst daterar sig till mitten av 1600-talet brukar den svenska mediehistorien ta sin början då. När Emil Key 1883 publicerade *Försök till svenska tidningspressens historia* inleddes framställningen i mitten på 1630-talet, ett decennium före utgivningen av det första numret av *Post- och Inrikes Tidningar*.¹²

På motsvarande sätt kan de historiska studier av audiovisuella medier som i mindre omfattning började utges kring sekelskiftet 1900 förstås i relation till ett framväxande mediearkiv. De kommersiella framgångar som exempelvis fotografiet, fonografen och filmen visat prov på gav impulser till att försöka dokumentera och beskriva dessa mediers historia. År 1895 publicerade exempelvis makarna Dickson den lilla pamfletten *History of the kinetograph, kinoscope and kinetophonograph*, men 1800-talets nya medier blev även föremål för mer ambitiösa studier, bland annat Joseph Maria Eders femhundra sidiga och rikt illustrerade fotohistorik, *Geschichte der Photographie* från 1905.¹³ Intresset för mediernas historia kunde också om-sättas i en fascination inför dem som historiska källor. Ett exempel var

Boleslas Matuszewskis filmarkivariska upprop från 1898, *Une nouvelle source de l'histoire*, där författaren argumenterade för att filmen kunde användas som historiskt källmaterial.¹⁴ Dessa ansatser lade i sin tur grunden till ett kulturteoretiskt intresse för perceptionens och den moderna erfarenhetens gradvisa medialisering – ett slags medieumgängets historia om man så vill – såsom det exempelvis kom till uttryck i Walter Benjamins mediehistoriska texter.¹⁵

Kring sekelskiftet 1900 var ”medium” en parapsykologisk term som betecknade en person som ägnade sig åt spiritistisk förmedling. I historiska översikter och den medieteoretiska litteraturen från 1900-talets senare del är mediebegreppet notoriskt undanlidande. Dess innebörder har växlat från ontologiska definitioner som Marshall McLuhans ”extensions of man” till mer teknologiskt förankrade beskrivningar. Vissa medieformer, inte minst filmen, har ägnats betydligt större teoretisk uppmärksamhet än andra, därtill skiljer sig förståelsen av mediebegreppet mellan till exempel estetiska och sociologiska perspektiv. När mediebegreppet framträdde med sin nuvarande innebörd finns det därför olika uppfattningar om. Vissa forskare menar att det var så tidigt som på 1920-talet, andra har argumenterat för att begreppet massmedier etablerades inom amerikansk socialvetenskap på 1940-talet.¹⁶ Parallellt med att tevediet utvecklades till västvärldens ledande medium under 1960-talet etablerades dock såväl en allmän som vetenskaplig konsensus kring mediebegreppet som en samlingsbeteckning för olika teknologiska apparatmedier. I allmänt språkbruk brukar därför ”medium” beteckna en kanal för förmedling av information eller underhållning, och det är i den bemärkelsen som mediernas historia vanligtvis skildras. Traditionell mediehistoria föreskriver att medier är instrument för fixering, överföring och spridning av text, bild och ljud – i korthet, teknologiskt producerade basmedier som press, foto, film, teve och radio. ”Medier är kommunikationsteknologier med vars hjälp människor producerar och sprider budskap”, har Ulf Hannerz sammanfattat begreppsdiskussionen.¹⁷

Det är samtidigt svårt att se varför inte ett diorama eller ett vaxkabinett skulle rymmas inom denna definition. Det är alltså inte enbart mediebegreppets avgränsningar som resulterat i att mediehistorien före 1900 så ofta har reducerats till pressens historia, utan sannolikt också olika föreställningar om medieformernas samhällliga betydelse och genomslag. Ändå har det funnits ett behov av att utveckla andra definitioner av begreppet

och det är knappast längre kontroversiellt att som inom viss historisk kommunikationsvetenskap laborera med ett rumsligt utvidgat mediebegrepp. Dietrich Kerlen betecknar till exempel museer och statyer som rumsliga medier, till vilka man historiskt även kan räkna 1800-talets utställningar.¹⁸ Ofta har sådana kommunikationsformer betecknats som ”informella” medier i syfte att upprätthålla en skillnad gentemot mer ”formella” massmedier som radio och teve. Det informella mediebegreppet har dock haft en tendens att expandera, och forskare som Niklas Luhmann har rent av diskuterat pengar, makt och kärlek som ett slags symboliskt generaliserade kommunikationsmedier.¹⁹

Det förekommer alltså en rad mediebegreppsliga definitioner och forskningen har inte kunnat enas om en gemensam beskrivning av vad ett medium är för något. Men detta behöver inte nödvändigtvis uppfattas som en brist. Det finns inte bara historiska skäl till att arbeta med ett öppet och tentativt mediebegrepp, det är också en förutsättning för analyser av de förändringar som hela tiden äger rum i samtidens medielandskap. I svensk mediehistorisk forskning har emellertid ett formellt mediebegrepp varit i princip allena rådande, både inom de historiska disciplinerna och inom det medie- och kommunikationsvetenskapliga fältet.²⁰ Den historiska forskning som bedrivits inom medievetskapen har i huvudsak varit inriktad på massmediernas institutionshistoria eller journalistikens historia under 1900-talet.²¹ Att de historiska perspektiven haft ett så förhållandevis begränsat utrymme inom svensk medievetskap kan delvis ses i ljuset av att ämnet i Sverige varit en del av en samhällsvetenskaplig tradition.²² Dock har exempelvis Cecilia von Feilitzen påpekat att också medievetskapen genomgått en kulturell vändning sedan 1980-talet, vilket bland annat resulterat i ”ett ökat intresse för att studera medie- och kommunikationsprocesser över tid.”²³

I en översikt över skandinavisk medieforskning hävdar Ib Bondebjerg att det först var under 1990-talet som de historiska perspektiven fick en mer genomgripande betydelse inom medievetskapen, en utveckling som manifesterades i en serie omfattande nationella mediehistorier.²⁴ För svenskt vidkommande har Jarl Torbacke beskrivit samma period som ett ”mediehistoriskt genombrott”. Under 1990-talet, konstaterar han, initierades tre stora projekt inom det mediehistoriska fält som tidigare varit ett perifert forskningsområde i Sverige: ett om den svenska pressens historia, ett om

de svenska etermediernas historia, samt ett om utbildningsprogrammets historia.²⁵ Detta innebar utan tvekan att den mediehistoriska forskningen i Sverige breddades väsentligt.

Samtidigt måste man konstatera att dessa projekt i åtminstone tre avseenden förstärkte en redan dominerande inriktning inom den mediehistoriska forskningen. För det första genom koncentrationen på 1900-talet och de klassiska massmediernas historia; för det andra genom att prioritera institutionshistoria; för det tredje genom en tendens att behandla medierna i separata historier. Ett exempel är ”Etermedierna i Sverige”, ett tvärvetenskapligt projekt kring radio- och tevediets institutionella historia. Trots att ett trettiotal forskare ägnade sig åt radio och teve från en rad skiftande perspektiv, relaterades dessa medier i förvånansvärt liten utsträckning till andra historiska medieformer.²⁶ Det omfattande arbetet *Den svenska pressens historia* (2000–2003) innehåller i sin tur bara undantagsvis utblickar mot andra medier och mediebruk.²⁷ Leif Furhammars standardverk *Filmen i Sverige* (1991) behandlar teve och radio på några få rader.²⁸ I Stig Hadenius *Kampen om monopolet – Sveriges radio och TV under 1900-talet* (1998) är förhållandet det omvända, filmmediet förbigås nästan helt.²⁹

De nationella mediehistorier som under samma period utgivits i Danmark och Norge har på ett annat sätt försökt överskrida den vanliga inriktningen på de traditionella massmedierna. I *Dansk mediehistorie* (1996–1997) lyfts framför allt olika former av historiskt mediebruk fram; ett exempel är hur litteraturens mediehistoria analyseras som en rörelse mellan det höga och det låga, mellan biblioteket och kiosken. Ambitionen har varit att placera ett brett mediebegrepp i en social och kulturell kontext, samt att visa hur även de äldre medielandskapen präglades av olika typer av internationella transaktioner. Därför blir den danska mediehistorien något annat än en nationell fråga. Kronologiskt tar framställningen sin utgångspunkt i 1800-talets alltmer industrialiserade medieproduktion, och även om periodens ”medievarer” som reklam, småtryck och grafiska blad har en historia som sträcker sig tillbaka till 1700-talet, så uppmärksammas tidstypiska men ofta bortglömda fenomen som till exempel amatörfotografi och visitkortproduktion. Ändå är det i stor utsträckning 1900-talets massmedier som formar också denna historia: den första av de fyra volymerna, som behandlar perioden 1840–1880, har betecknande nog fått titeln *Mediernas förhistorie*.³⁰

I Henrik G. Bastiansens och Hans Fredrik Dahls *Norsk mediehistorie* (2003) ägnas nästan hälften av det femhundra sidor långa utrymmet åt tiden före 1900. Författarna har försökt utveckla ett alternativ till den linjära mediehistorien och anlägger närmast ett slags panoramiskt perspektiv på olika perioders mediala framställningsformer. Analysen växlar mellan historiska fallstudier och mer generella angreppssätt, exempelvis skisseras ljudets mediehistoria under det sena 1800-talet samtidigt som enskilda fotografier lyfts fram. Tonvikten ligger på en analys av olika historiska "mediesystem", vilka kan beskrivas som summan av en periods mediala förbindelser och relationer vad gäller produktion, distribution och reception. De historiska mediasystemen är varken statiska eller begränsade till distinkta epoker utan förändras över tid, framför allt när nya medier introduceras. Bastiansen och Dahl menar att dessa mediasystem är mediehistoriens viktigaste studieobjekt.³¹

Den äldre mediehistorien har även ägnats påfallande stor uppmärksamhet i tysk humanvetenskaplig forskning det senaste decenniet. I synnerhet har viktiga impulser utgått från Friedrich Kittlers litteraturvetenskapligt inriktade teknikhermeneutik. Utgångspunkten för Kittler är att kulturens diskurser organiseras av olika medieteknologier. I *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1995) uppmärksammas exempelvis den litterära kommunikationens teknologiska förutsättningar vid två, enligt Kittler, betydelsefulla mediehistoriska brytpunkter.³² Litteraturhistorien förskjuts därmed i riktning mot en historisk medieanalys av bland annat 1800-talets läs- och skrivpraktiker. Kittlers teknikdeterminism, ofta sammanfattad med ett slags medialt *a priori* – "Medien bestimmen unsere Lage"³³ – där diskursen är förutbestämd av en epoks mediehistoriska grundvillkor, har med rätta kritiserats.³⁴ Likafullt har Kittler, vid sidan av andra företrädare för den mediehistoriska vändning som ägt rum inom delar av den tyska litteraturvetenskapen, spelat en viktig roll för ett förnyat intresse för mediehistorien före 1900.³⁵ Kulturhistorisk medieforskning

Sedan något decennium tillbaka har en kulturhistoriskt orienterad forskning vuxit fram som dels lyft fram andra medieformer och tidsperioder, dels präglats av andra teoretiska utgångspunkter än mycket av den historiska forskningen om 1900-talets massmedier. Denna tendens har inte i första hand varit ett resultat av en nyorientering inom den traditionella medievetenskapen. Istället var den kulturhistoriska medieforskningen ett av

flera mångvetenskapliga områden som utvecklades i spåren av den kulturteoretiska vändning som ägde rum inom historievetenskaperna i slutet av 1900-talet. Denna vändning resulterade bland annat i ett ämnesöverskridande intresse för "representationernas materialitet", och en inriktning på frågor om hur mening produceras och transporteras från ett sammanhang till ett annat.³⁶ Ett exempel är den nya museologin som undersökt museer och utställningar som speciella medieformer och publika företeelser i ett historiskt perspektiv.³⁷ Ett annat exempel är den teknik- och vetenskapshistoriska forskning som analyserat tillkomsten och bruket av olika vetenskapliga instrument sedan 1600-talet, och särskilt framhållit betydelsen av att studera teknologier som fysiska objekt.³⁸ Här vill vi dock främst peka på tre andra områden som fick en omedelbar relevans för den mediehistoriska forskningen om perioden före 1900: historiskt inriktade studier av visuell kultur, den så kallade nya filmhistorien och forskningsfältet kring nya medier.

Det första området, visuella kulturstudier, har rent allmänt bidragit till att revidera en vanlig föreställning om texten som det primära mediet före 1900-talets massmedier.³⁹ Termen visuell kultur lanserades under 1970-talet för att beskriva ett expanderande konstvetenskapligt forskningsområde, bland annat det ökade intresse för masskulturellt bildmaterial.⁴⁰ På samma sätt som tidiga studier av visuell kultur vidgade ramarna för konstvetenskapens studieobjekt, har ett breddat mediebegrepp genererat nya infallsvinklar på mediehistorien. I relation till mediehistorien har de visuella kulturstudierna även fungerat som ett produktivt korrektiv till den textfixering som gjorde pressen till den äldre mediehistoriens huvudsakliga studieobjekt. I sin mest grundläggande form var det också detta som den visuella vändningen eftersträvade: en allmän intresseshöjning från det språkliga mot det visuella, från text till bild som käll- och forskningsmaterial.⁴¹

Under 1980- och 1990-talen migrerade termen visuell kultur till en rad andra kulturvetenskapliga områden, för att till sist bli en beteckning på studier av visuella aspekter av kulturellt meningsskapande överlag. Empiriskt har de visuella kulturstudierna sedan dess omfattat allt från kuriosa-kabinett, offentliga monument och museer i det förflutna till analyser av moderna (audio)visuella medier och webbaserade projekt på Internet.⁴² En mängd kommunikationsområden har tillskrivits sin specifika visuella kultur, och forskningen inom fältet har differentierats i riktning mot till exempel

reklamens eller medicinens visuella kultur.⁴³ Inom mediehistoriska ramar har samtidigt denna renodling av det visuella kritiserats av framför allt två skäl. För det första eftersom en sådan utgångspunkt lätt faller in i det slags mediespecifika perspektiv som den kulturhistoriska medieforskningen försökt formulera alternativ till. För det andra eftersom de flesta medieformer är sammansatta på ett sådant sätt att umgänget med dem involverar flera sinnen på samma gång. Det finns inga visuella medier, skriver exempelvis W. J. T. Mitchell i en principiell diskussion i *Journal of visual culture*: ”All media are mixed media”.⁴⁴

Historiska studier inom området har bland annat uppmärksammat 1800-talets visuellt baserade attraktionskultur. Analyser av så skilda fenomen som vaxkabinett, optisk trickkultur och röntgenbilder har haft det gemensamt att de intresserat sig för hur de visuella teknologierna korsat olika gränser i medielandskapet: mellan olika medieformer, mellan hög- och lågkultur, mellan vetenskapliga institutioner och ett kommersiellt nöjesutbud.⁴⁵ Den historiska forskningen om visuell kultur har därför inte varit begränsad till studier av olika medier eller tekniker för att distribuera visuella framställningar och intryck. De visuella kulturstudierna är inte heller identiska med – för att återigen referera Mitchell – analysen av olika bildformer, utan omfattar också studiet av olika seende- och förevisningspraktiker, inte minst sådana seendeakter som vi av vana förstår som oförmedlade och spontana.⁴⁶ Perceptionens och seendets historia har tidigare behandlats i idéhistoriska och diskursivt orienterade analyser.⁴⁷ Flera studier har också tagit fasta på makt- och kunskapsteoretiska aspekter av seendets historia, bland annat genom undersökningar av relationen mellan nya visuella medieteknologier och olika modeller för subjektivt seende.⁴⁸ Men intresset för historiska seendepraktiker har också inneburit att flera forskare både har försökt teoretisera och empiriskt undersöka de konkreta publik- och åskådardarpositioner som olika medieformer möjliggör.⁴⁹ I till exempel Vanessa Schwartz och Jeannene Przyblyskis introduktion till 1800-talets visuella kultur står därför den tidens mediala upplevelsekultur i centrum med utförliga resonemang om de visningspraktiker som omgav de visuella teknologierna.⁵⁰

Ett andra område som har varit viktigt för forskningen om 1800-talets medielandskap, både i fråga om empiriska ämnesval och teoretiska infallsvinklar, är den kulturhistoriska orientering inom filmvetenskapen som har

kallats "den nya filmhistorien". Om den klassiska filmhistorien hämtade sina förebilder från litteratur- och konsthistoriens estetiska traditioner, kännetecknades den nya filmhistorien av ett tydligare fokus på filmmediets materialitet. Vad som till en början var ett försök att kartlägga de rörliga bildernas "förhistoria" utvecklades snart till en forskning om den tidiga filmen som ett medium bland andra inom det sena 1800-talets expanderande masskultur. Analysen av de rörliga bildernas tillkomst och cirkulation har därigenom också bidragit till en återupptäckt av en bredare mediekultur. På samma gång har den filmhistoriska forskningens inriktning på frågor om exempelvis publikpositioner och visningskontexter berikat analysen av andra medieformer i den tidiga filmens närhet, exempelvis museer och utställningar.⁵¹

Ett tidigt uttryck för denna inriktning inom filmvetenskapen var en konferens som arrangerades av filmarkivorganisationen FIAF i Brighton 1978. Ämnet för konferensen var den äldsta "primitiva" stumfilmen, en tidigare förbisedd del av filmhistorien som filmteoretiker i regel hade avfärdat som konstlös. Efter Brighton omvärderades den tidiga filmen, forskare tog vara på den experimentlusta som kännetecknade de första filmmakarna, och studier av tidig film utvecklades till ett av de mest produktiva filmvetenskapliga forskningsfälten. I mitten av 1980-talet gjorde filmhistorikerna Robert C. Allen och Douglas Gomery den för somliga provocativa anmärkningen att filmens historia knappast kunde förstås bara genom att se på film. Hur filmerna visades och sattes samman till filmprogram, vilka som tittade på dem och hur de mottogs, var minst lika viktiga frågor.⁵² Ett av de begrepp som under det senaste decenniet har spelat en framträdande roll i dessa diskussioner är "attraktionernas film". Det lanserades av Tom Gunning och André Gaudreault som ett försök att beskriva den tidiga stumfilmens exhibitionistiska karaktär i kontrast till den klassiska hollywood-filmens narrativa struktur.⁵³

Genom att adressera de kulturella praktiker som omgärdade stumfilmen kom mediet även att relateras till den övergripande frågan om modernitetens framväxt.⁵⁴ Urbanisering, massproduktion, kommersiell underhållning, masspubliker, den nya kvinnan i offentligheten, teknologier för kommunikation och transport, nya sätt att se – alla dessa större kulturella frågekomplex kunde fokuseras genom den tidiga filmens lins. På det sättet har den nya filmhistoriens perspektivförskjutning, från den biografförevisande

spelfilmen till de rörliga bildernas mediehistoria, också satt forskningen om tidig film i förbindelse med andra närliggande forskningsområden, inte minst den historiskt orienterade forskningen om visuell kultur. Båda dessa områden, och relationen mellan dem, visar också att den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen måste förstås som ett mångvetenskapligt fält.

För det tredje har diskussioner kring nya medier fått återverkningar på den mediehistoriska forskningen, inte minst i den enkla meningen att vissa aspekter av äldre mediekulturer blivit synliga först mot bakgrund av förändringar i det samtida medielandskapet. Däremot spelade inte de historiska perspektiven på motsvarande sätt någon framträdande roll i de diskussioner om digitala medier som växte fram i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet. Tvärtom kännetecknades såväl de utopiska som dystopiska deklARATIONERNA om den digitala revolutionens ankomst av en brist på reflektion kring kontinuiteter i mediehistorien. Även i de senaste årens studier av nya medier och cyberkultur – som utgör viktiga bidrag till förståelsen av vad det innebär att leva i en uppkopplad värld – har det saknats historisk återföring.⁵⁵ Ett lysande undantag är N. Katherine Hayles bok *How we became posthuman* (1999) som grundas i en historisk analys av 1940-talets ingenjörsvetenskap cybernetiken och olika försök att sammankoppla människor med maskiner, biologi med informationsteknologi.⁵⁶ En del forskare har tagit ett steg längre tillbaka och relaterat dagens bioteknologier till urverksdrivna automater som visades upp på olika platser, från 1600-talets europeiska hov via det sena 1700-talets fysiologiska laboratorier till 1800-talets nöjesfält och magiska teatrar.⁵⁷

Efterhand har behovet av historiska perspektiv i diskussioner om nya medier allt oftare kommit att betonas. Exempelvis framhåller författarna till *New media: A critical introduction* (2003) att kunskap om den större mediehistorien är avgörande för att kunna förstå digitala medier och de anspråk som knyts till dem. Antologin *The new media reader* (2003) hävdar till och med att detta nya landskap utvecklats under så lång tid – mer än femtio år – att mediehistorien bör ses som en integrerad del av de nya mediernas uppkomst.⁵⁸ Äldre medier är också påfallande närvarande som referensram i Lev Manovichs *The language of new media* (2001). I sin diskussion om hur nya medier egentligen kan förstås anknyter Manovich lika gärna till tidig film som till datorvetenskapens historia. Dessutom återkommer han stän-

digt till en filmhistorisk pionjär som 1920-talsavantgardisten Dziga Vertov.⁵⁹

Det arbete som kanske har spelat störst roll för detta nyväckta historiska intresse är Jay David Bolter och Richard Grusins *Remediation: Understanding new media* (1999). Huvudtanken i boken är att nya medieteknologier alltid integrerar eller ”remedierar” redan etablerade medieteknologier. En av Bolters och Grusins poänger är att det inte bara är nya digitala medier som remedierar äldre medieformer och bygger vidare på strategier som visat sig kommersiellt gångbara. Äldre analoga medier remedierar också digitala nya medier, till exempel televisionens sätt att efterlikna datorns gränssnitt med en mängd bild- och texttrutor på tv-skärmen. Denna relation mellan nya och gamla medier kan handla om alltifrån imitation eller konkurrens till en transformation av det äldre mediet. Enligt Bolter och Grusin präglas mediebruket redan från renässansen och framåt av två motstridiga men ibland samtidigt strategier: dels ”omedelbarhet” [immediacy], en strävan efter fullständig transparens som raderar spåren av själva medieringen och gör denna osynlig, dels ”hypermediering” [hypermediacy], en tendens att påminna åskådaren eller användaren om mediets synlighet som medium. Som ett äldre exempel på det förra nämner de bland annat perspektivmålningar, på det senare medeltida handskrifter med anfanger. Inom ramen för attraktionernas film kring 1900 uppträder båda strategierna på samma gång. Publiken vacklade mellan att tro på vad de upplevde och en insikt om att denna upplevelse var en illusion.⁶⁰ Detta sätt att historisera diskussionen om nya medier har både öppnat nya medielandskap i det förflutna och nyanserat samtidens digitala övertro. Samtidigt riskerar detta perspektiv att falla tillbaka i förhistoriens och den teleologiska historieskrivningens problem, som innebär att de historiska mediebruket får sin betydelse av det de pekar fram emot.⁶¹

Den kulturhistoriska medieforskningen har på ett fruktbart sätt placerat sig i skärningspunkten mellan dessa områden. Resultatet är bland annat synligt i två antologier som publicerats under senare år. I den första av dessa, *New media, 1740–1915* (2003), utmanar redan titeln föreställningen om att ”nya medier” är liktydigt med dagens nya medier. Genom att undersöka en serie medier som är relativt okända i vår tid – exempelvis zograskopet (en tidig 3D-teknologi), optiska telegrafer och stereoskop – analyserar bokens författare några av de materiella och historiska sammanhang

inom vilka nya medier formats och naturaliserats. I likhet med Carolyn Marvins pionjärbete *When old technologies were new* (1988) är intresset framför allt inriktat på den relativt instabila och oförutsägbara period som ett nytt medium genomgår innan det får en tydligare definierad plats och funktion i samhället. Äldre mediebruk spelar en betydelsefull roll i denna teknologiska och kulturella assimileringprocess, men också föreställningar och förväntningar kring mediernas framtida användningar.⁶²

Även i den andra antologin, *Rethinking media change* (2003), står analysen av mediers historiska tröghet i centrum. En viktig utgångspunkt är kritiken av studier som är inriktade på enskilda medieformer. Mediespecifika perspektiv, menar redaktörerna David Thorburn och Henry Jenkins, riskerar inte bara att leda till en reduktionistisk syn på medieteknologisk förändring, utan förbiser även i vilken hög grad mediehistorien kännetecknats av olika former av intermediala utbyten och överlappande mediepraktiker.⁶³ Detta har också generellt varit ett argument för att skifta fokus från de enskilda mediernas historia till mediekulturer eller mediasystem. Ett problem är dock att begreppet intermedialitet, som varit helt centralt i dessa diskussioner, har använts på olika och ibland motstridiga sätt inom ramarna för olika forskningstraditioner.⁶⁴ Vissa forskare har därför ersatt termen till förmån för en mer handfast historisk förståelse av olika typer av medialt utbyte. I medicarkeologiska diskussioner har intermedialitet exempelvis ansetts vara en alltför estetisk term, en beteckning för en utväxling av stilarter snarare än ett mer mångsidigt utbyte av mediebruk. Om vi tar rörlig bild som exempel så har filmens historia av tradition varit indelad i estetiskt definierade epoker och stilar, utan hänsyn till att mediets utveckling i kanske ännu högre grad präglats av en rad mediekommunikativa utbyten, praktiker och konsumtionsmönster som inte minst varit kommersiellt drivna. Detta gäller även vissa andra medier, och Thomas Elsaesser har lanserat det tyska begreppet ”Medienverbund” – ett slags historiskt medieskrå – för att betona att hantverksmässighet snarare än estetik genom historien förbundit olika mediala praktiker med varandra.⁶⁵

Men den kulturhistoriska medieforskningen är ett mångvetenskapligt fält där olika teoretiska utgångspunkter bryts mot varandra, så också i boken *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*. Vi använder begreppet mediekultur för att på olika sätt länka ihop de medier och mediepraktiker som samlades på utställningen. Med intermediala relationer syftar vi

bland annat på hur olika medieformer imiterade och införlivade varandra, men också på hur publikernas erfarenheter av olika medier jämfördes med och överbyggade varandra. Till skillnad från studierna i de antologier som varit inriktade på hur *nya* medier definieras och etableras kulturellt, är vi intresserade av hur både äldre och nyare medieformer presenterades på utställningen. Genom att koncentreras till en förtätd episod i mediehistorien blir fallstudierna historiskt specifika och på ett annat sätt möjliga att förbinda med varandra. På sätt och vis har intresset för nya medier samt analyserna av remediering fortsatt i den alltför teknikorienterade medieforskningens spår genom att betona innovationsögonblicken och de kronologiska utvecklingslinjerna i mediehistorien. I den här boken försöker vi istället lägga ett tvärsnitt genom en mediekultur som på en och samma gång anvisar vägar till äldre perioder och till vår egen tid.

Mediehistorier kring Stockholmsutställningen

De nio uppsatserna i denna bok är skrivna av författare med kopplingar till olika humanistiska discipliner. Tillsammans representerar vi etnologi, musikvetenskap, filmvetenskap, samt idé- och vetenskapshistoria. Producenterna bakom dvd:n har sin bakgrund i Kultur och mediegestaltning, ett tvärvetenskapligt ämne som förenar akademiska studier med medieproduktion. Alla medverkande bidrar med sina specifika ingångar i materialet, men uppsatserna griper också på flera sätt in i varandra. Vi har därför valt att presentera bidragen inom tre övergripande tematiska delar: "Utställningsmediet och dess förlängningar", "Medieindustri och medieattraktioner", samt "Mediematerialitet och utställningens publiker". Det dvd-burna mediearkivet öppnar ingångar till samtliga teman.

Den första delen behandlar frågor kring utställningsmediet och dess utsträckningar i rum och tid. I ett bredare mediehistoriskt perspektiv måste Stockholmsutställningen sättas i relation till såväl de stora världsutställningarna som museiinstitutioner och immersiva medieattraktioner – från vaxkabinett till panoramor – i den omgivande stadsmiljön. Den vilja att experimentera med utställningsmediets sinnliga möjligheter som kom till uttryck i den fantasifulla arkitekturen och paviljongernas rumsliga gestaltning både inspirerades av och inspirerade denna större mediekultur. Men Stockholmsutställningen samverkade även med medier på en rad

andra sätt. Ett exempel är pressen som inte enbart ståtade med Pressens villa på utställningsområdet eller i marknadsföringssyfte lånade ut skrivmaskiner till fascinerade besökare i Svenska Dagbladets paviljong, utan i flera avseenden även fungerade som utställningens förlängda arm. De många och oftast välvilligt hållna artiklar som pressen producerade kom tillsammans med övriga mediala representationer att bilda ett omfattande offentligt arkiv som gav publik på andra orter och i andra tider tillgång till den stora mediehändelsen 1897. Bidragen i denna del sträcker sig över ett vitt geografiskt rum och aktualiserar ett längre tidsperspektiv. Samtliga belyser dock olika aspekter av denna dynamiska karaktär: Stockholmsutställningen förnyade ett gammalt medium genom att samla upp och röra om i ett koncentrat av samtidens medielandskap, men lånade samtidigt sig själv till en mångfald mediala och arkivariska användningar.

I sin uppsats fokuserar Patrik Lundell på den fjärde internationella journalistkongressen som hölls i samband med Stockholmsutställningen 1897. Exemplet är belysande eftersom det så tydligt visar att presshistoria inte behöver vara liktydigt med tidningshistoria. Pressens verksamhetsfält har omfattat betydligt mer än att enbart ge ut tidningar, och i sin strävan efter legitimitet har journalister – vid sidan av att skriva i de egna spalterna – använt en mängd medier. Kongressen var i sig ett medium, men den bestod

Svenska Dagbladets villa
 på utställningen är belägen vid hufvudingången till Gamla Stockholm och hålles öppen 10 f. m.—10 e. m.

Villan står till allmänhetens förfogande såsom

läsrum — in- och utländska illustrerade tidningar och tidskrifter —,
skriftrum — brefpapper och skriftmaterialier, skrivmaskin, kopieringsmaskin m. m. —,
telefonrum — riks: 26 71, allmänna 86 48,

allt utan någon afgift.

Dessutom mottages här prenumeration och annonser för Svenska Dagbladet, försäljas lösnummer af Svenska Dagbladet och Utställningens dagsprogram.

Firman Wahlström och Widstrand, hufvudkollektörer för Utställningens konstlotteri och innehafvare af Axel Lindahls fotografiaffär, hafva här sitt hufvudkontor för konstlotteriet och upptaga beställningar för fotografering inom utställningen.

Genom Kölns Olycksfallsförsäkringsaktiebolag meddelas här äfven reseförsäkringar.

Svenska Dagbladets villa lockade med särskilda rum där utställningsbesökarna i tal och skrift kunde kommunicera sina upplevelser. Ur *Svenska Dagbladet* 15/6 1897.

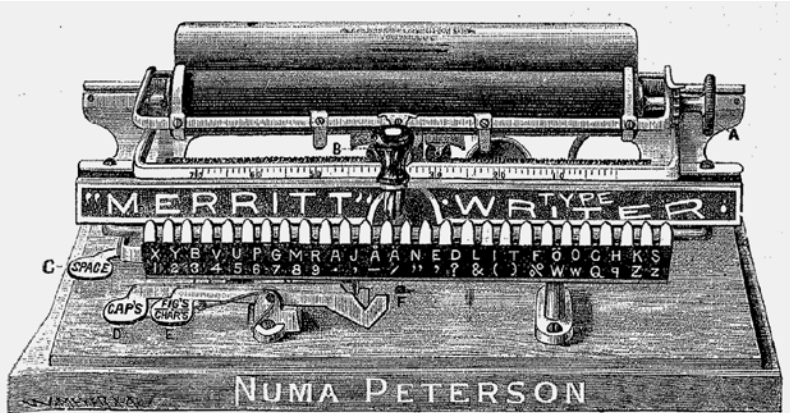
också av ett antal medier: från knappnålsmärken och affischer till olika kringarrangemang som ångbåtsfärder och Oscar II:s fest på Drottningholm. Lundell inkluderar till och med kungen som person i sitt breda mediebegrepp. Det går inte på förhand att säga vilket av dessa medier som hade störst betydelse eller var det primära för pressens lansering av sig själv. Det intressanta är snarare att analysera hur medierna i en dynamisk interaktion återverkade på och förstärkte varandra. Dessutom spelade olika publikers erkännande av pressens anspråk på status och anseende olika roller. Pressen var heller inte ensam om att inse nyttan av en internationell kongress. Det fanns ömsesidiga nationella intressen för olika samhällsmakter att samlas kring. Att kongressen 1897 framstår som en symbolisk brytpunkt i historien om den svenska pressens legitimitet och ställning är således ingen tillfällighet. Genom det aktiva skapandet av denna symbol via en rad medier och publikers lyckades pressen vinna erkännande i det oscarianska samhället.

Lotten Gustafsson Reinius jämför Stockholmsutställningen med Etnografiska missionsutställningen tio år senare. En grundtanke är att det framväxande utställningsmediet kunde utnyttjas av vitt skilda intressenter för att kommunicera idéer och känslor genom det konkreta och fysiskt förnimbara. På Stockholmsutställningen visades ett överflöd av industriellt masstillverkade varor upp för besökarna. Vardagliga objekt som Liljeholmens ljus demonstrerades uppförstorade till gigantisk skala. Genom dessa arrangemang och iscensättningar kunde Stockholmsutställningen likt tidens varuhus och passager utgöra en plats för människors inläring av nya konsumtionsvanor. Å ena sidan var föremålen avsedda att väcka begär, å andra sidan handlade det om att kunna styra sina drifter. På Missionsutställningen 1907 visades en rikedom av objekt med en diametralt motsatt laddning, men arrangerade på ett liknande sätt. Handgjorda och religiösa föremål från det svenska missionsfältet i nedre Kongo presenterades som skrämmande, kvardröjande rester från en hednisk och primitiv tid. Genom förminskningen av en kongoby och andra utställda objekt inbjöds besökarna att beskåda kongoleserna från en gudalik position ovanifrån. Tillsammans kan de två utställningarna betraktas som en iscensättning av kulturellt konstruerade och ömsesidigt bekräftande motsatser – moderniteten och det ociviliserade – vilka också verkade fostrande och disciplinerande på sina publikers. I båda fallen utnyttjades mångfalden av föremål, symboliskt för-

skjutna i relation till kroppens normativa skala, som medel för att direkt och sinnligt förmedla deras övergripande budskap.

Pelle Snickars analyserar Stockholmsutställningens roll och betydelse som mediearkiv utifrån ett så kallat medicarkeologiskt perspektiv. I sin genomgång av framför allt tysk forskning inom fältet pekar han på att medicarkeologin har uppmärksammat hur olika lagringsmedier och dokumentationssystem påverkat såväl innehållet som förståelsen av vad som har samlats i arkiv, museer och bibliotek. På ett konkret plan handlar medicarkeologin om ett historiskt intresse för att gräva fram och frilägga gamla och "döda" medier som en gång var nya. Utgångspunkten är en kritik av ett teleologiskt betraktelsesätt på mediernas historia. I synnerhet intresserar sig Snickars för hur bilden av rundmålningsbyggnaden på Djurgården kan användas för en medicarkeologisk undersökning av utställningen. Det är inte möjligt, påpekar han, att anlägga ett linjärt historiskt perspektiv eftersom spåren av byggnaden upphör i och med utställningen. Snarare krävs ett synsätt som med utgångspunkt i olika arkiv försöker tillämpa en bredare, genealogisk analys av rundmålningsens mediala samtid. En sådan ingång gör det tydligt att eftervärldens uppfattning om panoramamediets öde redan på förhand präglades av de arkivtekniker och mediepraktiker som användes för att presentera och representera utställningen. Bilden av utställningen som helhet var dock inte entydig, och Snickars pekar på några av de skiftande medieringsstrategier som togs i bruk. De fotografiska bilderna visade i enlighet med sina mediespecifika förutsättningar oftast upp ett folktomt utställningsområde, medan de rörliga bilderna som spelades in typiskt nog är fyllda av besökare. Stereobilderna i sin tur var arrangerade med personer och objekt i för- och bakgrunden för att förhöja den stereoskopiska effekten.

I bokens andra del fungerar Stockholmsutställningen som en utgångspunkt för att belysa aspekter av det sena 1800-talets medieindustrier och lanseringen av nya medieteknologier. Anslaget skiljer sig åt, men gemensamt är att de tre uppsatserna demonstrerar vikten av att historiskt analysera interaktionen mellan olika medieindustrier snarare än att behandla dem som separata fenomen. Kring sekelskiftet 1900 var tidningsindustrin inte längre ohotad på den massmediala marknaden. Som utställningen i Stockholm ger en antydning om innebar introduktionen av fonografen, kinematografen och röntgentekniken en skärpt konkurrens om publikens gunst.



Skrifmaskinen
"THE MERRITT".

Pris kr. 45.

"Merritt" har följande fördelar:

- 1:o. I densamma finnes 78 typer — stora och små bokstäver, siffror, skiljetecken etc.
 - 2:o. Typerna kunna ej skadas, emedan de befinna sig inom maskinen, och då de äro utnötta, kunna de ersättas med ringa kostnad.
 - 3:o. Typhällaren kan lätt borttagas och typerna rengöras med bränvin och en mjuk borste.
 - 4:o. Typerna bläckas automatiskt medelst rullar.
 - 5:o. Maskinen trycker fullkomligt radrätt med passande mellanrum och vackra, klara, skarpa bokstäver, som kunna kopieras utan att suddas ned originalet.
 - 6:o. Vid tryckningen kommer typen upp genom en hållare, som gör det omöjligt för någon typ att suddas ned papperet.
 - 7:o. Hvarje typ återvänder till sin plats, innan någon annan kan röras, hvarigenom undviks att typerna hindra hvarandra i hållaren.
- Då maskinen skall användas bör den ställas på ett fullkomligt plant och stadigt bord, midt för den skrifvande, så som figuren utvisar.
- Inskjut sedan papperet emellan den kupiga nickelskifvan och rullen med den sidan man önskar skriva på vänd åt nickelskifvan. Stick väl in papperet, lyft upp rullen, vrid den sedan ett par gånger medelst skruven A, som sitter till höger, för papperet under metallblecken på rullens undersida och se väl efter att papperet går rätt in.

Bruksanvisning sändes på begäran.

Numa Petersons N. & F. A.-B.

Skrifmaskinerna i Svenska Dagbladets villa lanserades som en ny medieattraktion. Ur *Numa Petersons nyheter! Nyheter från Numa Petersons handels- & fabriks aktiebolag 1899.*

Tidningarna tjänade visserligen pengar på sin bevakning av nya medieteknologier, men förlorade samtidigt i egen styrka genom att ge draghjälp åt andra mediers popularitet.⁶⁶ Reklamen för tidningar på utställningen och omvänt – annonser i tidningarna om utställningen och dess många medieattraktioner – kan ses som ett försök att vinna kontroll över en expanderande marknad och att nå nya publikgrupper. I detta perspektiv framstår det som direkt missvisande att göra Stockholmsutställningen till en symbolisk brytpunkt för ”ljudindustrin”, ”filmindustrin” och ”röntgenindustrin”. Tvärtom visar de tre författarna att det inte går att dra upp några entydiga gränser mellan olika medieindustriella sammanhang vid denna tid. Intermediala sammankopplingar i alla led – från produktion och distribution till reception – var snarare regel än undantag.

I Marina Dahlquists bidrag framträder Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag som en ledande medieindustriell aktör kring sekelskiftet 1900. I likhet med många internationella medieentreprenörer vid denna tid introducerade och saluförde Numa Peterson och hans son Mortimer en rad tekniska nyheter på vitt skilda områden. Petersons ”modernitetsbutik” i Stockholm rymde såväl kemiska och fysikaliska apparater och sjukvårdsartiklar som fotografisk apparatur, filmkameror, fonografer, telefoner och skrivmaskiner. Inte heller begränsade sig firmans verksamhet till import och försäljning av produkter, man tillverkade också kameror och annan teknisk apparatur samt producerade ett tiotal egna filmer. Vid Stockholmsutställningen deltog Numa Peterson med att ställa ut sina apparater i flera av utställningshallarna och ett sortiment av hans produkter användes i utställningsverksamheten. Firman spelade också in flera filmer på Djurgården som senare visades i den utställningsbiograf som drevs i egen regi. I Dahlquists analys fungerar utställningen som en central blickpunkt för att få syn på denna tidstypiska dubbelhet i Petersons affärsrörelse: den samtida mediala lanseringen av dels vetenskapliga och tekniska innovationer, dels olika former av medie- och nöjeskultur.

Mathias Boström diskuterar relationen mellan tidiga fonografer och olika utställnings- och förevisningssammanhang kring 1900. En av hans iakttagelser är att de publika fonografförevisningarna kom att bestämma synen på mediets primära användningsområde som underhållningsfenomen snarare än kontorshjälpmedel. Stockholmsutställningen 1897 var varken första eller sista gången som fonografer förekom på konst- och industriut-

ställningar. Förutom att under lång tid utgöra en publikdragande attraktion i sig, utnyttjades inspelningstekniken för dokumenterande och arkivariska ändamål. Trots att detta nu ”döda medium” aldrig slog igenom på bred front – den stora omvandlingen av den privata ljudmiljön kom istället re-segrammofoner och radion att stå för – fortsatte det att användas ända in på 1950-talet. En viktig anledning var mediets anpassningsbarhet till olika tekniska förutsättningar, rumsliga förhållanden och publika situationer. Därtill hade fonografen i motsats till grammfonen en kvalitet som ofta brukar reserveras för digitala medier: den erbjöd personerna i publiken möjligheten att själva interagera med tekniken och påverka inspelningarnas innehåll. En av Boströms slutsatser är att mötet med fonografer på utställningar blev en del av en inväjnings- och läroprocess som tränade människor i att tillägna sig nya förhållningssätt till ljud.

Solveig Jülich jämför två andra av tidens nya medieattraktioner som visades upp på Stockholmsutställningen: röntgenbilder och film. En gemensam nämnare som uppsatsen uppmärksammar var de samtida referenserna till mediernas kvalitet som ”modern magi”. Genom att anspela på publikens tidigare erfarenheter av spektakulära apparatkonster försökte medieindustrin och i förlängningen även pressen att skapa en förväntan om att de nya teknologierna skulle utföra någonting som förr hade ansetts otänkbart eller magiskt. Detta sätt att analysera introduktionen av nya medier gör det möjligt att förstå varför röntgenbilderna i motsats till filmen aldrig uppnådde ett slags status som underhållningsmedium. Medan filmproducenter framgångsrikt experimenterade med nya grepp lyckades diverse röntgen-entreprenörer inte bibehålla den stora publikens fascination för mediets genomskådande egenskaper. Röntgenbilder blev en medicinsk specialitet samtidigt som filmen approprierade och förvandlade röntgenmediets utmärkande kvalitet till en specialeffekt (bland många). Parallellt med denna utveckling pågick en process i vilken ett särskilt hybridmedium skapades: röntgenkinematografi.

Bokens tredje del lyfter fram de normativa föreställningar om publiken som genomsyrade Stockholmsutställningens mediala landskap. Besökarna skulle – med hjälp av utställningsmediet och de medier som utställningen förde samman – tränas i att bli reflekterande medborgare, självständigt observerande individer, balanserade konsumenter, behagfulla och måttligt emanciperade kvinnor. Dessa ”officiella” ambitioner präglade på ett högst



Tryckandet på skrivmaskinens knappar gav skrivandet en påtaglig materialitet. Privat samling, Solveig Jülich.

konkret sätt utformningen av utställningsområdet. Publiken inbjöds att inta och pröva olika ideala "åskådarpositioner" i utställningsarkitekturen och i relation till medieattraktionerna. Dessutom reproducerades och repeterades dessa positioner i ett antal fotografier, böcker, tidsningsartiklar, guider och minnesböcker kring utställningen. På ett övergripande plan kan de officiella ambitionerna sättas i relation till tidens pedagogiska idéer om iakttagelseträning som en metod för att hantera det moderna samhällets informationsflöde. Hur de faktiska publikerna uppfattade och upplevde utställningen är en annan fråga.

Anders Ekström utforskar hur olika översiktsmedier visades upp som attraktioner på Stockholmsutställningen och i den större mediekultur de utgjorde en del av. Hans främsta exempel är de dramatiska ballonguppstigningarna med reportrar ombord vilka samlade mängder av åskådare och fick stor uppmärksamhet i pressen. Ballongfärderna associerades med ett okroppsligt seende som – likt den vetenskapliga observationen – ansågs kunna ge tillgång till en oberoende överblick. Ekström argumenterar för att det upphöjda perspektivet kan relateras till en sinnestränande pedagogik som under 1800-talets senare del var inriktad på att skapa ett självständigt seende och en förmåga till självständigt omdöme. Den "allmänna

observatören”, som umgänget med översiktsmedierna förväntades befördra uppkomsten av, skulle i analogi med den vetenskapliga observatören vara en individ med förmåga till saklig och oberoende observation. Ekström avslutar där Snickars började i sin uppsats: i medicarkivet. Besökarna på Stockholmsutställningen befann sig i ett historiskt medicarkiv som var organiserat på ett sådant sätt att de från en position snett ovanifrån skulle kunna skapa sig en överblick över den moderna civilisationen. Men det är också bara i egenskap av medicarkiv – en samling av medier och mediala representationer som betecknande nog kännetecknas av en översiktlig stil – som (medie)historikern har tillträde till utställningen.

Frans Lundgren behandlar det sociala museets mediehistoria. Hans exempel är Stockholms stads paviljong på utställningen 1897, samt den permanenta sociala utställning som kom till stånd i huvudstaden knappt tio år senare. Det sociala museet var en ny typ av institution som i nära förbindelse med de framväxande samhällsvetenskaperna etablerades i ett antal europeiska storstäder kring sekelskiftet 1900. Ett övergripande syfte med de sociala utställningarna var att lära ut sätt att betrakta och reflektera över samhällsförändringarna genom medieformer som ansågs direkt tillgängliga och opartiska: i synnerhet statistik, kartografi och fotografi. Stockholms stads paviljong var utformad för att dra in betraktaren i ett aktivt förhållningssätt till de utställda föremålen och därmed skapa en förståelse för stadens snabba omvandling i materiellt, sanitärt och socialt avseende. Förhoppningen var att besökarna skulle lämna byggnaden med andra synsätt på de gemensamma angelägenheterna och återvända till det vardagliga livet med en ny blick. I likhet med flera andra författare i denna bok lyfter Lundgren fram både intermediala relationer och mediespecifika kvaliteter i sin analys av de sociala utställningarna. Det sociala museet beskrevs också redan i sin samtid som ett eget medium med en kapacitet att särskilt göra abstrakta relationer och fenomen omedelbart tillgängliga för en bredare publik.

Ylva Habel undersöker hur föreställningar om kvinnors deltagande på Stockholmsutställningen artikuleras i olika publikationer som gavs ut i anslutning till evenemanget. Utställningen kan i sin helhet ses som en arena för omförhandlingar av kvinnors positioner i samhället vid denna tid. I synnerhet intresserar hon sig för rundvandningsberättelser som i ord och bild gav tänkta kvinnliga besökare en preliminär orientering över ut-



Det här är inte Numas affär. Ur *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Petersons handels- & fabriks-aktieföretag* (Stockholm, 1900).

ställningsområdet med de olika paviljongerna, samt det omgivande stadslandskapet och dess sevärdheter. Minst två olika varianter cirkulerade: den officiella berättelsen, som i auktoritativa beskrivningar vägledde publikerna genom utställningen och inskräpte dess nationella betydelse, och de mer inofficella, komiska berättelserna vilka gestaltade påtagligt konkreta upplevelser hos fiktiva utställningsbesökare från landsorten. Ibland förekom båda varianterna i samma publikation, som Habels analys av två artikelserier i tidskriften *Idun* visar. Medan Adolf Hellander självklart tar på sig rollen av officiell vägvisare och i entusiastiska ordalag manar sin kvinnliga läsekrets att besöka utställningen (särskilt *Iduns* egen paviljong), har "Lovisa Petterkvist" svårare att hantera uppgiften som utställningsskribent. Rundvandningsberättelsen som genre har på detta sätt en dubbel relation till iakttagelseträningens pedagogik, som också läsarna kan antas ha varit medvetna om. Genom att porträttera avvikande beteenden hos den fiktiva kvinnliga landsortsbesökaren framgick det tydligt vilka rörelsemönster och seendeakter som *borde* anses lämpliga för kvinnor i det offentliga rummet.

Dvd:n *1897: Numas affär* har producerats av Jessica Berglund och Åsa Steinsvik i täta diskussioner med bokens redaktörer. Den har tillkommit inom ramen för ett samarbetsprojekt mellan Statens ljud- och bildarkiv och programmet Kultur, samhälle, mediegestaltning vid Linköpings universitet i Norrköping, där Berglund och Steinsvik har fått sin magisterutbildning och Jülich undervisar. En grundläggande målsättning med studentprojekten som bedrivs inom detta utbildningsprogram är integrationen mellan vetenskapligt och medialt gestaltungsarbete. På ett liknande sätt har projektet *1897* som helhet blivit till i övertygelsen att den kulturhistoriska medieforskningen och gestaltningen inom nya medier kan stimulera och berika varandra på många olika nivåer.

Noter

- 1 För allmänna uppgifter här och i det följande om utställningsområdet och utställningens invigning, se Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994). Stockholmsutställningen 1897 har tidigare inte blivit föremål för någon samlad mediehistorisk studie, andra aspekter av dess historia behandlas dock i exempelvis Allan Pred, *Recognizing European modernities: A montage of the present*

- (London: Routledge, 1995); Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm: Stockholmia förlag, 1999).
- 2 Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
 - 3 ”På Stockholmsutställningen 1897”, radioprogram, AB Svensk Radiotjänst, 24 maj 1947. SR arkiv nr L-B+7.594.
 - 4 Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man* (New York: McGrawhill, 1964); här citerad efter den svenska översättningen i Marshall McLuhan, *Media* (Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001), 40. Jämför exempelvis även *ibid.*, 71f.
 - 5 Se exempelvis Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, red., *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003); David Thorburn & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003). Begreppet ”remediering” utvecklas i Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
 - 6 Se exempelvis Daniel R. Headrick, *When information came of age: Technologies of knowledge in the age of reason and revolution, 1700–1850* (Oxford: Oxford University Press, 2000). För ett svenskt exempel, se Jan Svensson, *Kommunikationshistoria: Om kommunikationsmiljön i Sverige under fem sekler* (Lund: Studentlitteratur, 1988).
 - 7 McLuhan, *Understanding media*.
 - 8 Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980).
 - 9 För en beskrivning av 1800-talets världsutställningar som en form av massmedier, se Ekström, *Den utställda världen*. Exempel på mediebegreppets användning inom den museologiska forskningen finns bland annat i Eileen Hooper-Greenhill, red., *Museum, media, message* (London: Routledge, 1995).
 - 10 Sammanställningar av antalet besökare vid utställningarna finns exempelvis i John E. Findling & Kimberly D. Pelle, red., *Historical dictionary of world’s fairs and expositions, 1851–1988* (New York: Greenwood Press, 1990).
 - 11 Se till exempel Joachim von Schwarzkopf, *Über politische und gelehrte Zeitungen, Messrelationen, Intelligenzblätter und über Flugschriften zu Frankfurt am Mayn: Ein Beytrag zu der Geschichte dieser Reichs-Stadt* (Frankfurt am Mayn: Jäger, 1802).
 - 12 Emil Key, *Försök till svenska tidningspressens historia. Första delen, 1634–1719* (Stockholm: Bonnier, 1883). En samtida presshistoria med akademiska förtecken och liknande periodisering är Otto Sylwans avhandling *Sveriges periodiska litteratur under frihetstidens förra del (till midten af 1750-talet)* (Lund, 1892).
 - 13 W. K-L & Antonia Dickson, *History of the kinetograph, kinetoscope and kinetophono-*

- graph* (London: Thames & Hudson, 2000) och Joseph Maria Eder, *Geschichte der Photographie* (Halle, 1905).
- 14 Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire: Creation d'un dépôt de cinématographie historique* (Paris: Noizette et Cie, 1898). För en diskussion kring film som historisk källa, se Pelle Snickars & Cecilia Trenter, red., *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
 - 15 Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
 - 16 "It was only in the 1920s – according to the *Oxford English Dictionary* – that people began to speak about 'the media'", skriver till exempel Asa Briggs och Peter Burke i den mediehistoriska översikten *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2002), 1. För senare dateringar av mediebegreppets nuvarande betydelse, se till exempel Albert Kümmel & Petra Löffler, red., *Medientheorie 1888-1933* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 11ff.
 - 17 Ulf Hannerz, "Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990), 7. För en diskussion om mediebegreppet inom svensk medieforskning, se Göran Bolin, "Vad är ett medium? En guide genom mediegaxen", *Kommunikationens korsningar: Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*, red. Ulla Carlsson, m.fl. (Göteborg: Nordicom, 1994).
 - 18 Dietrich Kerlen, *Einführung in die Medienkunde* (Stuttgart: Reclam, 2003), 10. Ett bredare mediebegrepp har även använts i forskning som inte varit historiskt orienterad; se exempelvis Karin Becker, m.fl., red., *Passager: Medier och kultur i ett köpcentrum* (Nora: Nya Doxa, 2001).
 - 19 För en diskussion kring "symbolisch generaliserade Kommunikationsmedien", se Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).
 - 20 Se till exempel Bo Peterson, *Mannaminne – människor, medier, miljöer: En svensk mediehistoria* (Stockholm: Norstedts, 1987).
 - 21 Några exempel är Jan Ekecrantz, Tom Olsson & Kristina Widestedt, red., *Nittonhundrafemtiofem: Journalistiken och folkhemmet* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 1995); Karin Becker, Jan Ekecrantz, Eva-Lotta Frid & Tom Olsson, red., *Medierummet* (Stockholm: Carlssons, 1996); Karin Becker, Jan Ekecrantz & Tom Olsson, red., *Picturing politics: Visual and textual formations of modernity in the Swedish press* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2000). För en allmän beskrivning av den historiska forskningens inriktning och utrymme inom det medie- och kommunikationsvetenskapliga fältet i Sverige, se Mats Ekström, "Svensk medieforskning: En kritisk analys" (opublicerat manuskript, 2004).

- 22 Medievetenskapens brist på intresse för det förflutna har emellertid ofta framhållits också i andra sammanhang. För två olikartade exempel, se Michael Schudson, "Historical approaches to communication studies", *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*, red. Klaus Bruhn Jensen & Nicholas W. Jankowski (London: Routledge, 1991), 175–189; samt John B. Thompson, *The media and modernity: A social theory of the media* (Cambridge: Polity Press, 1995).
- 23 Cecilia von Feilitzen, "Den kulturella vändningen – och sedan ...? Om tvärvetenskap i medieforskningen under 1980- och 90-talen", *Kommunikationens korsningar*, red. Carlsson, m.fl. (Göteborg: Nordicom, 1994), 10.
- 24 Ib Bondebjerg, "Scandinavian media histories: A comparative study. Institutions, genres and culture in a national and global perspective", *Nordicom Review*, nr 1–2, 2002.
- 25 Jarl Torbacke, "Det mediehistoriska genombrottet", *Att skriva god historia*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Göteborg: Nordicom, 2003), 99.
- 26 För exempelvis Radiotjänsts tillblivelse under 1920-talet ansågs bland annat radioteknikens utveckling vara av betydligt större vikt än relationer till film- eller grammfonindustrin. Se Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar: Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957* (Stockholm: Prisma, 1996).
- 27 Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, red., *Den svenska pressens historia*, 5 vol. (Stockholm: Ekerlid, 2000–2003).
- 28 Leif Furhammar, *Filmen i Sverige* (Stockholm: Bra Böcker/SFI, 1991).
- 29 Stig Hadenius, *Kampen om monopolet – Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998).
- 30 Klaus Bruhn Jensen, red., *Dansk mediehistorie*, 3 vol. (Köpenhamn: Samleren, 1996–1997).
- 31 Henrik G. Bastiansen & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003). I det här sammanhanget kan även projektet "Estetiske teknologier" nämnas, ett annat försök att utveckla ett längre perspektiv på mediernas historia. Se Gunnar Iversen & Yngve Sandhei Jacobsen, red., *Estetiske teknologier 1700–2000* (Oslo: SAP, 2003); Anne Beate Maurseth & Erik Ysterud, red., *Estetiske teknologier 1700–2000 volum 2* (Oslo: SAP, 2004).
- 32 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995). För en svensk introduktion, se Otto Fischer & Thomas Götselius, "Den siste litteraturvetaren", i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur* (Gråbo: Anthropos, 2003).
- 33 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkman & Bose, 1986), 3.
- 34 För en aktuell sammanfattning av denna kritik, se Vreni Hockenjos & Stephan

- Michael Schröder, "Historisering och Funktionalisering: Zur intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900", *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, red. Vreni Hockenjos & Stephan Michael Schröder (Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005), 22–28.
- 35 Vid sidan av Kittler kan även Jochen Hörischs mediehistoriska arbeten framhållas, se exempelvis *Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien* (Frankfurt am Main: Eichborn, 2001). För en diskussion om tyska litteraturvetenskapligt orienterade mediehistoriker, se Knut Hicketier, "Medienkultur und Medienwissenschaft", [*me'dien*] *dreizehn vortraege zur medienkultur*, red. Claus Pias (Weimar: VDG, 1999).
- 36 Anders Ekström, "Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria", *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005.
- 37 Se bland andra Peter Vergo, red., *The new museology* (London: Reaktion, 1989), Tony Bennett, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995), och Eilean Hooper-Greenhill, red., *Museums and the interpretation of visual culture* (London: Routledge, 2000).
- 38 Se exempelvis Steven Shapin & Simon Schaffer, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life* (Princeton: Princeton University Press, 1985); Peter Galison, *Image and logic: A material culture of microphysics* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); Thomas L. Hankins & Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination* (Princeton: Princeton University Press, 1995); Timothy Lenoir, red., *Inscribing science: Scientific texts and the materiality of communication* (Stanford: Stanford University Press, 1998). För en diskussion av vad en "vetenskapernas mediehistoria" kan innebära, se Anders Ekström, red., *Den mediala vetenskapen* (Nora: Nya Doxa, 2004), särskilt 16ff, passim.
- 39 För en aktuell översikt på svenska som argumenterar för att beteckningen "visuella kulturstudier" bättre beskriver området än "visuell kultur", se Dan Karlholm, "Visuella kulturstudier: Betraktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konst-historisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
- 40 Michael Baxandall och Svetlana Alpers brukar betraktas som föregångare till forskningsfältet kring visuell kultur. Se bland annat Baxandall, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985) eller Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983). För ett senare exempel, se Stephen Bann, *Paul Delaroché: History painted* (London: Reaktion, 1997). I Sverige har Lena Johannesson behandlat en bredare bildkultur i en rad arbeten; se exempelvis *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia* (1978; Stockholm: Carlsson, 1997).

- 41 W. J. T. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
- 42 Sedan mitten av 1990-talet har det publicerats en uppsjö av litteratur kring visuell kultur, se bland andra Chris Jenks, red., *Visual culture* (London: Routledge, 1995); temanumret kring visuell kultur i tidskriften *October*, nr 77, 1996; John Walker & Sarah Chaplin, *Visual culture: An introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1997); Jessica Evans & Stuart Hall, red., *Visual culture: The reader* (London: Sage, 1999). För några mer aktuella publikationer se till exempel Margarita Dikovitskaya, *Visual culture: The study of the visual after the cultural turn* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2005); Matthew Rampley, red., *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004); Margaret Mead, *The study of visual culture* (New York: Berghahn Books, 2004).
- 43 Se exempelvis Lisa Cartwright, *Screening the body: Tracing medicine's visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995); Erika Diane Rappaport, *Shopping for pleasure: Women in the making of London's West End* (Princeton: Princeton University Press), 2000.
- 44 W. J. T. Mitchell, "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of visual culture*, vol. 1, nr 1, 2002, 170.
- 45 Om vaxkabinett, se Vanessa Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998); om optisk trickkultur, se Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1990); om röntgenbild, se Solveig Jülich, *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Linköping: Institutionen för Tema, 2002).
- 46 Jämför Mitchell, "Showing seeing", 170: "Visual culture is not limited to the study of images or media, but extends to everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated."
- 47 Se exempelvis Martin Jay, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- 48 Se framför allt Crary, *Techniques of the observer*; dens., *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- 49 För en utmärkt introduktion till detta område, se Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
- 50 Vanessa R. Schwartz & Jeannene M. Przyblyski, red., *The nineteenth-century visual culture reader* (London: Routledge, 2004).
- 51 För en introduktion, se exempelvis uppsatserna i Lee Grieveson & Peter Krämer, red., *The silent cinema reader* (London: Routledge, 2004). För exempel på film-

- historiska diskussioner av åskådarpositioner, se Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American silent film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991); Linda Williams, red., *Viewing positions: Ways of seeing film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995). Ett av många exempel på hur den filmhistoriska forskningens analyser av åskådarpositioner förflyttats till undersökningar av andra medieformer är Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003). Se exempelvis även Ylva Habel, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state* (Stockholm: Aura, 2002). För en studie av tidig svensk film inom ramarna för en bredare mediekultur, se Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001). Se även John Fullerton & Jan Olsson, red., *Allegories of communication: Intermedial concerns from cinema to the digital* (Rom: John Libbey Publishing, 2004).
- 52 Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice* (New York: McGraw & Hill, 1985).
- 53 Tom Gunning, "An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator", *Art & Text*, vol. 34, 1989, 31–45, och "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde", i *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990). För en aktuell diskussion se Tom Gunning, "A quarter of a century later: Is early cinema still early?", *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003.
- 54 Se exempelvis Leo Charney & Vanessa R. Schwartz, red., *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- 55 Se exempelvis David Bell, *An Introduction to cybercultures* (London: Routledge, 2001), samt David Bell & Barbara M. Kennedy, red., *The cybercultures reader* (London: Routledge, 2000).
- 56 N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- 57 För en sammanfattning av tidigare forskning, se Martin Lister, m.fl., red., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003), kap. 5.
- 58 Lister, m.fl., red.; Noah Wardrip-Fruin & Nick Montfort, red., *The new media reader* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- 59 Lev Manovich, *The language of new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
- 60 Bolter & Grusin.
- 61 Jämför Lauren Rabinovitz & Abraham Geil, "Introduction", *Memory bytes: History, technology, and digital culture*, red. Lauren Rabinovitz & Abraham Geil (Durham & London: Duke University Press, 2004), 3f.
- 62 Gitelman & Pingree, red.; Carolyn Marvin, *When old technologies were new: Thin-*

- king about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford Univ. Press, 1988).
- 63 Thorburn & Jenkins, red.
- 64 För en svensk introduktion kring begreppet, se Hans Lund, red., *Intermedialitet* (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- 65 Thomas Elsaesser, "Archives and archaeologies: The place of non-fiction film in contemporary media", *Films at work*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Universität Bochum, under utgivning 2006). Jämför även Hedigers och Vonderaus bidrag, "Industrial production as media practice", i samma kommande antologi: "Film always has to be understood as a part of what in German we would like to call a *Medienverbund*, i. e. as part of a joint set of measures of media communication." För en diskussion se även André Gaudreaults artikel, "Das Erscheinen des Kinematographen" i *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003 – i synnerhet hans resonemang kring "die Intermedialität des Kinematographen".
- 66 Jämför Jane Chapman, *Comparative media history: An introduction. 1789 to the present* (Cambridge: Polity Press, 2005), 7-8.

I

Utställningsmediet och dess förlängningar

Patrik Lundell

Pressen är budskapet: Journalistkongressen och den svenska pressens legitimitetssträvanden

”Vi lefva för närvarande i en journalistisk atmosfär”.¹

Turen till Saltsjöbaden inramades av blommor, flaggor, leverop, näsdukar, salutskott och bryggor packade med människor. Då journalisterna dagen därpå togs till Drottningholm och kungens fest för dem, framförde Mälar- sidan en ännu livligare hyllning. Det ena födde alltså det andra, och en viss kumulativ effekt skrevs fram i tidningarna. Ångbåtarna omsvärmades nu av seglare, och en originell hälsning syntes: jättekastörer ihopsatta av tidningar bildade orden ”vive la presse!”. Åtterresan exploderade av bengaliska eldar, brinnande kungliga monogram, svängande facklor och – riggad på Münchens rödflammande bryggeri – en gigantisk elektrisk strålkastare. På kajen i Stockholm mötte sedan en stor folkmassa, fri från ”fylleri och klumpigheter”.² Den fjärde internationella journalistkongressen i Stockholm sommaren 1897 – och dess mottagande – vittnar om det anseende pressen uppnått vid slutet av 1800-talet. Men kongressen var även ett medium i pressens legitimitetssträvanden. Det gensvar den mötte från olika publikationer inte bara vittnade om utan skapade även status och anseende.

Pressforskningen har varit alltför fixerad vid tidningarna. Presshistorien har oftast varit en tidningshistoria. Tidningens innehåll och form spelar förstås roll, och tidningshistoria äger sitt självklara värde. Men vad läsare tar del av då de läser en tidning – och att de alls besvärar sig om att konsumera den – bestäms i hög grad av deras förståelse av pressen som helhet. Ett övergripande syfte här är att uppmärksamma två i och för sig självklara



Något värt att uppmärksamma. Journalistkongressen 1897 både vittnade om och skapade anseende. Ur *Nya Nisse*, vol. 7, 26/7 1897.

men mindre framlyfta förhållanden: För det första att pressens verksamhetsfält omfattat mycket mer än tidningsproduktion, och för det andra att dess legitimitet ingalunda erövrats endast genom den traditionellt uppfattade kärnverksamheten. Tidningen är *ett* medium genom vilket våra föreställningar om pressen formats. I själva verket har en mängd andra medier utnyttjats.³ Ett mer begränsat syfte är att beskriva och analysera just den internationella journalistkongressen i Stockholm sommaren 1897.

Efter en kort presentation av kongressen och dess kringarrangemang, undersöks dessa utifrån ett legitimitetsperspektiv. Hur iscensattes pressen och dess strävanden? Varför, menade man, förtjänade pressen status och anseende? Därpå visas hur och i vilken grad dessa anspråk *faktiskt erkändes* av olika publikers, men också hur de av pressen *framställdes som erkända* av dessa publikers. Denna studie fokuserar just den svenska pressens legitimitetssträvanden, men kongressen kunde studeras utifrån en rad andra makters eller institutioners ambitioner.⁴ Det blir likafullt nödvändigt att något diskutera eller ibland blott antyda och underförstå också dessa. Ömsesidig

nytta och gemensamma intressen snarare än uteslutande konkurrens är nämligen ledmotivet, ett slags legitimerande rundgång. Aspekterna överlappar och återverkar hursomhelst på varandra mer än vad den följande dispositionen kan göra rättvisa. Innan kongressen introduceras ska därför först något mer generellt sägas om dessa samband och om poängen överhuvudtaget med perspektivet.

Att relativisera journalistiken, som ideologi och praktik

Forskningen har kommit att intressera sig för journalistikens egen ideologi eller självbild. Ansatsen relativiserar journalistiken och betraktar den på allvar som en historisk företeelse. Detta är angeläget då ideologin är nog så internaliserad, eller uppfattad som ”naturlig”, även utanför massmedierna själva. Ett perspektiv som dock saknats är *hur* ideologin har medierats. Då detta berörts, har forskningen så vitt bekant nöjt sig med att konstatera att ideologin spritts genom de egna kanalerna, de traditionella massmedierna.⁵ Journalistikens belägenhet är visserligen unik. Dess möjligheter att forma bilden av sig själv saknar troligen motstycke. Här argumenteras likafullt för att pressens legitimitet tvärtom förstås dåligt utifrån endast de egna spalterna. En analys som stannar där har i själva verket övertagit en central del av självbilden. Ty för att iscensätta sig själv, och ironiskt nog för att övertyga om sin stora makt över opinionsbildningen, har pressen utnyttjat en mängd andra medier. Statyer har gjutits, medaljer slagits, krönikor skrivits, monumentala tidningspalats byggts, affischer tryckts och utställningar arrangerats. Denna iakttagelse, att pressen sysslat med mycket mer än att ge ut tidningar, utgör alltså också ett slags relativisering, nämligen av den journalistiska praktiken.

Dessa företeelser – och fler därtill: frimärken, broschyrer, memoarer, romaner, filmer, jippon, kampanjer, fester – är i sig själva medier. Kongressen 1897 var publik, den förmedlade idéer och information direkt till journalister, makthavare och nyfikna åskådare. Dess omedelbara genomslag matchade inte tidningsrapporteringen, åtminstone inte i kvantitativa termer. Men medierna interagerar ständigt med varandra, och att på förhand utgå från att andra medier är sekundära, är återigen att överta pressens självbild. Enskilda individer kan dessutom mycket väl ha tagit djupare intryck av en kongressfest än av en ledarspalt. Olika publikers erkännande av

pressens anspråk spelade därtill olika roller, och dessa publikationer enrollerades på skilda sätt. Kungen, exempelvis, erbjöds bättre möjligheter än den så kallade allmänheten att ta oförmedlad del av kongressen från första parkett. Han nåddes emellertid också av folkets jubel (över honom själv och pressen) direkt och genom tidningsspaltarna, ett jubel – väl att märka – delvis bestämt just av att han verkligen satt på första parkett.

Det viktigaste budskapet till en större publik var kanske *att* pressens män samlades till kongress, och denna information nådde möjligen, åtminstone i ett geografiskt begränsat sammanhang, fler genom affischer. Tidningarnas artiklar behöver inte ha lästs av hälften av alla dem som hurrade och viftade då journalisterna visade sig på gator och från ångbåtar. Artiklarna kan mycket väl ha lästs först i efterhand, och då även av dem som endast betraktat de hurrande folkhoparna. Och dessutom: Artiklarna behövde inte nödvändigtvis *läsas*. Det räckte att rubrik, placering och omfång registrerades för att läsaren skulle begripa att något av betydelse timat. Istället för att fruktlöst försöka fastslå vilket medium som har störst betydelse eller vilket som ska ses som det primära – vilket alltid måste bero på vad man mer specifikt är ute efter – är det mer relevant att understryka den ständiga interaktionen och försöka studera hur de olika medieformerna förstärker och återverkar på varandra.

Massmedierna, har det sedan länge hävdats, vinner sin egentliga makt genom att skapa en pseudoverklighet.⁶ Rapporten om exempelvis folkmassor spelar större roll än massornas faktiska sammansättning och sinnesstämning. Åtminstone fyra nivåer kan urskiljas, och det som är utmärkande här, jämfört med flertalet andra arrangerade händelser (en demonstration, till exempel, med syftet att ändra den politiska representationen), är att pressen spelar första violen på samtliga nivåer. För det första iscensattes verkligen en händelse, en *journalistkongress* arrangerades. *Tidningarnas* redogörelser kom, för det andra, att färga hur denna kongress faktiskt upplevdes, av deltagare och åskådare. För det tredje var arrangören *pressen*. Och för det fjärde var ett syfte att stärka *den egna* legitimiteten (vilket givetvis inte utesluter andra syften, till exempel internt arbete eller att ha roligt). Men sambanden får alltså inte betraktas som statiska eller enkelriktade. Också kongressen med alla dess kringarrangemang liksom deras olika publikationer var medier som bestämde hur tidningarna och pressen kom att upplevas. Även dessa andra medier skapade, om man så vill, en pseudoverklighet. För att

självsvåldigt låna Marshall McLuhans berömda fras och dra resonemanget till sin spets: Mediet (det vill här säga: pressen) är budskapet. Folkmassan på en kaj i Stockholm och Oscar II, till exempel, är medier.⁷

Utöver pressens framgångsrika iscensättning av sig själv, kan presshistorikernas upptagenhet av tidningarna förklaras av källäget. I den meningen kommer den här studien inte undan. Traditionell källkritik och mediearkeologisk medvetenhet räcker emellertid långt. Kongressen, och den påtalade interaktionen mellan olika medier, möter oss alltså framför allt via tidningstext. Men alldeles oavsett: Hur mycket manuskript, fotografier, program, protokoll och så vidare som än hade producerats och bevarats, har kongressen i sig gått upp i rök. Detta gäller givetvis även den historiskt specifika medieinstitution, det vill säga den svenska pressen sommaren 1897, vars legitimitetssträvanden här står i fokus. Andra mediala representationer har visserligen utnyttjats för kompletterande uppgifter och för att komma spelet bakom kulisserna på spåren.⁸ Men naturligt nog finns inga ångbåtsfärder, folksamlingar, sessioner, deltagare, vivat-rop eller flaggviftningar bevarade. Kungen är sedan länge död, och de bengaliska eldarna är utbrunna. Källäget betyder emellertid inte att vi behöver överta vad Pelle Snickars i sitt bidrag till denna bok beskriver som mediearkivets hierarki, när vi ska förstå pressen i ett historiskt sammanhang. Det innebär bara att vi ska vinnlägga oss om att inte okritiskt blanda ihop källmaterialet med studieobjektet, att vi ska bemöda oss om att inte förväxla vår egen position med någon av publikernas sommaren 1897. Att vi, kort sagt, ska ha klart för oss att det inte är pressen som finns bevarad i tidningsarkivens lägg och mikrofilmer utan blott en av dess uttrycksformer.

Den svenska pressens kongress – i realtid och i spalterna

Kongressen öppnades fredagen den 25 juni 1897 och pågick till följande måndag. Omkring 400 personer deltog. Den tredje dagen, söndagen, var helt fri från överläggningar. Att det främst var till fest och inte arbete man samlades hölls för givet, till och med i *Social-Demokraten* som annars ägnade kongressens förhandlingar relativt stort utrymme och tillmätte dem stor intern betydelse.⁹ Mötet föregicks av festligheter och andra aktiviteter; detta redan innan deltagarna ens nått Sveriges gränser, så i Bryssel, Hamburg och Köpenhamn. Väl på svensk mark väntade middag i Malmö, och både

Journalistkongressen.

I.



På festen.

Vänd!

SÖNDAGS-NISSE.

II.



På redaktionen.

Tonvikten låg utan tvivel på de uppmärksammade festerna.
Ur *Söndags-Nisse*, vol. 7, 4/7 1897.

Göteborgs och Trollhättans sevärdheter beskådades; den obligatoriska festen där stod Bergslagsbanan för. Deltagarna välkomnades sedan av en ceremoni på Centralstationen i Stockholm. Under kongressen varvades överläggningarna med fester, visning av Riddarholmskyrkan, Nationalmuseum, en simuppvisning, Stockholmsutställningen, Skansen, turer med ångbåt, galaföreställning på Operan och, det digra programmets clou, Oscar II:s fest på Drottningholm.

Även efter kongressens slut fortsatte de organiserade aktiviteterna. En stor del av ledamöterna deltog i en färd till Uppsala; extratåget ska ha räknat omkring 250 passagerare. Sevärdheter besöktes, rektor tog emot, en studentkör framträdde och landshövdingen bjöd på lunch. Här efter företog merparten av deltagarna organiserade gruppresor i Sverige under ledning av svenska ciceroner. Några for till Visby, några till Jönköping, Göteborg, Dalarna eller Sundsvall. Somliga for ända till Luleå och Gällivare, eller Östersund och Trondheim. Alla dessa resor rymde inslag motsvarande dem i Uppsala, som när Stora Kopparbergs gruvbolag gav en fest i gruvan Allmänna Freden. Och liksom inresan uppmärksammats kom utresan att kantas av diverse festligheter, både i Sverige och utomlands.

Pressen är ett nebulöst begrepp, en omöjlig singularis. Det fanns likafullt en organisation med tämligen erkända anspråk på att företräda svensk press. Publicistklubben bildades 1874 som företrädesvis ett forum för tidningsmän verksamma i Stockholm. Detta kom långsamt att förändras. Genomgripande stadgeändringar i februari 1897 gjorde klubben till en organisation för pressfolk i hela riket. Den formella värden för och organisatören av kongressen var just Publicistklubben, delvis via en särskilt tillsatt kongresskommitté. Det är därför rimligt att se kongressen som ett uttryck för den svenska pressens legitimitetssträvanden (vilket alltså inte utesluter andra perspektiv).¹⁰

Gränserna flöt, men det går att grovt dela upp arrangemangen i dem pressen stod för respektive inbjöds till. Svensk press fick i hård konkurrens och med ambitiös marknadsföring en stor internationell kongress till Stockholm, ordnade finansieringen, organiserade och genomförde den.¹¹ Ett stort antal internationella pressmän kunde tas emot och visas upp för olika publiker; detta bokstavligen då de verkligen träffade olika makthavare och rörde sig i det stockholmska stadsrummet och på andra håll i riket. ”Vi ha bland oss män, som hela världen respekterar”, menade en talare apropå figurer



(Till vänster) Jules Claretie, en av dem som skänkte anseende åt kongressen, presenterades som den som utbringade skålen för Oscar II under festen på Drottningholm. Ur *Ny Illustrerad Tidning*, vol. 33, 3/7 1897. (Till höger) Journalisterna visades upp både livs levande och i pressen runt om i landet. Samma bild återfinns även i till exempel *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 30/6 1897. Ur *Aftonbladet* 25/6 1897.

som Jules Claretie, direktör för Théâtre Français och ledamot av den franska akademien, Romualdo Bonfadini, den italienske patrioterna och senatoren, och för all del även landets egen friherre A.E. Nordenskiöld, publicistklubbsveteran, kongresskommitténs ordförande och kongressens hederspresident.¹² Många ledamöter var verkliga celebriteter. Och deltagaren i gemen – vars tillhörighet tillkännagavs av den av Carl Larsson ritade blågula emaljerade pensén i rockslaget – representerade, enligt en nära nog samstämmig press, knappast dess fotfolk.

Publicistklubben flaggade och uppmanade andra att följa exemplet. Samtidigt manade den tidningsfolk att ansluta på Centralstationen för att välkomna gästerna. Sessionerna hade man lyckats förlägga till Riddarhuset, och på utställningsområdet invigde Publicistklubben sin exposition, vilken senare öppnades för allmänheten. Fester ordnades. Publicistklubben välkomnade på Operakällaren och Stockholmspressen bjöd på middag i Salt-

sjöbaden. Många tidningsmän höll ännu fler tal. Även de resor som sedan företogs runt om i landet stod den svenska pressen för. Dessutom skrev den förstås om allt detta. Bevakningen var intensiv, ökande före, sakta avklingande efteråt, och massiv under ett par veckors tid. Detaljriikedomen var stor. Tal citerades (i original och översättning), stämningar, program, tidpunkter, lokaler, namn (personers likaväl som ångbåtars) rapporterades, anekdoter berättades, historiska bakgrunder tecknades. Flera tidningar dubblade emellanåt sina artiklar på franska, ibland också på tyska och engelska. Andra, till exempel *Svenska Dagbladet*, gav varje dag ut ett extrabladd på världsspråken. När sedan gästerna började fylla sina hemländers tidningar med skildringar från kongressen, återgavs, refererades eller omtalades sedan dessa i stor omfattning i de svenska avisorna. Endast stickprov har gjorts i svensk landsortspress, men en notis från *Nerikes Allehanda* illustrerar den uppmärksamhet kongressen ägnades av den svenska pressen. Under rubriken "Journalistkongressen" lästes: Extratåget från Göteborg "passerade i går morse vid half femtiden Halsberg."¹³



Söndags-Nisse välkomnar de namnkunniga deltagarna.

Ur *Söndags-Nisse*, vol. 7, 27/6 1897.

Leve konungen – och allt annat svenskt!

Också andra än den svenska pressen insåg nyttan av att hundratals utländska journalister skulle komma till Stockholm. Av ett föredrag på Publicistklubben framgick att Oscar II deltog i det diplomatiska spel som föregick utnämningen av Stockholm. Han lovade bland annat – vilket ”*konfidentiellt*” meddelades klubbens ledamöter – en fest på Drottningholm, men inte för någon annan kongress; detta i en tid då kongresserna duggade tätt, särskilt i anslutning till de stora utställningarna. Kungen kom även att hedra mötet med sin närvaro vid invigningen liksom vid galaföreställningen på Operan. Det officiella Sverige bidrog också på andra sätt, både till att få kongressen till Stockholm och sedan genomföra den. Även kronprinsen liksom regeringen och ”andra landets mest representativa män” övervarade invigningen, och Kungl. Maj:t hade därtill beviljat journalistkongresskommittén 10 000 kronor i understöd.¹⁴

Även Stockholms stad bidrog, främst med en stor fest i Berzelii park och på Berns salonger, och dess makthavare deltog också i andra aktiviteter. Den tredje stora sponsorn – låt vara att de förstås flyter samman – jämte staten och Stockholms stad var Utställningen. Också den ställde upp med 10 000 kronor – med villkoret att kongressen inte förlades senare än juni månad, uppenbarligen av marknadsföringsskäl.¹⁵ Den bjöd även på middag på Hasselbacken, fest och underhållning i Gamla Stockholm samt visning av utställningsområdet. Den stora katalogen trycktes i en ny upplaga. Utställningen sörjde överhuvudtaget väl för att underlätta inte bara kongressdeltagarnas utan även alla andra journalisters arbete. På området fanns en särskild paviljong för pressen – som alltså inte var en utställning i vanlig bemärkelse utan istället tillhandahöll service åt journalister. Där, centralt placerat nära Industrihallen, fanns svenska och utländska tidningar, telefoner, skrivmaskiner, läsrum, dusch och dylika faciliteter. Utställningen hade dessutom en särskild presskommisarie, vars uppgift var att sköta kontakterna med pressen och underlätta dess arbete. Och redan den 14 maj hade utställningens generalkommisarie bjudit svenska och utländska tidningsmän på middag.¹⁶

På olika sätt möjliggjordes, understöddes och formades alltså kongressen av olika intressenter. Inte minst gäller det de resor som sedan gjordes runt om i landet; Svenska Turistföreningen drog sitt strå till stacken genom att tillhandahålla broschyrer och kartor.¹⁷ Logiken var likartad, men tydligast

blir inslaget av egenreklam när det kommer till enskilda företagare. Så meddelades att snickaren E.J. Wahlström bidragit med en ordförande-klubba i mahogny och masurbjörk och att Firma Numa Peterson skänkt ett stort porträtt ”i färger” av kungen till Pressens paviljong. Å andra sidan bidrog en del giganter mer eller mindre anonymt. Gustaf de Laval’s generösa bidrag om 5 000 kronor var till exempel inget som trumpetedes ut. de Laval ingick emellertid även i utställningsorganisationen, och att utlänningarna skulle ha missat hans ångturbiner – de fanns i såväl Maskinhallen som en särskild paviljong, effektivt upplyst av kulörta glödlampor – förefaller osannolikt.¹⁸ Att de skulle ha missat utställningen i stort, eller dess generösa mottagande av dem, är givetvis uteslutet.

Kongressen fungerade som marknadsföring av svensk kultur, turism, handel och industri liksom för den svenska monarkin och Oscar II:s person. Exponeringen var flerfaldig. Bokstavligen och i tidningstext skakades hand med pressen. Pressen tackade, uttryckligen och genom artiklar av allehanda slag. Redan då journalisterna festade i Malmö sände de den jubilerande kungen ett telegram som återgavs i tidningarna. På det spåret fortsatte det. Hans inträde på Riddarhuset belönades med högljudda leverop. Kongressens president, österrikaren Wilhelm Singer, utropade ett leve för regenten. Och efter monarkens tal hördes återigen en ”öronbedöfvande bifallsstorm!” Något ljummare *Social-Demokraten* beskrev ”den artiga öfverdriften” som likafullt en ”enastående hänvändelse från en sådan församling”. Malmöbaserade *Arbetet* rapporterade sakligt om dånande applåder, hurrarop och jubel. På Operan ska, enligt *Dagens Nyheter*, kungen ha mötts av ett minutlångt jubel, ett ”uttryck för hänryckning och hyllning”. Och aftonen avrundades som den inletts, med fanfarer, kungssång och journalisternas begeistrade hyllning av rikets monark. När sedan den kungliga tillika kraftiga och tydliga stämman gjorde sig hörd på Drottningholm, avbröts den ideligen av pressens applåder och bravorop, och kongressens president sekunderade ånyo: ”Lefve konungen!”¹⁹

På liknande sätt hälsades övriga värdar. Därtill höll man tal. Singer tackade myndigheterna, staden och utställningen för det varma mottagandet. Vid middagarna tackades förstas respektive värd. Men man inte bara tackade utan man utgöt sig i mängder av lovprisningar över allt tänkbart svenskt. Klimax var Stockholmspressens middag i Saltsjöbaden. *Dagens Nyheter*’s referent uppskattade antalet tal till makalösa 50, och förklarade:

”Under dessa dagar hade så mycken hänförelse för Sverige, svenskarne, Stockholm, svensk natur, svenska sommarnätter och allt möjligt annat svenskt magasinrats, att den kräfvde ett uttryck.” Landet lämnades sedan följdénligt – ett av avskedstelegrammen avslutades så här: ”Lefve Sverige och dess folk. Hurra!”²⁰

Härmed var det inte slut. Ciceronen som följt med till Trondheim försäkrade hur nöjda gästerna var. ”Och att de korrespondera flitigt, kan jag bestämt intyga.” Småningom inflöt i utländsk press rapporter från Sverige. Dessa gick sedan i retur, en trafik som började under kongressen och pågick en god tid efteråt. Säkert gjordes urval, men ska man tro helsingforsbase-rade *Hufvudstadsbladet* flög nu Sveriges lov ”öfver hela verlden, och om uppoffringarna varit stora, så blir lönen förvisso icke liten. Och välförtjent är Sverges pris, derom är då kongressen ense!” *Norddeutsche Zeitung* intygade att Sverige skördade ”rik lön för sin gästvänskap”. Ofta underströks omfattningen av den utländska rapporteringen. Det som verkligen citerades eller refererades i de svenska tidningarna – under en rubrik i stil med ”Journalistkongressen inför utlandet” – handlade i mindre mån om kongressen. Istället dvaldes skribenterna bland allt möjligt svenskt, från krogliv och kvinnfolk till, förstås, den jubilerande monarken och utställningen. ”*Verldsutställningen i Bruxelles, som jag nyss sett, kan på intet sätt mäta sig med Stockholmsutställningen*”, meddelade så redaktör Jeppesen BorgbjËrg från danska *Socialdemokraten* i kursiv *Dagens Nyheter*s läsare.²¹

Även kongresskommittén tackade förstås. Den sjätte juli samlades den på Hasselbacken och höll tal och utbringade skålar för kongressens tillskyndare. Dagen därpå uppvaktade en deputation kungen. Ytterligare några dagar senare inflöt i flera tidningar en skrivelse, vari kommittén och Publicistklubben noterade att kongressen, jämte dess interna uppgift, haft en enorm betydelse för omvärldens kännedom om Sverige. Man hade därför ”dubbel anledning” att till alla de korporationer, institutioner, myndigheter och privatpersoner som gynnat den rikta ”hela den svenska pressens varmaste tacksägelser”.²²

Ömsesidighet och gemensamma intressen

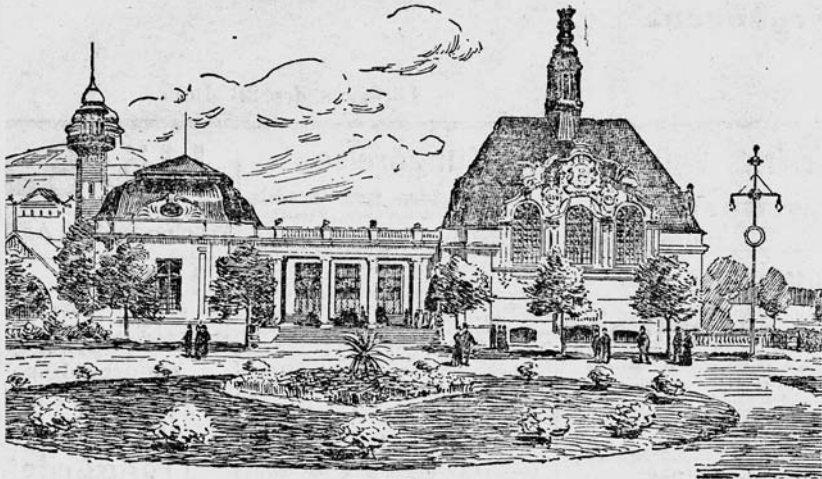
Nyttan var således ömsesidig. Pressen använde öppet utsikterna om publicitet som ett argument för att legitimera en satsning på kongressen. Apro-

på att statsmakterna skjutit till 10 000 kronor konstaterade *Social-Demokraten*: ”Ur synpunkten att hela kongressen är en afsevärd reklam för vårt relativt obekanta land ute i Europa äro nog dessa penningar ganska förståndigt använda.” Omvänt höll *Nya Dagligt Allehanda* för en självklarhet att Oscar II:s popularitet i hela den bildade världen i förening med årets regeringsjubileum utgjort ett av de viktigare motiven till valet av just Stockholm. Andra, som *Nerikes Allehanda*, räknade istället utställningen som den uppenbara magnet vilken dragit kongressen till sig.²³

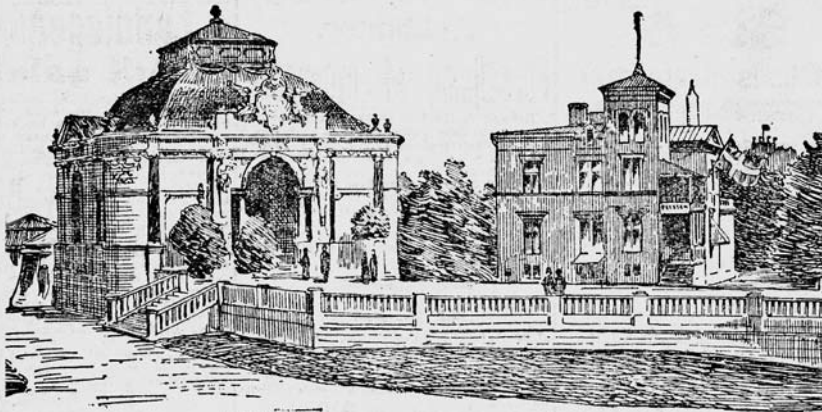
Tjänster och gentjänster, fjäsk och smicker och åtföljande belöningar. Men förhållandet får inte reduceras endast till detta. Intressena upplevdes även som gemensamma. Att befördra svensk handel och industri, kultur och turism sågs vanligen inom pressen som en självklar uppgift. *Pressen* hade, som det ju hette i ett offentligt tack, *dubbel* anledning att tacka för det stöd den fått. Nationalismen var, trots allt tal om internationalism och allmän fred, självklar. Kongresspresident Singer, som ordat om framtida ”sociala strider” och talat om pressen som en armé – av *Social-Demokraten* tolkat som ”den *internationella socialdemokratin*” – kunde å andra sidan utbrista: ”Lycklig den press, som tjenar ett sådant välsignadt land!” Den svenska pressens ”patriotiska hållning”, som så oklanderligt förenade ”den borgerliga frihetens grundsatser med den äkta germaniska troheten mot furstehuset”, apostroferades av en annan gäst. Och i den inhemska marknadsföringen anfördes ofta ”den stora vigten ur fosterländsk synpunkt”, och dessutom beslöt man att inbjuda utländska journalister vid samma tidpunkt även om kongressen skulle gå till någon annan nation.²⁴ Idén om pressen som en aktiv kraft i ett nationellt projekt var seglivad. Publicistklubbens stora utställning ”Den svenska pressen 300 år” ett halvsekel senare, 1945, framställde några av pressens huvuduppgifter så här: ”Pressen vill med blanka vapen kämpa för svenska politiska ideal” och ”Pressen vill främja industri och handel till fromma för höjd levnadsstandard.” Överhuvudtaget iscensattes 1945 en medmakt snarare än en motmakt.²⁵ Därvidlag var mycket sig likt.

Men att hemfalla åt en linjär, evolutionär historieskrivning, att tillskriva förhållandena tidens självklarheter, och säga att pressen ännu inte hunnit längre i sin utveckling och därför inte gärna kunde ha förhållit sig annorlunda vore både en grov förenkling och ett väl begränsat perspektiv. Dels fanns inom pressen en kritisk diskussion kring dessa förhållningssätt, dels

Bilder från utställningen.



Stockholms stads paviljong.



Kungliga paviljongen och Pressens paviljong.

Med gemensamma intressen. Ur *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 26/6 1897.

framställde sig pressen också som något helt annat än en ödmjukt tjänande medmakt. (Det kan också noteras att pressens förhållande till statsmakten vid tidigare tillfällen i historien – till exempel under 1830- och 40-talen – i stora stycken verkligen präglats av en betydligt mer kritisk hållning.)

Stockholmsutställningen diskuterades i Publicistklubben hösten 1896. Det framhölls att pressens och utställningens intressen inte alltid sammanföll. Där fanns ju även en granskande uppgift. Politiske fribytaren Georg Lundström ("Jörgen") menade att pressen inte fick inta en "tjänareställning" utan i första rummet måste vara en "kontrollant". Presskommisarien och pressavdelningen "portionerar ut både sanning och osanning", menade Lundström, som ville att pressen helt enkelt "förklarar utställningen krig". Den måste behandlas "hårt, hårdt, skoningslöst", och dess presskommisarie fockas. Notabelt nog gällde det nu "att hålla uppe den svenska pressens anseende inför utlandet". Lundström var en dokumenterat udda röst. Några försvarade ordningen: Det var ju inte konstigt att utställningens avlönade kommisarie gick utställningens ärenden. Men alla instämde, om inte i enskildheterna, så i alla fall i den principiella problematiken. Johan Björklund, *Nya Dagligt Allehandas* huvudredaktör och utgivare tillika en av Publicistklubbens stiftare, sammanfattade problemet: Risken var stor att pressen invagat sig i föreställningen att den redan gjort nog och därför varit mindre observant och alltför försiktig i kritiken.²⁶ Hjalmar Branting – som tydligast biföll den i flera avseenden politiske antipoden Lundström – vidgade perspektivet apropå kongressen i en ledare i *Social-Demokraten*. Måtte nu vår gästfrihet, bönade Branting, inte dölja alla missförhållanden! Men, tillade han, om gästerna verkligen var "de tidningsmän vi hoppats få se här skola de nog utan pekpinne förstå, att här fins mycket af skuggsidor, af fattigdom och lidande, af ofrihet och försoffning". Han önskade dem således välkomna hit, men inte som "reklam-makare".²⁷

Visst förekom kritik av utställningen, men Lundströms och Brantings förhoppningar kom i allt väsentligt på skam. *Nerikes Allehanda* skrev ganska träffande (och belysande för pressens attityd) att något "klander öfver utställningen icke, efter hvad hittills sports, höjts annorstädes än i ett par hänsynslösa norska vänsterblad och af en halftokig dansk litteraturfjant". Men även Lundströms och Brantings hållningar kan nyanseras. Lundströms motiv var mindre ädla än de först kan verka. Ty främst störde honom att presskommisariens uppgift strängt taget bestod i att omvandla annonser

till nyheter och sålunda beröva pressen inkomster. I hans tidning *Figaro* gick utställningen under namnet ”Tjufannonserings-utställningen”. Hos Branting – som för övrigt avstyrat en stor strejk lagom till utställningens start – kan, ju längre kongressen led, utläsas en allt välvilligare attityd. På invigningen hade utrikesministern sagt att i Sverige följde alla pressens verksamhet med sympati och aktning. Brantings blad kommenterade med ett ”Hm!”, och referenten tillhörde dem som höll sig ”lugna i den allmänna entusiasmen”. Sedan mjuknade tidningen alltmer. Kungens tal några dagar senare var bland de bästa han någonsin hållit. Och om tidningen i början varit ganska knapp vad gällde festerna, gavs en nog så livfull bild av både Drottningholmsfesten och resan därifrån. Så noterades ett brinnande kungligt monogram, ”synnerligen effektivt ordnat”. Och kongressen framställdes i efterhand av *Social-Demokraten*, trots att gästerna näppeligen ägnat sig åt att bekantgöra svenska sociala missförhållanden, som en avgjord succé. Utställningen, liksom kongressen, fungerade som passiviserande förförelse inte bara av hotfulla massor – även pressen förfördes.²⁸

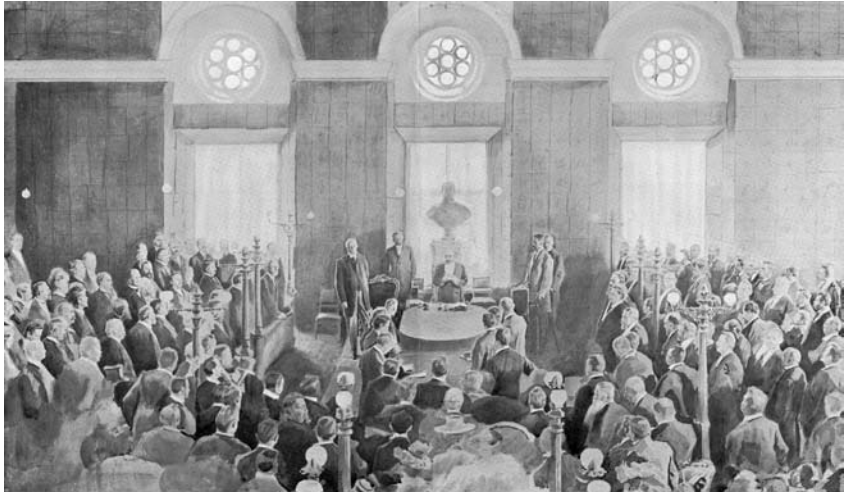
Likafullt, för Branting, Lundström och övriga svenska tidningsmän existerade uppenbarligen pressideal andra än dem som manifesterades i praktiken, ideal som de i princip godtog (och som både förr och senare framställdes som pressens centrala). Om spänningarna mellan ideal och praktik vittnar även kongresskommitténs allra sista möte då det beslöts att protokollen, kassaboken och verifikationerna skulle förseglas och hållas i tryggt förvar.²⁹ Diskrepanserna blir än tydligare då det nu blir fråga om hur pressen verkligen framställde sig själv, vad den påstod sig vara, snarare än vad den faktiskt var. Det ska i sin tur ställas mot vad den faktiskt erkändes som av kungen och andra – och vad pressen sedan gjorde av dessa erkännanden.

Den tredje statsmakten tolkar och tillskriver

Redan att förhandlingarna ägde rum i Riddarhuset, liksom omfattningen av såväl rapporteringen som hela arrangemanget, säger något om vilken betydelse pressen ville tillmäta sig själv. Hur denna betydelseladdning mer konkret åstadkoms ska behandlas här. Vad som först förtjänar utrymme är emellertid hur pressen motiverade all denna uppståndelse. Varför skulle pressen överhuvudtaget ägnas en sådan uppmärksamhet?

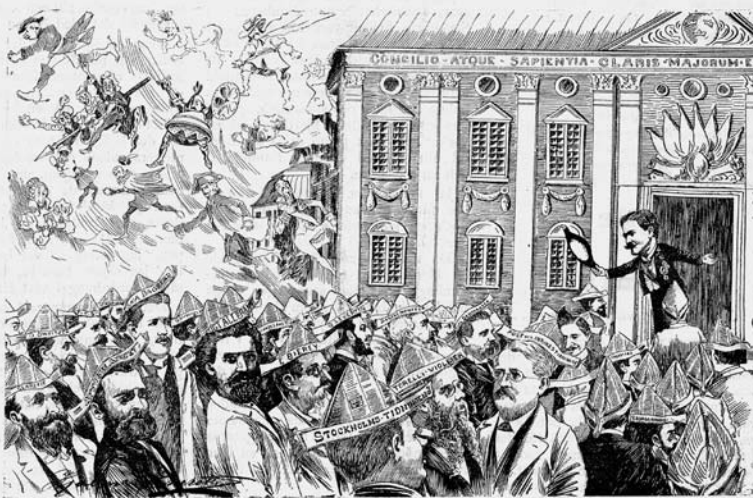
Den oftast brukade metaforen för pressen var tveklöst *den tredje statsmakten*. Ofta nämndes som kontrast den första, det vill som regel säga kungamakten. Makten följdes av ett ofta påtalat ansvar. Det framhölls också att pressen inte endast återgav utan fastmer framkallade, ledde och bestämde samhällsutvecklingen. Pressen framställdes som en motor för Framsteget. Detta föddes i den fredliga tävlan mellan nationerna, och i denna tävlan spelade pressen en allt viktigare roll. Å andra sidan var pressen ett verksamt medel för att åstadkomma, med en gästande fransmans ord, en ”patriotisme européen”. Pressen kunde bli, drömde en annan, ”en frihetens, rättvisans och solidaritetens armé”, beredd till strid för ”den allmänna freden”. En mäktig makt för framsteg och fred var, om man i få ord ska beskriva, vad som sammanträdde i Stockholm 1897. Eller som Trögelin i *Söndags-Nisse* sammanfattade i ett av sina tal: ”La paix universelle. Civilisation. Exposition. Ebensoviel. Warum nicht? Vive la presse! Eljen! Skål!!! Hurrah!!!!”³⁰ För att fånga den gott och väl halvsekelgamla föreställningen om pressen som ett organ för den allmänna opinionen får man däremot använda finmaskigare nät. *Nya Dagligt Allehanda* kunde visserligen omtala pressen i sådana termer och koppla den till ”den mäktiga demokratiseringsprocess” som pågick – och uppfattade samtidigt kongressen som ”en direkt hyllningsgärd åt den frejdade skriftställaren på tronen”. Och vanligare var att, som *Svenska Dagbladet*, omtala journalisterna som dem som ”skapa opinionen öfverallt i världen”.³¹

Pengar och middagar var ett slags erkännande av pressen – och därigenom av dess anspråk. Men vad var det kungen, utställningsmänniskorna och andra verkligen apostroferade pressen som? Erkännsam var man, och i mycket instämmande. Stockholms överståthållare talade om ”ädla tankars arbetare, modiga kämpar mot villfarelser och fördomar”. Utställningens styrelse tackade vid sin middag för att gästerna – ”för några ögonblick”! – lämnat sina ”viktiga och allvarliga öfverläggningar”. Ungefär där låg tonläget. Särskilt intressant är att närmare skärskåda monarkens så uppmärksammade tal på Drottningholm. Visst var han positiv, rentav fjäskande. Men talet var också fyllt med reservationer och relativiseringar. ”Bland” den nya tidens institutioner intog pressen ”en af de mest framskjutna platserna”; ”så länge” den tog sitt ansvar skulle den hållas som ”en stor välgärning”. I Sverige var dess frihet nästan obegränsad, hette det vidare självberömmande; detta för att den svenska pressen alltid förstått att ”förena



Den första statsmakten erkänner den tredje – så framställde pressen det högtidliga öppnandet. Ur *Pressen*, nr 2, 1898 (festupplaga).

När "tredje statsmakten" tog säte och stämma på riddarhuset.



Douglas: -I konungens och svenska folkets namn hälsar jag er, pressens män, välkomna!

Symboliskt maktskifte. Notera hur ädlingarnas andar flyr från Riddarhuset!
Ur *Nya Nisse*, vol. 7, 3/7 1897.

vördsnaden för laglighet och lojalitet” med landets urgamla kärlek till frihet och oberoende.³²

Erkännande och uppskattande, således, men knappast i närheten av de lovord pressens män ägnade allt svenskt eller sig själva. Dessutom och kanske viktigare var vokabulären en annan. Majestätet talade förvisso inte om någon tredje statsmakt. Men för all del, utomståendes tilltal kunde emellanåt vara riktigt entusiastiska. Professor Oscar Montelius talade vid kongressens besök i Uppsala till ”den yngsta av alla makter”. Uttrycket ”den tredje statsmakten” begagnade han däremot inte, och det ska väl också sägas att även om Montelius här uppträdde som arkeologiprofessor och representant för det lärda Uppsala, var han också ledamot av Publicistklubben – våren 1887 rentav dess ordförande.³³

Symboliska erkännanden förekom. Men vad som verkligen yttrades ska alltså ges sina rätta proportioner, och det ska nu också ställas mot vad pressen sedan gjorde med dessa utsagor. Vilken betydelse tillskrevs olika publikers reaktioner? Vilken betydelse gavs kongressen? Redan att kungen närvarade vid öppningsceremonin kallades på *Dagens Nyheter*s förstasida ”den svenska konungamaktens erkännande”. Jämfört med den hyllning pressen ägnade kungamakten var kungens, kronprinsens och ministärens deltagande ”ett än betydelsefullare och mer principiellt erkännande af den makt i samhället som pressen numera representerar”. Tillfället var, fick läsarna också veta, historiskt. ”Knappast kunde konung Oscars farfader, dynastiens grundläggare, på sin tid ana, att redan hans sonson skulle komma att infinna sig vid en internationell tidningsmannakongress i Sverges riddarhus för att högtidligt visa den sin respekt.” Man hade med andra ord bevittnat något ”signifikativt och symboliskt”.³⁴

Social-Demokraten intygade att till och med luttrade franska republikaner och socialister var tillfredsställda med kungens Drottningholmstal. När sedan de utländska journalisternas intryck började strömma tillbaka till Sverige fick publiken av *Politiken* veta att Oscar II ”brutit med gammal fördom och behandlat pressen som en stormakt”. Enligt *Echo de Paris* ”förhäriligade” den svenske regenten pressen, och *Vossische Zeitung* omtalade honom som ”en upplyst och verkligt modern furste” som förstått pressens makt och betydelse. Överhuvudtaget tillskrevs hela kongressen en historisk betydelse. När så festen i Gamla Stockholm avrundades utbröt journalisterna i en entusiastisk hyllning, som *Vort Land* tolkade som Stockholms

”första stora succès”. ”Det var en triumffärd”, menade *Gazette de Lausanne*: ”På sin resa genom Europa har den tredje statsmakten öfver allt blifvit firad och hyllad som konungars och kejsares like. Ett tidens tecken! För trettio år sedan skulle något dylikt icke ha varit möjligt.” Kongressen utgjorde, fyllde parisiska *Figaro* på, ”ett af de vackraste bladen i journalismens historia”.³⁵

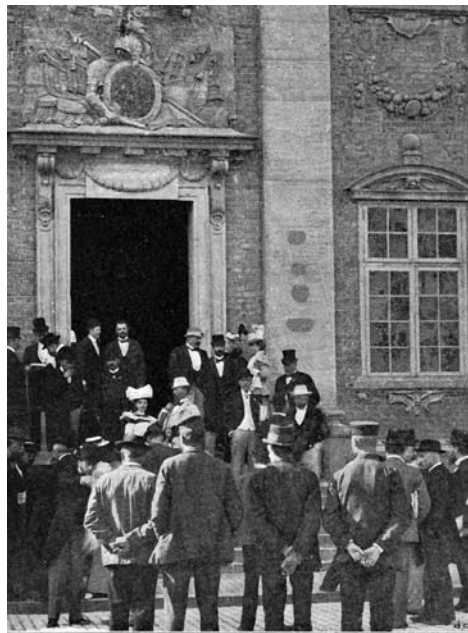
Att tolka kungens bemötande av kongressen *som* ett erkännande, är inte samma sak som när samtida, inblandade aktörer menade att det *faktiskt var* ett. Det stod i tidningen att kungen erkänt pressen som en stormakt. Det stod att majestätet förhärsligt den. Och om kongressen kallades symbolisk och signifikativ så – *var* den det. Påståendet var självbegränsande. Vilken annan institution skulle annars sköta nyhetsvärderingen? Något av stor vikt, gjorde pressen klart, hade verkligen hänt. Dessa till fakta förklädda tolkningar kom även kungen, regeringen och andra makthavare till del, men inte minst presenterades de för den tidningsläsande allmänheten. Denna var emellertid ingalunda endast en passiv mottagare av kongressen utan spelade tvärtom en mycket aktiv roll. Det är således påkallat att se närmare på hur den stora publiken enrollerades, hur den fungerade som en resurs för legitimitetssträvandena.

Den här studien bygger främst på tidningstext. Det är likväl möjligt, som i det föregående, att någorlunda frilägga vad som faktiskt hände, vad som verkligen uttrycktes respektive hur detta i sin tur beskrevs och tillskrevs betydelse. Angående publiken på gator och torg är källäget dock ett annat. Hur många människor hade egentligen aktivt sökt sig till Riddarhuset för att hylla journalisterna? Hur högt hurrade de? Och liksom gränserna flöt i fråga om andra aktiviteter, är det även här svårt att avgöra i vilken utsträckning publiken tog regi. Somligt som av pressen registrerades som spontana uttryck, kan mycket väl ha härrört från den själv. (bild 9)

Inledningsvis berördes hur en kumulativ effekt skrevs fram i tidningarna, vilken sannolikt motsvarade faktiska förhållanden; publikerna drar helt enkelt publik. Överdrifter förekom förstås. Att det flaggades och att människor betraktade folket av pressfolk är dock klart, och under alla omständigheter var beskrivningar i tidningarna av publiken och dess anstalter mycket vanliga. Här ett axplock ur *Dagens Nyheter*: ”En massa menniskor” anslöt vid avresan från Malmö, ”en talrik folkskara” samlades utanför Riddarhuset, och läktaren ”var fullsatt till sista plats”. När Stockholms stad höll fest

omgavs tillställningen av ”täta led af skådelystna, hvilka för öfrigt troget höllo ut hela qvällen, nöjda med att, som man säger, glädja sig åt smällen”. Även på insidan fanns förstås en publik: ”af Stockholms representativa personligheter hade ett mycket stort antal infunnit sig. De högsta embetsmannakretsarne, bankverlden, handel och industri, litteratur och konst, en stor mängd stadsfullmäktige – allt var representeradt!” Minst 800 personer var där. ”Genom täta häckar af utställningsbesökande” tog sig journalisterna dagen därpå mot festen i Gamla Stockholm, ”der redan ett tusental gäster väntade.” Och på Skansen, där det ju annars alltid var lite ödsligt hur mycket folk som än var där, ”var det svart öfver allt”. ”Man och qvinna ur huse, vetgirigt betraktande”, väntade sedan i Uppsala.³⁶

Till det som bokfördes som spontana hyllningsgester hörde även den ”Journalistmarsch” som genom talrika annonser nådde marknaden under



FRÅN JOURNALISTKONGRESSEN.

II: STRAX EFTER KONGRESSENS FÖRSTA SAMMANTRÄDE Å RIDDARHUSET.
ÖGONBLICKSFOTOGRAFI.

Publiken spelade en aktiv roll och var en viktig resurs i legitimitetssträvandena. Ur *Ny Illustrerad Tidning*, vol. 33, 3/7 1897.



Kongressen medierades på många sätt. Här förenades text, ljud och bild i något som i recensioner framställdes som en spontan hyllningsgård. Omslag till nothäftet med Hildur Broströms *Journalist-Marsch* (Stockholm, 1897).

kongressen och som i *Nya Dagligt Allehanda* under rubriken ”En vacker hyllning till journalistkongressen” recenserades så här: ”Med kraft i det musikaliska uttrycket förenar detta verk en rytmisk liflighet och rörlighet, hvarmed komponisten förmodligen afsett att gifva ett intryck af våra dagars journalistiska arbeten.” Omslaget, upplystes det, pryddes av ”journalistiska emblem”.³⁷ Oavsett om det handlade om ett beställningsarbete, privat ekonomisk spekulering eller något som sprang ur djupet av kompositören Hildur Broströms själ, ägnades dylikt stor uppmärksamhet.

Kongressen fick legitimitet genom en publik med hög status; detta i såväl socialt (kungligheter) som professionellt hänseende (respekterade journalister). Även den folkliga entusiasmen och publikens blotta storlek fungerade legitimitetsskapande. Också här handlade det om ömsesidighet och gemensamma intressen. Utländska rapporter lovsjöng också det svenska folket, och i Sverige var, som en talare menade, utan tvivel ”det gamla ordspråket besannadt: ’Hvarje folk har den press det förtjenar’”. Som det föregående tangerat och tidigare forskning visat bidrog pressen aktivt till etableringen av en nationell kulturgemenskap, till skapandet av Nationen. Poängen här är också den omvända: Nationen, den kulturella gemenskapen, landets folk utgjorde en viktig resurs för legitimitetsanspråken.³⁸

Den vidare historien

Samstämmigheten, inom pressen och mellan pressen och andra intressenter, var påfallande. Kritik av utställningen stack verkligen ut och accentuerade snarast samförståndet. Detta har diskuterats i termer av både ömsesidighet och verkligt gemensamma intressen, och behöver inte nyanseras. Däremot kan det ges relief. Undantagsvis registrerades en viss distans. Kungens mer oförblommerade politiska utspel kan tjäna som exempel. Oscar II hade insett att han befann sig inför världspressen och att denna ofta sysselsatte sig med de svensk-norska förhållandena, kunde det heta, ”och att det därför gälde att begagna sig af situationen”. På Drottningholm passade han till exempel på att i ett enskilt samtal höja rösten så att även alla kringstående fick klart för sig de ömsesidigt varma känslor som fanns mellan broderfolken. En annan gång noterades att norrmännen på kongressen bemöttes med ”en hjertlighet, som emellanåt tyckes ha fått en nästan demonstrativ karakter – liksom om man ville begagna sig af detta tillfälle”.

Det tillfälle som omtalades var, som framgått, förvisso ingen tillfällighet. Exempelen härrör också ur utländska blad, danska *Politiken*, tyska *Berliner Lokal-Anzeiger*, respektive norska *Aftenposten*.³⁹ Och de var som sagt undantag.

På samma konto kan två svenska kritiker bokföras, en från vänster, en från höger, Axel Danielsson i *Arbetet* respektive Alfred Hedenstierna ("Sigurd") i *Smålands-Posten*. I *Arbetet* förmedlade notiser entusiasmen från Stockholm. I resonerande texter var tonen däremot en annan. Överorden från talen och skålarne var, hette det, naiva och skulle snart falla i glömska. Men det gick väl an. Värre var "den intima beblandelsen med kungliga familjen och annan utställningsgrannlåt". Utlänningarna kunde knappast klandras, men att svenska tidningsmän gick på bluffen var illa. Till och med *Social-Demokraten*, påpekade man, hade svalt kungens tal med hull och hår. Regentens egentliga poäng – hade stockholmpublicisterna verkligen lyssnat? – stavades ju krav på lojalitet och laglydnad, något som "stamfader Karl Johans sonson *icke* bör så ofta framhålla".⁴⁰ En stor lögn hade iscensatts.

De utländske journalisterna ha sett ett Sverge, som icke existerar, ett underbart land med en frisinnad kung, en älskvärd öfverklass, som på det ömmaste omhuldar det fria ordets män, och ett folk, som framleffer sina dagar vid punschbuteljen i den fullständigaste lycka.⁴¹

Även de lokala arrangemangen klandrades i *Arbetet*. Tillställningen i Kungsparken menades vara en publicistmiddag utan svenska publicister. Stadens grosshandlare hade nog råd med kuvertavgiften på tio kronor, men knappast Malmöpressens medarbetare. Och de stackars utlänningarna, hette det dagen därpå, gjorde miner åt det osofistikerade svenska frosseriet. "Gud skydde deras magar under den fortsatta färden genom vårt fädernesland."⁴²

Sigurds invändningar var på flera sätt diametralt olika Danielssons (och *Arbetet* reagerade också på dem). De föregrep Verner von Heidenstams berömda ord i *Svenska Dagbladet* om "det andens tattarfölje från Europas fyra hörn, vilket nyligen trängdes kring matborden i Drottningholms salar". Det var just gästerna det var fel på, menade Sigurd, och om någon komprometterats var det majestätet, då han "utfodrade" dem. Propagandavinsterna erkändes, men det var dags att svenska folket fick veta sanningen om "gökarna", som i sina hemländer framlevde under ytterst enkla förhållanden.

Deras ”renlighetsbegrepp samt sätt att begagna sig af ett finare hotellrums bekvämligheter och accessoires lära ha stått betydligt efter en tjugondejunde klassens svensk handelsresandes”. Det var, till åtminstone två tredjedelar, ett patrisk som gästade vårt land, ”hvad man på tidningsspråk kallar ’bladnegrer’”. Och tre fjärdedelar av deras läsare skulle aldrig någonsin ha råd att turista i Sverige eller köpa svenska industriprodukter. Vandalerade hotellrum och älskarinnor hörde också till bilden.⁴³

Det radikala bladet i Malmö och den ökända konservativa rösten från Småland var undantag. *Social-Demokraten* medgav att överdrifter förekommit, försvarade sig dock och hävdade att även kungar skulle behandlas rättvist.⁴⁴ Något stort väsen väckte varken *Arbetet* eller *Smålands-Posten*. Heidenstam, som endast flyktigt klankat på kongressen och mest riktat sig mot den ytliga, ohyfsade och partiska svenska pressen i allmänhet, uppmärksammades desto mer. På något undantag när har inga instämmanden dokumenterats. Betraktad ur Heidenstams perspektiv torde hans attack ha varit kontraproduktiv. Någon egentlig debatt blev det inte, men många fick anledning att tala varmt om pressen, och poängerna var lättvunna. I till exempel *Malmö-Tidningen* redogjordes ganska utförligt för hur inhemska men framför allt gästande celebriteter kunde tänkas reagera över påhoppet, i synnerhet som det skett i just *Svenska Dagbladet* som under kongressen varit så översättningsvillig. Hur vore det, frågade skribenten, att översätta även herr von Heidenstams diatrib?⁴⁵

Intern kritik utöver Heidenstams förekom. Så sågs kring sekelskiftet en ökande mängd romaner med motiv ur tidningsvärlden. Dessa vittnade ofta om maktfullkomliga och av ekonomiska hänsyn styrda redaktörer. Huvudpersoner var de skrivande medarbetarna. Hunsade och supande stod dessa likafullt för det goda i pressen. Denna i grund och botten romantiserande litteratur ska läggas till meningsproduktionen kring den svenska pressen vid sekelskiftet 1900. Den spänning mellan bohemisk murvel och oförvitlig riddare som alltjämt ryms i den journalistiska självbilden tog sig då publika uttryck av betydande omfattning. Dessa romaner speglar därtill en begreppshistorisk förändring, som med symbolisk överdrift kan tillskrivas kongressen.⁴⁶ Begreppet journalist slog nu igenom på allvar. Under kongressen vacklade språkbruket men det drog i en bestämd riktning. Hundratals gästande journalister – att kalla utlänningar så hade länge varit oproblematiskt – satte sina spår också i språket.

Jämte en organiserad, kollektiv iscensättning fanns med andra ord även andra former av legitimitetskapande meningsproduktion. Otto Sylwans *Svenska pressens historia till statsvälförningen 1772 från 1896* – ”vår första på samma gång fullt vetenskapliga och populärt hållna svenska presshistoria”, som det hette i en årskrönika – kan också noteras i sammanhanget.⁴⁷ Så skilda ting som ångbåtsfärder, akademiska specimen och kittlande skandalromaner kan emellertid i väsentliga avseenden dra åt samma håll. De publika legitimitetssträvandena antog åren kring 1900 väsentligt större proportioner jämfört med tidigare. Detta är delvis kopplat till att pressen organiserat sig på allvar vid denna tid, först genom Publicistklubben 1874 (men som blev riksomfattande egentligen först 1897) och sedan genom Svenska Tidningsutgivareföreningen 1898 och Svenska Journalistföreningen 1901.⁴⁸ Dessa organisationer ägnade sig åt utåtriktade verksamheter av en rad olika slag. Den internationella kongressen sommaren 1897 – betraktad som en iscensättning av pressen – var alltså ingen isolerad företeelse. Det finns likväl fog för att även i efterhand tillskriva kongressen och året 1897 en viss symbolisk status. Den tidningsexposition som nämnts ovan kom att följas av andra och ambitiösare; de publika festerna blev herefter legio; och de mer interna sammankomsterna förändrades. ”Alltsedan 1897”, noterade Valfrid Spångberg i sin historik, har ”de vanliga årsfesterna, som dittills varit slutna samkväm för klubbens medlemmar, haft en mera representativ karaktär.”⁴⁹

Avslutning

”Man kan”, som en solitär uttryckte det, ”dricka pressens skål tills man blir full, men när festen är öfver, återfaller man af sig själf i de gamla svordomarne.”⁵⁰ Spriten flödade och fyllde nog på den övriga berusningen. Entusiasmen låter sig förstås delvis förklara med en offentlig kultur olik (nåja) vår egen. Å andra sidan kunde Stockholmsutställningen betraktas som en mycket speciell händelse då nationella värden stod på spel och gängse publicistiska regler därför sattes på undantag. Omständigheterna bjöd, kunde det hävdas, att pressen lierade sig med andra makter. När larmet väl lagt sig och pressen stärkt sin position, öppnade den återigen sin granskande blick.

En viss sådan effekt verkar trolig, däremot inte en sådan medveten strategi; detta mot bakgrund av den vidare historien, och överhuvudtaget mot bakgrund av den påfallande ömsesidigheten och samstämmigheten. En

sådan apologetisk tolkning tenderar därtill att förenkla väl långt – kungamakten blir en entydig konservativ bromskloss, kapitalet saknar intresse för det allmänna bästa och pressen tilldelas rollen som opartisk granskare, varken mer eller mindre. Unika omständigheter – en utställning, en olympiad, ett världskrig – kan lika gärna förstärka och synliggöra vad som finns där hela tiden.⁵¹ Dessutom kan man mer allmänt fråga sig när historiens normalperioder egentligen infaller. Var det möjligen 1907? Då uppmärksammade strax efter monarkens frånfälle till exempel *Svenska Dagbladet* i text och bild kungens betydelse för kongressen och för den fria pressen överhuvudtaget.⁵² Eller var det 1924, när Publicistklubben firade 50 år och gav ut en historik? Skildringen där av kongressen skiljer sig inte på något avgörande sätt från dem som cirkulerade trettioalet år tidigare; av fem illustrationer föreställer betecknande nog en Oscar II.



Oscar II, ett viktigt medium vid kongressen 1897 – så även tio år efteråt. Ännu i Publicistklubbens jubileumsskrift 1924 användes den gamle kungen för att förmedla klubbens strävanden. Hans roll i och för berättelserna om pressens väg mot status och anseende har sedan dess reducerats väsentligt.

Ur *Svenska Dagbladet* 16/12 1907.

I ett längre perspektiv måste de personella banden och nätverken uppmärksammas. Det kunde ha gjorts redan här. Några vattentäta skott mellan de så samstämda intressenterna fanns inte. Flera personer var till exempel ledamöter av både journalistkongresskommittén och utställningens pressutskott. Mauritz Rubenson, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidnings* ”flygande”, ingick i kongresskommittén, bistod presskommisarien att författa utställningsreklam och rapporterade i sin tidning från både utställning och kongress. Eller betrakta kongresskommitténs ordförande friherre A.E. Nordenskiöld! Hans funktion som affischnamn är påtaglig.⁵³ Annars gäller det för många av de här inblandade personerna att mer än en av etiketterna publicist, politiker och industrialist passar.

Kören av officiella tal, spontana utrop, telegram, skålar och massors jubel – och allt detta återspeglar, förstärkt och tolkat i tidningarna – innebar en bekräftelse av pressens uppnådda legitimitet, och kongressen kan ses som en symbolisk brytpunkt i historien om den svenska pressens status. Vad den ägnat sig åt i spalterna före 1897 spelade roll; dess ”maktställning är resultatet af en nära 300-årig utveckling”, som det hette i *Handelstidningen*.⁵⁴ Men erkännandet kom knappast av sig självt, och i den mån kongressen ska ses som en symbol beror det på att den *gjordes* till en, både i och utanför spalterna. Genom skapandet av denna symbol – via en rad medier och deras publikationer – erövrades i någon mån omvärldens föreställningsvärld, och därigenom befästes nya värden. Om utställningen var ett intyg på att den borgerliga industrialisten accepterats i det oscarianska samhällets elit, fungerade kongressen på motsvarande sätt för pressen och tidningsmannen.⁵⁵

För att avslutningsvis hårdra: För tidningshistorikern handlar året 1897 kanske om *Svenska Dagbladets* berömda kursändring; för presshistorikern ska samma år framför allt förknippas med journalistkongressen, då för första gången pressen, kungamakten och kapitalet på allvar drack varandra till, till ömsesidig båtnad. Bara fyra år senare arrangerades i Stockholm ”Pressens vecka”.

I fråga om omfattning och storslagenhet kunna dessa festligheter utan motsägelse betecknas som de största, som någonsin gifvits härstädes, och den entusiasm, hvarmed de omfattats, den tillslutning de vunnit från alla klasser har varit något nästan enastående i sitt slag.⁵⁶

För presshistorikern återstår mycket att göra.

Noter

- 1 [Eg.], "Journalistkongressen i Stockholm. (Bref till Sydsv. Dagbl.)", *Sydsvenska Dagbladet* 28/6 1897 (aftonnummer).
- 2 De två turerna: "Utfärden till Saltsjöbaden" och "Festen å Drottningholm", *Dagens Nyheter* 28/6, 29/6 1897. "fylleri [...]": "Journalistkongressen", *Social-Demokraten* 29/6 1897. Till enkla sakuppgifter ges inga referenser utan hänvisas till i synnerhet Stockholmstidningarnas utförliga och lättorienterade rapportering. Många av de tal ur vilka här citeras återgavs i flera tidningar. Jag har för sådana återgivningarna hållit mig till en och samma tidning, *Dagens Nyheter*, då så varit möjligt.
- 3 Detta är att ta Kevin G. Barnhurst & John Nerone, *The form of news: A history* (New York & London: The Guilford Press, 2001) ett steg till. De menar att pressforskningen varit alltför fixerad vid innehållet i tidningarna; detta även då den velat frilägga undertexter och maktstrukturer som inte finns explicit i text och bilder. "Readers do not read bits of text and pictures. What they read is *the paper*, the tangible object as a whole." (Ibid., 7.) Och just tidningsformen är "almost sanctified" (ibid., 1), dramatiskt förändrad över tid men stadigt förknippad med ett medborgerligt deltagande, en demokratisk funktion. Jag har tidigare berört legitimerings- och iscensättningsproblematiken, dels i en empirisk studie, "Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning 1945", *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlssons, 2005), dels i ett par mer principiellt hållna introduktioner, "Presspropaganda: Om ett försummat forskningsfält", *Presshistorisk årsbok* 2005, respektive "Ett vanställt och vanställande medium: Om makten över pressen – och över föreställningarna om den", *Det vanställda ordet*, red. Martin Kylhammar & Jean-François Battail (Stockholm: Carlssons, under utgivning).
- 4 En ingång vore förstås den internationella pressen. Men kongressen kunde också studeras utifrån till exempel Oscar II:s legitimitetssträvanden och hur en modern kungaroll växte fram, eller som ett reklamorgan för utställningen. Utställningens presskommisarie skriver i sin överhuvudtaget mycket osentimentala rapport apropå marknadsföringen: "Då utställningen en gång väl öppnats, gälde det att redan under dess första tid söka få hit så många utländska journalister som möjligt och överleverna det vidare arbetet i deras händer" (min kursivering); Thore Blanche, "Pressbyrå och dess verksamhet", *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897: Officiell berättelse*, I, red. Ludvig Looström (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899), 127; "en 'presskongress' i mindre skala", det vill säga ett besök av inbjudna journalister i början av juni, ordnades även, (ibid., 139). Överhuvudtaget kunde mycket sägas om pressens och utställningens

ömsesidiga nytta, journalistkongressen obeaktad; tidningskiosker och arten av arrangemangen *gjorde* i mångt och mycket besökarna till tidningsläsare, till exempel.

- 5 Se till exempel Daniel C. Hallin, *We keep America on top of the world: Television journalism and the public sphere* (London & New York: Routledge, 1994) och Jean K. Chalby, *The invention of journalism* (Houndmills & London: MacMillan Press Ltd, 1998). För svensk del är Jan Ekecrantz & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlssons, 1994) central; där (ibid., 27) heter det dock, apropå en något snäv syn på själva medieringen av ideologin: "Journalistiken måste ständigt skapa uppmärksamhet för sig själv och den gör det med sina egna texter." Ett svenskt arbete som kommer nära den aktuella problematiken är Kurt Johannesson, m.fl., *Heroer på offentlighetens scen: Politiker och publicister i Sverige 1809–1914* (Stockholm: Tiden, 1987). Det som annars ligger närmast är den omfattande forskningen kring hur den politiska makten iscensatt sig själv, med en modern klassiker som Peter Burkes medieorienterade *En kung blir till: Myter och propaganda kring Ludvig XIV* (1992; Stockholm: Tiden/Athena, 1996) och, för att nämna ett svenskt tillskott, Åsa Linderborgs *Socialdemokraterna skriver historia: Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892–2000* (Stockholm: Atlas, 2001). Men ingångarna är många. En inspirerande studie, trots författarnas betoning på direktsänd teve, är Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass., & London: Harvard University Press, 1994). En annan är David M. Jenkins *City reading: Written words and public spaces in antebellum New York* (New York: Columbia University Press, 1998). Se även not 38.
- 6 Jämför Kurt Johannesson, "Det fria ordets martyrer", *Heroer på offentlighetens scen*, 13, 60, som återoppar Walter Lippmann, *Public opinion* (London: Harcourt, Brace, 1922) och Daniel J. Boorstin, *The image: A guide to pseudo-events in America* (New York: Athenum, 1961).
- 7 McLuhans "The medium is the message" från hans bok *The medium is the message* (New York: Random House, 1967), syftar snarare på medier i en mer teknisk mening, hur de påverkar mottagaren och hur de bär på egna budskap och även präglar det som vi brukar kalla innehåll.
- 8 Utöver material i tidningarna genererade kongressen tryck i form av till exempel menyer, program och tal. Förebredelserna och organisationen ges även av protokoll och dylikt i Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Protokoll vid årsmöten och klubbsammanträden, A1A:8, och Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1.
- 9 Hj[almar] B[rantin]g, "Världspressens möte", *Social-Demokraten* 25/6 1897. De

punkter kongressen diskuterade var äganderätten till tidningstext, nedsättning av tariffen för internationella presstelegram och en byrå för att förmedla kontakter mellan utgivare och journalister i främmande land. Diskussionspunkterna ägnas i det följande ingen uppmärksamhet.

- 10 Om PK se framför allt Valfrid Spångberg, ”Publicistklubben 1874–1924”, *Publicistklubben* (Stockholm: Publicistklubbens förlag, 1924) och Ivar Sundvik, *100 år för ordets frihet: Publicister i samhällsordningen 1874–1974* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974). I *Nordisk Familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi*, bd 22 (Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag, 1915) heter det att verksamheten tidigt kom innefatta ett ”höjande af pressens och pressmännens allmänna anseende”. Uppgiften var dock inte utskrivet i stadgarna (som hittas i *Publicistklubben 1881–1907*). Jämför Svenska Journalistföreningen som redan från starten 1901 i stadgarnas första mening angav som ändamål att ”höja denna kårs ekonomiska och sociala ställning”; se till exempel Otto Hellkvist & T. Winqvist, *Svenska Journalistföreningen: De första tjugufem åren i ord och bild* (Stockholm: Journalistföreningens förlag, 1926), 21.
- 11 Att få kongressen till Stockholm tycks ha initierats av Frithiof Hellberg; *Protokoll vid tolfte publicistmötet i Gefle den 15–17 augusti 1895* (Gefle, 1895), § 17. Ernst Beckman, kongresskommitténs generalsekreterare, bjöd på en målade skildring av ”den diplomatiska konst” som krävts. Bland annat, sedan man förstått att den dyra resan avskräckte, hade man utan riktig täckning lovat gratis ångbåtsresa åt fransmännen. (Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Protokoll vid årsmöten och klubbssammanträden, A1A:8, Sammanträdet den 11 sept. 1896, §7 Beckmans föredrag om den internationella journalistkongressen i Buda-Pest.) Det dyra och praktiskt svårarrangerade ångbåtslöftet går som en följetong genom förberedelsearbetet. De flesta deltagare kom sedan att åka gratiståg från Bryssel, där en utställning pågick. (Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, Journalistkongresskommittén, Protokoll, särskilt 15/6 1897 §2 där det framgår att man ”lyckats afvärja en brytning med den internationella byråns medlemmar i Paris”). Omfattningen och arten av arbetet framgår även av Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Dag- och anteckningsböcker, F 954 b:3.
- 12 Publicistklubbens ordförande tillika kongresskommitténs vice ordförande och en av kongressens vicepresidenter, riksantikvarien Hans Hildebrand citerad i ”Publicistklubbens mottagning”, *Dagens Nyheter* 26/6 1897. Nästan uteslutande handlade det om just män. Det framgår av publicerade förteckningar, men sällan lyftes som i *Idun: Praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet* 25/6 1897, de fem delegerade kvinnorna fram. Det femtiotal damer (officiellt fruar och döttrar) som fanns med omtalades desto oftare.

- 13 *Nerikes Allehanda* 25/6 1897.
- 14 Citaten: Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Protokoll vid årsmöten och klubbsammanträden, A1A:8, Sammanträdet den 11 sept. 1896, §7 Beckmans föredrag om den internationella journalistkongressen i Buda-Pest, respektive "Journalistkongressen", *Dagens Nyheter* 26/6 1897.
- 15 Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 c:1, Journalistkongresskommittén, Protokoll, 6/2 1896.
- 16 Om presspaviljongen se till exempel Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröleen & Comp., 1897), 177ff. *Svenska Dagbladet* hade en egen paviljong som tillhandhöll tidningar och läsrum (jämte försäljning av lotter och försäkringar). Under rubriken "Matsedel för det finare köket", *Figaro* 17/7 1897, meddelades en kostlig meny, tidigare tryckt i *Idun*; rubriken var återkommande och denna gång gällde den alltså en middag för tidningsmedarbetare i maj. För journalisternas räkning producerades även *L'exposition de Sthlm: (Pour les journalistes étrangers)* (Stockholm, 1897).
- 17 Turistföreningen hade, berättade *Social-Demokraten* 25/6 1897, för kongressledamöternas räkning lagt upp en separatupplaga av Stockholmsbeskrivningen i dess nya resehandbok på tyska, och lät därtill varje exemplar följas av en Stockholm-skarta. Ett tillräckligt antal av dess broschyr på engelska tillhandhölls även, och under sommarens lopp hade dessutom dess övriga publikationer genom utställningens pressbyrå spritts till de länder varifrån kongressdeltagare väntades.
- 18 Wahlströms respektive Petersons bidrag: "Ett och annat" och "Dag från dag", *Dagens Nyheter* 26/6, 29/6 1897. de Laval's bidrag: Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Handlingar rörande pressmöten o dyl, F1:1, Journalistkongress-kommittén, Verifikationer 1897. Om de Laval på utställningen: Hasselgren, 84off.
- 19 "Journalistkongressen"/"Det högtidliga öppnandet", *Dagens Nyheter* 26/6 1897. "Journalistkongressen"/"Öppnandet. Singers tal", *Social-Demokraten* 26/6 1897; "Journalistkongressen i Stockholm", *Arbetet* 28/6 1897; "Operans galaföreställning", *Dagens Nyheter* 28/6 1897; "Festen å Drottningholm", *Dagens Nyheter* 29/6 1897.
- 20 Middagen respektive telegrammet: "Stockholmspressens middag" och "Verldspressen på turiststråt", *Dagens Nyheter* 28/6 respektive 1/7 1897.
- 21 Ciceronen ([P.S.], "Den skingrade journalistkongressen", 5/7) och de utländska tidningarna ("Journalistkongressen inför utlandet", 3/7, 13/7) citerade i *Dagens Nyheter* 1897. Dessa kvitton på besöket hade dessutom ofta mer eller mindre öppet efterlysts då svenska värdar höll tal. Oscar II till exempel hoppades "att I till edra hem skola medföra angenäma minnen och gynnsamma intryck", och i

- ett följande svarstal bekräftades detta nästan ordagrant; ”Festen å Drottningholm”, *Dagens Nyheter* 29/6 1897.
- 22 ”Journalistkongressens tack”, *Dagens Nyheter* 12/7 1897. En del andra arbeten och särtryck genererades som A. de Souza, *Communication et discours prononcés à l'occasion du 4me congrès international de la presse à Sthlm* (Paris, 1897) och J. Dupoin, ”De Paris à Stockholm: ...chos du Congrès de la presse”, *L'...criture: Revue mensuelle des arts et des sciences graphiques* 1897. Om den vikt som fästes vid omnämmanden i utländska tidningar vittnar Blanche, ”Pressbyrån och dess verksamhet”; rapporten innehöll bland annat planschen ”Uttalanden i världspressen rörande utställningen. Facsimile”.
- 23 ”Svenska staten till tredje statsmakten”, *Social-Demokraten* 19/6 1897; ”Den fjärde internationella journalistkongressen”, *Nya Dagligt Allehanda* 23/6 1897; Efraim Rosenius, ”Från stockholmsutställningen (Bref till Nerikes Allehanda)”, *Nerikes Allehanda* 28/6 1897.
- 24 ”Internationalism”, *Social-Demokraten* 29/6 1897; Singer citerad i ”Middagen på Hasselbacken”, *Dagens Nyheter* 28/6 1897. Pressens ”patriotiska hållning”: Dr Lauser citerad i ”Middagen på Hasselbacken”, *Dagens Nyheter* 28/6 1897. Angående reservplanen om kongressen inte skulle gå till Stockholm: Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, tryckt cirkulär ”Till Styrelsen för Ö” respektive Journalistkongresskommittén, Protokoll 10/2 1896, §5. Om denna kluvenhet mellan nationalism och internationalism se Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), till exempel 23, 126.
- 25 Jämför Lundell, ”Det goda samhällets tjänare iscensatt”. Deviserna stod textade i utställningens entréhall; Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Föreningen Sveriges pressarkiv och pressmuseum, K:1, Fotografier.
- 26 Riksarkivet, 77 Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Protokoll vid årsmöten och klubbsammanträden, A1A:8, Sammanträdet den 20 nov. 1896, §4 Uptogs till överläggning frågan ”om tillgodoseendet af pressens intressen vid utställningar”.
- 27 Hj[almar] B[rantin]g, ”Världspressens möte”, *Social-Demokraten* 25/6 1897.
- 28 ”Örebro”/”I Journalistkongressen”, *Nerikes Allehanda* 23/6 1897; med litteraturfjanten avsågs Herman Bang vars kritik kan läsas i till exempel ”Stockholmsutställningen genom danska ögon”, *Arbetet* 19/5 1897. Jämför även [C. G. L.], ”Herman Bang om Stockholm”, *Svenska Dagbladet* 22/5 1897. Samstämmigheten är ett grundackord i Ekström, *Den utställda världen*, till exempel 128, 205, 212f, 282. I till exempel *Figaro* 19/6 1897 ses rubrikerna ”Tjufannonserings-utställningens Berlinerier” och ”Tjufannonseringen under Olycksutställningen”. ”Jour-

- nalistkongressen”, ”Drottningholmsfesten” och ”Presskongressens eftermälen”, *Social-Demokraten* 26/6, 29/6 respektive 6/7 1897. Brantings avstyrande av strejk: Ekström, *Den utställda världen*, 117. Tidningen illustrerar tydligt vad som kallas ”utställningshistoriens försonande aspekt” (ibid., 236).
- 29 Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, Journalistkongresskommittén, Protokoll 9/3 1899, §5.
- 30 Se till exempel ”Den tredje statsmakten”, *Dagens Nyheter* 23/6 1897, och kongresskommittéledamoten och huvudredaktören för *Stockholms Dagblad*, Carl Otto Montan, i ett tal citerat i ”Stockholmspressens middag”, *Dagens Nyheter* 28/6 1897. Citaten: Eugène Georges Thiebaud och Singer i ”Stockholmspressens middag” respektive ”Det högtidliga öppnandet”, *Dagens Nyheter* 26/6, 28/6 1897; [Trögelin], ”Trögelin på journalistkongressen”, *Söndags-Nisse* 4/7 1897. Om termen ”tredje statsmakten” som i Sverige härstammar från 1830-talet: se min *Pressen i provinsen: Från medborgerliga samtal till modern opinionsbildning 1750–1850* (Lund: Nordic Academic Press, 2002), 189 och referenser där.
- 31 ”Den fjärde internationella journalistkongressen”, *Nya Dagligt Allehanda* 23/6 1897; ”Journalistkongressen”/”Kongressens betydelse”, *Svenska Dagbladet* 1/7 1897.
- 32 Citaten i ”Stockholms stads fest”, ”Middagen på Hasselbacken” och ”Festen å Drottningholm”, *Dagens Nyheter* 26/6, 28/6, 29/6 1897.
- 33 Citerad i ”Journalistkongressen”/”Utfärden till Upsala”, *Dagens Nyheter* 30/6 1897. Vid utställningens middag på Hasselbacken möttes gästerna visserligen av ”[e]n gudinne-dekoration å ena långväggens midtsida symboliserande ’Pressen’, stående på jordklotet.” (”Journalistkongressen”/”Middagen på Hasselbacken”, *Social-Demokraten* 28/6 1897.) Vem som låtit sätta dit den är dock oklart.
- 34 ”Den första statsmakten och den tredje”, *Dagens Nyheter* 26/6 1897.
- 35 ”Drottningholmsfesten”, *Social-Demokraten* 29/6 1897. *Politiken*, *Echo de Paris* och *Vossische Zeitung* citerade under rubriken ”Journalistkongressen inför utlandet”, *Dagens Nyheter* 1/7, 9/7, 10/7 1897; *Vort Land* i ”(Med Dagens Nyheters tråd) Den utländska pressen om journalistkongressen”, *Dagens Nyheter* 30/6 1897; *Gazette de Lausanne* och *Figaro* i ”Journalistkongressen inför utlandet”, *Dagens Nyheter* 6/7, 12/7 1897.
- 36 Citaten ur ”Middagen i Kungsparken” (23/6), ”Det högtidliga öppnandet” (26/6), ”Stockholms stads fest” (26/6), ”I Gamla Stockholm” (28/6), ”Hela världen på Skansen” (28/6), ”Utfärden till Upsala” (30/6), *Dagens Nyheter* 1897. När *Dagens Nyheter* 29/7 1897 – ”Festen å Drottningholm” – rapporterade om flaggning från ”så godtsom hvar enda villa” och *Social-Demokraten* 29/7 1897 – ”Drottningholmsfesten” – istället noterade att stämningen ombord höjdes ”här och där af flaggdekorationer å villorna”, var det noga besett inga motstridiga uppgifter utan snarare en fråga om olika perspektiv.

- 37 *Nya Dagligt Allehanda* 26/6 1897.
- 38 Citatet: "Middagen på Hasselbacken", *Dagens Nyheter* 28/6 1897. Resonemangen om publiken är inspirerade av Anders Ekström, red., *Den mediala vetenskapen* (Nora: Nya Doxa, 2004) – särskilt Ekströms inledning "Vetenskaperna, medierna, publikerna", 14f, och Magnus Rodells "Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken", 195ff, 206 – och stammar från Steven Shapin & Simon Schaffer, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle and the experimental life* (Princeton: Princeton University Press, 1985). Överhuvudtaget är det mångvetenskapliga forskningsområdet "vetenskap, media och allmänhet" relevant för forskning som den föreliggande. Vad angår mediernas nationsskapande funktion är förstas Benedict Anderson relevant; för svenskt vidkommande se till exempel Orvar Löfgren, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (1990; Stockholm: Carlssons, 1999).
- 39 Exempelen hämtade under den återkommande rubriken "Journalistkongressen inför utlandet", *Dagens Nyheter* 1/7, 2/7, 6/7 1897.
- 40 "Presskongressen", *Arbetet* 1/7 1897; talet innehöll "blankt intet annat än hvad hvilken monark som helst med den nödiga språkliga färdigheten kunnat och vid ett sådant tillfälle bort säga."
- 41 [Didrik], "Brandsyn", *Arbetet* 5/7 1897.
- 42 "För dagen"/"En publicistmiddag utan svenska publicister" och (citatet) "För dagen"/"Journalistmiddagen", *Arbetet* 22/6, 23/6 1897.
- 43 Heidenstams bevingade ord härrör från artikeln "Våra tidningar", *Svenska Dagbladet* 23/10 1897. Signaturen Sigurd [Alfred Hedenstierna], "Dagskrönika", *Smålands-Posten: Kronobergs Läns Tidning* 8/7 1897. [Juvenis], "Hvilken journalistik", *Arbetet* 12/7 1897, bemöter Sigurds krönika.
- 44 "Presskongressens eftermälen", *Social-Demokraten* 6/7 1897.
- 45 [G. G-g.], "Andens Tattarfölje", *Malmö-Tidningen* 30/10 1897.
- 46 Journalistisk spritromantik förekom för övrigt även kring kongressen. Trådar går att söka längre tillbaka, men modell för romanerna stod främst Strindbergs *Röda rummet* (1879). Beroendet är ofta mycket påtagligt. Liksom Heidenstam menade att det också fanns ett rätt och riktigt sätt att skriva tidningar på, kan dessa romaner läsas även som försvar av pressen; ideal ställdes mot faktiska bristfälligheter. Hit hör titlar som Yngve Svanlunds *I kannibalernas land* (1897) och Johan Levarts *Ljusets riddarvakt* (1904). Apropå begreppshistorien: I "journalistromanen" *Röda rummet* förekommer inte ordet journalist, så inte heller i *I kannibalernas land: Skildring ur Stockholms publicistliv. Ljusets riddarvakt* hade däremot en då självklar undertitel: "Roman ur Stockholms journalistvärld." Dessförinnan hade till exempel Cottrel Hoes från engelskan översatta *Jennie Baxter:*

- Journalist* (1899) nått boklådorna, Svenska Journalistföreningen bildats och dess organ *Journalisten* börjat utkomma. Här står jag i tacksamhetsskuld till Johan Jarlbrink, doktorand vid Tema kommunikation, Linköpings universitet, och sysselsatt med projektet ”Bildn av journalisten i litteratur och debatt cirka 1870–1930”. Se även Staffan Björck m.fl., artikelserien ”Journalisten i litteraturen”, *Pressens Tidning* 1978:3–1980:12.
- 47 *Svensk års-krönika innehållande det förflyttna årets märkligaste tilldragelser i alfabetisk ordning samlade och utgifna af Gustaf Malmkvist* (Örebro, 1897), 170.
- 48 Tidigare försök till organisering berörs i Lundell, *Pressen i provinsen*, särskilt 238f.
- 49 Citatet: Spångberg, 148. Tidningsexpositionen på utställningen, ordnad av Bernhard Lundstedt, var tämligen anspråkslös. Planer på en större och samfällad satsning hade funnits; Hasselgren, 993. Kanske tog kongressen resurserna i anspråk. På Stockholmsutställningen 1909 var man offensivare; *Nyheterna från Konstindustri-utställningen* gjordes på själva området och var samtidigt en utställning av ett modernt tidningsstryckeri. Linjen kan följas framåt, över det svenska bidraget på den internationella pressutställningen i Köln 1928, till den stora och välorganiserade utställningen på Skansen sommaren 1945, vilken i sin tur blev den egentliga upprinnelsen till den alltjämt verksamma presshistoriska föreningen. Mycket annat förtigande. (Jämför Lundell, ”Det goda samhällets tjänare iscensatt”). Om festernas art, frekvens och celebra gäster, se Spångberg. Även annat hör hit: Viss utgivning hade förekommit tidigare och Lundstedt kontraherades redan 1885, men först från 1895 till 1902 utkom hans monumentala *Sveriges periodiska litteratur*. 1897 utgavs även den av Lundstedt redigerade fjortonde delen av *Svenskt porträttgalleri*, kallad ”Tidningsmän” och upplagd igen 1910. Till 25-årsjubileet 1899 kom festskriften *Eko*, och 1901 Viktor Millqvists *Publicistklubbens matrikel vid 20:de århundradets början*. Samma år, under jippon ”Pressens vecka”, utgavs tidningen *Ariel*. Detta år, 100 år efter Lars Hiertas födelse, initierades även statyn över honom som avtäcktes 1927 – och som senast flyttades 2001, och då återigen gav anledning till retoriska refränger.
- 50 [Didrik], ”Brandsyn”, *Arbetet* 5/7 1897.
- 51 Jämför Ekström, *Den utställda världen*, 12, 308.
- 52 [Partout], ”Oscar II och pressen”, *Svenska Dagbladet* 16/12 1907.
- 53 Kommittéernas sammansättning framgår av Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, Journalistkongressen i Stockholm, respektive Blanche, 124; J.A. Björklund, O. Jeurling, P.F. Schulthess och G. Torelius ingick i båda. Av Blanche, 129, ges att Rubenson hjälpte till med utställningsreklam för utlandet. Angående Nordenskiöld: Det var han som approcherade majestätet och han som efterhörde om det ginge an att utnyttja Riddarhus-

set, och en stående formulering i protokollen säger att man oftast valde en tillfällig ordförande i den store mannens frånvaro; se Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, Journalistkongresskommittén, Protokoll, 20/1, 27/1 1896, med flera.

- 54 "Prässens barndomsår", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 30/6 1897.
- 55 Jämför Ekström, *Den utställda världen*, 308.
- 56 Pressklipp i Uppsala universitetsbibliotek, E. Beckman, Journalistisk verksamhet 1, F 954 e:1, mappen "Pressens vecka 1901".

Lotten Gustafsson Reinius

Förfärliga och begärliga föremål: Om modernitetens materiella manifestationer på två utställningar

En söndag i början av 1890-talet skedde något anmärkningsvärt i en av den svenska missionens stationer i nedre Kongo.¹ Strax efter predikan reste sig en åldrad man och klev fram till talarstolen i kyrkan. Han hade famnen full av små knyten och träskulpturer. Föremål av ett slag som fogats samman och hanterats med yttersta omsorg plockades isär inför allas ögon. Det rök om den gamle av lera, torkade växter och krita, när han rev fram leopardklor, ormhuvud och andra viktiga beståndsdelar.

Församlingen var häpen! Att förstöra eller avstå från objekt som betraktades som hedniska var visserligen ett etablerat krav inom missionen, och närmast en förväntad passagerit, för den som ville räknas som kristen.² Men mannen som stod därframme var en erkänd rituell expert, en *nganga* med särskild kompetens att handskas med kraftladdade ting och kommunicera med andar. Sist av allt räckte han ifrån sig sina viktigaste och mest statusfyllda redskap: en trumma och en stav.

I sina memoarer tolkar den svenske missionär som tog emot insignierna, Svante August Flodén, ”avgudaprästens omvändelse” som ett verk av Guds nåd. Mer eller mindre omedvetet låter han oss veta något mer. Överlämnandet ingick som ett led i en större och mer komplex transaktion, ett symboliskt laddat föremålsutbyte som involverade Kongo såväl som det avlägsna Europa. På kvällen kunde den omvända mannen hämta de gåvor han fick i retur: ett bord av europeisk typ, en ask tändstickor och ett paket med ljus. Enligt Flodén var han strålande glad när han gick iväg med sina nya ”klenoder”. Men vad hände med det som den omvända lämnade ifrån sig?

Vid ett tillfälle hade Flodén låtit anstifta ett bål av ”två tusen avgudar”, ett evenemang som han högtidligt presenterat som en styrkemätning mellan folkets ”gudar” och ”den ende allsmäktige”.³ I detta kan man se honom som en sentida utövare av en etablerad kristen praktik. Redan under den tidiga katolska missionen, efter portugisernas ankomst till dåvarande kungariket Kongo i slutet av 1400-talet, hände att man lät bränna kongolesiska kultföremål för att manifesteras omvändelser och driva ut onda krafter.⁴



Kraftladdade föremål bränns vid Kingoyi missionsstation 1912 eller 1913. Foto: Edward Karlman. Svenska Missionskyrkans (f.d. Svenska Missionsförbundets) arkiv. Digital fotoreovering: Tony Sandin, Etnografiska museet.

Varken staven eller trumman förgjordes nu på detta sätt. Istället införlivades de – genom Flodéns försorg – i Göteborgs etnografiska museums samlingar.⁵

I den väldiga strömmen av råvaror och produkter som skeppades till Europa från de hårt exploaterade områdena i Centralafrika framstår trumman och staven som obetydliga fragment. Samtidigt är de på många sätt typiska.⁶ Den insamlingsvåg av etnografika som kulminerade i den koloniala huggsexan i slutet av 1800-talet, har belysande kallats ”den stora ihoprafningen av afrikansk konst”.⁷ Ett svindlande antal religiösa objekt (som kommit att uppfattas som hedniska), valutor (som upphört att gälla) och vapen (som inte längre förmådde ge skydd) fördes till Europa. Vad som i Afrika förlorat sina ursprungliga värden och funktioner lyftes in i nya sammanhang och berättelser.

Den här artikeln handlar om de roller föremål, som visades upp offentligt i Sverige decennierna kring sekelskiftet 1900, spelade som manifestationer av moderniteten och dess kulturellt konstruerade motsats, det ociviliserade. För att belysa det kontrastiva betydelsespelet kommer jag att göra jämförelser mellan två evenemang som gick av stapeln i Stockholm med tio års mellanrum. På *den etnografiska missionsutställningen 1907* spelade föremålsamlingar från nedre Kongo en central roll.⁸ På den stora *Stockholmsutställningen 1897* visades föremål med diametralt motsatt laddning.⁹ Till skillnad från flera av världsutställningarna på kontinenten innehöll Stockholmsutställningen inga direkta etnografiska uppvisningar. Vad som däremot ställdes ut *en masse* var objekt av det slag den omvända mannen fick i gengåva: masstillverkade och moderna produkter.

Vid denna tid befann sig utställningsmediet ännu i en process av dynamisk tillväxt, där intressenter av skilda slag kunde förenas i utprövandet av expressiva och pedagogiska former. Jag har inspirerats av Barbara Kirshenblatt-Gimblett's formulering att utställningstekniker aldrig enbart är passiva bärare av innehåll utan ”i sig kraftfulla meningmotorer som förmedlar budskap”.¹⁰ Också det mest grundläggande draget i utställningsverksamheten – att den sammanför, och samtidigt åtskiljer, människor och föremål i ett avgränsat rum – upprättar relationer som väcker känslor och idéer genom att appellera till sinnena, kropps- och rumsuppfattningen. Ytterligare ett syfte med artikeln är att analysera och fästa uppmärksamhet på den *materiella retorik* som var utmärkande för det framväxande mediet.

En allians mellan vetenskap och väckelse

När den etnografiska missionsutställningen öppnade för allmänheten i Vetenskapsakademiens hörsal på Drottninggatan den 15 maj 1907 brast *Dagens Nyheter* ut i en högstämd, närmast poetisk hyllning: ”när man ser den rika etnografiska skörd [missionärerna] gjort därute bland hedningarna vid sidan af arbetet med det kristna utsädet, önskar man att de redan långt före detta hade inskrifvits som volontärer i vetenskapens led.”¹¹ Också andra stockholmstidningar ägnade så gott som hela sina första sidor åt evenemanget. Vissa kryddade sina rapporter med lustifikationer och skämt om de främmande folkens ohyggliga tingestar, underliga gudar och opraktiska valutor.¹²

Uppvisandet av det exotiska hörde, liksom de underhållande abnormiteterna och trollkonsterna, till de folkliga marknadernas område. Med museernas demokratisering fick de en frizon med nyvunnen legitimitet. I skydd av de vetenskapliga, och i detta fall även religiösa och civilisatoriska intressena, var det fritt fram för folk från olika samhällsklasser att ta del av de utomeuropeiska samlingarna. Utställningen vände sig till en bred publik och hade god publiktillströmning under de fyra månader den varade. Av allt att döma uppfattades evenemanget som en viktig begivenhet. Medlemmar av kungahuset, regeringen, olika vetenskapliga samfund, missions-sällskapens styrelser och Stockholms prästerskap bevistade invigningen.

Som framgår av namnet hade den etnografiska missionsutställningen en dubbel inramning; den var samtidigt en vetenskaplig exposé och en presentation av den svenska missionsrörelsen. Det otympligare arbetsnamn som förekom på planeringsstadiet, *Etnografiska utställningen från svenska missionsfält till förmån för Riksmuseum*, antyder nationspresentationen som ett tredje outtalat ramverk. Ungefär ett och ett halvt år före öppnandet hade Erland Nordenskiöld uppvaktat missionsförbundens företrädare med en appell om samarbete; alla svenska missionärer, verksamma utanför Europa, uppmanades att samla föremål och iakttagelser med sikte på en utställning.¹³ Nordenskiöld var vid denna tid föreståndare för Naturhistoriska Riksmuseets etnografiska avdelning som bara hade fem år på nacken. Liksom sin företrädare, Hjalmar Stolpe, strävade han efter ett autonomt etnografiskt museum.¹⁴ Det fanns goda skäl att engagera just missionärerna för att förse en framtida institution med material. Till skillnad från tidens så kallade ”fåtöljantropologer” levde denna grupp länge och nära med männi-

skorna de hoppades frälsa. De som var ivrigast att förändra befann sig ju också av nödvändighet vid omvandlingens front och borde därmed vara lämpliga att urskilja och rädda det försvinnande.

Intressant nog pågick redan viss samlingsverksamhet bland svenska missionärer när Nordenskiöld kom med sin propå. Inför utställningen kunde rörelsen därför inte bara erbjuda museet nyförvärv, utan lånade också ut ett par samlingar som använts i interna utbildningar.¹⁵ Förmodligen spelade de särskilda missionsmuseer, som förekom i England redan på 1890-talet, en roll som inspiration och förebild.¹⁶ Samarbetet med Riksmuseet innebar kanske främst en intensifiering av samlingsverksamheten samt att fler missionärer kom under inflytande av vetenskapliga metoder och teorier. Många av de etnografiskt verksamma missionärerna var begåvade autodidakter från relativt enkla uppväxtmiljöer. Deras inträde på den vetenskapliga arenan var ett socialt gränsöverskridande som inte skedde utan friktion.¹⁷ För somliga måste det också ha inneburit en inskolning i ett slags dubbelseende: å ena sidan var hedningarna medmänniskor i behov av evangelium, å den andra var de etnografiska studieobjekt som uppvisade primitiva drag.

För säkerhets skull författade Nordenskiöld en kortfattad vägledning som de hugade samlarna utrustades med.¹⁸ Hans råd förmedlade något av brandkårsutryckningens hetsighet: ”Försök gå så långt tillbaka i tiden som möjligt!”; ”agera snabbt, innan europeiskt kram helt och hållet ersatt de traditionella teknikerna”; ”sök igenom deras gömmor, för att efterspana hvad de hafva kvar från den gamla tiden!”; ”anställ korsförhör för att få riktig information om ’läke- och trollmedel’”; ”undvik kuriositetsbodas och var medveten om förekomsten av från Europa importerade föremål!” Den europeiska civilisationens inträngande i andra delar av världen framstod vid denna tid paradoxalt nog både som ett hot mot etnografernas studiefält och som dess främsta motivering och förutsättning.¹⁹

Handledningen genomsyras av det paradigm som dominerade den svenska antropologin från senare hälften av 1800-talet och fram till 1920-talet: evolutionismen. Grundläggande var föreställningen att vissa kulturer var lägre stående och därmed på väg att dö ut och gå under, detta som en logisk och oundgänglig konsekvens av själva utvecklingen. Parad med tidens allmänna förändringsmedvetande kunde sådana tankar ge legitimitet såväl åt imperialistiska strävanden som ett klassiskt musealt argument: ”När det

nya segrar, måste det gamla gömmas och tillvaratagas för studier”, som Nordenskiöld konstaterade.²⁰ Som den etnografiska avdelningens särskilda intresse pekades sådana föremål ut som härrörde från utomeuropeiska så kallade ”kulturfattiga” folk. Det var uppenbarligen dessa som det tilltänkta museet skulle specialisera sig på. Man var, förklarade Nordenskiöld, mer betjänt av en samling som åskådliggör ”huru ett negerfolk smälter och bearbetar sitt järn, än av en samling dyrbara kinesiska porslinspjäser”.²¹

På den etnografiska missionsutställningen antyddes en hierarkisk ordning mellan ”civilisationerna” genom själva den rumsliga placeringen: föremål från Afrika visades på nedre våningen medan de asiatiska flyttats en trappa upp. Samlingar från olika delar av världen var i övrigt arrangerade i tydliga sektioner som var och en presenterade ”ett svenskt missionsfält”. Av Nordenskiölds handledning förtydligades att utställningen också illustrerade ett antal namngivna stammar och folk, bland andra zulukaffrerna, ”det sympatiska lilla kunamafolket”, gonderna, sarterna och bakongo.²² Samlingarna – där de enskilda objekten fogats samman till åskådliga helheter – materialiserade en tankefigur som inte bara var av central betydelse för den dåtida etnografen utan också för missionsrörelsen: idén om världens befolkning som bestående av ett antal avgränsade och sinsemellan olika folk.

Inom väckelserörelsen förekom en övertygelse om att man levde i de yttersta dagarna, kanske inspirerad av mer allmänna fin-de-siècle-stämningar. Förväntningar om Kristi förestående återkomst förstärkte förstås både viljan att missionera och att donera pengar till missionens sak.²³ Först när evangelium predikats till alla jordens folk kunde det efterlängttade, och kanske fruktade, ske. Den som spred budskapet till hedningarna räddade alltså mer än individuella själar. Hon eller han påskyndade Kristus ”andra tillblivelse” och tog aktiv del i frälsningen av en hel mänsklighet.

Missionsrörelsen hade alltså bråttom och tänkte globalt. Mot en sådan bakgrund är det inte förvånande att där fanns en särskild öppenhet för nya medier. Läsandet spelade en stor roll inom väckelserörelsen där man betonade vikten av att människor själva skulle kunna ta ställning till Guds ord. Men under 1900-talets första hälft kompletterades det skrivna budskapet med såväl föremål, som bilder och ljud. I Mathias Boströms bidrag omnämns till exempel de fonografiska inspelningar som missionären och etnografen Karl Edvard Laman gjorde i just Kongo. Också film och fotografi, liksom utställningar, togs i bruk för att övertyga och nå ut. Som kristen rörelse

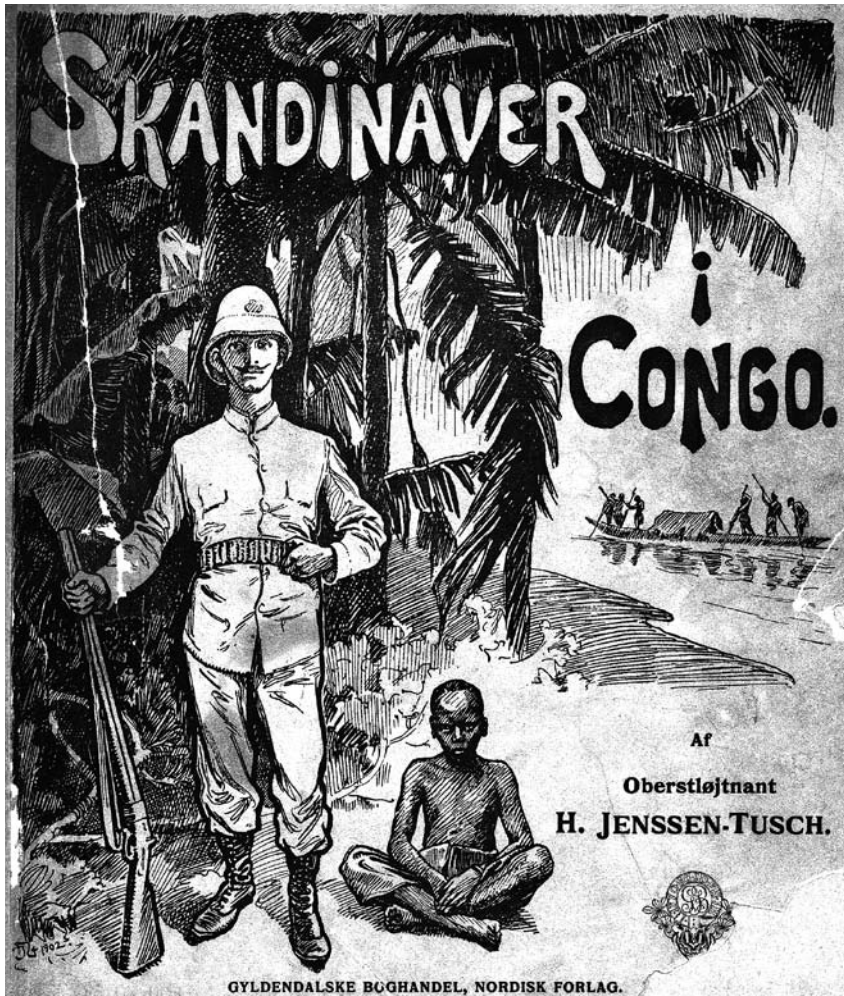
förvaltade missionen en tradition, där liturgiska handlingar och drastisk bildmetaforik använts i århundraden för att förmedla budskap. Följdriktigt kunde också Gud själv en bit in på 1900-talet dras in i diskussionen om medierna, åberopad som pedagogisk förebild: ”Han meddelar undervisning både genom *ögats* och *örats* förmedling. Han använder sig av åskådningsmateriel, när han vill undervisa människorna om sin stora vishet och allmakt.”²⁴

Vissa invändningar förekom dock åtminstone när det gällde användningen av det omvitnat profana och populära filmmediet. Förespråkarna hänvisade till de visuella intryckens överlägsna förmåga att skapa engagemang: ”Hur god berättarförmåga missionärerna än besitta, förnimmes dock deras känsla av omöjligheten att i ord tillfullo beskriva avguderiets förbannelser och den levande kristendomens välsignelser. De mena att nämnda fakta måste *ses* för att rätt förstås.”²⁵ Även om argumentet gällde filmen speglar det ett tänkesätt som också kan ha legat bakom den flitiga användningen av utställningsmediet. Den etnografiska missionsutställningen 1907 fick ett flertal uppföljare i missionsrörelsens egen regi, bland annat i Örebro 1913 och i Stockholm 1928, samt genom den vandringsutställning som började turnera runt landet i en särskild buss i början av 1920-talet.²⁶ Genom direkta möten med konkreta ting fick besökarna bevis för de vittnesmål om världen de tidigare bara läst eller hört.

Den materiella presentationen av de olika folken på den etnografiska missionsutställningen 1907 förenade religiös och vetenskaplig retorik i en iscensättning som talade direkt till sinnena: det var ett medium som samtidigt var suggestivt och omedelbart och konkret. Mängden av utställda objekt var i sig en del av budskapet. Tiotusen vapen, korgar, textilier, vantar, sadlar, redskap, dräkter och kultföremål från Asien och Afrika vittnade om det framgångsrika utfallet av samarbetet. Att överflödet skapats på bara ett enda år gav både ett mått på missionens arbetsinsats och demonstrerade behovet av en egen museibygnad för de allt större etnografiska samlingarna.

Kongo i fokus

Av alla de missionsfält som visades på utställningen fick inget vare sig lika mycket utrymme eller uppmärksamhet som nedre Kongo.²⁷ Redan i entréhallen möttes besökarna av mattor i raffiatyg och vapen från det afrikanska inlandet. Det Svenska missionsförbundets kongosamling dominerade hela



I vissa samtida skildringar framställdes de skandinaviska kongofararna som överlägsna och dödsföraktande hjältar i civilisationens tjänst. Att uppresta européer kontrasterades mot småvuxna eller sittande afrikaner var en återkommande bildkonvention, som speglar den koloniala tendensen att infantilisera de underkuvade. Omslag till den periodiskt utkommande Harald Jenssen-Tusch, *Skandinaver i Congo: Svenske, norske og danske Mænds og kvinders virksomhed i den uafhængige Congostat* (Köpenhamn, 1902–1905).

nedre salen och beskrevs samfällt som utställningens mest imponerande.²⁸ I samband med utställningen hade också ett par skrifter med etnografiska artiklar av kongomissionärerna givits ut.²⁹ Vid sidan av det vetenskapliga intresset fanns också andra skäl till fokuseringen. Koloniseringen av områdena kring Kongofloden engagerade många svenskar. För en liten nation som Sverige, sårad efter unionsupplösningen från Norge och utan egna kolonier, innebar den en särskild möjlighet att få del av en självbild som odlades i Europa.³⁰

Årtiondena efter missionären David Livingstones och upptäcktsresanden Henry Morton Stanleys berömda resor – som visat att övre delen av Kongofloden var seglingsbar – trängde tusentals lycksökare, militärer och välgörare allt längre in i det afrikanska inlandet. Med Stanleys och Berlinkonferensens hjälp hade den belgiske kung Leopold II lyckats lägga under sig väldiga områden som sitt privata lydrike, den så kallade Kongostaten som existerade mellan 1885 och 1908. Till skillnad från de nationella kolonierna betonade kung Leopolds fristat internationella intressen. I retoriken var det ”alla civiliserade staters” gemensamma plikt och möjlighet att motarbeta arabernas slavhandel, sprida kristendom och höja utvecklingsnivån.³¹ En period vid slutet av 1800-talet utgjorde skandinaverna den tredje största europeiska gruppen där, efter belgare och italienare.³²

Den kongolesiske filosofen Valentin Mudimbe beskriver kolonialismen som en process i tre vågor.³³ Den första är militär och säkrar territoriet. Den efterföljande ekonomiska och administrativa vågen förändrar infrastrukturen. Den tredje tar sikte på att omvandla hela världsbilden och levnadssättet. Även om Sverige aldrig deltog som nation, ingick svenskar i alla dessa faser av koloniseringen i fristaten. För sjömännen och officerarna var det en chans att få bättre befattningar och löner än hemma. Den svenske officeren Axel Svinhufvud tilldelades tapperhetsmedalj i guld av Oscar II efter en treårig tjänstgöringsperiod – som innefattat straffexpeditioner mot värnlösa byar.³⁴ Den grupp som utgjordes av vad Mudimbe ser som den tredje vågens kolonisatörer drevs av ett väsenskiilt mål. Hundratalet ungdomar kände sig kallade att bli missionärer och sprida evangeliums ljus till trakter som vid denna tid ideligen liknades vid mörkret.

Numer är det välkänt att arbetskraft och råvaror i Kongostaten – under täckmanteln av filantropi – exploaterades med en sällsynt hänsynslöshet.³⁵ Svenskar tillhörde aktörerna, både som regimens våldsutövare och, i vissa

fall förmildrande förmedlare, men också som dess kritiker. Baptistmissionären Edvard Sjöblom tillhörde dem vars rapporter om hur gummibolagen säkrade sina vinster med tvångsarbete och bestraffningar i form av stypning fick internationell spridning. Han skrädde inte orden utan liknade framfarten vid "själva mörkrets furste [som] under civilisationens mask syntes rasa bland dessa naturens barn".³⁶

Även om den första upprördheten, som vittnesmål av den typen väckt, kanske lagt sig när den etnografiska missionsutställningen öppnade, var kritiken fortfarande aktuell. Bara ett år senare skulle Belgien komma att överta Kongostaten och omvandla den till nationell koloni, delvis pressad av en allmän opinion mot avslöjade missförhållanden. I detta sammanhang var det kritiska temat märkligt frånvarande. Utställarna anslöt uppenbarligen hellre till vedertagna nationalistiska tongångar genom att visa Kongo som en arena för svenskars kristna och altruistiska insatser i utlandet. Varken i den skrivna handledningen eller i själva exposén berördes de höga dödstalen eller tvångsarbetet i den kritiserade lydstaten. Det enda som framställdes som verkligt skrämmande i denna sektion av exposén var vissa av de utställda tingen.

Under rubriken "Kongo: Svenska Missionsförbundets samling" var serier av formmässigt beslätade föremål placerade i täta rader, symmetrier och mönster. Liksom i övriga delar av utställningen framhävdes mängden av insamlade objekt i det estetiska arrangemanget. Bara enstaka objekt bröt den repetitiva ordningen. Blickfånget – i mitten av sektionen – utgjordes av en större träfigur. Det snidade ansiktets allvarliga drag blickade rakt ut, liksom fjärrskådande. Skulpturen var av en typ som i Europa ofta kallats spikfetisch och dess kropp var fullkomligt perforerad av projektiler, som fallit eller tagits bort.³⁷ Händerna hölls knutna tätt intill kroppen. Om tyget av växtfiber, som dolde skulpturens underliv, var en ursprunglig detalj eller en gränsdragning mot det alltför chockerande, är oklart.³⁸ Nedanför den större skulpturen syntes en mindre figur i rött tyg, bemålad på ansikte och kropp. Ovanför hängde ett utspänt leopardskinn, flankerat av fanor i Sveriges och Fristatens blågula färger. Iscensättningens veritabla centrum bestod av en komposition där symboler för det civiliserade ramade in och tycktes kontrollera det vilda och hedniska.

Hur entydigt detta intryck var kan man förstås diskutera. Nordenskiöld, som själv efterlyste mångsidiga samlingar, uppmärksammade att missionä-



Det centrala blickfånget i Svenska Missionsförbundets föremålssamling från nedre Kongo, så som samlingen visades på den etnografiska missionsutställningen 1907. Foto från Svenska Missionskyrkans (f.d. Svenska Missionsförbundets) arkiv. Digital fotorenovering: Tony Sandin, Etnografiska museet.

rernas donationer ofta dominerades av religiösa objekt.³⁹ Samtidigt var det slående att de också innehöll hantverksprodukter och föremål som vittnade om praktisk skicklighet och dagligt, fredligt liv. De många ”hedniska objekten” i missionärssamlingarna har tolkats som motsvarigheter till militärernas troféer: statusfyllda bevis på segrar vunna i ”slaget om själarna”.⁴⁰ Men också den dubbelhet som ligger i blandningen av vardagligt och religiöst, är förstås tolkningsbar. Wilhelm Östberg, som uppmärksammat kongomissionens roll för att sprida en bild av Afrika i Sverige, leker med tanken att kongolesiska rättfällor och korgar, som visades upp på missionshus och församlingar runtom i landet, både kunde skapa medkänsla och intimitet.⁴¹ Många av besökarna hade väl liknande saker själva. Kanske uppstod en identifikation som gjorde att det hedniska bemöttes med inkännande, möjligen i stil med: ”Det är för eländigt att de i Afrika ska behöva dyrka träbeläten.”⁴²

Också på den etnografiska missionsutställningen visades föremål som hörde till vardagslivets sfär. I kongodelen fanns bland annat flera fiskeredskap: konstfärdigt knutna nät, håvar och metkrokar av trä.⁴³ Samtidigt var det inte föremål av dessa slag som stod i fokus, vare sig i exposén eller i de skrivna kommentarerna. Textilier, korgar och skålar spelade underordnade roller som delar av repetitiva mönster eller bakgrund för andra objekt.⁴⁴ De tre kategorier av föremål som var mest framträdande i utställningen bekräftade tidens populära bild av det exotiska, hedniska och primitiva Afrika. Det var vapen, musikinstrument och kraftladdade, religiösa föremål som dominerade. Med tingen tecknades en bild av de Andra, som både spelade på likhet och olikhet. Men olikheten var tydligast markerad.

Att man bemödat sig om att exponera ett antal sköldar och vapen som inte var vanliga i missionsfältets egentliga område kan ha berott på att det krigiska ingick som en självklar del i bilden av Kongo.⁴⁵ Också trummorna lär ha svarat mot publikens förväntningar, även om dessa, i missionssammanhang, främst förknippades med hedniska riter. ”Kunde de tala, så skulle de förtälja mycket”, kommenterade missionsförbundets utställningsrapportör och hängav sig sedan åt rysliga visioner: ”De skulle skildra för oss mången natt, då vidunderliga och hemska scener utspelats, då mången oskyldig måst taga in gift, mången blifvit lefvande begrafven, många fetischer smorda och invigda, allt under fantastiska danser till trummornas dofva ljud.”⁴⁶

Kraftladdade föremål

Den föremålskategori som var allra mest framträdande var kraftladdade objekt av en sort som i nedre Kongo kallade *minkisi* (singularis *nkisi*). Dessa användes för att möjliggöra kommunikation mellan de parallella världar där de levande och döda fanns. Med föremålens hjälp kunde anfädernas och anmödrarnas andar aktiveras för att ta hämnd eller skipa rättvisa, söka sanning, läka eller beskydda.⁴⁷ I den turbulenta koloniseringsperioden fanns orsak att öka såväl tillverkningen som användandet.⁴⁸

Utöver ett större antal antropomorfa träskulpturer innehöll utställningen också minkisi vars grundläggande komponent utgjordes av snäckor, kalebasser, askar eller knyten. I pressen föranledde dessa ting den ironiska kommentaren att ”negrer kan, som bekant, ha nästan hvad som helst till

sin Gud”.⁴⁹ Med sin förstulna hänvisning till det allmänt vedertagna refererar citatet till en förståelsemodell av afrikanska kraftladdade objekt som dominerat i Europa in i vår tid: den nedvärderande och felaktiga uppfattningen att afrikaner dyrkade föremål *i sig*, och att de valde sådana objekt styrda av slump och irrationella impulser.

I missionärernas språkbruk, liksom i museets föremålskatalog, refererades det ofta till de kraftladdade objekten som ”fetischer”, och kanske ännu oftare som ”gudar” eller ”avgudar”. Bilderna av de avlidna jämfördes inte med gravstenar eller döda släktingars porträtt: de sågs som brott mot Guds första bud och tycks i många beskrivningar ha inkarnerat hedendomens mest skrämmande sidor. I vissa skildringar framstår de kraftladdade föremålen närmast som ett slags symboliska strykdockor, på vilka missionärerna tillät sig ösa ut frustration över vedermödorna i fältet:

Hur ofta har jag inte känt mig mörkrädd härute, stått rådvill, betryckt, försagd! Vem blir ej mörkrädd inför hedendomen? [...] Du känner intensivt, att du är främling härute, ensam och ovälkommen. [...] Du ser sådana tecken till vidskepelse och vantro, som göra dig stum, du förspörjer, hur fast inrotad vidskepelsen är bland detta folk. Det behöver inte vara mycket. Det kan vara en vägg med fetisch-knippen, dessa usla små skräphögar av halvrudda blod- och djurämnen, eller det kan vara ett litet avguda hus, till utseendet närmast likt ett nedsmort hönshus med fetischpåsar och små träbeläten. [...] Vilket elände! Vilken förnedring! De bli nästan onda, när du drar i tvivel den mystiska kraften hos deras skräphögar. Detta avskräde är heligt i deras ögon!⁵⁰

Också Nordenskiöld tycks ha provocerats – och fascinerats – av skulpturernas utseende. Han beskriver dem bland annat som ”ofullständiga”, ”groft tillyxade”, behäftade med ”proportionsfel” och ”överdrivna detaljer”.⁵¹ Expressiva konventioner som att vissa kroppsdelar var större än andra eller gjorda med särskild omsorg, tolkades av museimannen som typiska tecken på ett primitivt konstnärskap. I själva verket rörde det sig om uttryck som skapats mycket medvetet.

En verksam nkisi är en genomtänkt komposition. Såväl form, som färg och dolda ingredienser utgör beståndsdelar i ett symbolspråk, där allt har specifik funktion och innebörd.⁵² I skapandet av de antropomorfa skulpturerna hade de kongolesiska träsnidarna lagt möda på etniska igenkännings-



De kongolesiska anfadersbilderna var skapade med stor omsorg om detaljer. Skulpturer ur Etnografiska museets samling 1906.46, donerade till den etnografiska missionsutställningen av Karl Edvard Laman. Föremålsporträtt av Tony Sandin, Etnografiska museet.

tecken som ärrtatueringar, frisyrier och filade tänder. Könsorganen var också ofta noggrant snidade. Öron och näsor hade öppnats med omsorg: figurerna hörde, kände och uppfattade dofter. Framförallt märktes det att de såg; hundratals vita ögon, ibland markerade av knappar, stenar eller små bitar av spegelglas, stirrade ut mot besökarna. Ansiktsuttrycken var allvarliga, lyssnande, i många fall med drag som förmedlade styrka och sträng auktoritet.

Många av de utställda föremålen hade en mörk beläggning som kom sig av långvarigt rituellt bruk. Relationen till andarna krävde en återkommande omsorg: som att de kraftladdade föremålen gneds eller besprutades med palmvin, olja och tuggade nötter. ”Om man inte matar förfäderna dör de.” På utställningen stod anfaders- och anmodersbilder, som lämnats eller tvingats bort av sina efterkommande, övergivna och obrukbara som en serie avslitna telefonlurar. Objekt som i sitt första sammanhang hanterats i enlighet med bestämda regler och tabun visades upp offentligt. Samtidigt var de inte avladdade. På utställningen togs de forna medierna mellan andar och människor i bruk för att förmedla andra idéer och värden.

Som Igor Kopytoff formulerat det har föremål sociala liv och biografier.⁵³ De omsorgsfullt märkta och estetiskt arrangerade objekten hade, i likhet med all etnografika, skilts från sina ursprungliga tillkomst- och brukssammanhang för att lyftas in i nya kontexter och berättelser. Att vissa av dem glänste berodde på en fernissa, påförd av en samlare som ursprungligen tänkt använda dem som prydnader i sitt hem.⁵⁴ De etnografiska föremålens betydelsemässiga förvandlingar har föranlett Nicholas Thomas att beskriva dem som *promiskuösa*.⁵⁵ Obygt tycks de låta sig fogas in i vilka sammanhang som helst och blottar sig för projektioner. Samtidigt är det svårt att se de drivet utförda minkisi som passiva eller tomma.

Samma år som den etnografiska missionsutställningen pågick inspireerade liknande kongoföremål Picasso och andra primitivister i Paris. I Stockholm togs föremålens inneboende expressiva potens i ett annat bruk.⁵⁶ Man kan se det som rena tjuvkopplingen! Här fick de verkningfulla och medvetet skapade uttrycken ge auktoritet och aura åt berättelsen om sin egen farlighet och desarmering. Utställningen representerade hedendomen i Kongo som bunden – men visandes tänderna.

På utställningen befann sig de kraftladdade objekten påtagligt inom räckhåll; tätt placerade längst rummets alla väggar omringade de besökarna.



Den karakteristiska liksvepingen, *niombon*, på en begravning i nedre Kongo bevistad av svenska missionärer. Foto: Edward Karlman, 1925. Etnografiska museets arkiv.



Kopian – som tillverkats för den etnografiska missionsutställningen – blev ett dramatiskt och uppmärksammat inslag. Beskuren del av artikel i *Aftonbladet* 14/5 1907. Okänd illustratör.

Skyltar med texten: ”Föremålen få ej vidröras!” markerade tingens oberörbarhet. Men de påminde också om *en taktil möjlighet*. Vem vet vilka strängar som berördes inför den lilla armé av nakna och, i vissa fall, suggestivt glänsande kroppar som mötte besökarna i kongorummet, placerade i ögonhöjd. Vad kan utställningsbesökarna ha tyckt sig se? Otäcka svulster och deformiteter? Mörker? Magi? Nakenhet? Kanske gav tanken på att råka komma åt det kraftladdade, en kittlande rysning som förhöjde det upplevda?

I kongodelen av utställningen fanns också ett föremål som uppfattades som hotfullt genom sina blotta proportioner. Pressen rapporterade om ”ett gigantiskt beläte [...] klädd i skrikande röd dräkt och ser så bård ut och är till sina dimensioner sådan, att han bekvämt går utanpå alla de öfriga. [...] Är det eldens eller krigets gud?”, frågade man sig.⁵⁷ Ingendera gissningen var rätt. Tygskulpturen, som mätte 285 cm mellan armarna och 270 cm på höjden, var en kopia av en liksvepning, en så kallad *niombo*. I Kongo användes sådana vid särskilt betydelsefulla personers begravningar: de många dyrbara tyglagren omsvepte och skyddade den döde samtidigt som de förstörde honom symboliskt. Föremålet som visades i Stockholm var en tom kopia, tillverkad med ansenlig möda särskilt för utställningen.⁵⁸ Förvärvet visar samlingsverksamheten ur ett afrikanskt perspektiv, som i en skattspegel anar man absurditeten i detta att skapa en svepning utan mänskligt innehåll för att skicka till fjärran land. De som först åtagit sig uppdraget tröttnade. En anställd vid Mukimbungu missionsstation, som fick slutföra det, utsattes för hån och kostnaderna rusade iväg. I Sverige väckte den antropomorfa svepningen väsensskilda reaktioner. När samma föremål visades vid ett senare tillfälle, i samband med Svenska Missionsförbundets 50-årsjubileum, beskrevs den som ”en symbol för själva hedendomen”.⁵⁹ Det skrämmande intrycket och storleken framhövdes på utställningen 1907 genom att den röda jätten var placerad så att den bredde ut sina armar mot en liten modell av afrikanska hus.

”De sjunkande räddas”

I sina essäer om *överdrifternas* betydelse för meningsskapande har Susan Stewart visat vägen till en medianalys som utgår från kroppen.⁶⁰ I likhet med balans och symmetri är förskjutningar av skala något vi uppfattar



Miniatyrmodellen utgjorde ett känsloladdat inslag i mitten av kongoexpo-
sén. Foto från Svenska Missionskyrkans (f.d. Svenska Missionsförbundets)
arkiv. Digital fotoreovering: Tony Sandin, Etnografiska museet.

fysiskt. Människan är sitt eget mått för det normalt proportionerade och därför, menar Stewart, har det förminskade och förstörade en närmast generell symbolisk betydelse. Miniatyren och det gigantiska ramar in sitt sammanhang som remarkabelt och fantastiskt. Omedelbart och konkret förnimmer man inträdet i något utöver det vardagliga: till exempel i jättarnas eller lilleputtarnas förtrollade land. Också den egna kroppen och omgivningen ges nya och kontrastiva betydelser. Dockskåpets innanför skapar ett tydligt utanför. I jämförelse med det stora blir man liten, och vice versa.

Kongoexpo-sén innefattade, vid sidan av själva föremålssamlingen, också en liten miljöinstallation. Centralt placerade, kring en av rummets pelare, visades en grupp byggnader i traditionell stil. Hönshus, svinstia, förvaringsbod och boningshus – allt var detaljerat framställt i förminskad storlek. Här kunde man se att husen i nedre Kongo byggdes med timmer av raffiapalm och hade tak av styvt gräs. På marken stod till och med skalenliga korgar, ved och en pytteliten gryta, karakteristiskt placerad på tre termitstackar.

Underlaget av sand, och en riktig liten palm, illustrerade den främmande naturen. För en normalstor besökare torde repet som ramade in och avskilde det hela ha nått ungefär till midjan. Det förminskade kulturlandskapet, i drastisk kontrast till den hotfulla tygskulpturen, kompletterade och förtydligade utställningens budskap på ett sätt som talade direkt till besökarnas sinnen.

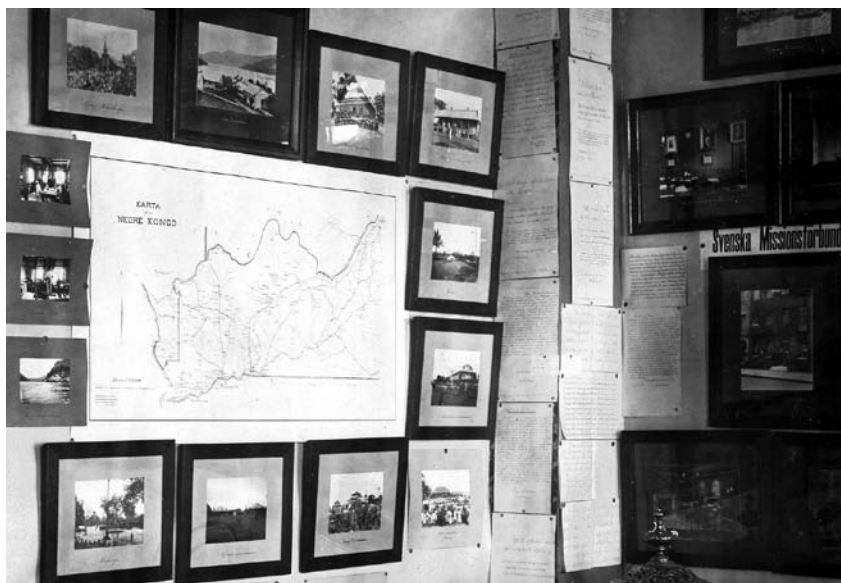
Som *Aftonbladet* rapporterade möttes utställningsbesökaren av en rörande anomali: ”den lilla kongobyn, placerad midt på det svenska furugolfvet”.⁶¹ Från Sverige blickade besökaren ner på en avlägsen värld: ett överblickbart diminutiv som väckte ömsinta känslor. Beträktaren lånade för ett ögonblick en medlidande Guds kärleksfulla men paternalistiska blick på människorna som hukade i hedendomens skugga. Kongolesernas föremål var måhända förfärliga men människorna själva var offer och behövande. Det var inte hedningarna *i sig*, utan hedendomen och dess paraferalia, som var skrämmande och onda. Människorna sveptes i ett diametralt annorlunda känsloläge än sina föremål: de var symboliskt *mindre*, älskansvärda och behövande som barn.⁶²

Nordenskiöld själv menade att framställningen av hur folken i Kongo levde visade ”den mänskliga kulturens första steg på utvecklingens väg”.⁶³ Som så ofta föreställdes blicken på de Andra som en blick in i det förflutna.⁶⁴ Kanske förmedlade kongobyns litenhet också ett sådant intryck? Miniaturlandskapet befann sig i utställningsmodellens frusna tid medan omgivningen, varifrån det betraktades, representerade rörelse.⁶⁵ Men samtidigt fångade det en annan tidsdimension. I enlighet med att det som avlägsnar sig också ser ut att krympa, förmedlade förminskningen ett perspektiv på en värld som var försvinnande och kanske dömd därtill av själva utvecklingen.⁶⁶

Att greppet var effektivt vittnar det faktum om att kongobyar i miniatyr använts i flera sammanhang – också långt senare, både utomlands och i Sverige, både inom missionen och på etnografiska museer. Den dramatiska kontrasten mellan modellen av byn Sundi Mongo och en stor begravnings-skulptur ingick till exempel i den utställning om Kongo som öppnades på Etnografiska museet i Stockholm 1982.⁶⁷ Den utställningen innehöll visserligen också några hus i skala 1:1 där besökaren själv kunde gå in: ett komplement som kan tolkas som ett medvetet uttryck för viljan att väcka identifikation och inlevelse. Det känslolösa spelet med skala och perception framstår i sig som ett seglivat, närmast genremässigt drag.

På utställningen 1907 kontrasterades miniatyren och kongoföremålen med en presentation av den nya tidens förändringar, utställda i ett eget rum strax intill. Besökare, som passerade den första salen för att nå in i den andra, förflyttade sig i en kronologisk iscensättning av utvecklingen. Samlingarna och miniatyren befann sig i det förment statiska tillstånd som ofta kallas ”etnografiskt presens” men som hänvisar till det förgångna, medan rummet intill visade det pågående, inramat som den utopiska framtiden.

Denna del av utställningen skilde sig både form- och innehållsmässigt från de övriga. Istället för handgjorda original dominerade här reproducerbara och tvådimensionella bilder. Det myllrande intrycket av allehanda former, färger och material förbyttes i sobert svartvitt, symmetriska och strama kompositioner av exakta kvadrater och rektanglar. I centrum av varje presentation fanns en karta: en framställning som talade upptäckarnas, fältherrarnas och äventyrarnas språk. Oavsett hur heterogena de avlägsna platserna varit tidigare – och tett sig i de föremålsbaserade delarna av utställningen – visades de här som formbara och jämlika enheter, som svens-



I den del av utställningen som visade missionens arbete härskade ordning och symmetri. Foto från Svenska Missionskyrkans (f.d. Svenska Missionsförbundets) arkiv. Digital fotoreovering av Tony Sandin, Etnografiska museet.

ka missionsfält: Kongo, Kina eller Turkestan. I denna del av utställningen ställdes de på samma nivå: alla framstod som slående lika och infogade i en utopisk vision av en expanderande kristenhet. I missionens egen press tolkades kontrasten mellan kongoföremålen och detta sista rum som en effektiv materialisering av rörelsens centrala berättelse:

Det lågt stående kongofolket ger i hela denna samling af etnografiska föremål åt besökaren ett djupt intryck af sitt armod, och det ligger i hela den rikhaltiga samlingen en bönfallande vädjan till ett lyckligt och rikt välsignadt lands kristna, en vädjan, som får ett träffande uttryck i den macedoniske mannens rop: 'Kom hit öfver och hjälp oss.' [...] Kommer man så från denna samling in i det innanför befintliga rummet och får se, huru infödingarna i missionens skolor utvecklat sig [...] då synes i sanning missionen här vara att förlikna vid en räddningens ängel eller vid en soluppgång, som bringar hopp och utsikter för ett förfallet och olyckligt folk, som suttit fångat 'i mörka skuggors land'. Missionsarbetet är icke fåfångt. De sjunkande räddas. Vildarna samla sig till ett civiliseradt och lyckligt folk.⁶⁸

Missionens verk hyllades här som en våldsamt kulturell omvälvning på flera plan: religiöst, estetiskt och materiellt. Hörnen av rummet var klädda av skrivprov som gjorts av forna analfabeter. Framlagda böcker vittnade om den arbetskrävande uppgift missionärerna i Kongo åtagit sig: att omvandla det rika och muntliga språket till grammatikor och ordlistor för att kunna översätta och trycka Gudsord, religiösa skrifter och skolböcker. Ett par motiv dominerade bland de fotografiska bilderna. Skolklasser, där elever stod uppställda med sina vita lärare eller lärarinnor, och byggnader av det nya slag missionen låtit uppföra, till kyrkor, skolor, sjuk- och böningshus. Rabatternas snörräta rader, det stadiga teglet och placeringen av husen: allt genomsyrades av en ny estetik som förmedlade tydlig struktur, hållbarhet och rätvinklighet. Också de omvändas kroppar framställdes som förvandlade: inordnade, uppsträckta i prydliga rader och europeiska kläder.⁶⁹

Den svenska kongomissionens fotografiska konventioner har blivit tolkade på olika sätt. Raoul Granqvist analyserar dem som ett led i den koloniala propagandan.⁷⁰ De typiska bilderna av omvända afrikaner, i europeiska kläder, beskriver han som en cynisk maskerad. Han tycks utgå från en underförstådd och rasistisk förförståelse av de svartas annorlundahet.

Wilhelm Östberg ifrågasätter tolkningen.⁷¹ Också han noterar den inbyggda hierarkiseringen, men föreslår en mer inkännande läsning. Visst förmedlade bilderna den koloniala maktutövning och underordning som också förekom inom missionen. Men där fanns också ett annat budskap. Fotografierna av monogama familjer, med kvinnor och män i värdig pose och statusfylld dräkt, föreställde ”systrar och bröder i Kristus” som förändrat sina liv och trätt in i en ny gemenskap.

Hertha Hanson har uppmärksammat att de så kallade rasvetenskapliga idéerna förenade en extrem upptagenhet av synliga och mätbara skillnader med en idealistisk-romantisk föreställning om samband mellan yttre åtskillnader och inre kvaliteter.⁷² Också de tidiga missionärerna framstod som fixerade av yttre attribut och skillnader, men tänkte sig också att själen stod fri och att varje människa var möjlig att frälsa. Kanske kan man se det som att *det främmande*, som européerna upplevde i andra delar av världen, utgjorde ett slags provokation som väckte skilda reaktioner. Det mest cyniska och skrämmande koloniala förhållningssättet summeras, menar Sven Lindqvist, i ett citat från ”Mörkrets hjärta” i uppmaningen: ”Utrota varenda jävel!”⁷³ För missionärerna var det aldrig fråga om att människorna skulle utplånas: det var olikheten man ville bekämpa och, som man såg det, befria ifrån.

På den etnografiska missionsutställningen framstår fotografierna i första hand som ett led i berättelsen om den stora och underbara förvandlingen. Det var i kontrast till det skrämmande föremålsberget, som porträtten av de omvända blev sedda. Föremålen iscensatte ett negativt laddat *före*. Bilderna – ett underbart efteråt. Det hedniska och primitiva konstruerades som ömsesidigt bekräftande förfärligheter, men frigjordes också från människan. Insamlandet och utställandet var *i sig* ett budskap. Det främmande – och problematiska – låg på tillvarons yta och kunde väljas bort och kontrolleras.

I tidens offentliga debatt – om koloniseringen av Kongo – höjdes röster som ifrågasatte nyttan och möjligheten av att utveckla ”de primitiva folken”.⁷⁴ I detta polemiska sammanhang framstår inte bara fotografierna, utan hela utställningen, som ett inlägg. På fotografierna manifesterades en inre förändring materiellt. Där framgick att människorna i Afrika var fullt kapabla att flytta vidare till ”ett högre tillstånd”. Missionens människosyn var inte bara färgad av den koloniala världsbilden utan också av folkrörelse-

tidens växande tilltro till gränsöverskridanden. Kanske är det också mot den bakgrunden man ska förstå en frånvaro i utställningen, som annars kan verka märklig: att där saknades levande utställda människor.⁷⁵

Under 1800-talet hade det blivit allt vanligare att utomeuropeiska personer visades upp som exempel på det exotiska. Ofta skedde det i en lukrativ symbios mellan vetenskapliga trender, underhållningsindustri och kolonial propaganda. På världsutställningarna i Paris 1889 och Brüssel 1897 svällde fenomenet ut till hela ”byar”, befolkade av mänskliga aktörer som skulle illustrera olika utvecklingsnivåer. Att ”kongobyar” var särskilt populära framgår av att de dröjde sig kvar i nöjesindustrin en bra bit in på 1900-talet.⁷⁶ På den etnografiska missionsutställningen i Stockholm förekom emellertid inga sådana inslag. Inte heller användes vaxdockor, som i vissa fall ersatte levande människor. Om publiken var nyfiken på – för dem själva ovanliga – kroppar och ansikten, fick de nöja sig med de antropomorfa skulpturernas. Det hedniska och exotiska föreställdes av sakerna; människorna hade flyttat vidare och övergivit dem.

Den heroiska självbilden

Betraktad ur vår tids perspektiv (utifrån ett antagande om att vetenskapliga och religiösa diskurser är och bör vara åtskilda) framstår alliansen mellan mission och etnografi som aningen udda. Idag är missionstanken och ett evolutionistiskt inspirerat föremålssamlade i lika hög grad kulturellt devalverade mynt. Vid denna tid legitimerade emellertid de båda varandra. Föreställningen om en oundviklig och riktad utvecklingslinje var kompatibel med övertygelsen om att befinna sig vid tidens slut. Den visuella iscensättningen av etnografiska studieobjekt bekräftade profetiornas tal om hur evangelium skulle spridas i världen. Föreställningen om en föränderlig värld, där vissa kulturer befann sig på lägre utvecklingsstadier och var dömda att passeras, smälte väl samman med visionen av en framtid där alla delade kristna värderingar och grad av civilisation. En skriven framställning hade troligen inte förmått dölja de – trots allt – befintliga sprickorna. Men det var inte i första hand ord utan föremål och bilder som förmedlade den gemensamma berättelsen. Denna knöt också an till andra tankeströmningar i tiden. Paradoxalt nog var det kanske genom att smicka en förnyad nationell identitet som missionen, denna transnationella rörelse

med världsomspännande ambitioner, erövrade en plats i sin tids offentlighet.⁷⁷

Den etnografiska missionsutställningen fungerade som arena för två kulturella fält som befann sig i utveckling och strävade efter offentlig uppmärksamhet och erkännande. Den etnografiska avdelningens ställning har redan nämnts. Vad gäller den yttre missionen hade den visserligen ärkebiskopens välsignelse, men dess starkaste fotfäste fanns i en mindre etablerad religiositet. Där förekom både inslag av radikala jämlikhetsideal och en religiös utlevelse, som knappast var statskyrkligt lagom. Året då den etnografiska missionsutställningen visades i huvudstaden svepte en väckelsevåg över landet. När pressen rapporterade om uppenbarelser av Kristus och eldstungor i Dalarna eller om tungomålstal i Lidköping och Tomelilla, var det med inslag av distans och illa återhållen ironi.⁷⁸ Fromheten och mysterierna tycktes leva på lånad tid, i en svensk offentlighet som ivrade för rationalitet, framsteg och upplysning. Visst var den kristna religionen fortfarande en ganska självklar, om än formell, ingrediens i den borgerliga identiteten. Men fritänkandet och ett mer historiserande perspektiv på Bibeln började också få genomslag. Hemma i Sverige är det möjligt att väckelsens folk kunde uppfattas som delar av något ålderdomligt och avtagande. På missionsfälten runt om i världen framstod de emellertid som inkarnationen av modernitet. Utrustade med en arsenal av den nya tidens prylar, som tryckpressar, tvålar, kameror och mediciner skyndade missionärerna till de primitiva folkens hjälp. På fotografierna förstärktes det heroiska temat av lysande vita tropikhjälmars och kläders: här agerade ljus- och kulturbringare i godhetens och upplysningens tjänst.

Utställningen förmedlade alltså inte bara en bild av de Andra, utan också – i kontrast och relation till denna – av Sverige och det svenska. Fysiskt närvarande gjordes betraktarna också symboliskt delaktiga. Publikens vandring genom rummen förde dem genom den fantastiska utvecklingen, från det ”utdömda primitiva” till den kristna och utopiska varianten av civilisation. De bjöds in i den heroiska självbilden och till att se världen på ett sätt som fortfarande berör oss. Utöver missionens budskap om likheten bekräftade utställningen också – med vetenskaplig auktoritet – den betydelseladdade åtskillnaden mellan oss som moderna och de Andra som i behov av vår hjälp. Kontrasten byggde på vad som kanske kan beskrivas som en dubbel förträngning.

Valentin Mudimbe har argumenterat för att idén om Afrika uppfanns i Europa och som en produkt av och förutsättning för kolonisationen.⁷⁹ Att medlemmar av kungafamiljen i riket Kongo rest till Vatikanen och studerat kristen teologi redan under medeltiden, tillhörde det som råkade i glömska. I likhet med andra primitiva folk lyftes de mångskiftande befolkningarna kring kongofloden ut ur historien, och förpassades till ett slags ”twilight zone” mellan natur och kultur.⁸⁰ De en gång blomstrande rikena förvandlades till vita fläckar på kartan; det ”moderna tidrummets nollpunkt”, som Nicholas Mirzoeff uttryckt det.⁸¹ Föreställningen om en hjälpbehövande och underlägsen kontinent byggde på en omskrivning av historien. Men också den binära bilden av – i detta fall – Sverige krävde en selektiv glömska.



Knyten med kraftladdat innehåll, insamlade i Skåne respektive nedre Kongo decennierna kring sekelskiftet 1900. Båda var skapade av rituella experter som fann sin verksamhet trängd av intensiva samhällsförändringar. Till vänster: Trollpåse från Huaröd, med inventarienummer K.M. 3216 från Kulturen i Lund. Ur Carl-Herman Tillhagen, *Folklig läkekonst*, (Stockholm, 1958). Till höger: Nkisi från nedre Kongo, med föremålsnummer. 1919.1.1194 i Etnografiska museets samlingar, donerad av Karl Edvard Laman, tecknad av Amanda Jasmiin.

Åtminstone ett aktivt fält i civiliseringen och omvandlingen av världen visades inte på utställningen – ”missionsfältet Sverige”.

Även om missionärerna i Kongo antog rollen av världsvana kulturförmedlare när de demonstrerade kameror och glödlampor, var saker som dessa nya och fantastiska också för dem själva. Inte ens svartkonsten eller hedendomen låg särskilt långt borta. Ungefär samtidigt som förberedelserna för den etnografiska missionsutställningen gjordes, samlades magiska redskap från det svenska bondesamhällets sista ”kloka gummor och gubbar” in till andra museer.⁸² Eftersom de utomeuropeiska sakerna klassades som etnografika och de undanträngda kulturelementen i Sverige gavs rum på kulturhistoriska museer, blev likheterna mellan svenskarnas och kongolesernas trollknyten och andra kraftladdade föremål aldrig offentligt exponerade. Kanske bevakade den strikta åtskillnaden mellan bondesamhällets och koloniernas traditioner en viktig tankegräns? En etnografisk missionsutställning med nyligen avlagda svartkonstböcker och alrunor hade förmodligen inte fått samma varma mottagande av kungahuset och pressen. Museernas praktiker för att samla in och hålla isär objekt, förstärkte både den sköra identiteten hos unga ämnesdiscipliner och en ny nationell självbild som innefattade kontrasten till de mindre utvecklade och hjälpbehövande Andra. När Sveriges plats i civilisationen skulle föras ut till en bred allmänhet – på ett mer uttalat sätt än under den etnografiska missionsutställningen – var det en helt annan sorts föremål som visades. På Stockholmsutställningen 1897, sin tids mest spektakulära manifestation av det framväxande industrisamhället, mötte besökarna en överväldigande uppsjö av moderna uppfinningar och produkter.

Stockholmsutställningens dubbla hyperboler

Stockholmsutställningen 1897 var en folklig begivenhet med stort publikt genomslag. Det är troligt att merparten av de vuxna som besökte den etnografiska missionsutställningen tio år senare hade Stockholmsutställningen som gemensam referens. De omkring en och en halv miljon människor som besökte evenemanget 1897 trädde in i vad som måste ha upplevts som en fantastisk miljö. Inom loppet av ett enda förberedelseår hade grönområdena på Djurgården gett rum åt en splitterny och blänkande värld; en hel liten stad med höga tinnar och torn, fanor som smattrade och mängder av

paviljonger. Förvandlingsnumret var i sig en del av den omvittnade utställningsmagin. Efter fem intensiva månader revs hela härligheten, med ett fåtal undantag. Drömlandskapet som lysts upp av fyrverkerier och högmodern elektricitet försvann som en hägrande vision.

Som Anders Ekström påpekat var Stockholmsutställningens uttalade motiv att bilda, fostra och mobilisera en större allmänhet.⁸³ Iakttagelsen ligger i linje med Tony Bennetts analys av det sena 1800-talets världsutställningar och museer, vad denne kallat *utställningskomplexet*.⁸⁴ I likhet med det gryende konsumtionssamhällets varuhus och arkader, skapade dessa institutioner en ny sorts offentliga platser som kom att spela en central roll i den moderna statens framväxt. Utställningskomplexet gjorde det möjligt för större grupper av människor att beskåda vad som tidigare varit förbehållet en exklusiv publik; insläppta i utställnings- och shoppinglandskap gjordes besökarna delaktiga i och lojala mot tidens stora berättelser. Utvecklingen innebar en demokratisering, men verkade också didaktiskt och disciplinerande i Foucaults mening.⁸⁵ Arbetarklass och borgerlighet fördes samman i gemensam entusiasm över civilisation och modernitet. De tidigare ofta fruktade "folkmassorna" omvandlades idealiskt till användbara och hanterliga industriarbetare, nationslojala medborgare och konsumenter. Horderna som välldes över Djurgårdsbron och in i 1897 års utställningsvimmel fördes, med ett sådant perspektiv, in i en väldig ideologisk och social förvandlingsmaskin. Det var inte bara rummet utan också besökarna själva som omvandlades – eller åtminstone *skulle* omvandlas – av den utopiska staden.

Stockholmsutställningens arrangörer försökte – än mer energiskt än den etnografiska missionsutställningen – att nå ut till en bred allmänhet. Man anordnade till exempel särskilda tågresor för att folk från alla landsändar skulle ha möjlighet att besöka exposén i huvudstaden. Bennett betonar att utställningskomplexet gav människor nya möjligheter att se och nya sätt att se på.⁸⁶ Uppenbarligen präglades utställningsmediet av visualitet, men också andra sinnen var involverade. På Stockholmsutställningen trängdes och svettades besökarna, gick sig trötta bland paviljongerna, fick svindel och magpirr i luftballong och linbana, kände nya smaker (som industritillverkad glass) och lutade sig bakåt och gapade för att se toppen av industrihallens minareter. Som Ekström uppmärksammar i sitt bidrag till denna bok hade besökarna flera möjligheter att få översikt över utställningen och beskåda den uppifrån. Nere på marken dominerade en annan sorts förnim-

melser och perspektiv. Känslan av att vara liten, innesluten och delaktig av det som var jättelikt och imponerande torde ha varit förnimbar. Besökarna var i bokstavlig och i symbolisk mening sammanförd med andra människors kroppar till ett förnimbart *vi*.⁸⁷ I denna kollektiva tillhörighet ingick en särskild relation till utställningens exponerade varor.

Kopplingen mellan produkter och nationalitet bekräftades med en re-dundans som framstår direkt tjatig för en nutida läsare:

En utställning, som med rätta ådrager sig allmän uppmärksamhet, är Stockholmsguldsmeden Karl Meyers smakfulla kollektion af monterade och omonterade *svenska* stenarbeten och agater. Det är med verklig glädje, man betraktar dessa i form och färg skiftande prof på *svensk* konstskicklighet och *svenskt* material, och mer än en torde stanna af öfverraskning vid att se, hvilka skatter af fina stenarter den *svenska* jorden gömmer i sitt sköte.⁸⁸

Retoriska vändningar som dessa trummades in i högtidstal, tidningsartiklar, katalog- och minnestexter som sjöng evenemangets och utvecklingens lov. Men också de konkreta upplevelserna av att röra sig på utställningen tillsammans med andra och i närheten av alla utställda saker, kan ha bidragit till att förmedla både nationell stolthet och den hoppfulla visionen om en framtida tillgång till underbara saker.

I utställningshallarna överträffade de olika företagen varandra i arrangemang som närmast övertydligt kommunicerade *mängden* av föremål. Som Ekström påpekar präglades iscensättningarna av samma ”överflödets princip” som rådde i samtida varuhus.⁸⁹ Även om bilder och varumärken också visades dominerade själva produkterna, arrangerade *en masse*. Montrarna fullkomligt myllrade av saker. För många av besökarna måste det materiella överflödet ha upplevts som hisnande, ja, nästan som något som skapade yrsel. Också vid detta tillfälle kan mångfalden tolkas som en hyllning och manifestation av snabbt och idogt arbete: denna gång utfört med hjälp av den moderna masstillverkningen.

Föremålsrikedomen tycks ha inspirerat till stilistisk lekfullhet; producenterna demonstrerade ett lustfyllt och närmast ekvilibristiskt bemästrande av sitt nya överflöd. Somliga utställare byggde på höjden. Andra excellerade i avancerade symmetrier. Ofta fogades produkterna samman så att de enstaka objekten ingick som pusselbitar i en större bild eller ett dekorativt



I Svenska stålpressnings-aktiebolaget Olofströms monter täckte serier av nyttillverkade föremål så gott som varenda befintlig yta. Ur Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897).



Uppförstoraade vardagsobjekt ingick i Stockholmsutställningens materiella retorik. Till vänster: Liljeholmens bidrag. Uppsala universitetsbibliotek, kart- och bildavdelningen. Till höger: Löfberg och C:ies punschmonter. Ur Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897).



mönster. I Bing & Gröndahls monter slingrade tallrikarna som bårder och bildade små torn som strävade upp mot en kungabyst och svällde ut i formen av prunkande blommor. På Anton Wiklunds velocipedutställning bildade ett antal cykelhjul ett större hjul tillsammans. I maskinhallen skapade mjölkseparatorer och glödlampor ett torn vars svulstiga och mjuka linjer kunde varit hämtade från någon tidstypisk lampfot eller vas. Kanske var det lättare att ta till sig nyheternas ovana former när de fogats in i konventionella estetiska former?

En annan rådande utställningsprincip var gigantismen. Utställningsarkitekturen var i sig monumental med flera pampiga byggnader och arkader. I exponeringen av varor blev förkärleken för *det väldiga* särskilt markant. Med ett nymornat reklamspråk signalerade flera uppförstorade produkter sin betydelse. Hemtama och trygga objekt, som många kunde minnas med handen, demonstrerades i fantastisk skala. Löfberg och C:ies punschmonter bestod till exempel av en flaska, så hög och oåtkomlig att det väckte skämt om den oerhörda berusning det skulle skänka om man kom åt att tömma den. Det mest välkända exemplet var annars Liljeholmens fyrtio meter höga modell av ett stearinljus. Också funktionen var uppförstorad: det elektriska skenet i ljusets topp flödade över hela utställningsområdet.

Kanske speglade utställningens dubbla hyperboler – överflödet och det gigantiska – en föreställning om vad som förmådde väcka de stora massornas entusiasm? De enorma prylarna utsträckte utställningens visuella räckvidd och förstärkte dess aura av sagoaktig öververklighet. Också på långt håll avtecknade sig tornen mot himlen, som falliska manifestationer av den moderna teknikens potens. I linje med det tidigare resonemanget om förminskningen på den etnografiska missionsutställningen, kan man också tänka sig att förstoringen förmedlade en position och en tidsdimension. Medan den kongolesiska byn syntes på väg att försvinna tornade varorna på Stockholmsutställningen upp sig som något anstormande. På nära håll kunde den drastiska förskjutningen av skala, i relation till besökarens egen kropp, väcka känslor av att man själv var liten och överväldigad. Framtiden tycktes redan här; med jättelika kliv och överkliga mått kom den emot besökarna. Kanske bidrog det till förnimmelsen av att utställningen var ett slags *löfte* om vad som skulle komma?

Världsutställningarna har tolkats som platser där människor lärdes in i konsumtion. Redan i sin samtid beskrevs de som ”centra för vallfarten till

varufetischen”.⁹⁰ Lusten att byta lönen mot köpsamhällets produkter var, som Brita Brenna formulerat det, själva smörjmedlet i den nya värld där en hantverkarskunnig och tidigare självhushållande lantsortsbefolkning skulle omvandlas till konsumtionslystna industriarbetare.⁹¹ Snart nog skulle inte bara utställningsområdet utan många platser i det offentliga rummet vara fulla av massproducerade varor och lockrop. Museer och utställningar övade allmänheten i att vara nära saker som presenterades offentligt utan att tappa koncepterna och roffa åt sig. Å ena sidan var detta en skola i begär, å den andra sidan var det en övning i att lägga band på sina impulser.

De imponerande anhopningarna av blanka föremål och de höga tornen ropade ut att de tillhörde alla men var samtidigt utom räckhåll. De utställda objekten fick inte beröras och deras förstörade varianter rymdes inte i handen. Rakknivarna, telefonapparaterna och tvålarna signalerade samtidigt tillgänglighet och oberörbarhet, löften om att ägas av alla och av ingen. Vad kan mer effektivt mana till begär än upplevelsen av att vara i någontings fysiska närhet utan att få hålla det? Man behöver bara veta det mest elementära om ritualer – eller om erotik för den delen - för att veta att en sådan ambivalens kan skapa en särskild laddning.

Ironiskt nog stegrades spänningen i detta fall till en punkt där kontrollen brast. Avslutningsdagens vackra ord om folkmassornas föredömligt ordnade beteende hade knappt tonat ut förrän allmänt kaos och kleptomani bröt ut.⁹² Folk tog med sig allt som gick att bära, stormade montrar och kulisser. En karl sågs till och med kånka bort en kanonkula. Man kan både se det som ett tecken på utställningsmediets effektivitet och på att det var nytt och ovant att tolka. Löftet om deläggande var ju inte bokstavligt, utan symboliskt.

Modernitetens janusansikte

Vi är sedan länge inlärda i en ömsom skuldmedveten, ömsom självförhållande identifikation med *den moderna sidan*. I den här artikeln har jag gett exempel på hur den förmedlades i Stockholm decennierna kring sekelskiftet 1900. Ett av Stockholmsutställningens uttalade syften var att demonstrera att Sverige – liksom övriga utställarländer – vid seklets slut självklart befann sig på rätt sida om tröskeln till västvärldens självutnämnda centrum. Den stora exposén 1897 presenterades som en övertygande manifestation av det ”jättekliv” som tagits vad gällde tekniska landvinningar, stadens

modernisering och industrialiseringens framsteg. På den etnografiska missionsutställningen 1907 kompletterades självbilden med en kontrast och relation till delar av världen där man befann sig i andra änden av den tänkta utvecklingsstegen. Missionsverksamheten visade Sverige i rollen som en del av ett utåtriktat, välvilligt och framåtskridande centrum. Särskilt tydligt var det i exposén över Kongo som framstod som en symboliskt laddad front för såväl kristendomen som civilisationen.

Måhända lärdes läxan om moderniteten delvis ut genom att människor sammanfördes konkret med utställda saker. På Stockholmsutställningen medierade föremålen ett löfte om framtida distribution av materiella tillgångar. Redan nu – tycktes de förföriska arrangemangen av massstillverkade saker ropa – kan alla få vara med och se vad industrin förmår. Imorgon finns det möjlighet att äga. Sakerna visades upp som i en tableau vivant *strax inman* de skulle ut i cirkulation. Staplade, blänkande, nästan lekfullt exponerade var det inte underligt att de fick det att klia i fingrarna. På missionsutställningen visades det motsatta: anhopningar av saker som samlats in när de offrats i förändringen. Föremålen från ”missionsfältet Kongo” presenterades som en – till museet undanrättad – försvinnande rest av uråldriga och utdömda praktiker. Tillsammans utgjorde exposéerna en iscensättning av absoluta kontraster som bekräftade varandras betydelser och – i linje med Bennetts tänkande – verkade disciplinerande.

Den etnografiska missionsutställningen 1907 och Stockholmsutställningen 1897 kan därför ses som två kompletterande sidor av samma mediemynt. I likhet med det som hör till den mellersta, och mest osäkra delen av passageriter, var föremålen som visades på dessa evenemang laddade med liminalitetens kraft och ambivalens, oberörbara på gränsen till det förbjudna och farliga.⁹³ Lockelsen och fasan som inramade dem kan tyckas väsensskilda men skapades med liknande medel och var möjliga att förena. Arrangerade i estetiskt driven mängd eller symboliskt förskjutna i relation till kroppens normativa skala, spelade de utställda föremålen på besökarens sinnen och känslor. Upplevelsen av att befinna sig i tingens absoluta närhet, utan tillstånd att röra dem, bidrog till att ladda det utställda med starka, men diametralt motsatta värden. Det nya skulle begäras och det gamla, överblivna, skulle väcka fasa.

För vem var detta budskap egentligen ämnat, för folken långt borta eller för svenskarna själva? Kanske var det lättare att ta avsked av de Andras

traditionalism som ramades in som hednisk och primitiv, än av den egna? Både i Kongo och i Sverige medförde tidens snabba förändringar såväl befrielse som förluster. I sin kritik av tidsandan formulerade Walter Benjamin senare en svårfångad aspekt av något som offrades: "Värmen sipprar sakta ur tingen. De vardagliga bruksföremålen stöter sakta men säkert människan ifrån sig."⁹⁴ Utställningarna trummade ut ett budskap om att det som var nytt måste bejakas. För den som ville följa med civilisations- och framstegståget fanns varken återvändo eller mellanväg.⁹⁵ Det går inte att vända sig om när man satt handen till plogen.⁹⁶ Ännu lät man Gud själv sanktionera den stora förändringen. Snart skulle också han, i likhet med kongolesernas förfadersandar, opereras bort ur maskineriet. Följdriktigt skulle också väckelsens och missionens del i framväxten av folkörelsesverige med tiden bli föremål för kollektiv förträngning.

Den inledande historien om avgudaprästen framstår alltmer som symboliskt sprängfull. Transaktionen där det utdömda byttes mot masstillverkade varor kan ses som en paradigmatisks iscensättning av modernitetens löften och krav. I Sverige ersatte utställningshallar och museer både kyrkorummet och den förgörande elden. På utställningarna kunde den europeiska civilisationens löftesrika och tvingande segertåg dramatiseras offentligt, med hjälp av konkreta saker. De svala föremålsmagasinen erbjöd en säker slutförvaring för det kulturellt riskabla gods som togs ur cirkulation.

Noter

- 1 Artikeln ingår i forskningsprojektet "Förfadern i montern. En postkolonial analys av svenska museisamlingar från Kongo" som finansierats av Riksbankens Jubileumsfond och under 2004, bedrivits vid Etnografiska museet/Statens Museer för Världskultur. En närliggande version av denna artikel har publicerats av Etnografiska museet i samband med utställningen Kongospår. Utöver deltagarna på seminariet vid etnologiska institutionen i Stockholm, vill jag tacka Finn Kudsk, Carl-Axel Silow och Wilhelm Östberg för värdefulla kommentarer av en tidigare version av artikeln. Den inledande episoden återges i Svante August Flodén, 'Tata' Flodén berättar Kongominnen I (Stockholm: Svenska Missionsförbundets förlag, 1933), 111-115.
- 2 I de regler, som efter en kort och mer tolerant pionjärtid stadfästas av Svenska Missionsförbundet, förbjöds både användningen av de så kallade avgudarna och

- bärandet av bjällror, fotringar, pinglor, öron- och näsprydnader. Se Kongokonferensens protokoll 1907, §22, Svenska Missionskyrkans (före detta Missionsförbundets) arkiv.
- 3 Flodén, 165ff.
 - 4 Sigbert Axelsson, *Culture confrontation in the lower Congo: From the old Congo kingdom to the Congo independent state with special reference to the Swedish missionaries in the 1880's and 1890's* (Stockholm: Gummessons, 1970), 47 och Efraim Andersson, *Väckelse och andra kristna folkrörelser i Kongo* (Uppsala: Svenska Institutet för Missionsforskning, 1997), 7, 21.
 - 5 Staven bevaras vid Världskulturmuseet i Göteborg och har inventarienummer 4072 (tidigare 3972), Flodéns saml. 1658. från 1897. Trumman (tidigare 4071,1657) har däremot fortsatt sin vandring mellan olika sammanhang. Enligt en anteckning i museets generalkatalog finns den numer i Tucuman, Argentina, förmodligen genom ett föremålsbyte.
 - 6 Merparten av de kongolesiska kult- och bruksföremål som finns på etnografiska museer i Sverige fördes dit decennierna kring sekelskiftet 1900. Bara de samlingar från de båda Kongostaternas områden som bevaras av Statens Museer för Världskultur beräknas bestå av cirka 18 000 föremål. Med finansiering av Kulturrådet genomfördes år 2003 en kvalitativ inventering av dessa samlingar, i samarbete mellan Carl-Axel Silow och artikelförfattaren. Se Carl-Axel Silow, *Survey of Congo Culture in Sweden* (Statens museer för Världskultur: 2005), <http://www.smvk.se/content/1/c4/58/62/CongoincollectionsinSweden.pdf>. (Senast kontrollerad 2005-11-08).
 - 7 Enid Schildkrout & Curtis A. Keim, red., *The Scramble for art in central Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
 - 8 Analysen av den etnografiska missionsutställningen bygger, utöver skrifter utgivna i direkt samband med evenemanget, på dess avspegling i Stockholmspressen vid öppnandet i maj 1907, samt i antropologiska sällskapets årsbok *Ymer* och i missionsrörelsens skriftliga forum *Ansgarius*, *Sanningsvitnet* och *Missionsförbundet*. Till materialet hör också arkivmaterial från Etnografiska museet, som fotografier av utställningen, Erland Nordenskiölds korrespondens och museets generalkatalog. I vissa fall har en analys av de befintliga föremålen kastat ljus över resonemanget. Stort tack till Etnografiska museets personal för all hjälp i arkiv, magasin och bibliotek!
 - 9 Mina främsta källor till Stockholmsutställningen är Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag 1994) och Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna Konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröléen, 1897).

- 10 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, museums, and heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998) 157.
- 11 Dagens Nyheter 14/5 1907.
- 12 Aftonbladet 14/5 1907, Svenska Morgonbladet 15/5 1907, Dagens Nyheter 14/5 1907, Stockholmstidningen 14/5 1907 och Stockholms Dagblad 14/5 1907. I Stockholmstidningen 14/5 1907 beskrevs till exempel de kraftladdade objekten som ”förnämiteder”.
- 13 Erland Nordenskiöld, ”Förslag till en etnografisk missionsutställning.” Avskrift, undertecknad 11/4 1906. Arvid Hernmarcks brevsamling. Dep. 93a. Kungliga Biblioteket. J. E. Lundahl, ”Ett besök på Etnografiska Missionsutställningen”, Ansgarius 1907, 114. Protokoll vid 28:e årskonferensen i Stockholm, 7/6, 8/6 1906, §5 och §47. Missionsförbundets konferensprotokoll 1899-1920. Svenska Missionskyrkans (före detta Missionsförbundets) arkiv.
- 14 De etnografiska samlingarna på Naturhistoriska Riksmuseet hade visserligen sedan 1841 varit placerade för sig. De fick en mer framskjuten position när de 1875 ordnades i sex egna små rum på Wallingatan. Men först 1930 flyttade de till dragonkasernerna vid Djurgårdsbrunnsviken. Statens etnografiska museum blev en egen institution 1935. Gerhard Lindblom, ”Statens etnografiska museum”, Blå Boken: Kalender för ideellt och social arbete (Stockholm: Blå Bokens förlag, 1954). Om Hjalmar Stolpes museibyggnad, se Irene Svensson, ”Enträget arbete och långdragen strid: Etnografiska museet skapas”, Med världen i kappsäcken: Samlingarnas väg till Etnografiska museet, red. Wilhelm Östberg (Stockholm: Etnografiska museet, 2002).
- 15 Föremål från Eritrea som tidigare visats på Evangeliska fosterlandsstiftelsens etnografiska missionsmuseum och hela det så kallade ”kongomuseum” som tidigare förvarats på Svenska Missionsförbundets missionskola. Svenska missionsförbundets kongopionjär Nils Westlind formulerade för övrigt tidigt en flerstegsplan för evangelisering, där samlande och forskning ingick som viktiga led. Georg Palmaer, På mästarens bud: Svenska missionsförbundets yttre mission under 60 år (Stockholm: Svenska Missionsförbundets förlag, 1938), 35.
- 16 Se Annie Coombes, *Reinventing Africa: Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), kapitel 8. Finn Kudsk vid socialantropologiska institutionen i Lund, som bedriver avhandlingsarbete om de svenska missionärerna som etnografer, har uppmärksammat mig på att också Westlind hämtade inspiration av liknande agendor bland brittiska missionärer. Se Finn Kudsk, ”At erobre sjæle i mørkets hjerte”, Bornholm-CONGO-tur/retur: Fortaellinger om bornholmere, andre danskere og congolesere samt lidt om Congos historie fra 1870erne til nu (Rønne: Bornholms museum, 2003).

- 17 Nordenskiölds inbjudande hållning tycks ha aktiverat starka gränsbevakande mekanismer i vissa kretsar. Han kritiserades bland annat för att ha engagerat missionärerna en masse och därmed låtit det vetenskapliga uppdraget gå åt många för "själfva etnografiens allvarliga intressen totalt främmande och oförstående manliga såväl som kvinnliga medarbetare". C. V. Hartman citerad av Otto Frödin i nidskriften *En "sakkunnig"*: Prof. C. V. Hartmans sakkunnigeutlåtande vid tillsättandet af intendenturen i etnografi vid Göteborgs museum: En granskning (Stockholm: Bonnier, 1913), 53. Samtidigt som utställningen stängde lämnade Nordenskiöld sin tjänst. I sin avhandling om museimannen tolkar Christer Lindberg detta som ett återtåg från liberala folkbildningsideal och pedagogik i Hazelius anda, till en snävare omsorg om det växande fältets sociala kapital. Christer Lindberg, *Erland Nordenskiöld – en antropologisk biografi* (Lund: Socialantropologiska institutionen, 1995), 132.
- 18 Erland Nordenskiöld, "Om insamlandet av etnografiska föremål", särtryck till *Ymer* 1906, häfte 4. (Bladet var troligen inspirerat av en mer utförlig handbok i ämnet som gavs ut av det kungliga brittiska antropologiska institutet till ledning för samlare.)
- 19 Också på andra håll i Europa var det vetenskapliga ämnets etablering intimt förknippad med föremålssamlande och museibyggande.
- 20 Erland Nordenskiöld, "Den etnografiska missionsutställningen till förmån för Riksmuseum", *Ymer* 1907, 183.
- 21 Nordenskiöld, "Om insamlandet av etnografiska föremål", 1.
- 22 Erland Nordenskiöld, *Kortfattad handledning för besökande af den etnografiska missionsutställningen till förmån för Riksmuseum i Vetenskapsakademiens hörsal Drottningsgatan 96* (Stockholm, 1907). Utställningskatalog.
- 23 Arvid Stenström, *Mission blir kyrka* (Stockholm: GumMESSONS förlag, 1977), 19f. Om apokalyptiska strömningar i den svenska kinamissionen, se Anna Maria Claesson, *Kinesernas vänner: En analys av missionens berättelse som ideologi och utopi* (Jönköping: Jönköpings läns museum, 2001), 115ff.
- 24 K.W. Engdahl, "Filmen i missionens tjänst", *Ansgarius* 1926.
- 25 Evald Widell, "Våra missionsfilmer", *Missionsförbundet* 1928.
- 26 Vad gäller Svenska missionskyrkans kongomission är kontinuiteten faktiskt obruten. Ännu i skrivande stund turnerar den pensionerade missionären Curt Olofsson med husvagn och föremålssamling till skolklasser och församlingar i landet.
- 27 För enkelhetens skull skriver jag Kongo, trots att det är ett geografiskt vagt begrepp. Det är dock en term som dåtida museibygare och museibesökare oftast torde ha använt, såväl om det svenska missionsfältet i nedre Kongo som om den dåvarande Kongostaten. Det svenska missionsfältet i Kongo var, vid tidpunkten

för utställningen, begränsat till områden i nedre Kongo som låg inom dåvarande Kongostaten (nuvarande Demokratiska republiken Kongo/Kongo-Kinshasa). Först 1908 expanderade fältet norr om floden och in i den franska kolonin, där den svenska missionen kom att få sin tyngdpunkt (nuvarande Kongo-Brazzaville).

- 28 Nordenskiöld, Kortfattad handledning, 10f; ”Den etnografiska missionsutställningen”, 181; Lundahl, ”Ett besök på Etnografiska Missionsutställningen”, 117ff; samt övrig, tidigare refererad, dagspress.
- 29 Karl Edvard Laman, Några drag ur Kongofolkets lif från Svenska missionsförbundets arbetsfält i Kongo (Stockholm, 1907). Erland Nordenskiöld, red., Etnografiska bidrag af svenska missionärer i Afrika (Stockholm: Palmquists förlag, 1907). I den senare varvades uppteckningar av sagor och gåtor, gjorda av kongolesiska evangelister, med de svenska missionärernas essäer om språkliga och kulturella förhållanden i nedre Kongo. Om de svenska missionärsetnografernas samarbete med denna första skrivande generation kongolesiska folklivsforskare, se Wyatt MacGaffey, ”The eyes of understanding Kongo minkisi” samt ”Karl Edward Laman, missionary ethnographer”, *Astonishment and power* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1994). Utställningskatalog. Bertil Söderberg, Karl Edvard Laman: Missionär – språkforskare – etnografi (Stockholm: Svenska missionsförbundet, 1985).
- 30 Om svenskarna i Kongostaten, se Axelsson samt Lasse Berg, När Sverige upptäckte Afrika (Stockholm: Rabén Prisma, 1997). Se även den samtida, periodiskt utkommande, Harald Jenssen-Tusch, Skandinaver i Congo: Svenske, norske og danske mænds og kvinders virksomhed i den uafhængige Congostat (Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel/Nordisk förlag, 1902–1905).
- 31 Det bör nämnas att denna ”arabiska slavhandel” bedrevs av muslimska grupper från Östafrika som haft handelskontakter med den arabiska världen längre än européerna.
- 32 Axelsson, 218.
- 33 Valentin Mudimbe, *The invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).
- 34 Axel Svinhufvud, *I Kongostatens tjänst* (Stockholm: Lindfors, 1942).
- 35 En sammanfattande populärvetenskaplig skildring som fått stort genomslag är Adam Hochschild, *Kung Leopolds vålnad: Om girighet, terror och hjältemod i det koloniala Afrika* (Stockholm: Ordfront, 1998).
- 36 Edvard Wilhelm Sjöblom, *I palmernas skugga* (1907; Stockholm: Svenska Baptist samfundet, 2003).
- 37 I sitt ursprungliga sammanhang användes en nkisi nkonde för att aktivera andar i jakt på sanning eller hämnd.

- 38 I Etnografiska museets samlingar bevaras ytterligare några exemplar, varav vissa bär bastkjol och andra inte. Det framgår inte av generalkatalogen i vilket sammanhang kjolarna påförts. Könsorganen är ofta tydligt utförda på den här sortens skulpturer. Anita Utter, etnografiska museets magasinshöuvudst ndare, ska ha tack för all hjälp med att leta jämförelseobjekt.
- 39 Nordenskiöld, Den etnografiska missionsutställningen, 181. Jämför Kudsk, "At erobre sj le", 140.
- 40 Bland andra Jeanne Cannizzo, "Gathering souls and objects: Missionary collections", *Colonialism and the object: Empire, material culture and the museum* (London/New York: Routledge, 1998).
- 41 Wilhelm Östberg, När Afrika kom oss nära: Missionen och den svenska Afrika-bilden (Stockholm: Etnografiska museet, 2002), 18f.
- 42 Östberg, 19.
- 43 Nordenskiöld, "Om insamlandet av etnografiska föremål", 1.
- 44 Detta  r en av de punkter där det framstår som uppenbart att utställningen också kan ses som bek nad, en aspekt jag valt att inte utveckla i denna artikel.
- 45 Jag tackar Carl-Axel Silow f r iakttagelsen.
- 46 Lundahl, 119.
- 47 För att inte leda för långt från det huvudsakliga resonemanget ges här endast en relativt kortfattad och förenklad bild av den komplexa rituella och symboliska värld, där minkisi hade sin betydelse.
- 48 Den intensiva förstörelsen och insamlandet av minkisi kan, som Wyatt MacGaffey påpekar, också ses i ljuset av deras roll i det afrikanska motståndet. MacGaffey, "The eyes of understanding", 33. Jämför Kajsa Ekholm-Friedman, *Catastrophe and creation: The transformation of an African culture* (Chur: Harwood Academic Publishers, 1991).
- 49 Svenska Morgonbladet 15/5 1907.
- 50 J. M. Ollén, "Kristna kongobyar och andra", *Ansgarius* 1917.
- 51 Erland Nordenskiöld, "Om Kongofolkens återgifvande af människokroppen i skulptur", *Ymer* 1906, 293-304. Se  ven Nordenskiölds korrespondens med missionärer i Nordenskiölds t janstearkiv, Etnografiska museet.
- 52 Se till exempel Wyatt MacGaffey, *Art and healing of the Bakongo* (Stockholm: Folkens museum-etnografiska, 1991); Anita Jacobson-Widding, *Red-white-black as a mode of thought* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1979).
- 53 Igor Kopytoff, "The cultural biography of things: Commodities in a cultural perspective", *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- 54 Se brev från Karl Edvard Laman i Erland Nordenskiölds t janstearkiv, Etnografiska museet.

- 55 Nicholas Thomas, *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).
- 56 I Sverige skulle den konstnärliga uppskattningen av etnografiska föremål börja formuleras först några år senare. Den etnografiska utställning som visades i Konstakademiens lokaler 1913 har beskrivits som ett uttryck för en svensk variant av primitivism. Claes Hallgren, *Från darwinism till konst: Det Etnografiska museet i Stockholm vid slutet av 1800-talet och början av 1900-talet* (Stockholm: Etnografiska museet, 2005), 79. <http://www.etnografiska.se/content/1/c4/54/10/hallgren.pdf> (Senast kontrollerad 2005-11-08).
- 57 ”Den etnografiska missionsutställningen”, Bilaga till Sanningsvittnet 23/5 1907.
- 58 Turerna kring förvärvet av föremål nr 1906.58.1 beskrivs i ett brev från missionär Edward Karlman i Erland Nordenskiölds tjänstearkiv, Etnografiska museet.
- 59 Gerhard Lindblom, ”Den etnografiska missionsutställningen i samband med Svenska Missionförbundets 50-årsjubileum”, *Ansgarius* 1925, 94.
- 60 Susan Stewart, *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* (Duke & London: Duke University Press, 1993), xii.
- 61 *Aftonbladet* 14/5 1907.
- 62 Tendensen att infantilisera afrikanerna har inte bara präglat missionen utan är återkommande i kolonialismens sentimentalisering av de underkuvade. Man kan fråga sig om förhållningssättet inte förstärktes bland missionärerna, också genom att merparten av de första omvända var friköpta barnslavar.
- 63 Nordenskiöld, ”Om insamlandet av etnografiska föremål”, 1.
- 64 Se Johannes Fabian, *Time and the Other: How anthropology makes its object* (New York: Colombia University Press, 1983).
- 65 Jämför Lizette Gradén, ”’Christmas in Lindsborg’: Om miniatyrer, tid och plats”, *Historien in på livet: Diskussioner om kulturarv och minnespolitik*, red. Anne Eriksen, Jan Garnert & Torunn Selberg (Lund: Nordic Academic press, 2002).
- 66 Susan Stewart menar att miniatyren är nostalgins givna framställningskonvention. Stewart, 61.
- 67 Utställningen visar också kontinuiteten i samarbetet mellan etnografiska museet och Svenska Missionsförbundet (nuvarande Svenska Missionskyrkan). Intendenterna Björn Ranung och Wilhelm Östberg gjorde den tillsammans med missionären Curt Olofsson i Svenska Missionskyrkan.
- 68 ”Den etnografiska missionsutställningen”, Bilaga till Sanningsvittnet, 23/5 1907.
- 69 Likhetera till trots finns också intressanta skillnader mellan de fotografiska konventionerna i olika missionsfält. Anna Maria Claessons avhandling om kinamissionen innehåller porträtt av svenskar med långa hårpiskor, ätpinnar och

- kinesiska kläder. Claesson, 53, 60. Kanske kan skillnaden tolkas i ljuset av den etablerade hierarkiseringen mellan olika utomeuropeiska kulturer?
- 70 Raoul Granqvist, "Through a Swedish looking-glass: Photographing the congolese body", *Sensuality and power in visual culture*, red. Raoul Granqvist. (Umeå: Institutionen för moderna språk, 2002).
- 71 Östberg, "När Afrika kom oss nära", 19, samt Östberg, "Brotherhood or masquerade? Interpreting missionary narratives from the Congo", opublicerat manuskript.
- 72 Hertha Hanson, *Alkemi, romantik och rasvetenskap* (Nora: Nya Doxa, 1994).
- 73 Sven Lindqvist, *Utrota varenda jävel* (Stockholm: Bonniers, 1992).
- 74 Åke Holmberg, *Världen bortom Västerlandet: Svensk syn på fjärran länder och folk från 1700-talet till första världskriget* (Göteborg: Kungl. Vetenskaps- och vitterhetssamhället, 1988), 364ff.
- 75 I andra sammanhang hände att omvända kongoleser besökte Sverige och turnerade mellan missionsförsamlingar. Men dessa uppträdde som evangelister och aldrig som rena utställningsobjekt.
- 76 Gröna Lund sökte exempelvis tillstånd i början av 1930-talet för att låta ett tjugotal personer från dåvarande Franska Ekvatorialafrika (nuvarande Kongo-Brazzaville), bosätta sig på området. Andreas Theve, Mats Wickman & Ove Hahn, *Folkets Gröna Lund på Kungl. Djurgården*, (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 2003), 63f. Beteckningen "kongoby" användes också i fall där människor från andra delar av Afrika uppträdde. Brita Brenna, "Negrer på Frogner", *Nordmenn i Afrika- afrikanere i Norge*, red. Kirsten Alsaker Kjerland och Anne K. Bang (Vigmostad: Bjørke, 2002).
- 77 Jämför Annie Coombes om hur brittiska utställningar om Afrika mellan 1890 och 1918 verkade för att befästa nationalistiska bilder av den brittiska kolonialmakten.
- 78 Erik Lindorm, *Oscar II och hans tid: En bokfilm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979), 494f.
- 79 Mudimbe, *The Invention of Africa*.
- 80 Tony Bennett, *The Birth of the museum: History, theory, politics* (London/New York: Routledge, 1995), 77.
- 81 Nicholas Mirzoeff, "Transculture: From Kongo to the Congo", *An Introduction to visual culture* (London: Routledge, 1999), 133.
- 82 Om det förindustriella Sveriges folkliga riter och vetandesystem, som i vissa fall fortlevde långt fram i tiden, se till exempel Carl-Herman Tillhagen, *Folklig läkekonst* (Stockholm: LTs förlag, 1958) och Bengt af Klintberg *Svenska trollformler* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1965).
- 83 Ekström, 233.

- 84 Bennett, särskilt kapitel 2.
- 85 Bennett, 6off.
- 86 Bennett, 59.
- 87 Jämför Jonas Engman, "Socialdemokratisk första maj i Stockholm: Att fira politisk tillhörighet", *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser*, red. Barbro Klein (Stockholm: Carlssons, 1995).
- 88 Hasselgren, 194. Kursiveringarna i citatet är mina egna.
- 89 Ekström, 136.
- 90 Walter Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet* (Stockholm och Stehag: Symposion, 1990), 65f.
- 91 Brita Brenna, *Disiplinerade drömmar: Verdensutstillinger i London og Paris 1851–1867* (Oslo: TMV/Senter for teknologi og menneskelige verdier, 1996).
- 92 Ekström, 198.
- 93 Victor Turner, *The ritual process: Structure and anti-structure* (Ithaca/New York: Cornell University Press, 1969).
- 94 Walter Benjamin, *Enkelriktad gata* (1928; Stockholm/Stehag: Symposion, 1996), 38.
- 95 Stockholmsutställningen innehöll visserligen en idealiserad manifestation av den svenska historien, men den var placerad så långt tillbaka i tiden att den knappast kan ha framstått som något alternativ till den framrusande industrialismen. Det Gamla Stockholm visades talande nog på en egen liten ö och i lätt förminskad skala. Ekström, 170ff.
- 96 Det egentliga bibelcitatet lyder i den nya översättningen: "Den som ser sig om när han har satt sin hand till plögen, han passar inte för Guds rike". Se Lukasevangeliet 9:62, Bibel 2000 (Stockholm: Verbum Cordia, 2000).

Pelle Snickars

Mediearkeologi: Om utställningen som mediearkiv

I slutet av Andreas Hasselgrens krönika över Stockholmsutställningen 1897 finns ett vackert fotografi med titeln ”Vy af utställningsområdet. (Den 15 mars 1898)”.¹ På bilden är utställningsområdet höljt i snö och inte en människa är synlig. Men något annat hade varit förvånande. När översiktsbilden togs uppe från Skansens sluttningar med det halvfärdiga Nordiska museet och Strandvägen i bildfonden, hade den Allmänna konst- och industriutställningen varit stängd i mer än ett halvår. Platsen där den ägt rum på Lejonslätten på Djurgården var inte bara folktom. Alla de byggnader och paviljonger som tidigare varit uppställda på området var också borta.



Ett halvår efter stängningen fanns bara spår och lämningar av utställningen kvar. Fotografi av Axel Lindahls fotografiaffär. Ur Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897).

Fotografiet dokumenterade utställningens flyktighet och förgängliga karaktär. Till höger var den trolska sagogrottan blott ett skelett, och till vänster kunde man förvisso alltjämt ana Ferdinand Bobergs en gång magnifika industrihall – men mest på grund av att de fyra minareterna fortfarande stack upp likt ensliga skorstenar. Den enorma träkonstruktionen höll sakta på att rivs och snart skulle hela industrihallen vara förvandlad till pappersmassa. Den enda byggnad på fotografiet som var intakt vårvintern 1898 var den gamla rundmålningsbyggnaden. Bilden av detta medium både i en konkret fotografisk bemärkelse och i ett mer historiskt abstrakt avseende kan med fördel användas för en undersökning av Stockholmsutställningen 1897.

Som medial attraktion försvann rundmålningen i samband med utställningen eftersom byggnaden gjordes om till utställningshall och restaurang. Men det låg även i själva utställningens natur att den skulle försvinna. Som en populär och nationell händelse bevarades den emellertid i medial form; den beskrevs och dokumenterades mycket flitigt – kanske mest illustrativt i fotografisk form för kommande betraktare. Utställningen var exempelvis den bidragande orsaken till att en av de första bildtidskrifterna, *Årets minnen*, lanserades 1897. I en anmälan påpekades att samtliga tolv nummer 1897 huvudsakligen skulle ägnas ”åt en skildring af årets utställning i Stockholm.” Redaktionen framhöll att varje nummer skulle innehålla minst sex illustrerade sidor, ”med skildringar af hvar sin afdelning av utställningen”. Utställningen skulle bevaras i ”bilder och text” och publikationen av *Årets minnen* antyder såtillvida en samtida diskussion kring värdet av mediala arkiv.²

Stockholmsutställningen 1897 var ett slags metamedium: å ena sidan en mycket speciell modern medieform, å andra sidan en plats där en mängd äldre och nyare medier samlats, från gamla camera obscuror och dioramor till moderna medieattraktioner som filmbilder och röntgenstrålar. Men utställningen visade inte bara upp medier, de användes också för att dokumentera utställningen. Fotograferingsmediet var dessutom ett återkommande publikt hjälpmedel i utställningspaviljonger för att visualisera olika arbets- och tillverkningsprocesser. Den arkivariska relationen mellan utställningen som medium och de medier den innehöll, för att inte tala om själva mediebruket på utställningen, är därför komplicerad. Det finns ett antal bevarade foton som visar upp hur fotografier användes i åskådlig-

görande syfte på utställningen; för en betraktare idag ett remedierat arkiv med bilder av bilder av det utställda.

Utställningen var en arkivarisk och minnesmedial händelse på flera sätt. ”När fotografen med sin kamera förevigade [utställningens] fasad,” påpekades det i ett sammanhang, ”gjorde [den] en storartad verkan”; ”eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lufs levande för sig”, anfördes det i ett annat apropå utställningskinematografens sätt att dokumentera.³ Det producerades vidare en mängd souvenirer, minnesbilder och minnespublikationer kring Stockholmsutställningen 1897. Till de mer bekanta hör Albert Engströms *Öl-ländningen*, en form av minnesalbum från Prippska terassen.⁴ Produktionen var framför allt kommersiell och massmedial: *Vyer från Stockholm med utställningen 1897* var till exempel ett litet rött bokhäfte med ett tjugotal små bilder; ”Minne från allmänna Konst och Industriutställningen” innehöll ett liknande bildmaterial; fotohäftet *Minne från utställningen i Stockholm 1897*, som Axel Lindahls fotografiaffär producerade, kunde införskaffas i olika format och i olika serier.⁵ Massmedialt torde dock Axel Eliassons Konstförlags kolorerade vykort, utställningens ”officiella brevkort”, inte bara kvantitativt och geografiskt, utan även historiskt och



Massproducerade vykort distribuerade utställningen över både rum och tid.
Axel Eliassons Konstförlag, Nordiska museet.

minnesmässigt tjänat som den främsta bildistributören av utställningen. Att avslutningen av utställningen gick i både knyckandets och åminnelsens tecken, där publiken sökte ”förskaffa sig s. k. minnen därifrån, tilltag som nästan fingo karaktären af en formlig plundring”, är även symptomatiskt för utställningens minnesmediala beskaftenhet.⁶

Men det samtida (marknads)intresset för minnet av utställningen är också fascinerande i ljuset av att det enda som blev kvar av den just var olika former av medieringar, från dagspressens omfattande rapportering som kommit att bli den kanske främsta historiska källan till utställningen, till de få film- och fonografinspelningar som gjordes. Skriftens mediala status – som den här artikeln ägnar mindre uppmärksamhet – blir just uppenbar när den flankeras av tidens audiovisuella medieflöden.⁷ De mediesediment utställningen lämnade efter sig – tidningar, böcker och artiklar, rapporter och protokoll, fotografier, filmer och ljudinspelningar – utgör ett omfattande medialt arkiv.⁸ Dessa och andra liknande mediala utsagor, färgade av sin tid och med ett innehåll som alltid måste studeras i ljuset av sina produktionsbetingelser, är vad som återstår för historiker som intresserar sig för denna händelse. Förvisso blev några paviljonger stående på Lejonslätten och ett antal nedmonterade hus byggdes upp på andra ställen i landet, men på utställningsplatsen var det ett halvår efter dess stängning mycket lite som påminde om vad som utspelat sig där. Att framkalla bilden av utställningen är därför att ägna sig åt ett slags medicarkeologi, ett framgrävande och ett friläggande av olika (medie)skikt i de arkiv utställningen genererade och lämnade efter sig. Det är en tanke som ser ut som en händelse att fotografiet från vårvintern 1898 faktiskt påminner om en arkeologisk utgrävningsplats.

Alla arkiv är och förblir emellertid en kulturell spegling och samhällelig representationsform. Vid sidan av text låg insamlingsrutiner för mediematerial ännu i sin linda för hundra år sedan och det är ett tämligen snävt urval från utställningen som avsiktligt eller slumpmässigt hamnat i olika arkiv. Det gäller framför allt audiovisuellt mediematerial som den här artikeln främst intresserar sig för. Men det är inte bara vad som sparats för eftervärlden som haft inflytande på den historiska bild av Stockholmsutställningen som etablerats under 1900-talet.⁹ Historiker har i regel haft en tendens att glömma bort att även det mediala sätt, det vill säga den typ av mediering som alltid föregick själva bevarandet, också påverkade förståelsen av utställningen.

Utan att anlägga en överdriven epistemologisk medieskepticism försöker den här artikeln att utifrån ett så kallat mediearkeologiskt perspektiv uppmärksamma att olika lagringsmedier och arkivariska dokumentationssystem – från journalistiska utsagor till kinematografisk dokumentation – *a priori* påverkade det mediematerial som utställningen lämnade efter sig. Detta perspektiv är besläktat med den kunskapsteoretiska kritik som argumenterat för att grunden till historisk kunskap inte är empiriska fakta utan snarare skrivna och mer eller mindre litterära texter.¹⁰ Den lingvistiska vändningen, i synnerhet analyser av både historiskt arkivmaterial och historiska framställningar som en form av litterära texter, har en motsvarighet i den visuella vändning som det mediearkeologiska forskningsfältet kan ses som en del av. De olika (mer eller mindre medvetna) historielitterära gestaltungsformerna har såtillvida sin mediearkeologiska parallell i en rad tidsbundna audiovisuella medieringspraktiker. Den språkliga vändningens retorisk-dramatiska litterarisering av historien är heller inte svår att översätta i mediala termer. Axel Eliassons Konstförlag var till exempel kommersiellt angeläget om att Stockholmsutställningen 1897 skulle framstå i en vacker dager på de grafiskt idealiserade vykort firman massproducerade – inte minst för att väcka besökarens lust att köpa en bild. En rad grafiska och kommersiella bildstrategier styrde med andra ord framställningen av deras ”officiella brefkort”, vilka sedermera visuellt präglade bilden av utställningen.

Detta präglande har också en arkivarisk dimension. Alltsedan arkivväsendets uppkomst under den tidigmoderna epoken har arkivering av text varit en bevarandeprocess som infrastrukturellt ökat skriftens status som historiskt dokument. En liknande empirisk ”dokumentprocess” – från exempelvis massproducerat vykort till arkivariskt bildokument – har även de audiovisuella medier genomgått som allt sedan slutet av 1800-talet har fyllt arkiven. Men bilden i arkivet och bilden på marknaden var inte densamma, däremellan befann sig ”arkivet” som ett lagringssystem som institutionellt påverkade vad som hamnade där. Den samtida medieringen av utställningen 1897 etablerade med andra ord en generell bild vilken påverkade samtidens och – genom arkivet – eftervärldens föreställningar om utställningen. Men denna mediebild varierade och därför är det också ett syfte med denna artikel att visa hur medieringen av utställningen var mediespecifik och tog sig olika uttryck. Genom en mediearkeologisk undersök-



Paviljong utan besökare. Fotografi av interiören av Turist- och sportutställningen. Okänd fotograf, Stockholms stadsmuseum.

ning kan flera olika medieringsstrategier friläggas. De flesta fotografiska bilder som bevarats visar till exempel upp ett folktomt utställningsområde. Det beror bland annat på att tidens arkitekturfotografiska ideal stipulerade att byggnader helst borde avbildas utan människor.

Dessa bilder visar knappast upp utställningen på ett sådant sätt som tidens besökare upplevde den, även om publikens upplevelse av utställningen förmodligen påverkades av dem. De är snarare att betrakta som arkivariska dokumentationer; ett iscensättande av utställningen färgat dels av andra utställningsbilder, dels reglerat av en rad tidstypiska mediala konventioner och ideal. Men trots det har de genom upprepad reproduktion på ett normerande sätt styrt eftervärldens föreställningar kring hur utställningen såg ut och uppfattades. När det gäller de få filmfragment som bevarats förhåller det sig tvärtom. De stumma sekvenserna från utställningen vimlar av folk eftersom det mediespecifika och kommersiellt gångbara med den rörliga bilden var dess förmåga att avbilda liv och rörelse. Stockholmsutställningen 1897 kan därför från ett arkivperspektiv ses som en central medie-



Folk i rörelse – besökare anländer till utställningen med ångslup framför Maskinhallen. Stillbild ur filmfragment inspelat av Alexandre Promio (och Ernest Florman) för bröderna Lumières räkning sommaren 1897. SVT Tevearkivet & Statens ljud- och bildarkiv, SF 2001A.

händelse. Den kan som sagt både uppfattas som en medieteknologi i sig, och som en samlad presentation av ett historiskt specifikt och mycket omfattande medielandskap – hela utställningen kan faktiskt betraktas som ett enda stort mediearkiv.

Mediearkeologi – en introduktion

Under 1900-talet mister det arkivariska bevarandet av text sin särställning. Det är ett arkivvetenskapligt faktum som vare sig arkiven själva eller historievetenskapen metodologiskt ännu helt kommit till rätta med. Stockholmsutställningen 1897 är arkivariskt intressant eftersom den befinner sig i skarven mellan en modern medial minnesproduktion och en äldre form av textuell hågkomst. Hur man än väljer att betrakta utställningen så alstrade

den ett betydande medialt arkiv. Genom att anlägga ett medicarkeologiskt synsätt kan man dels bättre förstå detta arkiv, dels komma till rätta med några av de källkritiska problem som moderna medier ställer forskaren inför. Medier är fascinerande men problematiska historiska källor. Över tid vittnar de inte minst om själva historiens medialitet.¹¹

Med utgångspunkt i medicarkivet ägnar sig medicarkeologin åt historiens medialitet. Arkeologi är en praktisk verksamhet som går ut på att gräva fram nytt vetande. I *Nordisk familjebok* från 1904 kunde man läsa att arkeologi var ”vetenskapen om det forna.”¹² Hundra år senare har termen också en mer teoretisk innebörd och begreppet ”arkeologi” har fått beskriva en arkivdriven vetenskaplig aktivitet som lyfter fram kunskap som begravts eller glömts bort. Som vetenskapsteoretisk term är ”arkeologi” närmast förknippad med Michel Foucault. Hans ”arkeologiska analys” handlade om att lyfta fram och synliggöra de struktursammanhang som reglerat varför det under en tidsperiod varit möjligt att tänka vissa tankar – men inte andra.¹³ Foucault förkastade på förhand givna historiska storheter som ”epoker”, ”genrer” eller ”verk”, och försökte istället bedriva historisk forskning som en vetandets arkeologi där historiens kvarlämningar bröts ned till enskilda verklighetsutsagor vilka liknade eller skilde sig från varandra över tid. Inom delar av en medialt orienterad kulturvetenskap har Foucaults arkeologibegrepp på senare tid uppdaterats i medialt hänseende. För den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen har å ena sidan Foucaults ”genealogi”-begrepp visat sig vara fruktbart – det finns inte en mediehistoria utan en rad mediehistorier (vilket den här antologin är ett bra exempel på)¹⁴ – å andra sidan har en rad medieforskare börjat använda sig av neologismen ”medicarkeologi”. Dessa perspektiv har också flätats samman; begrepp som ”media archaeologies” antyder ett sätt att se på mediehistorien som ett icke-linjärt, flerskiktat system av mediala praktiker.¹⁵

Men medicarkeologin kan också ses som ett sätt att utmana de medievetenskapliga disciplinernas historiskt ”enmediala” synsätt – en aspekt som skiljer begreppet från mer traditionell mediehistoria. Filmvetaren Thomas Elsaesser har till exempel i en metodologiskt orienterad artikel resonerat kring behovet av att studera filmens historia som en form av bredare medicarkeologi.¹⁶ Att förstå hur till exempel ljudfilmen utvecklades under slutet av 1920-talet är svårt utan att ta grammofonindustrin eller radiomediet i

beaktande. På samma sätt låter sig knappast mellankrigstidens journalfilm beskrivas utan att den illustrerade pressen undersöks. Naturligtvis har till exempel pressen, filmen eller televisionen sin distinkta institutionella historia, men fenomen som medial appropriering eller mediekonvergens kan också spåras långt tillbaka i historien. Ett mediearkeologiskt synsätt riskerar att förlora i mediespecificitet, men den här artikeln argumenterar för att denna eventuella brist kompenseras av ett mer panoramiskt sätt att betrakta mediernas historia.

Elsaessers senaste bok, *Filmgeschichte und frühes Kino* utgör ett illustrativt exempel. Den har underrubriken *Archäologie eines Medienwandels*, en arkeologisk undersökning av ett mediums förändring med syftet att studera filmens bredare mediehistoria.¹⁷ Följer man Elsaesser bör till exempel den tidiga dokumentära filmens mediering av nyheter alltid studeras i relation till den publika offentlighet som kring 1900 utgjordes av dagspressens tecknade bilder, den illustrerade pressens fotografier, vaxer på tidens vaxkabinett samt olika ljusbildsföredrag. Med hjälp av en sådan mediearkeologisk optik kan man på ett enklare sätt spåra intermediala fenomen som medieoffentligheter, distributionsformer eller olika former av programstruktur. Sättet att presentera exempelvis tv-program har en lång intermedial historia. Medial programstruktur är intressant eftersom den utgjorde grundvalen för hur rörliga bilder presenterats i en rad olika medier under 1900-talet, från filmnummer i vaudevilleföreställningar och den tidiga filmens programmering av kortfilmer till televisionens sätt att presentera program i ett ständigt bildflöde. Medial programstruktur har varit en fundamental distributionsform för medieprodukter; en kulturell organisationsform som man knappt finner några spår av i den klassiska filmhistorien. Ett mediearkeologiskt perspektiv på filmens mer genealogiska historia accentuerar med andra ord den rörliga bildens icke-linjära och parallella utvecklingslinjer.

Forskningsimpulser i den här riktningen har Elsaesser främst hämtat från Tyskland. Där är det framför allt medieforskaren Siegfried Zielinski som utvecklat mediearkeologin, bland annat genom att föra ett teoriinspirerat arkeologibegrepp närmare en mer handfast medial arkivpraktik.¹⁸ I denna forskning har olika intermediala frågeställningar i regel stått i fokus, men en rad forskare har även försökt att ersätta termen ”intermedialitet” med en mer handfast historisk förståelse av medialt utbyte. Som påpekats

i denna antologis inledning har Elsaesser lanserat begreppet ”Medienverbund”, ett slags historiskt medieskrå för att accentuera att hantverksmässighet snarare än estetik har förbundet olika mediala praktiker med varandra.¹⁹

I Tyskland finns det numer ett antal forskare som kallar sig för mediearkeologer, till exempel Wolfgang Ernst som skrivit boken *Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Er/zählen* med en uttalad medicarkeologisk metod.²⁰ I Foucaults och Friedrich Kittlers anda är det en arkivteoretisk studie kring samlandets, lagrandets och räknandets (medie)filosofi, med det historiska vetandets infrastruktur i fokus. Ernst diskuterar inte bara vad som sparats i arkiv, museer eller bibliotek och vilka historiska implikationer det haft för forskningen. Han betonar framför allt hur olika mediala dokumentationssystem, från katalogiseringskriterier till mikrofilmmande, påverkat innehållet såväl som (för)förståelsen av arkivets olika historiska kvarlämningar. Ernst har i olika texter – bland annat i den lilla bokparafrazen med Foucaults initialer, *Medium Foucault* – laborerat med ett utvidgat mediebegrepp.²¹ Han har pläderat för att ett medicarkeologiskt perspektiv på det förflutna inte behöver betyda att enbart historiska medier undersöks. Traditionell, historiskt orienterad medievetenskap har i regel odlat en tämligen snäv mediesyn där publika massmedier som statyer och statistik, monument och montrar – för att inte tala om utställningar – i regel negligerats.

Detta breda perspektiv har dock lett till att det medicarkeologiska fältet blivit svårt att definiera, men kvarstår gör det faktum att fältet både är historiskt och kunskapsteoretiskt inriktat. Medicarkeologi handlar på ett konkret plan om ett historiskt intresse för att gräva fram gamla bortglömda medier, mediala företeelser eller mediesystem som en gång var nya. Grundtanken är att frilägga olika medieskikt i historien och ge akt på att inte betrakta dem från ett teleologiskt perspektiv – vare sig ett organiskt sådant (ett mediums barndom, mognad, guldålder etcetera) eller kronologi (utveckling mot allt större autenticitet och realism etcetera).

Den tidiga filmen anförs ofta som ett exempel på hur missvisande ett teleologiskt synsätt på mediehistorien kan bli. En rad filmhistoriker har påpekat att om den tidiga filmen fram till 1917 betraktas som primitiv och enkel – det vill säga i ljuset av senare filmproduktion – så förstår man inte alls dess kulturella, kommersiella och teknologiska innebörd. Parallellt med etableringen av det produktiva forskningsfältet kring visuell kultur, har

alltmer filmhistorisk forskning därför kommit att ägnas åt de rörliga bildernas tidiga mediehistoria. Vissa forskare har hävdad att intresset för den tidiga filmens bredare mediekontext har utvecklats till en form av mediearkeologi. Impulser till denna forskning kan även tillskrivas det sena 1900-talets digitala medieförändringar. Det faktum att film numer kan ses på den egna dataskärmen har bidragit till insikten om att den rörliga bilden har en historia vid sidan av celluloidremsan bestående av en mängd olika audiovisuella bärare inskrivna i en rad kulturellt skiftande mediekontexter. Samtidens nya digitala medieparadigm har därför influerat den filmhistoriska forskningen i en mediearkeologisk riktning. Den här typen av filmforskning – på många sätt en metodologisk förlängning av den så kallade nya filmhistorien – har såtillvida kommit att fokusera filmens historia ur ett brett medialt perspektiv.

För mediearkeologen är det just ur ”arkivet” som alla dessa varianter på mediehistorien låter sig konstrueras. En mediearkeologisk praktik utgör med andra ord ett korrektiv mot impulsen att alltid skriva ett mediums separata historia. Snarare gäller det att i arkivet höja blicken och vara uppmärksam på de mediala likheter (och olikheter) som ständigt föreligger i mediehistorien; att likt Foucault förkasta givna storheter och istället försöka bedriva historisk forskning på ett medialt mer förutsättningslöst sätt. Kunskapsteoretiskt har mediearkeologin just ägnat sig åt att bygga vidare på Foucault. Uppgårelsen med honom består i huvudsak av en kritik av hans ovilja att reflektera över de diskursiva systemens medialitet. Det är till exempel symptomatiskt att Foucaults textuella diskursanalyser – han arbetade mycket sällan med audiovisuellt material – upphör vid andra hälften av 1800-talet då arkiven började fyllas av andra lagringsmedier som fotografier, ljudupptagningar och film. Men genom historien har inte bara medier organiserat kulturens diskurser, själva vetandet har också en rad infrastrukturella förutsättningar som bör förstås med hjälp av ett utvidgat mediebegrepp. Att Foucault glömde att även skriften var ett medium som påverkade diskursens utseende må vara hänt. Men att han i mycket ringa omfattning uppmärksammade vetandets mediala infrastruktur, det vill säga att arkivet *a priori* konstitueras av olika medierade utsagor, är värre. Mediearkeologin undergräver med andra ord arkivets faktiska utsagor genom att ägna uppmärksamhet åt de mediala och arkivariska förutsättningar som dessa utsagor är underställda.²²

Det finns såtillvida mer än en etymologisk koppling mellan arkeologi och arkiv, och framför allt Wolfgang Ernst har propagerat för medicarkeologi som en vetenskap om arkivariskt sparande. ”Medicarkeologins bidrag till kommunikationsvetenskapen är kunskap om lagrande [das Wissen vom Specier(n)]” – det vill säga både vetenskapen om lagringsmedier och om lagrande.²³ Utifrån ett arkivvetenskapligt perspektiv lyfter medicarkeologin fram lagrandets mediala förutsättningar i analogi med Nietzsches ofta citerade utsaga om att skrivdonen påverkar och tar del av våra tankar. Samtidigt ses arkivet som ett större cybernetiskt minnesystem ägnat ett metodiskt insamlande av data, där både bearbetning och överföring av mediematerial påverkar det som samlas in. Ernst skriver i sammanhanget om olika arkivariska minnesformer som funktioner av lagring, bearbetning och överföring – ett slags mnemocybernetik.²⁴ Arkivet är ju ett system som ordnar det (medie)material som samlas in efter olika regler. Somligt katalogiseras på en hög nivå, till exempel det som anses vara av stort värde för nationens kulturarv, annat på lägre nivåer.²⁵ När det gäller audiovisuellt mediematerial måste det ibland omkopieras eller omkodas för att vara arkivbeständigt och även där sker en urvalsprocess och en kvalitetsändring. Gallring är också ett fenomen som gör att arkivet har en styrande och normerande funktion. Arkivet reglerar med andra ord det kollektiva minnet och strukturerar det hierarkiskt i det att ordning skapas ur oordning. Regleringskriterierna ändrar sig givetvis över tid; det som en gång varit lågt värderat kan till exempel stiga i kulturell bemärkelse. Det ”låga” har emellertid alltid haft en tendens att häfta vid massmedier.

Medicarkeologisk praktik – om en rundmålning

Tvivalsutan inbegriper medicarkeologin en rad originella tankegångar. För det första kan man med medicarkeologins hjälp historisera dagens (multi)mediala samhälle. För det andra har en rad medicarkeologer kunskapsteoretiskt lyckats bygga vidare på Foucaults idéer kring diskursanalys genom att medialt uppgradera dem. På ljudband eller filmrullar kan diskursanalys inte tillämpas eftersom ”diskursen” i medicarkivet *a priori* regleras av mediala produktionsfaktorer. Medicarkeologin har därför uppmärksammat att om diskursen är audiovisuellt medierad så måste det till andra metoder – moderna medier är ju knappast transparenta kanaler för

meddelanden. För det tredje erbjuder detta forskningsperspektiv en form av historisk praktik för att komma till rätta med de enmedialt institutionella medieperspektiv som ofta präglar mediehistoriska framställningar. Här är rundmålningsbyggnadens öde, både före, under och efter Stockholmsutställningen 1897 illustrativt. Det fotografiet, ”Vy af utställningsområdet. (Den 15 mars 1898)” som inledde den här artikeln, dokumenterade inte bara utställningens förgängliga natur. Fotografiet är också historiskt intressant eftersom den enda byggnad på bilden som var intakt var den rundmålning som under utställningen tjänade som kombinerad restaurang och utställningslokal. Bilden av detta medium, rekonstruerad genom en rad olika arkiv, kan med fördel användas för en konkret mediarkeologisk undersökning av utställningen 1897. Det går dock inte att anlägga ett linjärt historiskt perspektiv på detta medium eftersom spåren upphör i och med utställningen. Snarare krävs det ett synsätt som med utgångspunkt i olika arkiv försöker tillämpa en bredare, genealogisk analys av rundmålningens mediala samtid.



PL. 16. GAMLA PANORAMABYGGNADEN (UTSTÄLLNING AF KEMISK-TEKNISK INDUSTRI) SAMT HUVUDRESTAURANTEN.

I den gamla rundmålningbyggnaden inrymdes en restaurang och en kemisk-teknisk utställning. Ur *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897* red. Ludvig Looström (Stockholm 1899–1900). Kungliga biblioteket.

I Stockholms stadsmuseums bildarkiv finns till exempel en mängd bevarade utomhusbilder av rundmålningen – men inga fotografier tagna inuti. Det är något förvånande, inte minst i ljuset av att de flesta panoramamålare använde sig av fotografier som hjälpmedel i det praktiska arbetet med att uppföra en rundmålning. Somliga lär till och med ha utnyttjat skioptikonbilder för att förstora sina förlagor och motiv.²⁶ Av rundmålningens två panoramamålningar finns inget bevarat och i landets arkiv finns inte heller någon fotografisk dokumentation. Historiens mediala spår upphör helt enkelt vid de fotografier som på håll togs av panoramabyggnadens utsida. Målningarna beskrevs naturligtvis i dagpressen och i den illustrerade pressen förekom det tecknade reportage från rotundans insida. Men för att få reda på hur de två målningar egentligen såg ut som under 1890-talet var fästa på dess väggar måste man söka information på andra sätt.

Rundmålningen uppfördes redan hösten 1889. Under det tidiga 1890-talet var panoramat en populär visuell attraktion för nöjeslystna stockholmare.²⁷ Det var gott om publik och folklig underhållning i trakten. Under slutet av 1800-talet fanns både Stockholms Tivoli å Kongl. Djurgården, nöjesfältet vid Alkärret samt inte minst tysken Jacob Schultheis Gröna Lunds Tivoli. På 1890-talet försökte man från Stockholm stads sida höja Djurgårdens kulturella och sociala anseende. Biologiska museet, som hade ett uttalat folkbildande syfte, uppfördes till exempel intill rundmålningssbyggnaden 1893. Sedan den nya varietélagens trätt i kraft 1896, vilken bland annat förbjöd alkoholförsäljning vid scenuppträdanden, mattades också det hektiska nöjeslivet på Djurgården.²⁸ Helt följdriktigt fanns det på Stockholmsutställningen 1897 få populärkulturella och folkliga nöjen av detta traditionella slag.

Utställningen 1897 lockade emellertid många människor och Gröna Lund var mer välbesökt denna sommar än vanligt. ”Som en följd av utställningens tillblivelse”, påtalar nöjeshistorikern Åke Sundborg, ”hade det konkurrerande nöjesfältet Alkärret måst försvinna, och därifrån hämtades nu åtskilliga nyheter att införlivas med Gröna Lunds andra sevärigheter – bland annat ett vaxkabinett och ett större ’Panorama’.”²⁹ Det var dock inte fråga om rundmålningssbyggnaden. Men denna byggnad och Gröna Lund hade mer gemensamt än att vara geografiskt belägna intill varandra. I Stockholms stadsmuseums bildarkiv finns nämligen ett antal fotografier från det tidiga Gröna Lund där de målningar som visades i rundmålningen figurerar på



Panoramats öde. Varietéartister på Gröna Lund uppträder framför det som återstod av rundmålningen på Kaptensudden. Fotografi, omkring 1900. Stockholms stadsmuseum.

bild. På fotografiet "Gröna Lund kring 1900" syns till exempel ett antal varietéartister som inför en större publik uppträder framför en tältdekor bestående av delar av rundmålningen "Pariser-Kommunens sista dag: Striden på Buttes-Chaumont den 27 maj 1871". I sin helhet visades denna panoramamålning i rotundan på Kaptensudden från 1889 till och med 1895. Bilderna från Gröna Lund är de enda fotografiska medieringarna som så vitt bekant arkivariskt blivit kvar av rundmålningen.

Medieringen av panoramat och inte minst den metamediala aspekten av dessa fotografier som ett slags arkiv över ett annat mediums insida, gör rundmålningen till ett exempel på hur utställningen 1897 kan ses som ett utvidgat medicarkiv. Arkitektoniskt var den enorma rundmålningen därtill ett massmedium som under utställningen omslöt en rad andra medialt präglade utställningsmontrar. Men historien kring hur rundmålningen i uppsågat format hamnade på Gröna Lund har också andra förgreningar. Förhistorien till utställningen gör bland annat gällande att dispositionsrätten

till Kaptensudden där rundmålningen låg inköptes våren 1896 ”för 225,000 kronor”.³⁰ Det krävdes en avsevärd summa från utställningens förvaltningsutskott för att införskaffa panoramat från det allmänna Rundmålningsaktiebolaget som ägde attraktionen. Genom köpet av marken kring rundmålningen öppnades möjligheten att ”erhålla en verkligt monumental entré till utställningen”, som *Stockholms Dagblad* påtalade.³¹

Inför utställningen 1897 byggdes panoramat ut och omgestaltades arkitektoniskt för att inrymma en restaurang. ”Den gamla omdanade och förskönade panoramabyggnaden”, som Hasselgren kallade den, kom under utställningen att inrymma både utställningens huvudrestaurang och den Kemiskt-tekniska utställningen. Allt från maskinolja till läskedrycker förevisades stilfullt i rotundans ”rikliga ljus.”³² Men att den sortens produkter skulle förevisas i panoramabyggnaden verkar inte ha varit självklart. Tvärtom beklagade Hasselgren att man inte tagit tillvara byggnadens mediala kvaliteter och sett till att en ny rundmålning med anknytning till utställningen iordningställdes. När han våren 1897 flanerade omkring bland de arbetare som förberedde utställningen noterade han: ”Skada att icke öfverenskommelse om dess förvärfande för utställningen kunde träffas så pass tidigt, att man kunde förverkliga den eljest nära till hands liggande tanken på en rundmålning öfver något fosterländskt ämne, t. ex. en framställning af någon händelse ur vårt lands ärorika historia!”³³

Hasselgrens idé var emellertid inte ny, snarlika resonemang hade förekommit redan när rundmålningen invigdes 1889. ”Byggnaden är af samma storlek som de flesta af utlandets rundmålningsbyggnader, hvarigenom utbytet af dukar med dessa blir möjligt”, skrev till exempel *Aftonbladet*, samtidigt som tidningen påpekade att det var Rundmålningsaktiebolagets avsikt att omväxlande låta uppföra rundmålningar med svenska motiv. ”Vår framstående målare, frih. G. Cederström lär vara synnerligen intresserad för att utföra en dylik panoramabild med ämne ur svenska historien.”³⁴ Rundmålningen hälsades annars hösten 1889 som en verkligt urban attraktion. Panoramats bestod av en 16 meter hög och 116 meter lång målning med motivet ”Pariser-Kommunens sista dag” och hade målats av den holländske konstnären Willem Martens. Med all säkerhet hade den tidigare varit utställd på kontinenten, men vare sig titeln på målningen eller konstnären Martens figurerar i sekundärlitteraturen kring panoramamediet, så någon mer framträdande plats hade rundmålningen inte innan den visades

i Stockholm.³⁵ Själva byggnaden hade ritats av arkitekten Magnus Isaeus, en ofta anlita utställningsarkitekt. Enligt *Dagens Nyheter* hade panoramats "yttre dekorerings verkställts efter plan af arkitekten Lindegren."³⁶ Det var samme Agi Lindegren som skulle rita det intilliggande Biologiska museet några år senare. Den tolkningen ligger förstås nära till hands att rundmålningen utgjorde en arkitektonisk förlaga till Biologiska museet. Framför allt var det besvärligt att konstruera naturliga ljusinsläpp. Dagsljuset styrde bägge attraktionernas öppettider, i annonser påtalades det till exempel att rundmålningen höll öppet från förmiddagen till "mörkrets inbrott."³⁷ Men att dåliga ljusförhållanden är anledningen till att det inte finns några fotografier bevarade av rundmålningens interiör är inte troligt, eftersom det finns en mängd bevarade foton av dioramats i Biologiska museet.³⁸

Martens panoramabild var en blodig historia och 1895 bytte Rundmålningssaktiebolaget ut målningen mot ytterligare en undergångsbild, "Pompejs förstöring – en begravnen och återuppstånden stad". Det senare motivets titel var närmast profetiskt för panoramabyggnadens fortsatta öde. Förvisso hade panoramats rykte börjat solkas redan tidigare. I en tabell över huvudstadens sevärdheter ansågs till exempel rundmålningen 1892, bara tre år efter att den invigts, inte längre vara värd någon stjärna.³⁹ Under 1890-talet minskade attraktionens popularitet ytterligare – möjligen som en följd av att man försökte höja områdets publika anseende – även om somliga också rapporterat att Rundmålningssaktiebolaget gjorde vinst.⁴⁰ "Ytterst på Kaptensudden", kunde man våren 1897 läsa i en gratisbilaga till den illustrerade familjetidskriften *Försvenska hem*, "står den smaklösa rundmålningssbyggnaden, för hvilken man af utställningen kräde en så oskäligen lösepänning, lik en öfverflödsartikel, för hvilken man har svårt att hitta på någon användning."⁴¹ Lösningen bestod i att "omdana den rätt otypliga panoramabyggnaden" genom en kringbyggnad med bland annat "tvenne smäckra minareter".⁴² Men Stockholmsutställningen 1897 innebar ändå panoramamediets undergång som publik attraktion. I *Nordisk familjebok* från 1914 kan man just läsa att "panoramabyggnader ha blifvit uppförda i många städer – i Stockholm fanns en rundmålningssbyggnad vid Kaptensudden på Djurgården 1889–1896."⁴³

Rundmålningssbyggnaden revs 1906 utan att lämna några spår efter sig. Men de två målningar som hade hängt på dess väggar slumpades bort redan före utställningen 1897. På grund av de bevarade fotografierna från Gröna

Lund kring 1900 vet man att rundmålningen hamnade som tomboladekor just där. Men vad var det egentligen som hände däremellan? Tomboladekor har knappast bevarats som kulturarv och arkiven tiger helt om detta mediematerial. I Åke Sundborgs nöjeshistorik, *Gröna Lunds Tivoli 1883–1933*, finns emellertid en närmast mediearkeologisk utläggning kring panoramamediets undergång. Den skrevs i början av 1930-talet, fortfarande med ett antal masskulturellt signifikanta detaljer i minnet.

Rundmålningabyggnadens [...] jättemålningar voro helt naturligt mycket dyrbara, men att få någon som övertog dem visade sig omöjligt – icke minst av den anledningen att de, för att kunna visas och komma till sin rätt, krävde uppförandet av en ny rundmålningabyggnad, och det var ingalunda någon billig affär. [...] Vardera av [målningarna] bildade alltså en ”rulle” av fullkomligt jättelika dimensioner. Den ende spekulant som till sist anmälde sig var gubben Schultheis och det var inte så värst mycket han bjöd för härligheten. Det blev till sist ingen annan råd än att låta honom få taga klabbet för att man skulle bli av med det. Utställningsherrarna voro lite nyfikna på var ”Tivoligubben” tänkte sig kunna placera dessa enorma dyrgripar och – kanske framför allt – hur han skulle bära sig åt för att få dem därifrån. [...] Men när gubben Schultheis i sinom tid kom för att hämta sina nyförvärvade skatter hade han med sig några man, utrustade med stora stocksågar. Han gav sina order och mannarna började att låta sågarna gå tvärs genom de stora jätterullarna [...] ”Men detta är ju vandalism”, sade man; ”att förstöra stora konstverk – vad tänker ni på?” Jo, svarade gubben Schultheis, ”jag tänker på att jag nu har väv och skyltar och dekorationer för alla mina Tivolitält så länge jag lever.” Mycket riktigt kunde man sedan under årens lopp skåda verkligt konstnärligt dekorerade tältfasader [på] Gröna Lund.⁴⁴

Visuella medieringsstrategier

Panoramamediet var ett ovanligt trögt medium som under hela 1800-talet behöll sin popularitet. Kring sekelskiftet 1900 började dock färgen flagna och den svenska rundmålningabyggnaden gick ett inte ovanligt öde till mötes. Mycket få panoramabyggnader bevarades internationellt – bara de mest kända målningarna sparades för eftervärlden. Det sena 1800-talets allra mest berömda panorama, Sedanpanoramats i Berlin, som med pompa och ståt invigdes 1883 av den tyske kejsar Wilhelm I på årsdagen av slaget

vid Sedan, revs nästan samtidigt som det svenska panoramat 1904. Den gigantiska målningen bevarades förvisso en tid i fuktiga källare i Berlin men försvann i lågorna under andra världskriget. Masskulturen var knappast värd att arkivera och dokumentera ordentligt. Att "tivoligubben Schultheis" hade att göra med "utställningsherrarna", som visserligen förfasade sig över hans tilltag, avslöjar också en medial hierarki mellan högt och lågt, mellan det som var värt att bevara och det som kunde sågas itu.

Man skulle kunna göra en liknande medicarkeologisk analys av en rad attraktioner relaterade till Stockholmsutställningen 1897. Genom att se utställningen som ett medicarkiv och anlägga ett bredare historiskt perspektiv kan man undersöka hur olika mediala föreställningar om till exempel högt och lågt påverkade synen på utställningen. Bilden av utställningen är dock knappast medicarkeologiskt entydig. Tvärtom var det mycket olika mediala produktionsnormer som styrde bilden av utställningen. I det följande skall framför allt tre visuella medieringsstrategier undersökas närmare: fotografisk, filmisk och stereoskopisk mediering.⁴⁵ Det fotomediala arkivet från utställningen är tämligen omfattande, och på utställningen fanns det till och med en fotografisk paviljong. Den så kallade fotografiutställningen var belägen vid sidan av den stora industrihallen i "en enkel, lådformig byggnad, utan några som helst prydnader." Utställningens "oansenliga yttre" dolde emellertid en ansenlig mängd av tidens dominerande svenska medieproducenter, från Hasselblad, Sven Scholander och Numa Peterson till Axel Lindahls fotografiäffär och Generalstabens litografiska anstalt.⁴⁶ På utställningen fanns en mängd rikligt illustrerade fotoväggar med allt från kungaporträtt till topografiska fotografier, emellanåt sinnrikt monterade i form av större bildcollage. Redaktören för *Fotografisk tidskrift*, Albin Roosval, gav tillsammans med Ernest Florman – som också kinematograferade på utställningen – ut en illustrerad katalog kring "den fotografiska afdelningen" med illustrationer och tidstypiska annonser för de olika deltagande fotofirmorna.⁴⁷

Fotoutställningen visade vid sidan av vanliga fotografier också skioptikonbilder och stereoskopiska bilder. Firma Axel Rydin, påtalade Hasselgren, "presenterar en del interiörer samt ett par stereoskop med bilder." Om Axel Lindahls fotografiäffär hette det vidare, att firman "fotograferat hela Sverige från Ystad till Haparanda, åtminstone allt mera sevärdt. [...] En del af vyerna förekomma på opalplåtar, andra i form af diapositiv, det vill säga

transparenta fönsterbilder." Hasselgren påtalade också att det "torde i detta sammanhang böra anmärkas att firman i fråga förvärfvat sig uteslutande rätt att fotografera å utställningsområdet."⁴⁸ I Nordiska museets bildarkiv finns det ett hundratal sådana "officiella utställningsbilder". Fler-talet av dem härrör från Svenska turistföreningen som kring sekelskiftet 1900 hade Sveriges mest omfattande fotografiska bildarkiv, vilket sedermera donerades till Nordiska museet. Ett antal av de mediefirmor som var representerade på fotoutställningen producerade emellertid också bilder av utställningen. Fotofirmorna Scholander, Larssons eller Westphals bilder

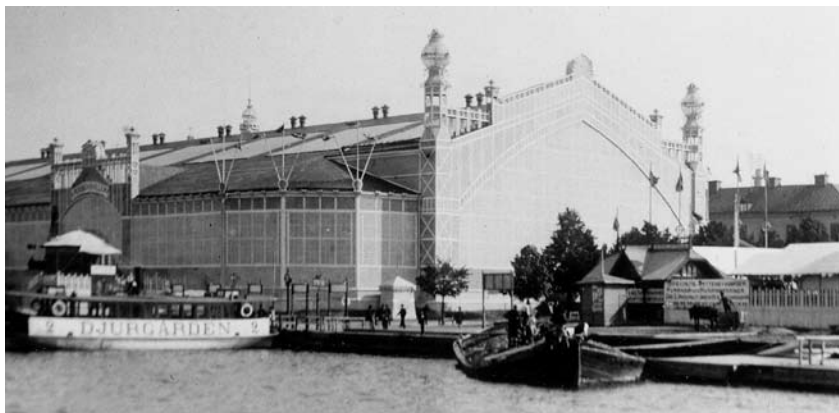
Allm. Tel. 73 00.	Riks Tel. 7 48.
<p>SVEN SCHOLANDER Lilla Vattugatan 14, STOCKHOLM.</p> <p>F. W. HASSELBLAD & Co. GÖTEBORG</p>	
<p>Fotografiska ✨</p> <p>✨ ✨ Artiklar.</p>	
<p>Största lager af STATIVKAMEROR, RESEKAMEROR, HANDKAMEROR AF EGET FABRIKAT, EXCELSIORPAPPER och alla öfriga UTENSILIER i RIKASTE URVAL och till BILLIGASTE PRISER.</p>	
<p><u>Obs!</u> Vid vår monter i FOTOGRAFISKA UTSTÄLLNINGSBYGGNADEN tillhandahålles HANDKAMEROR, PLÅTAR och FILMS till i handeln gällande vanliga priser.</p>	
<p>MÖRKURM FINNES Å PLATSEN.</p> <p style="font-size: small;">ALLM. TELEFON 80 49.</p>	

Utställningsannons för Sven Scholander & F. W. Hasselblads fotografiska artiklar. Ur *Illustrerad katalog öfver den fotografiska afdeln. vid Allm. konst- och industriutst. i Stockholm 1897*, red. Albin Roosval & Ernst Florman (Stockholm, 1897).

skiljer sig inte nämnvärt från Lindahls – förutom att deras fotografier alltid avbildade utställningen på håll. Firman Tunell & GoÛs tillverkade till exempel bildserien ”Från Skansen” med ett antal bilder på utställningsområdet tagna uppifrån Skansens höjder. Juridiskt var det en nödvändig visuell medieringsstrategi eftersom Lindahl hade bildrättigheterna på det fysiska utställningsområdet.⁴⁹

Alla illustrationerna i Hasselgrens bok var dock producerade av Lindahl vars ”verksamhet vi ha att tacka för de illustrationer av utställningen, som pryda [mitt] arbete.”⁵⁰ Om man bläddrar i Hasselgrens *Utställningen i Stockholm 1897* framgår det klart och tydligt att fotograferingsmediet också utnyttjades på en rad andra sätt under utställningen. I bland annat ”Gelli-vare-montern” åskådliggjorde fotografier traktens utseende, i ”Gamlestadens fabrikers” monter var ”anbragta fotografier dels af de väldiga fabriks-lokalerna utan och innan, dels af [...] arbetspersonalen”, och i Stockholms stads paviljong – vars mediala strategier Frans Lundgren diskuterar i sitt bidrag – fick man en god inblick i ”vattenledningsverkets hemligheter [...] genom en serie fotografier.”⁵¹ Men om dessa medieringar var publikt attraktiva, fanns det på utställningen också en snarlik men mer nationellt uppbygglig form av medial presentation centrerad kring teknik, framsteg och industriell styrka. Liksom senare under 1900-talet förelåg det en spänning i tidens mediebruk där en befrämjande didaktisk attityd blandades med mer kommersiella intressen. I synnerhet fotografiet blev både ett underhållande och ett didaktiskt hjälpmedel i de olika utställningspaviljongerna, men även andra medier som till exempel statistik användes för den här formen av dubbel kommunikation. Hos en rad näringar skapade utställningen ett behov av att medialt dokumentera och förmedla den egna yrkesutövningen. Det var en praktik som sedermera togs över av industrifilmproduktion och olika former av mer internt, didaktiskt mediebruk.

Att fotograferingsmediet användes flitigt på utställningen ger en antydning om att bilden av Stockholmsutställningen 1897 i mycket präglades av de visuella medier som dokumenterade den. I det bevarade fotografiska materialet från utställningen dominerar exteriör- och interiörbilder. De förra är i regel fotograferade på håll som etableringsbilder. Ett fåtal personer figurerar ibland i bild, men det centrala är själva utställningsarkitekturen som till exempel Maskinhallen. Om det existerade få människor i exteriörbilderna, hittar man ännu färre personer i de fotografier som avbildar utställningens



Flertalet bevarade fotografier visar upp ett folktomt utställningsområde. Okänd fotograf. Stockholms stadsmuseum.

interiörer. På dessa bilder var det själva utställningen och den storslagna arkitektoniska interiören, men framför allt det utställda – objekt, varor och maskiner – som stod i centrum. På några av dessa foton figurerar även människor, men de är knappt synliga på grund av mängden objekt i bild. På fotografiet ”Interiör av Maskinhallen” hämtat ur Storås bildarkiv till exempel, syns ett grafiskt virrvarr av vajrar och hjul, pistonger och kranar – och en skugglik gestalt i höger bildkant. Ibland avbildade de mer officiella fotografierna, till exempel Axel Lindahls bild av Hultmans chokladfabrik, ”Kullans Choklad & Cacao”, de personer som arbetade i paviljongen – i det här fallet fyra unga kvinnor som på håll blickade in i kameran.⁵² Men tidens arkitekturfotografiska ideal framhöll att byggnader helst borde avbildas utan människor. De flesta bilderna hade en klart uttalad dokumenterande prägel och kameraobjektivet tecknade utställningen skarpt och inträngande. Fotohistoriskt var detta en medieringsstrategi som en av tidens fotografiska stilriktningar, piktorialismen, vänt sig emot alltsedan 1880-talet. Piktorialismens bilder kännetecknades istället av oskärpa och konturupp-lösning, men den typen av estetiserade fotografier finner man mycket lite av i det fotografiska arkiv utställningen lämnat efter sig. Bara ett fåtal av Axel Lindahls fotografier hade drag av piktorialismens estetik.

Ovanligt många av fotografierna som utställningen lämnade efter sig är tagna från ett upphöjt perspektiv; en form av fotomediala översikter som Anders Ekström diskuterar i sitt bidrag. De ballongfotografier från utställ-



På fotografier av paviljongernas interiörer skymtar bara enstaka besökare. Okänd fotograf. Storas bildarkiv.

ningen som Ekström behandlar är inte minst intressanta på grund av den mängd åskådare som bevittnade uppstigningarna. På dessa foton får man en grafisk känsla för det myller av människor som emellanåt karakteriserade utställningen. Men som påtalats visade de flesta foton ett folktomt utställningsområde och paviljonger utan besökare. Utställningsmakarna var främst intresserade av bilden av utställningen i sig, och dessa iscensatta bilder visade knappast upp utställningen på det sätt tidens besökare upplevde den – även om publiken nog påverkades av dem innan de gjorde ett besök. Jämför man till exempel Axel Lindahls bild av Prippska terassen i det officiella fotografiska minneshäftet från utställningen, med den något mer profana bildframställningen i vykortet ”Helsning från Stockholmsutställningen 1897 – Prippska Terassen”, är det tydligt att det grafiskt, estetiskt och minnesmässigt handlade om olika typer av medieringar. Vykortets mer livliga bildframställning liknade snarare de få filmfragment som spelades in under sommaren 1897, där utställningens folkvimmel stod i fokus mer än det utställda.

En diskussion kring olika visuella medieringsstrategier på utställningen 1897 bör såtillvida inte bara utgå från de mer officiella fotografierna.



I fotografiet av Pripsska Terrassen ställs utställningsarkitekturen som sådan i blickpunkten. Ur *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiaffär, 1897).



I vykort som avbildar Pripsska Terrassen är det myllrande folklivet ett huvudmotiv. Anton Ljunglöfs Litografiska Anstalt 1897. Nordiska museet.

Utställningen massmedierades visuellt på en rad olika sätt, bland annat i teckningar i den illustrerade pressen och i en mängd vykort, på film och i stereoskopisk form. Kring de två sistnämnda medieformerna finns ett spännande arkivmaterial; i synnerhet den rörliga bilden av utställningen är fascinerande eftersom filmmediet fick sitt publika genombrott på utställningen. Rörliga bilder hade förvisso visats i Sverige redan föregående sommar i Malmö, dessutom hade en rad rundresande kinematografförevisare introducerat mediet i landsorten. Men det massmediala genomslaget för filmen kom på Stockholmsutställningen. Att en permanent biograf skulle etableras där förefaller ha varit allmänt bekant. *Gefle-Posten* påtalade till exempel i april 1897 att de ”båda storartade uppfinningarna, kinematographen och graphophonen [...] under utställningen i Stockholm komma att [...] exponeras i en särskild paviljong.”⁵³ Uppemot 75 000 människor lär ha betalat inträde till utställningskinematografen där det också visades film från den pågående utställningen.

Kinematografen var belägen i den medeltida kopia av Stockholm som byggts upp på utställningsområdet. Som Marina Dahlquist beskriver drevs den lilla biografen av Numa Petersons Handels- och Fabriks AB på koncession från bolaget Lumière. Bröderna Lumières filmfotograf Alexandre Promio övervakade till en början filmförevisningarna, samtidigt som han tillsammans med Ernest Florman, som lärde sig att filma för Petersons räkning, kinematograferade nya filmer i Stockholm med omnejd. Det blev sammanlagt sjutton enminutersfilmer under sommaren 1897, varav några kinematograferades på egen hand av Florman. Dessa filmer framkallades och kopierades på Numa Petersons fotolaboratorium för visning på utställningskinematografen. I juli rapporterade *Stockholms-Tidningen* till exempel att en rad svenska bilder hade premiär: ”*Kinematografen* i Gamla Stockholm har nu lyckats förskaffa sig äfven en del svenska bilder. Så får man se [...] Slottsporten i Gamla Stockholm och ett slagsmål dårsammanstädes.”⁵⁴

Ett fåtal av dessa filmer har bevarats – först i Svensk Filmindustris arkiv och sedan på Tevearkivet på Sveriges Television. I det så kallade SF-arkivet på SVT som innehåller landets allra äldsta filmmaterial, finns bara ett fåtal filmer som kan dateras till 1800-talet och utställningen. Det rör sig om tre filmrullar, en med några amerikanska filmfragment och två med en del av de filmer som Promio och Florman spelade in 1897. Det svenska filmarkivets ursprung sammanfaller därför på ett märkligt sätt med Stockholmsutställ-

ningen 1897. Förvisso finns det en ännu äldre film bevarad, Max Skladanowskys *Komische begebnungen im Tiergarten zu Stockholm* inspelad på Djurgården 1896. Men för dem som ägnat sig åt den svenska filmhistorien har utställningen ofta tjänat som en historiografisk utgångspunkt. Den svenska filmens historia börjar helt enkelt på utställningen 1897.

Bröderna Lumières rundresande kinematografer strävade efter att avbilda det som professionella stillbildsfotografer i regel ansåg störande. Man ställde gärna upp filmkameran mitt på dagen i starkt ljus på urbana platser där det var som mest rörelse. Det mediespecifika med de rörliga bilderna som Promio och Florman spelade in från utställningen är just att de vimlar av folk. Bilderna är fyllda av besökare som antingen förväntansfullt stiger av ångslupar eller entusiastiskt hyllar kung Oscar II på utställningsområdet. I enlighet med bröderna Lumières affärsstrategi filmades folk; de var presumtiva biobesökare och det speciella med den rörliga bilden var dess förmåga att avbilda liv och rörelse. Det finns därför en stark närvarokänsla i dessa filmsekvenser, framför allt när kameran monterats på en båt och både kamera och motiv rör sig. I regel kinematograferade dock Promio och Florman statiskt – men inte alltid på avstånd. Distansmässigt skiljer sig filmbilden av utställningen från fotografiska medieringar som gärna strävade efter bildmässig överblick. Filmkameran befann sig däremot emellanåt mitt ibland folket, speciellt i de sekvenser som avbildade kungens besök på utställningen.

Kortfilmerna från Stockholmsutställningen 1897 har under 1900-talet återanvänts i en rad dokumentärfilmiska och televisuella sammanhang. Framför allt genom tv-mediet har de påverkat eftervärldens föreställningar om hur utställningen såg ut och uppfattades. Samtidigt råder det en viss filmarkivarisk osäkerhet kring vilka filmer som egentligen hör samman med utställningen. Denna osäkerhet aktualiserar mediearkeologins återkommande uppmaning om att ge akt på de föresatser som reglerat medial arkivering och dokumentation. Katalogiseringen av filmerna från 1897 prioriterades inte på Svensk Filmindustri under mellankrigstiden. SF hade inte resurser att omkopiera de gamla nitratfilmerna och i början av 1960-talet såldes SF-arkivet till Sveriges Radio. Grundtanken från SR:s och senare SVT:s sida var att använda detta kulturhistoriskt unika kort- och journalfilmsmaterial i olika tv-produktioner. Filmarkivarien Gardar Sahlberg från SF följde med filmmaterialet, med syfte att ansvara för restaureringen och dokumentationen av filmerna. Sahlberg hade ett stort intresse för den do-

kumentära filmens historia. I ett internt PM från 1962 ”angående Svensk Filmindustris journalarkiv” påpekade han till exempel:

[...] i synnerhet den levande bilden, utgör ett värdefullt komplement till de litterära historiska och kulturhistoriska dokumenten. Det är också påtagligt att människans bildmedvetande befinner sig i snabb utveckling. Om också den stora allmänheten av idag visade sig sakna blick för vad som hände för femtio år sedan, kan det tänkas att den i framtiden nått en sådan mognad, att den ser hundraåriga journalfilmer med samma intresse som den nu läser *Svenska folkets underbara öden*. Den rent pedagogiska faktorn spelar här också en viktig roll. Låter vi nu detta material gå till spillo, kan eftervärldens dom över vår generation bli hård.

Den något bittra tonen i detta PM kom sig av att Sahlberg var besviken över den uteblivna ekonomiska framgången med sin egen kompilationsfilm, *När seklet var ungt – en bildkavalkad från åren 1897–1914* (SF, 1961). Baserad på det arkivmaterial som SF bevarat alltsedan utställningen 1897 var tanken att filmen finansiellt skulle bidra till ”arkivets förnyelse” som Sahlberg uttryckte det.⁵⁵ Men så blev inte fallet. Däremot är *När seklet var ungt* mediearkeologiskt intressant eftersom Sahlberg klippte och redigerade om filmmaterialet från utställningen 1897 utan att tydligt arkivariskt ange det.

När seklet var ungt inleddes med ett antal tecknade stillbilder av historiska händelser. Därefter klippte Sahlberg till en av Promios och Flormans filmer kinematograferad från en ångslup som närmade sig maskinhallen på utställningen 1897. Berättarrösten påtalade samtidigt att ”riktigt levande blev bilderna först tack vare filmkameran. Redan halvtannat år efter att den uppfunnits gjordes i Sverige det första storreportaget. Det var i maj 1897 då Oscar II:s tjugofemåriga regering firades med en stor jubileumsutställning på Djurgården.” I *När seklet var ungt* följde ytterligare två liknande arkivsekvenser från utställningen, nu med enbart pålagd musik. Sahlberg använde bland annat sekvensen på industrihallen filmad från Djurgårdsbron. Därefter redigerade han in två sekvenser ur Flormans upptagning av de fiktiva slagsmål som regelbundet anordnades i Gamla Stockholm under utställningen, *Slagsmål i gamla Stockholm* (Lumière, 1897), samma film som annonserades i *Stockholms-Tidningen*.

Sammantaget varade arkivsekvenserna i *När seklet var ungt* i ungefär en minut. Dessa filmfragment återfinns också i längre originalversioner i SF-



Stillbilder ur Gardar Sahlbergs dokumentära kompilationsfilm, *När seklet var ungt – en bildkavalkad från åren 1897–1914* (SF, 1961). Bilderna från utställningsbiografen (10 till 12) har Sahlberg iscensatt. Hans film och arkivfilmen SF 2001A är dock helt identiska. Sahlberg redigerade med andra ord originalmaterialet från 1897, men angav inte det i den kortkatalog över filmerna från Stockholmsutställningen 1897 som han själv sammanställde under 1960-talet på Sveriges Television. Följden har blivit att man trots att de sekvenser som Sahlberg monterade in tillhörde originalfilmerna från utställningen. SVT Tevearkivet & Statens ljud- och bildarkiv.

arkivet, men Sahlberg kortade ned de flesta tagningar och använde utställningsfilmerna på ett klassiskt kompilationsmanér där berättarröstens argumentation sammanfogade bildflödet till en helhet. Över de sistnämnda slagsmålssekvenserna påtalade berättarrösten: ”man hade rekonstruerat Vasatidens gamla Stockholm och i en liten lokal vid Stortorget gavs nu den första filmföreställningen. Kung Oscar själv var med om premiären och vi skall göra honom sällskap och se vad han såg.” Mediearkeologiskt är det här som Sahlbergs film börjar bli intressant. Den övertoning som följde med en inkopierad bildruta i filmens överkant med framryckande kavalleri var till exempel en helt ohistorisk sekvens som inte hade något med arkivfilmen från utställningen att göra. Sekvensen bestod av en fiktiv inzoomning i en biograf, en bild som Sahlberg själv monterat i klippbordet med hjälp av det amerikanska filmmaterial som sparats på en av de äldsta filmrullarna. Den tågscen med en familj på en banvall som följde, vilken kung Oscar påstås ha tittat på, härrörde också ur det amerikanska filmmaterialet. Sahlberg försökte helt enkelt iscensätta ett biografbesök på utställningskinematografen sommaren 1897 med hjälp av det äldsta filmmaterialet som bevarats. Det var ett försök att ge liv åt de stumma sekvenserna och Sahlberg drog sig inte ens för att foga in textskyltar på filmduken i den fiktiva biografen för att rama in föreställningens ”glansnummer”: ”Konungens ankomst till utställningen”. De påföljande arkivsekvenserna med jublande folkmassor hade dock åter hämtats från en av Promios och Flormans filmer.

Filmsekvenserna från utställningen 1897 i *När seklet var ungt* växlade med andra ord mellan det fiktivt iscensatta och det dokumentärt autentiska. Vad som arkivmässigt framstår som än mer uppseendeväckande är att dessa bitvis iscensatta sekvenser från utställningen 1897 i Sahlbergs film, faktiskt är identiska med en av de bevarade filmrullarna från utställningen. Det förefaller med andra ord som om Sahlberg helt enkelt kopierat, redigerat och iscensatt arkivmaterialet från 1897, och sedan inte skrivit in detta i den kortkatalog över SF-arkivet som han själv sammanställde under 1960-talet. Följden har blivit att tv-programmakare och filmare trots att de sekvenser som Sahlberg monterade in 1960 tillhörde originalfilmerna från utställningen 1897.

Att det råder ett komplext förhållande mellan mediala representationer och historiska sakförhållanden är inte ägnat att förvåna. Filmbilden av utställningen är just illustrativ för hur mediet *per se* visade upp sig – sna-

rare än det som avbildades. Vad den rörliga bilden visade 1897 var sekundärt i förhållande till att det som visades upp på filmduken rörde sig. De filmer som blivit kvar efter utställningen är därför fragmentariska och visar endast bitar och detaljer av utställningsområdet. Men om filmbilden av utställningen skymdes av mediet självt, doldes den även av Oscar II och hans hov eftersom det filmarkiv som utställningen lämnade efter sig dominerades av kungen. Faktum är att för utställningsforskaren så skymmer hovet grafiskt denna händelse; kungen är helt enkelt i vägen för den indexikala information om utställningen som filmbilden skulle kunnat ge.

Liknande (film)arkivariska problem kring historiens medialitet hittar man inte i det stereoskopiska materialet från utställningen. I Nordiska museets bildarkiv liksom på Stockholms stadsmuseum finns ett antal bevarade stereoskopiska fotografier från utställningen. Stereobilder var ett populärt massmedium under det sena 1800-talet och intresset för stereobilder var fortfarande stort kring sekelskiftet 1900. Inom fotohistorien har stereobilden dock uppmärksammats i mycket ringa omfattning. Det beror dels på att det mycket sällan finns en angiven fotograf, men framför allt på att de stereoskopiska bilderna massproducerades för en kommersiell bildmarknad i längre serier. Stereobilden försökte inte ens vara fotokonst, den var ett massmedium som konsumerades i hemmet eller publikt i olika sammanhang. Stereobilden var medialt lågkulturell och den har därför inte bevarats i någon större omfattning. Bara elva stereobilder finns till exempel i bildarkivet på Nordiska museet, att jämföra med de fyra foliantmappar med vanliga fotografier som museet har från utställningen 1897. Just dessa stereobilder ingick i den övergripande bildserien *Nordiskt panorama* och producerades av Rydins atelier i Stockholm – en firma som också ställde ut i fotopaviljongen på utställningen. Serien förefaller dock inte ha varit färdigställd förrän efter utställningen. ”Denna fotografi utgifven 1898. Eftertryck förbjudes”, stod det på baksidan av bilderna, och firma Rydin påtalade också att man hade lager av stereoskopbilder från stora delar av Sverige.

Att baksidan av bilderna utnyttjades som annonsutrymme – samma reklam var tryckt på alla bilder – ger en indikation om att stereobilds-genren skilde sig från vanliga fotografier. Bild och annons var bokstavligen ett. Som brukligt var i stereobildssammanhang var samtliga bilder också numrerade. I det bevarade bildmaterialet hade ”Arméns utställning, interiör” det högsta numret, 107. Det rörde sig med andra ord om en bildserie på



i Stockholm 1897.

Allmänna Konst- och Industriutställningen

107. Arméns Utställning, interiör.

Interiör av arméns utställning. Stereoskopiskt fotografi i serien "Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897". Serien ingick i fotofirman Rydins *Nordiskt panorama* och producerades 1898. Nordiska museet.



i Stockholm 1897.

Allmänna Konst- och Industriutställningen

66. Gamla Stockholm. Våffelbruket.

Våffelbruket i Gamla Stockholm. Stereoskopiskt fotografi. Ur "Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897". Rydins *Nordiskt panorama* 1898. Nordiska museet.

mer än hundra bilder med titeln "Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897". Poängen med stereobilder var den stereoskopiska effekt som de bägge parallellmonterade fotografierna åstadkom när man betraktade dem i ett stereoskop. För att öka denna effekt accentuerade stereofoton i regel det grafiska bilddjupet. Bilderna i serien från utställningen kännetecknas just av ett perspektivistiskt djup, ofta med en rad objekt i bildens förgrund för att förhöja den stereoskopiska effekten. I bild "59. Trädgårdsutställningen" var till exempel ett antal personer avbildade både i det främre och bakre bildrummet. Detsamma gäller bild "14. Nordiska Museet, lappländsk slöjd" med utställningsbord och objekt både i för- och bakgrund. När det gäller de personer som figurerade i stereobilderna framstod dessa i regel som uppställda framför kameran. I bild "66. Gamla Stockholm. Våffelbruket" föreföll människorna vara strikt regisserade – även om bilden var stereomässigt misslyckad eftersom kvinnan som höll upp kaffe enbart figurerade i det ena fotot. I ett flertal av Rydins stereobilder från utställningen dominerar denna tidstypiska tablåestetik, vilken senare också blev vanlig i den tidiga fiktionsfilmen.

Den bild av utställningen som stereobilderna visade upp var med andra ord mediespecifik för stereogenren. Bildframställningar med perspektiv dominerade, ofta med grafiska objekt i bildens för- och bakgrund. Rydins stereoskopiska bildserie visade upp utställningen, men bilden av den reglerades i ännu högre grad av olika mediekonventioner som alltsedan 1850-talet använts inom stereogenren. Denna praktik påverkade bildframställningen innan fotografierna togs, ungefär på samma sätt som de konventioner som styrde vad de rörliga bilderna från utställningen dokumenterade. Samtidigt återkommer naturligtvis en rad utställningsmotiv i Rydins stereobildserie; paviljonger och besökare, montrar och objekt. Men sättet som dessa dokumenterades på skiljer sig avsevärt från de vanliga fotografierna från utställningen.⁵⁶

Avslutning

I radioarkivet på Sveriges Radio finns ett program från 1938 med hovfotografen Ernest Florman. Florman hade då en halvsekel lång karriär som professionell fotograf bakom sig. I programmet "Ögonvittnen berättar: När filmen låg i vaggan", talade den då sjuttiofemårige Florman om sitt arbete

som filmfotograf under Stockholmsutställningen 1897. ”Jag vill [...] inte påstå att det var något egentligt nytt man behövde lära för att filma”, hävdade han med knarrig röst, ”om det också var en del att iakta utöver det vid annan fotografering vanliga.” Medieringens strategier och praktiker både liknade och skiljde sig från varandra. Det var Numa Peterson som ville visa utställningsbesökarna svenska filmer, påtalade Florman, så han köpte en filmkamera från ”firma Lumière i Lyon, och importerade också en ung fransk filmfotograf, monsieur Promio för att här introducera filmen. Så vände sig firman till mig med anhållan att jag [...] skulle åta mig filmningen. Det behöver väl inte sägas att det var med glädje jag begagnade tillfället att få göra bekantskap med denna intressanta nyhet inom fotografin.” Arbetet gällde ”framför allt att ta filmer för utställningsbiografen.”

Flormans radioreminiscenser från utställningen 1897 ger en vink om att den tidiga filmen måste förstås i ljuset av andra medier. På samma sätt som den här artikeln argumenterat för att se på mediehistorien som ett icke-linjärt, flerskiktat system av mediala praktiker, mindes Florman att han ansåg att den rörliga bilden var en ”nyhet inom fotografin.” Medieringspraktiken var dock bitvis annorlunda, filmen var till exempel alltför kort: ”man måste ha mycket noga klart för sig i förväg vad, och när, man skulle filma för att verkligen få med det viktigaste”. Dessutom kunde det hända att filmen ”hakade upp sig, och man hade då ingen möjlighet att klara sig så hastigt att inte tillfället var förfelat.” Därtill var den tidens råfilm inte speciellt ljuskänslig, vilket gjorde att Florman bara kunde kinematografera i någorlunda vackert väder. På utställningen 1897 var det heller inte speciellt enkelt ”att få lämpliga platser att stå på”, även om Florman ”hade polismästaren till hjälp. [...] Följden var naturligtvis att mycket som man skulle velat fotografera inte blev det.”⁵⁷

Flormans mediala minnen, sparade på en lackskiva med ytterst begränsad lagringskapacitet med bara fem minuters inspelningsmöjlighet på varje sida, är mediearkeologiskt talande på flera sätt. För det första antyder de behovet av en bredare förståelse av mediehistorien – inte minst aktualiserat av ett historiskt radioprogram med en fotograf som berättar om den svenska filmens ursprung – även om det inte bara var mediespecifika strategier utan också mycket vardagliga orsaker som väder och tillgång till lämplig plats som bestämde hur de filmer som kinematograferades på utställning såg ut. För det andra utgjorde själva teknologin ett medieringshinder – kameran

kunde haka upp sig och filmen gå av – ett faktum den här artikeln ägnat alltför lite uppmärksamhet. Och för det tredje gällde det att ha noga klart för sig hur man skulle avbilda.

Bilden av utställningen präglades med andra ord på förhand av de visuella medier som dokumenterade den. Denna artikel har utifrån ett mediearkeologiskt perspektiv resonerat kring hur olika representationsätt påverkade det mediematerial som utställningen lämnade efter sig. Dessutom påverkade själva arkiveringen ibland förståelsen av mediematerialet. Det som hamnade i arkiv var dels beroende av en rad arkivariska förutsättningar, dels av olika mediala produktionsförhållanden. Den rörliga bilden dokumenterade utställningen på ett sätt, det stereoskopiska fotografiet på ett annat. De arkivtekniker och mediepraktiker som användes för att presentera och representera utställningen reglerade därför på en rad sätt hur den uppfattades – och alltjämt uppfattas. För samtidens och inte minst framtidens betraktare arkiverade tidens lagringsmedier utställningen i enlighet med tidsbundna och mediespecifika föreställningar.

Noter

- 1 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna Konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröléen, 1897), 1043.
- 2 J. P. Velander, "Anmälan", *Årets minnen*, nr 1, 1897.
- 3 För citaten, se *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897: Revy i bild och ord* (Stockholm: Gustaf Chelius' förlag, 1897), 2; "'Undren' på utställningen", *Stockholms-Tidningen* 4/8 1897.
- 4 Albert Engström, *Öl-ländningen* (Stockholm: Nordiska museet, 1997).
- 5 Dessa småskrifter återfinns på Nordiska museets bildarkiv: "Stockholm. Utställningar. Konst-Industriutställning år 1897. II".
- 6 Hasselgren, 1042.
- 7 För en mediehistorisk introduktion till skriftens mediala status, se Otto Fischer & Thomas Götselius, "Den siste litteraturvetaren", i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur* (Gräbo: Anthropos, 2003), 7–31.
- 8 "Det är ett mycket brokigt arkiv som utställningsforskaren har att tillgå. [...] Utöver det rikliga tidningsmaterialet [är] 1890-talets tidskriftsflora [en] viktig källa för information om turerna kring det stora utställningsprojektet." Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), 13.

- 9 Det är framför allt Ekström som tecknat bilden av utställningen. För en moder- nitetsmedial diskussion kring utställningen 1897, se även Allan Pred, *Recognizing european modernities: A montage of the present* (London: Routledge, 1995).
- 10 ”The bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if these texts masquerade in the guise of wars or revolutions.” Paul de Man, ”Literary history and literary modernity”, *In search of literary theory*, red. Morton W. Bloomfield (Ithaca: Cornell University Press, 1972), 267.
- 11 För en diskussion kring historiens medialitet, se Pelle Snickars och Cecilia Tren- ter, red., *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- 12 ”Arkeologi”, *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi*, bd 1 (Stock- holm, 1904), 1488.
- 13 Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Staffanstorps: Cavefors, 1972).
- 14 ”Our notion of genealogy is indebted to Foucault, for we too are looking for historical affiliations and resonances and not for origins.” Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), 21.
- 15 I en genomgång av olika mediehistoriska framställningssätt används till exempel begreppet ”media archaeologies” i Martin Lister, m.fl., red., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003) 56–59. Erki Huhtamo har också i en rad mediehistoriska texter använt sig av begreppet ”media archaeology”. För en diskussion se till exempel Erki Huhtamo, ”Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen”, *Iconics*, vol. 7, 2004. Mediearkeologibegreppet används därtill emellanåt i olika nätbaserade konstsammanhang, till exempel på den hol- ländska sajten ”debaliedossiers” – <http://www.debalie.nl/dossierpagina.jsp> (senast kontrollerad 2005-11-15) – där det är uppenbart att kopplingen mellan nya digi- tala medier och ”gamla döda” medier fascinerar.
- 16 Thomas Elsaesser, ”The new film history as media archaeology”, *Cinéma* (under utgivning, 2006).
- 17 Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels* (München: edition text + kritik, 2002). Se även Klaus Kreimeiers, ”Medienge- schichte des Films”, *Handbuch der Mediengeschichte*, red. Helmut Schanze (Stutt- gart: Kröner, 2001).
- 18 Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens* (Hamburg: Rowohlt, 2002) Jämför även Knut Ebeling & Stefan Altek- map, red., *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künste* (Frankfurt am Main: Fischer, 2004); Stephan Andriopoulos & Bernhard J. Dotzler, red., *1929: Beiträge zur Archäologie der Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

- 19 Thomas Elsaesser, "Archives and archaeologies: The place of non-fiction film in contemporary media", *Films at work*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (under utgivning, 2006).
- 20 Wolfgang Ernst, *Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Erzählen* (München: Fink Verlag, 2003).
- 21 Wolfgang Ernst, *M.edium Foucault: Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien* (Weimar: VDG, 2000).
- 22 Som Wolfgang Ernst påtalat: "Medienarchäologie untergräbt also die Beschäftigung mit dem manifesten Archiven und sucht das mediale Gesetz, die das Ordnung der Dinge *in ihrer Produktion selbst steuert*: etwa den photographischen Apparat für die Produktion von Bildern in Mengen" [min kursiv]. Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung* (Berlin: Merve Verlag, 2002), 19.
- 23 "Der Beitrag der Medienarchäologie zur Kommunikationswissenschaft ist ... das Wissen vom Specier(n)." Wolfgang Ernst, "Medien@rchäologie (Provokation der Mediengeschichte)", *Schnittstelle: Medien und kulturelle Kommunikation*, red. Georg Stanitzek & Wilhelm Voflkamp (Köln: DuMont, 2001), 250.
- 24 Ibid.
- 25 För en diskussion, se Pelle Snickars, "Arkiv, kulturarv och audiovisuella medier", *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar*, red. Peter Aronsson & Magdalena Hillström (Linköping: Tema Q, 2005).
- 26 För en diskussion, se Vanessa Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 160.
- 27 Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001), 88-92.
- 28 Andreas Theve, Mats Wickman & Ove Hahn, *Folkets Gröna Lund* (Stockholm: Lind & Co., 2003), 35.
- 29 Åke Sundborg, *Gröna Lunds Tivoli* (Stockholm, 1933), 50.
- 30 Carl Möller, "Terräng och byggnader", *Allmänna Konst och Industriutställningen i Stockholm 1897: Officiell berättelse*, I, red. Ludvig Looström (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899), 61. Pressen rapporterade också kortfattat om köpet. *Stockholms Dagblad* meddelade till exempel den 1/4 1896: "Rundmålningsbolagets egendom inköpt till Stockholmsutställningen. Området för den blifvande Stockholmsutställningen kommer att än ytterligare utvidgas, i det att utställningens förvaltningsutskott nu inköpt rundmålningsbolagets egendom för ett pris af 225 000 kr." Noterbart är att den regelbundna annonsen för panoramat i tidningen, vilken upphört under några veckors förhandlingar, åter var på plats i tidningen dagen därpå, "Pompeji förstöring – förevisas i Rundmålningen vid Djurgårdbron". Samma dag den 2/4 publicerades också en kommentar under

rubriken ”Stockholmsutställningen 1897” där det påtalades att ”äfvensom två rundmålningar” ingick i priset, samt att ”utställningens förvaltningsutskott kommer att fortsätta rundmålningsbolagets rörelse äfven under utställningen.” Redan en vecka senare den 9/4 kunde man dock i en mindre artikel och i en annons för rundmålningen i *Stockholms Dagblad*, läsa att attraktionen bara skulle förevisas ”en kort tid” och att priset därför var ”nedsatt till 50 öre alla dagar”.

- 31 ”Stockholmsutställningen 1897”, *Stockholms Dagblad* 10/4 1896.
- 32 Hasselgren, 416.
- 33 Ibid, 18. På utställningen 1897 fanns det dock andra paviljonger där nationella panoramabilder förevisades. I Turist- och sportpaviljongen, belägen alldeles intill rundmålningsbyggnaden, förevisades till exempel Johan Tiréns panorama ”Jemtlandskt vinterlandskap med hvilande renhjord”, en bild som hyllades av tidens konstkritiker. För en diskussion, se Anders Ekström, ”Konsten att se ett landskapspanorama. Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet”, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900*, red. Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren (Uppsala: Idé- och lärdomshistoria, 2000), 125–131.
- 34 ”Rundmålningsbyggnaden på Djurgården”, *Aftonbladet* 28/8 1889.
- 35 Se framför allt Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmedium* (Frankfurt: Syndikat, 1980). Bernhard Comments, *The panorama* (London: Reaktion Books, 1999) innehåller också en detaljerad diskussion kring panoramamediet. Speciellt intressant är att Comment lyfter fram mediets efterhistoria under 1900-talet, med fokus på länder i Östeuropa där panoramamediet hade en propagandistisk funktion.
- 36 ”Rundmålningsbyggnaden”, *Dagens Nyheter* 28/8 1889.
- 37 Se till exempel annons i *Svensk läraretidning*, nr 25, 1895, 316. Noterbart är att Willem Martens målning bättrades på under ledning av Julius Kronberg, etablerad konstnär och under slutet av 1890-talet verksam som professor vid Konstakademien. Eftersom Kronberg var historiemålare passade han för uppdraget; han hade slagit igenom med den skandalösa målningen *Jaktnymf och fauner* 1875, och – som Mark B. Sandberg noterat i *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003) – återfanns detta antika motiv också i en alternativ massmedial gestaltning på rundmålningsens systerattraktion, vaxkabinettet Svenska Panoptikon – som också invigdes 1889 en månad innan panoramat. Poängen är att Kronbergs verksamhet i olika medie- och konsthistoriska sammanhang antyder att uppdelningen mellan högt och lågt (ännu) inte cementerats. Arkitekten Isaeus var också professor, men han ägnade sig likväl åt panoramor – och Lindegren gestalade rundmålningsbyggnader i lika hög grad som han ritade ett Biologiskt museum. Gränsen mellan

- medial nöjeskultur och nationellt uppbygglig konst var flytande. Faktum är att man i pressens reception av rundmålningen 1889 kan notera ett intermedialt sätt att se. *Dagens Nyheter* skrev till exempel att panoramats ”art af bilder” kunde betraktas som ett slags ”konstprodukt. De ha visserligen samma syfte som t.ex. panoptikonbilderna [i vax], nemligen att verka sensationellt, men de kräfvä dock en konstnärs och detta icke blott en medelmåttig konstnärs fantasi och teknik.” ”Rundmålningsbyggnaden”, *Dagens Nyheter* 28/8 1889.
- 38 Till och med i Hasselgrens krönika hade man låtit reproducera två bilder av Biologiska museets interiör, se Hasselgren, 1013, 1015.
- 39 *Sverige: Illustrerad handbok för resande* (Stockholm: Bonniers, 1892), 8f.
- 40 Åke Abrahamsson, ”Panoramats skenvärld – 1800-talets bildtestrar”, *Stadsvandringar 15* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1992), 18.
- 41 *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897*, 3.
- 42 Möller, 84.
- 43 ”Panorama”, *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi* (Stockholm, 1914), 1430.
- 44 Sundborg, 50ff.
- 45 I det visuella mediematerial som finns bevarat utmärker sig fotografi, film och stereobilder för sitt distinkt mediespecifika sätt att avbilda utställningen. Ytterligare massproducerade bilder av Stockholmsutställningen 1897 hittar man förstås även i dagspressen och i den illustrerad pressen, men av utrymmesskäl behandlas det materialet inte i den här artikeln. För en diskussion kring bilder i dagspress och illustrerad press i relation till en bredare mediekontext kring sekelskiftet 1900, se Pelle Snickars, ”Reading Berlin 1909: ’Medienöffentlichkeit’, daily press and mediated events”, *Kinoöffentlichkeit 1895–1920*, red. Corinna Müller (München: Fink Verlag, 2006).
- 46 Citatet från Hasselgren, 899.
- 47 Albin Roosval & Ernest Florman, red., *Illustrerad katalog öfver den fotografiska afdeln. vid Allm. konst- och industriutst. i Stockholm 1897* (Stockholm: Svenska fotografers förbund, 1897).
- 48 Hasselgren, 903f.
- 49 Fotografier av firmorma Lindahl, Scholander, Larsson, Westphal och Tunell & Goës återfinns i Nordiska museets bildarkiv: ”Stockholm. Utställningar. Konst-Industriutställning år 1897. II / III”.
- 50 Hasselgren, 904.
- 51 *Ibid*, 214, 270, 361.
- 52 Fotografiet återfinns i Nordiska museets bildarkiv: ”Stockholm. Utställningar. Konst-Industriutställning år 1897. I.”
- 53 ”Lefvande bilder”, *Gefle-Posten* 3/4 1897.

- 54 "Dagbok från utställningen", *Stockholms-Tidningen* 3/7 1897.
- 55 Gardar Sahlberg, "PM angående Svensk Filmindustris journalarkiv 1962", Sveriges Radio Förvaltnings Dokumentarkiv "F2:3 Sahlberg".
- 56 Rydins stereoskopiska bildserie återfinns i Nordiska museets bildarkiv: "Stockholm. Utställningar. Konst-Industriutställning år 1897. II".
- 57 "Ögonvittnen berättar: När filmen låg i vaggan" (medverkande: Ernest Florman), Radiotjänst 23/10, 1938. Radioarkivet Sveriges Radio L-B 2911.

Marina Dahlquist

Att saluföra modernitet: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag

Ringvägens station i Saltsjöbaden utgjorde spelplatsen för en av de första svenska filmupptagningarna.¹ En vacker sommardag 1897 samlade ingenjör Mortimer Peterson släkt och vänner vid sin villa för att med hjälp av Lumières fotograf Alexandre Promio spela in en svensk variant av Lumières mest bekanta filmformat – ankomsten till stationen. I Petersons tappning var det emellertid inte anonyma resenärer som klev av tåget. Släkt och vänner hade kallats in, däribland signaturen Pompilius som 30 år senare i *Filmnyheter* berättade om händelsen. Pompilius hade som en i detta sällskap transporterats till närmsta tågstation för att resa till Ringvägens station där resten av sällskapet väntade på perrongen. När de anlände till stationen välkomnades de entusiastiskt av Petersons övriga vänner med välkomstkysar och ryggdunkningar.² Filmen visades under titeln *Tågets ankomst till saltsjöbaden* på Stockholmsutställningen i augusti 1897 och kom sedan att bli en del av Lumières programutbud och visades bland annat i Lyon i oktober 1900 under titeln *Suède: Panorama de Saltsjöbaden*.³

Tåg är ett av de mest prototypiska emblemen för modernitetens omstöpning av vår vardag. Forskningen kring modernitet har särskilt uppmärksammat kommunikationsmedlens teknologisering av människors liv, hälsa och hygien som en del av upplysningsprojektet, samt visuella teknologier. Samtliga dessa aspekter av det moderna samhället gick i varuform att finna på hyllorna i Numa Petersons etablissemang där medicinska utensilier trängdes med leksaktåg, fotografisk apparatur och film. Petersons rörelse, där sonen Mortimer var meddirektör, kan rent av liknas vid en modernitetsbutik där tidens tekniska nymodigheter introducerades och salufördes på den svenska marknaden. I linje med modernitetens ständigt föränder-

liga fundament vad gäller sociala, ekonomiska och kulturella villkor förnyades varuutbudet alltefter tidens behov.

I modernitetsbutiken

Numa Peterson (1837–1902) var ursprungligen apotekare, först i Vadstena och senare Stockholm, och även aktiv i Farmaceutiska föreningen.⁴ År 1874 startade Numa en bredare affärsverksamhet med butik på Hamngatan 32 i Stockholm, där han saluförde kemiska, farmaceutiska och fotografiska apparater och utensilier. År 1883 blev Numa Peterson kunglig hovleverantör.⁵ Vintern 1894 ombildades bolaget till Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag och leddes formellt av Numa fram tills hans död 1902 då sonen Mortimer (1867–1920) tog över verksamheten.

Intresset för fotografiartiklar fanns tidigt hos Numa som sålde fotografiska kemikalier och papper redan i början av 1860-talet på apoteket Kronan i Stockholm. Numa tog över apoteket efter några år och drev det tills han öppnade sin affärsverksamhet på Hamngatan, som enligt *Fotografisk Tidskrift*



Exteriörbild av butiken på Hamngatan 32. Det kungliga emblemet illustrerar Numa Petersons status som hovleverantör. Baksidan av *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Peterson* (Stockholm, 1886).

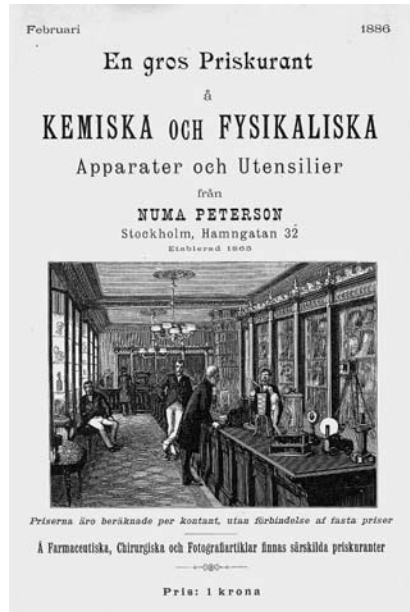


Illustration av Numa Petersons butik på Hamngatan 32. Försättsbladet till *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Peterson* (Stockholm, 1886). Kungliga biblioteket.

var Sveriges första fotografiska affär. När företaget presenteras för första gången i *Sveriges Handelskalender 1875-1876* upptas det dessutom endast under kategorin fotografiartiklar. Bolaget var inrymt på tre våningsplan med ett även med internationella mått mätt stort lager. Dessutom fanns snickeri- och mekanisk verkstad med egen tillverkning av bland annat ateljékameror, stativ och handkameror.⁶ (bild 6) Utrustning salufördes för såväl professionella som amatörer under en period då å ena sidan fotografyrket utvecklades, och å andra sidan intresset för fotografering ökade stort bland amatörer, framför allt efter att allt lättare handkameror och den lätthanterliga rullfilmen introducerats.⁷ Numa Peterson var även generalagent för ett antal internationella producenter, bland annat Antoine Lumière & ses Fils fotografiska utrustning. Det var en affärsuppgörelse som hjälpte Numa Peterson att göra en lyckosam inbrytning och etablering i filmindustrin.⁸



En interiörbild från Numa Petersons affär på Hamngatan 32 i Stockholm, omkring 1900. Stockholms stadsmuseum.



Numa Peterson till vänster och sonen Mortimer till höger på företagets kontor på Hamngatan 32, omkring 1900. Stockholms stadsmuseum.

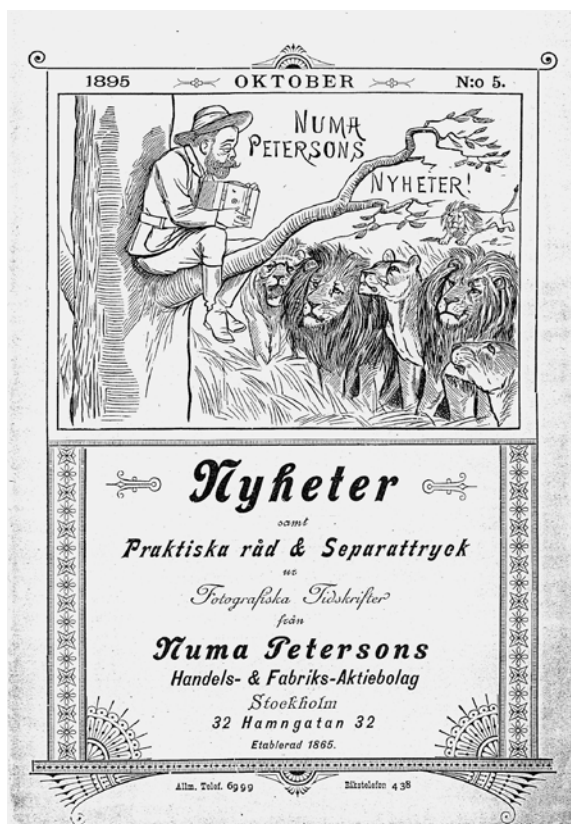


En bild från Numa Petersons tekniska verkstad, omkring 1900.
Stockholms stadsmuseum.

Verksamheten var under ständig expansion. Under sommaren 1895 undergick affärslokalen en omfattande reovering och dekorerades med en rad målningar.⁹ År 1903 hade bolaget 20 biträden och 17 arbetare anställda mot exempelvis 1897 då endast nio biträden var anställda.¹⁰ Aktiebolaget var relativt stort med ett aktiekapital om 500 000 kronor.¹¹ År 1909 flyttade verksamheten till nya, större lokaler på Drottninggatan 47, där man enligt egen utsaga särskilt tagit hänsyn till den fotografiska avdelningen. Till kundernas förfogande fanns ateljéer, flera mörkrum och laboratorier där kameror kunde provas. Man ställde även ut inhemska såväl som utländska fotografers arbeten i en salong.¹² Placeringen var idealisk eftersom Drottninggatan vid denna tid utgjorde huvudstråket för filmverksamheten i Stockholm.

Petersons verksamhet på filmområdet under ett drygt decennium kom att lägga grunden för en svensk filmindustri. Sonen Mortimer, som fått fotografisk utbildning hos firman Eder i Wien, kom att ta över den fotografiska verksamheten. Numa Petersons bolag spelade en central roll vid tre avgörande brytpunkter i den svenska filmhistorien. Inledningsvis med

den första högklassiga projektionen i samarbete med Lumière på Stockholmsutställningen 1897. Den andra viktiga inbrytningen var ljudfilmens introduktion i Sverige. Mortimer Peterson producerade själv ett tiotal svenska ljudfilmer 1903 i förlängningen av hans agentur för det franska ljudfilmssystemet Phono-Cinéma-Théâtre. Numa Peterson kom dock att nästan uteslutande fungera som distributör och försäljningsagent av filmer, även om bolaget producerade några egna titlar 1897 – samt enstaka filmer senare. Den tredje inbrytningen är en av bolagets mindre uppmärksam-



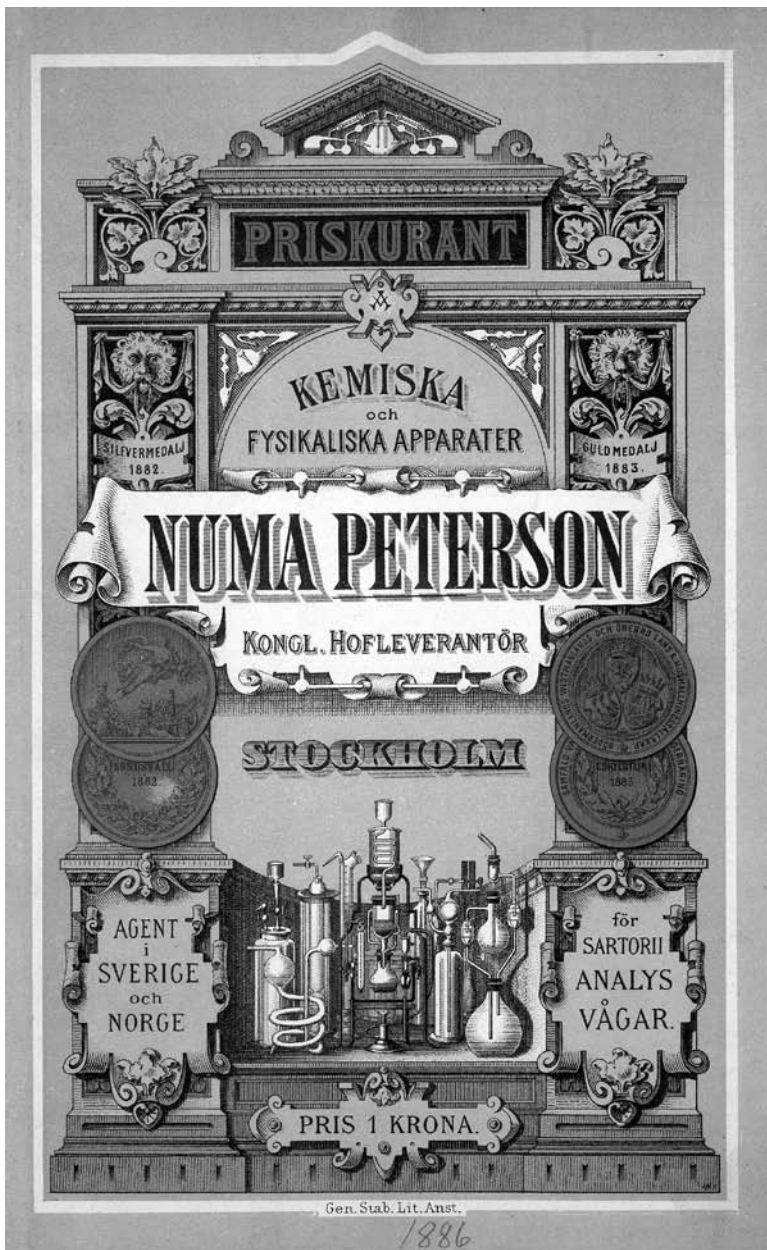
Firman Numa Peterson utgav regelbundet broschyrer som förutom produktreklam innehöll diverse tips för fotografer, framför allt tekniska och kemiska bruksanvisningar. Framsida till *Numa Petersons nyheter! Nyheter från Numa Petersons handels- & fabriks aktiebolag* (Stockholm, 1895).

made insatser, men central för filmmediets etablering i Sverige, nämligen rollen som generalagent för Pathé Frères – den världsledande filmproducenten vid denna tid – i Sverige, Norge och Finland från 1905. Såsom i andra länder, exempelvis USA, var Pathés omfattande utbud förutsättningen för etableringen av fasta biografer. Numa Peterson var Pathés generalagent fram till dess Pathé valde att öppna en egen filial i Stockholm 1910. Pathé Frères hade dock ett par år tidigare ett kortlivat aktiebolag i Stockholm för försäljning av fonografer med Gustav E. Persson som verkställande direktör.¹³ Numa Petersons karriärväg kan liknas vid andra filmpionjärer som exempelvis James Williamson i Storbritannien. Även Williamson hade en bakgrund som apotekare och var försäljare av fotografartiklar innan han började med filmproduktion. Williamson kom dessutom att utarbeta en rad tekniska förbättringar och uppfinningar.¹⁴

Forskningen kring Petersons verksamhet har huvudsakligen tagit fasta på hans roll som Lumièrepartner och svensk filmintroduktör. Hans verksamhet på det medicinskt teknologiska området har rönt begränsat forskningsintresse, liksom bolagets fortsatta roll på filmområdet fram till konkursen sommaren 1911. Petersons roll som ljudfilmspionjär är dock fylldt diskuterad, medan hans verksamhet som försäljningsagent för Pathé Frères i stort har förbigåtts med tystnad.¹⁵ I det följande kommer jag att diskutera Petersons mångsidiga verksamhet i skarven mellan teknologier och filmkulturella positioneringar med Stockholmsutställningen 1897 som primär referenspunkt.

Hantering av läkemedel och medicinska utensilier industrialiserades vid förra sekelskiftet. Det fabriks- och handelsbolag som verkade under Numa Petersons namn drog sitt strå till stacken genom att erbjuda allt från sprutor till pillermaskiner för den framväxande industrin. Företaget presenterade även uppdateringar av gamla medicinalklassiker som konstgjorda blodiglar. Flertalet apparater var tänkta att användas vid föreläsningar och av apotekare, men det fanns även produkter ämnade för hemmabruk. Firmans priskuranter är ett veritabelt smörgåsbord av produkter med bäring på en rad fält och verksamheter, alla mer eller mindre relaterade till ett slags modernitet. Det finns rent av länkar mellan Petersons verksamhet och det som kom att bli Astra 1913.

Numa Peterson introducerade tekniska nyheter på flera områden, till exempel det Auerska gasglödljuset 1894 som kunde användas som gatu-



Framsida till *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Peterson* (Stockholm, 1886).

belysning, liksom vattenrenande kolfilterapparater 1875, tänkta att användas såväl i hemmet som på offentliga platser för att minska dödligheten i en rad sjukdomar. Apparaterna skulle enligt uppgift i priskuranterna skydda mot kolera, tyfoid och difteri vid en tid då Louis Pasteurs rön om bakteriers centrala roll i smittspridningen av ett stort antal sjukdomar blivit allmänt accepterat. Det senare var dock en sanning med modifikation.¹⁶ Numa saluförde även en apparat för sterilisering av barnmjölk redan 1891 och sedermera utensilier för undersökning av mjölk och mejeriprodukter 1905. Som Solveig Jülich diskuterar i sitt bidrag till denna bok ägnade sig Numa också åt röntgenteknikens inträde på den svenska marknaden. Redan



Medaljerna i överkanten är utmärkelser som bolaget fått på utställningar i Sverige. Framsidan till *Pris-kurant å fotografiartiklar från Numa Peterson* (Stockholm, 1887).

i mars 1896 annonserade han för röntgenfotografier, och Numa sålde även den utrustning som användes under de första röntgenexperimenten på Serafimerlasarettet.¹⁷

Ett flertal av Numas broschyrer introducerade nya uppfinningar för den svenska publiken, till exempel "Nyheter för Herrar Läkare" från 1899, där bland annat steriliseringsapparater för kirurgiska instrument marknadsfördes. En liknande folder, "Röntgen-Strålarna och deras användning i läkarpraktiken ur Vetenskapligt, Ekonomiskt och Teknisk Synpunkt" från 1898 – i översättning från tyska – redogjorde för röntgenstrålarnas många användningsområden. I en annan broschyr, "Central-Benoid-Gasverk för små städer" från 1905, informerades det om lämplig belysning i småstäder; gasljuset rekommenderades framför det elektriska, främst av kostnadsskäl. Vissa broschyrer förekom som annonsbilagor i dagstidningar. Detta gällde exempelvis informationen om kolfilterapparater för vattenrening som placerades i *Nya Dagligt Allehanda*. I bolagets kataloger framgår att Numa hade ett försökslaboratorium där det mesta av bolagets utbud fanns tillgängligt för intresserade som önskade undersöka apparaterna.¹⁸

En annan uppfinning och central modernitetssymbol för vilken Numa Peterson verkade som pionjär var telefonen. Redan i slutet av 1877 annonse-



Telefoner, 12 kr. parat.
Ledningstråd, enkel, 5 öre foten.
 D:o dubbel, 8 » »

nu åter inkomna hos
NUMA PETERSON,
 32 Hamngatan 32.

Annons. Ur *Dagens Nyheter* 27/12 1877.

rades det för Bells telefoner i stockholmspressen av Joseph Leja, ena roten till Nordiska Kompaniet, och Numa Peterson.¹⁹ Under våren 1878 anlidade Numa L. M. Ericsson, som vid denna tid utförde finmekaniska arbeten och reparationer, för justeringar av telefoner.²⁰ Enligt verkmästare O. G. Eklöfska Ericssons intresse för telefoner ha väckts då de två kamraterna i slutet av 1877 köpt Bell-telefoner från Numa Peterson. Med Bells telefon som förebild tillverkade de egenhändigt ett antal telefoner som blev grunden för bolagets snabbt växande verksamhet inom området.²¹ Ett år senare hade

54 *Annons-Afdelning.*

NUMA PETERSONS

Handels- och Fabriks-Aktiebolags
lager af:

Fotografiska, Kemiska, Farmaceutiska, Fysikaliska
och Sjukvårdsartiklar.

Specialitet:
Fotografi-Apparater
*från 10 Kr. till högre pris
samt alla till*
Fotografi
hörande utensilier, hvaröfver priskurant
sändes kostnadsfritt, på begäran.

D:r Auer von Welsbachs **GASGLÖDLJUS**
är den billigaste och behagligaste af alla belysningar.

NYTT!

N. Brännare, fig. 2, passa för belysning af
trappuppgångar och portar, förbruka endast för
 $\frac{1}{2}$ öre gas pr timme, och lysa dubbelt så mycket
som en vanlig gaslåga.

Elektriska Ringledningar
och **Telefoner.**
Dörrstängare.

Husegare, Byggmästare
göras uppmärksamma på
att **smällande** och **slä-
ende** i dörrarna förhin-
dras helt och hållet af
dessa stängare.

OBS! 1000-tals upp-
satta i Stockholm.

Telefon Vexelstation: *Allm. 69 99. Riks- 4 38.*




Fig. 2.

NUMA PETERSONS

Handels- och Fabriks-Aktiebolag.
Kongl. Hofleverantör.
STOCKHOLM. 32 Hamngatan 32.

marknaden förändrats och det var nu Numa som köpte telefoner av Ericsson.²²

I *Sveriges Handelskalender* för 1900 presenterades Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag som en firma med ett mycket brett utbud av produkter alltifrån bryggeriartiklar till filtreringsapparater, skrivmaskiner, gasglödljus, fotografi- och sjukvårdsartiklar. Numa var vid denna tid ett stort bolag och involverat i en rad olika områden med ett omfattande produktutbud. Det var inte ensamt på något område, utan konkurrerade med andra näringsidkare som ofta specialiserade sig på ett eller ett par områden. Som exempel kan nämnas att under varubeteckningen farmaceutiska apparater nämns i 1891-92 års kalender Numa och Hygyúa som de två firmor i Stockholm som handlade med sjukvårdsartiklar. Aktiebolaget Hygyúa med ett aktiekapital om 30 000 kronor 1897 handlade med förbands- och sjukvårdsartiklar, bärsaft och kemiskt-tekniska artiklar. År 1914 när Numa inte längre handlade med sjukvårdsartiklar fanns Hygyúa fortfarande kvar tillsammans med tolv andra försäljningsställen. Även antalet butiker med fotografiartiklar fortsatte att stiga i Stockholm. Från att tre försäljningsställen uppges i Sveriges handelskalender 1875-76, finns det fem 1900, nio 1909, med en återgång till endast tre 1914. I stort sett alla dessa näringsidkare förutom Numa var endast inriktade på denna bransch. Det fanns andra handelsagenter som kunde tillhandahålla ett stort utbud av moderna produkter. År 1900 fanns exempelvis i Stockholm Kuntze & Kri som bland annat sålde telefoner, elektriska ringledning och vattenfilter, och W. M. Grevesmühls Eftr. som saluförde stickmaskiner, velocipeder och väckarur. Numa Petersons oerhört breda produktutbud var dock ovanligt vid denna tid.

Utställda varor: industri, nöje och uppfostran

Utställningarna ha utan tvivel ännu och allt framgent en stor mission att fylla, dels på grund af de befruktande idéer och äggelser de tillföra industrien genom den åskådliga jämförelsen, dels genom deras otvifvelaktigt i flere hänseenden uppfostrande inflytande på allmänheten, dels och slutligen såsom föreningsband mellan skilda nationer och provinser.²³

De stora världsutställningarna karakteriserades av samma dubbelhet som Petersons rörelse: i modernitetens breda famn förenades teknologiska ny-

modigheter med en mer eller mindre ifrågasatt populär nöjeskultur. Chicagoutställningens ”Midway” 1893 är kanske det mest slående exemplet på en sådan dubbelhet – eller, om man så vill, urartad kommersialisering. Borde det teknologiskt sublimesamsas med Little Egypt och magdansöser?, undrade vänner av ordning som förespråkade handfasta rågångar mellan högt och lågt.²⁴ Sådana farhågor behövde inte artikuleras i samband med Stockholmsutställningen där det alltför populära hölls på behörigt avstånd, även om filmmediet släpptes in under de två firmorna Numa Peterson och Lumières respektabla egid med kung Oscar II både i salongen och på duken.²⁵ Andreas Hasselgren avslutar sin beskrivning av ett kinematografbesök med att konstatera: ”I själfva verket är kinematografen en ganska märkvärdig uppfinning och ’ei blot til Lyst’”.²⁶ Detta trots att filmprogrammet bestod av såväl aktualitetsbilder som komiska scener. Hasselgren uppmärksammade även förevisningen av röntgenstrålar vägg i vägg såsom en betydelsefull nymodighet – men med en då oviss framtida betydelse.²⁷

På de svenska utställningarna tycks den populära nöjeskulturen sällan ha tagit överhanden. Exempelvis menade *Stockholms-Tidningens* utsände korrespondent till Helsingborgsutställningen 1903 att nöjesutbudet var magert och feststämningen obefintlig. Förutom musik och Numa Petersons kinematograf erbjöds där endast ett tivoli utanför området med dresserade svin som en av huvudattraktionerna. Korrespondenten frågade sig vad som egentligen skulle locka den stora publiken till utställningen: ”Det är underbart huru föga vi i all vår svenska förnämhet, korrekthet och gentilless förstå att begagna nöjet, förströelsen som stimulerande medel för nyttan, studiet. Det är inte fint att här hos oss – allra minst i landsorten – göra som man gör öfverallt i utlandet vid utställningstillfällen, sammanbinda det nyttiga med det nöjsamma.” Skribenten konstaterade därefter torrt att inte heller staden i övrigt hade mycket att erbjuda en ditresande turist.²⁸

Numa vände sig till professionella läkare, farmaceuter och fotografer, men också till amatörer. Bolagets sortiment innehöll även produkter för nöjesindustrin som scioptikon och film, samt exempelvis leksakståg och en leksakskinematograf. Denna blandning av vetenskapliga användningsområden och populär nöjeskultur kännetecknade även det tidiga filmmediets representationspraxis i det att handfast medicinsk verksamhet som till exempel kirurgi filmades och lanserades som en attraktion med bäring på både det vetenskapliga och nöjeskulturella. Röntgenteknikens tidiga manifesta-

tioner balanserade på samma gränssnitt i det att dess bilddiagnostik också förekom som utställningsobjekt på nöjesfält.²⁹ Röntgenbilder hade liksom filmen presenterats på Industri- och slöjduitställningen i Malmö 1896 och beskrevs i *Utställningstidningen* som ”vår tids mest uppseendeväckande uppfinning” som ”förenar det nyttiga med det nöjsamma”. Den nya uppfinningen placerades tillsammans med en marionett-teater, ett springvatten i olika former och belysningar, och en serie bilder som visade ”de onda vägarne”, en sedelärande historia om följderna av last och brott.³⁰ Ny vetenskap och nya tekniska uppfinningar blev ofta nöjesattraktioner. Exempelvis ansågs telefonen inledningsvis som både en intressant leksak och ett verktyg för att kommunicera inom ett företag.³¹

Petersons närvaro på Stockholmsutställningen var inte enbart relaterad till nöjeskulturen. Bolagets handelsprodukter presenterades i flera utställningspaviljonger på området: i fotografiutställningen fanns fotografiapparater av egen tillverkning – där den gigantiska universalreproduktionskameran fick mest uppmärksamhet – i maskinhallen visade firman Peterson en kollektion av elektromedicinska apparater, och i Stockholms Stads Paviljong fanns Auerbrännaren. Dessutom användes Petersons produkter inom själva utställningsverksamheten. I *Svenska Dagbladets* paviljong fanns Petersons skrivmaskiner, kopiemaskiner och kontorsinredning. Huvudrestaurangen lystes upp av Auers pressgasglödljus och Centralrestaurangen av det Auerska gasglödljuset. Numa var även filmentreprenör i samverkan med den franska pionjärfirman Lumière från Lyon. Det var dock endast de egenhändigt producerade fotografiska apparaterna som presenterades inom ramen för utställningens pristävling.

För många företag vid sekelskiftet 1900 var deltagandet på industriutställningarna en självklar aspekt av marknadsföringen. Medaljer och priser från utställningarna användes i annonser, priskuranter och brevpapper. Vid både svenska och norska utställningar tilldelades Peterson en mängd medaljer.³² Belöningsystemet med medaljer som delades ut efter bedömningar i jurygrupper var ett utbredd fenomen och högt värderat av näringsidkare. Trots att priserna anfördes som ett bevis på excellens i medaljörernas annonser verkar de efterhand ha förlorat i betydelse. I *Nordisk Familjebok* från 1921 påpekas att utställare vid denna tid alltmer tenderade att ställa ut utom tävlan eller i kollektiva montrar där exempel från en industrigren visades upp. Orsaken förklaras vara en utbredd ”utställningströtthet”, särskilt på

grund av de stora världsutställningarna och de ekonomiska och tidskrävande insatser som deltagandet tog i anspråk.³³ Numa Peterson tycks inte ha deltagit som utställare i de internationella sammanhangen även om han eller Mortimer troligtvis besökte världsutställningen i Paris 1900 där Phono-Cinéma-Theâtre introducerades, en teknik Peterson använde för produktion av ljudfilm några år senare. Petersons etablissemang var således synnerligen utställningserfaret och i kraft av sin mångfacetterade verksamhet representerat med en rad produkter på Stockholmsutställningen 1897.

Kinematografen på Stockholmsutställningen

Bland de förströelser, som erbjödos under utställningen i somras, må väl 'Kinematografen' i Gamla Stockholm räknas till de mest populära. Och vi få kanske tillskrifva detta förhållande icke blott det nya i själfva saken eller de förevisade bildernas aktualitet utan jämväl det intresse, hvarmed fotografikonsten af hög och låg omhuldas, och det uppseende, som nya uppfinningar inom detta område städse med rätta väcka.³⁴

Albin Roosval, redaktör för *Fotografisk Tidskrift* och en centralfigur inom Svenska fotografernas förbund, beskriver ovan filmvisningarna på Stockholmsutställningen tidigare under året. Citatet vittnar om den uppmärksamhet filmmediet rönt 1897, då de rörliga bilderna nådde en större publik i Sverige. Även om mediet omedelbart vann "lifligt bifall"³⁵ vid introduktionen i Malmö året innan var kritiken mot den bristfälliga tekniken förödande. Rörliga bilder var dock bekanta för Stockholmspubliken innan utställningen sommaren 1897, exempelvis hade både Edisons Kinetoscope och Max Skladanowskys Bioscop visats 1896.³⁶ Skladanowskys besök resulterade i den första filmupptagningen i Sverige, *Komische begegnung im Tiergarten zu Stockholm* inspelad på Djurgården. Filminspelningen ska enligt Max Skladanowsky själv väckt "ett oerhört uppseende".³⁷ Men även om mediets potential också uppmärksammades i Stockholm kommenterades även här den ofullkomliga tekniken. Projektorer bullrade, bilderna var otydliga och visningslokalerna släppte in ljus genom springor i taket. Framför allt kritiserades den ojämna och orealistiska bildhastigheten, stundtals för långsam och stundtals alldeles för snabb.³⁸ *Aftonbladets* kritiker skriver exempelvis om Skladanowskys filmvisning på Tivoli: "Man såg människor och djur röra sig, men så säffligt, att exempelvis danserskorna stundtals tycktes sväfva fritt i luften."³⁹

Det var inte förrän i samband med Stockholmsutställningen 1897 som filmen fick större spridning och rönt entydigt god press.⁴⁰ Först med Lumières kinematograf erbjöds publiken högklassig projektion i den del av utställningsområdet som kallades Gamla Stockholm. I Stockholmsutställningens programblad från den 20 maj finns en fyllig beskrivning av det nya mediet – kinematografen. Även här jämförs Lumières uppfinning med Edisons, föga förvånande till den förres fördel: ”Allt som lefver och rör sig i naturen, vimlet på gator och torg, hafvets vågor som torna upp sig och rulla mot stranden, bantågens ilande färd, allt detta se vi framför oss så nära och så naturtroget återgifvet, att vi tycka oss höra vagnarnes rassel och brusets från hafvet.”⁴¹ Alla störmoment från ett ofullkomligt maskineri påstods nu ha övervunnits. Genom filmvisningarnas höga kvalitet utlovades publiken ”direkt” förbindelse med det gestaltade. Dessutom marknadsfördes bilderna som föregivet objektiva upptagningar, utan manipulation eller medvetna val av fotografen: ”Här finnes ingen förutberedd, på effekt beräknad placering, utan allt är osminkad verklighet; uppfångadt af plåten i hvarje rörelsestadium och lika sant återgifvet.”⁴² Slutsatsen kan te sig något förvånande då filmföreställningarna erbjöd såväl komiska scener som trickeffekter. Pressen bjöds också in till en specialvisning av ett tjugotal filmer den 25 maj, ett evenemang som blev omskrivet i Stockholmspressen.

Recensionerna av filmvisningarna på Stockholmsutställningen antydde ett slags förväntad etablering av filmmediet. Exempelvis skrev *Svenska Dagbladet*: ”Den Lumière’ska kinematografen är numera en oundgänglig accessoar för hvarje varieté och nöjesutställning.”⁴³ De flesta filmtitlar liknade dem som visades året innan i Malmö, med en majoritet av franska aktualitetsbilder, naturscenerier och komiska scener. Men visningarna på Stockholmsutställningen erbjöd ytterligare en attraktion – lokala bilder från Stockholm. Numa Peterson, bröderna Lumières samarbetspartner i Sverige, organiserade filmvisningarna tillsammans med Lumière. I sedvanlig ordning när Lumières kinematograf introducerades i ett nytt land medföljde en av deras prominenta filmfotografer, Alexandre Promio, till Stockholm för att övervaka förevisningen samt för att fotografera nya filmer på plats, vilka inkluderades i programmet och senare i Lumières repertoar. Promio lärde också upp den svenske fotografen Ernest Florman i konsten att uppta rörliga bilder så att han kunde ta över en kamera när Promio rest

vidare. Florman blev därmed Sveriges första filmfotograf och han spelade in en rad filmer, inledningsvis på utställningsområdet.⁴⁴

De bilder som visade lokala platser och attraktioner – framför allt från invigningen av utställningen – var, enligt samtida kommentatorer, de mest populära, tillsammans med en film som visade simhopp både fram- och baklänges. Denna trickeffekt gjorde att badande herrar med en förbluffande lätthet ”hoppade” upp ur vattnet för att landa på trampolinen till publikens förundran och stora förtjusning. Även om programmet regelbundet växlad återkom denna bejublade komiska scen flera gånger. En annan återkommande favorit på programrepertoaren titulerades *Rakstugan*, en komisk scen filmad av Florman.⁴⁵ De filmer som Florman upptog tycks ha stannat i Sverige medan Promios 14 titlar hamnade i Lumières katalog och distribuerades internationellt.⁴⁶ Samtliga filmer framkallades och kopierades i Numa laboratorium för att sedan kunna visas på utställningsbiografen. Den narcissistiska förtjusning publiken upplevde då den upptäckte sig själv på duken är väldokumenterad. Till och med Oscar II visade störst uppskattning av de bilder som visade honom själv vid utställningens öppnande.⁴⁷ Även om kungligheter tilldrog sig stor uppmärksamhet var publiken förtjust även när andra välkända personer visades på filmduken, ibland förvandlade till komiska figurer av den nya tekniken.⁴⁸ Lokala bilder, komiska scener och trickfilmer möttes av påfallande entusiasm från mediets nya publik.

Numa Peterson var som vanligt snabb med att introducera nya uppfinningar på marknaden i sitt varuutbud. Redan före Stockholmsutställningen visade bolaget kinematografbilder på Fotografiska föreningens årsfest den 31 mars 1897 i Hôtel Continentals stora festvåning. Publiken var entusiastisk, i synnerhet beträffande några komiska inslag: ”en badscen, en snabbmålare och en lustigt återgifven scen i ett friluftskafé”.⁴⁹ Senare samma år presenterade Numa Peterson en katalog för Sciopticon och Kinematografen där både filmkameror och filmtitlar annonserades. Lumières utrustning framställdes här som överlägsen alla andra ”i handeln förekommande mer eller mindre värdelösa efterapningar.” Mer än 100 filmtitlar bjöds ut till försäljning, flera av dessa var tagna av Lumières resande kameramän i Venedig och Wien, Moskva och Bryssel.

Sporrade av framgången på utställningen – Otto Bökman uppger den hisnande summan 42 000 kronor i biljettintäkter – öppnade Numa en ny

fast biograf, Lumières Kinematograf, vid Kungsträdgården i Stockholm en månad efter det att utställningen slagit igen sina portar.⁵⁰ Trots det centrala läget och en elegant utformning stängdes teatern redan i augusti 1898.⁵¹ Enligt Rune Waldekranz imponerande kartläggning av den tidiga svenska film- och biografvisningar var det förmodligen inte på grund av vikande publikt intresse för filmmediet som biografen fick upphöra med sin verksamhet, utan – som på så många andra håll i Europa – på grund av bristen på film. Publiken kunde helt enkelt inte erbjudas en omväxlande repertoar.⁵²

Parallellt med Stockholmsutställningens filmvisningar inrättade Theodor Blanch en biograf i Salon International – Theatrographen – belägen på Västra Trädgårdsgatan. Biografen öppnades i början av sommaren men var tvungen att stängas redan i slutet av oktober 1897. Även här visades filmer inspelade i Stockholm; för upptagningen svarade Robert W. Pauls utsände.⁵³ Med Paul på plats kan man konstatera att de tre första omgångarna filminspelningar i Sverige samtliga utfördes av internationella pionjärer: sommaren 1896 av de tyska bröderna Skladanowsky; sommaren 1897 av dels bröderna Lumière i samarbete med Numa Peterson, dels av Robert Paul i samarbete med Theodor Blanch. Waldekranz uppmärksammar Blanchs initiativ och noterar också att några av de filmtitlar som annonserades i dagspressen – främst i konservativa organ som *Nya Dagligt Allehanda* – uppenbarligen spelats in lokalt. Waldekranz nämner tre ”svenska filmer”, men annonserna innehåller faktiskt fyra filmer. Förutom de med uppenbar svensk anknytning – *Saltsjöbadsfärjan lägger till*; *Vaktparaden på Norrbro*; *Elektriska tåget från Djursholm* – är också *Lekande barn* svenskinspelad. Förutom de fyra filmer som annonserades av Blanch förekommer ytterligare sju svenska titlar i Pauls katalog.⁵⁴ Noterbart är att det under sommaren 1897 inte bara visades film på utställningsområdet. På ytterligare två platser i närheten visades rörliga bilder, dels på Johan Stenfeldts Tältkinematograf på Gröna Lunds Tivoli, och dels på A. Sellgrens och Johan Gustaf Hansons Vitagraph belägen på Strandvägen.⁵⁵

Den fortsatta verksamheten

Trots att Numa Peterson annonserade för ett flertal egenproducerade titlar under våren 1898 med Otto Bökman som fotograf, kom bolaget aldrig igång med någon mer omfattande produktion av egna filmer utan förlitade sig

nästan helt på utländska bolag. I Numas filmkatalog från 1901 är de flesta titlarna franska, och de svenska titlar som förekommer är alla upptagna 1897 i samband med Stockholmsutställningen.⁵⁶ BYRAKSTUGAN blev en stor succé och finns så sent som 1901 med i bolagets förteckning över filmer till salu tillsammans med andra upptagningar som *Kungliga familjen på Stockholmsutställningen*, *Akrobat med otur* och *Konungens af Siam landstigning i Stockholm*.⁵⁷ Flertalet av dessa filmer visades under Pressens vecka i maj 1901 då ett tiotal titlar, alla fotograferade av Florman, presenterades med en kinematograf från Numa Peterson.⁵⁸ Vid denna tid annonserades även för kinefonografapparater, som fungerade som en sammansättning av kinematograf och fonograf, ett slags tidig form av ljudfilm. År 1901 ansågs Numa Peterson också vara ”den bäst underrättade och bäst försedda firma i vår huvudstad”, såväl i kinematografiskt som i grafoniskt avseende, enligt *Stockholms-Tidningen*.⁵⁹ Detta trots att det vid denna tidpunkt inte fanns några kinematografförevisningar i Stockholm, men desto fler i landsorten där ett drygt 30-tal resande förevisare var aktiva.⁶⁰ Som Waldekrantz visat arrangerades majoriteten av filmvisningar av kringresande förevisare efter ett par tidiga försök att öppna filmteatrar under 1897.⁶¹ Svensk filmproduktion förblev i det närmaste obefintlig under ytterligare tio år.

Efter Stockholmsutställningen hade Florman enligt uppgift i *Fotografisk Tidskrift* för avsikt att flytta till Helsingfors för att från och med nästkommande januari överta chefskapet för K. E. Ståhlbergs ateljéer.⁶² Florman fortsatte dock att filma för Numa, bland annat på Gävleutställningen 1901 samt i en rad ljudfilmer 1903. Han övergav snart filmkameran då mediet, enligt Florman själv, hade svårt att slå igenom.⁶³ Sommaren 1903 på industriutställningen i Helsingborg hade Numa Peterson en egen utställningsbiograf där ett tiotal av de tidiga ljudfilmerna – de så kallade ”odödliga alsterna” – lanserades. Numa var dock inte upptagen som utställare och var således representerad utom tävlan. Ljudfilmstekniken byggde på en kombination av kinematograf och fonograf. I de två bevarade titlarna sjunger Anna Norrie ”Ack, Venus säg, är det skick och fason” ur *Sköna Helena* och Emma Meissner framträder i *Lili* troligtvis med en Provencevisa. Ljudet till de två svenska bevarade filmerna har tyvärr inte överlevt.

Tekniken Phono-Cinéma-Théâtre som visades på Parisutställningen 1900 kom sedan att turnera i Sverige år 1901. Synkroniseringen av bild och ljud var helt avhängig maskinistens skicklighet. Man lanserade publikdragande

program med etablerade storstjärnor som Sarah Bernhardt. Stjärnornas närvaro på duken betydde säkert mer för framgången än själva ljudtekniken. Att det dessutom var mycket billigare att se dem på bioduken än på teatern gjorde knappast saken sämre. Filmerna visades även under en turné 1903 till 1905 med blandade recensioner – framför allt beroende på hur lyckosam synkroniseringen upplevdes. *Nerikes Allehanda* berättar om en särdeles misslyckad föreställning våren 1905 i Örebro med en rad tekniska missöden som inte på långt när nådde upp till publikens krav. Tillställningen blev ordentligt utvislad och publiken gick långt före den var slut.⁶⁴ Den Odödliga teatern visades även upp i Kungliga Vetenskapsakademins hörsal 1903 och 1904 – Mortimer Peterson hade tidigare arrangerat ett antal filmvisningar här både 1902 och 1903.⁶⁵ Odödliga teatern blev ett allmänt använt namn under kommande år för olika ljudfilmstekniker.

Även i Helsingborg visades filmer från Stockholmsutställningen – nu i färg – och fick entusiastiska recensioner.⁶⁶ Nyupptagna filmbilder från Helsingborgsutställningens öppnande visades också.⁶⁷ I paviljongen fanns även panoramaapparater där man kunde se bilder från såväl utställningen i Stockholm som Helsingborg. I Helsingborg presenterade Numa dessutom en annan nymodighet, telefonografautomaten, en förening av telefon och fonograf där man för 10 öre kunde välja ur tidens populära melodier – liknande senare tiders jukebox.⁶⁸

Runt 1910 var det vanligt att utländska filmfabrikanter sålde sina filmer till lokala uthyrningsfirmor, som hade filmer på lager och hyrde ut dem till biografägare.⁶⁹ En fråga som livligt debatterades, exempelvis vid filmkongressen i Paris 1909, var om filmkopiorna borde säljas eller skickas tillbaka till producenten efter en viss tid. Ett viktigt argument för det senare var att man skulle kunna ta gamla slitna kopior ur cirkulation. Pathé var den filmproducent som kraftigast förespråkade detta nya system. Idén kritiserades dock bland annat i svensk press då det kraftigt skulle reducera filmuthyrarnas inkomster.⁷⁰ Pathés nya strategi, att bara hyra ut filmer till filmföreisarna snarare än att sälja dem, möttes med stort motstånd både i Sverige och Danmark. De olika filmdistributörerna försökte med alla medel stoppa Pathés framfart som de befارade skulle ruinera dem. Även ett bolag med en bred verksamhet som Numa Peterson skulle naturligtvis drabbas av en sådan förändring. Filmuppköparna i både Sverige och Danmark upprättade en tillfällig blockad mot Pathés filmer i februari 1909 och vägrade att handla med dem.

I april 1910 hade Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag en tvåsidig annons i *Nordisk Filmtidning* med rubriken ”Generalagentur för Pathé Frères”.⁷¹ Artikelns beskriver den absolut förstklassiga kvalitet som var utmärkande för Pathés filmer samt bolagets betydelse för att höja filmmediet till ”ett mer konstnärligt plan”. Numa Peterson var vid denna tid fortfarande generalagent för Pathé i Sverige och Norge både vad gällde försäljning och uthyrning av filmer. Nyheter visades för kundkretsen varje vecka i en för ändamålet inredd lokal. Numas återkommande halvsidesannons för Kinematografapparater och filmer från Pathé – ”tuppmärket” – dök upp så sent som i *Nordisk Filmtidnings* sista nummer i maj 1910.⁷² En månad senare fanns Siegmund Popert på plats för att starta Pathé Frères egen filial i Stockholm. Sändningar av filmer började anlända i juli och Popert och hans medarbetare hade förberett sig med inköp av både landskartor och svenskt lexikon.⁷³ Pathé var nu redo att på egen hand, utan några mellanhänder, möta den svenska marknaden. De tog över verksamheten och byggde upp ett omfattande distributionsnät över hela landet. Allt tyder på att filialen var planerad sedan länge varför det inte borde ha kommit som en chock för Numa. Någon korrespondens mellan Numa och Pathé som kan belysa processen är emellertid inte bevarad. Men redan i november 1908 skrev Ole Olsen, ägare till Nordisk Films Kompagni, till Pathé för att varna för deras planerade filialer i Skandinavien. Enligt Olsen skulle det vara ekonomiskt fördelaktigt för Pathé att isolera sig och enbart representera sig själva utan samarbete med andra producenter.⁷⁴ Samarbetet mellan Numa och Pathé bröts dock inte helt. Pathé blev kund hos Numa för diverse inköp inför öppnandet av kontoret på Drottninggatan 57, endast ett stenkast från Numas kontor. Numa fortsatte att i viss mån hyra ut och sälja Pathéfilmer, men bolaget började få ekonomiska problem. I januari 1911 skickade Popert ett kravbrev till Mortimer Peterson eftersom ett antal fakturor inte betalats.⁷⁵

Under 1910 förhandlade Numa med ett annat stort filmbolag. I ett brev från Nordisk Films Kompagni i juni 1910 erbjöds Numa Peterson att bli dess representant i Sverige. Nordisk hade tidigare haft egna kringresande representanter i Sverige, något de nu ansåg alltför kostsamt. Villkoret för att få monopolrättigheterna i Sverige var att Numa skulle köpa tre kopior av varje film i veckan – Nordisk producerade vid denna tid 600 meter film i veckan – filmer som Numa sedan kunde hyra ut till biografägarna. Förhand-

lingen drog dock ut på tiden då Numa inte ville binda sig för ett bestämt kopieantal. I augusti månad erbjöds Numa ett avtal som skulle förbinda dem att köpa i snitt 1800 meter i veckan. Nu producerade Nordisk 750 meter i veckan, varav två dramer, en komedi och en naturfilm. I början av september hade ännu inget avtal slutits och Nordisk skickade en representant till Sverige, som även planerade att besöka Numa på sin resa. Senare i september beställde Numa ett antal filmer, men inget avtal hade ännu slutits och Nordisk började tappa intresset. Förmodligen pressad efter att ha förlorat monopolrätten till Pathés filmer begav sig Mortimer Peterson till Köpenhamn i slutet av september för att förhandla fram ett försäljningsavtal. Han fick först ett nekande svar, med en viss möjlighet att få monopolrätten längre fram. Dock lyckades Mortimer att få ett avtal till stånd för monopolrättigheter för Sverige och Finland, som skulle börja gälla redan i oktober 1910 och sträcka sig ett år framåt. Nordisk skickade därefter provfilmer varje vecka vilka Numa kunde behålla, returnera eller beställa ytterligare kopior av. Samarbetet fungerade dock inte problemfritt och Nordisk anklagade Numa för kontraktsbrott, bland annat hade Numa inte betalat



Numas Fotografiska Afd.

rekommenderar sina sedan gammalt
välkända Kameror och Fotoartiklar.

Intet kontor borde nu för tiden sakna en egen kamera.
Observera fördelen att på ett par minuter kunna afbildat
maskiner, mönster, handlingar interiörer etc.



Numas Elektriska Afd.

rekommenderar sitt rikhaltiga lager af
alla slags Batterier och Lyktor.

Torrelement för ficklampor endast 35 öre pr. st.

AKTIEBOLAGET NUMA

27 Drottninggatan 27. 21 Götgatan 21. STOCKHOLM.

för varorna på det sätt som överenskommits. Redan i november 1910 annullerades därför kontraktet. Trots ett antal brev och telegram från Numa vägrade Nordisk Films Kompagni att ompröva sitt beslut.⁷⁶

Sommaren 1911 försattes Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag i konkurs. Men bolaget återuppstod igen i november samma år under namnet Aktiebolaget Numa. Numa hade då rekonstruerats av Svensk-Nederländska förlagsaktiebolaget efter inköp av konkursbon och lager från dels Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag, dels från Nya aktiebolaget Solos. Mortimer Peterson utnämndes till verkställande direktör för det nya företaget. Affären på Drottninggatan kunde öppnas på nytt efter en tids uppehåll för att drivas efter ungefär samma linjer som tidigare.⁷⁷ Företaget var dock betydligt mindre med ett aktiekapital om 100 000 kronor, det vill säga endast en femtedel av det tidigare kapitalet. Dessutom salufördes inte lika många produkter, bland annat tycks sjukvårdsartiklarna ha utgått. Vad som marknadsfördes var fonografer, fotografiartiklar samt i mindre utsträckning än tidigare fysikaliska, kemiska och optiska artiklar.⁷⁸ Numa bytte lokal på Drottninggatan 1912 och öppnade en filial på Götgatan 1914 där fotografiartiklar salufördes. Efter 1917 ändrade företaget namn till AB Nya Numa, och rörelsen fanns nu endast på den mindre glamorösa adressen på Götgatan.⁷⁹

Avslutning

Att skriva om Numa Petersons affärsverksamhet har inte varit ett oproblematiskt projekt. Utifrån de skärvor av material man kan finna i priskuranter, tidningsnotiser och annat efemärt tryck, och i avsaknad av företagsarkiv eller material hos Numas efterlevande, är det svårt att få en helhetsbild av företagets verksamhet.

Om man ska tillåta sig att spekulera så var förmodligen Pathés beslut att öppna en egen filial i Stockholm förödande för Numa. Trots det enorma utbud av varor Numa Peterson kunde erbjuda gick företaget i konkurs 1911. Vid denna tid tycks bolagets ursprungliga fokus på hälsa och medicinalrelaterad utrustning ha fått en något mindre central ställning i förhållande till den fotografiska inriktningen. Denna förskjutning, som kan avläsas vid Mortimers övertagande av direktörsrollen, är knappast uppseendeväckande med tanke på de skilda utbildningsgångarna för Numa och hans son

Mortimer: apotekare respektive ingenjör med fotografisk utbildning. Mortimer var dessutom mycket intresserad av filmkommers och den drivande kraften bakom denna sida av bolagets verksamhet under en period då intresset för filmmediet växte lavinartat. Fotografiartiklar blev också den produkt som kom att stå sig även efter konkursen.

Trots att firman expanderade i takt med filmens industrialisering och flyttade till större lokaler 1909 verkar de ekonomiska problemen ha tornat upp sig redan 1910, då Pathé klippte av inflödet av nya filmer till Peterson genom att etablera en egen svensk agentur. Under åren 1909 till 1910 släppte Pathé i genomsnitt mer än tio nya titlar varje månad.⁸⁰ Pathé var därmed väl representerad på den svenska marknaden, om än inte absolut dominerande. Det förlorade avtalet med Pathé blev därför ett avsevärt avbräck för Numa Peterson. Förhandlingarna med Nordisk var ett sista försök att hålla sig kvar på en filmmarknad under radikal omvandling. Avtalet med Nordisk fungerade emellertid inte, sannolikt främst på grund av Numas ekonomiska trångmål som ledde till svårigheter att betala enligt avtalets klausuler. På den svenska filmmarknaden fanns dessutom flera stora aktörer som biografägaren N. P. & Axel Nilsson i Stockholm som vägrade att hyra filmer från Nordisk genom Numa, utan ville handla direkt med producenterna utan att betala extra för omvägen genom distributörer. Flera svenska filmproducenter började också att göra sig gällande i begränsad skala med Svenska Bio och Frans Lundberg som ledande namn.⁸¹

De bolag som överlevde denna tid inom filmindustrin var de stora, etablerade internationella producenterna, som Pathé, och de mindre nationella producenter som var vertikalt integrerade med en bas i både distribution och biografägande. Numa hade förvisso prövat att driva biograf före alla andra, men sedan avstått från denna affärgren. Sannolikt var distributionsintäkterna från försäljning och uthyrning av främst Pathéfilmer så lönsam att man inte bekymrade sig om filmproduktion och biografatsningar. Denna koncentration till en aspekt av modernitetens grundpelare – de rörliga bilderna, men enbart deras distribution – kombinerades istället med ett brett utbud över hela modernitetens varuspann, där den tidiga inriktningen gällde farmaceutiska produkter och medicinskt teknisk utrustning. Även på detta fält skärptes konkurrensen efterhand. Petersons rörelse föll på sin egen marknadsidé. Från att ha varit ett emblemiskt exempel på den förändring och flyktighet som kan sägas karaktärisera moderniteten smäl-

tes rörelsen ner av bristen på marknadsstabilitet. Avskurna från filmintäkterna från Pathé och Nordisk blev firmans inkomster för små. Trots Numas och Mortimers förmåga att lokalisera och saluföra varor med avsevärd utvecklingspotential var affärsverksamheten inte längre tillräckligt lönsam. Att driva en modernitetens diversehandel lät sig inte göras i en tid av nischade marknader och ökad specialisering. Återstod enbart konkurs och ombildning utifrån nya förutsättningar.

Noter

- 1 Jag vill tacka Jan Olsson för värdefulla kommentarer och diskussioner kring denna text.
- 2 Pompilius, ”Den första filmen i Stockholm – för 30 år sedan i dessa dagar”, *Filmnyheter*, nr 20, 1927.
- 3 Michelle Aubert & Jean-Claude Seguin, *La production cinématographique des frères Lumière* (Paris: CNC och BIFI, 1996), 383.
- 4 Numa var revisor i Farmaceutiska föreningen åren 1862–63 och även därefter aktiv inom föreningen. Vilhelm Wahlquist, *Farmaceutiska föreningens historia 1861–1911* (Stockholm: Fahlerantz, 1911). Numa var även ledamot av apotekarsocietetens direktion 1870–74, se *Fotografisk Tidskrift*, nr 210, 1902, 82. För vidare information om Numa Petersons apotekarbakgrund, se *Sveriges apotekarhistoria* (Stockholm: Apotekarsocietet, 1910–1918), band 1, 158f.
- 5 Enligt Slotsarkivets liggare blev Numa Peterson antagen som hovleverantör den 27 oktober 1883 och ej 1887 som uppgivits i andra sammanhang. Det yrke som anges är apotekare. Kanske kan det ses som typiskt för den moderna tidens mediecentrering att tre av tio leverantörer som beviljades denna status under 1883 var fotografer. I *Priskurant å fotografi-artiklar från Numa Petersons handels- och fabriks-aktiebolag*, katalog nr 910 (Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag, 1909) uppges att Numa Petersons var hovleverantör till HKH Hertigen av Västergötland.
- 6 *Fotografisk Tidskrift*, nr 100, 1895, 51.
- 7 På verkstaden konstruerade Numas verkmästare August Westberg en specialbyggd kamera för fotografen Nils Strindberg inför August Andréés ballongfärd mot Nordpolen 1897. Denna kamera, som var särskilt anpassad för de extrema temperaturförhållandena, gav Strindberg möjlighet att kopiera in väderstreck, datum och klockslag på varje fotografi. Kameran kunde även apteras till stereokamera. *Fotografisk Tidskrift*, nr 141, 1896, 287ff.
- 8 Enligt 1894 års ”Prisnoteringar å Fotografi-artiklar” var bolaget även generalagent

- för Voigtländer & Sohn, Braunschweig, The Eastman Photographic Materials Company, London, The Photo Materials c:o, Rochester N.Y., Jas. H. Smith & c:o, Chicago, Josef Wanaus & c:o, Wien och Christensen & Sörensen, Silkeborg.
- 9 *Fotografisk Tidskrift*, nr 112, 1895, 222.
 - 10 Enligt uppgift från 1903 respektive 1897 års mantals- och skattskrivning.
 - 11 *Sveriges Handelskalender 1900* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1900).
 - 12 *Priskurant å fotografi-artiklar från Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag*, katalog nr 910 (Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag, 1909).
 - 13 *Sveriges Handelskalender 1907* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1907).
 - 14 För information kring James Williamson och andra filmpionjärer, se "Who's who of victorian cinema" på www.victorian-cinema.net.
 - 15 För en utförlig diskussion om Numa Petersons ljudfilmer, se Jan Olsson, *Från film ljud till ljudfilm: Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon* (Stockholm: Proprium förlag, 1986), 20–28.
 - 16 För en diskussion kring Pasteurs teorier i Sverige, se Ulrika Graninger, *Från osynligt till synligt: Bakteriologins etablering i sekelskiftets svenska medicin* (Stockholm: Carlsson, 1997). Om Pasteurs betydelse i Frankrike samt hygienrörelsen innan Pasteur se Bruno Latour, *The Pasteurization of France* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993).
 - 17 Solveig Jülich, *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Linköping: Institutionen för Tema, 2002), 188, 197.
 - 18 Se exempelvis *Katalog öfver kemiska laboratorientensilier*, katalog nr 871 (Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag, 1908).
 - 19 Se exempelvis annons för Joseph Leja i *Dagens Nyheter* 13/10 1877, och för Numa Peterson i *Dagens Nyheter* 27/12 1877. Numas första sändning med telefoner ska ha ankommit i mitten av december 1877.
 - 20 Numa Peterson var kund hos Ericsson redan under våren 1876. Hufvud Bok L. M. Ericsson. Föreningen Stockholms Företagsminnen, Bromma. För en diskussion kring introduktionen och utvecklingen av telefoni i Sverige, se Hemming Johansson, *Telefonaktiebolaget L. M. Ericsson. 1. Från 1876 till 1918* (Stockholm, 1953) och Jan Garnert, *Hallå! Om telefonens första tid i Sverige* (Lund: Historiska Media, 2005).
 - 21 Johansson, 29.
 - 22 Exempelvis inhandlades sex par telefoner i mitten av december 1878. Numa skulle komma att bli en viktig kund både vad gällde inköp av telefoner och för reparationservice, framför allt under början av 1880-talet. Hufvud Bok för L.M. Ericsson.
 - 23 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Fröleen & Comp, 1897), 68f.

- 24 Om världsutställningen i Chicago 1893, se exempelvis Norman Bolton & Christine Laing, *The World's Columbian Exposition: The Chicago world's fair of 1893* (Urbana: University of Illinois Press, 2002); Donna Carlton, *Looking for Little Egypt* (Bloomington, Ind.: IDD Books, 1994); Judith A. Sebesta, "Spectacular failure: Frank Lloyd Wright's Midway Gardens and Chicago entertainment", *Theatre Journal*, vol. 53, nr 2, 2001; Robert W. Rydell, *All the world's a fair: Visions of empire at American international expositions, 1876-1916* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
- 25 Om Oscar II:s närvaro och betydelse på utställningen, se Anders Ekström, *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska Museets Förlag, 1994), 223-229.
- 26 Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897*, 566. Trots Hasselgrens entusiasm över filmediet nämnde han det inte i sitt omfattande arbete *Hundra år i ord och bild*. (Stockholm: Fröléen & Comp., 1899), där 1800-talets stora upptäckter och framsteg beskrivs.
- 27 Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897*, 566ff.
- 28 G. G-g, "Från Helsingborgsutställningen", *Stockholms-Tidningen* 15/6 1903.
- 29 För en diskussion kring den tidiga röntgenteknologins nöjesvärde, se Jülich, 147-178 och Richard Crangle, "Saturday night at the X-Rays: The moving picture and 'The new photography' in Britain", *Celebrating 1895: The centenary of cinema*, red. John Fullerton (Sydney: John Libbey, 2000).
- 30 Se beskrivning i *Utställningstidningen* 13/8 1896.
- 31 Garnert, 44.
- 32 Bland annat guldmedalj i Örebro 1883, Trondheim 1887, Västerås 1889, Stockholm 1897, Gävle 1901, Norrköping 1906 och Lund 1907, samt silvermedalj i Sundsvall 1882, Stockholm 1886, Göteborg 1891 och Stockholm 1894.
- 33 "Utställning", *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi*, bd 31 (Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag, 1921), 165.
- 34 Albin Roosval, "Kinematografen", *Julqvällen: Publicistklubbens jultidning*, 1897.
- 35 *Utställningstidningen* 27/6 & 28/6 1896.
- 36 Enligt Rune Waldekrantz förevisades film i Stockholm vid fem tillfällen under 1896. För uppgifter om filmförevisningar i Stockholm 1896-1900, se Rune Waldekrantz, "Levande fotografier: Film och biograf i Sverige 1896-1906", opublicerad lic. avhandling (Stockholm: Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1969), 280.
- 37 G. M., "Hos kinematografens tyska uppfinnare", *Filmjournalen*, nr 12, 1928, 10.
- 38 Se exempelvis "Lefvande fotografier", *Stockholms Dagblad* 21/7 1896; "Kinematografen", *Svenska Dagbladet* 21/7 1896; *Dagens Nyheter* 20/8 1896.
- 39 "Lefvande bilder", *Afionbladet* 21/7 1896. Se även "Kinematografen", *Post- och Inrikes Tidningar* 21/7 1896.

- 40 Ett flertal av de första svenska filmrecensionerna finns återgivna i Jan Olsson, *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik* (Stockholm: Symposion Bokförlag, 1990), 214ff. För en jämförelse med tidigare filmvisningar, se exempelvis ”Kinematografen”, *Svenska Dagbladet* 26/5 1897. Lumières överlägsna teknik understryks även i utställningens programblad under ”Lumières kinematograf”.
- 41 Programblad 20/5 1897. Även mediets taktila dimensioner kommenterades i programblad av senare datum.
- 42 Programblad 20/5 1897.
- 43 ”Kinematografen”, *Svenska Dagbladet* 26/5 1897.
- 44 Se exempelvis Ernest Florman intervjuad i artikeln ”När filmen debuterade i vårt land. Sveriges förste filmoperatör: Hovfotograf Ernest Florman”, *Filmnyheter*, nr 30, 1921, 5.
- 45 Beskrivningar av *Byrakstugan och en akrobat med otur*, en annan film inspelad sommaren 1897 av Florman, finns i Otto Bökman, ”Från fackets genombrottsår”, *Biografbladet*, nr 7, 1925, 347.
- 46 Titlar inspelade av Alexandre Promio var: *Arrivée du roi à l'exposition, Arrivée du kronprinz à l'exposition, Entrée du cortège royal à l'exposition, Entrée de l'exposition, Arrivée à l'exposition en bateau, Arrivée d'un bateau et débarquement à l'exposition, Entrée du château dans le vieux Stockholm, Une bataille dans le vieux Stockholm, Une partie de lawn-tennis, II, Kastellholmen: panorama, Norrström: débarquement, Norrström: panorama, Strandvägen: panorama, Saltsjöbaden: départ en chemin de fer, panorama, Avesta: les chutes, Arrivée de la garde au palais royal, I, Arrivée de la garde au palais royal, II*. Alla filmer förutom *Avesta: les chutes* är filmade i Stockholm. *La Production cinématographique des Frères Lumière*, 380ff.
- 47 ”Notiser från utställningen”, *Stockholms Dagblad* 26/5 1897.
- 48 Se exempelvis *Dagens Nyheter* 26/5 1897; ”Utställningsnyheter”, *Aftonbladet* 26/5 1897; ”Lumières kinematograf”, *Socialdemokraten* 26/5 1897.
- 49 ”Från föreningslifvet: Fotografiska föreningens årsfest”, *Fotografisk Tidskrift*, nr 149, 1897, 115.
- 50 Av de 42 000 kronorna i intäkter ska 25 procent ha gått till utställningen. Bökman, 347.
- 51 Lumières Kinematograf var öppen från 26 oktober 1897 till 30 augusti 1898. Adressen var Kungsträdgårdsgatan 12. Waldekrantz, 280.
- 52 Waldekrantz, 105. Se även Bökman, 347.
- 53 Waldekrantz hypotes att Blanchs filmer förvärvats genom Numa Peterson stämmer inte. Filmerna spelades in av Robert Pauls representant och infogades senare i Pauls katalog.
- 54 I firman Pauls kataloger från 1897, där de svenska filmerna listas mellan en räkka

filmer från Egypten och en enstaka titel från Glasgow, finns bland de elva svenska titlarna också *Children at play in the King's garden, Stockholm*, det vill säga *Lekande barn*. I Pauls katalog över Animated Photograph Films förekommer således elva svenska titlar; förutom de fyra som annonserats av Blanch finner man bland annat tre dansnummer inspelade på Skansen. Två titlar med "lapp-tema" härstammar sannolikt även de snarare från Skansen än från Lappland. Skansens arkiv har dock inget bevarat material som kan kasta ljus över dessa inspelningar. Filmerna, som samtliga tycks ha förkommit, har följande titlar (förutom de tre titlar som Waldekranz nämner har dessa svenskinspelade nummer aldrig förekommit i svensk filmhistorieskrivning): *Passengers arriving at Stockholm and leaving the boat*; *A laplander feeding his reindeer*; *Laplanders arriving at their village*; *A welcome home*; *Children at play in the King's garden, Stockholm*; *Derricks at work discharging coal from a steamer*; *Electric trolley car coming through pine forest*; *The steamboat 'Aeolus' leaving Stockholm*; *Swedish national dance at Skansen*; *Do. Eight performers*; *Do. Four performers*.

- 55 Waldekranz, bilaga 1.
- 56 *Priskurant å Sciopikon och Kinematografer jemte tillbehör* (Stockholm: Numa Peterssons handels- och fabriks-aktiebolag, 1901).
- 57 Ibid.
- 58 Dessa titlar var: *Minne från utställningen 1897*, *Tarantella i sorrento*, *Yellowstone fallen*, *Brandkåren rycker ut*, *Simuppvisning i Stockholm*, *The "polly"*, *Paper chase*, *Gatuscen från Kanton*, *Vaktparaden*, *Vid svenska paviljongen på Pariserutställningen*, *Byrakstuga och folkdanser*.
- 59 [Don Basuno], "Lite kinematografiska", *Stockholms-Tidningen* 22/2 1901.
- 60 Waldekranz, bild 9.
- 61 Ibid., 117--121, bild 9.
- 62 "Notiser", *Fotografisk Tidskrift*, nr 156, 1897, 270.
- 63 Florman intervjuad i "När filmen debuterade i vårt land".
- 64 "En uthvisslad kinematografförevisning", *Nerikes Allehanda* 3/4 1905.
- 65 Waldekranz, bilaga 5, 2. På Vetenskapsakademien visades inom programmet den odödliga teatern förutom sångnummer även bilder från de senaste svenska utställningarna i Stockholm, Gävle och Helsingborg, kreaturspremieringar och spansk tjuvfäktning ackompanjerat av musik. "Svenska odödliga teatern", *Dagens Nyheter* 9/2 1904; [Tamefan], "Den 'odödliga teatern'", *Nya Dagligt Allehanda* 10/2 1904.
- 66 "Numa Peterssons paviljong", *Helsingborgsposten* 15/6 1903.
- 67 "Utställningen. Numa Peterssons kinematograf", *Öresundsposten* 20/6 1903.
- 68 Ibid.
- 69 Förutom Numa Peterssons avtal med Pathé fanns exempelvis Films Co:y Globe,

också med adress Drottninggatan, generalagent för ...clair i Skandinavien, Edisons filmer, samt Italas filmer och projektorer. Andra uthyrare i Sverige var exempelvis N. P. & Axel Nilsson, Erik Montgomery, Nordiska Biografkompaniet, C. A. Friberg, Frans Lundberg och Svensk-Amerikanska Filmkompaniet samt ett antal generalagenter och uthyrare i Danmark som täckte hela Skandinavien.

- 70 Se exempelvis "Paris-Konventionen på reträtt", *Nordisk Filmtidning*, nr 6, 1909, 2; "Kinematografkongressen i Paris 1909", *Nordisk Filmtidning*, nr 3, 1909, 2ff.
- 71 "Numa Petersons H. & F. A.-B", *Nordisk Filmtidning*, nr 22, 1910, 6-7.
- 72 *Nordisk Filmtidning*, nr 23, 1910, 13.
- 73 Pathé Frères Pièces de caisse 1910. Svenska Filminstitutets bibliotek.
- 74 Se brev daterat 23/11 1908 adresserat till Mr. Pathé från Ole Olsen, Nordisk Films Kompagni. Nordisk Films kopibøger. Det Danske Filminstitut.
- 75 Daterat 28/1 1911. Pathé kopiebok nr 2, för kunder i allmänhet 24 november 1910-9 mars 1911. Svenska Filminstitutets bibliotek.
- 76 Se brev från Nordisk Films Kompagni till Numa Peterson daterade 26/8, 7/9, 19/11, 21/11 och 22/11 1910, samt brev från Nordisk Films Kompagni till Mortimer Peterson daterat 24/9 1910. Nordisk Films kopibøger. Det Danske Filminstitut.
- 77 "Aktiebolaget Numa" *Aftonbladet* 18/11 1911. Se även *Samling af anmälningar till aktiebolagsregistret, det hos Kungl. Patent- och registreringsverket förda försäkringsregister samt förenings- och handelsregister* (Stockholm: Patent- och registreringsverket, 1911).
- 78 *Sveriges Handelskalender 1913* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1912).
- 79 *Sveriges Handelskalender 1919* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1918).
- 80 Enligt annonser i *Nordisk Filmtidning* 1909 - maj 1910.
- 81 Se Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959) och Jan Olsson, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent* (Stockholm: Symposium, 1989).

Mathias Boström

Den falske kungen i den sanna återgivningen: Fonograf som utställningsattraktion kring 1900

Möjligheten att lyssna på inspelat tal och musik från fonograf var en av många attraktioner som erbjöds besökarna vid Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897. I mitten av juni rapporterade *Stockholms-Tidningen* under utställningssommarens stående rubriker ”Dagbok från utställningen” och ”Vandringar på utställningen” om den nyanlände ryssen Michel Pitliaroff som förevisade en av de nya konkurrenterna på det medierade ljudets område: ”Fonograf Lioret”, konstruerad av fransmannen Henri Lioret. Pitliaroff demonstrerade apparaterna i en liten byggnad ursprungligen planerad som mönsterladugård, belägen bredvid skogspaviljongen och inredd med ryska allmogetäcken och minnesnäsdukar från tsarkroningen 1894. Lokalens bakgrund och fonografens attraktionskraft gav tidningens journalist en humoristisk koppling: ”Hvad mjölkningen beträffar, blir dock säkert den förbättrade fonografen en lika god mjölkko som trots någon annan”. Förevisaren var emellertid inledningsvis ”nog frikostig att låta en af dem utanför tuta aldeles gratis”; inträdet var annars 50 öre. Apparater fanns även till försäljning från 450 kronor för en stor fonograf ned till 30 kronor för den enklaste.¹

Pitliaroffs annonser i *Stockholms-Tidningen* utropade apparaten till ”utställningens största sevärdhet”, men att döma av artikelserien ”’Undren’ på utställningen” i samma tidning tycks det medierade ljudet inte ha varit någon större sensation i huvudstaden vid detta tillfälle. Läsekretsen antogs antagligen redan vara bekant med ljudtekniken, eftersom fonografer vid tidpunkten för utställningen hade demonstrerats i Sverige under närmare

Inbjudningskort.

Föreläsning
utan afbrott från kl. 10 f. m. till 11 e. m.
af

FONOGRAF LIORET

← Uppseendeväckande nyhet för 1897 →

Konst- och Industriutställningen
(Kiosken intill Skogsutställningen)

Fonografen

Återgifver sångstycken, såntal, körer och orkestrar, fanfarer, tal af bekanta politiska personer etc. lika högt och tydligt som människorösten.

60 stycken ur operor och operetter under hvarje föreställning.

Denna biljett berättigar till inträde för half afgift & reserverade platser eller en sittplatsentré för 2 personer.

Sjette apparater för konsorter etc. sålles från 160 Kr. till hvarje pris.
Mindre än (omärkte) för familjer o. barn > 30 Kr.
Emsamförsäljning för Skandinavien o. Ryssland:
Michel Pittiaroff, Direktör.

Inbjudningskort till "Fonograf Lioret". Tekniska museet.

20 års tid. Istället presenterade artiklarna attraktioner som ansågs så pass märkvardiga att de krävde en närmare förklaring, såsom nyheterna kinematograf och röntgenfotografering.²

Stockholmsutställningen 1897 har kommit att tillskrivas en betydelsefull position inom den tidiga svenska filmhistorien och på senare tid även för radiologin.³ En motsvarande historieskrivning över det inspelade ljudet i Sverige saknas ännu och det är tveksamt om fonograferna på utställningen 1897 skulle tilldelas en lika framskjuten placering. Det är istället andra skäl som talar för att ta avstamp i utställningen på Djurgården för en diskussion om fonografbruk vid sekelskiftet 1900. För det första var de stora konst- och industriutställningarna en internationellt sett viktig arena för demonstration av ljudmedier (i likhet med annan ny teknik), men också för viss arkivalisk dokumentationsverksamhet av språk och musik. För det andra sammanföll tiden för Stockholmsutställningen med en stor expansion av den publika föreläsningsverksamheten till följd av att tekniken blev mer tillgänglig för privatpersoner och dessutom till ett mer överkomligt pris. Slutligen var inspelningar av Oscar II:s tal vid invigningen av Stockholmsutställningen ett populärt inslag under fonografföreläsningarna runt om i Sverige.

Utifrån fonograferna på Stockholmsutställningen kommer jag i den här artikeln att röra mig framåt och bakåt i tiden för att presentera och diskutera olika aspekter kring fonogrammedier i utställnings- och föreläsningssammanhang. Tonvikten kommer att ligga på svenska förhållanden och begränsas till fonograf, den tidigaste tekniken för att spela in, lagra och återge ljud.⁴ Hur användes fonografer i publika sammanhang? Hur påverkades ljudmedieringen genom remediering i olika utställningsformer? Hur mottogs apparaterna av olika publikgrupper?

Utgångspunkter

Den publika föreläsningssammanhangen med fonograf har med få undantag inte ägnats något större intresse inom medie- och musikforskning, varken i Sverige eller internationellt. Anledningarna till det är flera. Visserligen har det uppmärksammats att den tidiga publika användningen kom att förändra synen på ljudteknikens primära användningsområden genom att tyngdpunkten försköts från mer respekterade bruk inom vetenskap och affärsliv till förmån för underhållningsanvändning. Ursprungligen föreställde sig fonografens uppfinnare Thomas Edison apparaten först och främst som ett kontorshjälpmedel. Men ganska snabbt visade det sig att inkomsterna från uthyrning av fonografer i USA för kontorsändamål inte kunde konkurrera med intäkterna från apparater försedda med myntautomater, som i offentliga lokaler erbjöd underhållning i form av humoristiska berättelser och populärmusik.⁵ Däremot blev fonografen aldrig den teknik som på bred front skulle komma att omforma musiklivet och den privata ljudmiljön genom mediering av tal och musik; det stora genomslaget i Sverige kom istället från och med 1920-talet genom resegrammofoner och radio. Under merparten av den tid fonografer användes – från 1878 till omkring 1950 – kom de i stor utsträckning att brukas som utställningsattraktion eller offentlig demonstrationsapparat i någon form. I likhet med inflyttningen i hemmen av andra medier såsom radio och teve, tycks också gränserna mellan privat bruk och publika föreläsningar inledningsvis ha varit öppna.⁶ Det var inte ovanligt att privatpersoner som kring 1900 köpte fonograf för eget bruk, också passade på att göra offentliga föreläsningar mot betalning som ett sätt att delvis finansiera inköpet. Att döma av innehållet på privatinspelade cylindrar och uppgifter om fonografanvändning i hem-

men vid förra sekelskiftet, tycks bruket av inspelat ljud i hög grad ha varit en social tilldragelse snarare än en utbredd musikkonsumtion i avskildhet.⁷

Den betydande omfattningen av publika fonografförevisningar erbjuder ett kulturellt gränssnitt där föreställningar, förväntningar och farhågor kring ljudtekniken artikulerades och konfronterades. I likhet med de andra medier som diskuteras i denna antologi innebar medieringen av ljud nya sätt för användarna att förhålla sig till och uppleva omvärlden. Fonogram brukar inte räknas till de audiovisuella medierna, men åtminstone i samband med tolkningar av tidig användning bör mediet förstås som audiovisuellt – därtill med betydelsefulla taktila inslag, något som kommer att framgå av det följande. Richard Leppert har understrukt vikten av den visuella komponenten för tolkning av musik, men som också äger giltighet för andra ljud: ”Just på grund av att musikens ljud är abstrakta, ogripbara och eteriska – förlorade så snart de är vunna – är den visuella erfarenheten av dess produktion avgörande för såväl musiker som publik för att bestämma gränserna för och kommunicera musikens och musikljudens plats i samhälle och kultur.”⁸

De nya audiovisuella situationer som fonografanvändning skapade innebar samtidigt en tillväjnings- eller läroprocess för publiken där nya förhållningssätt till ljudproduktion skapades – missförstånd i möten med ny teknik var därför ett ständigt återkommande tema för berättelser och skämtteckningar vid förra sekelskiftet.⁹ Processen utmynnade i något slags förståelse eller i varje fall acceptans av hur apparaten fungerade, vilken med tiden kom att bli en alltmer oreflekterad del av användningen. Mediet blev mer och mer transparent till förmån för det medierade. Hur lång tid det tog för publiken att lära sig är däremot inte klart: räckte det med en gång eller krävdes det två, fem eller femton kontakter med fonogrammediet? I motsats till den något senare introducerade grammofonen erbjöd fonografen möjligheten att lätt göra egna inspelningar. Det gav fonografförevisarna större förutsättningar att påverka innehållet i sina förevisningar och därmed också att styra publikens tolkningar av det nya mediet. Men det innebar samtidigt att publiken i många fall även fick möjlighet att själva interagera med tekniken på nära håll och bli aktiva medskapare av förevisningssituationerna.

Det magra forskningsläget kring publik fonografanvändning påverkas också av en besvärlig källsituation där relativt lite material bevarats från ambulerande förevisare, i varje fall i Sverige. Uppgifter om fonografdemon-

strationer förekommer sannolikt rikligt i samtida dagspress och tillståndsdarier men en genomgång av detta material innebär ett omfattande arbete, vilket dessbättre är under slutförande för svenskt vidkommande.¹⁰ Utan tillgång till detta material, förutom några nedslag, begränsas denna artikel till nyare och mer lättillgängliga källor.¹¹

Publikens reaktioner vid de tidiga demonstrationerna är svårare att studera. Ett växande forskningsfält har etablerats kring föreställningar och fantasier om de nya medierna, gestaltade i samtida skämtteckningar, kåserier och skönlitteratur. För denna undersökning är den typen av material av mindre betydelse då jag menar att det säger mer om, och var riktat till, dem som redan tillägnat sig nya lyssnarpositioner än dem som stod på tur att möta fonogrammedierat ljud för första gången. Avbildningar av oförstående förstagångslyssnare vid fonografen kan kanske liknas vid ett slags *teknisk orientalism*: beskrivningar av människor såsom tillhörande en annan grupp, fortfarande fast i traditionella mönster och utan att har lärt sig förstå och behärska ett modernt, tekniskt och medialt utvecklat samhälle. Som Solveig Jülich diskuterar i sitt bidrag placerades ny medial teknik kring 1900 inte sällan i en primitivistisk eller magisk föreställningsvärld, vilket samtidigt bidrog till att öka avståndet mellan dem som behärskade och kunde genomskåda tekniken – och dem som (ännu) inte kunde det.¹²

I det följande kommer jag i stor utsträckning att använda svaren på Nordiska museets frågelista ”När grammfonen kom” från 1962, där drygt 300 personer födda i slutet av 1870-talet och senare, berättar om sina första möten med inspelat ljud kring sekelskiftet 1900. Inte sällan skedde det som publik vid fonografförevisningar av olika slag. Trots det stora avståndet i tid mellan upplevelsen och nedtecknandet – och de källkritiska problem det medför – är minnesbilderna i många fall förvånansvärt detaljerade beträffande apparaternas konstruktion, vilka förevisarna var och till och med vilken repertoar som spelades. Mötet med inspelningstekniken satte djupa spår. Vissa uppgifter går också att belägga med andra, mer samtida källor, och även om inte alla detaljer håller för en källkritisk granskning avspeglar berättelserna en omfattning och ett mönster i förevisningspraktiken som gör dem användbara här.¹³ Frågelistbesvararnas formuleringar av upplevelser och intryck av fonografer har naturligtvis också påverkats av senare livs- och medicinerfarenheter, i likhet med det kritiserade materialet ovan. I frågelistsvarens fall behöver de som regel självbiografiska fram-

ställningarna inte innebära en nackdel, utan de kan istället tillföra värdefulla reflektioner kring den personliga betydelsen av mötet med fonograf och dess relation till tidigare och senare medieerfarenheter.

Den publika attraktionen

Pitliaroffs ”Fonograf Lioret” var inte den enda attraktion som erbjöd inspelat ljud under Stockholmsutställningen 1897. I Hasselgrens beskrivning över utställningen omtalas dels ytterligare en fonograf som var uppställd bakom Svenska Dagbladets paviljong, vars ”rikhaltiga repertoar städse samlat ’fullt hus’ till hörslangarne”, dels att åtminstone två filmer med musikinslag som firma Numa Peterson visade i kinematograflokalen ackompanjerades av grafofon.¹⁴ I likhet med den rörliga bilden fanns det utanför utställningsområdet konkurrens från ”Grafofon-Companyets Agentur” på S:t Paulsgatan. Samtidigt som utställningen pågick annonserade de om grafofoner för försäljning till privata hem, hotell, restauranger – och dessutom: ”Penningar att förtjäna för förevisare”.¹⁵ Pitliaroff kom själv att följa det sistnämnda spåret och gjorde efter sin sejour på utställningen en förevisningsturné i andra delar av Sverige.

Stockholmsutställningen 1897 var varken första eller sista gången som fonografer förekom på de stora utställningarna. Med sin kombination av spektakulär ny teknik och underhållningsegenskaper passade inspelningsmediet lika bra i industrihallarnas tävlingssektioner som bland nöjesavdelningarnas attraktioner. I Paris 1878 hade Edison gjort succé med sin lösning på elektriskt ljus och den mindre än ett år tidigare uppfunna fonografen, vars tidigaste modell använde stanniolfolie som ljudbärare.¹⁶ Även vid utställningen i Paris 1889 stod Edisons gestalt i förgrunden vid den tekniska utställningen och fonografer presenterades dels i den amerikanska paviljongen, dels i en speciell prestigepaviljong i maskinhallen.¹⁷ Här visade Edison återigen en nyhet, ”den fulländade fonografen”, där en vaxcylinder ersatt den tidigare stanniolen som ljudbärare och den handvevade drivningen av maskinen ersatts av batteridrift. Förändringen gjorde apparaten mer användbar i praktiken då vaxrullarna lättare kunde flyttas, återgav ljudet bättre och stabilare, och dessutom klarade fler avspelningar.¹⁸

Vid utställningen i Chicago 1893 hade fonografanvändningen överskridit fokuseringen enbart på apparaten i sig som utställningsobjekt. Exem-

pelvis använde ett skoföretag en fonograf, som ur munnen på en gigantisk Uncle Sam-figur gjorde reklam för deras produkter.¹⁹

Eftersom utställningen 1897 var avsedd för nordisk och rysk industriproduktion återfanns den franska Fonograf Lioret som en del av nöjesutbudet. På motsvarande sätt hade det förhållit sig vid industriutställningen i Malmö året dessförinnan. Bland underhållningsattraktionerna där förevisade en herr Bendikowski från Danzig en fonograf, och en herr Stenfeldt visade Edisons kinetofon, en kombination av tittskåp med rörliga bilder och fonograf.²⁰ Industriell svensk tillverkning av fonografer tycks inte ha förekommit i någon större skala, däremot tillverkade exempelvis flera skickliga urmakare egna apparater.²¹

Det bör understrykas att till skillnad från filmen så var de viktigaste sammanhangen för de första mötena med fonograftekniken i Sverige inte de stora utställningarna, även om introduktionen följer dem nära i tiden. Ingenjören A. O. Leffler köpte hösten 1878 en fonograf från Paris och började som en av de första att demonstrera uppfinningen i Sverige.²² Vaxrullefono-



Fonografförelvisning med hörslingar i vaxkabinettet Svenska Panoptikon 1890.
Teckning av Viktor Andrén. Ur *Ny Illustrerad Tidning*, vol. 26, 1890.

grafer förevisades i Sverige från senhösten 1889, då den danske generalagenten för Edison, G. Ruben, ledde en turné genom södra Sverige upp till Stockholm, där apparaten bland annat förevisades på slottet och, efter årsskiftet 1890, på det nyöppnade vaxkabinettet Svenska Panoptikon.

Går man efter svaren på Nordiska museets frågelista tycks fonografer åren kring sekelskiftet ha varit ett vanligt inslag vid exempelvis marknader, basarer och exercisplatser där mycket folk samlades.

Demonstrationerna hade antingen formen av ett program med flera inslag, likt tidiga filmförevisningar, eller också betalade publiken per rulle. Förevisningar efter program, vars priser gick från ungefär 25 öre upp till en krona, förefaller ha fungerat bättre från tiden kring Stockholmsutställningen eftersom återgivningen då kunde ske via tratt inför en större publik. Vid tidigare förevisningar med vaxrullefonograf hade publiken varit tvungen att lyssna via hörslangar av gummi, vilket innebar att endast en handfull personer kunde lyssna samtidigt. Förevisaren fick då spela samma upptagning i omgångar innan programmet kunde fortsätta.²³ När publiken betalade per inspelning användes dock också fortsättningsvis hörslangarna för att skilja de betalande från dem som stod på tur eller nyfiket samlades kring apparaten.

För att tilltala så många som möjligt var repertoaren redan tidigt blandad i den kommersiella fonogramproduktionen.²⁴ Såväl operaarior, blåsorkerstycken, humoristiska berättelser som aktuella slagdängor fanns exempelvis på Pitliaroffs repertoar vid Stockholmsutställningen. Nackdelen med Fonograf Lioret var dock att det saknades inspelningar på svenska eller med svenska artister. På grund av att fonogrammen till Liorets apparat var gjutna i celluloid, vilket gav förhöjd ljudåtergivning och bättre stod emot slitage än vaxrullarna, måste inspelningarna tillverkas i en särskild produktionsanläggning – på samma sätt som grammofonskivor – i Paris. Möjligheten att lätt kunna göra egna inspelningar med fonograferna ökade annars anpassningsmöjligheterna efter plats och förevisningssammanhang – en medial strategi som även bröderna Lumières utsända kinematografoperatörer använde sig av. Rubens tidiga vaxrulleförevisningar ville ge intryck av att apparaten även var lämpad för att återge mer finkulturella uttryck, och för detta ändamål engagerades operasångare och uppburna skådespelare för att göra inspelningar. Repertoarerna vid demonstrationer på marknader och andra mer folkliga tillställningar avspeglade andra smakpreferenser:

bondkomik och skillingtrycksvisor, psalmer, nykterhetstal och blåsorkestermusik var stående inslag.

För ambulerande förevisare som var verksamma under längre tid gick det inte att förlita sig enbart på en attraktion. En fonograf kunde därför vara huvudnummer under några år för att sedan bytas ut eller fortsätta att finnas med i utbudet i bakvattnet av andra, för tillfället mer publikdragande attraktioner. Nordiska museets frågelistbesvarare minns i många fall demonstratörer vars utbud enbart utgjordes av fonograf, men även kombinationer av inspelningsteknik och exempelvis tittskåp, vaxkabinett, skiopikonbilder eller rörliga bilder. Ibland återfanns fonografer som en del av

Innovation Couprant.

Å Hamnplatsen förevisas

hvarje dag från kl. 6 till 10 e. m., Söndagar från kl. 7 till 10 e. m.,

Marknadsdagarna från kl. 10 f. m. till 10 e. m.

Couprants stora mekaniska och elektriska

Utställning från Paris.

Utställningen innehåller de nyaste uppfinningar på mekanikens och elektricitetens område i miniatyr.

2 Edisonska Fonografer samt många nyheter från Chicagoutställningen.

Edisons elektriska utställning

omfattar: Edisons elektriska skrifmaskin, Det talande barnet, många elektriska Motorer, de nyaste Fonograferna i verksamhet m. m.

Denna enastående utställning intager 900 kvadratfots grundareal och upplyses af 100 elektriska glöd- och bågglampor.

Det bör observeras att denna förevisning är utan konkurrens och må icke förväxlas med andra mekaniska teatrar, panoramor eller något liknande. Alla maskinerna och automaterna äro i *full verksamhet under föreställningen* och blifva noga tillräckligt förklarade. Det är således icke allenast *intressant* och *serärdt*, utan också mycket *lärorikt* för alla.

Biljettpriserna äro: 1:a plats 50 öre, barn 25 öre, 2:a plats 35 öre, barn 15 öre.

Kataloger å 10 öre fäs vid ingången.

Högaktningfullt

J. COUPRANT,

Direktor och Ingenjör från Paris.

Annons för Innovation Couprant med fonografer som del av ett större utbud av tekniska attraktioner. Ur *Marknads-Kuriren* 1894.

en större ambulerande teknisk utställning som hos den franske ingenjören Couprant, vars ”Innovation Couprant” turnerade i Sverige kring sekelskiftet 1900 och innehöll en mängd olika tekniska attraktioner.

I de flesta fall där flera attraktioner kombinerades tycks inspelningstekniken ha använts som ett separat men invävt inslag i programmet. Ett exempel var ”Professor Xenophon Waxlunds oöfverträffliga Waxkabinett” från 1903, där ”grafofon, piano och instruktiva kupletter jemte muntliga commentarier” kompletterade föreställningen.²⁵ Detsamma gällde även den flitiga användningen i samband med tidiga filmföreläsningar, där fonografer inte sällan stod för underhållningen mellan filmbyten. Det gjordes emellertid också ett flertal försök att kombinera ljud och rörlig bild, som exemplen från några av filmerna under Stockholmsutställningen visade. Ett av de mest uppmärksammade försöken var den franska ”Phono-Cinéma-Théâtre”, vilken använde en senare modell av Fonograf Lioret och förevisades för utsålda hus under världsutställningen i Paris 1900. Året därpå gästspelade Phono-Cinéma-Théâtre i Sverige och två år senare kunde Numa Peterson – som också Dahlquist diskuterar – presentera en svensk variant under namnet ”Svenska Odödliga Teatern”. Framgången blev dock begränsad, bland annat på grund av svårigheterna att synkronisera bild och ljud.²⁶

Intresset för fonografens inskription och reproduktion

En stor del av det tidiga intresset för inspelningstekniken låg i *att* apparaterna registrerade och återgav ljud snarare än *vad* den spelade upp. Tekniken stod inledningsvis i förgrunden som den huvudsakliga attraktionen, något som även gällde de tidigaste filmproduktionerna.²⁷ Förståelsen av vad slags apparat fonografen var komplicerades av att den kombinerade två typer av mekaniska apparater, vilka var för sig antingen var inriktade på ljudets inskription eller reproduktion. Detta förhållande avspeglas också i de dubbla benämningar på apparaten som var i bruk parallellt och inte sällan tillsammans: fonograf/grafofon (ljudskrivare) och talmaskin. Vid Lefflers föreläsningar i Stockholm av stanniolfonografen jämförde exempelvis *Afionbladets* reporter apparaten med andra maskiner som försökte härma mänskligt tal. Bristerna till trots, menade skribenten, var fonografen ändå ”långt öfverlägsnare förut gjorda försök i tal-maskinväg, såsom t ex tysken Fabers högst komplicerade apparat.”²⁸ Andra intresserade sig mer för sättet som

ljudet registrerades på. I presentationen av fonografen i *Ny Illustrerad Tidning* 1878, publicerad innan apparaterna hade börjat förevisas i Sverige, konstaterade ClaÛs Lundin att inskriptionerna i stanniolen är ”ett slags ’fonetisk’ skrift i ordets egentliga betydelse”.²⁹

Det finns en betydelsefull skillnad mellan stanniolfonogrammen och de senare vaxrullarna som påverkade vilken aspekt av fonografen – inskription eller reproduktion – som tyngdpunkten kom att läggas vid och som därmed också inverkar på förevisningsformen. Den ursprungliga stanniolfolien användes vanligtvis bara en gång för inspelning. Resultatet kunde annars bli en ofrivillig polyfoni, som vid en av de allra första inspelningarna på svenska. Operasångaren Carl Fredrik ”Lunkan” Lundqvist besökte världsutställningen i Paris 1878 i egenskap av solist på manskören Orphei Drängars sångarfärd. Utställningsbesöket och mötet med det nya mediet har skildrats av Karl Warburg: ”Och så fonografen! En herre visar oss den och låter honom framsäga de lika sinnrika som ovanliga orden ’comment vous portez-vous?’ Lundqvist, som är närvarande, sjunger litet i apparaten, men tyvärr har man inte ombytt staniolskifvan, och här låter det nu ur Edisons uppfinning: ’Du gamla, du friska, comment portez-vous, du fjällhöga Nord!’”³⁰ Denna begränsning i ljudbärandens användning innebar att när publiken själv fått spela in och höra återgivningen av sina röster, kunde de också få med sig inspelningen hem som en souvenir.³¹ En inspelad stanniolfolie från en förevisning av N. R. Bremer i Högfors bruk 1881 finns bevarad i Tekniska museet och affischen från samma tillfälle informerar om dess beständighet: ”Talet kan på ett tennpapper behållas fast i flera hundra år”.³²

Vaxrullarnas förutsättningar var annorlunda. Förutom att det inspelade vaxet klarade fler avspelningar kunde även det yttersta inspelade lagret slipas av och därmed möjliggöra återanvändning av rullen, vilket också noteras i flera frågelistsvar. Lyckade inspelningar från en förevisning kunde också tillföras repertoaren och användas vid senare demonstrationer för att göra utbudet mer aktuellt och lokalt förankrat. Vintern 1893 kom en fonografförevisare på besök hos före detta hovkapellisten John Enninger, då klockare i Höör. Ett par år senare fick Enninger brev från en urmakare i Everöd som med behållning tagit del av hans fiolspel ur fonografen.³³ Samtidigt var vaxrullarna ömtåliga och behövde hanteras med varsamhet. Flera meddelare minns också att publiken hölls på behörigt avstånd från

fonogramhanteringen. Allt detta medförde att fonograminskriftionerna hamnade mindre i förevisningens fokus till förmån för innehåll och återgivningskvalitet, även om publiken fortfarande kunde ha kvar sitt intresse för fonogrammen i sig. En kvinna från Uppland, vars pappa åren kring 1900 reste runt och höll föredrag inom nykterhetsrörelsen med grafofonmusik som extra dragplåster, berättar exempelvis följande:

Jag var med min Far då han gav en dylik aftonunderhållning i en skola. Själv hade jag inte börjat i skolan ännu. Jag minns hur folk gick fram till Far och ville se maskinen på nära håll, helst också fingra på den och jag visste ju hur förbjudna vi barn voro att vidröra den. Rullarna minns jag att Far lyfte upp ur sitt pappfodral genom att han stack in två fingrar och noga aktade dess yttersidor. [...] Bland de samlade var en blind gammal farbror [...]. Jag minns hur han fingrade på rullarna och vände på dem



Lock till fonografcylanderask från producenten Anders Skog med instruktion om hur fonogrammet bör hanteras. Svenskt visarkiv.

och Far lät det ske. Till den blinde hade Far inte hjärta att säga att de inte fingo vidröras.³⁴

I *Nya Dagligt Allehanda* noterades den begynnande förskjutningen i intresse från inskription till reproduktion redan i samband med demonstrationerna på Svenska Panoptikon 1890: ”Naturligtvis tilldrager sig det mekaniska fenomenet största uppmärksamheten, men återgifvandet af det sjungna eller talade ordet sker så förvillande väl, att man derjemte med fullt skäl kan tycka sig hafva fått en konstnjutning”.³⁵

Intresset för ljudreproduktionen koncentrerades inledningsvis kring fonografens förmåga att återge alla typer av ljud utan urskiljning. Tidningen *Barometern* utbrast efter en av Lefflers förevisningar 1878 att ”ingen [kunde] undgå att förundra sig öfver det faktum, att denna lilla enkla apparat återgaf hwarje ljud, af hwad slag det än måtte wara, som tutades i densamma”.³⁶ Att fonografen spelade upp ljuden utan urskiljning kunde få komiska följder ifall den som spelade in kom av sig. En man från Östergötland beskrev en brukspatron som försökte förmå en av sina anställda att sjunga in en sång. Denne var ovillig, men när patron satte igång inspelningen och påannonserade ”Lapaloma sjungen av Conrad Olsson’ kände han sig tvungen att sjunga. Sången togs emellertid upp för högt så det sprack, som gängse uttrycket heter, och ej tänkande på att rullen snurrade, utbrast Olsson ’aj f - - n nu sprack dä’. Detta givetvis till förnöjelse för alla som sedan lyssnade på denna inspelning.”³⁷

Utän motsvarigheter till munnens och tungans rörelser kunde apparaten spela upp de mest komplicerade ljud- och tungvrickningsövningar, dessutom flera samtidigt. När journalisten Andreas Hasselgren i sin krönika över 1800-talets framsteg nådde fram till fonografen konstaterade han fascinerat att det ”underbaraste med fonografen och öfriga apparater af samma slag är att de kunna återgifva flerstämmig sång eller flerstämmig instrumentalmusik, ehuru endast ett stift sätter ljudhinnan i rörelse”.³⁸ Särskilt fantastiskt var återgivningen av den mänskliga rösten, och det faktum att det gick att särskilja och känna igen individuella röster. ”Att den kunde spela tyckte man inte var så märkligt. Man hade ju hört positivhalare, men si att en maskin kunde tala och sjunga var ofattligt”, förklarade en man från Värmland.³⁹ En kvinna från Skåne skrev angående en inspelning med en bekant till familjen som hon hörde i början av 1900-talet: ”Detta tyckte

man ju var det allra märkvärdigaste, man kände igen rösten o talet det kom från apparaten.”⁴⁰ Det är däremot anmärkningsvärt att ingen av Nordiska museets frågelistsbesvarare tog upp den för många människor fortfarande idag obehagliga upplevelsen av att höra sin egen röst återgiven från fonogram.

Upplevelsen av ljudets av- och återkontextualisering

Tom Gunning är en av de forskare som har intresserat sig för de skrämmande, kusliga eller spöklika aspekterna av de nya kommunikationsmedierna kring 1900 – ofta med utgångspunkt i Freuds tankar kring ”det kusliga” (*das Unheimlich*).⁴¹ Medier som fotografi, film och fonografinspelning frikoppade utsnitt av världen, och bevarade och återgav dem i ofullständiga men (relativt) oföränderliga och detaljerade representationer. Dessa medieringar kunde upplevas som kusliga på flera sätt. Den inledande osäkerheten kring hur medierna skapade sina kopior kunde göra mötet skrämmande. Även bristerna i mediernas representationer, exempelvis den dåliga ljudkvaliteten eller filmens färglöshet, kunde ge sken av att de tillhörde en spöklik skuggtillvaro. Mekanismerna för av- och återkontextualisering i tid och rum kunde i sig också föra tankarna till åhörarnas egen förgänglighet. Odödlighetsaspekten, att dokumentera människor i bild och ljud som skulle överleva dem, förekom flitigt i diskussionen om de nya medierna.

Tanken på förgängligheten var sannolikt varken en drivkraft bakom introducerandet av fonografen genom publika demonstrationer, eller de ambulerande förevisarnas bästa marknadsföringsknep. I frågelistsvaren förekommer denna aspekt överhuvudtaget inte. För familje-, affärs- eller arkivaliskt bruk var beständigheten i de fonografiska inskriptionerna däremot av intresse och vid Rubens förevisningar i Stockholm 1889 tog han upp betydelsen av att kunna spela in avtal eller de sista orden från döende familjemedlemmar. Dessa argument återkom även i försäljningskataloger för fonografer riktade till privatpersoner och affärsverksamhet.⁴²

Att osäkerheten inför det nya mediet ibland uttrycktes i rädsla är inte förvånande. Vårt att notera är emellertid att ingen av frågelistsbesvararna eller dagstidningsjournalisterna beskriver att de själva uppfattade apparaten som något skrämmande eller som ett slags trollkonst. Dessa tolkningar tillskrivs istället i frågelistsvaren äldre personer som får representera det

traditionella samhälle som moderniteten – här förkroppsligad i inspelningstekniken – kontrasterade emot.⁴³ Att osäkerheten resulterade i blygsel och ovilja inför att göra inspelningar erkändes däremot. Ulrika Lindholm, senare en av de mest inspelade folkliga sångerskorna i Sverige, skriver i sitt frågelistsvar att hon blev ombedd att göra en fonografinspelning 1901 i samband med sin konfirmationsundervisning i Frostviken. ”De försökte övertyga mig att följa med [...] å sjunga in i Fonografen. De påstod att det skulle gå att sjunga så att det fastnade på en rulle, ’det kunde jag inte tro’. Ja i övrigt var jag för blyg så det blev inte av.”⁴⁴ Osäkerheten inför att bli inspelad gällde inte bara unga flickor, utan även berömda män ur sekelskiftets svenska vetenskapliga och kulturella kretsar. Baron Axel Klinckowström gjorde under början av 1900-talet arkivinspelningar med medlemmar i sällskapet Idun i Stockholm. På en inspelning från sällskapets femtioårsjubileum 1912, adresserad till det hundraårsjubileum som de närvarande visste att de inte skulle få uppleva, konstaterar Klinckowström att flera av hans vänner i Idun, ”personer vana att tala för hundratals människor, [...] var lika blyga inför fonografen som bondflickor var inför fotografiapparaten” några decennier tidigare.⁴⁵ Frågan är emellertid hur orsaken till denna osäkerhet inför fonografen ska beskrivas. Berodde det på apparatens specifika funktion, eller var det snarare fråga om en generell försiktighet i kontakten med ny teknik, oavsett om det rörde sig om kameror, symaskiner eller bilar? Det är tveksamt ifall fonografens kuslighet i den freudianska meningen verkligen var aktuell i de tidiga förevisningssammanhangen, eller om dessa föreställningar och reflektioner över innehållet, och betydelsen av dess användning, snarare växte fram i takt med tillväxningen till apparaten.

Att fonografen var en obegriplig och underhållande nymodighet framkommer ofta i dagspressens artiklar och i svaren på Nordiska museets frågelista, men även en skepsis mot såväl apparaten som förevisaren – var inte publiken utstätt för ett trolleritrick eller någon form av buktaleri?⁴⁶ I många fall noteras också ett missnöje med ljudkvaliteten hos återgivningarna, vilket antyder att det fanns höga förväntningar som i synnerhet stanniolfonograferna i många fall inte kunde leva upp till.⁴⁷

Att mötet med inspelningstekniken inte behövde vara en särskilt omskakande upplevelse bekräftas även av samtida dagboksnoteringar om fonografkontakter. Hovmarskalken Erik af Edholm lyssnade på fonografen i

Panoptikon 1890 i sällskap med sin 16-åriga dotter Elisabeth. I dagboken antecknar han att de fick höra operasångaren Arvid Ödmann sjunga ”ganska tydligt” och skådespelerskan Ellen Hartmans röst.⁴⁸ John Enninger konstaterar kortfattat i sina dagboksanteckningar för december 1893: ”Jag spel. in ett nummer på en rull, på en annan rull misslyckades det alla fyra ggr. äfv. med piano.”⁴⁹ I de publicerade bondedagböckerna från Backåkers Erik Johansson i södra Dalarna, konstateras endast att barnen Johan och Anna i mitten av mars 1895 rest ”till Dormsjö och hört på en talmachin, som förevisades af Bos Per från Hedemora”.⁵⁰

Vad som istället lyfts fram som det mest avskräckande med fonografen var den taktila kontakt som förevisningarna med hörslangar innebar, och den indirekta kontakt med andra människor som detta medförde. Det märkvärdigaste tycks enligt Erik af Edholms dagboksanteckningar ha varit att de lyssnade via ”örtrumpeterna, en i vardera örat, som grannen tar ur sina och man utan vidare sticker in i sina egna”. Kapellmästare Hjalmar Meissner beskrev samma procedur som ”en smula oaptitligt”.⁵¹ Även ute i landet tvekade folk att lyssna av hygieniska skäl med tanke på smittorisken via hörslangarna: ”någon kunde ju exempelvis ha varbildningar i öronen eller annat”.⁵² *Stockholms-Tidningen* konstaterade också angående Fonograf Lioret på utställningen 1897 att de vanligtvis långa ”gummislangar och några otrevliga glasrör, som man skulle sticka i öronen” inte behövdes, utan att tratt istället användes för återgivningen.⁵³

Om fonografens bristfälliga reproduktioner sällan verkar ha upplevts som skrämmande kunde de istället bli löjeväckande. Om Lefflers första fonografförevisningar i Stockholm 1878 skrev *Dagens Nyheter* i en notis om dess ”olater”: ”Vi tala ej om hans benägenhet att härma folk, det är ju hans natur: men värre är att han ofta gör det på ett sätt som väcker löje.”⁵⁴

Från löje var steget inte långt till profanering i de fall åhörarna tillskrev ett stort eller heligt värde åt det som fonografen spelade upp. Den mekaniska återgivningen berövade då det inspelade sin värdighet på ett liknande sätt som Walter Benjamin menade att konstverket förlorade sin aura.⁵⁵ En man från Göteborg minns att fonografen användes som en attraktion vid basarer som godtemplarna arrangerade kring förra sekelskiftet. ”En ung godtemplarbroder, Johan Halldin, talade in en deklamation, som vi tyckte var klar och tydligt, och när han sedan sjöng Du gamla, du friska, blev det uppståndelse. – Den gamle och mycket konservative Ludvig Swenonius

rusade upp och ut under utropet: 'Det är oförskämt att profanera vår nationalsång med maskiner!'"⁵⁶

Att tal och sång lösgjordes från de kroppar som framförde dem kom även att påverka uppfattningen om inspelningarna när de reproducerades. Inspelningstekniken var i praktiken varken jämlik eller jämställd. Alla röster gjorde sig inte lika bra i fonografåtergivning på grund av att det var en akustisk teknik – upptagningen skedde utan mikrofon och inskriptionen var beroende av den akustiska energin i röst eller instrument – där det frekvensomfång som kunde återges dessutom var begränsat. I samband med förevisningarna på Panoptikon 1890 konstaterade exempelvis *Stockholms-Tidningen* att fonografen gav en "alldeles förträfflig och 'naturtrogen' kopia af Salmon Smiths präktiga bas", men "icke alls visade samma emottaglighet för Arvid Ödmanns mjuka tenor".⁵⁷

Kvinnoröster återgavs som regel sämre än manliga röster på grund av begränsningarna i återgivningen av det högre registret. Vid Stockholmsutställningen 1897 vädrade exempelvis *Stockholms-Tidningens* reporter sitt missnöje över hur kvinnorösterna lät i Liorets fonograf. Med ett ordval som antyder att skribenten stiftat bekantskap med en annan av utställningens attraktioner, röntgenstrålarna, beskrivs inspelningarna som att "rösten genom fonografens förmedling kommer fram så att säga i skelett; formerna utanför detta tappas delvis bort".⁵⁸ Valet av liknelse är inte nödvändigtvis en slump. Synen på kvinnor som till sin natur mer kroppsligt bundna var-elser än män påverkade också upplevelsen av kvinnorösten frikopplad från kroppen. Theodor W. Adorno beskrev samma problem trettio år senare i en av sina artiklar om fonogram: "för att kunna bli obunden kräver kvinnorösten den fysiska närvaron av den kropp som bär den. Men det är just denna kropp som grammofonen tar bort, och därigenom får varje kvinnoröst en klang som är behövande och ofullständig."⁵⁹

Fonografens manipulationsmöjligheter

Medieringens separering av ljudet från det sammanhang det skapats i – och återkontextualisering i ett annat sammanhang – skapade också möjligheter att manipulera med återgivningen av det inspelade ljudet. Det kunde ske antingen genom manipulation av fonogrammet så att dess materialitet accentuerades eller genom att förändra inspelningarnas identitet i samband

med förevisningssituationerna. Tidiga filmförevisare verkar inte sällan ha illustrerat mediets materialitet genom att starta visningen från en stillbild och senare börja veva filmen så att den projicerade bilden blev rörlig – eller genom att köra filmen baklänges.⁶⁰ Med fonograf kunde man i princip manipulera samma faktorer: fart och riktning. Att spela upp ljud baklänges verkar inte ha förekommit att döma av det tillgängliga materialet – kanske skulle intrycken ha blivit alltför svårförstådda. Manipulation av uppspelningshastigheten noterades emellertid med gillande vid Rubens tidiga förevisning av vaxrullefonografer i Svalöf 1889. Där spelades en upptagning med den danske operasångaren Peter Schram, och journalisten konstaterade fascinerat att det ”underbaraste var att förevisaren med en skruvning kunde få rösten upp åtskilliga grader på tonskalan”.⁶¹ Eftersom återgivningens likhet med originalet var poängen vid de flesta fonografdemonstrationer uppfattades dock manipulationsmöjligheterna snarast som ett misstag. Vid Lefflers demonstration i Stockholm 1878 hade musik återgivits ur den handvevade stanniolfonografen ”ett par oktaver för högt”, vilket då uppfattades som en teknisk brist.⁶² Även möjligheter att göra flera inspelningar i samma spår, likt fotografisk dubbelexponering, uppfattades som ett misstag snarare än som en potential i mediet, vilket ”Lunkans” inspelning i Paris 1878 illustrerade ovan.

I de fall publiken inte bevittnat inspelningen var det inte självklart att det som förevisaren påstod att fonogrammet innehöll stämde. För dem som inte tidigare hade kommit i kontakt med apparaten kunde förevisaren spela på publikens inledande osäkerhet kring mediets beskaffenhet: hade talmaskinen ett eget medvetande, var den ett nytt slags subjekt, en artificiell eller magisk intelligens, repeterade den endast mekaniskt vad som spelades in, eller var det bara en bluff? Den första tolkningen hade mest dramatisk laddning och det är inte förvånande att flera fonografförevisare i inledningen av sina demonstrationer försökte styra publikens reception i denna riktning. Redan vid den första publika förevisningen som Edison gjorde av sin nya uppfinning, inför tidskriften *Scientific Americans* redaktion i december 1877, lät han fonografen presentera sig i första person singular: ”*Hr Thomas A. Edison* kom helt nyligen in på vår byrå, satte en liten maskin på vårt skrifbord, vred på en vef, och maskinen frågade, huru vi mådde, hvad vi tyckte om fonografen, underrättade oss, att den sjelf mådde väl, och önskade oss hjertligt god natt.”⁶³ Även från Sverige finns liknande inspel-

ningar bevarade där fonografen inledde med vad som uppgavs vara dess egna ord:

Mitt herrskap. Jag hälsar Eder välkomna till mina prestationer. Mitt namn är Fonograf. Jag härstammar från det stora landet i väster. Min fader Edison i Amerika har nog, som ni väl kan förstå, haft ett styvt arbete innan han fått mig till vad jag nu är. Jag beder Eder mitt herrskap om överseende med de små brister som ännu vidlåda min strupe och mina lungor. Visserligen är mitt organ stålsatt, men det är ej så gott att vara tusenkonstnär och lika i både skämt och allvar. Jag vill i alla fall göra mitt bästa. Ingen människa är utan fel och så är det även med mig.⁶⁴

Tyvänn hade ingen av Nordiska museets frågelistbesvarare varit med om en förevisning som inleddes på detta sätt. Flera minns däremot att förevisningar runt om i landet inleddes med en inspelning eller ett anförande som fokuserade mer på Edisons personliga hjältesaga, och särskilt föreställningen om hans uppväxt under fattiga förhållanden, vilket i många fall säkert inte var svårt för publiken att identifiera sig med.⁶⁵ Fonografens brist på gensvar utöver återgivandet av vad som spelades in i den, gjorde också att apparaten snarare kom att förknippas med ett livlöst och mekaniskt repeterande. Zacharias Topelius liknade exempelvis apparaten vid en ”ekots rival” i dikten ”Den första fonografen” från 1878.⁶⁶

Som påpekats var inspelningar av Oscar II:s tal vid Stockholmsutställningens invigning i maj 1897 ett populärt inslag vid fonografförevisningar runt om i landet. Man kan fråga sig i vilken utsträckning publiken kunde avgöra huruvida de egentligen fick höra de berömda röster – politiker, sångare och skådespelare – som de betalat för. I Rubens repertoar under förevisningsturnén 1889 ingick ett tal av den brittiske premiärministern Gladstone, vars röst sannolikt inte var bekant för publiken. Med tanke på att Oscar II låtit sig filmas vid utställningen i Stockholm 1897 – en film som visades på utställningskinematografen och sedan visades runt i landet – är det inte osannolikt att kungen också skulle ha spelat in sitt invigningstal. Oscars II:s intresse för de nya tekniska medierna är omvittnat och fonografen utgjorde därvidlag inget undantag. Ruben hade förevisat fonografen på Stockholms slott och vid ett besök i Kristiania 1895 ska kungen ha givit audiens till en italienare som gjorde en upptagning som sedan användes vid förevisningar runt om i Norge.⁶⁷

Världens underbaraste uppfinning

Grafofonen

utför Sång, Musik och Deklamation

i flera olika stycken.

Program:

Liss Olof Larssons första Stockholms-
resa.

Ljungby horn.

En auktion på landet.

Kyrkparaden på Ladugårdsgårde 1893.

Finska Rytteriets Marsch.

Ett kärleksbref från en sjöman.

Konungens tal vid industriutställningens
öppnande 1897.

"När du skall ut att fria".

"Öst, smör och brännvin" m. fl. stycken.

Börjas kl. f. m. Börjas kl. e. m.

Inträde: 35 öre för äldre, 15 öre för barn.

Den 1898.

J. M. JANSSON.

E. Eriassons Accidenstr., Ljusdal.

Affisch till J. M. Jansons grafofonföreläsningar 1898, med bland annat Oscars II:s tal från Stockholmsutställningen på repertoaren. Ljusdalsbyg-
dens museum, Ljusdal.

Men kungens invigningstal vid Stockholmsutställningen spelades i själva verket in av skådespelare, och var tillgängligt från återförsäljare av fonografinspelningar.⁶⁸ Det var även möjligt för förevisare att själva spela in talet eftersom förlagan var lättillgänglig: talet publicerades i flera dagstidningar efter invigningen och i senare beskrivningar över utställningen. En ambulerande fonografförevisare, Gottfrid Byström, kunde enligt uppgift kungens invigningstal utantill. När en rulle var utsliten eller gick sönder kunde han därför själv tala in en ny.⁶⁹ Inspelningar med talet dök också snabbt upp på förevisarnas repertoarer. Redan från slutet av 1897 finns det belagt att kungens invigningstal spelades upp vid en kombinerad film- och fonografförevisning i Skåne.⁷⁰ Det är också möjligt att inspelningarna skedde med hovets medgivande. Åtminstone var de helt i linje med den massproduktion av regentproduktioner som skedde i samband med Stockholmsutställningen, som ju också sammanföll med kungens tjugofemårsjubileum på tronen. Anders Ekström har beskrivit hur Oscar II:s ständiga närvaro på utställningen kan ses som ett led i lanseringen av en ny och moderniserad kungaroll, i vilken kungens tillgänglighet i massmedierad form utgjorde en viktig beståndsdel.⁷¹

Flera svar på Nordiska museets frågelista nämner uttryckligen Oscar II:s tal som en inspelning meddelarna minns, men ingen ifrågasatte att det verkligen var kungen de hörde.⁷² Att det var falska kungar som uppträdde

Tal och komiska föredrag.

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>63. H. M. konungens tal vid utställningens öppnande 1897.</p> <p>64. Ett kärleksbref från en sjöman till sin fästmö.</p> <p>65. Korpral Storm & Jentblig.</p> <p>66. Tro och vetande.</p> <p>67. Olika benämningar på druckna.</p> <p>68. Pastorn & geten.</p> <p>69. Att vara svensk och fosterländsk.</p> <p>70. En auktion på landet.</p> <p>71. Bataljonsexercis med hornsignaler.</p> <p>72. Komiska annonser.</p> <p>73. Ett vänligt ord och förnöjsamheten.</p> <p>74. Uppå Dalarnes jord.</p> <p>75. Gefastlusta.</p> | <p>76. Skolmagisterns föreläsning om slaget vid Termopylä.</p> <p>77. Begynnelse- och avslutningstal (vid spelning med tratt).</p> <p>114. Vårt land, vårt land.</p> <p>115. Hvem är din vän.</p> <p>116. Döbeln vid Jutas.</p> <p>117. Skiljetecknens betydelse.</p> <p>118. Kafferepet.</p> <p>125. Tungan, af Elias Schistelt.</p> <p>126. Moralpredikan.</p> <p>127. En målarräkning från Trönö kyrka 1798.</p> <p>128. Ett kärleksbref från Lova te Lasse.</p> <p>129. Samlade kvickheter.</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Tillgängliga talinspelningar 1900 från Sven Scholanderns Fotografiska Magasin i Stockholm, däribland Oscars II:s invigningstal vid Stockholmsutställningen och fonografens inlednings- och avslutningstal. Katalog i Bos Per Janssons samling, Hedemora kommunarkiv.

på inspelningarna tonades följaktligen ned av förevisarna när de marknadsförde talet som en av höjdpunkterna på repertoaren. Men sannolikt var det inte så mycket själva talet eller kungens retorik som möjligheten att få höra Oscar II:s röst som utgjorde inspelningens dragningskraft. Det var dock inte alltid som publiken accepterade förevisarnas påståenden om vad de hörde. Den amerikanske fonograf- och filmförevisaren Lyman Howe hävdade exempelvis under en period att fonografens inledningstal var intalat av Edison själv, men efter publikens ifrågasättande tvingades han ta tillbaka uppgiften.⁷³

Dokumentära inspelningar på utställning

Trots den medicarkivaliskt inriktade föreställningen att ljudet tack vare fonografen hade blivit ”odödligt” tycks inte de stora utställningarnas organisatörer ha intresserat sig för att göra ljudande dokumentationer åt eftervärlden, detta till skillnad från exempelvis det fotografiska mediet som flitigt utnyttjades för officiella utställningsberättelser och minnesalbum. Däremot kom de stora utställningarna i några fall att bli betydelsefulla arenor för andra former av dokumenterande inspelningsverksamhet.

Tilltron till objektiviteten och beständigheten i fonografens mekaniska representation av ljud var en bidragande orsak till att ett flertal specialiserade fonogramarkiv grundades kring förra sekelskiftet, bland annat i Wien 1899, Paris och Berlin 1900. Inriktningen hos fonogramarkiven var bevarande och studium av röster, språk och musik. Materialet kom – förutom röstporträtt av berömda personer liknande Klinckowströms Iduninspelningar – till största delen att bestå av språk- och musikinspelningar av europeisk folklig kultur samt utomeuropeiska kulturer. En gemensam nämnare för dessa var att deras fortlevnad ansågs hotad till följd av modernisering och kolonisation, samtidigt som de betraktades som viktiga pusselbitar i den vetenskapliga tolkningen av kulturutvecklingen.

Eftersom representanter från många olika folkgrupper samlades vid världsutställningarna blev det också ett enkelt sätt att skapa samlingar med stor geografisk spridning. Den omfattande koloniala utställningsavdelningen i Chicago 1893 utnyttjades exempelvis i det syftet av den amerikanske psykologen och musikforskaren Benjamin Gilman samt antropologen Franz Boas, vilka gjorde ett 100-tal fonografinspelningar med musik som framfördes av representanter för de utställda folken.⁷⁴ På motsvarande sätt

menade fransmannen Léon Azoulay att utställningen i Paris 1900 gav ett tillfälle att skapa ett ”fonografiskt museum” med språk- och musikprov från så många folk som möjligt åt Société d’Anthropologie de Paris. Resultatet blev omkring 400 cylindrar med musik- och talprov.⁷⁵ Azoulays bredare inriktning än Gilman och Boas innebar att han inte enbart dokumenterade människor som ställdes ut i de etnografiska sektionerna utan även utställningsbesökare från olika länder.

Utställningarnas dragningskraft innebar även att ett stort antal andra evenemang förlades i anslutning till dem.⁷⁶ Som en del av den framväxande spelmansrörelsen i Sverige i början av 1900-talet anordnades bland annat spelmanstävlingar i samband med lokala och regionala utställningar.⁷⁷ Vid sådana tillfällen där många spelmän var samlade utfördes även insamlingsarbeten, till exempel fonografinspelningar av musikforskaren Tobias Norlind i samband med Baltiska utställningen i Malmö 1914.⁷⁸ Industriutställningarna var manifestationer över det moderna samhällets triumfer, men i de fonogramarkiv som skapades vid dessa tillfällen var det främst, paradoxalt nog, de för denna modernitet minst representativa deltagarna som dokumenterades.

Arkivinspelningarnas bevarande för framtiden var ett mål i sig, men samtidigt fungerade de som ett medel och en nödvändig förutsättning för den jämförande musikforskning som utvecklades vid samma tid. Den nya lyssnarpositionen som den fonogrammedierade musiken medgav var idealisk. Tack vare fonogrammens manipulationsmöjligheter kunde forskarna i lugn och ro och på ett noggrannare sätt än tidigare transkribera och analysera musiken: avsnitt kunde repeteras efter önskemål, hastigheten varieras och olika mätinstrument utnyttjas, samtidigt som inspelningarna gjorde att andra kunde kontrollera analyserna. Ett av de ledande fonogramarkiven var Berliner Phonogramm-Archiv, knutet till psykologiska institutet vid Berlins universitet, som samlade musikinspelningar från stora delar av världen i samband med utställningar och publika evenemang i Berlin, men också genom expeditioner och kontakter med insamlare runt om i världen, exempelvis den svenske kongomissionären Karl E. Laman. Verksamheten var emellertid inte enbart inriktad på insamling och forskning utan kopior av arkivets inspelningar fanns också till försäljning till museer och musikinstitutioner.⁷⁹ Det innebar att fonogram inspelade på utställningar också kom att spelas upp i nya utställningssammanhang.

I Stockholm 1897 fanns ingen motsvarighet till de koloniala avdelningarna i Chicago eller Paris; det utomeuropeiskt etnografiska inslaget var begränsat till F. R. Martins ”Orientaliska salong”. Några år senare grundades däremot ett Etnografiskt museum i Stockholm inom ramarna för Naturhistoriska riksmuseet. Föreståndaren under 1910-talet, Carl Vilhelm Hartman, hade arbetat med de etnografiska utställningarna i Chicago 1893. Det är möjligt att han bar med sig reminiscenser av fonografernas användning på utställningarna – en av Hartmans första åtgärder som avdelningsintendent i Stockholm blev i alla fall att skaffa fonografer och kopior av etnografiska inspelningar från Berlin. På samma sätt som i flera andra etnografiska museer i Europa blev ljudtekniken en del av utbudet i många av museets utställningar under 1910-talet. Vid särskilda fonogramkonserter i museet i Stockholm spelades dels rullar upptagna av svenska etnografer och insamlare, dels inspelningar inköpta från Berlin.⁸⁰



Musikrummet i Etnografiska museets utställning 1917 där ”exotiska grammofon- och fonogramkonserter” erbjöds. Längst fram till höger en fonograf på piedestal och till vänster en grammofon inbyggd i ett kabinett. Bilden är något beskuren.
Etnografiska museet.

Vid det här laget hade de ambulerande fonografförelisningarna i stort sett upphört och fascinationen för fonograftekniken avtagit – och kanske till och med börjat uppfattas som gammalmodig – sedan grammfonen blivit det dominerande kommersiella fonogramformatet. Det främmande musikaliska innehållet var dessutom svårt att ta till sig för recensenterna. Medan kritikerna ofta beskrev de utställda etnografiska föremålen i positiva ordalag, ibland till och med i termer av konst, var uppskattningen av musiken genomgående låg, även om underhållningsvärdet noterades.⁸¹

En besökare som var kritisk till Etnografiska museets fonografanvändning i samband med en utställning i Konstakademien 1913 var Nils Andersson, ledande folkmusikinsamlare i Sverige. I ett brev till stationsinspektör Karl Tirén – vars inspelningar av samisk jojkning presenterades som en av utställningens höjdpunkter – redogör Andersson för hur inspelningarna fick formen av etnografisk underhållning i en evolutionistisk kontext:

Jag kom in på Hartmans museum en dag under den der utställningen. Kring fonografen vore grupperade en hel del folk, fliniga och viktiga amanuenser och amanuenskor jämte en del besökare, mäst stabor och turister m. fl. Man höll just på med dina joigos. Flinande, grinande, hånande, oförstående, men ändå, gudnås, så ofantligt överlägsen stod man där och lyssnade till dessa ting, – icke såsom de äro, något av det underbaraste jag vet på denna jord, utan såsom en kuriositet, något barbariskt, rått och okultiverat, något att jämnställa med austrialnegriska läten o.s.v. Till all förtret voro rullarna förfärligt slitna, så att det lät mer än illa. Tänk dig nu, vad intryck jag kunde få – eller du själv skulle fått – av allt detta. Det kan helt enkelt icke beskrivas, hvad jag kände. Sorg, grämselse och harm. Ingenting kan förbli heligt, ingenting vackert i denna värld. Allt ska profaneras, ja, du vet, : pärlor för svin. [...] Tyckte det hela var en den grymmaste profanering jag skådat.⁸²

Avslutning

Fonografer förekom i olika utställningssammanhang under en stor del av den tidsperiod som de var i bruk: från närvaron vid de stora konst- och industriutställningarna och ambulerande förelisningar från och med slutet av 1870-talet till deras inkorporering i museipedagogiken på 1910-talet. Inledningsvis stod fonograftekniken i sig i centrum för uppmärksamheten, men med tiden försköts intresset alltmer mot innehållet i återgivningen och fonografens användning i anslutning till andra attraktioner.

Den dominerande inriktningen på fonografförevisningarna var att demonstrera en apparat som troget kunde återge det som spelades in utan urskiljning. Möjligheten att låta publiken själv få prova på att göra inspelningar blev ett sätt att övertyga om att det var så mediet skulle förstås. Föreställningen om den sanna återgivningen skapade samtidigt möjligheter till manipulation, vilket fallet med Oscar II:s invigningstal vid utställningen 1897 var ett exempel på. Samma föreställning om mediets objektivitet, i kombination med inspelningarnas beständighet, ledde till att särskilda fonogramarkiv bildades. I några fall innehöll de inspelningar som gjorts vid de stora utställningarna och som sedan skulle återvända till utställningssammanhangen, då på museum.

Samtidigt medförde fonografens frigörelse av ljudet från sitt ursprungliga sammanhang ett nytt audiovisuellt förhållningssätt till produktionen av ljud, där frågor kring rösten som mänsklig och personlig identitetsmärk och dess position i relation till kropp och liv accentuerades. Mötet med fonograf på utställning blev en del av en läro- och tillväjningsprocess hos publiken, i nära samspel med förevisare och apparatens tekniska förutsättningar, kring vad som var möjligt, troligt och lämpligt att spela in och återge, för stunden likväl som i ett längre bevarandeperspektiv. I jämförelse med den forskning som fokuserat på upplevelsen av det obehagliga och kusliga i receptionen av den nya ljudtekniken, pekar materialet kring de publika fonografdemonstrationerna i Sverige i en annan riktning. Förvåning och förtjusning, men också skepsis och besvikelse över att höga förväntningar inte infriades var istället mer framträdande reaktioner. En röst ur frågelistmaterialet, en man från Jämtland, får avsluta: ”För alla i bygden var det en stor upplevelse att höra fonografen. Även det att höra någon bygdens son eller dotter gjorde det ännu intressantare. Då grammfonen kom hade man genom tidigare erfarenheter från fonografen redan ’satt sig in i’ det märkvärdiga i den vägen.”⁸³

Noter

- 1 Avsnittet om Pitliaroff bygger på artiklarna ”Dagbok från utställningen”, *Stockholms-Tidningen* 12/6 1897 och ”Vandringar på utställningen: Hos fonografen”, *Stockholms-Tidningen* 15/6 1897, samt annonser i samma tidning.
- 2 Se annonser i *Stockholms-Tidningen*, exempelvis 3/9 1897; ”Undren på utställningen”, *Stockholms-Tidningen* 4/8, 10/8 och 25/8 1897.

- 3 Se till exempel Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Stockholm: Bra böcker/SFI, 1998) och Solveig Jülich, *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Linköping: Tema Teknik och social förändring, 2002).
- 4 Med fonograf avses här alla apparater som använde ljudbärare i cylinderform, oavsett om det var stanniol, vax eller andra material samt oavsett benämningen på apparaterna (fonograf eller graffon). Fonogrammen till fonografen kallades på svenska 'rullar' eller 'valsar' under tiden apparaten var i aktivt bruk, idag ofta också 'cylindrar'; i det följande kommer benämningarna att användas synonymt. Den stora skillnaden mellan Fonograf Lioret och Edisonbolagets fonograf eller Columbias graffon, vilka dominerade marknaden med snarlika produkter, var att de senare enbart tillverkade cylindrar av olika vaxblandningar vid den här tidpunkten, medan Lioret mångfaldigade sina inspelningar i celluloid.
- 5 Se exempelvis Roland Gelatt, *The fabulous phonograph, 1877-1977* (London: Cassell, 1977).
- 6 Se Orvar Löfgren, "Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt", *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlssons, 1990), 85-120.
- 7 Se författarens presentation av svensk fonografhistoria på www.slba.se/SLBA/FONOGRAF/index.htm (där det också går att lyssna på de fonografinspelningar som det hänvisas till i artikeln); Gunnar Ternhag, "Dalarnas äldsta ljud", *Dalarnas hembygdsbok* 1985, 57-66; svaren på Nordiska museets frågelista "När grammfonen kom" (Nm 177, 1962).
- 8 Richard Leppert, *The sight of sound: Music, representation and the history of the body* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), xx-xxi: "Precisely because musical sound is abstract, intangible, and ethereal – lost as soon as it is gained – the visual experience of its production is crucial to both musicians and audience alike for locating and communicating the place of music and musical sound within society and culture."
- 9 Jämför Ylva Habels bidrag. För missförstånd i samband med fonograf se till exempel "Fonografen", *Allers Illustrerad familj-journal*, nr 35, 1890, eller "Framtida nytta av fonografen", *Söndags-Nisse* 16/3 1890.
- 10 En presentation av och förteckning över svensk kommersiell fonografcylinderproduktion – där förevisningsverksamheten ingår – är under utarbetande av Tony Franzén, Gunnar Sundberg och Lars Thelander.
- 11 Exempelvis Björn Englund, "Ett 90-årsjubileum", *Musikrevy*, nr 6, 1968, 287; Englund, "Edisons fonograf i Stockholm 1878", *Musikrevy*, nr 5, 1974, 289; Sigvard Strandh, *100 år av inspelat ljud* (Stockholm: IFPI, 1977); Harald Lignell, *Göteborgsbilder 1850-1950* (Göteborg: Nordisk litteratur, 1952); Erik Lindorm, *Oscar II och hans tid: En bokfilm* (Stockholm: Svensk bokfilm, 1977). Ett projekt

med utgångspunkt i dagspress kring introduktionen av film i Sverige har tidigare genomförts av Rune Waldekranz. I hans pionjärböcker finns åtskillig information om fonografdemonstrationer, eftersom många förevisare skiftade eller kombinerade medieattraktioner som film, fonograf och ljusbilder under sina verksamhetsår. Rune Waldekranz, *Levande bilder i Sverige* (Stockholm: Sveriges biografägareförbund, 1955); "Levande fotografier: Film och biograf i Sverige 1896–1906", opublicerad lic.avhandling (Stockholm: Institutionen för teatervetenskap, 1969).

- 12 Jämför även Michael Taussig, *Mimesis and alterity: A particular history of the senses* (New York: Routledge, 1993).
- 13 För en aktuell diskussion kring frågelistor som materialkategori, se Bo G. Nilsson, Dan Waldetoft & Christina Westergren, red., *Frågelist och berättarglädje: Om frågelistor som forskningsmetod och folklig genre* (Stockholm: Nordiska museet, 2003).
- 14 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna Konst- och Industriutställningen* (Stockholm: Fröleen & Co., 1897), 594, 994; *Stockholms-Tidningen* 3/7 1897. Den ena filmen presenterade en varietéföreställning med ryska dansare och musiker, den andra visade "Stockholms egen vaktparad med hela dess vanliga åtfölje" – den senare filmen var också inspelad i samband med utställningen. Huruvida det är vaktparaden som spelade på rulllullen är inte möjligt att besvara, men eftersom Numa Peterson inom sin omfattande verksamhet, som Marina Dahlgvist beskriver i denna bok, också producerade egna fonografinspelningar kan det inte uteslutas.
- 15 Se annonsen "Grafon", *Stockholms-Tidningen* 28/9 1897.
- 16 Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), 44.
- 17 Paul Charbon, *La machine parlante* (Paris: ...ditions Jean-Pierre Gyss, 1981), 113.
- 18 I själva verket var Edisons nya apparat en egen version av den av Bell och Tainter ett par år tidigare utvecklade *grafofonen*, som var först med tekniken att registrera ljud genom att gröpa ur ett spår i vax. Vid tiden för Stockholmsutställningen 1897 hade fjäderdrift ersatt de otympliga batterierna, vilket gjorde apparaterna helt oberoende av elektricitet och dessutom lättare.
- 19 Lisa Gitelman, *Scripts, grooves, and writing machines. Representing technology in the Edison era* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), 22.
- 20 Lars Jörwall, "Har du sett utställningen så har du sett världen: Industrins Malmöfestival anno 1896", *Allt ljus på Malmö: Nordiska industri- och slöjduutställningen i Malmö år 1896. Ett hundraårsminne*, red. Ingmar Billberg, Lars Jörwall & Bengt Liljenberg (Malmö: Elbogen, Malmö fornminnesfören., 1996), 41–90.

- 21 Se Sigvard Strandh, *100 år av inspelat ljud* (Stockholm: IFPI, 1977); Nm EU 53007; 53482:40.
- 22 Björn Englund, "Edisons fonograf i Stockholm 1878", *Musikrevy*, nr 5, 1974, 289.
- 23 Harald Lignell, *Göteborgsbilder 1850–1950* (Göteborg: Nordisk litteratur, 1952), 267.
- 24 Pekka Gronow, *The recording industry: An ethnomusicological approach* (Tammerfors: University of Tampere, 1996).
- 25 Vistryck E 1903n4, KB, omslaget återgivet i Mathias Boström, "Vistryck och inspelningsteknik: Möte mellan två medier för spridning av visor kring 1900", *Noterat*, nr 13, 2005, 42.
- 26 Waldekrantz, *Levande fotografier*; Jan Olsson, *Från filmljud till ljudfilm: Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903–1914* (Stockholm: Proprius, 1986).
- 27 Tom Gunning, "An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator", *Art & Text*, nr 34, 1989, 31–45.
- 28 *Aftonbladet* 23/10 1878, citerat i Englund, "Edisons fonograf i Stockholm 1878", 289. Joseph Fabers talmaskin bestod av en docka föreställande en människas överkropp och från ett anslutande tangentbord styrdes dockans käk-, läpp- och tungrörelser medan en bälg och rörblad fungerade som lungor respektive stämband. För denna och andra talmaskiner, se Thomas L. Hankins & Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1995), kapitel 8.
- 29 Lundin, 46. Jämför Lisa Gitelmans träffande sammanfattning av fonografens inskriptioner som en ny typ av textualitet, där hon beskrivit dem som "quotation marks of a new sort, which turned (or returned, mechanically, miraculously) into the quotations themselves". Lisa Gitelman, "Souvenir foils: On the status of print at the origin of recorded sound", *New media 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), 157–173.
- 30 Karl Warburg, "Den utländska resan och hemkomsten", i C. O. Montan & Karl Warburg, *Sångarfärden till Paris 1878: Ett stycke studentlif, skildrat i resebref* (Stockholm: Fr. Skoglund, 1878), 144.
- 31 Gitelman, "Souvenir foils". Jämför även kinematografen i "Gamla Stockholm" under utställningen 1897, där besökarna vissa dagar fick en filmruta som souvenir. Se annonser i *Stockholms-Tidningen*, exempelvis 8/9 1897.
- 32 Tekniska museet TM 22.379.
- 33 Elisabet Wentz-Janacek, *John Enninger – spelman, kongl. kammarmusikus, klockare* (Hedemora: Gidlunds, 2003), 88. Jämför även Lignell, 254f; Nm EU 52969.
- 34 Nm EU 52910.

- 35 Notis i *Nya Dagligt Allehanda* 17/1 1890.
- 36 Citerat i Björn Englund, "Ett 90-årsjubileum", *Musikrevy*, nr 6, 1968, 287. Vid detta tillfälle gavs prov på tal, musik och en "hönas galande", det sistnämnda "särdeles wäl" härmat.
- 37 Nm EU 53482:58.
- 38 Andreas Hasselgren, *Hundra år i ord och bild* (Stockholm: Fröléen & Comp., 1899), 304f.
- 39 Nm EU 52847.
- 40 Nm EU 52981.
- 41 Se exempelvis Tom Gunning, "Re-newing old technologies: Astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century", *Rethinking media change: The aesthetics of transition*, red. David Thorburn & Henry Jenkins (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), 39–60. Freuds essä "Das Unheimlich" publicerades 1919.
- 42 Erik Lindorm, *Oscar II och hans tid: En bokfilm* (Stockholm: Svensk bokfilm, 1977), 250; *Columbia Grafofoner med tillbehör* (Stockholm: Numa Peterson, 1900).
- 43 Se exempelvis Nm EU 52847 och 53144.
- 44 Nm EU 52961.
- 45 Statens ljud och bildarkiv V78-0393, även utgiven på *100 år av inspelat ljud* (Stockholm: IFPI, 1977).
- 46 Se exempelvis Nm EU 52870 och 52917.
- 47 Englund, "Ett 90-årsjubileum", 287.
- 48 Erik af Edholm, *Mot seklets slut* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1948), 231.
- 49 Wentz-Janacek, 78. När Enninger första gången var på en kinematografföreställning skrev han däremot "Intressant!" (Wentz-Janacek, 120).
- 50 Backåkers Erik Johansson, *Backåkers Eriks dagbok 1861–1914. Volym 4, 1895–1905* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1987), 1165. Om föreläsaren Bos Per Jansson (1854–1914) från Hedemora, se Kåks.
- 51 Edholm, 231; Hjalmar Meissner, *Gamla glada Stockholm* (Stockholm: Fritzes, 1939), 83.
- 52 Nm EU 52997.
- 53 *Stockholms-Tidningen* 15/6 1897.
- 54 *Dagens Nyheter* 23/10 1878.
- 55 Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997), 100–129.
- 56 Nm EU 52856. Jämför även med Nils Anderssons reaktion nedan.
- 57 Notis i *Stockholms-Tidningen* 4/1 1890.
- 58 "Vandringar på utställningen: Hos fonografen", *Stockholms-Tidningen* 15/6 1897.

- 59 Citerat efter Theodor W. Adorno, "The curves of the needle", *Essays on music: Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert* (Berkeley: University of California Press, 2002), 274: "in order to become unfretted, the female voice requires the physical appearance of the body that carries it. But it is just this body that the gramophone eliminates, thereby giving every female voice a sound that is needy and incomplete."
- 60 Waldekranz, *Levande bilder*.
- 61 Ur Malmötidningen *Morgonbladet*, citerat i Lindorm, 250.
- 62 *Dagens Nyheter* 23/10 1878.
- 63 Citerat efter Claës Lundin, "Telefonen och 'den talande' fonografen. 2", *Ny illustrerad tidning*, nr 6, 1878, 44-46.
- 64 Statens ljud- och bildarkiv R89-0002:013, intalat av Bos Per Jansson. Cylindern (i Hedemora kommunarkiv) innehåller även ett avslutningsanförande där 'fonografen' tackar publiken för uppmärksamheten, hoppas på att träffas igen och avslutar med ett fyrfaldigt leve samt en trumpetfanfar. En liknande inspelning finns utgiven på LP-skivan *Hundra år med inspelat ljud* (IFPI 100, 1977).
- 65 Se exempelvis Nm EU 52881 och 52924. Om mytbildningarna kring Edisons person, se Wyn Wachhorst, *Thomas Alva Edison: An American myth* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981).
- 66 Zacharias Topelius, *Samlade skrifter 3. Sånger 1867-1878* (Stockholm: Bonniers, 1905). Jämför August Strindbergs "Fodringsägare" där Gustav liknar kvinnans tal vid: "En fonograf, bara, som ger igen dina - och andras - ord, en smula förtunnade!" Se August Strindberg, *Samlade skrifter: Naturalistiska sorgespel*, XXIII (Stockholm: Bonnier, 1914), 214. Om Strindberg och fonografen, se även Vreni Hockenjos, "Das grauen im Speicher: August Strindbergs Funktionalisierung des Phonographen", *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, red. Stephan Michel Schröder & Vreni Hockenjos (Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2005), 125-157.
- 67 Vidar Vanberg, *Norsk lydhistorie 1879-1935: Historikk og veiledning i innsamling, registrering og anvendelse av historiske lydsamlinger* (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 1999), 10. Även vid grammofonens etablering i Sverige gick entreprenörerna till kungs för att få del av majestätets glans för sin produkt. Såväl Skandinaviska Grammfon AB (dotterbolag till Gramophone & Typewriter Co./"His Master's Voice") och tyska Favorite, med Numa Peterson som importör, använde sig i sin marknadsföring av förevisningarna de haft inför Oscar II. Se tidiga kataloger från Skandinaviska grammofon (i KB) och annons i *Phonographische Zeitschrift*, nr 2, 1906, 34.
- 68 Se *Katalog öfver Fonografer och Grafofoner samt inspelat repertoire* från Sven Scholan-

- ders Fotografiska Magasin 1900, i Bos Per Janssons samling, Hedemora kommunarkiv.
- 69 Uppgift från barnbarnet Jens Lindgren, förste arkivarie vid Svenskt visarkivs jazzavdelning.
- 70 Waldekranz, *Levande bilder*, 27.
- 71 Ekström, 278f.
- 72 NM EU 52961, 52961, 53482:89, 53482:127. Däremot är det inte omöjligt att vissa av inspelarna försökte härma Oscar II:s röst, vilket skulle göra manipulationen svårare att avslöja. Invigningstalet spelades senare upp för kung Gustav VI som menade att rösten inte lät som hans farfar. Se Claes M. Cnattingius, ”I Sverige vid sekelskiftet”, *Musikrevy*, nr 5, 1977, 272–275.
- 73 Charles Musser & Carol Nelson, *High-class moving pictures: Lyman H. Howe and the forgotten era of traveling exhibitions, 1880–1920* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991), 35.
- 74 Se *Federal cylinder project: Early Anthologies*, vol. 8 (Washington, D.C.: Smithsonian institute, 1984).
- 75 Léon Azoulay, ”Liste des phonogrammes composant le musée phonographique de la société d’anthropologie”, *Bulletins et memoires de la Société d’anthropologie de Paris*, 1902, 652–666. Bland inspelningarna finns en upptagning med tal och sång på gotländska.
- 76 Ekström, 196.
- 77 För en beskrivning av den tidiga spelmanns rörelsen, se Otto Andersson, *Spel opp, Ispelmänner! Nils Andersson och den svenska spelmanns rörelsen* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1958).
- 78 Mathias Boström, ”Tobias Norlind och den jämförande musikforskningen – en jämförelse”, opublicerat manuskript.
- 79 För en presentation av Berliner Phonogramm-Archiv, se Artur Simon, red., *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000).
- 80 Se Mathias Boström, ”The phonogram archive of the Stockholm Ethnographic Museum (1909–1930): Another chapter in the history of ethnographic cylinder recordings”, *Fontes artes musicae*, vol. 50, nr 1, 2003, 22–35.
- 81 Claes Hallgren, *Från darwinism till konst: Det Etnografiska Museet i Stockholm vid slutet av 1800-talet och början av 1900-talet* (Stockholm: Etnografiska museet, 2003).
- 82 Citerat i Gunnar Ternhag, ”Ett fonogramarkiv för folkmusik’ – en idé som aldrig förverkligades”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, nr 75:1, 1993, 83–102.
- 83 Nm EU 53482:125.

Solveig Jülich

Medier som modern magi: Tidiga röntgenbilder och film

Vid Stockholmsutställningen visades röntgenbilder och film upp som spektakulära tekniska nyheter. Båda attraktionerna hade placerats i den medeltida kulisstaden Gamla Stockholm. I ett av stadsmurens hörntorn anordnade läkaren Thor Stenbeck demonstrationer av röntgenstrålarna. Filmvisningarna skedde i ett enkelt rum på bottenvåningen av ett hus i området. De sköttes av firman Numa Peterson som förutom affärsverksamhet på det kinematografiska området även försökte täcka det snabbt växande fältet för röntgenprodukter. Flera av åskådarna vid föreläsningarna beskrev de nya medierna som moderna former av magi. De rörliga bilder som matades fram av Lumières kinematograf jämfördes med trolleri, och Stenbeck liknades vid en trollkarl som vaktade röntgenstrålarna i sitt torn. Samtidigt som dessa "under" kopplades ihop med en "primitiv", mystisk föreställningsvärld reflekterade utställningens besökare också över att de effekter som producerades var resultatet av modern vetenskap och teknik. Dessa skildringar av tidiga röntgen- och filmföreläsningar antyder ett intrikat utbyte och samspel mellan de två medierna som pågick såväl på en teknisk och industriell som kulturell nivå.¹

Både röntgenbilderna och filmen "föddes" 1895. Detta år upptäckte Conrad Wilhelm Röntgen "x-strålarna" och bröderna Lumière iscensatte sin första publika demonstration av kinematografen. Sammanträffandet har dock inte ägnats någon större uppmärksamhet från historikers sida. Längre betraktades dessa mediars karriärvägar som helt isolerade från varandra. Vetenskaps- och medicinhistoriker skildrade röntgenbildernas framsteg från "primitiva" diagnostiska experiment till fullfjädrad medicinsk specialitet. Filmhistoriker å sin sida koncentrerade sig på att beskriva filmens

utveckling som populärt underhållningsmedium och konstform. Denna tendens att studera medier oberoende av varandras påverkan är symtomatisk för hur mediehistorien i stort har uppfattats. Perspektiv som ensidigt betonat mediers utmärkande egenskaper eller kronologiska utvecklingslinjer har i hög grad präglat den historiska medieforskningen.²

Men i spåren av de senaste decenniernas kulturteoretiska vändning har flera ämnesövergripande forskningsområden vuxit fram som bidragit till att flytta fokus från mediernas separata historier till historiska mediekulturer. Begreppet intermedialitet har i dessa sammanhang visat sig vara fruktbart även – eller kanske på grund av – dess motstridiga betydelser. Inte minst har forskningen om nya medier medverkat till att skapa ett kulturhistoriskt intresse för undersökningar av utbyten och sammankopplingar mellan medieteknologier före 1900.³ Flera studier av tidigare historiska perioder belyser hur medier oavbrutet har associerats och samspelat med varandra. Det kan handla om alltifrån en enkel jämförelse eller ett utbyte av något slag till en mer genomgripande förändring av de inblandade medierna. Men begreppet intermedialitet refererar lika gärna till hur olika publikpositioner har jämförts och parats ihop med varandra i specifika historiska situationer.⁴ Fortfarande finns det dock bara ett fåtal studier som har utforskat konkreta beröringspunkter mellan just röntgenbildernas och filmens historier.⁵

I den här uppsatsen undersöker jag olika typer av intermediala relationer mellan röntgenbilder och film i det förra sekelskiftets mediekultur. Med Stockholmsutställningen som blickpunkt kommer jag att argumentera för att dessa medier länkades samman såväl i produktionen, distributionen och visningen som i sätten att framställa och engagera publik. Det intima umgänget mellan röntgenbilder och film gav dessutom upphov till en särskild hybridform: röntgenkinematografi. Framförallt försöker jag visa hur samarbetet och konkurrensen mellan dessa nyare medier kan förstås i relation till 1800-talets diskurser kring ”modern magi” och ”populär vetenskap”. Genom marknadsföring och pressbevakning skapades en förväntan om att röntgenapparaten och kinematografen skulle utföra någonting som tidigare hade ansetts otänkbart eller magiskt. Publiken inbjöds till att häpna och förundra sig över den moderna världens vetenskapliga och tekniska framsteg. Detta sätt att analysera introduktionen av nya medier gör det också möjligt att förstå varför filmen, men aldrig offentliga föreis-

ningar av rörliga röntgenbilder etablerades som ett populärt underhållningsfenomen.

Medier, magi, vetenskap

Medium och medier är ord med en tve tydlig historia. Inom traditionell mediehistoria har begreppen vanligtvis betecknat olika teknologiska apparatmedier som press, fotografi, film, radio och teve. I 1800-talets spiritistiska och ockultistiska rörelser hade orden en annan innebörd. Spiritisterna föreställde sig att vissa begåvade personer, ofta kvinnor, kunde komma i kontakt med avlidna personers själar som befann sig på den andra sidan. Dessa medier liknades inte sällan vid tidens nya kommunikationsteknologier. Den ”spirituella telegrafan” var ett populärt uttryck, och klärvoajanta medier beskrevs även som en sorts kameror med förmågan att fixera bilder av de döda på sin näthinna. Steget var inte långt till att upprätta en närmare förbindelse mellan människor och maskiner. Vid 1800-talets slut använde sig spiritister och ockultister av kameror, röntgenapparater och olika fysikaliska instrument för att försöka registrera de syner och strålningsfenomen som ansågs utgå från medierna.⁶

Mediala aktiviteter hölls under sträng uppsikt av yrkesutövande trollkonstnärer och illusionister. Enligt tidens ”moderna magiker” var det som spiritister och ockultister ägnade sig åt i själva verket bedrägeri som byggde på fingerfärdighets- och apparatkonster. Detta ansåg de sig kunna bevisa genom att upprepa dem inför publik. På specialteatrar i större utländska städer införlivade magiker så kallade mörka seanser, andeskript och klärvoajanta syner i den egna repertoaren.⁷ Den tyske trollkarlen Charles Arbre ”avslöjade” flera spiritistiska konster under sin föreställning på Blanchés teater i Stockholm.⁸

Dessa teknologiskt uppdaterade trollkonstnärer ville gärna framhålla ett släktskap mellan sina magiska shower och den tradition av offentliga vetenskapliga föreläsningar och demonstrationer som hade etablerats under 1800-talet. En av de mest ryktbara uppvisningarna av detta slag var ”Peppers ande”, ett optiskt illusionsnummer som hade framställts av fysikern John Henry Pepper i samband med en föreläsning på Londons Royal Polytechnic Institution runt 1860. Detta sceniska konststycke presenterade rörliga bilder av vålnader på en glasskiva som i själva verket var reflektioner



Mediala manifestationer. På besök hos en fotograf i London frammanade det kända svenska mediet Mary Karadja en ande vilken hennes vän på bilden, "Major Thatcher", igenkände såsom en kvinnlig släkting till honom.

Ur Mary Karadja, *Ett genmäle till docenten Herrlin* (Stockholm, 1901).

av skådespelare dolda för publiken.⁹ ”Peppers ande” var i sig en vidareutveckling av fantasmagoriska föreställningar som ... tienne Gaspar Robertson redan ett sekel tidigare hade producerat i ett övergivet kapucinerkloster i Paris med hjälp av en *laterna magica*.¹⁰ Inspirerade av Robertsons kusliga syner anordnades ljusbildsprojektioner i Kirsteins hus, beläget intill Stockholms första tivoli, och *laterna magica*-föreläsare turnerade landet runt med spökbilder.¹¹ Även om det uttalade syftet kunde vara att avdramatisera det till synes övernaturliga fanns det i själva verket ett spektakulärt och underhållande inslag i dessa optiska illusioner.

I *Magiens värld*, en bok som utkom i svensk översättning och bearbetning 1898–99, är mixen av magi, vetenskap och medier det centrala innehållet. Originalen hade sammanställts av Albert A. Hopkins och utgjorde en samling artiklar och illustrationer från de populärvetenskapliga tidskrifterna *Scientific American* och franska *La Nature*. I inledningen till *Magiens värld* redogör författaren för den berömde franske trollkonstnären Robert Houdins indelning av den ”moderna magien” i fem avdelningar:

1. *Konster, beroende på fingerfärdighet*. Tunga och händer äro de enda medel, hvarmed dessa trollkonster utföras.
2. *Vetenskapliga konststycken*. Utföras med hjälp af fysikaliska eller kemiska apparater, i förening med fingerfärdighet.
3. *Viljemagi*. Konststycken, gående ut på att beherrska en persons vilja; hit höra tankeläsning, möjliggjord genom ett sinnrikt frågesystem,



Fig. 2. Fantasmagori.

Fantasmagorisk föreställning. Ur *Svenska Familj-Journalen*, vol. 6, 1867.

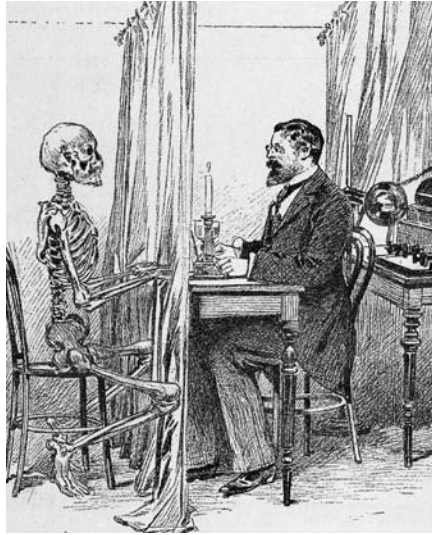
och konsten att tvinga en persons tankar att taga en bestämd riktning genom vissa slugt uttänkta konstgrepp. 4. *Låtsad hypnotism*. Efterhärming af hypnotiska fenomen, fjärrskådning, klarseende, spådomsanda, extas, katalepsi. 5. *Mediumistiska konststycken* såsom förment framkallande af andar, borddans, andeskrift, lösande af knutar o.s.v.¹²

Gemensamt för utövarna av dessa konststycken sägs vara att de inte gör anspråk på hemliga kunskaper, utan förklarar dem bero på fingerfärdighet eller på tekniska och vetenskapliga principer. Till skillnad mot medeltidens trollkarlar och de samtida spiritistiska medierna påstår sig ”moderna professorer i magi” inte äga några ”förborgade gåfvor”. Deras häpnadsväckande ”under” är med andra ord inga verkliga under; de är produkter av teknik och vetenskap.¹³

I *Magiens värld* presenteras en mängd olika magiska nummer och ges en rationell, saklig förklaring. Här samsas såväl traditionella trollkonster och urverksdrivna automater som det sena 1800-talets nya trick och tillämpningar baserade på utvecklingen inom elektricitetens, mekanikens och optikens områden. Bland alla dessa till synes disparata färdigheter och apparatkonster uppenbarar sig också röntgenapparaten och kinematografen.

Röntgenapparaten dyker upp i första boken som avhandlar ”Stora trollkonststycken och sceniska synvillor”. Hit räknar författaren såväl små kabinett som gör det möjligt att låta personer försvinna och optiska konststycken som jongleri, buktaleri, tankeöverföring och enklare fingerfärdighetskonster. Under rubriken ”neooockultism” beskriver han en scenisk synvilla som byggde på Röntgens nya upptäckt. En röntgenapparat – en så kallad Ruhmkorffsrulle och ett urpumpat glaströr av Crookes typ – hade placerats bakom en dörr eller under ett svart skynke. Vid ett bord satt en glasögonprydd man som just skulle äta frukost. Ett svart förhänge på andra sidan bordet dolde för publiken ett skelett, överdraget av zinksulfid. Nu blåstes ljuset ut och röntgenapparaten sattes igång. Mannen försvann helt och hållet förutom formen av hans glasögon och istället uppenbarade sig den spöklika gästen sittande mitt emot honom. Över åskådarnas huvuden rörde sig också händer som ömsom växte i antal, ömsom försvann och sedan återkom.¹⁴

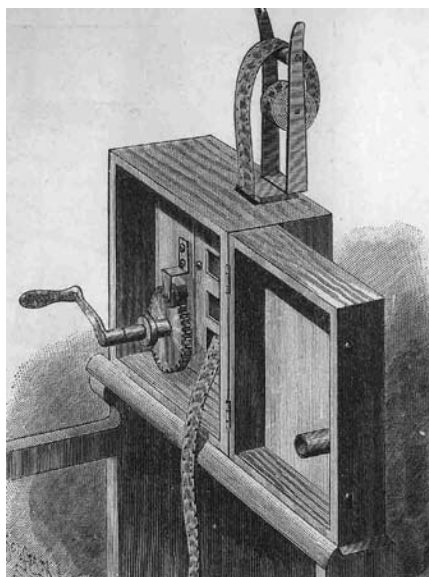
I förklaringen till detta konststycke får vi veta att röntgenstrålarna genomträngde det svarta förhänget där apparaten stod gömd och även mannens kropp och gjorde skelettet lysande i mörkret. De mystiska händerna



Röntgenapparaten som del av ett magiskt förvandlingsnummer. Ur D. S. Hector, *Magiens värld* (Stockholm, 1898-99).



Den kusliga uppenbarelsen gavs en saklig förklaring. Ur D. S. Hector, *Magiens värld* (Stockholm, 1898-99).



Lumières kinematograf framställdes som ett modernt ”underverk”. Ur D. S. Hector, *Magiens värld* (Stockholm, 1898–99).

bestod av vanliga handskar som även de hade överdragits med zinksulfid och fästs på långa spön som svängdes i alla riktningar av medhjälpare på scenen. Det man försökte åstadkomma var alltså en form av röntgeneffekt – förvandlingen av en människa till ett skelett – men röntgenstrålarna som sådana användes bara för att skapa det självlysande ljuset hos föremålen överdragna med zinksulfid. I en ironisk ton framhålls att detta konststycke säkert kommer att utnyttjas av spiritistiska ”yrkesmedier” för att framkalla andar på mörka seanser.¹⁵

Kinematografen gör entré i den femte och sista boken som behandlar ”Fotografiska förströelser”. Även i denna del av *Magiens värld* är det en mångfald apparatkonster av olikartad karaktär som presenteras. I kapitlet ”Fotografiska trollkonster” finns en detaljerad redogörelse för hur andefotografier kan framställas genom att manipulera fotografiska plåtar. Samma kapitel beskriver också flera andra typer av trickfotografering som likt medierna i Lotten Gustafsson Reinius och Anders Ekströms analyser bygger på att sätta de invanda perspektiven i gungning. Genom omkastningen



Bild 328.



Bild 350.



Bild 300.



Bild 301.

Fotografiska trollkonster. Ur D. S. Hector, *Magiens värld* (Stockholm, 1898-99).

av proportioner, kroppar och händelser skapas en effekt av perceptuell osäkerhet och desorientering. I ett annat kapitel i *Magiens värld* får tillämpningen av kronofotografi eller ögonblicksfotografering inom fysiologisk och zoologisk forskning ett stort utrymme. Framställningen av filmbilder utgör slutpunkten i boken. I detta tredje kapitel beskrivs hur Lumières kinematograf kan användas både för att spela in och projicera ”rörliga fotografier”, men också samtida konkurrerande uppfinningar.¹⁶

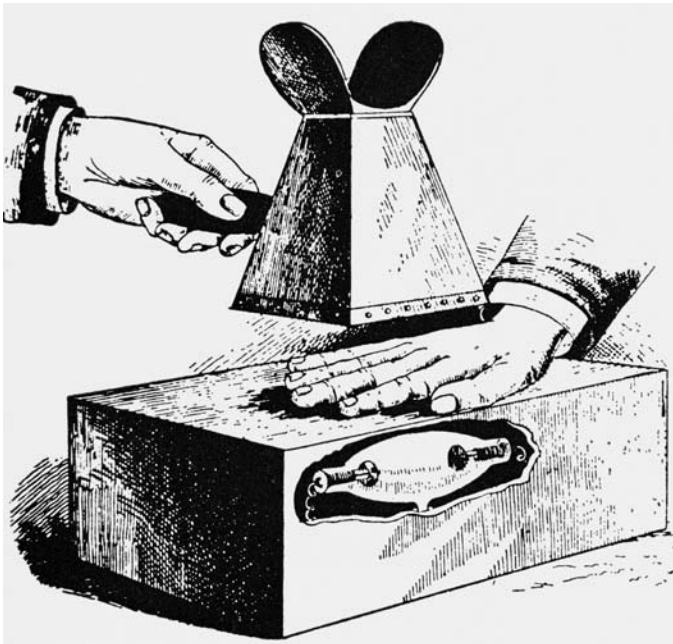
Boken *Magiens värld* sammanfattar på detta sätt ett sortiment av sin samtids mediala utbud utan att dra några skarpa gränser mellan vetenskap

och magi, teknik och underhållning. Exemplet visar också att filmen och röntgentekniken kan sättas i relation till en vidare tradition av att producera spektakulära effekter. Inom den filmhistoriska forskningen är det ett etablerat synsätt att filmens ursprung måste spåras bortom det sena 1800-talets lansering av kinematografen till en myriad av disparata optiska innovationer och fascinationer med rötter i renässansens naturmagi.¹⁷ Mindre vanliga är historiska studier som belyser att även röntgenapparatus elektriska och fotografiska utrustning kan kopplas till naturmagins instrument: luftpumpen, laterna magica och camera obscura. I detta perspektiv framstår det inte enbart som att den tidiga stumfilmen – ”attraktionsfilmen” – (bland mycket annat) remedierade magins apparatkonster, visningskonster och publikpositioner. Även i processen att utmejsla en plats för Röntgens nya upptäckt integrerades element från detta äldre medium.¹⁸

Det är i denna större kontext som röntgenbildernas och filmens ”magi” ska betraktas. Men trådarna går åt flera olika håll. I en alltmer avförtrollad värld kunde nya medieteknologier framstå som en återkomst för det magiska. I likhet med den tidiga antropologins fascination för magins relation till primitiva föreställningar och praktiker fanns det kring sekelskiftet 1900 en tendens att framställa filmen och röntgentekniken som magiska verktyg med kraften att bringa liv i annars livlösa objekt eller bilder.¹⁹ Precis som Gustafsson Reinius pekar på i sin skildring av de utställda kongoföremålen på Etnografiska missionsutställningen 1907 så fick dessa medier sin laddning genom att de placerades i spänningsfältet mellan det moderna och det primitiva. Som kommer att framgå tydligare efter hand i uppsatsen kunde ”primitivismen” på Stockholmsutställningen och i en vidare mediekultur komma till uttryck på flera sätt. Jag kommer inledningsvis att belysa hur medieindustrin marknadsförde röntgenbilder och film som någonting nytt, främmande och rent av exotiskt. Därefter beskriver jag presentationen och förevisningarna av dessa attraktioner i den medeltida miljön i Gamla Stockholm. Jag analyserar också pressens framställningar av de nya mediernas publikker som naiva infödningar utan vana eller kompetens att hantera civilisationens gåvor. Slutligen skildrar jag hur de offentliga demonstrationerna av rörliga röntgenbilder gick under, men återuppstod i andra former och i andra tider.

Intermedial industri

Det är knappast en tillfällighet att pionjörerna på filmens område samtidigt var banbrytande inom röntgenteknikens område. Bröderna Lumière utvecklade inte bara kinematografen, utan experimenterade även med att framställa fotografisk film som hade särskild känslighet för röntgenstrålning.²⁰ Thomas Edison som var en av nyckelfigurerna i den tekniska utvecklingen av filmen visade tidigt ett intresse för Röntgens upptäckt. Han utvecklade en bärbar röntgenapparat, ett så kallat fluoroskop, som fanns till försäljning på marknaden i mars 1896. Fluoroskopet bestod av en trälåda som i form och storlek liknade ett stereoskop. I botten var ett fluorescerande ämne utstruket på ett hårt material. Om en person höll handen mellan röntgenkällan och trälådan så framträdde en rörlig skuggbild av handens inre delar på den lysande botten.²¹ Även det stationära fluoroskopet med en självlysande pappskiva placerad i ett trästativ blev föremål för uppfinnarens förbättringsförsök. Vid den stora elektriska utställningen i New York samma

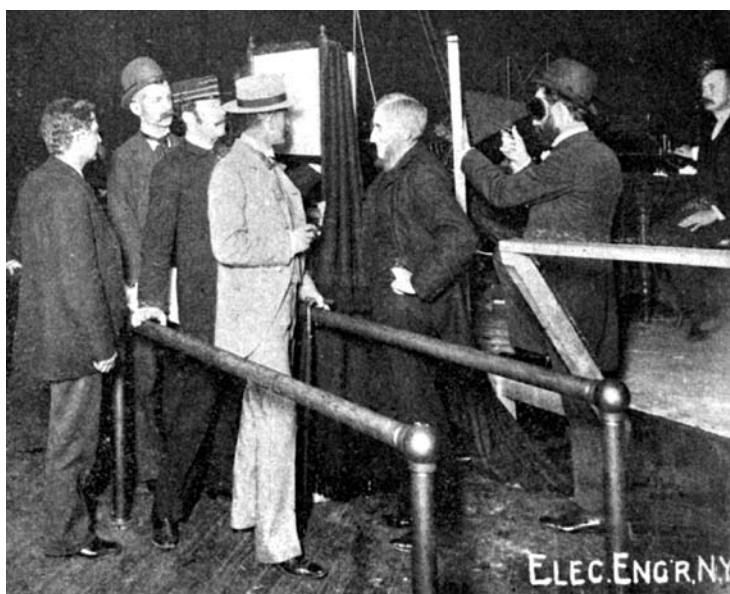


Edisons bärbara fluoroskop. Ur E. R. N. Grigg, *The trail of the invisible light: From x-strahlen to radio(bio)logy* (Springfield, Illinois, 1965).

år demonstrerade Edison sina röntgeninnovationer inför en talrik publik.²² Dessa exempel visar att underhållningsindustrin betraktade både kinematografen och röntgentekniken som potentiellt lukrativa apparater för att framställa olika typer av rörliga bilder.

En av hörnstenarna i bröderna Lumières affärsbygge var att sälja koncessionsrättigheter till lokala leverantörer i olika länder över hela världen. Som Marina Dahlquist berättar om var det Numa Petersons handels- & fabriksaktiebolag som fick koncession att använda Lumières utrustning i Sverige. Hon ger också en skildring av de förevisningar av Lumières kinematograf som Numa och sonen Mortimer Peterson anordnade på Stockholmsutställningen, samt av filmerna som firman producerade under sommaren 1897.

Numa Peterson sålde under en period även röntgenapparater och röntgenutrustning. Under de första åren konkurrerade ett stort antal tillverkare på den snabbt växande marknaden. Förutom Lumières firma fanns



Edisons demonstration av röntgenstrålarna på den elektriska utställningen i New York 1896 lockade tusentals personer. Besökarna trädde in i ett mörkt rum och kunde iakta den rörliga skuggan av skelettet i sin egen eller någon annans hand på den fluorescerande skärmen.

Ur *The electrical engineer*, vol. 21, nr 422, 1896.

Röntgens Fotografier

Crookeska Rör, 15 cm., 13 kr.
 Induktionsrullar 10 cm. gjasta, 260 kr.
 " " 15 " " 365 kr.
Doppbatterier för chromsyrelösning.
 Med 4 och 6 elementer,
 Pr st. 50 " 70 kr.
 Barium Platinacyanur pr gram 2 kr.
 " " skärmar, 9x12 cm., 6 kr. st.
För experimenter:
 Influensmaskiner, 20, 25, 30, 35 cm. skifva.
 Pr. st. 20, 35, 50, 70 kr.
 Mindre Crookeska Rör pr st. kr. 6 och 7: 50.
 Fotografier, framställda med de minsta maskinerna och minsta rören, 50 öre st.
Numa Petersons Handels- och Fabrik-Aktiebolag.

Röntgenreklam från Numa Petersons firma. Ur *Dagens Nyheter* 30/3 1896.

flera andra fabrikanter som gjorde anspråk på att kunna erbjuda fotografiska plåtar med den högsta känsligheten för röntgenstrålning. Det existerade en mängd olika märken och modeller av röntgenapparater att välja mellan. Många spekulanter åkte själva ner till Tyskland för att inhandla de åtråvärda varorna och en del amerikaresenärer tycks ha fört med sig Edisons bärbara fluoroskop hem.²³ Andra vände sig direkt till Numa Peterson. Till en början kunde han och andra fotohandlare inte vara riktigt säkra på vilka deras kunder var. Både allmänheten och professionella yrkesgrupper hade visat intresse för tekniken. Reklam spelade en viktig roll i marknadsföringen av den nya produkten.

Det undgick dock inte Peterson att läkare visade ett stort intresse för röntgenstrålarnas applikationer. Parallellt med en mera allmän marknadsföring började han också rikta delar av den direkt mot sjukhusledning, sjukhusläkare och privatpraktiserande läkare. Nu gällde det att inte enbart övertyga om röntgenbildernas medicinska nytta, utan också att förvissa de presumtiva köparna om förtjänsterna med en investering i den nya tekniken. År 1898 utgav Numa Peterson en broschyr om "Röntgenstrålarna och deras användning i läkarepraktiken ur vetenskaplig, ekonomisk och teknisk synpunkt". Det var en översättning från tyskan med Petersons egna prisuppgifter på sitt sortiment av Voltohms apparater som tillägg. I skriften sägs att priset för en "komplett" röntgenapparat visserligen uppgår till en betydande summa, men förtjänsterna utlovas också bli goda:

Metodens egendomlighet med dess intressanta och för patienterna nyttiga resultat samt den omständigheten att ett visst kapital måste användas

för anskaffandet av apparater gör att en motsvarande godtgörelse från patientens sida är fullkomligt berättigad. Det vore dåraktigt att sjelf beröfva sig denna fördel.²⁴

Det framgår att författaren tänker sig att patienter ska tilltalas av metoden eftersom den inte bara är nyttig, utan också fascinerande. Om besöket hos läkaren innehåller ett visst attraktionsmoment, verkar han resonera, kan också en högre avgift tas ut och lönsamheten borde alltså bli god.

Att Voltohm-apparaten verkligen har de egenskaper som Numa Peterson utlovar i broschyren bekräftas av läkaren Thor Stenbeck. Sist i den lilla skriften finns ett intyg utfärdat av Stenbeck i vilket han garanterar maskinens funktionsduglighet. I en priskurant från 1900 har Peterson återanvänt Stenbecks intyg, men nu omnämns denne felaktigt som docent vid Karolinska Institutet. Apparaten fanns uppställd i firmans affärslokal och kunde när som helst demonstreras.²⁵

Det var symtomatiskt att Peterson hade enrollerat just Stenbeck för att skapa efterfrågan för sina röntgenprodukter. Efter att ha demonstrerat röntgenstrålarna vid Stockholmsutställningen var Stenbeck ett välkänt namn hos såväl allmänheten som i medicinska kretsar. Kring sekelskiftet 1900 bedrev han röntgenpraktik både i Gamla stan och på Mäster Samuelsgatan. Troligtvis ifrågasattes inte alliansen av någon. Förbindelserna mellan fotohandlare och professionellt verksamma fotografer inom olika områden var nära vid den här tiden. En viktig mötesplats var Fotografiska Föreningen i Stockholm. Peterson dök ofta upp på föreningens sammankomster och demonstrerade nyheter i form av fotografiska och elektriska apparater. Han inrättade även ett mörkrum där medlemmarna kunde framkalla och kopiera sina bilder. Täta kontakter mellan fabrikanter och läkare blev kännetecknande även för radiologins senare utveckling.²⁶

Numa Peterson var med sin intermediala fingertoppskänsla en central aktör på det medieindustriella området. I egenskap av svensk spelfilmstillverkare var hans firma nästan utan konkurrens de närmaste åren efter Stockholmsutställningen. Även i rollen som leverantör av kinematografer och röntgenapparater spelade Numa Petersons handels- & fabriksaktiebolag en viktig roll. Den erbjöd både utrustning, tillbehör och bilder åt ambulande förevisare som reste runt i landet och visade upp teknikens senaste ”under”. Men det fanns även andra agenter – och förevisarna själva – som försåg den svenska marknaden med produkter från utländska firmor.²⁷

Turnerande tvillingattraktioner

I slutet av 1800-talet fick ambulerande förevisare tillgång till nya apparater och bilder. Fonografen introducerades som publikdragande sensation, det elektriska ljuset blev en sevärdhet i sig, filmen och röntgenstrålarna gjorde sina intåg. Intermediala sammankopplingar var snarare norm än avvikelser. Det var inte ovanligt att en och samma förevisare lanserade flera olika attraktioner genom karriären, och ofta ställdes ett antal innovationer ut tillsammans, till exempel fonograferna och de elektriska apparaterna i ingenjör Couprants utställning som Mattias Boström berättar om. Ibland kunde också förevisare som besökte samma ort slå sig ihop och erbjuda den lokala publiken en kombination av medieupplevelser, såsom visningen av filmbilder kompletterat med fonografljud.²⁸

Långtifrån alla av dessa kringresande förevisare hade någon vetenskaplig eller teknisk skolning. Rune Waldekranz har i sin pionjärstudie om den tidiga filmen i Sverige visat att de första filmförevisarna rekryterades från så skilda yrkeskategorier som fotografer, ingenjörer, köpmän, frikyrkopredikanter och cirkusartister. En stor del var hemvändande svensk-amerikaner som hade blivit besvikna på förhållanden i det nya landet och utnyttjade ”Edisons senaste uppfinning” som ett giltigt skäl att resa hem.²⁹

En av dessa turnerande förevisare var köpmannen Johan Eneqvist. Han inledde sin bana med att resa runt med ett hästlass krinoliner som han sålde till landsortsbefolkningen. Sedan lanserade han julgranen i Norrland och försökte även introducera kokspisar, men företaget gick i konkurs. Efter att en tid ha slagit sig till ro som ångermanländsk lanthandlare med butiker i Mo och Gnotteby återvände han till sin ambulerande tillvaro. Den här gången hade han utrustat sig med en Edisons fonograf. Någon gång under 1898 hyrde han in sig och ställde ut fonografen i godtemplarhuset i Östersund. Ungefär vid samma tid införskaffade han en röntgenapparat.³⁰ Vilken turnéplan Eneqvist följde eller hur länge han reste runt med sin apparat är inte känt. Men så sent som i slutet av 1900 finns det spår av hans aktiviteter i Örnsköldsvik. I Föreningshuset förevisade han under en dryg veckas tid ”Nutidens största uppfinning på vetenskapens område”. Av annonser i den lokala pressen framgår att den apparat som Eneqvist medförde var en av ”Mr Edison konstruerad ’Combinerad Physician X-Stråle-Apparat’”. Det stora lockbetet var att ”Hvarje person kan genomskåda delar af sig sjelf.”³¹ Efter erfarenheten med röntgenapparaten tycks tiden

Röntgen's
X-Strålarna!

Nutidens största uppfinning på ve-
tenskapens område, förvisas medelst
en af Mr Edison konstruerad

“Combinerad Physician   X-Stråle-Apparat“

i Föreningshuset
Fredag, Lördag, Söndag och Måndag
kl. 4—10 e. m.

»Hvarje person kan genomskåda
delar af sig själf.»

»X-Stråle-genombelysning medelst
experiment.»

Sevärdt!   Intressant!
 Förvånansvärdt! 

OBS! Endast ett begränsadt antal
åskådare, kunna på en gång öf-
vervara hvarje seance.

Intrüdesafäst 50 öre.

Högaktningfullt
Johan Eneqvist.

1185

En av de platser som Johan Eneqvist besökte under sin turné med röntgenapparaten var Örnsköldsvik. Ur *Örnsköldsviks Nyheter* 2/11 1900.

ha varit mogen för ännu ett nytt medium: filmen. Han skaffade sig en Edison-projektor och började visa film i Mos tingshus. Verksamheten överläts så småningom på sonen, Carl Eneqvist.³²

Den kringresande förevisare av röntgenbilder som förefaller ha nått störst publik var dansken Ole Olsen. Han var en av tre bröder som turnerade med var sitt tivolföretag i Sverige under 1890-talets senare del. Brodern Christian Olsen ägde ett vaxkabinett bestående av dockor som kunde utföra vissa mekaniska rörelser. Bland annat kunde publiken få se Karl XII och Fredrik II av Preussen spela schack med Napoleon och Fredrik VI som

åskådare. Han hade också ett kejsarpanorama, ett stort tittskåp med sittplatser runt den cirkelformiga bildytan, som visade landskapsbilder av olika slag. Ole Olsen började i liten skala med att förevisa tittskåp på marknader. Med tiden växte företaget och det bestod under en period av flera järnväglaster ”mekaniske forlystelser”, ett antal lejon, en pelikan och en grupp medlemmar av ”Kru-stammen”. De sistnämnda tycks ha varit arbetslösa sjömän från Nigeria och Västindien som Olsen hade klätt ut i djurhudar och försett med fjädrar i håret. Till attraktionerna hörde också en samling på trehundra ”originale” föremål från Kongo som förevisades tillsammans med Kru-folkets medlemmar och i ackompanjemang av afrikansk musik. Själv uppträdde han inte sällan i lappdräkt. ”Karavanen” turnerade runt i Skandinavien och Tyskland under flera år. När Olsen i början av 1896 hörde talas om Röntgens upptäckt reste han till Berlin och köpte en röntgenapparat. Med denna apparat i bagaget begav han sig sommaren samma år till industri- och slöjdställningen i Malmö. Det krävdes ”noget med Top” för att få publiken till utställningens nöjesfält, skrev han senare i sina memoarer.³³

Som redan har dokumenterats av filmhistoriker var det vid Malmöutställningen 1896 som de första filmvisningarna i Sverige ägde rum. Harald Limkilde från Köpenhamn visade en serie filmer i sommarteatern som temporärt hade byggts upp på nöjesplatsen.³⁴ Mindre känt är emellertid att de nyupptäckta röntgenstrålarna också var en attraktion på utställningen. I början av sommaren reste Olsen ett långt tält på nöjesplatsen som han kallade Kolosseum. Under juni och juli kunde publiken som besökte tältet beskåda ”De onda vägarne”, en serie moraliska bilder som visade hur straffet och ångern följde lasten och brottet i spåren, och andra motiv. Där fanns också en marionett-teater och en ”Kalospinterokromatokrene” – en vattenfontän i olika slags belysningar.³⁵

Kring mitten av augusti fick Kolosseum en ny attraktion. I en särskild avdelning av tältet hade Olsen inrättat en i mörka tyger draperad ”svart kammare” och på en upphöjning vid rummets ena sida stod röntgenapparaten uppställd. Första dagen gavs en särskild seance för pressen. När Olsen slog på strömmen började urladdningsröret skina med en färg liknande ”den då absinten blandar sig med vatten” och inom kort strålade röret ”i intensivt och praktfullt blekgrönt ljus”. Han höll sedan upp en fluorescerande skärm framför ljuskällan och nu startade ”de intressanta synerna”.

En sprattlande groda i en trälåda uppförde ”en rätt egendomlig benrangeldans”. Mynten inneslutna i en portmonnä ”presenterade sig obarmhertigt tydligt”. Även handens skelettben avtecknade sig skarpt. Men när en av åskådarna placerade sin bröstkorg framför skärmen kunde de andra i publiken bara dunkelt urskilja skuggan av hans ryggrad. Och försöket att ”titta genom hufvudet” på en annan person ville inte lyckas alls. Förevisningarna pågick under drygt en veckas tid och apparaten fördes därefter till Köpenhamn.³⁶

Röntgenstrålarna tycks ha varit en parentes i Olsens karriär som underhållare. Han lämnade sitt ambulerande liv och blev 1898 direktör för det nyöppnade Malmö Tivoli. Bland artisterna som gästspelade på nöjesfältet fanns ballongfararen Lauritz Johansen, känd från Stockholmsutställningen. Olsen följde vid ett tillfälle med på en färd upp i luften trots att han ogillade Johansens vana att – som en extra effekt – tända av ett fyrverkeri vid uppstigningstillfället. Men även tivoliverksamheten i Malmö övergavs. Efter en tveksam inledning valde Olsen att som så många andra av 1890-talets kringresande förevisare att istället koncentrera sig på filmen. Han blev med tiden filmproducent och grundade Nordisk Films Kompagni, ett av Europas ledande filmbolag med stjärnor som Asta Nielsen.³⁷

Som Marina Dahlquist skildrar kom Olsens uppgång samtidigt med firman Numa Petersons fall. Specialisering inom ett utvalt medieindustriellt område visade sig under 1910-talet vara mera ekonomiskt lönsamt än att erbjuda ett brett sortiment av medievaror. Olsen gick vinnande ur striden. Med nutida ögon kan Numa Petersons affärsidé trots detta, åtminstone i vissa avseenden, framstå som aktuell: att samla, kombinera och marknadsföra olika medieprodukter under ett och samma varumärke.

Gamla Stockholms magi

Även på Stockholmsutställningen konkurrerade röntgenstrålarna med filmen om publikens uppmärksamhet. Båda attraktionerna hade placerats i ”temaparken” Gamla Stockholm. Denna medeltida rekonstruktion bestod av ett antal byggnader i förminskad skala med slottet Tre kronor som främsta sevärdhet. För att framställa en så trovärdig och vetenskapligt korrekt rekonstruktion av den historiska miljön som möjligt tog arkitekten Fredrik Lilljekvist hjälp av en sakkunniggrupp under ledning av riksantikvarien

Hans Hildebrand. I denna simulerade verklighet var det mesta bedrägligt sken. Flera av byggnaderna hade imiterade sten- och tegelfasader som utgjordes av trästommar vilka hade täckts med gips. Stadens trånga gränder befolkades av aktörer i tidsenliga kläder.³⁸ I den samtida pressen lovordades också Gamla Stockholm för dess transparenta omedelbarhet. Likt en antropolog på resa till exotiska kulturer kunde besökaren träda in i staden och börja utforska en annan plats, men också en annan tid: ”Man går sedan ditin precis som vore man i ett främmande land med medeltida sedvänjor, och som hade man rest dit särskildt för att studera den.”³⁹

Placeringen av röntgenstrålarna och kinematografen i Gamla Stockholm var ingen tillfällighet. Genom denna inramning sökte organisatörerna för utställningen skapa en förväntan om att besökarna skulle få uppleva någonting ”primitivt” och mystiskt i mötet med den nya tekniken. Den ålderdomliga miljön bildade en effektiv kontrast till de vetenskapliga och tekniska nyheterna. Samtidigt underströk referenserna till den medeltida världen att röntgenapparaten och kinematografen var främmande fenomen att förundras och fascineras över. Dessa associationer mellan moderna uppfinningar och medeltida magi förstärktes av det sätt som attraktionerna presenterades på.

Filmförevisningarna arrangerade av Numa och Mortimer Peterson var inrymda i en av ytterlängorna av Gamla Stockholm. Repertoaren bestod



Överblick av ”temaparken” Gamla Stockholm. Stockholms stadsmuseum.



Karta över Gamla Stockholms sevärdheter och utsikter.
 Ur Årets minnen, nr 4, 1897.

till en början av filmer från Lumières katalog; huvudsakligen av dokumentära bilder men också ett par arrangerade scener. Under juli började kinematografen även visa ”svenska bilder”. Flera av dessa var upptagningar från själva utställningsområdet som hade gjorts av Ernst Florman på uppdrag av firman Numa Peterson. Två av filmerna är särskilt intressanta genom sin självrefererande karaktär: de visar scener från Gamla Stockholm. Men filmernas innehåll utgjorde bara en del av attraktionen. Genom annonseringen framhövdes att kinematografen i sig var en minst lika stor sevärdhet som de konkreta filmerna. Utställningsbiografens clou var utan tvekan mediets förmåga att visualisera och trola med rörelse.⁴⁰

Röntgendemonstrationerna ägde rum i hörntornet av norra stadsmuren i Gamla Stockholm. På kupolen till tornet hade bokstaven ”X” placerats, omgivet av åskviggjar. I ett av tornrummen anordnade Thor Stenbeck och hans assistent läroverksadjunkten Otto Balke föreläsningar av röntgenstrå-

Lumière's Kinematograf
i Gamla Stockholm.

NYTT! Jubileumbilder. NYTT!
Föreläsningar från kl. 1-10 e. m. efter
växlande program.

Entré till hvarje föreläsning 50 öre.
2 barn på en biljett.

Program.

Hvarje hal timme.	20 minuter öfver hal timme.	40 minuter öfver hal timme.
Konungparets färd till militär-guds-tjensten.	Prins Fredrik Leopolds emottagande.	Konung Oscar landstiger i Köpenhamn.
Konungparets återkomst från densamma.	Danska Kronprinsparets emottagande.	Konung Oscars mottagande i Köpenhamn.
Den kungliga korttjen.	H. M. Konungens färd till Riddarholmskyrkan.	Prins Carl och prinsessan Jögeborg lämna kyrkan efter vigseln.
Utvist mellan barn.	Sabbsskrif.	Prins Carls och prinsessan Jögeborgs intåg i Stockholm.
Ankommande bantåg. Saltjö-baden.	Förvandling af hattar.	Sluppvisning i Stockholm.
Åkrobat med elar(komisk scen).	Byråkstugan (komisk scen).	Samma bild baklänges.

Gust. Lindströms boktr.

Programblad för utställningsbiografen. Föreningen svenskt filmljud.



Tornet i Gamla Stockholm där läkaren Thor Stenbeck demonstrerade rörliga röntgenbilder. Stockholms stadsmuseum.

lar under sommaren. I likhet med kinematografen lanserades röntgenapparaten som en attraktion i sig. På Stockholmsutställningen underströks detta av att Stenbeck inledningsvis brukade hålla upp och berätta om induktionsapparaten och de geisslerska rören. Röntgenapparatus styrka låg inte i vad bilderna visade. Ofta var det svårt att överhuvudtaget kunna urskilja skuggorna på den fluorescerande skärmen. Istället handlade det i första hand om en uppvisning av mediets möjligheter: egenskapen att penetrera och visa upp insidan av ogenomskinliga objekt.⁴¹

Stenbeck hade ett uttalat pedagogiskt syfte med sina föreläsningar, men det hindrade inte att han iscensatte dem som effektfulla shower. Demonstrationerna byggde på en visningsestetik som kan relateras till andra mediala sammanhang. Precis som en magiker talade direkt till sina åskådare och riktade deras uppmärksamhet på de förvandlingar han utförde så fungerade Stenbeck som en förmedlare mellan publiken och den unika händelsen. I likhet med många av tidens filmföreläsare kommenterade han bilderna högt och fokuserade på så sätt besökarnas blick på det nya och häpnadsväckande i deras visuella upplevelse.⁴² Men dessutom stimulerade han personerna i publiken att själva utforska röntgenstrålarnas egenskaper:

På skärmen synes tydligt, huru strålarna med stor lätthet genomtränga papper, läder, trä och andra organiska ämnen. Åskådarna träda allt närmare för att öfvertyga sig om värlighetsbilderna. Innehållet (metallföremålen) i paketen och etuierna aftecknar sig tydligt på skärmen. Ett paraply, som en dam framsträcker, och hvilken belystes med Röntgenstrålar, förededde en sorglig anblick. Af tyget syntes icke ett spår, man ser endast metallställningen i all dess nakenhet. Nu uppmanas [alla] att framräcka händer, armar, hufvud m.m. för undersökning. Den ena efter den andre är angelägen om att få vara med, och förvåningen öfver den värkan strålarna framkalla, ger sig luft uti de mest tillfredsställande uttalanden. [...] Så pågår förevisningen ännu en stund, åskådarnes intresse stegras än mer, och bakom den fluorescerande skärmen är man angelägen om att få ej allenast placera föremål, såsom ofvan nämts, utan ock sig själf, så vidt möjligt är.⁴³

Denna form av visningsestetik som utgick från publikens aktiva deltagande hade flera beröringspunkter med det sena 1800-talets magiska teater och populärvetenskap.⁴⁴

Det var vanligt att de journalister som besökte Stockholmsutställningen beskrev förevisningarna av film och röntgenbilder som moderna former av magi. De nya uppfinningarna framställdes som mystiska, främmande och exotiska samtidigt som det inte gjordes någon hemlighet av att det rörde sig om resultatet av vetenskaplig och teknisk utveckling. Hos Andreas Hasselgren kommer detta spänningsförhållande till uttryck i flera artiklar. På samma gång som han presenterar kinematografen i Gamla Stockholm som ”nutidens underverk” ger han en ytterst saklig förklaring av hur upptagningen och projiceringen av bilder fungerar. Det är belysande hur han kommenterar publikreaktionen som framkallas när projektionisten visar simhoppningen i Strömbadet baklänges:

Publiken kiknar af skratt, och det är ej underligt, ty denna mot allt förnuft och alla tyngdlagar stridande scen tar sig ogement lustig ut. Hela hemligheten består i att man repeterar den nyss förevisade badscenen i omvänd ordning, börjar med slutet och slutar med början. Sådana underliga ’synvillor’ stöta på trolleri, men äro i själfva verket den naturligaste sak i världen.⁴⁵

Under rubriken ”’Undren’ på utställningen” publicerades i *Stockholms-Tidningen* en serie artiklar vars syfte var att förklara några av de syner som antogs svåra att begripa för besökarna. Röntgenapparaten var en av de

uppfinningar som togs upp. Även i denna artikel pendlar journalisten mellan att ge en vetenskaplig motivering till de effekter som producerades och att framställa deras ursprung i mystisk dager. I ena ögonblicket presenteras röntgenstrålarna som ett naturligt fenomen, i nästa stund som "trolljus". Till och med Röntgen själv framställs som en trollkarl, och röntgenröret associeras med en laterna magica:

Med outtröttligt arbete förde han sin uppfinning till dess nuvarande spets. Han konstruerade sin berömda lampa, och med en i papper innesluten fotografiplåt trollade han upp bilder af benen och vissa delar i menniskokroppen, som annars endast blifvit blottade på operationsbordet.⁴⁶

Detta sätt att beskriva film- och röntgenföreläsningarna kan ses i skenet av magins "moderna" tradition. Samtidigt som dessa medier kopplades ihop med en "primitiv", gåtfull föreställningsvärld fanns en strävan att demystifiera och avslöja det till synes övernaturliga eller mystiska i deras framträdanden. Det primitiva blev en fond mot vilken filmens och röntgenbildernas nyhetsvärde kunde accentueras.

Denna "primitivism" kom också till uttryck i olika slags framställningar av filmens och röntgenbildernas åskådare. Under decennierna kring 1900 var den ociviliserade publiken som fascinerades och skrämades i mötet med nya medieteknologier ett återkommande motiv i böcker, tidningar och tidskrifter. Det primitiva kunde i dessa sammanhang representeras av såväl infödingar, kvinnor, barn och lantisar som djur. Bland annat Miriam Hansen har visat hur den tidiga filmens åskådare framställdes som drumlar, oförmögna att kunna förstå skillnaden mellan illusion och verklighet.⁴⁷ På ett liknande sätt porträtterades röntgenbildernas publik som alltför osofistikerade för att kunna sätta sig in i eller hantera teknikens funktioner. Samma år som Stockholmsutställningen gick av stapeln publicerade exempelvis *Allers Familj-Journal* en tecknad serie med titeln "De räddande x-strålarna eller en lärds ökenäventyr" som berättar om hur röntgenapparaten klarar doktor Himmerland från att hamna i kannibalernas gryta. Själva genremotivet hade utnyttjats flera gånger tidigare. Infödingar möter för första gången västerländska kolonistörers avancerade teknik och flyr i skräck inför åsynen av maskinens makt.⁴⁸

Beskrivningar av ett primitivt förhållningssätt i umgänget med medier reserverades inte för röntgenapparaten och kinematografen. Mattias Boström

De räddande x-strålarna eller en lärds ökenäventyr.



1) På denna teckning skåda vi
studerande zoologi
den lärde doktor Himmerland.
Han vadar genom ökens sand
i svarta afrikansers land;
hans forskningslust tar öfverhand.



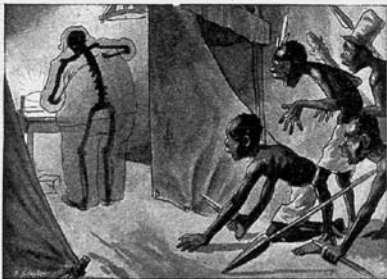
2) Han hvarje fara förbiser.
De vilda stirra mer och mer.
»Se bara, denne tjocke man,
han vara fet, han ätas kan,
ej mera gödd man ännu fann,
låt oss uppåta denne man.»



3) Och matten sänker kåpan sin
och öknen sveper i den in;
så snygga genom lutan sand
sig vildaras mot ökens rand,
där i sitt tält vår lärde man
studerar hvad han ej kan



4) Med Röntgens strålar i förbund
uppdagat han i denna stund
hvad i ett öjor väl finnas kan,
som han om dagen förrut fann.
O ve dig, ve dig, arme man!
Dig inom kort väl döden hann!



5) Men hvad är detta! Se vi rätt?
Vid Röntgens strålar till skelett
atmagrad står vår tjocke man!
Ej vildens detta fatta kan.
Blett ett forstår man: »Nej, minnsann,
till måltid duger icke han!»



6) Och bort de skrynda med förakt!
O vetenskap, din stärke smukt
så prisa kvinnan, prisa man,
ja, hvarje barn, som ätas kan!
X-strålarna med glans minnsann
ha räddat denne lärde man!

pekar på att även fonografens första publiker framställdes som naiva teknikanvändare. I rundvandningsberättelserna kring Stockholmsutställningen var, som Ylva Habel lyfter fram i sin analys, de klumpiga och enfaldiga besökarna från landsorten ett genomgående motiv. Historier om "slagsmålen i Gamla Stockholm" var ytterligare en variant på detta tema. På Stortorget iscensattes varje kväll knektslagsmål och dessa dramatiska scener sägs ha haft en sådan realistisk verkan att förbipasserade ibland försökte skilja de kämpande åt. En av dessa incidenter beskrevs i *Aftonbladet* och enligt tidningens reporter var det ingen slump att den som hade låtit sig luras av illusionstricket var en "rättskaffens landtman". Landsbygden förknippades med godtrogenhet och det ociviliserade, medan staden associerades med modernitet.⁴⁹

Men de berättelser och bilder som gestaltade det första mötet med kinematografen, röntgenapparaten och fonografen tillät inte enbart sina läsare att inta en överlägsen och upphöjd position som åskådare, utan kunde också bidra till att utveckla ett specifikt sätt att se och uppleva vetenskapliga och tekniska nyheter. Vildarna och lantisarna blev ett slags guider som vägledde den moderna människan i hur hon borde förhålla sig till främmande och okänd teknik. Modernitet kan i detta perspektiv handla om att lära sig bli förvånad och förundrad över vissa medieteknologiers "nyhet". Denna läroprocess kan tyckas fortskrida enligt en given ordning. När mediet introduceras uppstår förtrollning och häpenhet över vad maskinerna kan utföra. I takt med att tekniken blir alltmer bekant och vardaglig ger den ursprungliga fascinationen vika för nyfikenhet och undersökning, kanske också för rationell förklaring. Men samtidigt är det viktigt att påpeka att introduktionen av nya medier inte följer något uppgjort mönster. En teknik som en gång har förlorat sitt fascinationsvärde kan genom innovativa användningar eller i mötet med andra publiker laddas på nytt.⁵⁰

Faror med överexponering

Det fanns, som jag har visat, flera beröringspunkter mellan röntgenbilderna och filmens tidiga historier. Både den form av röntgenbilder som förevisades offentligt och filmen var rörliga medier som i vissa avseenden stod i beroende av och integrerade element från magins äldre tradition. Intermediala sammankopplingar och utbyten går att spåra såväl i produk-

tionen, distributionen och visningen som de publika tilltalerna. Men under 1900-talets första år förändrades detta scenario på ett avgörande sätt. Förevisningar av röntgenbilder på nöjesfält, tivolin och utställningar – som hade haft en sådan dragningskraft – upphörde efter hand. Publiken sökte upp och lät sig hänföras av andra, nya attraktioner. Istället blev röntgenbilder en specialiserad medicinsk teknik. Varför fick röntgenbilder aldrig status som underhållningsmedium i motsats till filmen? Den dominerande förklaringen är att läkare och ingenjörer upptäckte röntgenstrålarnas skadliga inverkan på människor och satte stopp för den okontrollerade användningen av den nya tekniken. Så framhåller Lisa Cartwright i sin bok om medicinens visuella kultur att det var insikten om strålningens farlighet som ledde till att röntgenbilder slutade användas i underhållningssammanhang.⁵¹

Vissa tidiga larmrapporter tycks bekräfta denna tolkning. Exempelvis publicerades bara ett par dagar efter Ole Olsens förevisningar i Malmö ett meddelande i utställningens officiella tidning om ett ”offer för Röntgenstrålarne”. Det var en översättning av en artikel i tysk press som berättade om en 17-årig man som hade ”varit använd vid experiment med Röntgenstrålarne”. Vem som hade utfört experimenten och för vilka syften sägs inte, men ”iakttagaren hade särskildt intresse vid att betrakta hjertslagen och rörelserna å mellangärdet”. De hade pågått under fyra veckors tid nästan dagligen en eller ibland två gånger. Följderna av experimenten beskrevs i detalj: på de exponerade partierna hade intensiva rodnader uppstått, håret hade fallit av och en del hud lossnat.⁵²

Liknande historier om röntgenstrålarnas skadliga inverkan på den mänskliga kroppen cirkulerade i tidningarna under hösten 1896. Thor Stenbeck avslutade en offentlig demonstration av röntgenbilder som han höll i Vetenskapsakademiens hörsal med att kommentera några av dessa artiklar och notiser. Enligt honom fanns det inga belegg för att röntgenstrålarna skulle orsaka håravfall. Stenbeck var benägen att tro att denna uppgift berodde på en ”tokrolig öfversättning”: ”En tysk tidning omtalade, att å Röntgenfotografier af ett hufvud blott kraniet synes, och nämde bl.a., att ’die Haare fallen aus’ – och så hette det på svenska, att håret faller af.”⁵³ Inte heller hade han någon större tilltro till de beskrivningar som en ”engelsk miss” hade lämnat ”om de qual, hon erfor, då hon utsattes för x-strålarne”. Av redogörelsen ”framgick tydligt, att den ifrågavarande damen helt enkelt var

hysterisk”. För egen del hade han inte märkt den ringaste inverkan varken på sin hårväxt eller något annat, trots att han i flera månader hade varit sysselsatt med röntgenstrålarna. Han medgav dock att röntgenbelysning kunde framkalla en rodnad i huden, men antog att denna effekt hade framkallats av de ultravioletta strålar som alstrades samtidigt med röntgenstrålarna. På det hela taget ansåg han det inte bevisat att röntgenstrålarna hade någon farlig inverkan på människor.⁵⁴

Men i samband med Stockholmsutställningen 1897 blev även Stenbeck uppmärksam på förändringar i huden hos en person som hade tjänstgjort som ”experimentalobjekt” vid föreläsningarna av röntgenstrålarna i Gamla Stockholm. Senare under hösten visade han upp personen – nu ”en patient” – vid en av Svenska Läkaresällskapets sammankomster. Den drabbade individen hade svåra inflammationer på sina händer. Särskilt naglarna var allvarligt angripna och pekfingernaglarna hade ännu inte återställts efter två år då Stenbeck kommenterade fallet igen. Han var dock fortfarande av samma åsikt som 1896. Det var inte röntgenstrålarna i sig som gav upphov till denna kraftiga verkan, utan de ultravioletta strålar som utvecklades på samma gång som röntgenstrålarna.⁵⁵ Stenbeck rekommenderade därför att man vid röntgenbehandling täckte över den kroppsdel som skulle exponeras med svart papper. Röntgenstrålarna hindrades inte av detta medan de ultravioletta strålarna skulle ”silas bort”.⁵⁶

Insikten om röntgenstrålarnas skadliga effekter både på patienter och undersökare skulle dröja flera år. Min poäng här är att man inte – som Lisa Cartwright hävdar – kan se läkares eller andra personers larmrapporter som den viktigaste förklaringen till att röntgenstrålarnas popularitet avtog i styrka. Inte heller instämmer jag i hennes tolkning av en uppmaning i den engelska pressen om att lagstifta mot den nya upptäckten för att skydda människors integritet. Denna artikel innehåller så många överdrifter (”execute all the discoverers”) att den måste förstås som satir snarare än moralisk indignation över röntgenstrålarnas effekter.⁵⁷

Det som hände var, menar jag, att publiken tröttnade på röntgenstrålarna.⁵⁸ Magin upphörde. En bidragande orsak var den överexponering i medierna som satte in från och med sommaren 1896. Nästan varje dag publicerades nya kåserier, krönikor och karikatyrer som spekulerade kring röntgenstrålarnas konsekvenser för samhället och det dagliga livet. I den officiella tidningen för Malmöutställningen trycktes följande självreflexiva humoresk:

Författaren: Jag har skrivit en humoresk, som jag skall be att få lämna till genomläsning.

Skämttidningsredaktören: Jag beklagar, men jag är för tillfället alldeles öfverhopad.

Författaren: Min humoresk handlar *inte* om Röntgens X-strålar.

Redaktören (förtjust): Underbart! Hvad önskar ni i honorar, unge man?⁵⁹

Ett par veckor senare reflekterade tidningen över hur blasé allmänheten hade blivit över alla nya uppfinningar och upptäckter. Under de sista femtio åren har förhållandena på jorden förändrats så mycket att mänskligheten nästan har förlorat förmågan att bli överraskad. Förr i tiden ansågs det vara ett bevis för okunnighet att bli förvånad, men nu är det bara ingenjören och vetenskapsmannen som har kvar sin förmåga att häpna:

Icke-fackmannen deremot, som endast ser storverkens yttre, men ej förstår deras inre värde, häpnar icke mer då han hör något nytt omtalas; ja det finnes till och med personer, som då de få höra talas om t.ex. en så storartad upptäckt som Röntgenstrålarne, helt blaseradt säga; 'jaså, det var då för väl att de en gång fått tag i den'.⁶⁰

Mot denna bakgrund fann skribenten det motiverat att inskräpa att alla människor vid detta århundradets slut hade "anledning och skyldighet att med häpnad och beundran helsa hvarje ny uppfinning, som för menskligheten framåt".

Men det tydligaste tecknet på ett sviktande publikintresse var nedgången för de offentliga röntgendemonstrationerna. Att kringresande förevisare som Johan Eneqvist och Ole Olsen övergav röntgenapparaten till förmån för kinematografen kan inte tolkas som på annat sätt än att det ena mediet var eller förväntades bli mer lukrativt än det andra. Även filmen genomlevde några svåra år kring 1900. Det räckte inte längre med att visa upp och leka med mediets rörliga egenskaper, något nytt krävdes. Efter hand blev de narrativa elementen viktigare och de dramatiska eller komiska scenerna växte ut till skådespel. Spelfilmen gjorde entré på allvar.⁶¹ Någon motsvarande process genomgick aldrig röntgenmediet. Att hålla upp ett paraply och upptäcka hur det förvandlades till ett metallskelett i röntgenljusets sken eller att se de beniga knotorna i sin hand avteckna sig på den självlysande skärmen i mörkret var inte tillräckligt för att locka en publik som hade blivit kräsen på visuella överraskningar.

Istället plockades röntgenstrålarna upp och laddades med ny energi av filmen. Attraktionsfilmen – skulle man kunna hävda – höll sig vital genom att appropriera och skapa specialeffekter av andra medier. Inom filmen utnyttjade man det förhållandet att röntgenstrålarna var välkända för att åstadkomma olika trick. En av de första fiktionsfilmer som simulerade eller anspelade på röntgeneffekter var George Smiths *X-ray fiend* (1897); en komedi som utgick från det bekanta ämnet om ett förälskat par som förvandlades till skelett under omfamningen. Vid ungefär samma tid producerade Georges Méliès en annan ”magisk komedi”: *Les rayons x* (1897–98). Han gjorde minst nio filmer med röntgenstrålarna som motiv före 1904. *Le monstre*, som kom 1903, visade en egyptisk farao som utförde magiska förvandlingar med sin hustru skelett. Vanligtvis slutade sådana filmer med att skelettet uppträdde i en grotesk dans – en variant av det gamla motivet med *dance macabre*. Associationen mellan röntgenstrålar och tankeläsning plockades upp i flera trickfilmer. I Emile Cohls *Les lunettes féeriques* (1909) samlades en familj och varje medlem satte på sig röntgenglasögon. Allt som passerade genom medvetandet på bäraren speglades sedan på glaset. I olika avantgarde-projekt utnyttjades röntgenstrålarna på ett mera allmänt plan som en metafor för seendet. Yuri Tsivian pekar exempelvis på hur Eisensteins intresse för transparens som på 1920-talet kom till uttryck i *Glass House* var inspirerat av röntgenstrålarnas penetrerande blick.⁶² Med spelfilmer som James Whales *The invisible man* (1933), samt givetvis *Superman*, som kom 1948 i regi av Spencer Gordon Bennet och Thomas Carr, bäddades röntgeneffekterna in i en mer utarbetad narrativ ram.⁶³

Men även om offentliga förevisningar av rörliga röntgenbilder radikalt minskade i omfattning så försvann de aldrig riktigt helt. Ett exempel är verksamheten vid Populärvetenskapliga institutet Urania i Stockholm, som drevs i ett hus nära Karlaplan några år kring 1930. I ett av institutets rum kunde de unga besökarna med hjälp av förklarande skyltar själva sätta igång en röntgenapparat och på en skärm som lyste med ett ”magiskt gröngult sken” undersöka sitt skelett eller räkna pengarna i portmonnän utan att öppna den.⁶⁴ Ett annat spår av det förra sekelskiftets röntgendemonstrationer var de så kallade pedoskop som fanns uppställda i skoaffärer från 1930-talet och flera decennier framåt. Denna ”vetenskapliga” teknik för utprovning av skor var mycket populär i västvärlden, även i Sverige. Genom att placera foten med sko på i en röntgenapparat kunde man se om modellen



Ni kan prova ut skor med hjälp av röntgen

Röntgen-apparaten i våra butiker säger Er om skon ger foten tillräckligt utrymme. Den står kostnadsfritt till Edert förfogande.



Sko konsum

Sveavägen 118 Götgatan 14

Med skoaffärernas pedoskop fick rörliga röntgenbilder en ny aktualitet. Ur Oscar Karlowitch Larsson, *Kompletterande beskrivning och vägledning genom institutet samt strövtåg på vår forsknings vidsträckta fält i anslutning till vad som förevisas å institutet Urania* (Stockholm, 1931).

och storleken var den rätta. I skoaffärernas marknadsföring utnyttjades pedoskoperna för att intressera särskilt de unga köparna.⁶⁵ Det är kanske ingen slump att det var i mötet med barn som det rörliga röntgenmediet aktualiserades på nytt. Genom att röntgenbilder vid denna tidpunkt hade fått en mer rutinmässig användning inom sjukvården så hade de – om än inte blivit allmän erfarenhet – ändå förlorat något av sin ursprungliga attraktionskraft. Men infogade i ett annat sammanhang och i mötet med en oerfaren och nyfiken publik kunde bilderna bli levande på nytt.

Röntgenkinematografi

Åren kring sekelskiftet 1900 stod röntgenbilder och film i en mångfald förbindelser med varandra. Utbytet handlade inte enbart om samarbete och konkurrens inom produktions- och distributionssfären, utan också om mer genomgripande transformationer. Mest påtagligt var det nya hybridmedium som skapades genom en kombination av röntgenteknik och filmteknik: röntgenkinematografi. Det skulle dock dröja innan röntgenkinematografi fick någonting mer än en experimentell betydelse. Skälen till detta var flera. För det första dröjde det innan röntgentekniken som sådan etablerades inom den medicinska praktiken. Fortfarande så sent som 1911 förekom kontroverser kring frågor om röntgenbildens objektivitet och användbarhet för undersökning av den mänskliga kroppen. För det andra var det bara enstaka forskare och ingenjörer som hade tillgång till både den röntgen- och filmapparat som krävdes. De fåtal som faktiskt hade ett välutrustat laboratorium och ambitioner att filmiskt registrera snabba rörelser inuti kroppen ställdes inför en rad komplexa tekniska problem.⁶⁶

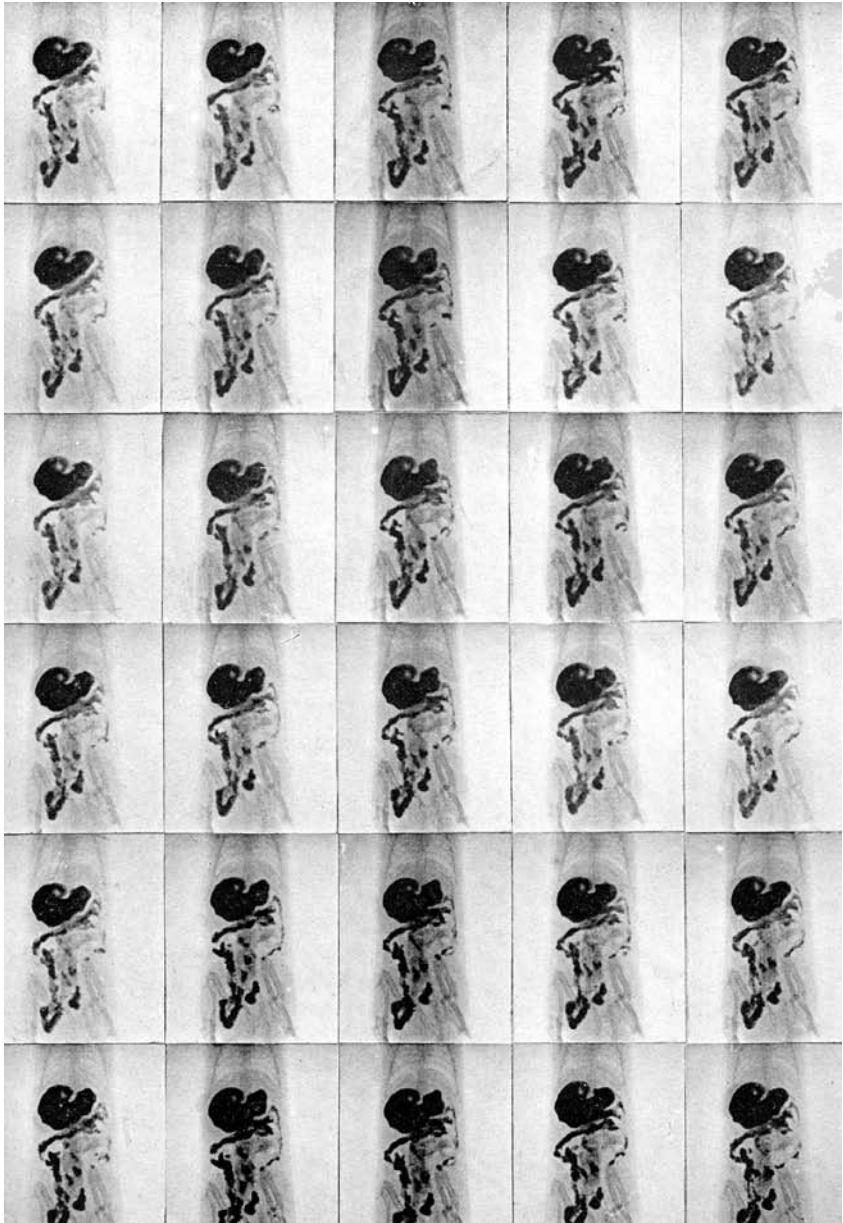
Under de första årens experiment var det i synnerhet två olika varianter av röntgenkinematografi som prövades. Den ”direkta” metoden innebar att antingen en filmremsa eller fotografiska plåtar exponerades i hastig sekvens. Någon kamera behövdes inte. I det senare fallet kunde fotografierna sedan överföras till film. Här fanns en tydlig koppling till olika former av ögonblicksfotografering som tidigare hade utvecklats inom flera medicinska och naturvetenskapliga områden. Den ”indirekta” metoden gick ut på att använda en filmkamera som spelade in bilden på den fluorescerande skärmen.⁶⁷

Den skottske läkaren John Macintyre experimenterade med båda teknikerna. Till en början försökte han fotografera av skuggorna på den fluorescerande skärmen med hjälp av en vanlig kamera. Denna metod ansåg han vara för långsam, och prövade att istället registrera skärmbilderna på en film som matades fram bakom bländaröppningen på en filmkamera. Macintyre lyckades med denna metod 1897 producera en ”röntgenfilm” som visualiserade en grodas ben i rörelse. Filmen visades i ”loopad” form inför medlemmarna av Glasgows vetenskapliga sällskap vid en särskild tillställning då delar av stadens kvinnliga publik hade bjudits in att närvara.⁶⁸

I Frankrike vid ungefär samma tid använde Jean-Charles Roux och Victor Balthazard för första gången kontrastmedel i kombination med den direkta röntgenkinematografiska metoden. De lyckades framställa tolv röntgenbilder



John Macintyres tidiga experiment med röntgenkinematografi.
Scottish Screen Archive.

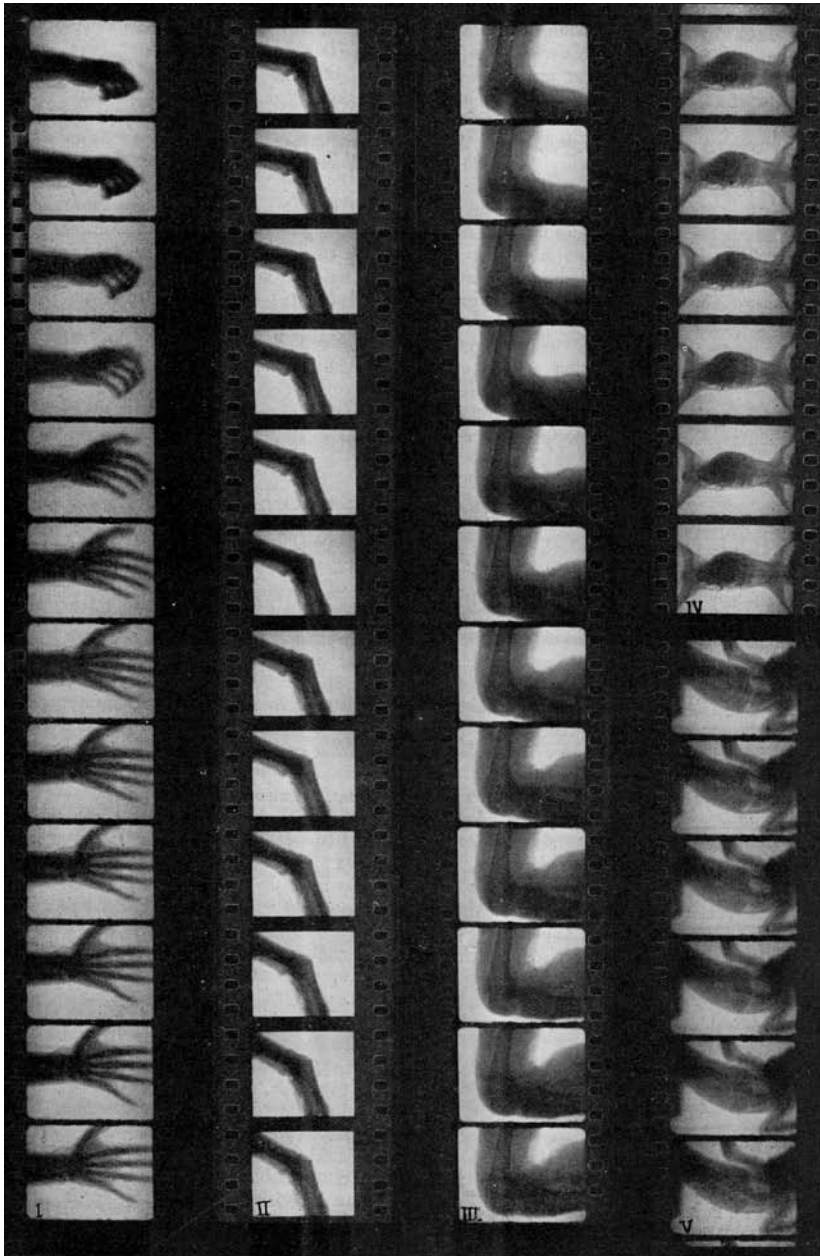


J. Carvallo vid Institut Marey i Paris gjorde försök med att visualisera rörelser inuti kropparna hos smådjur. Sekvenserna visar magen och inälvorna hos råttor. Ur *Travaux de l'association de l'institut Marey* (Paris, 1910), vol. 2.

med tio sekunders intervaller och därigenom demonstrera de peristaltiska vågorna i en grodas mage. Vid Institut Marey i Paris utförde J. Carvallo 1907 en serie röntgenkinematografiska experiment som syftade till att registrera organens rörelser i kropparna på olika smådjur. Till sin hjälp hade han specialpreparerad film från firman Lumière. Att visualisera den mänskliga kroppens inre aktiviteter visade sig vara svårare. I Tyskland arbetade flera radiologer med att hitta olika lösningar på de tekniska svårigheterna. Det handlade bland annat om att uppfinna ett mekaniskt system som gjorde att de tunga blykassetterna med fotografiska plåtar kunde växlas inom loppet av bara ett par sekunder. Störst framgång fick Hermann Rieder och hans medarbetare med deras ”bioröntgenografiska” serie av magens rörelser.⁶⁹

De tekniska problemen med indirekt röntgenkinematografi var svårare att lösa. Skärmarna ansågs allmänt vara alltför ljussvaga för att få bra bildkvalitet. Den franske läkaren Jean Comandons arbete tillsammans med André Lomon att utveckla metoden ansågs som ett stort genombrott när resultatet publicerades i början av 1910-talet. Genom att utnyttja ny kamera-teknik och film från firman Pathé hade de framställt flera sekvenser på en människas hand. Andra filmer visade knäet på en apa, magen på ett marsvin och skelettet hos råttor.⁷⁰ Under 1930-talet fortsatte deras försök att förbättra den indirekta metoden av tysken Robert Jancker som även lyckades skapa en illusion av tredimensionalitet i sina rörliga röntgenfilmbilder.⁷¹

Röntgenkinematografi sågs också som ett löfte inom den pedagogiskt och populärvetenskapligt orienterade filmindustrin. Redan under de första åren framställdes flera filmer med olika vetenskapliga motiv som visades i publika sammanhang. Kring sekelskiftet 1900 anordnades föreställningar i exempelvis Vetenskapsakademiens hörsal av bland annat *Den osedda världen* (The unseen world; 1903), en serie kortfilmer producerade av Charles Urban som visade vad som uppenbarade sig genom mikroskopets lins.⁷² För vissa tycktes röntgenkinematografi besitta samma potential att utnyttjas för underhållande och pedagogiska syften. I *Allers Familj-Journal* presenterades Comandons och Lomons röntgenkinematografiska serier av organismernas inre som ”En af vetenskapens senaste segrar”.⁷³ En annan artikel-författare i samma tidskrift föreställde sig att det i förlängningen av dessa försök skulle bli möjligt för allmänheten att gå på bio och titta på hur en människa såg ut inuti när hon andades eller smälte maten:



Några av Jean Comandon och André Lomons röntgenkinematografiska sekvenser. Ur *Nature*, vol. 39, 1911.

Många försök ha redan företagits och delvis gett goda resultat, men de tekniska hjälpmedlen äro ännu icke tillräckligt starkt utvecklade för att processen fullkomligt kan lyckas. Dock är tvifvelsutän den tid ej långt aflägsen, då man på biografteatrarna jämte de nu så vanliga rörliga bilderna ska få se instruktiva bilder, som t.ex. visa oss matsmältnings- och andhämtningsprocesserna hos en människa.⁷⁴

Men röntgenkinematografi fick inte det publika genomslag som en del hade föreställt sig. Om huvudanledningen var tekniska problem eller svårigheter att väcka intresse för magens underbara värld är inte lätt att uttala sig om. Allmänt sett var det i Europa först under kriget som vetenskapliga och ”hygieniska” filmer fick någon större betydelse i undervisningssammanhang, i USA dröjde det till 1920- och 1930-talet.⁷⁵

Experimenterandet med röntgenkinematografi fortsatte i olika laboratorier. Den militära forskningens innovation av bildförstärkare innebar att röntgenskärmens ljusstyrka kunde ökas avsevärt och bildskärpan därigenom förbättras. Detta gjorde att röntgenkinematografen under 1950-talet fick en mera utbredd användning, men fortfarande främst inom medicinen. Bildförstärkaren kunde också kopplas till en tv-apparat som gjorde det lättare för flera personer att betrakta bilden samtidigt. Med tiden kunde man på elektronisk väg omvandla videosignalen från tv-kameran till digital information. Det blev nu möjligt att bearbeta och modifiera bilden på ett nytt sätt.⁷⁶ Röntgenkinematografi hade transformerat sig till ett elektroniskt och digitalt medium.

Avslutning

Medier befinner sig i en ständig förändringsprocess. Exempelen röntgenbilder och film visar att när ”nya” medier introduceras har de inte en fix och färdig status, utan deras innebörder och praktiska användningar skapas i relation till samhällets redan existerande medieformer och vanor. Den här uppsatsen har i synnerhet belyst dessa två mediers relationer till varandra, samt deras gemensamma koppling till en äldre tradition av magi och offentlig vetenskap. Snarare än att behandla röntgenbildernas och filmens historier ur ett mediespecifikt perspektiv har jag velat betrakta dem som integrerade delar av en större mediekultur. Intermedialitetsbegreppet har varit fruktbart som tolkningsram på framför allt tre sätt.

För det första har det gjort möjligt att synliggöra hur det förre sekelskiftets lansering av "x-strålarna" och kinematografen omgärdades av en retorik som underströk nya teknologiers förmåga att producera fascinerande och häpnadsväckande under. Såväl de som tillverkade, distribuerade och förevisade röntgenbilder och film presenterade dem som moderna former av magi: attraktioner som hade kraften att överraska publiken genom att utföra någonting som tidigare uppfattats som omöjligt. Denna "primitivism" gick också igen i framställningar av röntgenbildernas och filmens tidiga åskådare. Två medier som i de flesta sammanhang har framställts som helt åtskilda från varandra knyts på detta sätt samman genom utbytet av publikpositioner inom en bredare mediekultur.

För det andra har jämförelsen mellan röntgenbilder och film bidragit till en mer handfast förståelse av medielandskapets förändring decennierna kring 1900. Under ett tidigt skede kunde röntgenapparaten och kinematografen profitera på varandras "magiska" kapital. Men det går också att spåra en rivalitet mellan de båda medierna som intensifierades efter hand. Medan filmindustrin utvecklade nya grepp och uttryckssätt för att fånga en publik lyckades inte nöjesentreprenörerna inom röntgenområdet göra något motsvarande med sitt medium. Röntgendemonstrationerna förlorade kampen om åskådarnas popularitet. Istället approprierade filmen röntgenmediets utmärkande egenskap och förvandlade den till en av många specialeffekter. Men även om det publika intresset för offentliga förevisningar av röntgenstrålar avmattades så försvann de aldrig helt. Historien om rörliga röntgenbilder framstår i detta perspektiv som en serie oregelbundna episoder av framträdanden snarare än som en dramatisk berättelse om uppgång och fall.

För det tredje har intermedialitetsperspektivet antytt ett behov av att även utforska frågor om relationer mellan röntgenbildernas och filmens materialitet. I min analys har det framkommit att en rad tekniska och materiella faktorer hade stor betydelse för hur medierna användes och i vilka kontexter. Att det förre sekelskiftets offentliga röntgenförevisningar klarade sig dåligt i konkurrensen med filmen har delvis sin förklaring i bildskärmarnas karaktär och kvalitet. De små och ljussvaga röntgenkärmarna var inte lämpliga att använda i större lokaler eftersom publiken hade svårigheter att uppfatta vad som visualiserades inom deras ramar. Även om också den tidiga filmen drogs med dåliga förevisningsförhållanden var skillnaden markant. Ett annat exempel på hur materiella faktorer satte gränser för mediala an-

vändningar och publika sammanhang var röntgenkinematografen. Denna hybrid byggde inte på någon enkel kombination av redan existerande teknologier. Tvärtom var det bara genom en mobilisering av resurser som röntgenbilder och film kunde paras ihop och förvandlas till någonting nytt och fascinerande.

Noter

- 1 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröleen & comp., 1897), 563–567; ”’Undren’ på utställningen”, *Stockholms-Tidningen* 4/8 & 10/8 1897.
- 2 För en kritik av mediespecifika perspektiv, se David Thorburn & Henry Jenkins, ”Introduction”: Toward an aesthetics of transition”, *Rethinking media change: The aesthetics of transition*, red. David Thorburn & Henry Jenkins (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003).
- 3 En viktig inspirationskälla har varit Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- 4 Se exempelvis Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, red., *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003), samt David Thorburn & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003).
- 5 Se framförallt Lisa Cartwright, *Screening the body: Tracing medicine’s visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995). Jag har tidigare berört utbytet mellan röntgenbilder och film i min avhandling *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Linköping: Institutionen för Tema, 2002), främst i kapitel 1, 3–4 & 8.
- 6 Se främst Jeffrey Sconce, *Haunted media: Electronic presence from telegraphy to television* (Durham, NC: Duke University Press, 2000). Jag har behandlat tematiken i två tidigare artiklar: ”Fotografering av det osynliga: Vetenskap, ockultism och röntgenstrålar kring sekelskiftet 1900”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdoms historia* 2001, 41–70, samt ”Spöklika bevis: Om fotografering av andar och andra osynliga fenomen”, *Visuella spår: Bilder i samhälls- och kulturanalys*, red. Anna Sparrman, Ulrika Torell & Eva Åhrén Snickare (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- 7 Erik Barnouw, *The magician and the cinema* (New York: Oxford University Press, 1981), 24ff. Se även Tom Gunning, ”Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films, and photography’s uncanny”, *Fugitive images: From photography to video*, red. Patrice Petro (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1995), särskilt 60f.

- 8 "Trolleri alltsammans", *Ny Illustrerad Tidning*, vol. 16, 1880, 135f.
- 9 Barnouw, 27.
- 10 Thomas L. Hankins & Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 49–58.
- 11 Bengt Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959), 45.
- 12 D. S. Hector, *Magiens värld*, översättning och bearbetning hufvudsakligen efter A. Hopkins' *Magic* (Stockholm: Fahlcrantz & C:o, 1898–1899), 2.
- 13 *Ibid.*, 4, 12.
- 14 *Ibid.*, 69ff.
- 15 *Ibid.*, 72.
- 16 *Ibid.*, femte boken. Lumières kinematograf beskrivs på s. 368.
- 17 Tom Gunning, "Animated pictures', tales of cinema's forgotten future", *Michigan quarterly review*, vol. 34, 1995, 465–485. Se även Michele Pierson, *Special effects: Still in search of wonder* (New York: Columbia University Press, 2002), kapitel 1.
- 18 Jülich, se särskilt kapitel 1. Om relationen mellan attraktionsfilmen och den magiska teatern, se exempelvis Tom Gunning, "An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator", *Art & text*, vol. 34, 1989, 31–45.
- 19 För en analys av det "primitivas" roll inom tidig film och filmteori, se Rachel O. Moore, *Savage theory: Cinema as modern magic* (Durham, NC: Duke University Press, 2000).
- 20 Cartwright, 109.
- 21 Om Edisons fluoroskop, se Ronald L. Eisenberg, *Radiology: An illustrated history* (St. Louis: Mosby Year Book, 1992), 51ff. Ett exempel på hur samtiden beskrev innovationen är "Edisons fluoroskop", *Svenska Dagbladet* 20/6 1896.
- 22 "Från elektriska utställningen i New York", *Svenska Dagbladet* 20/6 1896.
- 23 Inköp av tidiga röntgenapparater beskrivs i Jülich, *Skuggor av sanning*, se exempelvis s. 157, 220.
- 24 "Röntgenstrålarna och deras användning i läkarepraktiken ur vetenskaplig, ekonomisk och teknisk synpunkt", övers. från tyskan (Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag, 1898), 10.
- 25 *En gros priskurant å kemiska och fysikaliska apparater och utensilier från Numa Petersons handels- & fabriks-aktiebolag* (Stockholm: Numa Petersons handels- och fabriks-aktiebolag, 1900), 105.
- 26 Jülich, *Skuggor av sanning*, 123ff, 243.
- 27 För aspekter som rör firman Numa Petersons produktion och distribution av spelfilm se Marina Dahlquists bidrag i denna bok, samt Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001), 118f.
- 28 Idestam-Almquist, 52–55.

- 29 Rune Waldekranz, *Levande fotografier: Film och biografi i Sverige 1896–1906* (Stockholm: Stockholms universitet-Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1969), 120.
- 30 Idestam-Almquist, 14, 55.
- 31 ”Röntgen’s X-Strålarna”, *Örnsköldviks Nyheter* 2/11 1900.
- 32 Idestam-Almquist, 14, 55.
- 33 Ole Olsen, *Filmens eventyr og mit eget* (Köpenhamn: Jespersen & Pios forlag, 1940), särskilt kapitlen ”Karavanen” och ”Röntgen”. Se även Idestam-Almquist, 17f. Om utställningen i Malmö, se Ingmar Billberg, Lars Jörwall & Bengt Liljenberg, red., *Allt ljus på Malmö: Nordiska Industri- och slöjdtställningen i Malmö år 1896* (Malmö: Elbogen Malmö Fornminnesförening, 1996).
- 34 Waldekranz, 38; Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Stockholm: Bra Böcker/SFI, 1991), 12.
- 35 ”Från utställningsfältet”, *Utställningstidningen* 13/8 1896.
- 36 Denna skildring inklusive de olika citaten bygger på pressmaterial, se ”Från utställningsfältet”, *Utställningstidningen* 13/8 1896; ”Röntgenljus på Malmöutställningen”, *Skånska Dagbladet* 13/8 1896; ”På utställningens nöjesplats” *Skånska Aftonbladet* 13/8 1896; ”Röntgens X-strålar” *Dagens Nyheter* (sydsvenska uppl.) 13/8 1896.
- 37 Olsen, särskilt kapitlet ”Filmsfiasko”.
- 38 Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), 171f.
- 39 E. N. [sign.], ”Krönika”, *Nya Nisse*, nr 21, 1897.
- 40 Filmerna var *Slottsporten i Gamla Stockholm* (Lumière, 1897) och *Slagsmål i Gamla Stockholm* (Lumière, 1897). Se Hasselgren, 563–566; Ekström, 175f; Snickars, 122.
- 41 Hasselgren, 566–567; ”Experiment med Röntgenstrålar”, *Nordens Expositionstidning*, nr 89, 20 augusti 1897, 1, 3.
- 42 För en jämförande analys mellan den magiska teaterns och den tidiga filmens visningsestetik, se framför allt Gunning, ”An aesthetic of astonishment”.
- 43 ”Röntgensstrålar i Gamla Stockholm”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 24/7 1897.
- 44 Ett exempel från den magiska teatern är ”Dödens värdshus”, en optisk illusion vilken byggde på att publiken skulle ”uppträda både som åskådare och som medspelare i förevisningen”. Se D. S. Hector, 36–39.
- 45 Hasselgren, 565.
- 46 ”’Unden’ på utställningen”, *Stockholms-Tidningen* 10/8 1897.
- 47 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), 65f.

- 48 Se exempelvis "En ögonblicksfotografs äfventyr bland menniskoätarna", *Illustrerad Familj-Journal*, nr 11, 1886, 89.
- 49 Ekström, 171f. Notisen som Ekström refererar till är "Utställningsnyheter", *Aftonbladet* 23/7 1897.
- 50 Om detta sätt att analysera introduktionen av nya medier, se Tom Gunning, "Re-newing old technologies: Astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century", i Thorburn & Jenkins, red., 39-47.
- 51 Cartwright, 109f.
- 52 "Ett offer för Röntgenstrålarne", *Utställningstidningen* 17/8 1896.
- 53 "Röntgens strålar: En titt i vårt eget inre", *Stockholms-Tidningen* 20/11 1896.
- 54 "Om Röntgenstrålarne", *Svenska Dagbladet* 20/11 1896.
- 55 Thor Stenbeck, "Om behandling af lupus med Röntgenstrålar", *Hygiea*, vol. 61, 1899, 568-575.
- 56 A. N-n. [Axel Nihlén], "X-strålarnes inverkan på huden: Doktor Stenbecks erfarenheter" *Svenska Dagbladet* 26/4 1898. Se även "Röntgenstrålarnas inverkan på huden", *Hälsövänneren*, vol. 13, 1898, 141f.
- 57 Cartwright, 119, 121. Den citerade artikeln publicerades i *London pall mall gazette* 1896. Cartwright har hämtat citatet ur Otto Glasser, "Wilhelm Conrad Röntgen and the discovery of the roentgen rays", *The science of radiology*, red. Otto Glasser (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1933), 8. Glasser anger inget exakt publiceringsdatum för artikeln.
- 58 Jämför Richard Crangle, "Saturday night at the x-rays: The moving picture and the 'new photography' in Britain, 1896", *Celebrating 1895: The centenary of cinema*, red. John Fullerton (Sydney: John Libbey, 1998). Crangle och jag har oberoende av varandra kommit fram till en liknande tolkning.
- 59 "En originell humoresk", *Utställningstidningen* 23/8 1896.
- 60 "Uppfinningarnas inverkan på det allmänna lifvet", *Utställningstidningen* 7/9 1896.
- 61 Om attraktionsfilmen, se Tom Gunning, "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde", *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990). För en beskrivning av det svenska filmklimatet kring 1900, se Waldekranz, 107, 144.
- 62 Samtliga dessa filmer omnämns i Yuri Tsivian, "Media fantasies and penetrating vision: Some links between x-rays, the microscope, and film", *Laboratory of dreams: The Russian avant-garde and cultural experiment*, red. John E. Bowlt & Olga Matich (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), 91-99.
- 63 För en analys av *The invisible man*, se Marina Dahlquist, *The invisible seen in French cinema before 1917* (Stockholm: Aura, 2001), 36f.

- 64 Oscar Karlowitch Larsson, *Kompletterande beskrivning och vägledning genom institutet samt strövtåg på vår forsknings vidsträckta fält i anslutning till vad som förevisas å institutet Urania* (Stockholm: Populärvetenskapliga institutet Urania, 1929–1933). Se särskilt häftet från 1929 s. 3, samt från 1933 s. 20.
- 65 Reklam från Sko-Konsum för pedoskop återfinns i Oscar Karlowitch Larsson. För en intressant studie av pedoskopmediets utveckling i USA, se Jacalyn Duffin & Charles R. R. Hayter, ”Baring the sole: The rise and fall of the shoe-fitting fluoroscope”, *Isis*, vol. 91, 2000, 260–282.
- 66 Om introduktionen av röntgenbilder i den medicinska praktiken, se min *Skuggor av sanning*.
- 67 För en utförlig teknisk historia, se Anthony R. Michaelis, *Research films in biology, anthropology, psychology, and medicine* (New York: Academic Press, 1955), kapitel 9.
- 68 John Macintyre, ”X ray records for the cinematograph”, *Classic descriptions in diagnostic roentgenology*, red. André J. Bruwer, vol. 1 (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1964); ursprungligen publicerad i *Archives of skiagraphy*, vol. 1, 1897, 37.
- 69 Se min *Skuggor av sanning*, 289f, samt Michaelis, 297f.
- 70 R. Villers, ”Le Cinématographe et les rayons X”, *La nature*, vol. 39, 1911, 99–102.
- 71 Om Jankers experiment, se Cartwright, 134.
- 72 Waldekranz, 180f.
- 73 ”Radiokinetografi: En människas inre i levande bilder”, *Allers Familj-Journal*, vol. 36, nr 9, bilaga 3, 1912.
- 74 ”Nya rön och nya mål inom röntgenologien”, *Allers Familj-Journal*, vol. 35, nr 6, bilaga 3, 1911.
- 75 Thierry Lefebvre, ”Scientific films: Europe”, samt Scott Curtis, ”Scientific films: USA”, båda i *Encyclopedia of early cinema*, red. Richard Abel (London: Routledge, 2005).
- 76 Flera dokument som belyser denna historiska växelverkan mellan röntgen- och tv-teknik finns reproducerade i *Classic descriptions in diagnostic roentgenology*, red. André J. Bruwer, vol. 1 (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1964), kap. ”Fluoroscopic image intensification”. De första experimenten med att applicera televisionens principer på radiologins område tycks ha gjorts av den franske fysikern Alexandre Dauvillier omkring 1915.

II

Mediematerialet och utställningens publik

Anders Ekström

Det vertikala arkivet: Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor

Enligt ett mycket stort antal officiella beskrivningar i tal, kataloger och tidningstexter var ett av Stockholmsutställningens centrala syften att skapa ”överblick” och erbjuda besökarna ett ”panorama” över den moderna civilisationen.¹ Ett fågelperspektiv var på flera ställen inbyggt i områdets planläggning och arkitektur, bland annat genom hallarnas alla gallerier, balkonger och torn. Inom utställningens ramar samlades dessutom andra medier som karaktäriserades av sin förmåga att dra ihop, koncentrera och framställa olika förhållanden i överskådliga perspektiv, till exempel statistik, kartor och diagram. Både i betydelsen av en översiktlig stil och i den bokstavliga betydelsen av att vara placerad i ett fågelperspektiv, var därför möjligheten att ”se från höjden” ett av de sätt på vilket besökarna drogs in i utställningsmediet.²

Ett konkret och fysiskt höjdperspektiv visades också upp som en kittlande attraktion på utställningen, bland annat genom den serie ballonguppstigningar som anordnades från planen framför industrihallen. En kväll i början av augusti 1897 tog en journalist från *Dagens Nyheter* plats i den danske aeronauten Lauritz Johansens ballongkorg. Runt ballongen stod ”en tätt packad folkmassa”, och strax före avfärd greps journalisten av en ”egendomlig känsla af – jag säger ej rädsla – men stark spänning”. Förtöjningarna i korgen knakade och krängde, och när ballongen släppte taget om marken upplevde passageraren ”en hissande känsla, dock ej så stark som när man färdas upp i en vanlig elevator”. En kort stund senare var all oro borta och publikens röster försvann i ett dämpat sorl – det var som om ”vi sväfvade stilla på en och samma fläck i rymden.”³

I detta viktlösa tillstånd drabbades den flygande reportern av en euforisk lyckokänsla. Upplevelsen av höjden, rapporterade han, var påtagligt fysisk, men den ingav honom också en förnimmelse av att ha separerats från alla materiella sammanhang: ”man kan bada sin kropp och själ i en atmosfär, som ej sölas af alla de millioner mennisko- och djurkroppar och andra lefvande eller döda organismer, som finnas der nere.” När de stigit till en viss höjd registrerades inte heller nivåförändringen av kroppen. Istället släppte Johansen små vita papperslappar från ballongen, vilka snabbt försvann mot marken. På 1200 meters höjd var luften ”lätt och vederqwickande som champagne.” Synfältet som öppnade sig under gondolen jämförde *Dagens Nyheter*s skribent med ett ”panorama” eller ”en väldig, kolorerad och oförliknelig karta” där alla höjdskillnader var tillplattade och landskapet framträdde i en annan skala.⁴

Den kroppsliga erfarenheten av att befinna sig i gondolen var reserverad för ett fåtal. Vid de fyra ballonguppstigningar som genomfördes från utställningen skulle Lauritz Johansen ta med sig tre passagerare, varav två var skrivande journalister. Den tredje passageraren var Oscar Halldin, föreståndare för firman Axel Lindahls fotografiäffär och en av Sveriges första pressfotografer. Halldin lockades av möjligheten att utforska perspektivet från höjden med fotografisk apparatur, och försökte bland annat få plats i Salomon August Andréés ballong Örnen, som lämnade Danskön bara några veckor innan uppstigningarna från utställningen ägde rum. Året efter utställningen inledde Halldin ett samarbete med aeronauten Francesco Cetti, och från dennes ballong fotograferade han vid flera tillfällen Stockholm och dess omgivningar. I en artikel i *Fotografisk tidskrift* beskrev Halldin hur han konstruerat en ”galgliknande anordning” i vilken kameran hängde ”vertikalt nedåt från gondolen”. Vid själva fotograferingen, förklarade Halldin, var han tvungen att luta sig över kanten samtidigt som Cetti höll fast honom i benen och balanserade korgen med sin egen vikt.⁵

Halldins ballongfärd med Lauritz Johansen var den sista uppstigningen som gjordes från utställningsområdet. Lindahls fotografiäffär förberedde sig för detta tillfälle med en systematik som liknade en vetenskaplig kartering. Tre fotografer skulle dokumentera händelsen från lika många positioner. På själva uppstigningsplatsen, synlig för den stora publik som samlades kring ballongen, stod en fotograf med siktet inställt på de båda ballongfarna just innan de gav sig iväg. På en av de utsiktsplatser som var

inbyggda i utställningsarkitekturen, i ett perspektiv något snett ovanifrån, stod en annan fotograf med uppgift att fånga ballongen när den seglade iväg över den täta folkmassan. I gondolen befann sig föreståndaren själv, och när Johansen meddelade att de stigit till tusen meters höjd fotograferade Halldin utställningsområdet i ett närmast helt vertikalt perspektiv.

Ballonguppstigningarna framför industrihallen blev en stor publik attraktion. Men de var också mediehändelser i flera andra betydelser av ordet. Uppstigningarna förmedlades och dramatiserades av skribenter och fotografer som på ett påtagligt sätt var medaktörer i förloppet snarare än utanförstående observatörer. Ballongfärderna blev dessutom ett sätt att visa upp det enskilda medieföretaget, i det här fallet Axel Lindahls fotografiaffär, en annan central aktör i den medieindustri som bland andra Dahlquist och Jülich beskriver i denna bok. Genom sina experiment kunde Halldin förnya intresset kring den fotografiska tekniken. I samma stund som han fotograferade området från tusen meters höjd stod en av utställningens mest hängivna journalister, Andreas Hasselgren, i trängseln framför industrihallen och såg upp mot himlen: "hur många af dessa tusen, som med ögonen följt luftskeppets affärd, skulle ej i detta ögonblick vilja befinna sig ombord i den lilla gondolen, glidande fram där uppe i den rena, härliga luften, högt öfver jordens buller och äflan, omgifna af rymdens majestätiska tystnad?"⁶

Ballongfärderna fungerade även som ett medium för en upphöjd seendeposition och för reflektioner kring ett sådant seendes särskilda kvaliteter. I det följande ska jag dels ge exempel på hur det upphöjda perspektivet omsattes som en intermedial attraktion i en bredare mediekultur under 1800-talet, dels diskutera hur ballonguppstigningarna framför industrihallen kan relateras till andra översiktsperspektiv som distribuerades genom utställningen. Det medierade perspektivet från höjden har naturligtvis en lång och oöverskådlig historia, bland annat inom kartografin som tidigt kritiserades för att imitera ett perspektiv som var förbehållet Gud. Men ballongfärderna, liksom möjligheten att kombinera positionen i gondolen med fotografisk apparatur, gav under 1800-talet upphov till mediespecifika beskrivningar av vad det innebar att se från och att med hela kroppen befinna sig i höjden.⁷

Framför allt vill jag peka på den dubbelhet som präglade rapporterna från höjden som en både kroppslig och okroppslig upplevelse. Uppstigningens



Tre fotografer, tre perspektiv. Lauritz Johansen och Oscar Halldin lämnar uppstigningsplatsen framför industrihallen. Foto i Nordiska museets arkiv.

svindel och landningens skråmor och benbrott gjorde å ena sidan erfarenheten påtagligt fysisk. Å andra sidan förknippades positionen i gondolen med en oberoende och avskild betraktarposition. Denna position skulle både ges en estetisk och en vetenskaplig innebörd. I det förra fallet blev ballongfärden ett medium i jakten på det sublima, i det senare ett instrument för en vetenskaplig observatör som förmodades kunna iaktta på ett distanserat och okroppsligt sätt. Dessa föreställningar om ett oförmedlat seende



Ballongfotografi från Halldins samarbete med aeronauten Francesco Cetti: "på en höjd af 1,000 meter, då vi hade hela Östermalm och Vasastaden i fågelperspektiv". Ur Oscar Halldin, "I ballong", *Fotografisk tidskrift*, nr 178, 1899.



Utställningen från 1000 meters höjd. Fotografi av Oscar Halldin, distribuerat av Andreas Hasselgren i *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897).

måste därför analyseras som ett resultat av själva medieumgänget och dess produktivitet, till exempel när ballongfärden och den fotografiska tekniken kombinerades för att framställa ”omedierade” perspektiv från höjden.

De översiktsperspektiv som var inbyggda i utställningen, och som på olika sätt organiserade publikens delaktighet i mediet, kan även relateras till de diskussioner om iakttagelseträning som fördes i slutet av 1800-talet. Enligt denna pedagogiska rationalitet var det först genom metodisk sensorisk övning som individen kunde orientera sig i det överflöd av intryck som mötte henne på utställningen eller i andra ”moderna” situationer. Iakttagelseträningen var därför inte så mycket inriktad på att ge anvisningar om vad individen borde se som på frågan om hur perceptionen kunde övas och organiseras. I dessa sammanhang, menar jag, framträder en figur som kan kallas *den allmänna observatören*, en individ som lär sig att se ”med egna ögon”. Även denna position skulle bli tillgänglig genom medier som tillskrevs en förmåga att skapa oförmedlade intryck. I själva verket var individens fysiska interaktion med medieformerna, till exempel möjligheten att befinna sig i ett upphöjt perspektiv, iakttagelseträningens viktigaste kunskapskälla.

Under de senaste decennierna har flera olika typer av medieteori betonat ”användarnas” självständighet och kreativitet i medieumgänget. Den här uppsatsen kan istället läsas som ett försök att ställa frågor om mediernas materialitet och tröghet. Medier definieras visserligen kulturellt och får i stor utsträckning sin innebörd genom det sätt på vilket de används i historiskt specifika situationer.⁸ Men om detta argument drivs till sin spets riskerar de historiska medieformerna att framstå som transparenta och mer eller mindre utbytbara. Det är fullt möjligt att citera Marshall McLuhan utan att upprepa dennes teknikdeterminism: ”Att börja använda ett medium förändrar alltid beroendemönstren människor emellan, liksom det också ändrar relationerna mellan våra sinnen.”⁹ Med en sådan utgångspunkt kan den kulturhistoriska medieforskningen både bli en undersökning av de begränsningar och möjligheter som umgänget med medierna skapar; både en undersökning av kulturell mening och medieformernas historiska och epistemologiska produktivitet.

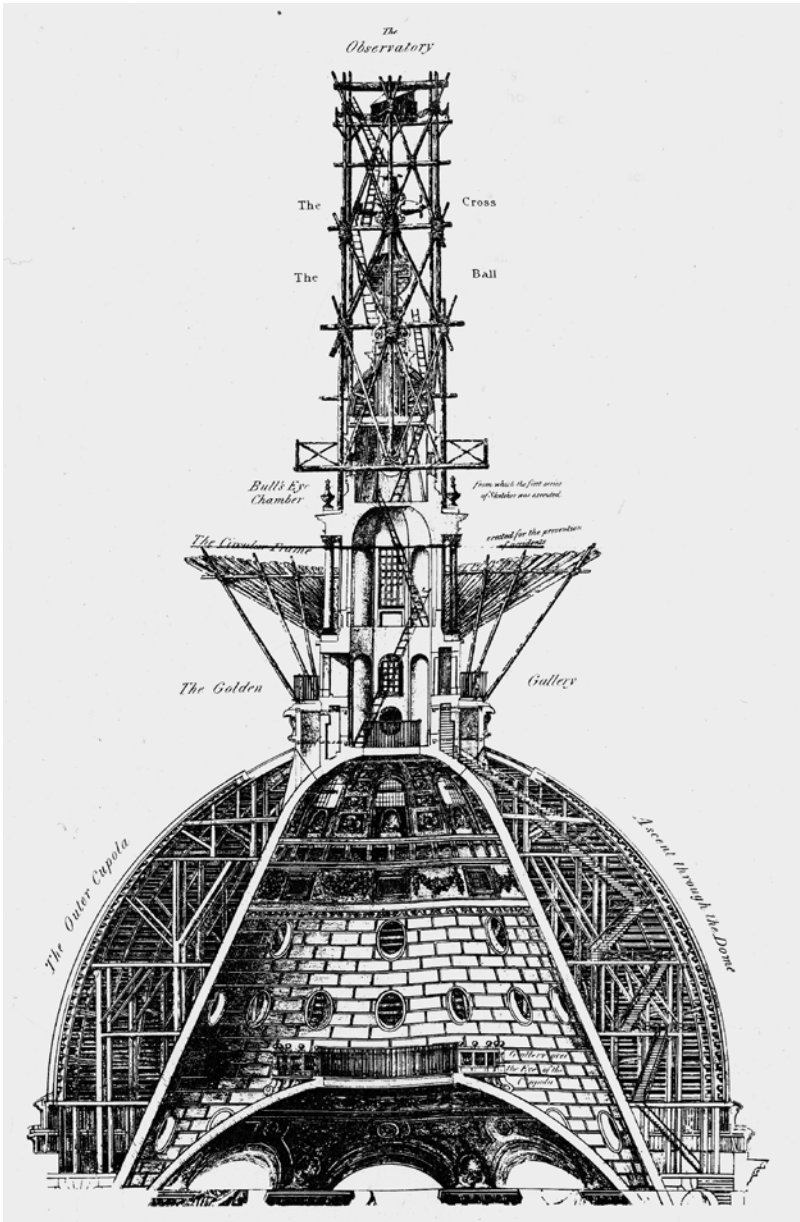
Ballongfärder och andra översiktsmedier

Den första ballongflygningen med levande passagerare ägde rum hösten 1783 i en farkost som konstruerats av bröderna Montgolfier. Två konkurrerande system utvecklades detta år parallellt i Frankrike, dels Montgolfiers varmluftsdrift, dels fysikern Jacques Charles vätgasfyllda ballong. Under 1800-talet utnyttjades farkosten, med eller utan fotografisk inblandning, bland annat för militära och vetenskapliga syften; två verksamhetsområden som förenades av ett intresse för kartläggning. På samma gång blev ballonguppstigningar under 1800-talets första hälft en attraktion på utställningar, marknader och nöjesplatser i flera europeiska städer.¹⁰

Det fanns en viss spänning mellan de vetenskapliga och publika aspekterna. Exempelvis tog Royal Society i London tidigt avstånd från ballongfärder för vetenskapliga syften med argumentet att man inte ville uppmuntra den populära "ballomanin". På samma sätt var de meteorologer och astronomer som började göra mätningar från höjden i mitten av 1800-talet tvungna att erövra farkosten från underhållningsmarknaden. Men det var inte möjligt, och kanske inte heller önskvärt, att fullt ut skilja den vetenskapliga användningen av den nya farkosten från uppvisningsaspekten. För detta var ballongen redan genom sin storlek alltför spektakulär, och även när ballongfärderna inte föregicks av annonser och reklam samlades ofta stora åskådarmassor på uppstigningsplatserna. Decennierna kring 1850 förekom även att ballonger för vetenskapligt bruk saboterades innan de hunnit lämna marken.¹¹

Upplevelsen av de tidiga luftfärderna beskrevs genom andra medier. Framför allt kunde positionen i gondolen jämföras med de vertikala scener och översiktsperspektiv som framställdes i olika typer av rörliga panoramor och dioramor under första hälften av 1800-talet. Dessa medieformer användes i sin tur för olika imitationer av ballongfärder. År 1823 visade till exempel en teater i London ett panorama som återskapade fågelperspektivet från ballong över London och Paris. I den första scenen placerades åskådarna på den plats som brukade utnyttjas för publika uppstigningar i London. När ballongfärden fortsatte mot Paris utnyttjades olika belysningstekniker för att simulera hur det upphöjda perspektivet förändrades när dagen övergick i natt.¹²

Olika möjligheter att se från och befinna sig i höjden blev överhuvudtaget en populär attraktion på den internationella marknad av panoramor och



Thomas Hornors väg till Londons högsta punkt, observatoriet i St. Pauls.
Ur Richard D. Altick, *The shows of London* (Cambridge, Mass., 1978).



På målarnas plattform, ett av många upphöjda perspektiv i Colosseums panorama över London. Ur Richard D. Altick, *The shows of London* (Cambridge, Mass., 1978).

dioramor som växte fram under 1800-talets första hälft. Ett av de främsta exemplen på detta var Thomas Hornors panoramabilder över London som visades i den nya rotundan Colosseum vid Regents Park från slutet av 1820-talet. Hornor hade tidigare arbetat med något han kallade "pictorial surveying", en kombination av kartor och bilder i akvarell som såldes till stora lantegendomar. I början av 1820-talet inrättade han ett "observatorium" högst upp på katedralen St. Pauls i samband med en renovering. Detta var Londons högsta punkt, och från den gjorde Hornor skisser under ett års tid, bland annat med hjälp av teleskop. Arbetet med de enorma panoramadukarna utfördes av en hel stab målare med Edmund Thomas Parris i spetsen. I mitten av rotundan restes ett utsiktstorn med två rundgående gallerier. När panoramat öppnades kunde publiken nå höjden av tornet via trappor eller det så kallade uppstigningsrummet, Londons första maskindrivna hiss för passagerare.¹³

När panoramat i Colosseum skulle förnyas under 1840-talet efter en period av förslitning, ägarbyten och minskat publikintresse, valde man att

göra perspektivet från ballong till en del av den nya attraktionen. Revolutionsåret 1848 öppnades föreställningen "Paris by Night". På en mycket stor panoramaduk skildrades dramatiken i Paris, och för att förlänga publikens intresse målades scenerna om i takt med händelseutvecklingen. Åskådarna placerades vid det här tillfället på en upphöjd plattform som gav intryck av att de befann sig i en ballongkorg som svävade över den oroliga staden. Illusionen förstärktes bland annat av att ballonglinor hängde ner från plattformen och blev en för åskådarna synlig del av den vertikala vyn.¹⁴

När ballongfärderna började användas för vetenskapliga syften motive-rades inte detta i första hand av möjligheten att se från höjden. Vetenskaps-historikern Jennifer Tucker har beskrivit samarbetet mellan den engelske astronomen och meteorologen James Glaisher och ballongflygaren Henry Coxwell i början av 1860-talet. Visserligen ansåg Glaisher att ballongen gav tillgång till "a new 'faculty' of vision", och han skulle också utnyttja den upphöjda positionen för att utvärdera äldre observationer som gjorts från förhöjningar i landskapet. I första hand var dock Glaisher intresserad av att utforska atmosfären från sin plats i gondolen, exempelvis genom tempera-turmätningar. Bland de instrument som Glaisher installerade i Coxwells ballong fanns inte heller någon fotografisk apparatur.¹⁵

Däremot beskrev Glaisher ett sätt att se och förnimma rörelse- och höjd-förskjutningen i ballongen som hade en direkt motsvarighet i de effekter som framställdes i samtidens rörliga panoramor: "all the motion seemed transferred to the landscape itself, which appeared when looking one way to be rising and coming toward us, and when looking the other as receding from us".¹⁶ De journalister som följde med på uppstigningarna från Stock-holmsutställningen 1897 gjorde liknande beskrivningar; det var pappersslap-parna som Johansen släppte från ballongen som snabbt sjönk mot marken, inte ballongfararna som steg mot skyn. Positionen i gondolen skapade på det sättet en omvänd perceptuell effekt i jämförelse med de rörliga pano-ramorna. I det förra fallet skapades en illusion av att det var landskapet och inte betraktaren som var i rörelse; i det senare fallet skulle olika mekaniska anordningar frammana en upplevelse av att de fasta åskådarpositionerna var i rörelse.

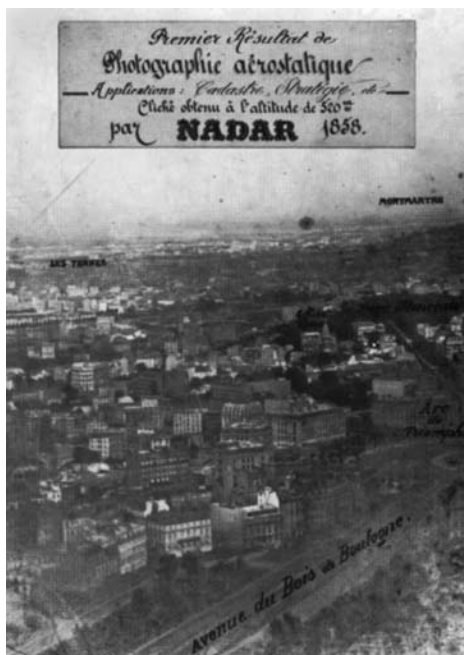
Ordet panorama konstruerades i slutet av 1700-talet och betydde ordagrant att "se allt" eller en "allomfattande vy". Till en början syftade ordet

på en specifik medieform, men under 1800-talets första hälft fick det en mer allmän innebörd.¹⁷ Panorama kunde snart vilken bild eller bildserie som helst kallas – och så småningom också framställningar i text – som återgav ett motiv från höjden eller skildrade något på ett ”överskådligt” sätt. På svenska var ”vy” och ”rundmålning” lika flexibla ord och i det närmaste utbytbara med ”panorama”. I mitten av 1800-talet utvecklades exempelvis en särskild teknik som kallades ”panoramafotografi”. Fotograferna klättrade inte bara upp på taken för att söka bättre ljusförhållanden, utan också för att framställa bilder av staden och stadsmiljön från höjden. Denna speciella form av fotografi belönades bland annat på världsutställningen i Paris 1855 och blev mycket populär under 1860-talet.¹⁸

Det var också i slutet av 1850-talet som det upphöjda perspektivet från ballong för första gången kombinerades med fotografisk teknik. Experimentet iscensattes av den stora stjärnan bland Paris fotografer, Félix Tournachon, mer känd under artistnamnet Nadar. Nadar har blivit berömd för sin mediala begåvning, och hans förhållande till pressen har beskrivits som ”inestuöst”.¹⁹ Genom uppstigningarna från Marsfältet i den enorma ballongen *Le Géant* försökte Nadar också utnyttja den synlighet som låg i mediet för att skapa uppmärksamhet kring sina övriga projekt; bland annat sökte han ekonomiskt stöd för att konstruera en flygmaskin som var tyngre än luften.²⁰

För att kunna fotografera från ballongkorgen var Nadar tvungen att använda sin tekniska uppfinningsrikedom. Gasen var ett problem, utrustningens vikt ett annat, gondolens rörelser ett tredje. På samma sätt som i arbetet med en serie bilder från Paris katakomber och kloaker som han utförde några år senare, konstruerade han därför olika anordningar som höll utrustningen på plats. Vid ett senare tillfälle beskrev Nadar drivkrafterna i detta arbete på två olika sätt. Å ena sidan hade han fotograferat staden från höjden för att utföra ett slags kartering. I det avseendet var Nadar fotografernas motsvarighet till Hausmann, som vid samma tid planerade Paris nya gatunät och försåg staden med dess första fungerande översiktskarta. Å andra sidan lockades han av det upphöjda perspektivet eftersom det gav tillgång till en position som var fullkomligt avskild från alla sammanhang. På hög höjd ”glömde kroppen sig själv”, skrev Nadar, och genom denna distansering reducerades ”allting till sanningens proportioner”.²¹

Att den upphöjda vyn på det sättet både gavs en estetisk och en vetenskaplig innebörd var i linje med fotografiets obestämda status. Både i Nadars



På hög höjd, skrev Nadar, ”glömde kroppen sig själv” och allting reducerades till ”sanningens proportioner”. Ur Shelley Rice, *Parisian views* (Cambridge, Mass., 1997).

flygfotografier och i bilderna från Paris underjord gled också den dokumenterande eller kartläggande stilen och den estetiska eller geometriska abstraktionen över i varandra.²² I båda fallen var den position som reducerade ”allting till sanningens proportioner” ett resultat av Nadars experiment med en historiskt specifik konstellation av medier. Kombinationen av ballongfärden och den fotografiska apparaturen öppnade inte bara möjligheten till ett ”översiktligt” eller ”distanserat” perspektiv, den drog in sina användare i nya sätt att förstå och avgränsa det abstrakta.

Heroiska medier

Le Géant och Örnén var heroiska namn på en heroisk medieform. Det suveräna perspektivet från ballongkorgen, som omsattes i kartlägningsprojekt och vetenskapliga inventeringar, hade en motsvarighet i föreställ-

ningen om att utställningen var ett medium som kunde ge en översikt över en hel kultur. Från höjden bredde konturerna och de stora linjerna ut sig utan att betraktaren löpte risken att förlora sig i oviktiga detaljer eller ett virrvarr av intryck. Men ballongfärdens heroiska associationer var också en följd av företagets fysiska risker. I tidningarnas beskrivningar från 1897 hävdade flera skribenter att attraktionsvärdet hos Johansens uppstigningar gick förlorat om inte publiken kunde ta del av de mest riskfyllda momenten. Det som inte var synligt för ögat från utställningsområdet skulle därför skildras i pressens rapporter. När journalisterna berättade om sina upplevelser som passagerare tillskrev de på samma gång både sig själva och sitt medium de heroiska egenskaper som krävdes för att se från höjden.

Den första uppstigningen framför industrihallen ägde rum på kvällen den 31 juli. Lauritz Johansen hade lång erfarenhet som aeronaut och var känd för sina uppvisningsflygningar från Tivoli i Köpenhamn. Tidigare hade han haft upp till två passagerare i den ballong som användes i Stockholm, och redan inför den första uppstigningen hade en journalist från *Dagens Nyheter* försäkrat sig om att få följa med. Tusentals åskådare hade samlats på platsen, och även utanför utställningsområdet väntade en stor publik på avfärden. Strax innan ballongen skulle lyfta avbröts dock förberedelserna av polisen som krävde ett intyg på att ballongen hade tillräcklig bärkraft. Efter överläggningar inför den väntande folkmassan fick Johansen



Panorama över Stockholm. "Fotografi tagen 1897 med uppstigning från utställningen". Fotografi av Oscar Halldin i Helmer Bäckströms fotografihistoriska samling, Moderna museet.

till sist tillstånd att ge sig iväg, men utan passagerare. Enligt tidningarnas beskrivningar steg ballongen över industrihallens kupoler medan åskådarna hurrade. Aeronauten steg upp på gondolens kant och vinkade med en vit mössa. Därefter förde vindarna ballongen i riktning mot Kungsholmen och ut över Mälaren, och från utställningsplatsen kunde publiken se hur Johansen släppte barlast och steg mot höjden. Till sist var farkosten bara synlig "som en liten mörk punkt högt uppe, knappt större än en fogel."²³

Rapporteringen var fast förankrad i de heroiska associationerna. I en intervju med Johansen som trycktes i *Dagens Nyheter* framgick att han tidigare under sommaren brutit två revben vid en landning och att en passagerare brutit ett ben. De flesta av totalt 90 uppstigningar hade dock slutat lyckligt, och "småsaker som brutna ben och dylikt får man ej vara så noga med."²⁴ I *Stockholms Dagblad* klagade en skribent på att trafiken av information från den första uppstigningen hade varit bristfälligt organiserad. Framför allt, och det var också "den stora allmänhetens mening", var det viktigt att tidningarna så snabbt som möjligt fick tillgång till uppgifter om ballongfärdens mest riskfyllda moment, nedstigningen. Först på det sättet skulle publiken kunna ta del av attraktionens alla led.²⁵

Under hela sommaren 1897 fungerade delar av tidningspressen som en förlängning av utställningen. Tidningarnas involvering i ballonguppstigningarna betydde också att de på andra sätt bidrog till att skapa en dramatisk inramning åt evenemangen. I flera artiklar skildrades exempelvis ballongolyckor och äventyrliga luftfärder i det förflutna.²⁶ Bara några dagar efter den första uppstigningen från utställningen skrev *Stockholms Dagblad* om "en af de äfventyrligaste ballongfärder, som någonsin egt rum". Det var en av många historier om heroiska luftfärder under fransk-tyska kriget 1870–1871; bland annat var Nadar en av initiativtagarna till en luftbro som fraktade politiker och information ut ur det belägrade Paris. I just det här fallet handlade det om två ballongflygare som hade lämnat Paris en natt i november för att föra hemliga underrättelser till södra Frankrike. En storm hade fört dem ut över havet där de blev beskjutna av ett tyskt fartyg och drev ur kurs. De förtvivlade luftseglarna hade beslutat sig för att "förkorta pinan", men i samma ögonblick som de skulle antända gasen i ballongen bredde ett snö vitt landskap ut sig under gondolen. Strax därpå kunde de landa i den norska "ödemarken" där de påträffades helt utmattade av en "fattig vedhuggare".²⁷

Hos den publik som samlades kring Johansens ballong levde dessutom minnet av den så kallade Rollakatastrofen. Den unge ryssen Victor Rolla kom till Stockholm våren 1890 för att uppträda med ett luftakrobatiskt nummer. Tiotusentals åskådare i olika delar av staden kunde se hur Rolla steg mot höjden hängandes under en gasfylld ballong för att därefter återvända till marken med hjälp av en fallskärm. I slutet av maj förolyckades han under en av dessa uppvisningar, och olyckan och den efterföljande begravningen utlöste ett mycket stort intresse för Rollas person. Bland annat avbildades den unge ”kaptenen” efter sin död i en vaxscen på Svenska Panoptikon vid Kungsträdgården.²⁸

Johansens uppstigningar gavs dessutom en speciell laddning av Andréés expedition, som hade avseglat den 11 juli 1897 för att med ballongen Örnen ta sig över Arktis och Nordpolen. I slutet av juli, när den första uppstigningen från utställningen ägde rum, var spekulationerna om vad som hade hänt expeditionen redan i full gång. Dagligen publicerade tidningarna telegram, brev, intervjuer och notiser om väder och vind, nedskjutna brevduvor och oidentifierade föremål som setts flyta i havet.²⁹ Rapporterna om Johansens ballongfärder publicerades vid flera tillfällen omedelbart intill artiklar om Andrééexpeditionen. I en intervju berättade också den danske aeronauten att han blivit ballongfarare ”af samma skäl som Andréé” och att de båda hade brevväxlat före Örnens avfärd. Johansen hade dessutom i en bok beskrivit sina egna planer på en nordpolsfärd i ballong. På en fråga om vad han trodde om Andréés utsikter svarade Johansen enligt *Dagens Nyheters* referat: ”Jag tror fullt och fast, att han kommer tillbaka – ja, så fast, att jag sjelf nu ville vara i hans ställe. Men då ville jag ha en större ballong än han har.”³⁰

Inför den andra uppstigningen från utställningsplatsen inspekterades Johansens ballong av två ingenjörer, varpå polisen tillät att en passagerare följde med. Inramningen var densamma som vid det tidigare tillfället. Farkosten var förtöjd framför industrihallen och omgiven av en stor mängd åskådare. När aeronauten och hans passagerare gav sig iväg hälsades de av publiken, och så fort ballongen gått säker från industrihallens torn ställde sig Johansen på gondolkanten och vinkade åt folkmassan. Den här gången försvann dock ballongen ur åskådarnas synfält först när den sjönk mot marken. Luftströmmarna förde Johansen och hans passagerare mot söder, men sedan tillbaka över utställningen och Skansen innan de försvann ner ”bland Kaknäskogens mörka furor”. En skribent som iakttog förloppet

från en av plåtåerna på industrihallens minareter konstaterade att det faktum att ballongen varken nådde hög höjd eller stor distans gjorde evenemanget särskilt lyckat ”som utställningsförlustelse betraktad”.³¹

Från gondolen var upplevelsen en annan. Den skribent från *Dagens Nyheter* som var Johansens passagerare hade, som redan nämnts, beskrivit upplevelsen av höjden som ett euforiskt tillstånd. Men förtrollningen bröts när ”panoramats detaljer” blev grövre. De vita papperslapparna som Johansen släppte över kanten vände plötsligt uppåt och de kunde höra röster som ropade från marken. Med stigande oro såg *Dagens Nyheter*s skribent hur granskogen närmade sig i våldsam fart. När släplinan strök trädtopparna utan att någon på marken lyckades få tag i den var paniken nära: ”Nu kan det gå illa för oss!” Johansen beordrade sin passagerare att kasta ankaret i skogen, men repet slog ihop i knutar och gondolen kolliderade med träden. Till sist drogs de ner på marken i närheten av en äng. ”Nedstigningen kunde ha blivit ödesdiger, men vi hade tur. Hvarken vi eller ballongen fingo den minsta skråma.”³²

Växlingen mellan det sublimes översiktsperspektivet och den högst fysiska upplevelsen av den vådliga nedfarten beskrevs på ett närmast identiskt sätt när en skribent från *Aftonbladet* några veckor senare gjorde en liknande resa. Avfärden var dock mindre glamorös. Ett ihållande regn hade tömt utställningen på besökare och när förtöjningarna lossades rörde sig inte farkosten ur fläcken. De tunga vattenmassorna tvingade Johansen att släppa barlast redan från marken, och när de steg mot skyn nådde inte ballongen mer än 800 meters höjd. *Aftonbladets* skribent beskrev hur höjden skapade en förnimmelse av att han frigjordes från sin egen kropp och alla jordiska sammanhang. Svindelkänslorna försvann inför det ”hänförande panorama” som bredde ut sig under gondolen. Den distanserade överblicken inbjöd dessutom betraktaren att granska och döma: ”man blir förnäm på höjderna”. När ballongen passerade över Vaxholm steg journalisten själv upp på korgkanten och vinkade heroiskt till åskådarna på marken. Skogarna och havet rusade strax därpå emot dem och ballongfararna lyckades precis undgå att hamna i vattnet:

”Håll fast, för Guds skull, eljes slungas du ut!” ropar Johansen. Varningen var behöflig, ty gondolen kör genom toppen på en väldig, vid stranden stående ek, och i nästa ögonblick får jag en brakande bastonad af grenar,

som böjas undan för den med rasande hastighet framrusande gondolen. Johansen kommer emellertid åt att släppa ut ankaret, och ballongen tar ett nytt skutt i vädret. Så kommer en väldig knyck, och så -- ”kra a-atsch!” – ankaret har huggit tag i en grantopp, som emellertid hastigt och lustigt slitas af. [...] Men så skönjes en öppen plats, och med förenade krafter hugga vi tag i det motsträfviga ventilsnöret. Ballongen dalar blixtnabbt – en törn – och vi ligga bekvämt på en liten nyslagen äng, våta och smutsiga, men helskinnade.³³

Den allmänna observatören

Den vetenskapshistoriska betydelsen av föreställningen om en oberoende observatör som iakttar utan att delta undandrar sig alla sammanfattningar.³⁴ Lorraine Daston och Peter Galison har exempelvis argumenterat för att en ny form av vetenskaplig objektivitet etablerades under 1800-talets senare del. Denna ”mekaniska objektivitet” försökte på olika sätt minimera inflytandet av observatörens personliga egenskaper i representationen av naturen. Framför allt ledde detta till en stark tilltro till möjligheten att på mekanisk väg framställa ”oförmedlade” bilder av vetenskapernas objekt, exempelvis genom fotografi och statistik. I slutet av 1800-talet manifesterades denna visuella realism bland annat i den vetenskapliga atlasen, ett slags bildbaserade översikter över hela kunskapsområden där avsikten var att ”låta naturen tala för sig själv”.³⁵

Enligt Daston och Galison var det inte misstron mot sinnesintryckens tillförlitlighet som motiverade idealet om mekanisk objektivitet, utan de problem som förknippades med observatörens moral och mänskliga egenskaper. Den teoretiska destabiliseringen av en distanserad och okroppslig betraktarposition har istället lokaliserats till 1800-talets första hälft, framför allt av Jonathan Crary som har argumenterat för att olika föreställningar om ett produktivt och subjektivt seende då etablerades parallellt inom flera områden.³⁶ Andra forskare har exempelvis visat att den oberoende observatörens position problematiserades inom humanvetenskaperna under 1700-talet.³⁷

Oavsett frågan om dess kunskapsteoretiska status skulle den oberoende observatören på olika sätt associeras med en förmåga till överblick och översiktliga perspektiv. Eileen Janes Yeo har exempelvis talat om ”the emergence of the survey habit of mind” för att karaktärisera det sociala

kunskapsfält som växte fram under 1800-talets andra hälft.³⁸ I början av 1880-talet kunde sociologins ideala ”perspektiv” beskrivas med följande liknelse:

Let us imagine an observer placed somewhere high up in air above our terrestrial equator, far enough from the globe on which we live to take in a whole hemisphere at one glance, and yet close enough to distinguish with the aid, if need be, of a magnifying-glass, the continents and the seas, the great ranges of mountains, the white frozen tops of the polar regions, etc. etc.³⁹

Det skulle i själva verket vara möjligt att följa etableringen av ett vetenskapligt sinnelag under 1800-talet som undan för undan och med tilltagande systematik organiserade världen vertikalt. På samma gång som en mängd metoder och medier utvecklades för att möjliggöra kartläggningar och översikter, grävde sig andra vetenskaper ner i underjorden för att ge själva tidsbegreppet en djupdimension och framställa den västerländska samtiden som en evolutionär höjdpunkt.⁴⁰ Såväl engelskans ”survey” som svenskans ”översikt”, ett ord som sattes i bruk kring sekelskiftet 1800 efter det tyska *Übersicht*, fick både innebörden av en översiktlig framställning och en ”hel-täckande vy”. Enligt Yeo kunde ”survey” dessutom associeras med en upphöjd position i social bemärkelse, som ett perspektiv ”uppifrån”.⁴¹ (Eller som en av Johansens passagerare skrev: ”man blir förnäm på höjderna”.)

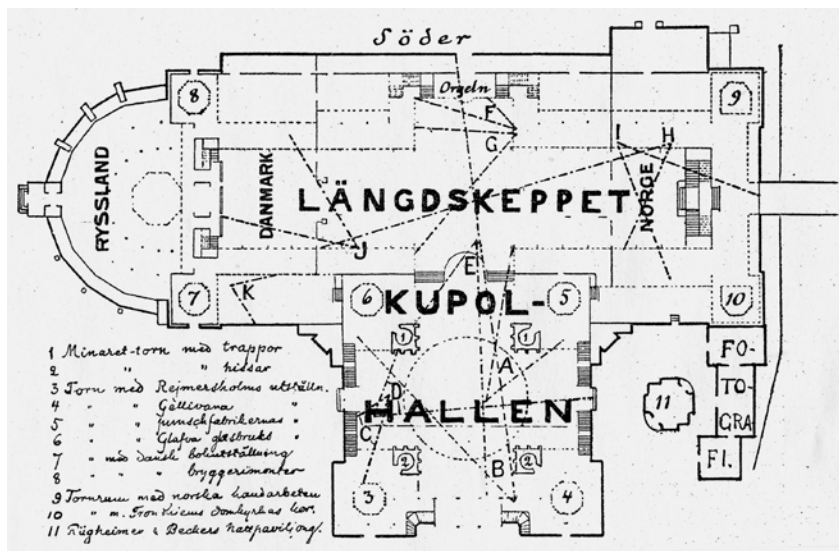
När positionen i ballongkorgen användes för vetenskapliga observationer skulle denna i dubbel bemärkelse upphöjda form av seende också vävas samman med en särskild moral. Astronomen och meteorologen James Glaishers beskrivningar av sina erfarenheter av att observera från Henry Coxwells ballong i början av 1860-talet hade närmast formen av en dygdekatalog för den självständiga och oberoende betraktaren. Enligt Glaisher skulle observatören utföra sitt arbete med noggrannhet och ett distanserat lugn. Han, för det var utan tvekan en man, skulle vara uthållig och uppmärksam, och föra anteckningar med omsorg om alla detaljer. Dessutom, menade Glaisher, var det viktigt att observatören behöll sitt metodiska lugn i dramatiska situationer, en förmåga som växte med individens viljestyrka och plikt känsla. I sin egen beskrivning av den ballongfärd som gav honom själv och Coxwell status som nationella hjälter illustrerade Glaisher vilka egenskaper han avsåg. Under en flygning i september 1862 hade de kommit

på för hög höjd och Glaisher drabbades av yrsel och synbortfall innan han förlorade medvetandet. Men så fort Coxwell skakat liv i honom hade han omedelbart fattat pennan och börjat göra observationer.⁴²

Den distanserade observationens moral iscensattes inför en stor publik, dels genom ballongfärdernas synlighet, dels när Glaisher föreläste och skrev om de egenskaper som detta krävde. På samma gång kunde uppvisningarna av hur observatören och hjälten förenades i samma person förstås som en uppmaning till åskådarna att själva följa den upphöjda observatörens moral. Jennifer Tucker framhåller att Glaisher också beskrev observatörens ansträngningar i ballongkorgen som ett moraliskt exempel för tillvaron i stort. Förmågan till noggranna och omsorgsfulla observationer betonades vid samma tid i olika pedagogiska program som beskrev hur individen kunde reformera sig själv. År 1859 utkom exempelvis Samuel Smiles självhjälpbok *Self-Help*, och när Glaisher tre år senare föreläste om de prövningar han utsatts för i ballongen var inflytandet från Smiles ordagrant: "on this self-help, self-education, self-training, much of the character of every man is dependent".⁴³

År 1891 utgav en annan ballongfarare, Salomon August Andrée, en liten skrift med titeln *Konsten att studera utställningar*. Broschyren utgavs i en ny upplaga sex år senare i samband med Stockholmsutställningen. Enligt Andrée borde var och en som besökte en stor utställning tillägna sig liknande egenskaper som Glaisher hade tillskrivit den vetenskapliga observatören. Den genomsnittliga besökaren var alltför ytlig och förströdd i sitt betraktande, och såg inte något annat än vad som redan stått att läsa i tidningarna. För att undvika denna "flyktig[a] öfverblick" var det nödvändigt att organisera sina intryck och upplevelser på ett metodiskt och målmedvetet sätt. I det avseendet, skrev Andrée, skulle utställningsbesökaren följa samma dygder som ett "skolbarn": "*ordning, uppmärksamhet, noggranhet och flit*".⁴⁴

Först och främst var det viktigt att man tillägnade sig "en klar öfversigt öfver utställningens anordning", helst genom "att uppmärksamt studera en plankarta". Syftet med detta var att bli så förtrogen med utställningens planläggning att besökaren kände sig "lika hemmastadd som i sin egen våning." Därefter borde varje enskild paviljong betraktas med en genomgående systematik. Vid inträdet i paviljongen rekommenderades besökaren att först "låta blicken öfverfara det hela" och därefter långsamt och "med



”Kartplan” med inritade ”synvinklar” (citrat ur den ursprungliga bildtexten) som anger de platser i industrihallen från vilka publiken kunde inta olika översiktspositioner. Skissen publicerades tillsammans med en serie fotografiska ”öfversiktsbilder” som tagits från de markerade punkterna. Ur *Årets minnen*, nr 12, 20/12 1897.

spänd uppmärksamhet, iakttaga de utställda föremålen”. Andrée förklarade att han på det sättet inte bara ville uppmana läsaren att vara uppmärksam, utan visa ”huru man kan framkalla och leda sin egen uppmärksamhet”. Ett annat moment i denna självverksamhet var att föra noggranna anteckningar och göra skisser för minnet, allt för att undvika att den ”ofantliga mängd nya bilder” som utställningsbesökaren mottog skulle sluta i ”en enda röra”.⁴⁵

I analogi med den vetenskapliga observatören beskrev Andrée en figur som skulle kunna kallas den allmänna observatören. Också denna betraktare skulle iaktta vissa dygder, gå metodiskt tillväga samt öva sin uppmärksamhet och självdisciplin. Möjligheten att se från höjden – i motsättning till ett perspektiv som fastnade i marknivåns osorterade myller av detaljer – tillmättes på flera sätt en helt central betydelse för denna ideala betraktare. De ”förvirrande”, ”sammanblandade och oklara” intryck som skapades av ett otränat öga kunde motverkas av en förmåga att metodiskt organisera

sina upplevelser i "en klar öfversigt". Dessutom skulle utställningsbesökaren lära sig att skilja på ett flyktigt och ett klart översiktsperspektiv. Andrées rekommendationer handlade inte bara om konsten att studera en utställning, utan motiverades av en mer allmän tidsdiagnos. Den bristande "förmågan af uppmärksamhet", skrev han (i det här fallet med syfte både på förmågan att se och att lyssna), var "ett af nutidsmänniskans allmännaste lyten."⁴⁶

Andrées manual för den ideala utställningsbesökaren kan läsas i ljuset av flera andra pedagogiska program som vid samma tid utarbetade metoder för en systematisk iakttagelsesträning. Den grundläggande utgångspunkten för dessa program var dels en tanke om sinnenas formbarhet, dels en övertygelse om att individens självverksamhet i samhället förutsatte sensorieell träning. Avsikten var därför att åstadkomma ett slags sensorieell ansvarighet som var gemensam för "alla" och som kunde omsättas i individuell kunskapsinhämtning.⁴⁷ På det sättet var den pedagogiska iakttagelsesträningen en teknik som på en och samma gång formade individer och inordnade dem i ett kollektiv.⁴⁸

Det pedagogiska intresset för iakttagelsesträning inbegrep även olika reflektioner kring hur "allmänheten" skulle förstås och hanteras som en offentlighetspolitisk kategori. En central utgångspunkt för Andrée var att en utställning var öppen för "alla", vilket också var skälet till varför det var viktigt att var och en kunde göra en oberoende och saklig bedömning av de utställda föremålen. Men vad innebar egentligen ett sådant självständigt betraktande? I sitt invigningstal vid utställningen 1897 deklarerade Oscar II: "Hvad här framstår för våra blickar, må tala för sig sjelft."⁴⁹ För att tingen skulle tala för sig själva, hävdade Andrée och andra pedagoger, måste emellertid betraktaren använda sina sinnen på rätt sätt. Detta var också en förutsättning för att allmänheten skulle kunna tilldelas rollen av ett oberoende ögonvittne. I en mening handlade därför iakttagelsesträningen om att definiera och utarbeta metoder för vad det innebar att se "med egna ögon". De realistiska seendepositioner som associerades med en oberoende betraktare var på det sättet inte bara ett resultat av umgänget med olika medier, utan fick även sin innebörd av denna pedagogiska rationalitet.

För att förtydliga resonemanget kan den allmänna observatören placeras i en samtida modellinstitution. I början av 1890-talet förvärvade sociologen Patric Geddes ett gammalt observatorium i Edinburgh, som han under det

följande decenniet gjorde om till något som både skulle fungera som ett museum och ett socialvetenskapligt laboratorium. Den nya institutionen fick namnet Outlook Tower, och skulle enligt Geddes erbjuda besökarna en ”synoptisk vy” över såväl Edinburgh som stora delar av den övriga världen. Det sammanhållande temat, den sociala evolutionen, organiserades och presenterades i en vertikal arkitektur. Högst upp i observatoriet kunde besökarna placera sig i tre olika översiktspositioner för att se staden och det omgivande landskapet i olika perspektiv: från de utvändiga gallerierna, genom en camera obscura samt i en invändig panoramamålning. Våning för våning följde därefter olika utställningar om bland annat Edinburgh och andra europeiska städer. Längst ner i byggnaden och dess evolutionistiska hierarki fanns en avdelning om antropologi och ”de orientaliska civilisationerna”.⁵⁰

För Geddes motsvarade ”den synoptiska vyn” ett perspektiv som på en och samma gång var översiktligt och heltäckande. Syftet var att åstadkomma en utställningsform som presenterade staden ur alla tänkbara perspektiv, och som tillät besökarna att för första gången se sina omgivningar sådana de *egentligen* var. Tanken var dessutom att Outlook Tower skulle fungera som ett fullständigt register över vissa fenomen, eller vad Geddes kallade ett ”index-museum”. Detta skulle bli möjligt genom de samlingar av diagram, kartor och modeller som användes i utställningarna, en typ av översiktsmedier som hela tiden kunde kombineras på nya sätt i takt med den sociala utvecklingens gång. Frans Lundgren beskriver i detalj hur dessa medier användes på ett liknande sätt i Stockholm stads paviljong på utställningen 1897. Jämförelsen kan utvidgas till hur Geddes beskrev sitt museum: det skulle fungera som ett ”medborgerligt observatorium” och både vara en plats för praktiskt reformarbete och för övningar i självverksamhet. Den pedagogiska grundtanken var i båda fallen att åstadkomma en medierad form av realism som skapade förutsättningar för besökarna att se självständigt och med egna ögon: ”the essential matter for all of us is to become more and more of surveyors ourselves”.⁵¹

I Outlook Tower kunde ”var och en” lära sig att observera genom att inta de konkreta seendepositioner som museet var uppbyggt av. Denna pedagogiska rationalitet ska inte förväxlas med olika försök att organisera en centraliserad ”blick”.⁵² Iakttagelseträningen handlade först och främst om att utarbeta metoder och mediebruk som utvecklade betraktarens för-

måga till ett självständigt och oberoende perspektiv. Geddes fäste stor vikt vid möjligheten att involvera hela kroppen i detta arbete. Genom att placera sig i höjden av tornet kunde den allmänna observatören förnimma den svindel som låg i det översiktliga perspektivet. Längre ner tillhandahölls andra översiktspositioner, förmedlade genom medier med en speciell kapacitet att framställa ett "oförmedlat" seende. Enligt Geddes var det bara i omgänget med dessa medier som inte var medier som världen framträdde sådan den egentligen var.

Avslutning

Varje arkiv drar in sina användare i en viss riktning. I sin karaktär av lagringsmedium har arkivet flera likheter med utställningen. I båda fallen handlar det dels om en medieform i sig, dels om en samlingsplats för olika medier som får sin betydelse av hur de kombineras med varandra. Men kan ett arkiv dessutom tillskrivas en perceptuell riktning som "går genom kroppen"? Och kan det förhållandet i så fall jämföras med den sinnestränande pedagogiken?

Historieskrivningen är alltid i en eller annan mening översiktlig. Men materialet från Stockholmsutställningen 1897 genomsyras redan från början av ett perspektiv från höjden, antingen i form av en översiktlig stil eller genom att läsaren eller betraktaren placeras i ett fågelperspektiv. Kartor, vägledningar och guideböcker försåg både samtiden och eftervärlden med översiktliga orienteringar över området. Tidningarnas artikelserier var ofta upplagda som ett slags inventeringar som byggnad för byggnad lade ut en geografi över utställningen. I likhet med andra medier tog dessa texter ett visst grepp om sin publik. I det här fallet transporteras läsaren runt på området av formuleringar som "vi måste skynda vidare", "låt oss nu besöka", "vi träder in i", "vi fortsätter till", som om syftet var att frammana en live-känsla också hos dem som inte var där.⁵³

Även det fotografiska materialet i detta arkiv inbjuder till en betraktarposition något snett ovanifrån, vilket genomgående förstärks av bildtexter som "Panorama af utställningen från Strandvägen" eller "Panorama öfver vestra utställningsområdet". Fotograferna utnyttjade de utsiktspunkter som var inbyggda i utställningens arkitektur. Hissar, linbanor och oräkneliga trappsteg transporterade både dem och den övriga publiken till den efter-



”Panorama af Utställningen från Strandvägen”. Ur *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiaffär, 1897).

traktade positionen i höjden, exempelvis industrihallens minareter eller de invändiga gallerierna i de stora hallarna. Firman Axel Lindahls fotografiaffär, som hade ensamrätt till fotografering på området, producerade bilderna bland annat för de minnesböcker som såldes som souvenirer från utställningen. Två typer av motiv är helt dominerande: dels fotografier av byggnadernas exteriör och placering, dels fotografier av paviljongernas interiörer.⁵⁴ I båda fallen framställdes utställningen utan någon större trängsel av besökare, och flera av bilderna hade sannolikt tillkommit i samband med speciella pressvisningar när området var stängt för övrig publik.

Till skillnad från de mer sällsynta situationsbilderna från utställningsområdet hade dessa fotografier befriats från alla rörelser och ovidkommande detaljer. Det visuella materialets stil kan på det sättet jämföras med andra sätt att framställa översikter över området. Bildserierna var både vägledande och dokumenterande, både ett slags guide och ett arkiv, både ett sätt att ge en orientering över utställningen och ett sätt att bevara den för eftervärlden. Istället för att visa publikens närvaro på utställningen framställde dessa fotografier publikens ideala position i utställningsmediet – snett ovanifrån, inventerande och med uppmärksamheten riktad mot överflödet av ting.⁵⁵



Exteriör från höjden: "Stockholms stads paviljong, Hufvudrestauranten och Sagogrottan". Ur *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiäffär, 1897).



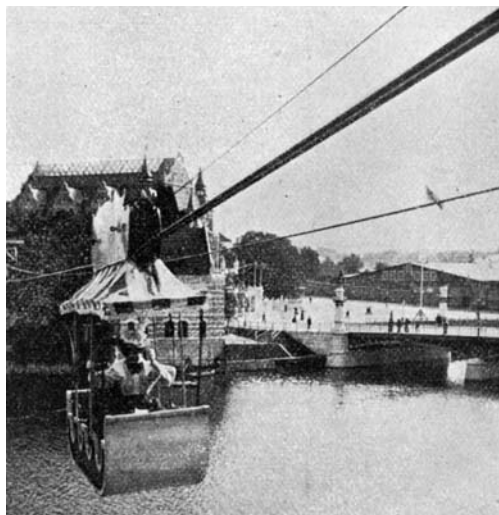
Utställningen sträckte sig mot höjden. Fotografiet är taget från industrihallens minareter, hela utställningens högsta punkt, men visar även några av områdets alla övriga torn. Ur *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiäffär, 1897).

Men Lindahls fotografier var inte bara avsedda för en obestämd betraktare i samtiden. Genom sin karaktär av ”minnesbilder” var de uttryckligen framställda också för oss. Det är bara i den speciella egenskapen av ett *mediearkiv* som vi har tillgång till utställningen. För det första betyder detta att vi hanterar mediala artefakter som har producerats med eftervärlden som en tilltänkt mottagare. För det andra innebär det att de medieformer som användes och visades upp på utställningen 1897 samtidigt var de medier som byggde framtidens arkiv. Det förhållandet kommenterades också vid flera tillfällen av dem som dokumenterade utställningen. I en artikel om kinematografins roll på utställningen skrev exempelvis *Stockholms-Tidningen*: ”Vilja vi forska i forntiden, få vi vackert ta till spaden eller söka efter ett knappt material i gulnade luntor. Eftervärlden drar helt enkelt på vefven och ser allt lufs levande för sig. Lycklig eftervärld! Vi undra om den skall tacka oss för allt hvad vi göra till dess bekvämlighet.”⁵⁶

Även besökarna på Stockholmsutställningen 1897 befann sig i ett historiskt mediearkiv. Dels fungerade utställningen som en samlingsplats för en rad nya och gamla medier, dels fick publiken tillgång till mediespecifika sätt



Interiör från höjden: ”Industrihallen: Danska afdelningen”. Ur *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiäffär, 1897).



Från luftbanan kunde besökarna se delar av utställningsområdet som ett rörligt panorama. Ur Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897).

att se och med andra sinnen uppleva den utställda världen. Den vertikala arkitektur som karaktäriserade detta mediearkiv repeterades också i de officiella beskrivningarna av utställningens syfte: besökarna skulle ”få se, samladt i en bild och öfverskådligt ordnat, allt hvad som uträttas inom fäderneslandet”.⁵⁷ I det avseendet kan utställningsmediet liknas vid en gigantisk generaliseringsmotor. Utställningen drog ihop storheter som nationen och civilisationen i representationer som både skulle vara översiktliga och heltäckande. Inom ramarna för det evolutionistiska perspektiv som beskrev kulturutvecklingen som en uppåtstigande rörelse, fick dessa översiktsbilder en otvetydig moral. Publiken placerades i höjden av historiens framåtskridande, en position som på flera platser inom utställningsområdet kunde översättas till en omedelbar kroppslig förnimmelse.⁵⁸

I den här uppsatsen har jag diskuterat hur möjligheten att se från höjden aktivt visades upp och omsattes som en attraktion på utställningen och i den mediekultur som den var en del av. Ett av många exempel var det rörliga panorama som passagerarna fick tillgång till genom linbanan på området, ett annat var fågelperspektivet från industrihallens minareter, hela

områdets högsta punkt och en av utställningens populäraste platser. När det upphöjda perspektivet skulle fungera som en pedagogisk resurs, framför allt inom ramarna för en sinnestränande pedagogik, var individens egen kropp den främsta kunskapskällan. Samtidigt förknippades möjligheten till översikt med en distanserad, oberoende och i en mening okroppslig betraktarposition som kunde utformas i umgänget med olika medier. Ett decennium efter Stockholmsutställningen kunde Sverige på nytt beskådas från höjden i Selma Lagerlöfs läsebok för landets barndomsskolor.⁵⁹ Men i den här uppsatsen har jag inte i första hand intresserat mig för de representationer av Sverige som utställningen förmedlade. Den pedagogiska iakttagelsesträningen handlade inte så mycket om vad utan snarare hur individen såg – och framför allt: huruvida den skillnaden alls är möjlig att göra.

Noter

- 1 Den här uppsatsen har tillkommit inom projektet ”Att lära sig se: Åskådningspedagogik och visuella medier i Sverige, 1850–1910”, som finansierats av Vetenskapsrådet.
- 2 För en allmän beskrivning av utställningsområdet och den officiella retorik som omgav evenemanget, se min bok *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994).
- 3 [Bgd.], ”I ballong: En luftresa från utställningen”, *Dagens Nyheter* 5/8 1897.
- 4 Ibid.
- 5 Oscar Halldin, ”I ballong”, *Fotografisk tidskrift*, nr 178, 1899, 285–289; citaten återfinns på s. 285. Jämför Leif Wigh, ”Fotografiklassikern: Oscar Halldin – pressfotografpionjär med friluftsintrasse”, *Fotografiska museet: Meddelanden*, nr 2, 1985, 8f; [osign.], ”Oscar Halldins ballonguppstigning över Stockholm 1898”, *Stadsvandringar* 13 (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1990), 14–18. Halldins bilder var inte de första ballongfotografierna över Stockholm. De togs istället från den förtöjda ballongen Svea av löjtnanten Olof Kullberg 1894. Syftet med de fotografiska experimenten beskrevs den gången som militärt. Se Lars Johansson, ”Berättelsen om ballongen Svea – och en fotografering ’hvarvid fyra klara och tydliga vyer erhöles’”, *Stadsvandringar* 13, 19–25.
- 6 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröleen & comp., 1897), 573.
- 7 Ballongen kombinerades förstås även med andra tekniker och instrument under 1800-talet, framför allt i samband med vetenskapliga undersökningar från luften. För en mediehistoriskt orienterad diskussion om hur perspektivet från ballong

- även betraktades genom teleskop, se Jan Holmberg, "Closing in: Telescopes, early cinema, and the technological conditions of de-distancing", *Moving images: From Edison to the webcam*, red. John Fullerton & Astrid Söderbergh Widding (Sydney: John Libbey, 2000), 83–89.
- 8 Jämför exempelvis diskussionen i Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, "Introduction: What's new about new media", *New media, 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), xi–xxii.
 - 9 Marshall McLuhan, *Media* (1964; Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001), 107.
 - 10 För en bland flera allmänna skildringar av ballongflygningens tidiga historia, se exempelvis L. T. C. Rolt, *The aeronauts: A history of ballooning, 1783–1903* (London: Longmans, 1966).
 - 11 Jennifer Tucker, "Voyages of discovery on oceans of air: Scientific observation and the image of science in an age of 'balloonacy'", *Osiris*, vol. 11, 1996, 144–176, särskilt 146f, 160. För exempel på publika ballongattacker, se Richard D. Altick, *The shows of London* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978), 322f.
 - 12 Altick, 199ff.
 - 13 Ibid., 141–150.
 - 14 Ibid., 155ff.
 - 15 Tucker, passim, citerat på s. 153.
 - 16 Glaisher citerad efter Tucker, 157.
 - 17 Om ordets tillkomst och breda användning, jämför Anders Ekström, "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet" i Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900* (Uppsala: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 2000), 131–135.
 - 18 Shelley Rice, *Parisian views* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 129–136. De tidiga fotografiska ateljéerna var av ljustekniska skäl ofta belägna högt upp; se exempelvis Elizabeth Anne McCauley, *Industrial madness: Commercial photography in Paris, 1848–1871* (New Haven: Yale University Press, 1994), 17.
 - 19 McCauley, 80ff.
 - 20 Rice, 172.
 - 21 Nadar citerad efter Rice, 172f.
 - 22 Shelley Rice beskriver Nadars fotografier från kloakerna som några av de mest abstrakta bilder som framställdes vid denna tid; ibid., 167.
 - 23 Citerat från [Bgd.], "En ballongfärd från utställningen", *Dagens Nyheter* 2/8 1897. Se exempelvis även "Hr Johansens ballongfärd", *Stockholms Dagblad* 2/8 1897; "Ballongfärden från Industrihallen", *Svenska Dagbladet* 1/8 1897.

- 24 [Bgd.], "En ballongfärd från utställningen", *Dagens Nyheter* 2/8 1897.
- 25 "Hr Johansens ballongfärd", *Stockholms Dagblad* 2/8 1897.
- 26 Redan i början av juni hade exempelvis *Stockholms-Tidningen* publicerat ett telegram från den utställning som samtidigt pågick i Bryssel: "På härvarande stora utställning har en ballong captif nedstörtat från en betydlig höjd. Sex passagerare och luftseglaren blefvo lifsfarligt skadade, och en vild panik uppstod bland de tusentals menniskor, som befunno sig på utställningsområdet." Se "Panik på Brysselutställningen. En nedstörtad ballong", *Stockholms-Tidningen* 4/6 1897.
- 27 "Med ballong från Paris till Norge", *Stockholms Dagblad* 3/8 1897. Om Nadars inblandning i ballongflygningar under fransk-tyska kriget, se exempelvis Johannesson, "Berättelsen om ballongen Svea", 23f.
- 28 Se exempelvis Lars Johannesson, "100-års minnet av Victor Rollas tragiska luftfärd", *Stadsvandringar* 13 (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1990), 27ff; Hans Lepp, "Svenska panoptikon", *Sankt Eriks årsbok* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1977), 172.
- 29 Expeditionen omsattes även i andra medieformer än pressen. På utställningen hade man försökt få möjligheter att visa ballonghuset från Danskön, och på Skansen fanns sedan tidigare Andrées ballong Svea, som även visats på Svenska Panoptikon. Under hösten 1897 blev expeditionen en scen i Madame Tussauds vaxkabinett; se vidare Ekström, *Den utställda världen*, 139f. Jämför även Anders Ekström, "Förväntningshorisonter, ca 1870–1920", *Vetenskapsbärarna: Naturvetenskapen i det svenska samhället, 1880–1950*, red. Sven Widmalm (Hedemora: Gidlunds förlag, 1999), 24f.
- 30 [Bgd.], "En ballongfärd från utställningen", *Dagens Nyheter* 2/8 1897. För ett exempel på hur beskrivningar av Johansens ballonguppstigningar publicerades sida vid sida med artiklar om Andrée, Strindberg och Fraenckel, se "Ryktet om Andrées ballong" respektive "Ballongfärden från Industrihallen", *Svenska Dagbladet* 1/8 1897.
- 31 "Notiser från utställningen", *Stockholms Dagblad* 5/8 1897.
- 32 [Bgd.], "I ballong: En luftresa från utställningen", *Dagens Nyheter* 5/8 1897.
- 33 [Crispus], "Upp genom luften...", *Afionbladet* 19/8 1897.
- 34 Den mediehistoriska betydelsen av samma figur är förstås inte mindre: den oberoende observatören har en lång historia både som varumärke och journalistisk självbild inom nyhetsmediernas historia.
- 35 Lorraine Daston & Peter Galison, "The image of objectivity", *Representations*, nr 40, 1992, 81–128.
- 36 Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990). För en utförligare diskussion och kritik av Crary, se Ekström, "Konsten att se ett landskapspanorama", 150ff.

- 37 Se exempelvis Christopher Fox, "How to prepare a noble savage: The spectacle of human science", *Inventing human science: Eighteenth-century domains*, red. Christopher Fox, Roy Porter & Robert Wokler (Berkeley: University of California Press, 1995), 13f.
- 38 Eileen Janes Yeo, "The social survey in social perspective, 1830–1930", *The social survey in historical perspective 1880–1940*, red. Martin Bulmer, Kevin Bales & Kathryn Kish Sklar (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 49.
- 39 Charles Letourneau, *Sociology, based upon ethnography* (London: Chapman & Hall, 1881), 15. Citerad efter R. W. Connell, "Why is classical theory classical?", *The American journal of sociology*, 102:6, 1997, 1523f. Tack till Per Wisselgren som gjorde mig uppmärksam på denna liknelse!
- 40 Ett omfattande material för en sådan beskrivning finns i Rosalind Williams, *Notes on the underground: An essay on technology, society, and the imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).
- 41 Yeo, "The social survey in social perspective, 1830–1930", 49f. Det svenska ordet "översikt" är belagt 1801, "översiktlig" 1875. Under första hälften av 1800-talet sätts även ord som "överskåda" och "överskådlig" i cirkulation på svenska. *Nationalencyklopedins ordbok*, bd III (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1996), 635f.
- 42 Tucker, 164, 170f.
- 43 Glaisher citerad efter Tucker, 164.
- 44 S. A. Andrée, *Konsten att studera utställningar* (1891; Stockholm: Fröleen & comp., 1897), 1–5.
- 45 Ibid., 6f, 15.
- 46 För citaten, se ibid., 6f. För att beskriva vad ett otränat öga kunde åstadkomma jämförde Andrée med de "förvirrade intryck" som de så kallade irrgångssalongerna framkallade hos publiken. En sådan labyrint av väggstora speglar hade in-förlivats med Stockholms nöjesutbud i början av 1890-talet, och den bärande idén var att frammana ett slags perceptuell svindel hos besökarna genom att placera dem i situationer som satte de invanda perspektiven ur spel. För en diskussion om de "orientaliska irrgångssalongerna" i Stockholm och Köpenhamn, se exempelvis Mark Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums, and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 129, 136ff.
- 47 För flera exempel på och en utförligare diskussion av sådana pedagogiska program, se Ekström, "Konsten att se ett landskapspanorama", passim.
- 48 Jämför Gilles Deleuze, "Postskriptum om kontrollsamhällena" (1990), i *Nomadologin*, Skriftserien Kairos, nr 4 (Stockholm: Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, 1998), 198.
- 49 För Oscars invigningstal, se Ekström, *Den utställda världen*, 125, 214. För en ut-

- förligare diskussion av detta offentlighetspolitiska tema, se Anders Ekström, "Siffror, ord eller bilder? Perspektiv på produktionen av statistik i mitten av 1800-talet", *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 1999, särskilt s. 133–136.
- 50 Se exempelvis Eileen Janes Yeo, *The contest for social science: Relations and representations of gender and class* (London: Rivers Oram Press, 1996), 230f; Alessandra Ponte, "Building the stair spiral of evolution: The index museum of sir Patric Geddes", *Assemblage*, nr 10, 1989, 47–64. Om Outlook Tower och Geddes museifilosofi, se även Lilian Andersson, *Mellan byråkrati och laissez faire: En studie av Camillo Sittes och Patrick Geddes stadsplaneringsstrategier* (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1989), särskilt 178–194. Om den "synoptiska vyn", jämför *ibid.*, 295–298.
- 51 Geddes citerad efter Yeo, *The contest for social science*, 231.
- 52 Jeremy Bentham's arkitektoniska principer för övervakning från en upphöjd seendeposition presenterades i *Panopticon* 1791 och var samtida med två andra innovationer som figurerat i denna uppsats: panoramat och varmluftsballongen. Även detta var en pedagogisk modell för självreglering där "allmänheten" fungerade som en andra kontrollinstans genom möjligheten att i vilket ögonblick som helst öppna dörrarna till övervakningsrummet. Men framför allt beskrev Bentham en modell för internaliserad kontroll, eller en "disciplin" med Foucaults terminologi, som byggde på vissheten om att allt i det enskilda livet kunde bli föremål för observation. Se Frans Lundgren, "Det självreglerande samhället: Jeremy Bentham's *Panopticon* som realitet och utopi" i Jeremy Bentham, *Panopticon: En ny princip för inrättningar där personer övervakas* (1791; Nora: Nya Doxa, 2002), 40, 44. För en koncentrerad diskussion av den betydelse som Foucault ville fästa vid Bentham's modellinstitution, se "The eye of power: A conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot" i Michel Foucault, *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977*, red. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1981), 146–165.
- 53 Detta publika tilltal kan jämföras med vad medieforskarna Daniel Dayan och Elihu Katz har kallat "a language of transportation", en rapporterande stil som de förknippar med en speciell typ av direktsänd teve. Men även i tidigare mediekulturer har alltså liknande figurer använts för att frammana en känsla av närvaro eller delaktighet hos den frånvarande publiken. Jämför Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (1992; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), 11. Den allmänna karaktäristiken av materialet från utställningen utgår från min studie *Den utställda världen*.
- 54 Se exempelvis *Minne från utställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Axel Lindahls fotografiäffär, 1897).
- 55 Om utställningens "överflödsestetik", se Ekström, *Den utställda världen*, 136f, 161.

- 56 ”’Undren’ på utställningen”, *Stockholms-Tidningen* 4/8 1897.
- 57 ”Hvarför bör man besöka Utställningen?”, *Nordens expositionstidning*, nr 5, januari 1897.
- 58 De evolutionistiska perspektiv som omgav utställningen behandlas i Ekström, *Den utställda världen*, passim. Tendensen att beskriva ”framåtskridandet” som en vertikal rörelse kring 1900, och flera exempel på hur detta även gav ”underjorden” en speciell innebörd, diskuteras i Ekström, ”Förväntningshorisonter, ca 1870–1920”, 29ff.
- 59 Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, bd I–II (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1906–1907).

Frans Lundgren

Social samling: Att ställa ut samhället kring 1900

”Ögat är den bästa af alla läromästare, förutsatt att man förstår att begagna det, eller samtidigt får undervisning om hvad man ser.”¹

Stockholms stads utställning närmast utställningsfältets huvudentré var en omedelbar framgång. I den vitputsade nybarockbyggnadens rum och salar vandrade besökare runt bland mängder av föremål: ritningar över likbränningsapparater, parkanläggningar och folkskolor; stadskartor över gaturegleringens fortskridande, de skilda slagen av vägbeläggning samt telefontätets utsträckning; modeller i gips av isbrytare, vattenreservoarer och epidemianstalter; fotografier av vägbyggnadsarbeten, arbetsinrättningar och bakteriekulturer; grafiska framställningar av trafikflöden på broar, trikinförekomst i salufört fläsk och dödlighetens månadsfluktuationer, samt en stor mängd annat material av det mest skilda slag. Stockholms stads utställning var inte bara uppförd i en enligt omdömena arkitektoniskt lyckad byggnad. En rad kommentatorer lyfte dessutom fram delutställningen som förebildlig även i andra avseenden.

Den löpande rapporteringen från Allmänna konst- och industriutställningen 1897 var trots sin oerhörda omfattning något torftigt till sin karaktär. Vid sidan av summariska dagsrapporter fylldes spalterna i huvudsak av översikter – ofta i form av promenader genom utställningsområdet – och introduktioner till någon särskild del av utbudet på utställningsfältet. De mer genomförda, principiella resonemangen var betydligt färre. Intressant i detta avseende är därför den kritiska artikeln ”Är vår utställning instruktiv? Några ord om konsten att se och konsten att utställa”, som publicerades i Svenska Dagbladet en dryg vecka efter invigningen i maj 1897. Författaren, som skrev under signaturen H. C., menade att utställningen inte

levde upp till de förväntningar som fanns inom det moderna utställningsväsendet på att bibringa besökarna fördjupade kunskaper och insikter. Innehållet i montrar, paviljonger och hallar tjänade nämligen inte sitt syfte som "undervisningsmaterial i utställningens bildningsanstalt" och därmed förverkligades heller inte "den moderna utställningssidén".²

Som utgångspunkt för denna kommentar kring utställningens pedagogik använde artikelförfattaren sig av ingenjör S. A. Andréés skrift *Konsten att studera utställningar* (1891). H. C. konstaterade att Andréés föreskrivna metod för ett meningsfullt utställningsbesök var mycket krävande. Den innebar att besökaren för det första måste skapa sig en "fullständig orientering", för det andra ägna sig åt "ett oerhört skärpande av iakttagelseförmågan", samt slutligen, för det tredje, "fullständigt utfråga utställarna själva". Sådana krav på besökaren måste dock uppfattas som ett fattigdomsbevis, menade artikelförfattaren. En utställning som inte var upplysande "i och för sig" var knappast värd namnet, och de krav Andréé ställde på besökaren borde istället riktas mot själva utställningsmediet: det skulle i sig självt göra innehållet "åskådligt och instruktivt". På Stockholmsutställningen var de många monterarna med industriprodukter snarare att betrakta som reklam, konstaterade H. C., och deras pedagogiska värde var inte större än möjligheten att "lära sig åka velociped genom att betrakta de i butiksfönstren utställda maskinerna".

Enligt den kritiske kommentatorn i *Svenska Dagbladet* fanns dock några få exempel på verkligt instruktiva inslag på utställningsfältet. I första hand framhöll han Stockholms stads utställning som förebildlig för en korrekt användning av utställningsmediet. Utformningen och organiseringen av innehållet i denna paviljong kom närmast "utställningsidealet" och var "i sin helhet" det bästa exemplet på "det moderna sträfvandet att göra en utställning öfverskådlig, lättfattlig och undervisande". Precis vad det var som gjorde paviljongen så lyckad framgick inte, men utifrån den övriga kritiken kan man dra slutsatsen att utställningsmediet hade utnyttjats på ett sådant sätt att det i sig självt skärpte besökarens iakttagelseförmåga och ledsagade denne till nya kunskaper och färdigheter.

Stockholms stads ambitiösa paviljong på Stockholmsutställningen 1897 har inte rönt någon uppmärksamhet av eftervärldens historiker. Innehållet ter sig också torftigt och tekniskt: utställningen kan förefalla vara en plikt-skyldig redovisning av kommunala angelägenheter med begränsat allmänintresse. Det finns dock flera anledningar att ta samtidens entusiasm på

allvar. Paviljongen var ett tidigt svenskt uttryck för de tillfälliga utställningar kring sociala teman som började arrangeras i en rad länder under 1800-talets sista decennier: i samband med specialkongresser, på de stora utställningarna och som manifestationer av organisationer kring sociala frågor. Vid sekelskiftet 1900 skapades också permanenta sociala utställningar i ett antal europeiska storstäder, så kallade sociala museer.

Det sociala museet kan som institutionstyp betraktad relateras till framväxten av social- eller samhällsvetenskaperna under 1800-talet. Redan under 1800-talets första decennier fördes tämligen detaljerade resonemang om vilken betydelse vetenskapligt auktoritativa beskrivningar av samhället kunde ha i det offentliga livet, dels som oomtvistlig grund för politiska meningsskiljaktigheter, dels för medborgarnas självförståelse. I enlighet med detta utformades en rad verksamheter också inom det vetenskapliga området som allmänna angelägenheter där man explicit vände sig till en medborgerlig sfär, det vill säga till publikerna som inte själva var aktiva i vetenskaplig verksamhet. Den publika aspekten var inte minst central i diskussioner om värdet av att använda nya medier för att beskriva samhället, exempelvis fotografi, statistiska tabeller och diagram.³

Trots den stora omfattningen av sociala utställningar kring sekelskiftet 1900, och trots att det uppstod något som liknar en internationell rörelse kring de permanenta institutionerna, har mycket lite forskning ägnats dessa utställningar som ett fenomen i egen rätt. Det går knappast ens att skaffa sig en överblick över de olika former av sociala utställningar som organiserades, eller när och var de kom till stånd. Den främsta källan till kunskap är organisationshistoriker om sådana institutioner där utställningar var en del av den utåtriktade verksamheten samt översikter av världsutställningarna där delutställningar på sociala teman ibland förekom.⁴

Några få permanenta utställningar har dock av olika anledningar givits större uppmärksamhet, däribland sociologen Patrick Geddes *Outlook Tower* i Edinburgh, det tyska hygieniska museet i Dresden samt filosofen Otto Neuraths samhällsstatistiska museum i Wien. Man har emellertid främst behandlat dessa institutioner i ljuset av initiativtagarnas övriga verksamhet eller ett mer specifikt socialpolitiskt sammanhang.⁵ Därmed riskerar även dessa exempel på sociala utställningar att framstå som, om inte egenartade, så åtminstone tämligen isolerade företeelser. Eftersom de inte relateras till varandra, och än mindre till hela den värld av sociala utställningar som

organiserades decennierna kring 1900, tenderar analysen att bli snäv i ett bredare kultur-, vetenskaps- och mediehistoriskt perspektiv.

Några sociala utställningar har på senare år blivit föremål för mer ingående analyser, bland annat med fokus på hur olika medier använts i respektive utställning. Det övergripande syftet har varit att visa hur respektive utställning och dess representationspolitiska effekter varit en del av opinionsarbetet i en viss fråga, exempelvis kvinnoarbetets karaktär, folksjukdomars beskaffenhet eller levnadsomständigheter bland svarta amerikaner.⁶ Även dessa utställningar har såtillvida behandlats som särpräglade manifestationer och uppmärksammats som ett bidrag till historieskrivningen kring olika sociala frågor. Därmed har inte heller dessa studier analyserat den sociala utställningen som ett bredare fenomen i samtiden. Ett arbete som i viss mån tagit fasta på de mer generella aspekterna behandlar de permanenta utställningar för arbetarskydd som kom till stånd kring sekelskiftet: Stefan Posers *Museum der Gefahren: Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik* (1998).⁷

I den här uppsatsen ska de sociala utställningarna undersökas som en specifik framställningsform med särpräglade anspråk och ambitioner. Empiriskt koncentreras undersökningen till paviljongen på Stockholmsutställningen 1897 och den permanenta sociala utställning som kom till stånd i Stockholm 1906. Det är särskilt tre aspekter av de sociala utställningarna som lyfts fram i uppsatsen. För det första att syftet med dessa utställningar var att lära besökarna att betrakta det samhälle de levde i, och därmed också sig själva, genom medieformer som ansågs vara omedelbart tillgängliga, otvetydiga och neutrala. För det andra att dessa utställningar använde olika medier för att beskriva förändringsprocesser över tid, och att dessa översikter var avsedda att ligga till grund för reflektioner kring framtiden. För det tredje att den sociala utställningen i sitt mer etablerade skede – då den kan karaktäriseras som *det sociala museet* – bör beskrivas som ett eget medium, som bland annat skulle göra det möjligt för betraktaren att öva sig i att relatera vardagliga erfarenheter till abstrakta kategorier.

Medier för att överblicka samhällets förändring

De stora utställningarna under 1800-talet kan beskrivas som ett slags massmedier för att kommunicera översikter av civilisationens utveckling och tillstånd. Som Anders Ekström framhåller organiserades utställningarna

med ett anspråk om att "allt" fanns samlat där – förmedlat genom olika översiktsmedier som kartor, tabeller och diagram – och att "alla" kunde betrakta tingens naturliga ordning med sina egna ögon.⁸ För att åstadkomma översikter som på samma gång var lätt tillgängliga och lärorika behövde man dock – som exempelvis skribenten H. C. inskräppte – använda sig av utställningsformen på ett sådant sätt att den blev åskådlig och instruktiv. I praktiken handlade detta om att kombinera olika medier på rätt sätt. Då man i samtiden menade att en verklig översikt hade åstadkommit, som i fallet med Stockholms stads utställning, innebär detta att mediebruket varit förebildligt i relation till sitt syfte.

Det omfattande talet om civilisationens utveckling i samband med utställningarna var främst riktat mot framtiden, men inbegrep också en historieskrivning. I diskussionerna inför Stockholmsutställningen 1897 var ett viktigt motiv att det gått tre decennier sedan den förra stora utställningen i huvudstaden. Utställningsåren 1866 och 1897 blev också historiska referenspunkter i beskrivningar av de samhällsförändringar som ägt rum. Ett exempel var det material som utställningens presskontor tillhandahöll. Där utgick man regelbundet från statistiska översikter och presenterade olika jämförelser mellan de aktuella åren – förändringens karaktär motiverade att en ny utställning arrangerades. Även i Stockholms stads utställning framhölls att detta var det viktigaste skälet till att delutställningen hade kommit till stånd: "den tid af mer än trettio år, som förflutit efter den i Stockholm senast hållna större utställningen, betecknar ett synnerligen märkligt skede i hufvudstadens historia".⁹

De aktuella samhällsförändringarna var på det sättet inte bara en allmän bakgrund till Stockholms stads utställning utan konstituerande för dess utformning. På en rad sätt strävade man efter att beskriva och åskådliggöra förändringarna för publiken – genom att framställa den samtida situationen i ljuset av det förflutna, genom att kontrastera olika exempel mot varandra, och genom kommentarer om den fantastiska utveckling som det utställda materialet demonstrerade. Publiken kunde också använda materialet för att göra egna jämförelser, allt för att få en riktig uppfattning om hela vidden av stadens omdaning i materiellt, sanitärt och socialt avseende under de tre senaste decennierna.

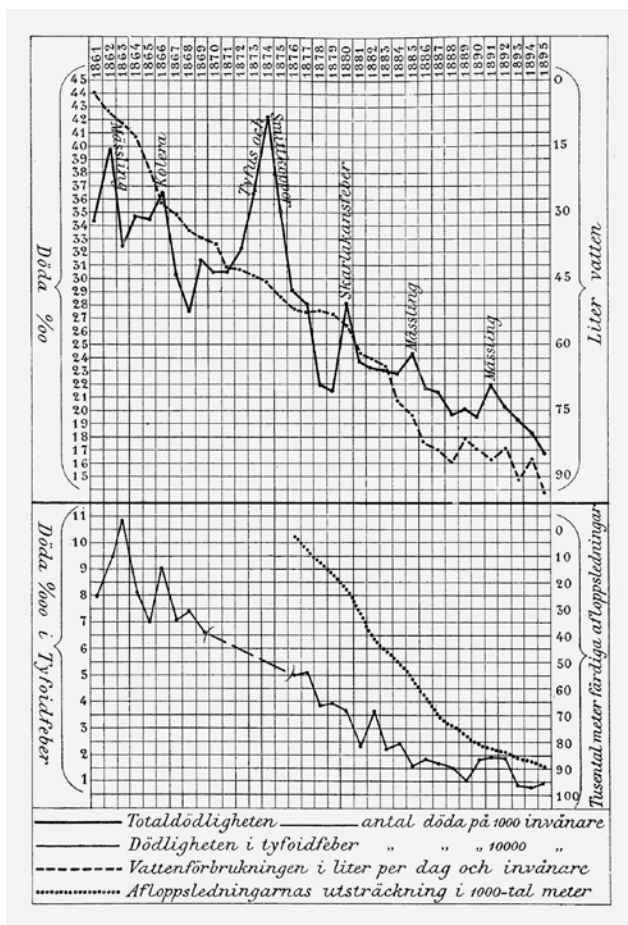
Utställningen var på det sättet utformad för att dra in besökaren i olika jämförelser över tid. Genom serier av föremål från olika tidsperioder inom

ett visst verksamhetsområde framhölls samtidens exceptionella karaktär. I Andreas Hasselgrens beskrivning fick exempelvis paviljongens många exempel på äldre former av gatubelysning tjäna som en påminnelse om att tidigare förändringar uppfattats som ”riktiga revolutioner” trots att man från samtidens perspektiv inte kunde förstå hur någon ”kunnat finna sig i en så primitiv upplysning”. De historiska jämförelserna i utställningen fick överhuvudtaget stor uppmärksamhet i kommentarerna: föremålen lämnade ”vittnesbörd om den storartade utveckling hufvudstaden genomgått under de senaste decennierna”.¹⁰

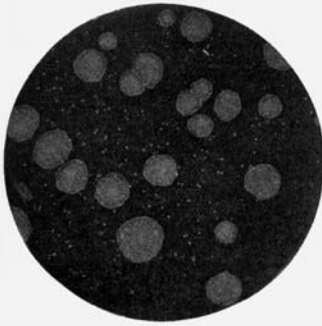
Det förekom även historiska föremål i utställningen som inte hade placerats i en systematisk framställning, utan hade valts för att tjäna som kontrasterande material. Bland annat visades några ekplankor som ”i ordets bokstavliga mening representera gamla Stockholm”. De hade påträffats under grundarbetet till det nya riksdagshuset och bedömdes vara mer än sexhundra år gamla. Man påpekade att dessa lämningar ”egentligen” inte hörde till ”den officiella utställningen”, men att det inte gjorde dem mindre intressanta. Det ålderstigna byggnadsmaterialet var en attraktion i sig, och dess autenticitet togs i anspråk för att bokstavligen rama in en bild av ”det forntida Stockholm”. På ett liknande sätt infogades ett ”minne från gamla Stockholm” i en fullt fungerande modell av ett modernt vattenreningsverk – i detta fall en tvåhundraårig trästock, den enda del av stadens äldsta vattenledning som bevarats till eftervärlden.¹¹ Autenticitetsanspråken i utställningen uppnåddes såtillvida inte enbart genom mediernas förmodade realism, utan även genom att dokument och lämningar med historisk status infogades i presentationen. De tekniska och medialt lågkulturella perspektiven på staden kunde låna trovärdighet och allvar från ett mer konventionellt museimaterial.

Det var dock främst genom medier med anspråk på en särskild realism – statistik i olika former, kartografi och fotografi – som Stockholms stads utställning inbjöd publiken att överblicka samhällets förändring. Stora mängder av statistiska tabeller och diagram över utvecklingen på de mest skilda områden visade positiva konjunkturen, men också ett slags före-och-efter bilder. I avancerade grafiska representationer kunde publiken följa förändringarna över tid. Exempelvis åskådliggjordes stadens fysiska omvandling genom två kartor som visade framkomligheten dels två decennier tidigare, dels i samtiden genom isolinjer för transporttider från centrum

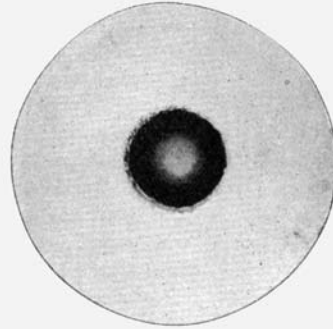
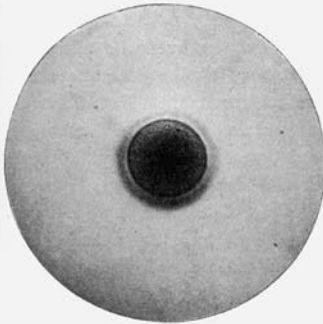
till varje del av staden. De föregående decenniernas omfattande arbete med att jämna ut höjdskillnader hade möjliggjort nya flöden i gatusystemet, vilket skulle demonstreras i kartorna. En rad epidemiska sjukdomars utveckling över tid kunde följas i ett annat diagram, medan dödlighetens utveckling över tid relaterades till utbyggnaden av vattenledningar i ytter-



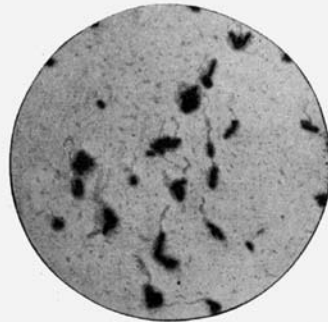
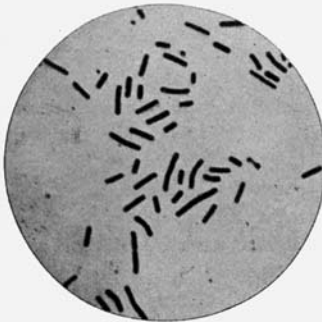
Stadens tekniska omvandling översatt till abstrakta sundhetsförhållanden. Förändring av mortalitet respektive vatten- och avloppsflöden under tre decennier. Diagram tryckt i E. W. Dahlgren, red., *Stockholm: Sveriges hufvudstad skildrad med anledning af Allmänna konst- och industriutställningen 1897* (Stockholm, 1897), bd 1.



Bakteriekolonier i naturlig storlek, direkt aftryck från gelatinplattan (Negativa bilder).



Bakteriekolonier 15 gånger förstorade, fotograferade från gelatinplattan.



Stor staf, färgad med Gentiana, 1000 ggr förstor.

Bakterie med cilier, färgad enl. Löffler,
1000 ggr förstor.

Visualiserings- och reproduktionstekniker som del av det kulturella framsteget. Fotografier av bakteriekulturer återgivna i E. W. Dahlgren, red., *Stockholm: Sveriges hufvudstad skildrad med anledning af Allmänna konst- och industriutställningen 1897* (Stockholm, 1897), bd 2.

ligare ett. Nästan alla typer av kommunal verksamhet som visades i utställningen underkastades jämförelser över tid.¹²

Utställningsformen kompletterades också med en mer transportabel och permanent sammanställning – en kulturhistorisk översikt över stadens förändring i tryckt form. Stadsfullmäktiges anslag för utställningen inkluderade utgivningen av detta illustrerade praktverk i tre stadiga volymer om över femtonhundra sidor, *Stockholm: Sveriges hufvudstad skildrad med anledning af Allmänna konst- och industriutställningen 1897* (1897). I förordet påminde redaktören E. W. Dahlgren om bakgrunden till arbetet. Avsikten hade varit att åstadkomma ett ”värdigt utställningsföremål” och det hade tidigare saknats sammanfattningar av de stora framsteg som gjorts på det kommunala området i Stockholm. Bildmaterialet var synnerligen ambitiöst med återkommande färgtryck. Det omfattade i stora delar också de bilder, diagram och kartor som visades på utställningen, genomgående återgivna med fotografiska reproduktionstekniker så att inget tvivel skulle råda om ”afbildningarnas trovärdighet”.¹³

Det monumentala bokprojektet var tydligt inriktat på representativa uppgifter. Snarare än att utreda det förflutna etablerade det en bild av stadens utveckling för samtiden och framtiden. I en kommentar beskrevs det som ett ”bestående äreminne”, som långt efter att ”den personliga hågkomsten förbleknat” skulle bevara minnet av förhållandena i staden detta speciella år.¹⁴ På samma sätt som då andra mediearkiv byggdes upp i samband med utställningen var framtidens publik på ett påtagligt sätt närvarande i arbetet. Att syftet med trebandverket inte i första hand var historiskt framgång också av diskussioner i samband med att arbetet recenserades. Omdömena var överlag positiva, men det fanns undantag. En kritiker menade att det fanns många invändningar att göra om bokverket skulle betraktas som ett historiskt översiktsarbete.¹⁵ Detta föranledde bokens redaktör att förklara att avsikten inte hade varit att ge ut en historisk urkundssamling. Enligt Dahlgren hade utgivningen motiverats av den stora utställningen och det var den kommunala verksamheten i ”*det nuvarande Stockholm*” som var ”arbetets kärna”. Om man tog fasta på kritiken, fortsatte han, borde ”Gamla Stockholm” ha uppförts i naturlig storlek på utställningsområdet och därigenom reducerat industrihallen och maskinhallen till några mindre paviljonger.¹⁶

Innehållet i boken var ett slags encyklopedi över staden och långt mer omfattande än specialutställningen. Men det monumentala bokverket var

på samma gång sammanlänkat med Stockholms stads paviljong. Bokens första illustration visade själva utställningsbyggnaden och bildmaterialet i övrigt kunde även beskådas i paviljongen. Andra bilder förstärkte utställningens ambition att överblicka samhällsförändringen. Exempelvis inleddes varje volym med en utvikbar stadsvy. Den första vyn var en gravyr från 1500-talets slut, den andra ett panoramafotografi från vattentornet vid Mosebacke – en plats i stadens infrastruktur som låg högre än den publika utkikspunkten vid Katarinahissen – medan den tredje var ett panoramafotografi taget från en av minareterna i industrihallen. De tre successiva utblickarna påminde om de nya betraktelsemöjligheter som utställningen erbjöd. Stockholms stads utställning kan beskrivas som en uppfordran till publiken att betrakta sin vardagliga omgivning – och utställningen lanserade också en rad nya sätt att göra detta på. Det budskap som framställdes genom paviljongen var att staden var ett angeläget och lärorikt studieobjekt för alla.

Att lära ut medborgerligt seende

Stockholms stads paviljong hade tillkommit med tanke på ”stadens egna invånare” som sin främsta publik.¹⁷ För tillresta besökare var referenspunkterna i utställningen färre. Den som var välbekant med staden hade därför också bättre förutsättningar att dras in i ett aktivt förhållningssätt till det utställda materialet och tillägna sig nya sätt att betrakta sin vardagliga omgivning. Syftet var inte explicit, men av utställningsarrangemangen och kommentarerna kring dessa framgår ändå att förhoppningen var att publiken skulle tillägna sig ett slags medborgerligt seende, som innebar att samhällets gemensamma angelägenheter kunde bedömas på nya sätt. Detta breda publika tilltal hindrade inte att tekniskt avancerat och specialiserat material inkluderades i utställningen. Spänningen mellan den tänkta publiken som allmänhet eller specialist var också ett återkommande tema i samband med de sociala utställningarna kring 1900.

Utställningsfältet på Djurgården 1897 rymde fler inslag än Stockholms stads utställning som kan karaktäriseras som sociala utställningar. De publika tilltalen skiljde sig dock åt, exempelvis vad gällde Statistiska centralbyråns eller Hygieniska museets utställningar. Stadens utställning förutsattes utan förbehåll intressera en bred publik, och skulle även fungera som

en mer allmän attraktion. Redan i samband med att arrangörerna erbjöd den bästa platsen på området för Stockholms stads paviljong framhöll de att den sannolikt skulle bli ”en af utställningens mest framstående sevärdheter”.¹⁸ När det gällde liknande material i andra utställningar uttrycktes däremot tveksamhet. För att överbrygga gränsen mellan lekmannens och specialistens blickar på materialet krävdes det att utställningsmediet användes på rätt sätt.

Statistiska centralbyråns monter var uppbyggd av en rad befolkningsstatistiska representationer som skulle locka publiken till aktiva jämförelser. I förarbetena talade man om nödvändigheten av att ur myndighetens publikationer skapa lämpliga ”utställningsföremål” i form av statistiska kartor och diagram som kunde belysa frågor av ”allmänt intresse”. Bland annat ställde man ut diagram över dödlighetens utveckling för män och kvinnor, för olika civilstånd, samt på landsbygden och i städerna. I monterns mitt återfanns två väldiga kartor över riket som socken för socken visade de föregående decenniernas befolkningstäthet respektive relativa befolkningsökning. En mängd mindre kartor beskrev utvecklingen vad gällde exempelvis in- och utvandring, oäkta barn samt självmord. På en ställning i monterns mitt hade det mest spektakulära utställningsföremålet placerats, ett så kallat stereogram över den svenska befolkningsutvecklingen sedan 1700-talets mitt. Det tredimensionella diagrammet i gips åtföljdes av en tryckt förklaring och man kunde genom olika betraktelsevinklar följa befolkningsförändringar över tid på en rad olika sätt. Materialet i montern var på samma gång en demonstration av de mest avancerade vetenskapliga representationsformerna och utformat för att tilltala en bred publik.¹⁹

Hygieniska museet var en institution som hade bildats 1880 med finansiellt stöd av Anna Hierta-Retzius för att bygga upp och tillhandahålla samlingar av åskådningsmaterial kring den hygieniska vetenskapen och dess praktiska tillämpningar. Med den nya inrättningen vände man sig främst till professionella grupper som ansågs behöva fördjupad hygienisk kunskap, men den var också avsedd som ett medel för undervisning och uppmuntran till vidare studier av dessa frågor bland ”den stora allmänheten”. Den breda innebörden av termen hygien i detta sammanhang innebar att museet innehöll en mängd tämligen olikartade material, allt från apparater för ventilation och översikter över livsmedels kvantitativa sammansättning, till prov på ”för ögonen skadliga” undervisningsmaterial. Under 1890-talet

hade museets samlingar upphört att fungera som en självständig inrättning och istället integrerats i den expanderande medicinska undervisningen i "allmän hälsolära" på Karolinska Institutet.²⁰

I samband med deltagandet på utställningen 1897 hänvisade man från medicinskt håll till andra tillfälliga utställningar av hygieniskt material utomlands. Istället för sådana "spridda bilder" ville man här erbjuda en "fullständigare bild från ett helt land öfver dess utveckling med avseende på sjukvård och sanitära arbeten". För detta syfte samlades i ett nationellt inventeringsarbete ett stort antal ritningar och redogörelser in till en särskild utställning. Trots att samma typ av material visades i Stockholms stads paviljong menade arrangörerna i det här fallet att det inte kunde intressera "den stora allmänheten" eftersom det förutsatte specialistkunskaper. De förbipasserande tycktes också främst intressera sig för fotografierna, och det bristande intresset för mer noggranna studier tydde på att andra inslag på utställningsfältet i högre grad tilltalade publikens sinnen.²¹ Även andra tolkade utställningen som en angelägenhet för specialister eftersom den stora "allmänheten" inte kunde finna något i den "som fångslar blicken".²²

De sociala specialutställningarna på världsutställningarna kring sekelskiftet 1900 inordnades i såväl specialisternas domän som en medborgerlig intressesfär. Då delar av Stockholms stads paviljong från 1897 visades på världsutställningen i Paris tre år senare återkom denna dubbla karaktär i referaten. I svensk press citerades en fransk minister som menade att den sociala utställningsbyggnadens exteriör med sina "nyktra linjer" väl motsvarade innehållet: "Istället för ornament endast kartor, grafiska framställningar och böcker". Den sociala avdelningen hade samtidigt stora skaror besökare, framhöll han. I själva verket hade ingen "attraction på hela utställningen" varit mera succéartad – den sociala utställningen var "verlds-expositionens hjerta och hjerna". I samma artikel citerades republikens president som konstaterade att "den ytlige utställningsbesökaren" knappast hade funnit något "fängslande" i den sociala avdelningen. Det stora arbete som bedrivits genom alla specialistsammanskomster i anslutning till den sociala utställningen gjorde den dock till världsutställningens "kulminationspunkt".²³

De olika beskrivningarna av specialutställningens attraktionskraft kan förstås som ett sätt att skriva fram en ideal publik. Den besökare som inte intresserade sig för det lärorika materialet hade per definition ett ytligt

förhållningssätt, medan den som uppfattade den sociala utställningen som en verklig attraktion var att betrakta som seriös. Men även om det faktiska intresset för utställningen beskrevs på olika sätt var entusiasmen över dess betydelse stor. Utställningens innebörd som en manifestation av gemensamma angelägenheter var otvetydig. Den svenska skribenten konstaterade efter sin rundvandring i specialutställningen: ”Ju närmare man inlåter sig på studiet af detta ofantliga åskådningsmaterial, desto mera lefvande, intressant och lärorik, för att inte säga uppbygglig, förefaller den empiriska vetenskap som här presenteras i bild och litteratur.”²⁴ När publikens intresse väl fångats genom attraktioner som fångslade blicken, ansågs den sociala utställningen i sig ha sådana egenskaper att den förändrade betraktarens tänkesätt.

Det finns flera exempel på hur det åren kring sekelskiftet 1900 utvecklades ett slags rörelse kring möjligheten att göra sociala utställningar som befordrade ett medborgerligt seende. En ledande organisatör på området var den brittiske biologen och sociologen Patrick Geddes. Han utvecklade visuella framställningssätt och undervisningsmetoder som hade det gemensamt att de var avsedda att leda till olika former av medborgerlig aktivitet. På exempelvis Parisutställningen 1900 anordnade Geddes en variant av sitt sociala museum, ”Outlook Tower”, i ett av Trocadéropalatsets gallerier, från vilket det även utgick rundturer på utställningen som en del av olika studiekurser. I hemstaden Edinburgh hade han redan tidigare etablerat ett permanent socialt museum som till hela sin konstruktion var utformat för att öva besökarna att se sin vardagliga miljö och sina egna liv på nya sätt. Dessutom utvecklade Geddes olika grafiska framställningsformer för samma syfte, vad han kallade ”thinking machines”. Genom diagrammen skulle betraktarens uppmärksamhet riktas mot de sociala och kulturella sammanhang denne ingick i och lära sig att reflektera över dessa förhållanden på ett systematiskt sätt.²⁵

Geddes laborerade på ett mycket medvetet sätt med olika medieformer i sina museiprojekt. I Edinburgh var museet inrymt i en hög byggnad där besökaren skulle börja med att besöka en camera obscura på taket, för att sedan betrakta omgivningarna direkt från en utsiktsplattform på nästa våning. Därefter följde på varje våning kartor, diagram, översikter och modeller allteftersom man närmade sig gatunivån. Att lära besökarna att betrakta sin livsmiljö på nya sätt var ett led i strävandet efter att åstad-

komma en förmåga till vad Geddes beskrev som ett "synoptiskt seende". De moderna vetenskaperna om samhället, som Geddes samlade under beteckningen "sociology", skulle i sin tur läggas till grund för en ny vetenskap som han benämnde "civics". Relationen mellan dessa områden liknade han vid den mellan bakteriologin och den hygieniska vetenskapen. En grundläggande analys av samhället utgjorde basen för en ny form av vetande, men vilka medel kunde utvecklas för att förändra relationerna i detta samhälle? Enligt Geddes var ett svar på den frågan att utveckla olika medieteknologier som inte bara översatte specialistens förståelse av samhällsförhållandena för allmänheten, utan bidrog till att upphäva skillnaden mellan deras perspektiv.²⁶

I Stockholms stads utställning på Djurgården 1897 förekom inte några motsvarande program. Organisatörerna av utställningen tycks inte heller i skrift ha formulerat några mer långtgående visioner om vad man ville åstadkomma. Vad var det då som gjorde att utställningen ansågs så lyckad att den kunde betraktas som exemplarisk och framhållas som ett ideal för utställningsmediet? Flera kommentarer tog fasta på att utställningen var enhetlig, konsekvent genomförd och organiserad med omsorg om varje detalj. Den stora mängden material hade ordnats på ett sådant sätt att besökaren måste "övervinna frestelsen att fastna vid den mångfald af detaljer" som där "fängsla blick och eftertanke".²⁷ Utställningen hade med andra ord en förmåga att dra in besökarna i ett aktivt förhållningssätt till materialet och samtidigt leda dem vidare. Andra framhöll att den överbryggade skillnaden mellan specialister och allmänhet – utställningen var "synnerligen instruktiv både för lekmän och fackmän" och "fullständigt afpassad" för att "lämna en öfverskådlig bild".²⁸

Flera inslag i utställningen hade också den viktiga egenskapen att de kunde överraska eller förvåna besökaren. Ett exempel var den tredimensionella modell över staden som återgav höjdskillnader. Avsikten med gipsmodellen var att visa förutsättningarna för det omfattande arbete som gaturegleringen innebar, men dess attraktionskraft på publiken kunde även tillskrivas de möjligheter till perspektivbyten som var inbyggda i modellen. På flera sätt inbjöds utställningsbesökaren att inta stadsplanerarens över-siktsposition, att på samma gång betrakta förutsättningarna för och de medel som stod till buds för att genomföra förändringar. Denna position var attraktiv kanske främst för att den var obekant. En skribent menade att



Medier för virtuellt resande: gipsmodell av staden framför perspektivmåling från Kungsträdgården. Stockholms stadsmuseum.

även den som var hemmastadd i Stockholm hade ”svårt att känna igen sig i denna labyrint av backar och knallar”.²⁹ Intrycket på publiken förklarades av en annan skribent med att den tredimensionella kartan inbjöd till olika jämförelser, exempelvis om vem som bodde på den högsta punkten, även om det inte var just detta den var avsedd för.³⁰

Den främsta attraktionen i paviljongen var dock en annan modell, en genomskärning av en av gatorna i stadens centrum i naturlig storlek. I rapporteringen från utställningen ägnade man stort utrymme åt de perspektivförskjutningar modellen åstadkom. Två fulla våningsplan användes. Den övre halvan utgjordes av en skickligt målad stadsvy intill Kungsträdgården, med riktig gatubeläggning i golvnivå. Då betraktaren rörde sig fram mot

räcket i det övre planet kunde denne se ner i genomskärningens fortsättning under marknivån. I den undre delen såg man bland annat vattenledningar, gasrör, elkablar, gatubrunnar, brandposter, telefonkabeltrummor och avloppskulvertar som byggts in i de modernaste delarna av staden. Alla skribenter återkom till vilken succé denna inblick i "det underjordiska Stockholm" varit bland besökarna.³¹ Upplevelsen kunde jämföras med en anatomisk övning, exempelvis avslöjade modellen att stadens infrastruktur liknade "kärlsystemet i en levande kropp".³² Flera kommentatorer framhöll också att modellen erbjöd "en klar och liflig föreställning" om allt det arbete som var nedlagt i de moderna städernas infrastruktur, omständigheter i närmiljön som man annars sällan reflekterade över. För den som saknade fackutbildning inom området förmedlade modellen mer kunskap än vad "långa avhandlingar" skulle ha gjort.³³

Flera skribenter beskrev också den lyckade effekten av att först bli förflyttad till en bekant plats på ett illusoriskt mycket skickligt sätt, för att därefter få en helt ny bild av samma plats. Besökaren blev "slagen med öferraskning" vid första anblicken av gatuvyn, men den verkliga överraskningen kom när man närmade sig räcket och fick se "hufvudändamålet" med bilden. Skarorna av besökare framme vid räcket visade också att modellen var lyckad i det avseendet; den väckte verkligen "allmänhetens intresse och uppmärksamhet".³⁴ I det nedre planet kunde besökarna granska den okända världen under jord och avloppens dimensioner tycktes göra det möjligt att gå raklång i dem. Pedagogiskt hade modellen en påtaglig förmåga att väcka besökarens intresse, men den tillhandahöll dessutom en position där publiken kunde placera sig själv i relation till det som framställdes. (bild 4)

Vad skulle då de nya sätten att betrakta staden på leda till? En viktig effekt som flera skribenter framhöll var att publiken fick större förståelse för de gemensamma kostnader som finansierades med skatter. Utställningen gav invånarna möjlighet att "utan besvär" skaffa sig sådana kunskaper.³⁵ Någon framhöll att den syn på staden som förmedlades genom utställningen gav besökaren ett nytt förhållningssätt till gemensamma åtaganden. Resultatet var "en nyväckt känsla af aktning", inte bara för dem som betalade skatt, utan för dem som involverade sig i de kommunala angelägenheterna för att de ansåg att det var "en samhällspligt".³⁶

När Stockholms stads utställning summerades jämfördes den bland annat med tänkta utställningar över andra städer. En skribent menade att andra



Nedstigning i det moderna Stockholm. Stockholms stadsmuseum.

huvudstäder möjligtvis skulle kunna åstadkomma större utställningar, men att ingen annan stad skulle kunna ordna ett ”fullständigare” uttryck för ”kommunalanda” och ”offervilja för det allmänna”.³⁷ Besökarna på utställningen förväntades lämna byggnaden med ett nytt förhållningssätt till det gemensamma. Men betraktandet av staden tog inte slut vid utgången. En av poängerna med utställningen var – på samma sätt som i Geddes olika pedagogiska projekt – att besökarna återvände till sin vardag med ett nytt sätt att se på sin omedelbara omgivning. Stockholms stads utställning utsträcktes i enlighet med denna pedagogiska idé också till andra platser i staden. En rad offentliga inrättningar hölls öppna i samband med utställningen och adresser och öppettider angavs i specialkatalogen. Den som önskade kunde exempelvis bege sig till ett läroverk, vattentorn, fattighus eller sjukhus för att med egna ögon se och jämföra förhållandena där.³⁸

Organiseringen av ett socialt museum

I samband med de tillfälliga sociala utställningar som anordnades kring sekelskiftet 1900, exempelvis på världsutställningarna, var det vanligt att man argumenterade för att samlingarna av föremål, bilder och modeller

borde permanentas. I många fall saknades dock ekonomiska resurser och en tydlig institutionell förankring. Det var exempelvis fallet med de sociala specialutställningarna på världsutställningarna i Paris 1867 och 1878.³⁹ När permanenta sociala utställningar realiserades kring 1900 skedde detta som regel med bas i någon av de många nya fristående organisationer som bildats kring sociala frågor. Vid sekelskiftet var därför förutsättningarna för att bygga upp och upprätthålla permanenta samlingar av detta slag betydligt bättre än tidigare.

I takt med att permanenta utställningar etablerades under 1890-talet blev begreppet ”socialt museum” allt vanligare. Vid samma tid togs initiativ till nya offentliga museer på en rad områden. I många fall skedde det i förlängningen av det arbete som utförts i specialutställningar i samband med de stora utställningarna. Museibegreppet hade en allmänt positiv laddning, inte minst eftersom det förknippades med ett effektivt medium för att på en och samma gång etablera och sprida systematisk kunskap. I exempelvis Geddes olika museiprojekt var denna dubbla karaktär central; museerna skulle på en och samma gång åstadkomma en materialisering av den vetenskapliga metodiken och fungera som en allmän och publikt attraktiv läroanstalt.⁴⁰

Museibegreppets positiva associationer gjorde att beteckningen behölls även då egentliga museer inte realiserades. Detta var exempelvis fallet med den franska organisationen *Musée social*, vars verksamhet invigdes 1895. Från början var syftet att bevara den sociala utställningen från världsutställningen i Paris 1889, men de ursprungliga planerna gick om intet och efter några år övergick arbetet till att etablera en mer omfattande organisation som systematiskt skulle samla in och sprida kunskap om ”den sociala frågan”. Trots att själva utställningsaspekten blev en liten del av den omfattande institutionen behöll man det ursprungliga namnet som lättare kunde ”accepteras av alla” jämfört med det mer rättvisande ”institut”. Den senare beteckningen ansågs dessutom signalera auktoritet och centralstyrning. Visionen var en öppen, objektiv och oberoende institution vars betydelse skulle bygga på medborgerligt initiativ och deltagande.⁴¹

Det första svenska sociala museet, som öppnades på Birger Jarlsgatan vid Stureplan våren 1906, hade sitt ursprung i en rad initiativ och förebilder. En viktig organisation i sammanhanget var Centralförbundet för socialt arbete som bildats 1903. CSA fungerade som ett slags centralorganisation för ett stort antal föreningar med social inriktning under tiden före första

världskriget. Redan i de första deklARATIONERNA om vad det nya förbundet skulle ägna sig åt framfördes planer på att skapa "ett socialt museum". Detta skulle ske vid sidan av att förbundet bildade ett eget specialbibliotek, inrättade en upplysningsbyrå, organiserade offentliga föreläsningar och tryckte populära skrifter. I praktiken skulle det dock dröja innan ett museum kom till stånd, och när det väl skedde var flera andra aktörer inblandade.⁴²

När man i den svenska pressen refererade till den franska organisationen under 1890-talets andra hälft framhöll man att den hade sitt ursprung i världsutställningarnas sociala specialavdelningar. Dessa utställningar kunde därför betecknas som de första sociala museerna. I den franska organisationen användes visserligen namnet något "oegentligt" eftersom det snarast rörde sig om ett öppet specialbibliotek.⁴³ När beteckningen socialt museum senare användes i svenska sammanhang påpekades det ofta att termen även kunde användas för vissa utställningar. I praktiken användes dock orden "utställning", "permanent utställning" och "museum" ofta som synonymer. Allmänt förknippades dock museibegreppet med en tillgänglig och pedagogisk medieform med förmågan att väcka publikens intresse för vidare studier och engagemang.

Den publik som omtalades i dessa sammanhang var identisk med "allmänheten" i dess abstrakta mening. Det sociala museet skulle vara en offentlig mötesplats för denna generella politiska kategori.⁴⁴ I CSA:s organ *Social Tidskrift* återkom man ofta under åren före det sociala museets invigning till behovet av "social folkupplysning" för att kunna komma till rätta med olika samhällsproblem. Den föreställda publiken bestod dock inte bara av enskilda individer som praktiskt skulle upplysas, arbetet var också mer politiskt-teoretiskt motiverat. Enligt företrädare för CSA var det inte tillräckligt att specialister och politiker hade kännedom om de sociala förhållandena och arbetade för att lösa olika problem. I takt med demokratiseringen var man dessutom beroende av den allmänna opinionen och det krävdes därför att "folket själft" involverades i reformarbetet. En förutsättning för detta var att alla fick "en klar, nykter blick" på problemen. Det praktiska upplysningsarbetet handlade därför också om "att ingjuta allmänanda" hos publiken, och det pedagogiska uppdraget i stort kunde därför beskrivas som ett "vidgande och fostrande" av denna allmänanda.⁴⁵

Vid denna tid uppmärksammades också flera sociala utställningar i *Social Tidskrift*, bland annat i reportage från Berlin, Liège och S:t Louis. Med stor

entusiasm beskrevs det breda intresse för de sociala frågorna som låg till grund för utställningarna, liksom de olika teman, material och medietekniker som de byggdes upp av och som fick ”människor att tänka öfver sociala förhållanden”.⁴⁶ Utställningarna förklarades vara ett levande uttryck för den betydelse som man numera tillmätte ”en sund socialpolitik”. I samband med denna rapportering framhölls också betydelsen av att få till stånd en permanent social utställning i Sverige som kunde fungera som ”en verklig samlingspunkt” för personer med dessa intressen. En rad tänkbara samarbeten föreslogs och i dessa diskussioner påminde man om att det från Stockholms stads utställning 1897 fanns ”en rikhaltig men oanvänd samling utställningsföremål” som nu åter kunde komma till användning.⁴⁷

Den pedagogiska verkningskraften var ett viktigt tema i reportagen från de utländska utställningarna. Bland annat beskrevs olika tekniker för att skapa ett intryck av realism i den visuella presentationen av olika problem. Detta framhölls bland annat apropå Berlinutställningen och dess sätt att visa skyddsanordningar i industrin så att de ”bättre falla i ögonen” på publiken. Yrkeshygieniska frågor gavs i sin tur ”ett gripande intryck” genom att demonstreras av ”anatomiska preparat och färglagda fotografier” samt ”mikroskopiska preparat”. I en annan del av utställningen, som rörde tuberkulosen, gavs med olika medel ”en fasansfull bild af lungсотens härjningar”.⁴⁸ I rapporteringen från S:t Louis framhölls hur man utnyttjade såväl statistiska beskrivningar och färglagda fotografier, samt projicerade skioptikon- och kinematografibilder i utställningen. Den realistiska effekten var dock inte enbart av godo. Med avsmak beskrev författaren hur man framställde enskilda brott, vilket gjorde att delutställningen om polisväsendet liknade ”en jätteillustration till de brottmåls historier, som fylla Amerikas gula press”. Här var den visuella realismens verkningskraft pedagogiskt förfelad och författaren beklagade att materialet drog till sig ”massor av pojkar och unga män”.⁴⁹

Rapporteringen från olika sociala utställningar var ett medvetet led i förberedelserna till att ordna ett socialt museum i Stockholm. Den deklARATION som angavs i samband med CSA:s bildande följdes upp på ett möte i februari 1905 då muntliga presentationer gavs av några av de utländska utställningarna och en arbetskommitté bildades.⁵⁰ Under det följande året involverades flera andra organisationer i det intensiva arbetet för att realisera utställningsplanerna. Genom initiativ från CSA engagerades Natio-

nalföreningen mot tuberkulos, Centralförbundet för nykterhetsundervisning, Folkbildningsförbundet, Kommerskollegium samt Statistiska centralbyrån. Dessutom kom, som David Östlund har visat, en ny organisation till stånd under arbetet med den planerade utställningen, Föreningen för arbetarskydd.⁵¹ Det sociala museet blev därmed också ett sätt att ytterligare organisera olika intressen kring dessa frågor.

Redan i samband med de första artiklarna i *Social Tidskrift* fick frågan om sociala utställningar uppmärksamhet i dagspressen. I en artikel konstaterades att Sverige inte kunde "ligga isolerat från den stora kulturvärlden" och följaktligen borde organisera en social utställning. Frågan var en gemensam angelägenhet och i hela samhällets intresse, och den uppmärksamhet man kunde vänta sig från "allmänheten" måste därför ha en motsvarighet hos "det allmänna, stat och kommun".⁵² När företrädare för CSA skrev i tidningarnas spalter om den kommande utställningen, tog de ständigt tillfället i akt att inskräpa behovet av social upplysning som grundades i opartiska beskrivningar av samhällsproblemen.⁵³ Man påpekade också särskilt att utställningen både var avsedd för fackpubliken och den breda "allmänheten".

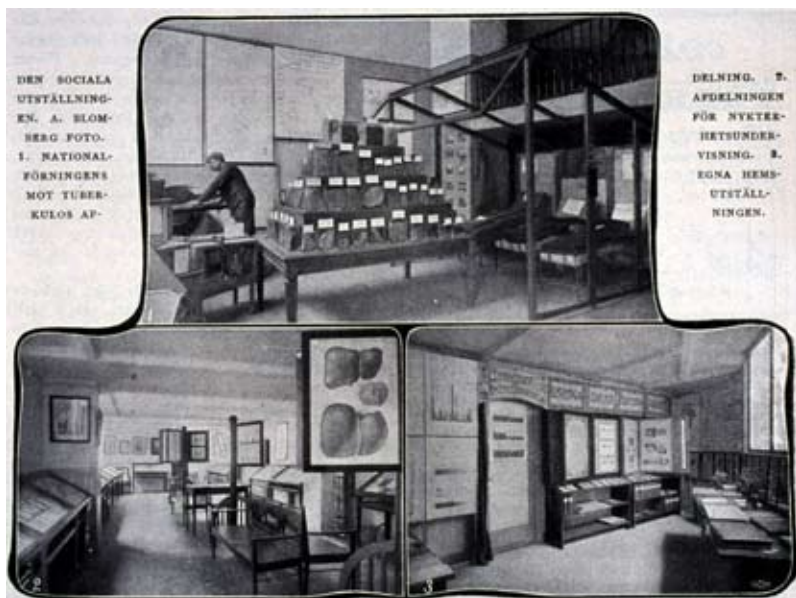
Utställningen kunde öppnas i slutet av april 1906 med deltagare från hov och regering.⁵⁴ Resultatet av det omfattande förberedelsearbetet beskrevs överlag som mycket lyckat och i pressen framhölls att besökarna tillhörde alla skikt i samhället. Visionen om en plats från vilken allmänheten kunde betrakta samhället var helt central i retoriken kring detta "för vårt samhällslif så viktiga museum".⁵⁵ Talet om att utforma utställningen så att den både väckte intresse och, med olika visuella tekniker, var direkt tillgänglig för en bred allmänhet kan också relateras till en mer principiell diskussion om behovet av att etablera gemensamma referensramar i samhället. När det sociala museet beskrevs som en "nyhet för svensk socialpolitik" handlade det därför inte enbart om innehållet i utställningen.⁵⁶ Det gällde i lika hög grad museets förmodade form och funktion: att vara ett medium för opartiska beskrivningar av de angelägenheter som angick alla.

Ett medium uppbyggt av andra medier

De sociala utställningarna byggdes upp genom mängder med material framställda i en rad olika medier. Men alla dessa skrifter, fotografier, tabeller, diagram, modeller och exempelsamlingar bildade dessutom sammantaget

en ny medieform som tillskrevs särskilda egenskaper och uppgifter. Det sociala museet i Stockholm 1906 relaterades till en rad samhällsproblem som den nya institutionen skulle bidra till att lösa. Inom CSA menade man att de stegrade kraven på individuell frihet i samhället krävde ökad "social kunskap" bland befolkningen. Detta var en förutsättning för vad man kallade "samhällskänsla" och ett bredare ansvar för det gemensamma. På samma gång konstaterade man att den ekonomiska och tekniska utvecklingen hade resulterat i en ökad samhörighet. I det moderna samhället förenades människorna "genom tusentals intressen" samtidigt som avståndet mellan dem minskade genom "de moderna samfärdsmedlen". Det sociala museet skulle därvidlag verka sammanbindande på ett liknande sätt som telegrafan, postväsendet och pressen.⁵⁷

På vilket sätt är det då befogat att tala om det sociala museet som ett medium? Det är naturligtvis ytterst en fråga om definitioner, men en anledning är att det sociala museet i sin samtid beskrevs som en medieform med för sig specifika egenskaper. I synnerhet förknippades denna medieform med en kapacitet att göra abstrakta relationer och fenomen direkt tillgäng-



Det myller av material som visades i utställningens olika delar utgjorde också ett sammanhållet helt: det sociala museet. Fotomontage ur *Idun*, vol. 19, 1906.

liga för en bred publik. Museet beskrevs också av organisatörer och andra som ett eget medium i den meningen att det var en "ny metod" för, eller en "utvidgning" av den redan omfattande upplysningsverksamheten.⁵⁸ Därvidlag jämfördes museet med och beskrevs som något kvalitativt anorlunda än föreläsningar med bildvisning, tidningsartiklar, upplysningskrifter eller periodiska tidskrifter. I tidningarnas rapportering både från Stockholms stads utställning 1897 och från det sociala museet 1906 påpekade man dessutom att det inte fullt ut gick att beskriva innehållet i utställningarna för läsarna. Tidningstexten kunde inte återge utställningen på ett rättvisande sätt; fotografiska avbildningar gav ett alltför begränsat perspektiv på materialet; diagrammen, kartorna och tabellerna gjorde i sig själva ett mycket starkare intryck än beskrivningarna av dem. Slutligen var exemplsamlingarna, modellerna och de rörliga delarna i utställningarna något som behövde studeras med egna ögon.⁵⁹

Dessa utställningar tillskrevs dessutom en särskild förmåga att skapa överblick över samhällsförhållandena. Materialet presenterades med anspråk om att ge "en fullständig inblick" i väldiga områden: "Allt, som berör vårt lands arbetareförhållanden, finns här sammanfört".⁶⁰ Även när kommentatorerna menade att visst material saknades slog man fast att utställningens värde bestod i att den "genom materialets koncentring" gav betraktaren "en klar öfverblick". Denna förmåga förknippades i sin tur med en tanke om att utställningarna erbjöd en form av realism som inte var tillgänglig på andra sätt. Särskilt det visuella materialet lyftes fram för sin pedagogiskt verkningsfulla realism: ögat är "den bästa af alla läromästare, förutsatt att man förstår att begagna det".⁶¹

Det visuella var i själva verket nyckeln till det sociala museet som medium. En viktig utgångspunkt var tilltron till visuell pedagogik. "Ingen pedagogisk metod kan [...] jämföras med åskådningsmetoden", konstaterade man.⁶² Det var dessutom viktigt att skapa en "omväxlande och tilltalande" utställning i stort. Statistiska framställningar skulle exempelvis i så stor utsträckning som möjligt ges grafisk form, eftersom sådana var "ett för flertalet lättare tillgängligt åskådningsmaterial".⁶³ Detta ledde till ett stort arbete med att omvandla officiell statistik från exempelvis Kommerskollegiums avdelning för arbetsstatistik. Men det ansågs nödvändigt eftersom siffrorna tog tid att studera och var svåra att minnas: "de grafiska kurvorna förstå sig alla på och de bevaras också i minnet lättare än siffror."⁶⁴

I kommentarerna kring utställningen i Stockholm 1906 framhölls även det visuella materialets effekt på publikens uppmärksamhet. En skribent konstaterade att ”talrika skaror” samlades på gatan i ”intressefullt åskådande” framför de stora fönstren innan den sociala utställningen öppnade för dagen.⁶⁵ En annan framhöll att ett visst statistiskt diagram aldrig undgick ”att göra ett starkt intryck på åskådarna”.⁶⁶ Samtidigt som de visuella kvaliteterna framhölls påpekade man att materialet inte var utformat ”till ögonfägnad, utan för åskådliggörande”.⁶⁷ Det visuella var utgångspunkten för att rikta betraktarens uppmärksamhet, väcka ett intresse som kunde leda vidare till ett fördjupat studium av en fråga eller ett material. På vissa bilder fanns också hänvisningar till ett mer omfattande tryckt material som låg samlat i mappar, vilket någon beskrev som ett medel för att verkligen göra utställningen till ”ett arkiv och studierum”.⁶⁸

Det sociala museets uppbyggnad, och speciellt de visuella attraktionerna, tog dessutom sin utgångspunkt i överväganden om publikens klasstillhörighet. Visserligen var museet konsekvent riktat till den inkluderande kategorin ”den breda allmänheten”. Men vissa typer av visualiseringar ansågs särskilt värdefulla för att nå en publik utanför de så kallade bildade grupperna. När man konstaterade att ”grafiska framställningar och fotografier” tillhörde det ”mera populära åskådningsmaterialet” syftade detta också på att materialet tilltalade en bred publik.⁶⁹ Om det sociala museet skulle fungera som ett medium för att binda samman allmänheten i en gemensam samhällsförståelse behövde materialet vara intresseväckande och direkt tillgängligt också för samhällets lägre skikt. På samma gång skulle det sociala museet bidra till ett slags klassharmonier. Idealt sett skulle publiken inte bara betrakta samhället genom dessa utställningar, utan bli delaktig i en medborgerlig aktivitet.

Noter

- 1 [Cadet], ”Det svenska tuberkulosemuseet: En intressant länk i Nationalföreningens arbete”, *Svenska Dagbladet* 8/5 1906.
- 2 [H. C.], ”Är vår utställning instruktiv? Några ord om konsten att se och konsten att utställa”, *Svenska Dagbladet* 24/5 1897.
- 3 Detta är ett tema som jag undersökt i *Den isolerade medborgaren: Liberalt styre och uppkomsten av det sociala vid 1800-talets mitt* (Hedemora: Gidlunds, 2003), särskilt kap. 3, samt i uppsatsen ”Att framställa vetenskapliga maskiner: Statistikens

- medieformer under 1800-talets andra hälft”, i *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004).
- 4 Se exempelvis Janet R. Horne, *A social laboratory for modern France: The Musée social and the rise of the welfare state* (Durham: Duke University Press, 2001), om den franska centralorganisationen som bildades efter världsutställningen 1889. David Östlund, *Det sociala kriget och kapitalets ansvar: Social ingenjörskonst mellan affärsintresse och samhällsreform i USA och Sverige 1899–1914* (Stockholm: Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, 2003), berör den permanenta svenska sociala utställningen 1906 i en jämförelse med amerikanska förebilder.
 - 5 Se exempelvis Alessandra Ponte, ”Building the stair spiral of evolution: The Index museum of sir Patrick Geddes”, *Assemblage*, nr 10, 1989, 46–64; Karin Kaufmann, *Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden von 1926 bis 1932* (München, 1987); Friedrich Stadler, red., *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit, Otto Neurath – Gerd Arntz: Otto Neurath und sein Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien 1925–1934* (Wien: Löcker, 1982).
 - 6 Maria Grever & Berteke Waaldijk, *Transforming the public sphere: The Dutch national exhibition of women’s labour in 1898* (1998; Durham: Duke University Press, 2004); Sybilla Nikolow & Christine Brecht, ”Displaying the invisible: ’Volkkrankheiten’ on exhibition in imperial Germany”, *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 31, 2000; Shawn Michelle Smith, *Photography on the color line: W. E. B. Du Bois, race, and visual culture* (Durham: Duke University Press, 2004).
 - 7 Stefan Poser, *Museum der Gefahren: Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik* (Münster: Waxmann, 1998).
 - 8 Se Anders Ekströms bidrag i denna antologi samt densammes ”Siffror ord eller bilder? Synpunkter på produktionen av statistik vid mitten av 1800-talet”, *Lychnos* 1999, 133ff.
 - 9 *Katalog öfver Stockholms stads utställning, utgifven af Stockholms stads utställningskommitté* (Stockholm, 1897), 7.
 - 10 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm, 1897), 357f & 361.
 - 11 Hasselgren, 364ff.
 - 12 För beskrivningar av materialet i utställningen, se exempelvis *Katalog öfver Stockholms stads utställning*, passim; Hasselgren, passim.
 - 13 E. W. Dahlgren, red., *Stockholm: Sveriges hufvudstad skildrad med anledning af Allmänna konst- och industriutställningen 1897* (Stockholm, 1897), bd 1, vii–x.
 - 14 Emil Kinander, ”Stockholms stads utställning”, i *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897: Officiell berättelse utgifven på uppdrag afförvaltningsutskottet*, red. Ludvig Looström (Stockholm, 1899–1900), del 1, 249.

- 15 [F. Ö. W.], "Litteratur", *Svenska Dagbladet*, 31/8 1897.
- 16 [E. W.], "Stockholm", *Svenska Dagbladet*, 4/9 1897.
- 17 Uttrycket kom från förarbetena till utställningen, se *Stockholms stadsfullmäktiges beredningsutskotts utlåtanden och memorial år 1896* (Stockholm, 1897), bihang nr 37, och återgavs närmast regelmässigt, jämför *Katalog öfver Stockholms stads utställning*, 7, Kinander, 30. För besökare från andra delar av Sverige och andra länder talade man ofta om att ge en fördelaktig bild av det allmänna tillståndet i det kommunala arbetet, i specialkatalogen gavs också korta summeringar av utställningen på franska, tyska och engelska.
- 18 *Stockholms stadsfullmäktiges [...] memorial år 1896*, bihang nr 37.
- 19 Några systematiska beskrivningar eller bilder av SCB:s utställning har inte återfunnits. En rekonstruktion är dock möjlig genom förarbeten och räkenskaper i centralbyråns arkiv, se främst Kansliets arkiv: G1b: vol. 40, "Redovisning för medel anvisade [...] [till] 1897 års Allmänna Konst- och Industriutställning i Stockholm"; Ö1: vol. 19, "Beräkningar till kartor och diagram för [...] Stockholmsutställningen år 1897". För citaten, se brev i Kansliets arkiv: E1: vol. 11, dnr 2373. Stereogrammet mediehistoria har jag analyserat i uppsatsen "Att konstruera vetenskapliga maskiner".
- 20 Det hygienska museet har ännu inte ägnats några vidare historiska undersökningar. Uppgifterna här ur Klas Linroth, "Stockholms hälso- och sjukvård", i *Stockholm: Sveriges hufvudstad skildrad med anledning af Allmänna konst- och industriutställningen 1897*, red. E. W. Dahlgren (Stockholm, 1897), bd 1, 497.
- 21 E. Almqvist, "Några ord om den kollektivutställning öfver sjukvård och sanitära arbeten i Sverige, som finnes utställd i Nordiska Museet", *Hygiea*, vol. 59 (1897), 645-647.
- 22 *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897: Revy i bild och ord, utgifven som gratisbilaga till illustrerade familjetidskriften För svenska hem* (Stockholm, 1897), 123.
- 23 [T. L.], "Social ekonomi. Hälsovård. Fattigvård", *Aftonbladet* 5/9 1900.
- 24 Ibid.
- 25 Se Ponte, särsk. 51-56; Helen Meller, *Patrick Geddes: Social evolutionist and city planner* (London: Routledge, 1990), 113f.
- 26 Ponte, 49-55; Meller, 102-109.
- 27 [E.], "Stockholmsutställningen: Stockholms stads paviljong", *Post- och Inrikes Tidningar* 7/8 1897.
- 28 [K. af G.], "Allmänna arbeten på Stockholms stads utställning", *Svenska dagbladet* 3/6 1897.
- 29 [P. S.], "Stockholms stads utställning", *Dagens Nyheter* 25/5 1897.
- 30 Hasselgren, 363f.

- 31 [E.], "Stockholmsutställningen: Stockholms stads paviljong", *Post- och Inrikes Tidningar* 7/8 1897.
- 32 *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm* 1897, 43.
- 33 [K. af G.], "Allmänna arbeten på Stockholms stads utställning", *Svenska Dagbladet* 3/6 1897.
- 34 Hasselgren, 362; Kinander, 237f.
- 35 [E.], "Stockholmsutställningen: Stockholms stads paviljong", *Post- och Inrikes Tidningar* 7/8 1897; se även [K. af G.], "Allmänna arbeten på Stockholms stads utställning", *Svenska Dagbladet* 3/6 1897; [P. S.], "Stockholms stads utställning", *Dagens Nyheter* 25/5 1897.
- 36 [E.], "Stockholmsutställningen: Stockholms stads paviljong", *Post- och Inrikes Tidningar* 7/8 1897
- 37 *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm* 1897, 122.
- 38 *Katalog öfver Stockholms stads utställning*, 76.
- 39 Horne, kap.1–2.
- 40 Om museibegreppet vid denna tid tycks förvånansvärt lite vara skrivet. För exempel på museiformer i samtiden och deras samverkan med andra medier liksom de flytande gränserna mellan kommersiella underhållningsattraktioner och vetenskapliga representationer, se exempelvis Vanessa Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), kap. 4; Eva Åhrén Snickare, "Känn dig själv! Om vaxkabinett och anatomiska utställningar", i *Den mediala vetenskapen*.
- 41 Om grundandet av *Musée social*, se Horne, kap. 2, överbäganden om namnet på s. 92.
- 42 För en diskussion om den reformism som CSA stod för, se Östlund, särsk. kap. 6 där den inledande deklARATIONEN återges på s. 308 samt Marika Hedin, *Ett liberalt dilemma: Ernst Beckman, Emilia Broomé, G H von Koch och den sociala frågan 1880–1930* (Eslöv: Symposium, 2002).
- 43 [A. H.], "De Chambruns stiftelse: Le Musee Social", *Aftonbladet* 11/10 1897; "Ett socialmuseum", *Stockholms Dagblad* 16/5 1898; "Ett socialmuseum", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 27/5 1897.
- 44 Se exempelvis förordet i *Katalog öfver utställare vid CSA:s permanenta utställning i Stockholm* (Stockholm, 1906), 2: Utställningen avser "bereda allmänheten tillfälle till studier angående sociala förhållanden och sociala företag i Sverige".
- 45 Citaten ur Erik Palmstierna, "Social folkupplysning", *Social Tidskrift*, vol. 5, 1905, 305–307.
- 46 Gerard Halfred von Koch, "En social utställning [i Berlin]", *Social Tidskrift*, vol. 5, 1905; idem, "En enastående utställning [i Liège]", *Social Tidskrift*, vol. 5, 1905;

- Matilda Widegren, "Den sociala utställningen i S:t Louis 1904", *Social Tidskrift*, vol. 5, 1905. Citatet från Widegren, 104.
- 47 von Koch, "En social utställning", 65, 70.
- 48 von Koch, "En social utställning", 67ff.
- 49 Widegren, 101-104.
- 50 Se *Styrelsens berättelse vid årsmötet 20 april 1906*, Meddelanden från CSA, nr 3 (Stockholm, 1906), 18-19.
- 51 Östlund, särsk. 321ff. Vilken organisation som ska tillskrivas den slutliga utställningen är inte alldeles lätt att avgöra. Föreningen för arbetarskydd (FFA) och Nationalföreningen mot tuberkulos fick störst del av utställningsytan, och tilldelades både huvudrollen och mest utrymme i pressrapporteringen. Se också "Social utställning i Stockholm", *Dagens Nyheter* 8/11 1905; "De sociala utställningarna", *Dagen* 7/12 1905 och *Dagens Nyheter* 7/12 1905 för beskrivningar av FFA som huvudman.
- 52 "Sociala utställningar", *Svenska Dagbladet* 10/3 1905.
- 53 "Permanent social utställning", *Svenska Dagbladet* 24/11 1905; Emilia Broomeé, "Sociala utställningar", *Öresunds-Posten* 31/1 1906, samt ett flertal andra tidningar; Gerda Meyerson, "Behöfva vi social kunskap?", *Idun: Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet* 1/2 1906.
- 54 För rapporteringen från invigningen och dagarna närmast därefter, se exempelvis "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 29/4 1906; "Den sociala utställningen: Den första i sitt slag i Sverige", *Svenska Dagbladet* 29/4 1906; "Den ständiga utställningen för arbetarskydd", *Social-Demokraten* 30/4 1906; "Sociala utställningen i Stockholm", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 30/4 1906; "Sveriges sociala utställning: Den första i sitt slag", *Dagen* 30/4 1906; [T. B.], "Den sociala utställningen", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1/5 1906; [Sv. P.], "Den sociala utställningen", *Social-Demokraten* 5/5 1906; "Social utställning i Stockholm", *Hvar 8 dag* 6/5 1906;
- 55 Citatet från "Den sociala utställningen", *Idun* 3/5 1906; om publikens sammansättning, se exempelvis "Den sociala utställningen II" *Social Tidskrift*, vol. 6, 1906, 188; jämför även "Kampen mot lungsoten", *Arbetet* 29/5 1906.
- 56 Citat ur "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 11/12 1905.
- 57 Se exempelvis Meyerson, passim, citaten på s. 49 & 51.
- 58 "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 29/4 1906; Meyerson, 50.
- 59 Om svårigheten att fotografera, se "Stockholms stads utställning", *Årets minnen*, nr 6, 1897, 6; om omöjligheten att i text beskriva materialets rikedom, se "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 29/4 1906; om nödvändigheten av att själv se exempelsamlingarna, se "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 5/5 1906.

- 60 "Den sociala utställningen", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1/5 1906.
- 61 [Cadet], "Det svenska tuberkulosmuseet: En intressant länk i Nationalföreningens arbete", *Svenska Dagbladet* 8/5 1906.
- 62 Neander, "Tuberkulosutställningen i Stockholm", 109.
- 63 "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 11/12 1905; se också "Sociala utställningar", *Svenska Dagbladet* 10/3 1905. Stort arbete lades också ned på att omvandla mängder av officiell statistik från exempelvis Kommerskollegium till mer tillgängliga tabeller, se "Den sociala utställningen: Den första i sitt slag i Sverige", *Svenska Dagbladet* 29/4 1906.
- 64 [K. E.], "Det sociala upplysningsarbetet", *Dagen* 31/1 1906.
- 65 [Cadet], "Det svenska tuberkulosmuseet: En intressant länk i Nationalföreningens arbete", *Svenska Dagbladet* 8/5 1906.
- 66 Neander, "Tuberkulosutställningen i Stockholm", 109.
- 67 [Sv. P.], "Den sociala utställningen", *Social-Demokraten* 5/5 1906; se också -rs-, "Den sociala utställningen I", 152.
- 68 "Den sociala utställningen", *Dagens Nyheter* 29/4 1906.
- 69 "Den sociala utställningen II", *Social Tidskrift*, vol. 6, 1906, 189.

Ylva Habel

”Kvinnorna på utställningen”: Feminina dygder och odygder på Stockholmsutställningen 1897

Som flera mediehistoriskt intresserade forskare har hävdat var världsutställningarna under det sena 1800-talet betydelsefulla som diskursiva iscensättningar av modernitet, vars betydelse ofta gavs relief genom att kombineras med scenarion och mediala sammanhang som pekade mot det förflutna.¹ Att betrakta dåtidens utställningar som tidsliga mediefenomen är därför intressant, eftersom utställningen var ett slags ”totalt” medium som på ett variationsrikt sätt kunde rymma och integrera ett antal andra mediala företeelser. På det kondenserade utställningsområdet erbjöds besökarna anblicken av en mångfald tidsliga och rumsliga utsnitt som man – via olika illusoriska tekniker – kunde träda in i. Väl på plats kunde publiken inta positioner från vilken historisk tid, samtid och framtid kunde ses och jämföras; det gestaltade tidsavståndet mellan utställningsbesökaren och det sedda kunde därmed betraktas som på en gång utplånat och accentuerat.

I likhet med andra större expositioner omgavs iscensättningen av Stockholmsutställningen 1897 av en kollektivt medierad och upprepad inskription av utställningen som historisk brytpunkt – något som inte minst är uppenbart om man betraktar den ur ett genusperspektiv. Stockholmsutställningen och dess ramverk var en dubbeltydig arena för historiskt symboltyngda framställningar av genus. Å ena sidan fanns här ett helt typgalleri av konventionella performanser för kvinnor och män att träda in i, som kommittémedlemmar, kongressdeltagare, utställare eller besökare. Å den andra sidan framstod utställningen specifikt för kvinnor som ett slags villkorsförändring av officiell karaktär, där de som utställare eller deltagare i kvinnokongresser kunde omförhandla sina positioner.

Med utgångspunkt i tidskriftsmaterial strävar den här artikeln efter att synliggöra delar av den skriftliga diskursproduktionen om kvinnors deltagande i utställningens mikrokosm. I fokus står tidskriften *Idun*, som också fanns representerad med en liten paviljong – Iduns salong – i Nordiska museet under utställningssäsongen. Via nedslag i *Iduns* bevakning av ”Kvinnornas palats” på utställningsområdet är avsikten att gradvis zooma in till marknivå för att göra bekantskap med den fiktiva landsortsbesökaren Lovisa Petterkvist, som rapporterade från utställningen i en serie ”utställningsbref”. Genom att lyfta fram *Idun*-skribenternas iscensättning av olika rundvandringsscenarioer är tanken att belysa hur kvinnliga läsare och besökare adresserades och hur de antogs kunna uppleva utställningen och andra kringliggande aktiviteter. Inför Stockholmsutställningens öppnande utgjorde rundvandringssberättelserna viktiga beståndsdelar i det mediala kunskapsstoff, som i ord och bild gav såväl stockholmare som landsortsbesökare kännedom om utställningslandskapet och hur det bäst skulle genomföras. Iscensatta i enlighet med den pedagogiska tanken om iakttagelse- och åskådningspedagogik, erbjöd rundvandringssredogörelserna konkreta manualer för förebildliga och lärarika seendeakter.

Kvinnor på utställning – fridsamma eller stridbara?

Den Allmänna Konst- och Industriutställning, som skall ega rum i Stockholm under sommaren 1897, blir af den omfattning och betydelse, att den helt visst kommer att överträffa äfven mycket långt gående förhoppningar. Den kommer att visa, att den svenska industrin ingalunda, såsom man påstår, befinner sig i ett tynande läge, utan att den sedan utställningsåret 1866 gjort oerhörda framsteg på nästan alla områden. [...] De tekniska läroverken utsända hvarje år en skara unga män, hvilkas uppfostran särskilt varit rigtad på att lära dem tillämpa vetenskapens resultat på det industriella arbetet, och som med lif och lust hugga in på olika områden af industriens stora arbetsfält, för att, sedan de mognat i lifvets praktiska värf och förtjänat sina riddarsporrar, grunda nya industrigrenar eller lyfta dem, som redan finnas. [...] 1897 års utställning [kommer] att draga till sig stora skaror af besökande äfven från aflägsna länder samt att gifva en väckelse och ett uppsving åt hela vårt land och förnämligast åt dess hufvudstad. Utställningen bör därföre befrämjas af hvarje fosterlandsvän.²

På ett uppenbart sätt framställde utställningarna historiska orienteringspunkter och några av de mest synliga diskurserna som producerades kring dem var de fosterländskt högstämda uppskattningarna av deras historiska värde, ofta skrivna långt före invigningsdatumet. Det gäller till exempel för citatet ovan, hämtat från det första numret av *Nordens Expositionstidning*, utgivet ett helt år före invigningen i maj 1896. Samtidigt erbjöd utställningen och dess kringpublicitet ett slags generalmönstring av samtiden och utgjorde en arena för förhandlingar av kulturella värden i vid bemärkelse.³

För ett stort antal manliga aktörer inom och kring utställningskommittéerna innebar möjligheten att få arbeta med en utställning ett betydelsefullt karriärsteg.⁴ Deras arbetsinsatser omgavs ofta av stor publicitet, vilket gav dem och evenemanget en historisk aura redan under utställningens förarbete. Under den period *Nordens Expositionstidning* utgavs, pryddes omslaget till varje nummer av fotot på någon för utställningen framstående manlig profil, i ett fall även av en kvinnlig.⁵ I mångt och mycket var Stockholmsutställningen och dess ramverk en sfär där performativa och högstämda manifestationer av heroisk maskulinitet formligen trängdes i ceremoniel, kongresser och festmiddagar.

Men beroende på från vilket perspektiv Stockholmsutställningens mediala ramverk betraktas kan också detta förhållande beskrivas på olika sätt. Å ena sidan synliggjordes på ett konkret sätt det maskulinas och det femininas föreställda domäner på området, bland annat genom att kvinnor i ett relativt sent skede inbjöds att ta del med en utställning kring hemslöjd. Å den andra sidan var konsthallen en av de mest betydelsefulla sektionerna och där fick kvinnliga konstnärers verk en jämförelsevis bred representation i samverkan med de manligas.⁶

Världsutställningar hade tidigare tagits i anspråk som feministiska arenor, där frågor kring kvinnans samhällsroll och intressen avhandlades och där idéer utbyttes mellan olika kvinnoförbund på allt större kongresser.⁷ Under en period var kvinnokongresserna ett stående inslag på världsutställningarna, och förstärkte den internationella dialogen mellan olika länders förbund. Vid kvinnokongressen i Washington 1880 hade det första steget tagits till att bilda ”The International Council of Women”, en sammanlutning som senare konsoliderades vid det internationella kvinnomötet på Chicagoutställningen 1893.⁸ Stockholmsutställningens nordiska kvinno-

kongress hölls av det nyligen startade Svenska kvinnors nationalförbund, som kommit till stånd genom de internationella kontakter som etablerats under Chicagoutställningens kongress.⁹

Med tanke på de välkända särartsdiskurser som gjorde sig gällande i talet om kvinnors och mäns egenskaper och samhällsroller under denna period, är det svårt att göra anspråk på att säga något i grunden nytt om den officiella framställningen av kvinnors deltagande på Stockholmsutställningen 1897. Samtidigt finns det en intressant variation i kvinnornas sätt att positionera sig i relation till ett slags föreskriven husmorsfemininitet. Inför Chicagoutställningen 1893 hade en samling svenska kvinnoföreningar publicerat den svensk- och engelskspråkiga skriften *Översikt af den svenska kvinnans sociala ställning: Utgifven i anledning af verldsutställningen i Chicago år 1893*. Den inkluderade en kronologisk redogörelse över svenska kvinnors rättsliga och sociala ställning genom tiderna, samt en förteckning över och presentation av landets kvinnoaksföreningar. Häftets inledning ger en bild av den svenska kvinnans karaktärsdrag – med tydlig avsikt att imponera:

Genom de gamla nordiska sagorna kunna den nordiska och följaktligen också den svenska kvinnans karaktär och sociala ställning under de äldsta historiska tiderna ganska väl bedömas. Redan under dessa tider åtnjöt den svenska kvinnan större aktning och anseende än hvad som af lagens bokstaf synes. Själfuppföring, sinnesnärvaro och klokhet, liksom äfven list och förslagenhet samt en lågande hämndlystnad äro de drag i den nordiska kvinnokaraktären, som skarpast framträda.¹⁰

Häftet omnämnde även sköldmör ”vilka ej skydde [...] att deltaga i stridens vimmel”; i den historiska beskrivningen av den svenska vikingahustrun sammansmälte således husmoderns gestalt med amazonens. Kvinnans position i hemsfären betraktades därtill som upphöjd: ”I sitt husmoderliga kall åtnjöt hon stor själfständighet. Barn och tjenare skulle lyda hennes befallningar”.¹¹ Husmodern förefaller här ha regerat hemsfären som ett litet rike. Med tanke på att världsutställningar lanserades som internationella möten för fredlig tävlan mellan folken, är det intressant att se i vilken hög grad den svenska kvinnan presenterades som stridslysten inför systerförbunden på Chicagomötet. I skriften gavs även mer samtida exempel på svenska kvinnors intresse för försvarsfrågor, exempelvis genom ”Den svenska kvinnoföreningen för fosterlandets försvar” som startade 1884. I presen-

tationen sa sig föreningen vilja motverka ”kosmopolitiska och försvarsnihilistiska sträfvanden”, och man skänkte ansevärda summor för inköp av vapen samt förstärkning av några av landets befästningar.¹²

Om man gör nedslag i *Iduns* spalter i anslutning till Stockholmsutställningens nordiska kvinnokonferens i slutet av september 1897, framträder en mer dämpad och betydligt fridsammare retorik, som tar tydlig distans från Chicagoskriftens aggressiva hållning. Tidskriften hälsade kongressdeltagarinnorna som ”nordens fridkullor”, och lyckönskade dem i deras strävan för framåtskridande, barmhärtighet och humanitet.¹³ Frågeställningar som framträder tydligt i de tre tidskriftsnummer som behandlar kvinnomötet, är hur de olika kvinnofrågorna kan och bör artikuleras och vilka anspråk de kan omfatta. Flera talare uppehöll sig kring framställningen av kvinnorörelsen i dess helhet och en viss oro uttrycktes för alla former av uttalat expansiva, radikala emancipationssträvanden, som kunde innebära att kvinnan överträdde gränserna för sin naturliga kallelse. Ett inte obetydligt utrymme ägnades åt att definiera vilka dessa kunde vara och att säkerställa att kvinnorörelsen höll sig inom dem för att inte träda in på mannens områden. Intressen för krig och jakt framställdes här följaktligen som ”okvinnliga”.¹⁴

Shelley Stamp har i sin studie av 1910-talets film- och medieoffentlighet i Chicago visat hur suffragetrörelsen hade att bemöta en biologisk motdiskurs som via film och press karikerade deras representanter som bokstavligen förmanligade. I komiska eller apokalyptiska skildringar framställdes det som en överhängande risk att deras röster och anletsdrag skulle förgrovas av aggressivt agiterande. En av suffragettledarnas mediala svarsstrategier var att framträda i stumma filmanföranden adresserade direkt till filmpubliken, där de med en värdig, modererad och feminin gestik visade hur fel belackarna hade.¹⁵ Även om ingen liknande motsättning ventilerades av de talare som på den nordiska kvinnokonferensen manade till en politik- och agitationsbefriad kvinnoemancipation, så antyder försiktighetsargumenten att de befann sig i en liknande riskzon. Flera av de anföranden som återgavs i *Idun* genomsyras av försäkningar om att kvinnans feminina mjukhet inte skulle ta skada, så länge engagemanget för kvinnosaken var balanserat och samhällskritiken ”måttfull”.¹⁶

Som Anders Ekström påtalat i sin studie *Damen med velocipeden* fokuserades mycket av tidens intresse för kvinnans ökade synlighet i offentligheten

kring hennes framträdande, hennes sätt att föra sig, hennes klädsel och blickar på omvärlden. Även om cykeln skapade nya rörelsescheman för kvinnor och en friare tillgång till stadens rum, omgavs dessa rörelser av en fortsatt internaliserad granskning av den egna kroppen, dess klädsel och hållning, fast i förskjutet form. I tidskriften *Hjulsport* skrevs utförligt om vilken hållning som var lämplig för kvinnor i sadeln och deras klädsel underkastades ingående bedömningar. Det förebildliga cyklandets välavvägda och regelbundna rörelser blev i sammanhanget även ett sätt att konkretisera idén om kvinnans fortsatta behagfullhet och måttfulla emancipation. Otämjd fysisk ansträngning associerades med underklass, förmanligande och upproriska tendenser.¹⁷ En liknande internaliserad granskning löper som en undertext i kvinnokonferensens förhållningssätt till kvinnosaken, något som exempelvis kom till uttryck i skribenternas omdömen om de olika talarnas framträdanden. Genomgående kommenterades deras femina grace och stil, som på en och samma gång behandlades som resultatet av natur och kompetent genusperformans.

Upptakten till kvinnornas deltagande som utställare i Stockholm 1897 präglades till viss del av det måttfullt kritiska förhållningssätt som beskrivits ovan. En fråga som gav upphov till friktion var den om ”Kvinnornas palats” i Nordiska museet. Ett drygt år före Stockholmsutställningens öppnande skrev utställningens blivande presschef Thore Blanche en vördsam inbjudan i *Idun*, främst riktad till skickliga handarbetande kvinnor, som uppmanades att hedra utställningen med sina verk i en speciell avdelning i Nordiska museet. Blanche påminde om hur ”Handarbetets vänner” på utställningarna i Köpenhamn 1888 och Chicago 1893 överglänst andra nationers utställda textilier, och beklagade att kvinnor tidigare motsatt sig förslaget att en särskild byggnad skulle viggas åt deras arbete. ”Hela denna idé torde i själva verket ha råkat i baklås genom den i stort sedt misslyckade ’the Womens Building’ i Chicago”, menade Blanche. ”Man kan också med skäl fråga, hvartill det skall tjäna att skilja på manligt och kvinnligt arbete, då de i det allmänna livfet ha så många gemensamma beröringspunkter, och då de ju på en utställning genom att uppträda sida vid sida just genom sin olikhet bidra till att skänka det hela lif och omväxling. Ursprunget röjer nog sig själft utan alla yttre åtgärder.”¹⁸

Under lång tid var det därefter tyst om frågan i *Iduns* spalter. När kvinnoklubbens diskussion om ett eventuellt deltagande i ett ”Kvinnornas palats”

summerades av Gerda Meyerson i tidskriften i början av oktober 1896, återstod endast sju månader till utställningens öppnande. Frågan tycks ha aktualiserats av danska kvinnoförningars initiativ att låta uppföra en ”Kvindernes bygning” i Köpenhamn, som skulle inrymma enklare restauranger, klubblokaler och en badinrättning för kvinnor, samt gemensamhetsbostäder för arbetande unga flickor. Även om kvinnoklubbens mötesdeltagare sade sig vara imponerade av detta projekt, förhöll sig många tveksamma till ett liknande svenskt företag. Det framgår inte klart av artikeln om byggnaden i så fall skulle vara permanent eller endast uppföras under utställningssäsongen, men när Danmarks exempel föredragits restes två större invändningar. Dels ville man inte på detta sätt framhäva sig som kollektiv eller göra ”kvinnosak” av sitt deltagande. En talare menade att en separat utställning skulle isolera kvinnorna ytterligare. Dels såg man inget behov av nya sociala och hygieniska verksamheter eftersom fungerande sådana redan bedrevs av de filantropiska kvinnoförningarna. Ett alternativt förslag var istället att man skulle bygga ett ”Folkets palats” där kvinnligt och manligt ledd filantropi kunde samla människor ur alla samhällsklasser. ”Vore det icke mera fosterländskt och värdigt, om de svenska kvinnorna tänkte på ett ’Folkets’ i stället för ett ’Kvinnornas palats’?”¹⁹ Flertalet mötesdeltagare röstade senare för idén om ett ”Folkets palats”.

Var det blygsamhet som fick kvinnorna att inledningsvis motsätta sig idén om ett ”Kvinnornas palats”? Troligtvis inte. Bakom de återhållsamma och summariska formuleringarna som artikelförfattarna Blanche och Meyerson förmedlar, skymtar komplexa balansakter kring vilka vägar till inflytande som borde och kunde väljas av kvinnor. Som Blanche framhöll hade svenska kvinnor gjort sig internationellt bemärkta genom skickligt handarbete. Dessutom hade ett alltmer organiserat engagemang i hemslöjdens utveckling bidragit till att perforera hemsfärens gränser och flytta fram deras positioner i offentligheten.²⁰ Men om hemslöjden vid denna tid hade vuxit fram som en maktsfär för kvinnor, gällde det främst etablerade representanter ur de övre sociala skikten. Hade yngre och mer progressivt sinnade kvinnor något att hämta där? Eller stödde de standpunkten att ”samarbetet och samverkan mellan könen blir den naturligaste och mest uppfostrande vägen”? Klassintressena doldes diskret i Meyersons framställning, främst genom att olika röster som höjdes i frågan inte identifierades.²¹

Att ”kvinnosaken” inte bara skapade konflikt mellan könen, utan även mellan äldre och yngre generationer kvinnor, som i olika grad stödde eller motsatte sig den dominerande föreställningen om köns komplementaritet, har bland annat påtalats av Ekström. Kvinnorörelsen mot slutet av 1800-talet sönderföll i två generationer ”nya kvinnor” med skilda politiska agendor och klassbakgrunder. Den äldre tog sin utgångspunkt i den borgerliga eller aristokratiska hemsfären, och i intresset för frågor kring hemlivets förbättring, sociala och medicinska reformer. De var representanter för den långsamma och friktionsfria förändringens strategi som artikulerades på den ovan nämnda kvinnokonferensen. Den yngre generationen ifrågasatte mer direkt den rådande tanken om kvinnors och mäns särart och ställde krav på att kvinnors emancipation måste innebära en fullvärdig medborgarstatus, likvärdig tillgång till arbete, till rörlighet och politiskt liv i offentligheten.²²

”Till Utställningen, Till utställningen!”: Damer och kommunikation

Avsikten med ovanstående diskussion har inte varit att generellt diskutera den svenska kvinnoemancipationens mediala strategier kring 1900, utan snarare att ge exempel på hur kvinnor i sitt deltagande på Stockholmsutställningen 1897 producerade diskurser om köns komplementaritet. Utställningen erbjöd sig både som ett slags officiell villkorsförändring kring kvinnors samhällsroller och som en insceneringsinstans för feminina performans. Liksom cykeln möjliggjorde nya rörlighetsscheman för kvinnor under 1890-talet, kan Stockholmsutställningen betraktas som en bärare av nya – om än mycket tidsbegränsade – öppningar till offentligheten för sina kvinnliga besökare. För dem innebar evenemanget ett tillfälle till rörlighet och ohöljt betraktande på ett sätt som oftast inte var möjligt i det vardagliga stadslandskapet: ”En dam bör både på gatan och i sällskap hålla sina ögon i styr, så de icke ystert flyga kring och sqvallra om egarinans eröfringslusta eller något ännu värre”.²³ Dels angav utställningens disposition och kringpublicitet pedagogiskt lämpliga rörelsesekvenser och seendeakter för sina publik, dels stod inte den kvinnliga besökarens dygd på spel på samma sätt som om hon valde att ströva runt utan mål i stadens rum. Utställningen gav åtrån till rummet ett alibi.

I likhet med en större konsert föregicks Stockholmsutställningen av en rad mediala repetitioner, varav preliminära iscensättningar av själva utställningsbesöket var några av de mest märkbara fenomenen. Under perioden för utställningens uppförande fick den läsande publiken göra återkommande virtuella rundvandringar på området, suggestivt iscensatta av skribenternas pennor. I det andra numret av *Nordens Expositionstidning* publicerades den första av tidskriftens återkommande rundvandringar på Djurgårdsslätten, illustrerad med åtta stora bilder av några av utställningens mest betydelsefulla byggnader. Tidningen utlovade att även framdeles systematiskt kartlägga området och byggnadsarbetets fortskridande i text och bild: ”För att konstatera fortgången af det stora byggnadsarbetet på Lejonslätten har genom kommissariatets försorg fotografier tagits en gång i hvarje månad, och så att samma parti i olika stadier af fulländning återkommer i en följd af bilder. Det är några af dessa bilder från den 15 juni resp. den 15 augusti, som vi här äro i tillfälle att visa våra läsare.”²⁴

I den rika floran av utställningspublicitet framträder rundvandringsberättelsen som en genre värd uppmärksamhet i egen rätt. Dess uppenbara karaktär av virtuellt resande kan länkas till de samtida medier som erbjöd ögonblicksbilder från fjärran eller välkända platser: film, skioptikonbilder och stereoskop. I likhet med dem inbjöd också rundvandringsberättelsen till ett turistiskt förhållningssätt till bekanta miljöer, som därmed på ett sätt främmandegjordes.²⁵ Meningen att se hur utställningsbygget växte, följdes också av befolkningen i Stockholm, som inte nöjde sig med att se det på bild. Den 8 mars 1897 fick området stängas eftersom det stora intresset från allmänheten blivit ett hinder i arbetet.²⁶

I *Iduns* spalter framträdde i huvudsak två typer av rundvandringsberättelser inför och under utställningssäsongen. Den ena var en artikelserie författad av Adolf Hellander, ”Kvinnorna på utställningen”, med officiellt vägledande och informativa syften. Den andra följetongsliknande berättelsen ”I Stockholm” skrevs av den fiktiva utställningsbesökaren Lovisa Petterkvist från Jokkmokk – vars komiskt gestaltade upplevelser på utställningen diskuteras längre fram. Hellander agerade genom *Idun* officiell vägvisare, särskilt genom sektionerna med kvinnliga utställare, och tog även på sig uppgiften att i varsamma men samtidigt entusiasmerande ordalag mana sin kvinnliga läsekrets att se utställningen. Omkring fem veckor före invigningen påbörjade han en tematiskt ordnad kartläggning av utställ-

ningens avdelningar i levande och detaljerade rundvandningsbeskrivningar. I en serie om tretton artiklar fick den kvinnliga läsekretsen följa denne ”osynliga” ciceron i spåren.

Förutom att Hellander iscensatte virtuella besök i sina rundvandningsredogörelser, gick han intensivt in för uppgiften att vara en förmedlande länk mellan utställningen och en föreställt försynt, men nyfiken läsarskara i Stockholm och andra delar av landet. Utan att direkt adressera frågan om kvinnornas problematiska relation till offentligheten, försökte han förekomma deras eventuella farhågor genom att försäkra dem om att de hade en viktig uppgift i att skänka fest och glans åt det kommande evenemang-
et. När sommaren nalkades föreställde sig Hellander att *Iduns* läsare trånade efter att få besöka Stockholmsutställningen:

Under vanliga förhållanden bruka väl *Iduns* ärade läsarinor vid denna tidpunkt på våren drömma om lifvet vid badorterna, om det nervstilandande lugnet på det fridfulla sommarnöjet. [...] Men här har kommit en ny och brinnande längtan öfver eder, ärade läsarinor, en längtan, som måste tillfredställas, om ni icke skola anse hela sommaren 1897 fullständigt förfelad, – det är att få skåda, att få vara med i det brusande lifvet på den stora nordiska utställningen i Stockholm. Och därför, tänker jag, ljuder samma lösen i *Iduns* vida läsekrets i alla landamärer: ’Till Utställningen! – Till utställningen!’ Och ni infinna eder nog. För öfrigt, hvad blefve det väl med hela den storartade utställningen, om damerna icke skulle komma, om ni överläte alltsammans åt oss ’otäcka karlar’? Ja, mina damer, det är ni som skola gifva glans, lif och den rätta färgen åt det stora nationella företaget. Det är ert varma intresse, er smittande entusiasm, ert bifall, som i icke obetydlig mån skola bereda utställningen framgång, och slutligen är det ni, som skola gifva hela utställningslifvet därute på utställningsfältet den nobla ton och glada endräkt, som bör känneteckna en folkens stora fredsfest.²⁷

Några av de mest suggestivt författade promenaderna var de som ledde till paviljonger avsedda speciellt för den kvinnliga publiken. I Nordiska museet hade tidskriften inrett sin egen avdelning, *Iduns* salong, avsedd att utgöra en av flera avskilda oaser för de kvinnliga besökarna. I sin presentation av salongen drog Hellander ned på tempot och beskrev i detalj dess placering och interiör för sina läsarinor:

Och nu, mina älskvärda damer, efter dessa små förutskickningar om idé-ens uppkomst och om arbetets ordnande, låtom oss tänka oss, att utställningen är öppnad och att vi alla befinna oss därute midt i surret och det jublande lifvet. Nåväl, vi glida genom trängseln, vi skynda öfver den stora vackra och blomstersmyckade planen framför Industrihallen och rikta kosan mot Nordiska museets stilfulla, slottslika byggnad. Vi trädde in genom den stora midtingången, just där den provisoriska tillbyggnaden börjar, och gå vidare rätt fram. Vi behöfva ej *leta* efter Iduns salong, dess resning höjer sig där strax till höger och dominerar hela omgifningen. Vi hafva först ett par trappsteg, ty golfvet är något höjdt, och så befinna vi oss midt inne i den luftiga, ljusa, glada och höghvälfda sommarsalongen. Två sidor äro fullständigt öppna, endast skyddade af en i hvitt hållen balustrad, hvarifrån smäckra, dekorativa pelare sträcka sig upp mot taket. Från de öppna arkaderna har man den präktigaste utsikt öfver hela den stora hallen, där besökande myllra och i hvilken för öfrigt det hufvudsakligaste af kvinnoslöjd är exponerad. Midt för ingången är en stor nisch, som ger plats åt en bekväm panelsoffa, öfver hvilken befinner sig en vackert



Iduns salong på Stockholmsutställningen. Ur *Idun*, vol. 10, nr 35, 1897



Fram och baksida av "brefkort" från Stockholmsutställningen tecknade av Anna Palm. Axel Eliassons Konstförlag. Privat samling, Ylva Habel.

skulpterad hylla med sitt bibliotek. Här finna vi sålunda Iduns alla årgångar inbundna i de välkända röda banden, alla dess ”Hjälpredor” och *Iduns* hela romanbibliotek samt slutligen diverse uppslagsböcker. Det finnes således ganska mycket att ögna uti, medan vi hvila en stund.²⁸

I ett annat sammanhang har jag diskuterat hur utställningarna på ett smidigt sätt integrerade sin publik som tillfälliga invånare i paviljongerna. Därmed tilläts besökarna att bryta igenom representationens yta, träda in i ett givet scenario och ta det i besittning under den stund de betraktade föremålen eller läste den lektyr som fanns utlagd.²⁹ Även Iduns salong erbjöd en hemvist, där den som slog sig till ro blev en del av paviljongen, och där man också kunde tala med andra besökare. Utifrån ett övergripande medieringsperspektiv är den typen av samtal också intressanta ur den aspekten att utställningarna manade till en intensifierad kommunikation, inte bara mellan publik och utställningsinteriörer, utan mellan besökarna själva, vänner eller kolleger – via möten, kort, brev, klotter och telefoni.³⁰ Emellanåt föreföll det som om den faktiska upplevelsen av utställningsbesöket inte fick substans och bekräftelse förrän den förmedlats till andra. Kommunikationen fick därtill ett egenvärde i dessa sammanhang, främst som souvenir.

Under Stockholmsutställningen inbjöds specifikt den kvinnliga besökaren till paviljonger som gav möjlighet till kommunikation i avskildhet. Adolf Hellander manade sina läsarinnor att komma till utställningen och djärvt ”kasta sig ut i världsvimlet”, men var samtidigt mån om att de i Idunsalongen skulle finna en skyddad viloplats undan det nervpåfrestande larmet. Ett genomgående drag hos de paviljonger som var ämnade för en kvinnlig publik, var att de syftade till att samtidigt erbjuda avskildhet *och* intensifierad kommunikation med omvärlden. De damer som besökte ”Damernas paviljong” och Iduns salong kunde dra sig undan för att ordna frisyrr eller kläder och samtidigt passa på att skriva brev eller telefonera gratis. ”Varen nu så älskvärda, mina damer, tagen plats och sträcken ut er riktig bekväm”, skrev Hellander. ”Låten edra blickar öfverglida det hela, betrakten det vackra, hvälfda taket med sin läckert målade fris, låten edra ögon dröja vid Iduns fagra bild”, fortsatte han varsamt, ”och låten slutligen edert skönhetsinne smekas av de vällukter, som utströmma från alla fagra blomster. Och hör musiken, som tränger hit in, dämpad, melodiös och ljuf, så att den stillar nerver, i stället för att bringa dem i uppror! [...] Allt tycks man ha gjort

och uttänkt för att tillgodose er bekvämlighet och bringa er i det gladaste och älskvärdaste lynnet!”³¹ Efter att ha frammanat denna upplevelsekomposition av färg, ljud och doft, vägledde Hellander besökaren vidare in till en mer privat del av Iduns salong:

Ett hade jag så när glömt, mina damer – men låt mig viska det som en hemlighet i edert öra. Ni ser där i det öfre vänstra hörnet en elegant målade skärm. Bakom den kan ni helt plötsligt försvinna för att inträda genom dörren till en liten ”stilig” damtoalett, där ingenting lär vara glömdt, som kan tillfredsställa fordringarna på en väl inredd sådan. Kanhända sommarvärmen och strapatserna hafva bringat edra krusade lockar i oordning! Varen lugna, därinne finnas både spritlampa och dessa små smidiga tänger, hvilka edra kvicka fingrar behandla med sådan färdighet. Eder chevelyr blir åter charmant på några ögonblick.³²

Denna del av beskrivningen leder tillbaka till iakttagelsen att kvinnans närvaro i offentligheten var ett framträdande med krav på perfektion, som dessutom måste upprätthållas under en hel dag – utanför hemmet. I *Nordens Expositionstidning* beskrevs specifikt stockholmsdamernas klädelegans på utställningen som ett problem, då de ofta valt alltför känsliga utstyrselar och för tunnsulade skor för att klara längre promenader, väderomslag och trängsel. Skribenten hade till exempel vid sitt senaste besök fått syn på en ung dam med olycklig uppsyn som väntade på en väninna utanför utställningens ingång. Hennes klänning var redan nedfläckad och hennes lugg hade raknat i det fuktiga vädret.³³

Om man en sista gång återvänder till Hellanders beskrivning av Iduns salong, så omnämner han även dess kostnadsfria telefonservice, vilken möjligtvis kunde minska risken för att damer i väntan på sina väninnor skulle behöva exponera sig för väder och vind under längre stunder. Även i detta fall erbjuder Hellanders beskrivning en manual för läsarinornas kommande besök:

Det är kanhända knappast nödvändigt att i våra tider nämna, att telefon finnes. Dessutom veta vi, att damerna älska telefonen, det är så innerligt roligt att språka med en väninna om något, som man glömt eller vill erinra henne om. Ni har till exempel gått till utställningen före er väninna, som ej ännu var ”riktigt färdig”. Ni vill underrätta henne om, hvar ni befinner er och hvar ni skola råkas. På utställningen i folkvimlet är det ju

nästan omöjligt. *Här* kan ni telefonera ganska tryggt: ^aKom till *Iduns salong* där träffar du mig på slaget 12.^a Se där en ganska viktig sak: en bestämd mötesplats, som icke kan bortblandas med andra, är alltid bra att ha. När ni, mina ärade damer, nu hvilat er under en eller annan kvart, njutit af den lilla komfort, Idun förmått bjuda eder, ögnat igenom dess välbekanta spalters senaste innehåll och sett öfver er toalett och coiffyr, så bereda ni er måhända att på nytt kasta er ut i världsvimlet, innerligt belåtna med Iduns gästfrihet. [...] Ja, mina ärade läsarinor, nu har jag slutat mitt osynliga ciceronskap ... I *Iduns* namn, varen alla hjärtligt välkomna!³⁴

Lovisa Petterkvists ”utställningsbref”

I likhet med andra större utställningar, inramade och genomsyrade Stockholmsutställningen sina besökare med det som var nytt och modernt – detta oberoende av i vilken grad nya medieformer faktiskt dominerade utställningen eller ej. När tid och rum kondenserades med moderniteten som övergripande princip, ställdes särskilda krav på besökarnas kompetens att i fysisk och intellektuell bemärkelse orientera sig bland de tidsutsnitt, kulturmiljöer och teknologier som presenterades på utställningen, och att rätt kunna tyda de retoriska accenter och sammanställningar som var avsedda att ge moderniteten relief. Som Solveig Jülich visar antog exempelvis just de *nya* medierna kinematografi och röntgen en magisk karaktär genom att förevisas i *Gamla* Stockholm.

Stockholmsutställningen 1897 var också omgiven av normativa utsagor kring hur besökaren skulle bese utställningen för att bäst dra nytta av dess pedagogiska uppsåt. Ekströms diskussion om det upphöjda perspektivet tar sin utgångspunkt i iakttagelseträningens pedagogik, vars filosofi var att övning i att iaktta utifrån strukturerade och noggrant positionerade förhållningssätt gjorde ögat till den förnämste läromästaren. Frans Lundgren visar i sin tur hur bland annat materialets organisering i de sociala utställningarna recenserades efter sin förmåga att svara mot tidens åskådningspedagogiska norm. Men om utställningen och dess officiella kringpublicitet kunde betraktas som normativ och koreograferande för allmänheten, fanns det även ett parallellt utbud av komiska, rikt illustrerade berättelser, vilka främst handlade om de besökare som kom från landsorten. Också dessa mer karnevaliska redogörelser hade ofta tanken om iakttagelseträning som en outtalad men igenkännbar referenspunkt. De byggde sin humor på



Onkel Hybinette. Ur *Strix*, vol. 1, 20/5 1897.

Nr 21. Söndagen TRETTIODESJETTE ÅRGÅNGEN. den 23 Maj 1897.

Pris: 10 öre.
 Annonspriser: 10 öre per linje för första gången, 8 öre för andra gången, 6 öre för tredje gången, 4 öre för fjärde gången, 3 öre för femte gången, 2 öre för sjätte gången, 1 öre för sjunde gången, 1 öre för åtta gången, 1 öre för nio gången, 1 öre för tio gången, 1 öre för elva gången, 1 öre för tolv gången, 1 öre för tretton gången, 1 öre för fjortio gången, 1 öre för femtio gången, 1 öre för sextio gången, 1 öre för sjuttio gången, 1 öre för åttio gången, 1 öre för niotio gången, 1 öre för hundra gången.

SÖNDAGS-NISSE.
 Illustrerad Veckoblad för Skämt, Humör och Satir.
 ÅR 1897. 23 Maj 1897.

Patron Trögelin samlar sina intryck af utställningens öppnande.

Ur *Söndags-Nisse*, vol. 7, 23/5 1897

de avvikande beteenden och seendeakter som den fiktiva, lantliga besökaren ägnade sig åt. Återkommande beskrevs den lantliga erfarenheten – och den åtföljande klumpiga kroppen – som ett trögt filter genom vilket utställningsupplevelsen silades i otillräckliga, ojämna och oförutsägbara proportioner.

Den komiska utställningsberättelsen förekom i flera former och publicerades ibland i samma tidskrifter som innehöll de mer allvarligt syftande rundvandningsberättelserna. *Nordens Expositionstidning* hade två serier med humoristiska utställningsredogörelser, den ena en brevväxling, där Stina erbjuder sin väninna Anna att följa med på en ”tankevandring” på utställningsområdet.³⁵ I samma tidskrift publicerades ”Jonas Folkesons erfarenheter på utställningen” som epistlar hem till hustrun på landsbygden.³⁶ I skämttidningarna *Strix* och *Söndags-Nisse* återfanns berättelserna om Onkel Hybinett och Patron Trögelin. Andra exempel på fristående häften var *Öl-ländingen herr Malte Humleknops besök å ”Prippska terrassen”: Ett minnesalbum från Stockholmsutställningen 1897 måladt ”uppåt väggarna”, Trulls och Anna Stinas minnen från utställningen 1897*, och *Minne från 1897: Pilbom på utställningen*.³⁷

I *Idun* publicerades under större delen av utställningssäsongen 1897 ”utställningsbrev” författade av den fiktiva landsortsbesökaren Lovisa Petterkvist, som rest till Stockholm i sällskap med sin man Ruffen från Jokkmokk. Upprinnelsen till brevföljetongen var den mycket populära boken *I Stockholm: Också en resebeskrifning* från 1892. Skribenten bakom pseudonymen var Alfhild Agrell, en aktiv medlem i Fredrika Bremer-förbundet som under 1880-talet hade debuterat som en av det moderna genombrottets vänsterorienterade författarinnor.³⁸ 1895 hade boken tryckts i hela fyra upplagor och även utgivits i Danmark.³⁹ Ett av skälen till både bokens och brevseriens popularitet kan ha varit dess inverterade turistiska utblick på huvudstaden. Under det tidiga 1890-talet hade Svenska Turistföreningen etablerat Jokkmokk som ett av sina populära, nordliga turistmål.⁴⁰ Via Petterkvists gestalt kom istället Jokkmokk för att turista i Stockholm, vilket utmynnade i en rad komiska episoder. I säsongens första utställningsbrev infört i *Idun* möter vi Lovisa, som inför den nära förestående resan till Stockholm och uppgiften att agera som tidskriftens utställningsskribent, plötsligt grips av tvivel och känner sig ”dum”.

Inte att jag precis är sjuk; jag känner mig bara så fasligt dum. ”Nej, vet du, Ruffen”, sa jag till min man, ”det här går aldrig för sig. Jag telegraferar och frågar”. Så telegraferade jag till *Idun* så här:



Omslag till *Trulls' och Anna Stinas minnen från utställningen 1897* (Stockholm, 1897).



Minne från 1897: Pilbom på utställningen. En minneskrans sammanplockad af E. . . N. . ., hoplödd af Möller-Berthelsen (Gustaf Lindströms Boktryckeri 1898).

”Känner mig fasligt dum. Ska jag komma ändå?”

Svaret blef: ”Betyder ingenting”.

”Ja kära”, sa jag, ”betyder det ingenting, så –”

Och nu är jag, det vill säga, *vi*, här.

Vi kom i går.⁴¹

Lovisa Petterkvists förhållningssätt till uppgiften som utställningsskribent framställs ömsom som ödmjukt, ömsom som mycket sturskt. Samtidigt som hon är angelägen om att smälta in i den ovana, urbana miljön, är hon talträngd och högröstad. Breven, som färgas av hennes provinsiella talspråksformuleringar, tar sin utgångspunkt i en serie mer eller mindre burleskt skildrade utställningsepisoder. Att Lovisa Petterkvists rapportering formulerades i brevform innebar att läsartilltalet kunde vara intimt personligt och varieras efter stundens humör. Till skillnad från de damer som Adolf Hellander vägledde på sina virtuella rundvandringar, behövde Lovisa inte manas att ”kasta sig ut i världsvimlet”. Tvärtom tränger hon sig fram genom folksamlingar för bästa möjliga åskådarplats och, när den väl är tagen, ger hon omedelbart luft åt sina intryck med hög röst och låter sig inte hyssjas av någon. I det andra utställningsbrevet beskriver hon till exempel svårigheterna med att se och höra i den stora folkmassan vid den kungliga invigningen av utställningen. Genom flitig användning av kursivering och interpunktion återskapar hon sin upplevelse av det historiska ögonblicket. Den detaljerade skildringen av replikväxling och händelser gör att problemen med hennes utsiktspunkt tydligt visualiseras för läsaren:

Nu kom ett fyrspann till, och inuti det satt en den ståtligaste dam och en uniform som – Så slöt sig folkmassan ihop sig som en *mur*. ”Ursäkta”, sa jag fryntligt, ”men jag är här för att se, jag!”

De andra var tydligen där i samma ändamål, fast i mycket högre grad . . .

”Hvad gör de nu?” frågade jag om en ur min ryggarest.

”En gammal herre håller ett tal som inte hörs”, sa Ruffen.

”Då kan han låta bli att ta upp tiden med”, sa jag.

”Hvad gör de *nu*?”

”Nu sjunger de kantaten”.

”Hvem har skrivit den? Är det – – ?”

”Hysch, hysch, hysch!” lät det rundt omkring mig som ett ormbo.

”Förlåt”, sa jag milt, ”men *kan* herrskapet upplysa mig om, hur jag ska veta *något*, om jag hvarken får *se, höra* eller *fråga*?”

”Inte när folk sjunger!”

”Åh”, sa jag lika mildt, det betyder ingenting för *mig*”.

Kantaten var obegripligt vacker... naturligtvis följde jag med texten halfhögt, och så hyssjade de *igen!* [...] Men när vår egen älskade kung steg upp för att hålla tal, kunde *ingenting* återhålla mig! Jag steg upp på bänken. I detsamma bröt solen fram och kom de gula fjädrarna i Hans Majestäts skimrande hjälm att lysa som eldstungor mot den djupblå sammeten – rösen, den mäktiga, trängde genom vinden och gick rakt in i hjärterötterna – O! De fick gärna ropa både: ned, ned, hysch, hysch! bäst de ville. Jag hade ändå sett en syn, som jag *aldrig* kommer att glömma, en syn som sa mig och *många*, att om det så blir en utställning af *käjsare*, så kommer *vår* Kung at ta priset *ändå!*⁴²

Som framgår saknar Petterkvist förmåga att betrakta sig som en del av en stor publik. Hon förstår inte att storstadens trängsel kräver att varje åskådare hanterar den svåra balansakten mellan att antingen tränga sig fram om man är tidigt på plats, eller att anpassa sig efter det utrymme som återstår längst bak i leden om man kommer sent. I relation till diskussionen om den feminina konsten att behaga i det offentliga rummet, framstår Petterkvists närvaro i Stockholm som ett ständigt störningsmoment. Visserligen försöker hon anpassa framförandet av sin voluminösa kropp och sina iakttagelser i enlighet med vad hon gissar är passande för utställningsbesökaren, men den ambitionen kolliderar ofta med de många infallen. Samtidigt vill hon ge intryck av att tillhöra en högre (och mer urban) samhällsklass. Med missriktade omsorger om sin utstyrelse gör hon sig vid flera tillfällen till ett spektakel, exempelvis när hon försöker framställa sig som en dam av värld genom att använda ”pängsnée” eller bära ”imposanta” plymer på huvudet. Petterkvist liknar en pråm som har svårt att ändra riktning när den väl är uttagen, något som gäller både kroppens och åsikternas framförande.

Seendet genom den otympliga kroppen

Lovisa Petterkvists utställningsbesök beskrivs i personligt färgade och dramatiserade tablåer. Varje upplevelse filtreras också tydligt genom hennes robusta persona, som framställs som excessivt könad och kroppslig. Komiken i hennes redogörelser består ofta i att den föreskrivna pedagogiska och reflexiva åskådarupplevelsen – som läsaren antas vara införstådd med – får

olika förhinder, eller av att hennes blick på utställningslandskapet riktas och koncentreras på ett felaktigt sätt.

Under Stockholmsutställningens första vecka citerade *Nordens Expositionstidning* vid flera tillfällen S. A. Andréés skrift *Konsten att studera utställningar*, som även uppmärksammas av Lundgren och Ekström. Syftet var att lära ut hur den vetgirige utställningsbesökaren kunde skärpa sin iakttagelseförmåga för att på ett mer instruktivt och uttömmande sätt betrakta utställningsmaterialet. En av utgångspunkterna i Andréés argumentation var att åskådarens upplevelse måste förankras i en god rumslik orientering. Därför borde seendeakten struktureras så att utställningsbesökaren rörde blicken från överskådligt perspektiv på hallen i dess helhet, till eventuella avdelningar och slutligen till ett detaljerat studium av de enskilda föremålen. Andréé varnade också för hur en ostrukturerad seendeakt desorienterade och förledde utställningsbesökaren i ”det mångskiftande skådespel” som utställningen erbjöd och ledde denne till ”att onödigtvis och ovetande gå fram och tillbaka, opåräknadt påträffa samma lokaler, som man förut besökt, och öfverraska sig med att studera föremål, som man redan har besett. Intrycken blifva därigenom sammanblandade och oklara, tankebilderna täcka hvarandra helt eller delvis, och man erfar till slut samma förvirrade intryck som i en irrgångssalong.”⁴³

Under åtskilliga utställningsbesök misslyckas Lovisa Petterkvist med att tillägna sig den föreskrivna skärpningen av iakttagelseförmågan. Hon anlägger husmoderns hastigt botaniserande och värderande blick och blir yr när hon inte genast kan ta in och förstå den visuellt anslående disponeringen av föremål och miljöer. I utställningsbrevet beskrivs på det sättet hur det fragmenterade koncentrationsspannet står i vägen för ett förebildligt åskådarskap. Hennes förmåga att navigera i en eklektisk och konsumtionsorienterad miljö är i detta sammanhang ingen användbar kompetens, och det är i flera bemärkelser omöjligt för henne att uppskatta föremålets värde. Eskilstunas monter, presenterad i enlighet med massestetikens princip, ger henne inga andra associationer än ett skrytsamt slöseri med bodutrymme.⁴⁴ När Ruffen pekar på den och menar att firman har prima varor, svarar hon ampert: ”Åh, ja! det är det *nog*, men det kan väl breda ut sig lagom för det. En hel *rad* med kaffepannor för att visa *en* modell!”⁴⁵

Den läsare som på förhand hade vägletts genom området av officiella rundvandningsbeskrivningar och bildsviter, fick genom Lovisa Petterkvists

”utställningsbref” en mildt sagt annorlunda föreställning. Hon kan inte delta i leken med perspektiv och är därmed också oförmögen att förhålla sig till de olika seendepraktiker som behövde aktiveras för att skapa meningsfulla samband. Hon tittar energiskt med hela ansiktet – ”Ruffen och jag gick och gapade” – eller snarare med hela kroppen. En rad okontrollerbara optiska förskjutningar tycks också äga rum när hennes blick vandrar genom utställningslandskapet. Ömsom omskapas det till kalejdoskopiska, närmast deliriska vyer, ömsom sönderfaller det i obegripliga fragment. Hon vadar i sorterade intryck som hon många gånger inte kan begripliggöra för sig själv. Den ståtliga helhet som de officiella rundvandringarna förmedlade, avförtrollas i hennes version till en oförutsägbar samling av hallar och bodar.

Syfte och sammanhang går helt enkelt Lovisa Petterkvist förbi och hon förlorar det övergripande intrycket genom att haka upp sig på det ovidkommande. Inte heller förmår hon åstadkomma den gradvisa kalibreringen av seendet från överblick till detaljstudium som föreskrivs. Vid ett besök i industrihallen grips hon av yrsel och förvirring, eftersom hon inte kan fokusera blicken på själva föremålen utan distraheras av monstrar och takbjälkar:

Första intrycket af hallen blef, att jag befann mig i ett kolossalt kråkbo, så yr i hufvudet blef jag af alla krithvita sparrar, kors och tvärkors i taket . . .

”Titta på golvet, Lovisa, hä, hä” sa Ruffen ”*där* är utställningen!”

”Visst, gubben, visst” sa jag och blinkade . . . ”Men det var grufligt, så yr jag blir i hufvudet”.

”Titta inte på *allt*, utan försök att skaffa dig ett totalintryck, så gör jag”.

”Jaha”, sa jag lydigt, och blinkade än värre.

”Nåå – hur går det?”

”Jag tror att det skulle gå, om jag bara visste, om det är monstarna, som ställer ut sakerna,

eller om det är sakerna, som ställer ut monstarna” . . .

”O, hvad jag önskar, att det fanns en enda liten springa att titta ’rakt fram igenom’; jag blir så grufligt yr – – ! Blir inte du det, Ruffen!” Men någon springa att ”titta rakt fram igenom” fanns inte, men däremot en riktig här av de mest intressanta monstrar.⁴⁶

I denna passage blir det också tydligt att Lovisa Petterkvist inte uppfattar den erforderliga anpassningen av seendet som betingad av inre reflektion,



Industrihallen – en förvirrande anblick? Stockholms stadsarkiv.

utan snarare betraktar den som en rent kroppslig manöver. När de avslutar besöket i industrihallen kan hon inte släppa frågan om det är montrarna som ställer ut sakerna eller tvärtom, och upprepar halvt för sig själv: ”Nu vet jag, Ruffen’, sa jag tankfull, ’Det är sakerna som ställer ut montrarna – !” För att komma till klarhet lämnar hon honom på den överfulla restaurangen Gustaf Piehlens tunna och återvänder till industrihallen:

Jag hade ingen ro i mig, allting var som en röra i hufvudet på mig, och att inte *det* var som det borde, det *kände* jag. Efter en timme kom jag igen, varm, röd och strålände. ”Nå, hur är det med totalintrycket nu, gumman lilla?” sa Ruffen, som också var varm, röd och strålände. ”Nu har jag det”, sa jag. ”Det fanns i flyglarna! Där var staketen målade och klädda med bonader, och där blef man inte yr i hufvudet av färger, där” stötte jag inte på” hvar jag gick, och där riktigt *såg* jag att det var montrarna som ställde ut sakerna och inte tvärt om”.⁴⁷

I sitt bidrag skriver Ekström om ballongfararens upphöjda perspektiv på utställningen och drar uppmärksamheten till hur beskrivningar av ballongfärder kom att förknippas med en distanserad och avklarad utblicksposition, som gav världen nedanför dess rätta proportioner. Seendet från höjden signifierar här ett eteriskt, nära nog kroppslöst åskådarskap. Kontrasten mellan ballongfararens transparenta och Petterkvists arbetsamma seendeakter kunde knappast vara större. Hennes erfarenhetshorisont är förankrad i en tung, motspänstig kropp, som i sin tur är nästan smärtsamt markbunden. Detta i sig innebär dock inte att hon framstår som stabil. Hon översköljs och genomdränks av synintryck, hamnar på drift; hon stöter på saker och vyer med blicken och kolliderar med folk och föremål i både metaforisk, social och bokstavlig bemärkelse. På ett intressant sätt illustrerar även de olika seendeakternas grad av kroppslig förankring vilken vikt som kan tillskrivas det seende subjektets utsaga om det sedda.⁴⁸

Även om Lovisa Petterkvists åskådarskap är långtifrån tränat, är det i kroppslig bemärkelse reflexivt. På ett prosaiskt vis sätter hon hela tiden sig själv i relation till det sedda genom att väva in återkommande beskrivningar av de samtidiga besvären med klädsel, svettningar, skoskav, hemlängtan och hunger i återgivningarna av åskådarupplevelsen. I dessa situationer uppstår oavsiktliga synestetiska upplevelser, som i sammanhanget kan betraktas som symtom på en ”störd” åskådarupplevelse; hon har inte lyckats kanalisera all sin koncentration till ögat, har inte grepp om sin seendeakt. Kroppen kan inte glömma sig själv, utan lägger sig i allt.

Att Petterkvist varken kan skapa metaforisk eller bokstavlig distans till utställningens föremål och miljöer framgår tydligt av hennes berättelser kring besöken i de olika hallarna; allt som ses får ett så starkt genomslag i hennes stora kroppshydda att det skapar utmattning och förvirring. Följaktligen blir hon så småningom mer försiktig med åt vilket håll hon riktar ögonen, som i utställningslandskapet är kroppens mest sårbara portaler. När hon i början av juli gör ett besök i konsthallen tillsammans med Lycko (”han som sköter fruntimrena i *Idun*”), så iakttar hon därför inledningsvis allt med smalnande ögonspringor.

Så steg Lycko och jag in i ”Internationalen”, jag med ögonen så väl hopknipna som det var möjligt utan att allt för mycket riskera att trilla på näsan. ”Det var ett tämligen originellt sätt att betrakta konst”, sa Lycko.

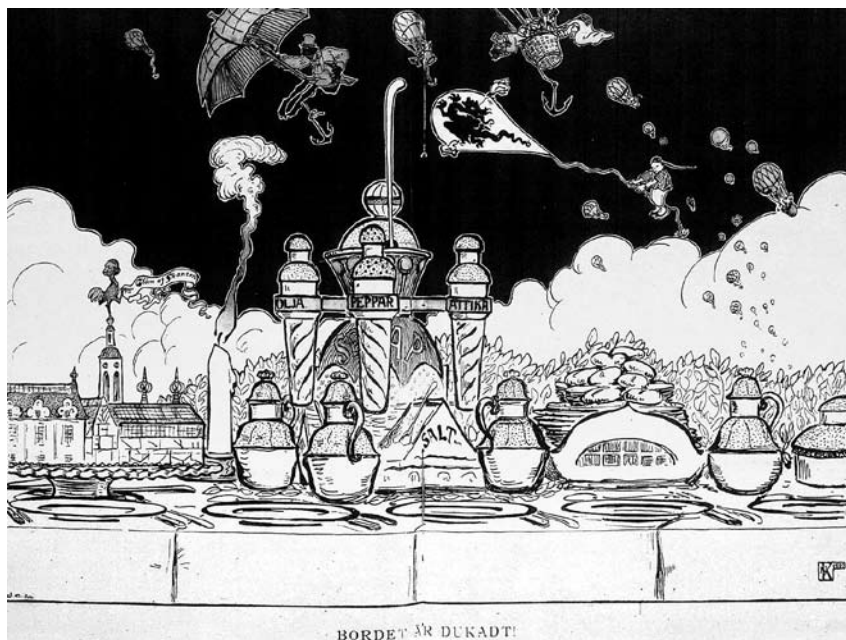
Inte att hålla igen ögonen, men att *visa* att man gör det”. Jag vill ingenting se förr än jag kommer in i gamla Sverige”, sa jag. [...] Så steg vi in till Svenskarna ändtligen. ”Ja, det säger jag, att hade jag inte så länge beredt mig på, hvilken svår stund det skulle bli, när jag, okunniga stackare, skulle stå och se på ”modern konst”, så hade jag gått åt redan från början. Men nu blundade jag energiskt för allt som skrek för otäckt och riktigt mättade mig med allt vackert jag kunde finna istället. [...] Nog är det bra svårt, att det ska ta så rysligt på krafterna, att studera konst!⁴⁹

Trots alla svårigheter, vill Petterkvist mycket gärna lära sig se på konst, och gör därför ytterligare ett besök i konsthallen i nästa brev. Även denna gång har hon problem med att se på rätt sätt; antingen störs hon av att själv bli betittad av utställningsvakterna, eller – av själva konstverken:

Det är rysligt, när folk skrattar på ens rygg – åtminstone när man är ensam! Jag *kände* hur den ena vaktaren flinade, när jag gick förbi –. Männ-tro hade jag kört hatten på sned – eller kanske klädningen glipade – eller himmel! tänk, om klädningslifvet remnat i ryggen efter det *var* litet trångt! Att med *sådana* känslor i hufvudet studera konst, är inte lätt, det försäkrar jag herrskapet, men jag bjöd ändå till att fylla min plikt. Nu fäste jag mig vid en ung Neck, som sitter vid en fors och öfvar sin sång. Han gnider på en smutsgul fiol och skriker så han blir blå, nog för att ta öfver forsen. [...] Bäst jag gick tyckte jag – att det inte längre var *jag* som såg på taflorna, utan *de* som såg på mig. Jag satte mig – i knä på en *herre!!* rusade upp igen, stötte emot annat folk, blef röd, bad om ursäkt, och bar mig med ett ord så fjolligt åt, att jag skämdes. Men tappt gav jag inte.⁵⁰

Eftersom varje intryck ger ett så starkt kroppsligt gensvar hos Lovisa Petterkvist befinner sig hela hennes person bokstavligen på bristningsgränsen vid ett flertal tillfällen: klänningslivet knakar, blodvallningar sköljer genom kroppen. Hon svettas, våndas och förhandlar hela tiden med sig själv, sin besvärliga kroppshyddas och sin omgivning, missförstår – och försöker igen. Hennes möte med utställningslandskapet antar en förvånande ömsesidighet, där maktbalansen mellan seende subjekt och betittat objekt är oförutsägbart. Medierna – i det här fallet målningarna – är inte heller på något givet sätt välvilliga, utan biter ifrån, genom att ”titta tillbaka” på den förbluffade Petterkvist.⁵¹

Scenerna bygger samtidigt på en tydligt klassmarkerad komik i vilken oväntade och tillfälligt inverterade maktordningar inträffar. Petterkvists



Ur *Söndags-Nisse*, vol. 7, 16/5 1897.

friktionsfyllda åskådarskap bör också förstås utifrån en uppsättning samtida troper länkade till genus, civilisationsgrad och social stratifiering. Rebecka Lennartsson skriver att Stockholms stadsrum runt sekelskiftet 1900 var skiktat i enlighet med en blickregim, där rätten att betrakta och värdera omgivningen tillkom de övre klasserna. Massan ansågs sakna egen iakttagelseförmåga, åtminstone utifrån den välsituerade flanörens perspektiv: "Blinda är de måhända inte, men de äger heller inte förmåga att verkligen se. De glor med samma tomma, innehållslösa och ointelligenta blick som tillskrivits andra underordnade kategorier: vilden, barnet, kvinnan och den fattiga. De hör inte till de utvalda få som har rätten att ta i betraktande, att läsa och avnjuta andra med blicken. I stället räknas de till gatans stamtrupp av utställda objekt".⁵²

Även om Lennartssons resonemang gäller gatans rum, som inte på något enkelt sätt kan jämföras med utställningsområdet, syns en likartad diskursproduktion om massans oförmåga att se i bägge sfärerna. Förutom att svårigheterna med Lovisa Petterkvists seendeakter klart belyses, så visar sig

problematiken med massans seende genom andra symtom. I flertalet komiska berättelser om utställningsbesök fokuseras till exempel mat och dryck, vilka på ett uppenbart sätt konkurrerar med utställningshallarna om intresse och engagemang. I ett av sina utställningsbrev klagar Lovisa Petterkvist på att Ruffen så snart förlorat intresset för utställningen och att han helst vill sitta på ”Tunnan” och dricka öl.⁵³ I Trulls och Anna Stinas rikligt illustrerade redogörelse dricker de dussinvis koppar kaffe för att få med sig en servis med gratiskoppar hem. En annan skämtsam artikel handlar om ett damsällskap som träffas invid Nybrokajen för att på sina ”stålhästar” bege sig till utställningen. Syftet är att fira alla sju kvinnornas namnsdagar – det hela äger rum under ”fruntimmerveckan” – men sällskapet börjar sin rundvandring på Hultmans Cacaopaviljong, där de under uppsluppna former äter och dricker.⁵⁴ Den som inte hade kompetens och uthållighet att på rätt sätt tillfredsställa ögats aptit, gav istället efter för kroppens.

Avslutning

Före och under Stockholmsutställningen var rundvandringsberättelsen en genre som blev instrumentell på flera plan. Genom auktoritativa beskrivningar vägledde och riktade den publikernas intresse, samtidigt som den skrev in en officiell förståelse av evenemangets betydelse. Den fungerade också som en intertextuell nod för vittförgrenad reklam, för (tid)skriften där den framträdde, för olika paviljonger, för utställningen som helhet, och slutligen för det omgivande stadslandskapet som laddades med turistiska markörer. Som Hellanders exempel i *Idun* visar kunde rundvandringsberättelserna ämnade specifikt för den kvinnliga läsekretsen användas för att ingjuta djärvhet i utställningsbesökaren och erbjuda preliminära garantier om speciellt trygga sfärer.

Rundvandringsbeskrivningarna hade också en dubbel relation till iakttagelseträningens diskurs. Den komiska rundvandringen fungerade i det avseendet som den officiella variantens konstituerande utsida. Den läsande och utställningsbesökande allmänhetens kännedom om konsten att lära sig se var själva förutsättningen för komiken i Lovisa Petterkvists mer karnevaliska rundvandringsberättelser. ”Det är roligt ’att se om’ utställningen”, avslutar hon sitt sista utställningsbrev, ”men bra nedslående är det med, ty

nu riktigt märker jag, hur klen jag varit i mina 'Utställningsstycken'. Man måste lära sig att *se*, så väl som man måste lära sig allt annat, och litet har jag allt lärt mig, det *tror* jag."⁵⁵

Noter

- 1 Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), 12f, 20, 170. Tom Gunning, "The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis World's fair, 1904" *Film History*, vol. 6, 1994, 422-444.
- 2 *Nordens Expositionstidning*, nr 1, 1896, 1.
- 3 Ekström, *Den utställda världen*, 12f.
- 4 Se till exempel *Nordens Expositionstidning*, nr 52, 1897 och den illustrerade artikeln om Carl L. Bendix karriärväg genom ett flertal utställningar. Se även Josef Sachs självbiografi, *Mitt livs saldo: Köpman och förhandlare* (Stockholm: Norstedt, 1949), 20, 97, samt den andra delen *Mitt livs saldo: Resenär och organisatör* (Stockholm: Norstedt, 1949), 15, 63, 90-113. Se även Magdalena Ribbings artikel om utställningskommisarie Arthur Thiel: "Från Leja till NK", *Det judiska Stockholm*, red. David Glück, Aron Neuman & Jacqueline Stare (Stockholm: Judiska museet, 1998), 113.
- 5 Se till exempel bildpresentationen av Anna Möller, utställare på Slöjdvadlingen, i *Nordens Expositionstidning*, nr 40, 1897, 1.
- 6 Andreas Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897. Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- och industriutställningen* (Stockholm: Frölén & Comp, 1897), 467-495.
- 7 Se Ekström, *Den utställda världen*, 44; Maria Grever & Berteke Waaldijk, *Transforming the public sphere: The Dutch national exhibition of women's labour in 1898* (Durham: Duke University Press, 2004).
- 8 *Idun*, nr 38, 1897, 301.
- 9 Ibid. Se även Ekström, *Den utställda världen*, 159f.
- 10 *Öfversikt af den svenska kvinnans sociala ställning: Utgifven i anledning af verdensutställningen i Chicago år 1893* (Stockholm, 1892), 3.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid, 25.
- 13 "Kvinnokonferensen", *Idun*, nr 38, 1897, 303.
- 14 "Kvinnokonferensen", *Idun*, nr 39, 312f.
- 15 Shelley Stamp, *Movie-struck girls: Women and motion picture culture after the nickelodeon* (Princeton: Princeton University Press, 2000).
- 16 *Idun*, nr 39, 312f; *Idun*, nr 40, 321. Kvinnokonferensen omnämns för övrigt inte

- ofta i utställningsrelaterade texter; se exempelvis Hasselgren; *Nordens Expositionstidning*; *Officiell vägvisare öfver Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897* (Stockholm: Samson & Wallin, 1897).
- 17 Anders Ekström, *Damen med velocipeden: Till tingens kulturhistoria* (Uppsala: Avdelningen för vetenskapshistoria, 1997), 19–29, 38.
 - 18 Thore Blanche, ”Kvinnorna och 1897 års utställning”, *Idun*, nr 11, 1896, 83.
 - 19 Gerda Meyerson, ”Kvinnornas palats”, *Idun*, nr 40, 1896, 314.
 - 20 För en diskussion om handarbete som en plattform för kvinnors inflytande, se Rozsika Parker, *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*, (1984; London: BPC Books Ltd, 1996), och Anneli Palmस्कölds kommande artikel i antologin *Den feminina textilen*, Nordiska Museet, 2005.
 - 21 Meyerson, 314.
 - 22 Ekström, *Damen med velocipeden*, 12.
 - 23 *Umgängeslivets lexikon* citerat efter Rebecka Lennartsson, *Malaria Urbana: Om byråflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900* (Stockholm: Symposion, 2001), 87.
 - 24 ”Parallell från Lejonslätten”, *Nordens expositionstidning*, nr 2, 1896, 3ff. För fler exempel, se Hasselgrens detaljerade vädning, 2–42, samt *Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897: Revy i ord och bild. Utgifven som gratisbilaga till Illustrerade familjetidskriften för svenska hem* (Stockholm: Gustaf Chelius Förlag, 1897), 1–16.
 - 25 Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001).
 - 26 Ekström, *Den utställda världen*, 119.
 - 27 Adolf Hellander, ”Kvinnorna på utställningen: I”, *Idun*, nr 8, 1897, 67.
 - 28 Adolf Hellander, ”Kvinnorna på utställningen: IV”, *Idun*, nr 14, 1897, 108.
 - 29 Ylva Habel, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s: Swedish welfare state* (Stockholm: Aura förlag, 2002), 208.
 - 30 Om klotter, se Ekström, *Den utställda världen*, 141.
 - 31 Hellander, ”Kvinnorna på utställningen: IV”, 108–109.
 - 32 Ibid.
 - 33 *Nordens Expositionstidning*, nr 73, 1897, 4f. Detta konstaterande är upptakten till en redogörelse som presenterar de utställda modeartiklarna. I ett tidigare nummer, utgivet under utställningssäsongsens första vecka, görs en annan iakttagelse om hur kvinnors tendens att slaviskt följa modet gör dem sårbara för ficktjuvar: ”Att uppmana våra damer att icke belasta sig med allt för mycket nipper gagnar väl föga, ty om de lemna dem hemma, tro de sig väl mindre kunna representera sin ställning i samhället, men sina portemonnärer böra de åtminstone placera på ett bättre ställe än modet föreskrifver – ett mode särdeles omtyckt af herrar ficktjuvar”, *Nordens Expositionstidning*, nr 14, 1897, 3.

- 34 Hellander, ”Kvinnorna på utställningen: IV”, 108–109. I ett senare nummer påminner man om Idunsalongens kommunikationsmöjligheter: ”Telefon finnes på platsen, skrifmaterial och papper likaså för dem, som härifrån tilläfventyrs vilja avfatta en liten hälsning till kära hemmavarande – allt naturligtvis till fritt brukÖ Innan ni lämnar ”Iduns salong” bör ni ej heller glömma att taga med eder ett exemplar af det lilla minnesnummer i mignonformat, som vi utgifvit och som gratis utdelas till alla besökare.” *Idun*, nr 20, 1897, 157. Enligt Jan Garnert blev telefonen redan under 1880-talet ett kvinnornas medium; se *Hallå! Om telefonens första tid i Sverige* (Lund: Historiska Media, 2005), 119f.
- 35 *Nordens Expositionstidning*, se upptakten till brevväxlingen i nr 15, 1897, 6, och nr 17, 1897, 7.
- 36 *Nordens Expositionstidning*, nr 18, 1897, 2.
- 37 Hybinett i *Strix*, nr 11, 1897; Patron Trögelin i *Söndags-Nisse*, nr 21, 1897; *Trulls’ och Anna Stinas minnen från utställningen 1897: Upptecknade på nyaste nysvenska af T. N.* (Stockholm: Axel Eliasson, 1897); *Öl-ländingen herr Malte Humleknopps besök å ”Prippska terrassen”: Ett minnesalbum från Stockholmsutställningen 1897 måladt ”uppåt väggarna” af Albert Engström* (Stockholm, 1898); *Minne från 1897: Pilbom på utställningen. En minneskrans sammanplockad af E. N., hoplödd af Möller Berhelsen* (Stockholm: Gustaf Lindströms boktryckeri, 1898).
- 38 Agrells första bok om Lovisa Petterkvist har titeln, *Hvad ingen ser: En samling berättelser* (Stockholm: Seligmann, 1885); Ulla Manns, *Den sanna frigörelsen: Fredrika Bremer-förbundet 1884–1921* (Stockholm: Symposion, 1997), 57, 59, 268; Birgitta Ney, red., *Synd: Noveller från Kvinnornas moderna genombrott* (Stockholm: Ordfront Förlag, 2000), 118–126.
- 39 *Louise Petterquists Oplevelser i Stockholm fortalte av hende selv ved Alfhild Agrell* (København, 1985).
- 40 I Svenska Turistföreningens årsbok 1891–1893 finns en mångfald reseskildringar från landets nordligaste delar. Enligt Ann Katrin Pihl Atmer var ”grundandet av Svenska turistföreningen 1885 [Ö] ett uttryck för de stadsboendes sätt att konsumera naturen”. För en diskussion, se Pihl Atmer, *Livet som leveres där måste smaka vildmark: Sportstugor och frilufsliv 1900–1945* (Stockholm: Stockholmia förlag, 1998), 26.
- 41 ”I Stockholm. Små utställningsfunderingar och litet annat smått och godt. För *Idun* af Lovisa Petterkvist. Bref I”, *Idun*, nr 20, 1897, 156.
- 42 *Idun*, nr 22, 174f.
- 43 *Nordens Expositionstidning*, nr 14, 1897, 6.
- 44 Ekström, *Den utställda världen*, 136f.
- 45 *Idun*, nr 23, 1897, 180.
- 46 Ibid.

- 47 Ibid.
- 48 Se Katherine Stubbs om den abstraherade kroppens retoriska strategi (”the rhetorical strategy of personal abstraction”) ”Telegraphy’s Corporeal Fictions” i *New media, 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003), 102.
- 49 *Idun*, nr 26, 1897, 204–205.
- 50 *Idun*, nr 27, 1897, 212.
- 51 Jämför Geoffrey B. Pingree & Lisa Gitelman, ”Introduction: What’s new about new media”, *New media, 1740–1915*, xviii.
- 52 Lennartsson, 74.
- 53 *Idun*, nr 26, 1897, 204.
- 54 *Nordens Expositionstidning*, nr 62, 1897, 4ff.
- 55 *Idun*, nr 35, 1897, 275.

Efterord

Projektet ”1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen” har varit en del av ett mångvetenskapligt samarbete kring kulturhistorisk medie-forskning som pågått under flera år. Några av författarna till denna bok deltog i den skandinaviska konferensen ”Visuella tekniker i publika situationer”, som anordnades vid Institutionen för idé- och lärdomshistoria vid Uppsala universitet hösten 2000. Efter denna konferens inledde Anders Ekström vid idéhistoriska institutionen i Uppsala och Pelle Snickars vid filmvetenskapliga institutionen i Stockholm ett samarbete kring en ambulerande seminarieriserie, ”Mediehistoriskt seminarium”, som löpte under ett par års tid med presentationer av ett stort antal avhandlings- och forskningsprojekt med mediehistorisk inriktning.

Avsikten med ”Mediehistoriskt seminarium” var att skapa en mötesplats för ett expanderande forskningsområde utan självklar institutionell hemvist. De diskussioner som forskare från en rad discipliner och akademiska miljöer samlades kring vid dessa seminarier har också inspirerat tillkomsten av denna bok. Antologins medarbetare har sedan 2003 träffats i en serie heldagsseminarier för att över ämnesgränserna utforska mediehistorien före 1900. De kontaktytor, nya projektidéer och informella samarbetsformer som skapats längs vägen har varit ett lika viktigt resultat av detta arbete som vår gemensamma medieproduktion. Genom den samverkan med programmet Kultur, samhälle, mediegestaltning vid Linköpings universitet i Norrköping som initierats av Solveig Jülich, har projektet också överbryggat forskning och utbildning.

Statens ljud- och bildarkiv i Stockholm har bidragit med ekonomiskt stöd både till seminarieverksamheten och till denna kombinerade bok- och dvd-produktion. Antologin ingår också i SLBA:s publikationsserie ”Med-

iehistoriskt arkiv". Tryckbidrag har även utgått från Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet. Både den mångvetenskapliga seminarieserien och projektet "1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen" har dessutom initierats och genomförts inom ramarna för två forskningsprojekt som finansierats av Vetenskapsrådet, dels projektet "Att lära sig se: Åskådningspedagogik och visuella medier i Sverige, 1850–1910" (Ekström), dels projektet "Film och kulturell globalisering 1905–14: Marknader, publik och offentligheter" (Dahlquist & Snickars (under ledning av Jan Olsson)).

Litteratur

I denna lista förtecknas endast den sekundärlitteratur som författarna hänvisar till. Källmaterial, tidningsartiklar, småtryck, kataloger, webbsidor, bildreferenser med mera anges endast i anslutning till artiklarna.

Abrahamsson, Åke, "Panoramats skenvärld – 1800-talets bildteatrar", *Stadsvandringar 15* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1992).

Adorno, Theodor W., "The curves of the needle", *Essays on music* (Berkeley: University of California Press, 2002).

Allen, Robert C. & Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice* (New York: McGraw & Hill, 1985).

Alpers, Svetlana, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

Altick, Richard D., *The shows of London* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978).

Andersson, Efraim, *Väckelse och andra kristna folkrörelser i Kongo* (Uppsala: Svenska Institutet för Missionsforskning, 1997).

Andersson, Lilian, *Mellan byråkrati och laissez faire: En studie av Camillo Sittes och Patrick Geddes stadsplaneringsstrategier* (Göteborg: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1989).

Andersson, Otto, *Spel opp, I spelmänner! Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1958).

Andriopoulos, Stephan & Bernhard J. Dotzler, red., 1929: *Beiträge zur Archäologie der Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

Aubert, Michelle & Jean-Claude Seguin, *La Production cinématographique des Frères Lumière* (Paris: CNC & BIFI, 1996).

Axelsson, Sigbert, *Culture confrontation in the Lower Congo: From the old Congo kingdom to the Congo independent state with special reference to the Swedish missionaries in the 1880's and 1890's* (Stockholm: Gummessons, 1970).

- Azoulay, Léon, "Liste des phonogrammes composant le musée phonographique de la société d'anthropologie", *Bulletins et memoires de la Société d'anthropologie de Paris* 1902.
- Bann, Stephen, *Paul Delaroche: History painted* (London: Reaktion, 1997).
- Barnhurst, Kevin G., & John Nerone, *The form of news: A history* (New York & London: The Guilford Press, 2001).
- Barnouw, Erik, *The magician and the cinema* (New York: Oxford University Press, 1981).
- Bastiansen, Henrik G. & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003).
- Baxandall, Michael, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- Becker, Karin, Jan Ekecrantz, Eva-Lotta Frid & Tom Olsson, red., *Medierummet* (Stockholm: Carlssons, 1996).
- Becker, Karin, m.fl., red., *Passager: Medier och kultur i ett köpcentrum* (Nora: Nya Doxa, 2001).
- Becker, Karin, Jan Ekecrantz & Tom Olsson, red., *Picturing politics: Visual and textual formations of modernity in the Swedish press* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2000).
- Bell, David, *An Introduction to cybercultures* (London: Routledge, 2001).
- Bell, David & Barbara M. Kennedy, red., *The cybercultures reader* (London: Routledge, 2000).
- Benjamin, Walter, *Enkelriktad gata* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1996).
- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997).
- Benjamin, Walter, *Medienästhetische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
- Benjamin, Walter, *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet I* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1990).
- Bennett, Tony, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995).
- Berg, Lasse, *När Sverige upptäckte Afrika* (Stockholm: Rabén Prisma, 1997).
- Billberg, Ingmar, Lars Jörwall & Bengt Liljenberg, red., *Allt ljus på Malmö: Nordiska Industri- och slöjdställningen i Malmö år 1896* (Malmö: Elbogen Malmö Fornminnesförening, 1996).
- Björck, Staffan, m.fl., "Journalisten i litteraturen", *Pressens Tidning*, 1978:3-1980:12.
- Bolin, Göran, "Vad är ett medium? En guide genom mediegalaxen", *Kommunikationens Korsningar*, red. Carlsson, m.fl..

- Bolter, Jay David & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999).
- Bolton, Norman & Christine Laing, *The World's Columbian Exposition: The Chicago world's fair of 1893* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).
- Bondebjerg, Ib, "Scandinavian media histories: A comparative study. Institutions, genres and culture in a national and global perspective", *Nordicom Review*, nr 1–2, 2002.
- Boorstin, Daniel J., *The image: A guide to pseudo-events in America* (New York: Atheneum, 1961).
- Boström, Mathias, "The phonogram archive of the Stockholm Ethnographic Museum (1909–1930): Another chapter in the history of ethnographic cylinder recordings", *Fontes artes musicae*, nr 1, 2003.
- Boström, Mathias, "Vistryck och inspelningsteknik: Möte mellan två medier för spridning av visor kring 1900", *Noterat*, nr 13, 2005.
- Brenna, Brita, *Disiplinerade drömmar: Verdensutstillinger i London og Paris 1851–1867* (Oslo: TMV/Senteret for teknologi og menneskelige verdier, 1996).
- Brenna, Brita, "Negrer på Frogner", *Nordmenn i Afrika-afrikanere i Norge*, red. Kirsten Alsaker Kjerland & Anne K. Bang (Vigmostad: Bjørke, 2002).
- Briggs, Asa & Peter Burke, *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2002).
- Bruhn Jensen, Klaus, red., *Dansk mediehistorie*, 3 vol. (Köpenhamn: Samleren, 1996–97).
- Bruwer, André J., red., *Classic descriptions in diagnostic roentgenology*, 2 vol. (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, 1964).
- Burke, Peter, *En kung blir till: Myter och propaganda kring Ludvig XIV* (Stockholm: Tiden/Athena, 1996).
- Cannizzo, Jeanne, "Gathering souls and objects: Missionary collections", *Colonialism and the object: Empire, material culture and the museum*, red. Tim Barringer & Tom Flynn (London & New York: Routledge, 1998).
- Carlsson, Ulla, m.fl., red., *Kommunikationens korsningar: Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen* (Göteborg: Nordicom, 1994).
- Carlton, Donna, *Looking for Little Egypt* (Bloomington, Ind.: IDD Books, 1994).
- Cartwright, Lisa, *Screening the body: Tracing medicine's visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).
- Chalby, Jean K., *The invention of journalism* (Houndmills & London: MacMillan Press Ltd, 1998).
- Chapman, Jane, *Comparative media history: An introduction. 1789 to the Present* (Cambridge: Polity Press, 2005).
- Charbon, Paul, *La machine parlante* (Paris: ...ditions Jean-Pierre Gyss, 1981).

- Charney, Leo & Vanessa R. Schwartz, red., *Cinema and the invention of modern life* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Claesson, Anna Maria, *Kinesernas vänner: En analys av missionens berättelse som ideologi och utopi* (Jönköping: Jönköpings läns museum, 2001).
- Cnattingius, Claes M., "I Sverige vid sekelskiftet", *Musikrevy*, nr 5, 1977.
- Comment, Bernhard, *The Panorama* (London: Reaktion Books, 1999).
- Connell, R. W., "Why is classical theory classical?", *The American journal of sociology*, vol. 102, nr 6, 1997.
- Coombes, Annie, *Reinventing Africa: Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England* (New Haven and London: Yale University Press, 1994).
- Crangle, Richard, "Saturday night at the x-rays: The moving picture and the 'new photography' in Britain, 1896", *Celebrating 1895: The centenary of cinema*, red. John Fullerton (Sydney: John Libbey, 1998).
- Crary, Jonathan, *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- Crary, Jonathan, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).
- Curtis, Scott, "Scientific films: USA", *Encyclopedia of early cinema*, red. Richard Abel (London: Routledge, 2005).
- Dahlquist, Marina, *The invisible seen in French cinema before 1917* (Stockholm: Aura, 2001).
- Daston, Lorraine & Peter Galison, "The image of objectivity", *Representations*, nr 40, 1992.
- Dayan, Daniel & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass., & London: Harvard University Press, 1994).
- Deleuze, Gilles, "Postskriptum om kontrollsamhällena", *Nomadologin* (Stockholm: Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, 1998).
- Dickson, W. K-L & Antonia, *History of the kinetograph, kinoscope and kinetophonograph* (London: Thames & Hudson, 2000).
- Dikovitskaya, Margarita, *Visual culture: The study of the visual after the cultural turn* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2005).
- Duffin, Jacalyn & Charles R. R. Hayter, "Baring the sole: The rise and fall of the shoe-fitting fluoroscope", *Isis*, vol. 91, 2000.
- Ebeling, Knut & Stefan Altekamp, red., *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten* (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2004).
- Eder, Joseph Maria, *Geschichte der Photographie* (Halle, 1905).
- Edholm, Erik af, *Mot seklets slut* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söner, 1948).

- Eisenberg, Ronald L., *Radiology: An illustrated history* (St. Louis: Mosby Year Book, 1992).
- Ekecrantz, Jan & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlssons, 1994).
- Ekecrantz, Jan, Tom Olsson & Kristina Widestedt, red., *Nittonhundrafemtiofem: Journalistiken och folkhemmet* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 1995).
- Ekholm-Friedman, Kajsa, *Catastrophe and creation: The transformation of an African culture* (Chur: Harwood Academic Publishers, 1991).
- Ekström, Anders, *Damen med velocipeden: Till tingens kulturhistoria* (Uppsala: Avdelningen för vetenskapshistoria, 1997).
- Ekström, Anders, "Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria", *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005.
- Ekström, Anders, red., *Den mediala vetenskapen* (Nora: Nya Doxa, 2004).
- Ekström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994).
- Ekström, Anders, "Förväntningshorisonter, ca 1870–1920", *Vetenskapsbärarna: Naturvetenskapen i det svenska samhället, 1880–1950*, red. Sven Widmalm (Hedemora: Gidlunds förlag, 1999).
- Ekström, Anders, "Konsten att se ett landskapspanorama: Om åskådningspedagogik och exemplarisk realism under 1800-talet", i Martin Bergström, Anders Ekström & Frans Lundgren, *Publika kulturer: Att tilltala allmänheten, 1700–1900* (Uppsala: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 2000).
- Ekström, Anders, "Siffror ord eller bilder? Synpunkter på produktionen av statistik vid mitten av 1800-talet", *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 1999.
- Ekström, Anders, "Vetenskaperna, medierna, publikerna", i *Den mediala vetenskapen*, red. dens.
- Ekström, Mats, "Svensk medieforskning: En kritisk analys" (opublicerat manuskript, 2004).
- Elgemyr, Göran, *Radion i strama tyglar: Om Radiotjänsts tillblivelse, teknik och ekonomi 1922–1957* (Stockholm: Prisma, 1996).
- Elsaesser, Thomas, "Archives and archaeologies: The place of non-fiction film in contemporary media", *Films at work*, red. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau (Universität Bochum, under utgivning 2006).
- Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels* (München: Edition text + kritik, 2002).
- Elsaesser, Thomas, "The new film history as media archaeology", *Cinéma* (under utgivning 2006).
- Engdahl, K.W., "Filmen i missionens tjänst", *Ansgarius* 1926.

- Englund, Björn, "Edisons fonograf i Stockholm 1878", *Musikrevy*, nr 5, 1974.
- Englund, Björn, "Ett 90-årsjubileum", *Musikrevy*, nr 6, 1968.
- Engman, Jonas, "Socialdemokratisk första maj i Stockholm: Att fira politisk tillhörighet", *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser*, red. Barbro Klein (Stockholm: Carlssons, 1995).
- Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung* (Berlin: Merve Verlag, 2002).
- Ernst, Wolfgang, *Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Erzählen* (München: Fink Verlag, 2003).
- Ernst, Wolfgang, *M. edium Foucault: Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien* (Weimar: VDG, 2000).
- Ernst, Wolfgang, "Medien@rchäologie (Provokation der Mediengeschichte)", *Schnittstelle: Medien und kulturelle Kommunikation*, red. Georg Stanitzek & Wilhelm Voflkamp (Köln: DuMont, 2001).
- Evans, Jessica & Stuart Hall, *Visual culture: The reader* (London: Sage, 1999).
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How anthropology makes its object* (New York: Columbia University Press, 1983).
- Federal cylinder project. Vol. 8. Early Anthologies* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1984).
- von Feilitzen, Cecilia "Den kulturella vändningen – och sedan . . . ? Om tvärvetenskap i medieforskningen under 1980- och 90-talen", *Kommunikationens korsningar*, red. Carlsson, m.fl.
- Findling, John E. & Kimberly D. Pelle, red., *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851–1988* (New York: Greenwood Press, 1990).
- Fischer, Otto & Thomas Götselius, "Den siste litteraturvetaren", i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur* (Gråbo: Anthropos, 2003).
- Flodén, Svante August, *'Tata' Flodén berättar Kongominnen 1* (Stockholm: Svenska Missionsförbundets förlag, 1933).
- Foucault, Michel, "The eye of power", i dens., *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977*, red. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1981).
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi* (Staffanstorps: Cavefors, 1972).
- Fox, Christopher, "How to prepare a noble savage: The spectacle of human science", *Inventing human science: Eighteenth-century domains*, red. Christopher Fox, Roy Porter & Robert Wokler (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Fullerton, John & Jan Olsson, red., *Allegories of communication: Intermedial concerns from cinema to the digital* (Sydney: John Libbey, 2004).
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Stockholm: Bra Böcker, 1998).
- Galison, Peter, *Image and logic: A material culture of microphysics* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

- Garnert, Jan, *Hallå! Om telefonens första tid i Sverige* (Lund: Historiska Media, 2005).
- Gaudreault, André, "Das Erscheinen des Kinematographen" i *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003.
- Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph, 1877–1977* (London: Cassell, 1977).
- Gitelman, Lisa & Geoffrey B. Pingree, *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Gitelman, Lisa, *Scripts, grooves, and writing machines: Representing technology in the Edison era* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).
- Gitelman, Lisa, "Souvenir foils: On the status of print at the origin of recorded sound", *New media 1740–1915*, red. Gitelman & Pingree.
- Gradén, Lizette, "'Christmas in Lindsborg': Om miniatyrer, tid och plats", *Historien in på livet: Diskussioner om kulturarv och minnespolitik*, red. Anne Eriksen, Jan Garnert & Torunn Selberg (Lund: Nordic Academic Press, 2002).
- Graninger, Ulrika, *Från osynligt till synligt: Bakteriologins etablering i sekelskiftets svenska medicin* (Stockholm: Carlsson, 1997).
- Granqvist, Raoul, "Through a Swedish looking-glass: Photographing the Congolese Body", *Sensuality and power in visual culture*, red. dens. (Umeå: Institutionen för moderna språk, 2002).
- Grever, Maria & Berteke Waaldijk, *Transforming the public sphere: The Dutch national exhibition of women's labour in 1898* (Durham: Duke University Press, 2004).
- Grieverson, Lee & Peter Krämer, red., *The silent cinema reader* (London: Routledge, 2004).
- Gronow, Pekka, *The recording industry: An ethnomusicological approach* (Tammerfors: University of Tampere, 1996).
- Gunning, Tom, "A quarter of a century later: Is early cinema still early?", *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 12, 2003.
- Gunning, Tom, "An aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator", *Art & Text*, nr 34, 1989.
- Gunning, Tom, "'Animated pictures', tales of cinema's forgotten future", *Michigan quarterly review*, vol. 34, 1995.
- Gunning, Tom, "Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films, and photography's uncanny", *Fugitive images: From photography to video*, red. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
- Gunning, Tom, "Re-newing old technologies: Astonishment, second nature, and the uncanny in technology from the previous turn-of-the-century", *Rethinking media change*, red. Thorburn & Jenkins.
- Gunning, Tom, "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-

- garde”, *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990).
- Gunning, Tom, ”The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis world’s fair, 1904”, *Film History*, vol. 6, 1994.
- Gustafsson, Karl Erik & Per Rydén, red., *Den svenska pressens historia*, 5 vol. (Stockholm: Ekerlid, 2000–2003).
- Habel, Ylva, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state* (Stockholm: Aura Förlag, 2002).
- Hadenius, Stig, *Kampen om monopolet – Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998).
- Hallgren, Claes, *Från darwinism till konst: Det Etnografiska Museet i Stockholm vid slutet av 1800-talet och början av 1900-talet* (Stockholm: Etnografiska museet, 2003).
- Hallin, Daniel C., *We keep America on top of the world: Television journalism and the public sphere* (London & New York: Routledge, 1994).
- Hankins, Thomas L. & Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995).
- Hannerz, Ulf, ”Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag”, *Medier och kulturer*, red. Hannerz.
- Hannerz, Ulf, red., *Medier och kulturer* (Stockholm: Carlsson, 1990).
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).
- Hanson, Hertha, *Alkemi, romantik och rasvetenskap: Om en vetenskaplig tradition* (Nora: Nya Doxa, 1994).
- Hasselgren, Andreas, *Hundra år i ord och bild* (Stockholm: Fröléen & Comp., 1899).
- Hasselgren, Andreas, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- & industriutställningen* (Stockholm: Fröléen & Comp., 1897).
- Hayles, N. Katherine, *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- Headrick, Daniel R., *When information came of age: Technologies of knowledge in the age of reason and revolution, 1700–1850* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Hedin, Marika, *Ett liberalt dilemma: Ernst Beckman, Emilia Broomé, G H von Koch och den sociala frågan 1880–1930* (Eslöv: Symposion, 2002).
- Henkin, David M., *City reading: Written words and public spaces in antebellum New York* (New York: Columbia University Press, 1998).
- Hicketier, Knut, ”Medienkultur und Medienwissenschaft”, [*me’dien*] *dreizehn vorträge zur Medienkultur*, red. Claus Pias (Weimar: VDG, 1999).
- Hochschild, Adam, *Kung Leopolds vålnad: Om girighet, terror och hjältomod i det koloniala Afrika* (Stockholm: Ordfront, 1998).
- Hockenjos, Vreni, ”Das grauen im Speicher: August Strindbergs Funktionalisierung

- des Phonographen”, *Historisierung und Funktionalisierung*, red. Hockenjos & Schröder.
- Hockenjos, Vreni & Stephan Michael Schröder, red., *Historisierung und Funktionalisierung: Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900* (Berlin: Nordeuropa-Institut der Humbolt-Universität, 2005).
- Hockenjos, Vreni & Stephan Michael Schröder, ”Historisierung und Funktionalisierung: Zur intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900”, *Historisierung und Funktionalisierung*, red. Hockenjos & Schröder.
- Holmberg, Jan, ”Closing in: Telescopes, early cinema, and the technological conditions of de-distancing”, *Moving images: From Edison to the webcam*, red. John Fullerton & Astrid Söderbergh Widding (Sydney: John Libbey, 2000).
- Holmberg, Åke, *Världen bortom Västerlandet: Svensk syn på fjärran länder och folk från 1700-talet till första världskriget* (Göteborg: Kungl. Vetenskaps- och vitterhetssamhället, 1988).
- Hooper-Greenhill, Eilean, red., *Museum, media, message* (London: Routledge, 1995).
- Hooper-Greenhill, Eilean, red., *Museums and the interpretation of visual culture* (London: Routledge, 2000).
- Horne, Janet R., *A social laboratory for modern France: The Musée social and the rise of the welfare state* (Durham: Duke University Press, 2001),
- Huhtamo, Erki, ”Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen”, *Iconics*, vol. 7, 2004.
- Hörisch, Jochen, *Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien* (Frankfurt am Main: Eichborn, 2001).
- Idestam-Almquist, Bengt, *När filmen kom till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959).
- Iversen, Gunnar & Yngve Sandhei Jacobsen, red., *Eстетiske teknologier 1700–2000* (Oslo: SAP, 2003).
- Jacobson-Widding, Anita, *Red-white-black as a mode of thought* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1979).
- Jay, Martin, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- Jenks, Chris, *Visual culture* (London: Routledge, 1995).
- Jenssen-Tusch, Harald, *Skandinaver i Congo: Svenske, norske og danske mænds og kvinders virksomhed i den uafhængige Congostat* (Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel/Nordisk förlag, 1902–1905).
- Johannesson, Kurt, ”Det fria ordets martyrer”, i *Heroer på offentlighetens scen*, dens., m.fl.
- Johannesson, Kurt, m.fl., *Heroer på offentlighetens scen: Politiker och publicister i Sverige 1809–1914* (Stockholm: Tiden, 1987).

- Johannesson, Lars, ”Berättelsen om ballongen Svea – och en fotografering ’hvarvid fyra klara och tydliga vyer erhöles’”, *Stadsvandringar 13* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1990).
- Johannesson, Lars, ”100-årsminnet av Victor Rollas tragiska luftfärd”, *Stadsvandringar 13* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1990).
- Johannesson, Lena, *Den massproducerade bilden: Ur bildindustralismens historia* (Stockholm: Carlsson, 1997).
- Johansson, Backåkers Erik, *Backåkers Eriks dagbok 1861–1914. Volym 4, 1895–1905* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1987).
- Johansson, Hemming, *Telefonaktiebolaget L. M. Ericsson. 1. Från 1876 till 1918* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1953).
- Jülich, Solveig, ”Fotografering av det osynliga: Vetenskap, ockultism och röntgenstrålar kring sekelskiftet 1900”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdoms historia* 2001.
- Jülich, Solveig, *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur* (Linköping: Institutionen för Tema, 2002).
- Jülich, Solveig, ”Spöklika bevis: Om fotografering av andar och andra osynliga fenomen”, *Visuella spår: Bilder i samhälls- och kulturanalys*, red. Anna Sparrman, Ulrika Torell & Eva Åhrén Snickare (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- Jörwall, Lars, ”Har du sett utställningen så har du sett världen: Industrins Malmöfestival anno 1896”, *Allt ljus på Malmö: Nordiska industri- och slöjdställningen i Malmö år 1896. Ett hundraårsminne*, red. Ingmar Billberg, Lars Jörwall & Bengt Liljenberg (Malmö: Elbogen, Malmö fornminnesförening, 1996).
- Karlholm, Dan, ”Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
- Kaufmann, Karin, *Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden von 1926 bis 1932* (München, 1987).
- Kerlen, Dietrich, *Einführung in die Medienkunde* (Stuttgart: Reclam, 2003).
- Key, Emil, *Försök till svenska tidningspressens historia. Första delen, 1634–1719* (Stockholm: Bonnier, 1883).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination culture: Tourism, museums, and heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995).
- Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).
- af Klintberg, Bengt, *Svenska trollformler* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1965).
- Kopytoff, Igor, ”The Cultural biography of things: Commodities in a cultural perspective”, *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

- Kreimeier, Klaus, "Mediengeschichte des Films", *Handbuch der Mediengeschichte*, red. Helmut Schanze (Stuttgart: Kröner, 2001).
- Kudsk, Finn, "Att erobre sjæle i mørkets hjerte", *Bornholm – CONGO – tur/retur: Fortællinger om bornholmere, andre danskere og congolesere samt lidt om Congos historie fra 1870erne til nu* (Rønne: Bornholms museum, 2003).
- Kümmel, Albert & Petra Löffler, red., *Medientheorie 1888-1933* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).
- Latour, Bruno, *The pasteurization of France* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993).
- Lefebvre, Thierry, "Scientific films: Europe", *Encyclopedia of early cinema*, red. Richard Abel (London: Routledge, 2005).
- Lennartsson, Rebecka, *Malaria Urbana: Om byråflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900* (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2001).
- Lenoir, Timothy, red., *Inscribing science: Scientific texts and the materiality of communication* (Stanford: Stanford University Press, 1998).
- Lepp, Hans, "Svenska panoptikon", *Sankt Eriks årsbok* (Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 1977).
- Leppert, Richard, *The sight of sound: Music, representation and the history of the body* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993).
- Lignell, Harald, *Göteborgsbilder 1850-1950* (Göteborg: Nordisk litteratur, 1952).
- Lindberg, Christer, *Erland Nordenskiöld – en antropologisk biografi* (Lund: Socialantropologiska institutionen, 1995).
- Lindblom, Gerhard, "Den etnografiska missionsutställningen i samband med Svenska Missionförbundets 50-årsjubileum", *Ansgarius* 1925.
- Lindblom, Gerhard, "Statens etnografiska museum", *Blå Boken: Kalender för ideellt och socialt arbete* (Stockholm: Blå Bokens förlag, 1954).
- Linderborg, Åsa, *Socialdemokraterna skriver historia: Historieskrivning som ideologisk maktresurs 1892-2000* (Stockholm: Atlas, 2001).
- Lindorm, Erik, *Oscar II och hans tid: En bokfilm* (Stockholm: Svensk bokfilm, 1977).
- Lindqvist, Sven, *Utröta varenda jävel* (Stockholm: Bonniers, 1992).
- Lippmann, Walter, *Public opinion* (London: Harcourt, Brace, 1922).
- Lister, Martin, m.fl., red., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003).
- Looström, Ludvig, red., *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897: Officiell berättelse*, 2 vol. (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899-1900).
- Luhmann, Niklas, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).
- Lund, Hans, red., *Intermedialitet* (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- Lundahl, J. E., "Ett besök på Etnografiska Missionsutställningen", *Ansgarius* 1907.
- Lundell, Patrik, "Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning

- 1945”, *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlssons, 2005).
- Lundell, Patrik, ”Ett vanställt och vanställande medium: Om makten över pressen – och över föreställningarna om den”, *Det vanställda ordet*, red. Martin Kylhammar & Jean-François Batail (Stockholm: Carlssons, under utgivning).
- Lundell, Patrik, ”Presspropaganda: Om ett försummat forskningsfält”, *Presshistorisk årsbok* 2005.
- Lundell, Patrik, *Pressen i provinsen: Från medborgerliga samtal till modern opinionsbildning 1750–1850* (Lund: Nordic Academic Press, 2002).
- Lundgren, Frans, ”Att framställa vetenskapliga maskiner: Statistikens medieformer under 1800-talets andra hälft”, i *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström.
- Lundgren, Frans, *Den isolerade medborgaren: Liberalt styre och uppkomsten av det sociala vid 1800-talets mitt* (Hedemora: Gidlunds, 2003).
- Lundgren, Frans, ”Det självreglerande samhället: Jeremy Benthams *Panopticon* som realitet och utopi”, i Jeremy Bentham, *Panopticon: En ny princip för inrättningar där personer övervakas* (Nora: Nya Doxa, 2002).
- Löfgren, Orvar, ”Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt”, *Medier och kulturer*, red. Hannerz.
- MacGaffey, Wyatt, *Art and healing of the Bakongo* (Stockholm: Folkens museum- etnografiska, 1991).
- de Man, Paul, ”Literary history and literary modernity”, *In search of literary theory*, red. Morton W. Bloomfield (Ithaca: Cornell University Press, 1972).
- Manns, Ulla, *Den sanna frigörelsen: Fredrika Bremer-förbundet 1884–1921* (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 1997).
- Manovich, Lev, *The Language of new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).
- Marvin, Carolyn, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford University Press, 1988).
- Matuszewski, Boleslas, *Une nouvelle source de l’histoire: Creation d’un dépôt de cinématographie historique* (Paris: Noizette et Cie, 1898).
- Maurseth, Anne Beate & Erik ysterud, red., *Eстетiske teknologier 1700–2000: Volum 2* (Oslo: SAP, 2004).
- McCaughey, Elizabeth Anne, *Industrial madness: Commercial photography in Paris, 1848–1871* (New Haven: Yale University Press, 1994).
- McLuhan, Marshall, *Media* (Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001).
- McLuhan, Marshall, *The medium is the message* (New York: Random House, 1967).
- McLuhan, Marshall, *Understanding media: The extensions of man* (New York: McGrawhill, 1964).
- Mead, Margaret, *The study of visual culture* (New York: Berghahn Books, 2004).
- Meissner, Hjalmar, *Gamla glada Stockholm* (Stockholm: Fritzes, 1939).

- Meller, Helen, *Patrick Geddes: Social evolutionist and city planner* (London: Routledge, 1990).
- Michaelis, Anthony R., *Research films in biology, anthropology, psychology, and medicine* (New York: Academic Press, 1955).
- Mirzoeff, Nicholas, "Transculture: From Kongo to the Congo", *An Introduction to visual culture* (London: Routledge, 1999).
- Mitchell, W. J. T., *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
- Mitchell, W. J. T., "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of visual culture*, vol. 1, nr 1, 2002.
- Moore, Rachel O., *Savage theory: Cinema as modern magic* (Durham: Duke University Press, 2000).
- Mudimbe, Valentin Yves, *The invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).
- Musser, Charles & Carol Nelson, *High-class moving pictures: Lyman H. Howe and the forgotten era of traveling exhibitions, 1880-1920* (Princeton: Princeton University Press, 1991).
- Möller, Carl, "Terräng och byggnader", *Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897*, I, red. Looström.
- Nikolow, Sibylla & Christine Brecht, "Displaying the invisible: 'Volkskrankheiten' on exhibition in imperial Germany", *Studies in history and philosophy of biological and biomedical sciences*, vol. 31, 2000.
- Nilsson, Bo G., Dan Waldetoft & Christina Westergren, red., *Frågelist och berättarglädje: Om frågelistor som forskningsmetod och folklig genre* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2003).
- October*, nr 77, 1996.
- Oettermann, Stephan, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980).
- Ollén, J. M., "Kristna kongobyar och andra", *Amsgarius* 1917.
- Olsson, Jan, *Från filmljud till ljudfilm: Samtida experiment med Odödlig teater, Sjungande bilder och Edisons Kinetophon 1903-1914* (Stockholm: Proprius, 1986).
- Olsson, Jan, *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik* (Stockholm: Symposion Bokförlag, 1990).
- Olsson, Jan, *Sensationer från en bakgård: Frans Lundberg som biografägare och filmproducent* (Stockholm: Symposium, 1989).
- Palmaer, Georg, *På mästarens bud: Svenska missionsförbundets yttre mission under 60 år* (Stockholm: Svenska Missionsförbundets förlag, 1938).
- Parker, Rozsika, *The Subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine* (London: BPC Books Ltd, 1996).

- Peterson, Bo, *Mannaminne – människor, medier, miljöer: En svensk mediehistoria* (Stockholm: Norstedts, 1987).
- Pierson, Michele, *Special effects: Still in search of wonder* (New York: Columbia University Press, 2002).
- Pihl Atmer, Ann Katrin, *Livet som leves där måste smaka vildmark: Sportstugor och friluftsliv 1900–1945* (Stockholm: Stockholmia förlag, 1998).
- Ponte, Alessandra, "Building the stair spiral of evolution: The Index museum of sir Patrick Geddes", *Assemblage*, nr 10, 1989.
- Poser, Stefan, *Museum der Gefahren: Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik* (Münster: Waxmann, 1998).
- Pred, Allan, *Recognizing European Modernities: A Montage of the Present* (London: Routledge, 1995).
- Rabinovitz, Lauren & Abraham Geil, red., *Memory bytes: History, technology, and digital culture* (Durham & London: Duke University Press, 2004).
- Rampley, Matthew, red., *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004).
- Rappaport, Erika Diane, *Shopping for pleasure: Women in the making of London's West End* (Princeton: Princeton University Press, 2000).
- Ribbing, Magdalena, "Från Leja till NK", *Det judiska Stockholm*, red. David Glück, Aron Neuman & Jacqueline Stare (Stockholm: Judiska museet, 1998).
- Rice, Shelley, *Parisian views* (Cambridge, Mass.: MIT Press).
- Rodell, Magnus, "Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken", *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström.
- Rolt, L. T. C., *The aeronauts: A history of ballooning, 1783–1903* (London: Longmans, 1966).
- Rydell, Robert W., *All the world's a fair: Visions of empire at American international expositions, 1876–1916* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
- Sandberg, Mark B., *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
- Schildkrout, Enid & Curtis A. Keim, red., *The scramble for art in Central Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- Schudson, Michael, "Historical approaches to communication studies", *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research*, red. Klaus Bruhn Jensen & Nicholas W. Jankowski (London: Routledge, 1991).
- Schwartz, Vanessa R., *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Schwartz, Vanessa R. & Jeannene M. Przyblyski, red., *The nineteenth-century visual culture reader* (London: Routledge, 2004).
- von Schwarzkopf, Joachim, *ber politische und gelehrte Zeitungen, Messrelationen, Intel-*

- ligenzblätter und über Flugschriften zu Frankfurt am Mayn: Ein Beytrag zu der Geschichte dieser Reichs-Stadt* (Frankfurt am Mayn: Jäger, 1802).
- Sconce, Jeffrey, *Haunted media: Electronic presence from telegraphy to television* (Durham: Duke University Press, 2000).
- Sebesta, Judith A., "Spectacular failure: Frank Lloyd Wright's Midway Gardens and Chicago entertainment", *Theatre Journal*, nr 2, 2001.
- Shapin, Steven, & Simon Schaffer, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle and the experimental life* (Princeton: Princeton University Press, 1985).
- Simon, Artur, red., *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000).
- Smith, Shawn Michelle, *Photography on the color line: W. E. B. Du Bois, race, and visual culture* (Durham: Duke University Press, 2004).
- Snickars, Pelle, "Arkiv, kulturarv och audiovisuella medier", *Kulturarvens dynamik: Det institutionaliserade kulturarvets förändringar*, red. Peter Aronsson & Magdalena Hillström (Linköping: Tema Q, 2005).
- Snickars, Pelle & Cecilia Trenter, red., *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- Snickars, Pelle, "Reading Berlin 1909: 'Medienöffentlichkeit', daily press and mediated events", *Kinoöffentlichkeit 1895–1920*, red. Corinna Müller (München: Fink Verlag, 2006).
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001).
- Stadler, Friedrich, red., *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit, Otto Neurath–Gerd Arntz: Otto Neurath und sein Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien 1925–1934* (Wien: Löcker, 1982).
- Stenström, Arvid, *Mission blir kyrka* (Stockholm: GumMESSONS förlag, 1977).
- Stewart, Susan, *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* (Duke: Duke University Press, 1993).
- Strandh, Sigvard, *100 år av inspelat ljud* (Stockholm: IFPI, 1977).
- Strindberg, August, *Samlade skrifter: Naturalistiska sorgespel, XXIII* (Stockholm: Bonnier, 1914).
- Sturken, Marita & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (Oxford: Oxford University Press, 2001).
- Sundborg, Åke, *Gröna Lunds tivoli femtio år: En jubileumskronika. 1833–1933* (Stockholm: Iduns tr. -a. -b., 1933).
- Svensson, Irene, "Enträget arbete och långdragen strid: Etnografiska museet skapas", *Med världen i kappsäcken: Samlingarnas väg till Etnografiska museet*, red. Wilhelm Östberg (Stockholm: Etnografiska museet, 2002).
- Svensson, Jan, *Kommunikationshistoria: Om kommunikationsmiljön i Sverige under fem sekler* (Lund: Studentlitteratur, 1988).

- Svinhufvud, Axel, *IKongostatens tjänst* (Stockholm: Lindfors, 1942).
- Sylwan, Otto, *Sveriges periodiska literatur under frihetstidens förra del (till midten af 1750-talet)* (Lund, 1892).
- Söderberg, Bertil, *Karl Edvard Laman: Missionär – språkforskare – etnograf* (Stockholm: Svenska missionsförbundet, 1985).
- Sörenson, Ulf, *När tiden var ung: Arkitekturen och stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm: Stockholmia förlag, 1999).
- Taussig, Michael, *Mimesis and alterity: A particular history of the senses* (New York: Routledge, 1993).
- Ternhag, Gunnar, ”Ett fonogramarkiv för folkmusik? – en idé som aldrig förverkligades”, *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol 75, nr 1, 1993.
- Ternhag, Gunnar, ”Dalarnas äldsta ljud”, *Dalarnas hembygdsbok* 1985.
- Theve, Andreas, Mats Wickman & Ove Hahn, *Folkets Gröna Lund på Kungl. Djurgården* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 2003).
- Thomas, Nicholas, *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991).
- Thompson, John B., *The media and modernity: A social theory of the media* (Cambridge: Polity Press, 1995).
- Thorburn, David & Henry Jenkins, ”Introduction”: Toward an aesthetics of transition”, *Rethinking media change*, red. Thorburn & Jenkins.
- Thorburn, David & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Tillhagen, Carl-Herman, *Folklig läkekonst* (Stockholm: LTs förlag, 1958).
- Torbacke, Jarl, ”Det mediehistoriska genombrottet”, *Att skriva god historia*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Göteborg: Nordicom, 2003).
- Tsivian, Yuri, ”Media fantasies and penetrating vision: Some links between x-rays, the microscope, and film”, *Laboratory of dreams: The Russian avant-garde and cultural experiment*, red. John E. Bowlt & Olga Matich (Stanford: Stanford University Press, 1996).
- Tucker, Jennifer, ”Voyages of discovery on oceans of air: Scientific observation and the image of science in an age of ’balloonacy’”, *Osiris*, vol. 11, 1996.
- Turner, Victor, *The ritual process: Structure and anti-structure* (Ithaca/New York: Cornell University Press, 1969).
- Vanberg, Vidar, *Norsk lydhistorie 1879–1935: Historikk og veiledning i innsamling, registrering og anvendelse av historiske lydsamlinger* (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 1999).
- Vergo, Peter, red., *The New Museology* (London: Reaktion, 1989).
- Wachhorst, Wyn, *Thomas Alva Edison: An American myth* (Cambridge, Mass.: MIT press, 1981).
- Waldekranz, Rune, *Levande bilder i Sverige* (Stockholm: Sveriges biografägarförbund, 1955).

- Waldekranz, Rune, "Levande fotografier: Film och biograf i Sverige 1896–1906", opublicerad lic.avhandling (Stockholm: Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1969).
- Walker, John & Sarah Chaplin, *Visual culture: An introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1997).
- Wardrip-Fruin, Noah & Nick Montfort, red., *The new media reader* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Wentz-Janacek, Elisabet, *John Enninger – spelman, kongl. kammarmusikus, klockare* (Hedemora: Gidlunds, 2003).
- Widell, Evald, "Våra missionsfilmer", *Missionsförbundet* 1928.
- Wigh, Leif, "Fotografiklassikern: Oscar Halldin – pressfotografpionjär med friluftsintrasse", *Fotografiska museet: Meddelanden*, nr 2, 1985.
- Williams, Linda, *Viewing positions: Ways of seeing film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995).
- Williams, Rosalind, *Notes on the underground: An essay on technology, society, and the imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).
- Yeo, Eileen Janes, *The contest for social science: Relations and representations of gender and class* (London: Rivers Oram Press, 1996).
- Yeo, Eileen Janes, "The social survey in social perspective, 1830–1930", *The social survey in historical perspective 1880–1940*, red. Martin Bulmer, Kevin Bales & Kathryn Kish Sklar (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens* (Hamburg: Rowohlt, 2002).
- Åhrén Snickare, Eva, "Känn dig själv! Om vaxkabinett och anatomiska utställningar", *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström.
- Östberg, Wilhelm, *När Afrika kom oss nära: Missionen och den svenska Afrikabilden* (Stockholm: Etnografiska museet, 2002).
- Östlund, David, *Det sociala kriget och kapitalets ansvar: Social ingenjörskonst mellan affärsintresse och samhällsreform i USA och Sverige 1899–1914* (Stockholm: Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, 2003).

Medverkande

Mathias Boström är arkivarie vid Svenskt visarkiv och doktorand i musikvetenskap vid Uppsala universitet. Avhandlingsprojektet behandlar tidig användning av ljudupptagningsteknik för arkivarisk dokumentation. Boströms forskning är inriktad mot mediala bruk av musik, samt konstruktionen av folkmusik som musikområde. Han är medredaktör till antologin *'Gamla psalmmelodier' – en bok om folkliga koraler, insamling och forskning* (2004).

Marina Dahlquist är forskarassistent vid Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet. Hon disputerade i filmvetenskap vid Stockholms universitet 2001 med avhandlingen *The invisible seen in French cinema before 1917*. Dahlquist avslutar för närvarande ett bokmanuskript om olika aspekter av filmkulturen i New York före 1920.

Anders Ekström är docent i idé- och lärdoms historia vid Uppsala universitet. Han har sedan avhandlingen *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (1994) bland annat bedrivit forskning om mediehistoria och vetenskapskommunikation. För tillfället arbetar han med en studie om åskådningspedagogik och mediekultur under 1800-talet. Ekströms senast publicerade bok är *Den mediala vetenskapen* (2004).

Lotten Gustafsson Reinius är forskarassistent i etnologi, Stockholms universitet. Hon disputerade 2002 på avhandlingen *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*. Gustafsson Reinius har medverkat i en rad antologier, till exempel *Historien in på livet: Diskussioner om kulturarv och minnespolitik* (2002), och arbetar för närvarande med en postkolonial analys av svenska museisamlingar från Kongo.

Ylva Habel är forskarasistent vid Institutionen för filmvetenskap, Stockholms universitet. Hon disputerade 2002 på avhandlingen *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state*. En av hennes senast publicerade artiklar är ”To Stockholm with love: The critical reception of Josephine Baker, 1927–1935”, *Film History*, vol. 17, 2005.

Solveig Jülich är vetenskapshistoriker och verksam vid Linköpings universitet. Hon disputerade 2002 med avhandlingen *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur*. Jülich har publicerat flera artiklar om vetenskaplig visualisering, vetenskapskommunikation och visuell kultur, bland annat i *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdoms historia*.

Patrik Lundell är verksam vid Tema Kommunikation, Linköpings universitet. Han uppbär sedan våren 2004 Sven Gerentz presshistoriska stipendium och forskar på ”Bilder av den svenska pressen: Propaganda och iscensättning ca 1800–2000”. Lundell disputerade i idé- och lärdoms historia på avhandlingen *Pressen i provinsen: Från medborgerliga samtal till modern opinionsbildning 1750–1850* (2002).

Frans Lundgren är idéhistoriker och verksam som lärare och forskare vid Uppsala universitet. Han disputerade 2003 på avhandlingen *Den isolerade medborgaren: Liberalt styre och uppkomsten av det sociala vid 1800-talets mitt*. Lundgren har bland annat publicerat artiklar om statistik som publik vetenskap samt översatt och introducerat Jeremy Benthams *Panopticon* (2002).

Pelle Snickars är mediehistoriker och verksam som forskningschef vid Statens ljud- och bildarkiv. Han disputerade 2001 på en avhandling i filmvetenskap vid Stockholms universitet, *Svensk film och visuell masskultur 1900*. Snickars har redigerat antologin *Det förflutna som film och vice versa – om medierade historiebruk* (2004), och bedriver forskning kring historiens medialitet.