
Mediernas kulturhistoria



Red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars

Mediernas kulturhistoria

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 8

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

Box 24124, 104 51 Stockholm

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 8

© Författarna och SLBA 2008

Grafisk form: Jens Andersson / www.bokochform.se

Tryckt av Kristianstads Boktryckeri, Kristianstad, 2008

ISSN 1654-6601

ISBN 978-9-88468-03-1

Innehåll

9. SOLVEIG JÜLICH, PATRIK LUNDELL & PELLE SNICKARS
Mediernas kulturhistoria: En inledning

Perspektiv på fältet

31. ANDERS EKSTRÖM
Kulturhistorisk medieforskning: Fyra spår

Mediearkiv

47. THOMAS GÖTSELIUS
Skriftens rike: Haquin Spegel i arkivet
73. LOTTEN GUSTAFSSON REINIUS
*Innanför branddörren: Etnografiska samlingar
som medier och materialitet*
97. PER VESTERLUND
Tablåhändelser: Mediehistoriska aspekter på långfilm i svensk television

Mediemetodologier

119. ANDREAS NYBLOM
Författarens ansikte: Ett bidrag till litteraturens mediehistoria
145. JOHAN JARLBRINK
Knut Stubbendorffs transmediala strategier 1928: Självhävdelse och självuppooffring som journalistiska resurser
167. YLVA HABEL
Den autentiska Joséphine Baker? Om problematiken kring medieringen av ras

Mediemaskiner

193. TORSTEN WEIMARCK
Vardagstingens visuella brus: Mediala aspekter på teknologi- och designhistoria
207. RASMUS FLEISCHER
Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna
225. JAN OLSSON
Terror à la Fox: Tid, rum och teknologi

Medielandskap

249. ÖRJAN SIMONSON
När posten höll tempot i medielandskapet: Postväsendet kring sekelskiftet 1700
275. MAGNUS RODELL
Medier och materiell kultur: Vitryska städer, värmländska skansar och den rumsliga vändningen
293. KARI ANDÉN-PAPADOPOLOUS
Medievetenskapens döda vinkel: Från pantextualism till visuell mediekultur

Kommentarer

319. JOHAN FORNÄS

Medierad kultur: Några gränsfrågor

333. SVEN WIDMALM

Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?

343. EFTERORD

347. LITTERATUR

371. MEDVERKANDE



Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars

Mediernas kulturhistoria: En inledning

MEDIERNA HAR EN historia som till stora delar återstår att skriva. Historiska diskussioner om medier domineras fortfarande av olika slags teleologiska argument, framstegsberättelser och guldåldersmyter. Om kilskriften kulminerar i Gutenbergs tryckpress, når Turing-maskinen följaktligen sin höjdpunkt i Apples senaste gränssnitt. Med detta synsätt får det förflutnas medier sin betydelse i kraft av vad de pekar fram emot. Historiska exempel på medier och mediebruk som faller utanför ramen för de samtida erfarenheterna, framstår som inte mycket mer än egendomliga avvikelser eller barnsliga lekar. Den kulturhistoriskt orienterade medieforskning som har vuxit fram under senare år har bidragit till att nyansera och problematisera en sådan historiesyn. En rad olika perspektiv har föreslagits som ger möjlighet att få syn på både kontinuiteter och diskontinuiteter, likheter såväl som skillnader, mellan förgångna och samtida medielandskap.

Ett perspektiv som har varit en viktig inspirationskälla för olika mediehistoriska försök att formulera alternativ till teleologiska modeller är Foucaults genealogiska begrepp. Jay Bolter och Richard Grusin hänvisar uttryckligen till den genealogiska metoden i deras ofta citerade bok *Remediation* som utkom 1999.¹ Istället för att stanna upp vid de tekniska innovationsögonblicken i mediehistorien är de intresserade av hur nya och gamla medier interagerar med varandra över tid

och vilka faktorer som spelar roll i denna process. Poängen är inte enbart att nya digitala medier remedierar äldre medieformer. Äldre medier remedierar också nya medier som när hollywoodfilmer idag efterliknar datorspel genom olika typer av digitala effekter. Den kulturhistoriskt inriktade medieforskningen har på ett produktivt sätt byggt vidare på detta perspektiv, bland annat genom att demonstrera i vilka avseenden även ”gamla” medier en gång uppfattades som revolutionerande nya. Genom att ställa frågor om hur det nya med dessa medier beskrevs – och vilken betydelse detta hade för den användning de kom att få – har det blivit möjligt att studera kontinuiteter i medieutvecklingen och därigenom få större kunskap om vår situation idag.²

Även intresset för att bygga vidare på Foucaults analys av ”vetandets arkeologi” och utveckla en mediearkeologi representerar ett alternativ till teleologiska föreställningar. Framför allt har mediearkeologin inriktats på digitala medier och deras länkar till en längre mediehistoria. På ett konkret sätt har olika forskare grävt fram och frilagt rester av medier som förträngts, marginaliserats eller helt fallit i glömska. Epistemologiskt har studier inom detta fält bidragit till att uppmärksamma historiens medialitet, bland annat genom att synliggöra mediala villkor som påverkat hanterandet och förståelsen av historiska lämningar i arkiv, museer och bibliotek.³ Det mediearkeologiska angreppssättet har varit fruktbart för att generera nya perspektiv på mediernas kulturhistoria. Samtidigt medför fokuseringen på samtiden en risk för att det förflutna trots allt reduceras till förhistoria eller anekdot. Kulturhistorisk medieforskning har i högre grad betonat vikten av historisk specificitet och nyansering. Jämförelser mellan samtida och förgångna mediekulturer bidrar till en rikare kunskap om mediehistorien, men bara om komplexiteten i de olika tidsperioderna inte framställs på bekostnad av varandra.⁴

Den här boken är ett bidrag till mediernas kulturhistoria, och ett huvudsyfte är att ”historisera mera”. Bakgrunden är en mångvetenskaplig konferens som hölls i Vadstena 2007, och diskussionerna i de olika artiklarna förs därför inte inom ramen för en enhetlig historisk modell. Ibland handlar det om att betona kontinuiteten av vissa medieprocesser, men lika ofta om att fästa uppmärksamheten på undertryckta eller bortglömda moment i mediehistorien, eller om att introducera något annat synsätt som visat sig stimulerande för historieforskningen om medier och kultur. I jämförelse med merparten av ti-

Om femtio år.



1) Ja, om femtio år såll man få det riktigt bra, då sätter sig till exempel en sådan der målare helt lugnt upp på sin elektriska vebeiped och kör.



2) Utan att blifva hejlad af tullverket, som, tack vare kvinnomancipationen, nu representeras af damer, på den bonade lundsvägen ut i vida världen.



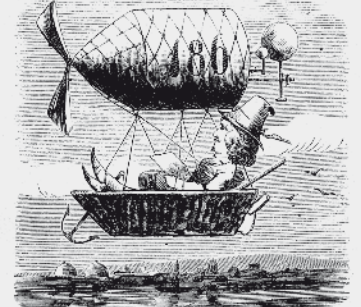
3) Resan till exempel härifrån till Australien göres mycket hastigt med dynamitbanan genom den underjordiska tunneln. Man är i Sydney på två och en half timme.



4) och derifrån till Afrika kommer man i en handvändning. I farten afbildar han med sin optisk-mekaniska skizzeringsapparat en ökonson, som just håller på att föra ett telefonsamtal med en affärsvän.



5) Han öfvernattar i det stora, med all önsklig komfort utstyrd Saharahotellet



6) och fortsätter sin resa öfver hafvet i en internationellt utstyrd utlyrings-reseballong.



7) I Amerika besöker han en af de mycket stora konstnästvarufabrikerna, köper några flaskor kött- och grönsaksspillor och reser till Nordpolen.



8) hvarest han ser eskimåerna, som redan läsa sina tidningar vid elektriskt ljus och värma sig vid patenterade nordpols-varmluftsugnar. Derpå får han äntligen hem, målar hvad han vill.



9) och skickar tafforna till central-utställningsalen, som är så inriktad att hvarje konstnieceent beqvämt kan sitta i sitt röktrum och betrakta tafforna genom sin oplofor. Ja, det skall blifva beqvämt — verkligen mycket beqvämt.

Mediernas framtid som den föreställdes vid 1800-talets slut.
Ur *Illustrerad Familj-Journal*, nr 43, 1884.

digare kulturhistoriskt inriktad medieforskning har denna bok ett längre kronologiskt perspektiv som sträcker sig från 1600-talet och fram till det tidiga 2000-talet. Den behandlar mindre kända eller delvis bortglömda medier som mekaniska dockor, försvarsanläggningar, etnografiska samlingar och ventilationstrummor, men också välkända massmedier som press, radio, television och internet. Författarna diskuterar bland annat exempel på hur olika medier har använts i uppbyggnaden av arkiv och andra ordningssystem, metodologiska aspekter av att arbeta med ett brett mediebegrepp, teknologiska perspektiv på mediehistoria samt frågor om medierad makt och medielandskap under förändring. Ett par av bokens bidrag är också engagerade i diskussionen av hur framväxten av det som ibland har kallats kulturhistorisk medieforskning kan förstås i relation till olika kunskapsintressen. Sammantaget visar artiklarna att mediehistoria inte är en monolitisk kategori utan kan förstås och bedrivas på en rad olika sätt.

Ett brett mediebegrepp

Denna bok argumenterar för det fruktbara i att förhålla sig öppen, prövande och reflekterande till ett vidare mediebegrepp än det som varit vanligt i mediehistoriska diskussioner. Anledningarna till att vi förespråkar ett brett mediebegrepp är flera, och syftet med denna inledning är att lyfta fram både historiska och samtida skäl. I synnerhet är avsikten att peka på den betydelse som ett vidgat mediebegrepp har haft för etablerandet av en kulturhistorisk medieforskning, och ge exempel på några av de centrala frågor som diskuteras inom detta fält.

För Marshall McLuhan var medier kroppsextensioner, och Niklas Luhmann har kallat dem osannolikhetsförstärkare.⁵ Oftare sägs medier vara instrument för lagring och överföring av information. Skrift är till exempel en medieform som massproducerats alltsedan boktryckarkonsten, medan film, radio och teve är exempel på mer moderna medieformer baserade på mekanik och kemi respektive elektricitet.⁶ Medier kan också betraktas från ett annat håll; ett medium kan ses som en fysisk kanal (bok, fotografi, skyltfönster, utställning) eller som en modalitet (ljud, bild, rörlig bild, text, musik, tal). Det är också möjligt att studera medier som teknologier för kommunikation tätt sammanvävda med sociala och kulturella praktiker. Betraktad på detta sätt är en teknologi inte samma sak som ett medium; en teknologi blir ett

medium genom komplexa kulturella, sociala, ekonomiska och materiella faktorer som förändras över tid och rum.⁷

Det finns alltså en mångfald av mediebegreppslika definitioner, och de flesta medieforskare verkar eniga om att det knappast är möjligt att nå fram till en strikt bestämning av vad ett medium egentligen är. Trots denna relativa öppenhet kan man samtidigt konstatera – och detta gäller i hög grad svensk forskning – att ett formellt och snävt mediebegrepp under lång tid i praktiken hållits för självklart och helt dominerat både inom medie- och kommunikationsvetenskapen och inom de historiska disciplinerna. Den historiska forskning som genomförts har därtill oftast varit inriktad på nyhetsmediernas institutionshistoria och journalistikens utveckling – i medievetenskapens fall med en stark tonvikt på 1900-talet. Tidningspressen har ofta framställts som en startpunkt för mediehistorien, och inte ens boken har i sådana sammanhang särskilt ofta tagits i beaktande som ett medium.⁸

Ett första skäl till att förhålla sig öppen till mediebegreppet är därför historiskt. Om "[m]edier är kommunikationsteknologier med vars hjälp människor producerar och sprider budskap"⁹, är det svårt att se varför inte vissa artefakter, apparater och fenomen även före 1900 skulle kunna betecknas som medier. Under 1600- och 1700-talen visades till exempel sinnrikt utförda urverksdrivna och mekaniska automater upp i olika publika sammanhang. Vaucansons mekaniska anka påstods till och med vara förmögen att både kvacka, simma, dricka, äta och smälta maten. Firman Jacquet-Droz' "skrivande pojke" var i sin tur en automat som kunde skriva meddelanden som var upp till 40 tecken långa. En annan av tidens publikattraktioner var laterna magican. I Europas storstäder arrangerades föreställningar där spöklika bilder projicerades på väggarna, och på landsbygden ambulerade förevisare med "trolleyktan". Under 1800-talet fanns ett myller av medieformer varav en del var nya och andra gamla. Ett av periodens verkliga massmedier – vid sidan av pressen – var panoramat som i sina rundmålningsbyggnader kunde ta emot ett stort antal besökare. De fysiologiska laboratoriernas optiska apparater som producerade illusioner av rörelse eller tredimensionellitet införlivades med tiden i attraktionskulturen: fenakistoskop, zootrop, praxinoskop, kalejdoskop och stereoskop.¹⁰

Det breda mediebegreppet motiveras alltså av en rikedom av empiriska och historiska exempel. Blickar man bortom den traditionella mediehistoriens inriktning på 1900-talets massmedier framträder

ett mycket skiftande medielandskap som långtifrån enbart präglades av dagspressen. På många sätt belyser det också dagens mediesituation. För att bara nämna ett exempel: utifrån det så kallade zograskopet skulle man kunna redogöra för den virtuella 3D-teknikens långa, vindlande historia. Under andra hälften av 1700-talet var zograskopet en form av optisk attraktion. Placerade man ett bildark i denna apparat gav dess linssystem upphov till en tredimensionell, närmast klotformig synvilla. Bildmotiven utgjordes i regel av urbana vyer, och zograskopets kulturella signifikans kan därför kopplas till både idéer om stadens rum och i förlängningen föreställningar om offentligheten. Med hjälp av ett bredare mediebegrepp skulle man alltså, utan att hemfalla åt en enkel teleologi, kunna upprätta en förbindelse från zograskopet över panoramat och stereoskopet till olika VR-tekniker som idag är helt centrala för exempelvis datorspels- och bilindustrin.¹¹ Man kan också se det hela på ett omvänt sätt; i kraft av VR-teknikens genomslag idag har det i så måtto blivit möjligt att återupptäcka zograskopet.

Om ett första motiv till ett öppet förhållningssätt till mediebegreppet är historiskt grundat, är det andra skälet kopplat till förändringar i det samtida medielandskapet. I ljuset av de senaste årens utveckling av digitala medier – med allt från datorspel och mobiltelefoner till den utbredda illegala fildelningen på internet – framstår frågan om vad ett medium egentligen är som om möjligt ännu mer komplex än tidigare. Mediebegreppet utsätts nu för en massiv attack – både från medieindustrin, som strävar efter att skapa nya marknader genom att utvinna fräscha valörer ur mediebegreppet, och från akademiskt håll där man försöker ersätta etablerade begrepp med en uppdaterad språklig apparat. Följaktligen har det lanserats en rad olika beteckningar för att beskriva den samtida medieutvecklingen: medieformer och medieinnehåll som riktar sig mot specifika publikers kallas ”nischmedier”, berättande i flera medier beskrivs som ”transmedialt”, ”mediala användarkulturer” refererar till medieinnehåll som producerats av privatpersoner och så vidare.¹² Därtill har massmediebegreppet som sådant lösts upp i det som ibland kallas webbens ”masses of media”.

Flera tendenser antyder med andra ord att mediebegreppet behöver diskuteras. Ett exempel är att traditionella medier – ofta i uppgraderade former – agerar i själva brännpunkten för den samtida medieutvecklingen. Idag utgörs kanske så mycket som 50 procent av *all* in-

ternettrafik av medier som laddas upp och ned i olika P2P-nätverk – det vanliga webbsurfandet på HTML-sidor utgör enbart omkring tio procent.¹³ Olika slags uppdaterade ”nya” medieformer som webbteve och webbradio och sajter som *YouTube*, *Flickr* och *MySpace* driver också och stimulerar stora delar av den globala nätekonomin. På många sätt är det just internet *per se* som kommit att utmana mediebegreppet. Är internet ett medium – eller en distributionskanal? Eller för att göra det hela konkretare: vilken medieform är exempelvis webbteve? Är det den streamade rörliga bilden, eller bör även kringliggande text, bild och ljud på webbsidan ses som en del av denna nya medieform?

Ett annat exempel som kan tolkas i riktning mot behovet av en reformering av mediebegreppet är webbens sätt att förändra medieformerna i arkivarisk riktning. *YouTube* och *Flickr* kan med fördel beskrivas som mediala ”arkivsajter”, och *SVT Play* har en bokstavlig arkivdevis: ”Mer än 2.000 timmar TV – när du vill”. Var mediet börjar och slutar är därför inte helt enkelt att avgöra. Å ena sidan har webben skurit ned tevediets grundstruktur från program till videoklipp, å den andra sidan är tevediets karakteristiska ”nu” på webben alltid på samma gång ett arkivariskt ”då”.¹⁴ Ett annat snarlikt exempel är det alltmer frekventa bruket av ”Open source”. Öppen källkod till en medieprodukt eller till ett datorprogram gör det tillgängligt för modifikation och vidaredistribution. På flera sätt rör det sig här om ett nytt slags användning av medier som medfört att vissa traditionella kategorier håller på att omförhandlas. Det gäller i synnerhet distinktionen mellan producent och konsument, vilken spelat en helt central roll i förståelsen av 1900-talets massmedier.¹⁵

Digitalisering och konvergens är processer som otvivelaktigt reser frågor om mediebegreppets innebörd och gränser. Historiens brokiga och växlande medielandskap kan förefalla att sakta homogeniseras och transkoderas till en ändlös ström av pulserande *bits*. De specifika skillnaderna mellan medier kan verka vara på väg att försvinna. Gamla medier – tidningar, tevekanaler, musik och fotografier – kan tyckas sammansmälta i ett enda digitalt medium. Det finns till och med de som har hävdats att mediehistorien lider mot sitt slut: När själva mediebegreppet håller på att förlora sin betydelse i den digitala reproduktionens tidsålder, kommer detta ofrånkomligen att leda till en postmedial tid. På ett liknande sätt som kalla krigets slut korade den liberala kapitalismen till segrare – och gjorde endast en ideologisk hållning

gångbar – kommer den digitala konvergenskultur som frodas på internet innebära att mediehistorien helt sonika upphör.¹⁶

Problemet med föreställningar om mediehistoriens slut är bland annat att de tenderar att osynliggöra mediernas roll i den historia som de antas utgöra en drivkraft för.¹⁷ I diskussioner kring digitala medier överskattas allt som oftast deras revolutionerande betydelse; äldre medier lever kvar och fortfarande kan man exempelvis skönja de gamla mediernas uttryckssätt och formspråk på webben. Som ett nytt medialt gränssnitt har webben också paradoxalt nog inneburit att gamla medier på nytt uppmärksammas. En webbplats som *Early visual media* ger till exempel ny tillgång till mediekulturer före 1900 med sitt bildarkiv av magiska trick och optiska attraktioner.¹⁸

Som William Uricchio hävdar behöver vedertagna mediehistoriska begrepp och ramverk emellanåt skakas om och prövas på nytt – inte minst i situationer av medial instabilitet. För mediehistoriker idag kan det därför vara produktivt att relatera samtidens osäkerhet kring frågor om mediebegreppet till tidigare perioder präglade av medieteknologisk och kulturell förändring.¹⁹ Med en sådan forskningsoptik uppvisar exempelvis skriftkulturens administrativa förändring av statsapparaten kring 1700 en rad mediestrukturella likheter med hur internet reformerat informationsvillkor och demokratiskt medinflytande idag. På samma sätt kan man finna analogier mellan exempelvis mediekulturen kring 1850, med sitt mångskiftande utbud av medieformer, och dagens heterogena webblandskap. Vissa forskare har till och med hävdar att uppfinningen av fotografiet och den snabba globala spridningen av detta medium var en minst lika stor sensation som våra dagars internet. På liknande sätt som webben idag förändrat medielandskapet, reformerade fotografiet då på ett genomgripande sätt den tidens bildkultur.²⁰

I den här boken har Raymond Williams varit en av flera teoretiska inspirationskällor till ett vidgat mediebegrepp. Hans sätt att analysera historien har också varit en viktig påminnelse om att relationen mellan samtid och dåtid alltid är dynamisk och levande. Med stöd hos Williams skulle man kunna argumentera för att mediekulturer rymmer dominanta, framflytande och kvardröjande element. Den framflytande kategorin tar hänsyn till att nya medieteknologier, praktiker, meningar, värderingar och erfarenheter ständigt skapas.²¹ Den kvardröjande kategorin lyfter fram medieformer och mediebruk som en gång var dominanta i en kultur och trängdes undan men ändå inte

helt försvann. Dessa medier lever fortfarande kvar i någon tappning och är tillgängliga som resurser, vilka ibland kan användas för att utmana den dominerande mediekulturen (om inte annat som alternativ). Skrivmaskiner, självspelande pianon, vinylskivor, videokassetter och persondatorer av den förra årsmodellen är alla exempel på medier och mediala objekt som förklarats överspelade eller rentav döda. Men flera av dessa kvardröjande medier har ändå ett kulturellt högst meningsfullt efterliv – bland annat i form av samlarobjekt på *eBay*. Med det historiska angreppssätt som Williams visar vägen till är det möjligt att belysa hur både kontinuitet och diskontinuitet spelar en aktiv roll i kulturella processer.²² Mediernas kulturhistoria handlar om ett levande förflutet och en osäker framtid.

Kulturhistorisk medieforskning

Kulturhistorisk medieforskning är ett internationellt och mångvetenskapligt forskningsfält som studerar relationer mellan medieformer, mediebruk, diskurser och kulturella kontexter i ett historiskt perspektiv. Fältet har vuxit fram i spåren av den ”kulturella vändning” som ägde rum inom de historiska vetenskaperna under 1900-talets sista decennier. Det har flera beröringspunkter med andra mångvetenskapliga forskningsfält som exempelvis visuella kulturstudier, den nya filmhistorien och studier av nya medier.²³ Varken i Sverige eller i andra länder finns kulturhistorisk medieforskning som ett självständigt universitetsämne. Forskning och undervisning med anknytning till området bedrivs istället inom en rad olika human- och samhällsvetenskapliga ämnen. Teoretiskt präglas fältet av en perspektivmässig mångfald, men gemensamt är att de flesta studier tar sin utgångspunkt i ett brett mediebegrepp. Metodologiskt har det funnits en tendens att favorisera kontextualiseringen av det historiskt specifika, och inte sällan har generella teorier om medieförändring betraktats med viss misstro. Men det märks också ett ökande intresse för att utveckla mera generella perspektiv på mediernas kulturhistoria.²⁴

Som allt annat har kulturhistorisk medieforskning en historia, och fältet saknar givetvis inte föregångare. För över ett halvt sekel sedan hävdade till exempel Harold Innis att medier kunde delas in i två typer. Den första kategorin kallade han tunga eller tidsbindande medier; de bevarade information under långa perioder. Den andra ka-

tegorin, så kallade lätta eller rumsbindande medier, överförde istället information över stora avstånd. Till de tunga medierna räknade Innis olika former av kilskrift och papyrusrullar, medan moderna medier som press, radio och teve var exempel på lätta medieformer.²⁵ Om Innis skilde mellan dessa två medietyper, gjorde Marshall McLuhan på 1960-talet istället en distinktion mellan vad han kallade heta och svala medier. Heta medier som press, film och radio var informationstäta och gav därför upphov till ett passivt användande. Svala medier som teve, telefoni eller tecknade serier hade däremot inte alls samma täthet och krävde därför att användaren var aktiv och själv fyllde i budskapet. Enligt McLuhan präglades den egna samtiden av ett uppbrott från maskinålderns heta period till den elektroniska tidsålderns alltmer svala era.²⁶

Innis och McLuhan har kritiserats för att upprätthålla ett mediebegrepp som är alltför öppet och egentligen inte utesluter någonting. De har också beskyllts för teknologisk determinism; ett synsätt som implicerar att medieteknologier har en direkt påverkan på de kulturer inom vilka de existerar. Men inom den kulturhistoriska medieforskningen har denna typ av vida mediebegrepp ändå inspirerat olika forskare att söka upp okända och oväntade fenomen i såväl den närliggande tiden som det avlägset förflutna. Det är resultaten av sådana undersökningar som i första hand säger något om fruktbarheten i att tillämpa ett brett mediebegrepp. Inte heller är det självklart att inta en anti-deterministisk position. Istället för att på förhand ta ställning till frågan om mediers determinerade eller determinerande roll är det möjligt att försöka utforska den historiskt och empiriskt. Såväl mediernas materiella egenskaper som människors bruk har en betydelse för deras kulturella återverkningar.²⁷

Internationellt sett har det under senare år publicerats flera antologier och monografier som på olika sätt har bidragit till att utveckla det kulturhistoriska medieforskningsfältet. Bland annat har MIT Press startat en bokserie, "Media in transition", med avsikten att ge ut böcker med tyngdpunkt på mediehistoriskt komparativ forskning.²⁸ Vidare har till exempel Lisa Gitelman i sin bok om mediekulturella data, *Always already new*, frågat sig vad det egentligen innebär att skriva mediehistoria. Genom att diskutera Edisons fonografrullar och olika slags dokument som idag existerar på webben argumenterar hon för de analytiska vinsterna med att söka kontraster och jämförelser mellan

åtskilda perioder; utan att upprätta enkla narrativer ger detta möjligheter att upptäcka såväl faktiska historiska förändringar som grundläggande epistemologiska konstanser i våra försök att förstå det ”nya” med nya medier.²⁹ Även i Sverige har ny litteratur inom området publicerats. Exempelvis var antologin *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, som redigerades av Anders Ekström, Solveig Jülich och Pelle Snickars, den första publikationen i ”Mediehistoriskt arkiv”, en serie böcker och cd-skivor utgivna av Statens ljud- och bildarkiv. För närvarande ingår ett tiotal titlar i denna serie.³⁰ ”Mediehistoriskt bibliotek”, som redigeras av Otto Fischer och Thomas Götselius, är en annan publikationsserie som genom främst översättningar och introduktioner har bidragit till utgivningen av litteratur med anknytning till medier och kultur.³¹ Oavsett om man väljer att kalla denna forskning för ”kulturhistorisk medieforskning”, ”cultural history of media” eller ge den någon annan beteckning, kan man ändå konstatera att det handlar om ett livaktigt och expanderande forskningsfält.

Våren 2007 möttes ett femtiotal av dessa forskare på en nationell konferens om ”Kulturhistorisk medieforskning”. Deltagarna representerade en rad humanistiska och till viss del också samhällsvetenskapliga discipliner, samt ett flertal universitet och högskolor. Även ett antal museer och arkiv fanns företrädna. Syftet med konferensen var att samla forskare och doktorander för att presentera, ta del av och diskutera pågående forskning inom fältet, samt få till stånd nya initiativ och samarbeten. Konferensen utforskade skilda aspekter av den kulturhistoriska medieforskningen i en serie föreläsningar, kommentarer och tematiska sessioner.³² Inom ramen för dessa sessioner presenterades olika föredrag som lyfte fram en mångfald medieformer: film, press, pornografi, fotoalbum, byggnader, litteratur, spiritistiska medier, toalettpapper, reklam, mode, etnografiska samlingar, dans, tävlingar, radio, bandspelare, grammofon, skillingtryck, telefon, teater, telegraf, television, karikatyrer, porträttmålningar, förpackningar, persondatorer, morfning, teckning, museer, utställningar, webbplatser, försvarsanläggningar, design, post. En del presentationer lade tonvikten vid intermediala relationer snarare än enskilda medier: exempelvis beskrevs barockens *spectaculi* som en förening av litteratur, musik, dramatik, scenografi, dans, måleri, skulptur, arkitektur, illuminationskonst och pyroteknik. Vidare belyste presentationerna en stor variation av mediepraktiker: alltifrån att samla mätdata för vetenskaplig

analys, systematisering och arkivering av historiskt material, kulturminnesvård, bildbruk, brevväxling, läsande, skrivande och musiklyssnande till shopping och varukonsumtion. Flera föredrag tog också sikte på att analysera några specifika mediesystem och mediekulturer: från 1600-talets postväsende till det förra sekelskiftets kändiskultur och kalla krigets atombombskultur på Bikiniatollen. Konferensen som helhet behandlade alltså ett brett register av medieformer, intermediala relationer, mediepraktiker, mediesystem och mediekulturer.

Bidrag till mediernas kulturhistoria

I den här boken presenteras 15 texter som utgör bearbetningar av lika många presentationer som hölls vid den ovan beskrivna konferensen. Artiklarna relaterar på olika sätt till varandra, och vi har valt att presentera tolv av dem under fyra tematiska rubriker: "Mediearkiv", "Mediemetodologier", "Mediemaskiner" och "Medielandskap". Detta block inramas av en inledande historiografisk diskussion samt av två summerande kommentarer. Därefter följer ett redaktionellt efterord.

Under rubriken "Perspektiv på fältet" spårar Anders Ekström grundläggande kunskapsintressen inom den kulturhistoriska medieforskningen. För det första noteras de diskussioner om behovet av historisering som tog fart i slutet av 1900-talet kring nya medier. För det andra betonas hur forskningsområdet kan ses som en kritik av etablerade former av mediehistoria, vilka dominerats av ett intresse för de traditionella massmedierna. För det tredje diskuteras de nyhistorismer som under det slutande 1900-talet formulerades inom till exempel litteratur-, film- och konstvetenskapen, och vilka förenades av ett tydligare intresse för studieobjektens materialitet. Ekströms fjärde punkt, vari kulturbegreppets centrala plats i sammanhanget förtydligas, utgörs av kulturteorins utveckling från en fokus på representationernas eller på de kulturella föreställningarnas historia till en kritisk analys av representationspraktikernas mer konkreta historia.

Den första gruppen uppsatser diskuterar på olika sätt mediearkiv och system för ordning. Arkivet förstås här inte i första hand som en okomplicerad behållare för det förflutna utan som en uppsättning villkor för hur det förflutna producerades och lagrades. Dessa villkor hade effekter i sin samtid och är samtidigt avgörande för vår historiska förståelse. Perspektiven pekar bland annat på att samlandets och ordnan-

dets såväl villkor som styrande och disciplinerande funktioner måste förstås på flera nivåer, från tekniska till symboliska.

Med utgångspunkt i Haquin Spegels skapelsedikt *Gudz werk och hwila* och dess många skrivscener, tar Thomas Götselius ett mediearknologiskt grepp på den svenska statens administrativa expansion och dess läs- och skrivkampanjer runt sekelskiftet 1700. Analysen ägnas de mediala förutsättningarna för maktutövningen och skrivandet som nyckelpraktik. Statens funktioner gjordes beroende av ögons förmåga att läsa och händer att skriva där lästräningen uppmärksammas som en subjektbildande praktik. Alfabetiseringen var avhängig sitt arkiv för att kunna framställa subjekt. Arkivet förutsatte i sin tur ämbetsmän utbildade i arkivets medietekniker. En barockdikt som *Gudz werk och hwila* handlar sålunda också om de institutionella praktiker som bar upp militärstaten, inte bara om skapelsen i största allmänhet.

Lotten Gustafsson Reinius undersöker det materiellas medialitet. Utifrån några föremål i Etnografiska museets samlingar av officeren Axel Svinhufvud, missionären Ruth Walfridsson och sjökaptenen Ludvig Selander – alla med koppling till Kongostaten runt sekelskiftet 1900 – diskuteras det sammansatta samlingsmediet. Som enskilda helheter är dessa samlingar tydligare bevarade i arkivet än som konkreta föremålsgrupper; endast ett rekonstruktionsarbete utifrån arkivets ordning (med teckningar, fotografier, måttangivelser, unika nummer och beskrivningar) kan skapa överblick i själva föremålsmediet. Samlingens legitimitet beror emellertid i sista hand på dess outställda materialiteter. Paradoxalt nog är dessa många gånger oätkomliga och osynliga, i en del fall rent av på väg att helt försvinna. Samlingens medialitet ska därför snarast ses som en effekt av ett nätverk av ömsesidigt refererande medieformer, där de insamlade föremålens materialitet möjligen upplevs som särskilt påtaglig men som ingalunda behöver vara det.

Per Vesterlund analyserar långfilmernas plats i tevetablån. Programmeringstekniken påminner starkt om inslag i filmkulturen i början av 1900-talet med ett antal givna programpunkter förevisade enligt ett på förhand offentliggjort schema. Tevetablån utgör ett uppenbart strukturerande och styrande arkiv. Tablåerna sorterar ett hotande kaotiskt flöde och ordnar såväl dagliga som mer kalendariska rutiner. När de dök upp ackompanjerades de därtill av regelrätta bruksanvisningar, och vad gäller just långfilm fick publiken ta del av olika betygssystem. Den pre-

stige och popularitet som kom långfilmen till del – den medieform som kanske påtagligast avviker från tevediets dominerande estetik – kan möjligen förklaras med att långfilmer är ”icke-teve” på ett mycket teve-mässigt vis. Liksom direktsända mediehändelser som bryter tablåerna genom att vara mer teve än något annat, har långfilmen en motsatt men likartad funktion som exceptionellt avbrott.

I den andra tematiska avdelningen förenas visserligen uppsatserna av att de alla fokuserar mediepersonligheter. Att de förts samman här har emellertid att göra med att de diskuterar principiellt och undersöker empiriskt alternativa sätt att studera välbekanta fenomen på. Studier av företeelser starkt förknippade med vissa medieformer har mycket att vinna på att ta andra, ibland tämligen oväntade, medier i beaktande. Detta öppnar för mer nyanserade kunskaper om hur olika fenomen har representerats historiskt. Samtidigt tydliggörs hur de mediala villkoren i sig är avgörande för såväl produktionen som receptionen av mening.

Andreas Nyblom argumenterar till exempel för en litteraturens mediehistoria. Mening kring litteratur har producerats i och överförts genom en rad medier utöver litterära och vetenskapliga texter, vilka är de medieformer som dominerat litteraturvetenskapens intresse. Författare har medierats genom allt från cigarmärken och karikatyrer till oljemålningar och hemma hos-filmer. Med anknytning till *celebrity studies* tecknas en bred svensk medial kändiskultur runt sekelskiftet 1900, alltså före senmoderna medieformer som radio och television. Visuella representationer av Verner von Heidenstam utgör ett åskådligt exempel. Ansatsen gör det möjligt att på allvar historisera receptionen, att tränga upp till den samtida ytan, och inte fastna i eftervärldens konstruktioner av djup. Heidenstam upplevdes i profil, både bokstavligt och bildligt – däremot sällan i helfigur. Mediepersonligheten påverkade och berörde publiken nog så mycket som de måttligt spridda dikterna eller de aldrig uppsnappade innersta tankarna.

På ett delvis likartat sätt tar sig Johan Jarlbrink an journalisten. Exemplet utgörs av den under 1920-talet uppburna Knut Stubbendorff. Denne iscensatte sin journalistpersona till stor del på egen hand: i tidningsreportage, en reportagebok och en roman. Stubbendorffs marknadsföring av den moderne reportern, och sig själv, korsade genre- och mediegränser och producerade föreställningar på ett sätt som i vår samtid har kallats ett transmedialt berättande. I sina reportage kring

den uppmärksammade Italiakatastrofen 1928 återskapade Stubben-dorff sin egen romanberättelse, vilken i sin tur givetvis var beroende av såväl en journalistisk praktik som en litterär tradition av journalistiska hjältedåd. Greppet pekar på behovet att beakta journalistiken också i andra medieformer än de som traditionellt förknippats med nyhetsförmedling. Genom en sådan metod blir det samtidigt tydligt hur också traditionella nyhetsformer skapas och brukas i syfte att legitimera specifika journalistiska ideal.

Ylva Habel diskuterar utifrån exemplet Joséphine Baker relationen mellan representationer och medieringsformer. Diskussioner kring kulturella representationer saknar ofta mediespecifik reflektion och handfast historisering. Att spåra tämligen oföränderliga stereotyper från skilda tider och platser äger sitt värde, men riskerar samtidigt att dölja snarare än problematisera deras mediala villkor. En fallstudieinriktad ansats, att snarare än de generella stereotypa representationerna studera medieringen och dess villkor, kan möjliggöra upptäckten av till exempel individualiserade strategier. Men också förståelsen av den publika receptionen fördjupas om den analyseras utifrån mediemässiga skillnader i exempelvis tilltal och kulturell situering. Habel pekar bland annat på att mötet mellan Baker på film respektive i revyuppträdande på flera sätt omförhandlade hennes artistpersona.

Den tredje tematiska delen berör på skilda sätt teknologiska aspekter. Frågor kring huruvida artefakter i sig (traditionella apparatmedier såväl som föremål i allmänhet) har medierande funktioner, och vilka slags budskap de i så fall kan tänkas förmedla, förenas med diskussioner kring medieformer, mediepraktiker och mediepolitik inbäddade i teknologisk utveckling. Här öppnas bland annat för olika perspektiv på regelsystem och system för reglering. Medier har reglerande funktioner i sig själva, de har varit underkastade politiskt och ekonomiskt motiverade försök att styras, och tagits i tjänst för olika former av övervakning och kontroll.

Artefaktens mediala aspekter diskuteras i Torsten Weimarcks artikel. Artefakter – till exempel badrummets tunna, parallella, mjukt böjda vattenledningsrör – har eller kan ha andra uttrycksnivåer än de primärt kopplade till föremålets praktiska funktion. Dessa uttryck och nivåer grundar sig istället på den visuella upplevelsen av föremålen som fysiska objekt. De handlar om sådant som formbildningen, materialet, tyngden, klangen och om hur den teknologiska konstruktio-

nen uttrycks. Till synes helt bestämda av den tekniska konstruktionens krav, har de alltså *även* ett visuellt retoriskt utseende. Men det som kommuniceras är inga massmediala budskap, ingen information, utan i första hand ett regelsystem, vilket ständigt (samtidigt påstridigt och omärkbart) överförs till mottagarens sinnen. Denna överföring är bokstavligen estetisk, den sker på en kroppslig snarare än en intellektuell eller rationell nivå.

Rasmus Fleischer historiserar i sin tur förhållningssätt till musikmekaniseringen. Förhållandet mellan levande musik och musikens tekniska (re)produktion har varit en omstridd fråga åtminstone sedan ljudfilmens entré. Med Svenska Musikerförbundet och dess tidskrift *Musikern* i fokus, diskuteras det långlivade motståndet mot mekaniseringen. Resultaten av denna kamp för arbetstillfällen – och mot uppspelning i radion och i offentliga högtalare och mot elektroniska instrument – präglar alltjämt de institutioner och regelverk som bevakar och reglerar musikmarknaden. Intressant nog övergavs den ursprungliga bevekelsegrunden tämligen snabbt så snart de upphovsrättsliga verktygen fanns till hands, och själva definitionen av musikerns primära verksamhet förändrades. Musikerns huvudsakliga verksamhet (och inkomstkälla) uppfattades i allt högre grad vara att producera och sälja tekniskt reproducerade inspelningar, inte att framföra sin musik direkt till en publik.

Med Fox' serie 24 och dess komplicerade spatio-temporala berättarstruktur och något mindre komplicerade hjälte Jack Bauer i blickfånget, resonerar Jan Olsson kring ett skifte i televisuell rumsrepresentation i efterdningarna av terrorattackerna den elfte september 2001. Teveapparater, handdatorer, mobiler och olika övervakningssystem bildar en gemensam medieplattform som i realtid genomkorsar rummet och förutan vilken världen som vi känner den i 24 skulle gå under. Aktörerna integreras här som en aspekt av teknologin. Genom en så kallad splitscreentechnik – två eller flera bilder i en – skapas temporala och spatiala överlappningar, baserade på teknologisk behärskning av olika metoder för både realtidsövervakning och tillgång till lagrad information. Greppet påminner om datorns gränssnitt – men har samtidigt en betydligt längre historia.

Den fjärde och sista avdelningen tematiskt sammanförda artiklar förenas genom olika rumsliga infallsvinklar. Utifrån lokala rum till globala medielandskap adresseras frågor kring hur mediering genom rummet

producerar samtidighet – som alltid är relativ och underkastad grundläggande mediala produktionsvillkor – men också kring hur detta på samma gång öppnar för mediala återbruk som över tid omförhandlar rummet. Härigenom aktualiseras även olika spänningar som ryms i en rumslig kontinuitet omgärdad av lager av tolkningar och bruk.

Utifrån det svenska postväsendet kring sekelskiftet 1700 diskuterar Örjan Simonson begreppet mediasystem. Det tidigmoderna postväsendet betraktas som ett expertsystem. Uppburet av olika institutionella och tekniska resurser samt av en kår av administratörer och med syfte att förmedla skriftlig information, utgjorde posten tillsammans med lagringsmediet papper och tryckpressen ett mediasystem. Sambandet mellan dessa delar hade en tydlig systemkaraktär. Andra mediala men inte systemlika helheter beskrivs i termer av medielandskap eller mediekulturer. Den kanske mest uppenbara produkten av detta system är den periodiska tidningslitteraturen, låt vara att posten före 1800-talet inte var någon utpräglad massmedial kommunikationsform. Postväsendets påtagligaste funktion i ett tidigmodernt mediasystem var snarare att genom sin interaktiva karaktär skapa samtidighet mellan geografiskt avlägsna platser, att reglera tempot i flödesrummen.

Magnus Rodell behandlar relationen mellan medier och materiell kultur. Ett rumsligt mediebegrepp, influerat av såväl historie- och medievetenskapliga perspektiv som diskussioner inom kulturgeografin och som rör sig mellan två poler – ursprungliga intentioner och historiskt bruk – prövas på ett par empiriska exempel: monumentarlarkitekturen i Minsk respektive en skans i Värmland. De två polerna förstås inte som uteslutande utan som en väg att synliggöra spänningar och möjligheter. Trots olikheterna är det tydligt hur olika praktiker och bruk på ett principiellt likartat sätt gjort dessa till kommunicerande medier i annan mening än då de uppfördes. Den materiella kulturen och rummets betydelse – i vår samtid såväl som i det förflutna – är oupplösligt förbundna med de processer som omger dem. Materiell kontinuitet kan mediera såväl ideologisk samhörighet med det förflutna som dess motsats.

Medievetenskapens textfixering och oförmåga att ta visuella aspekter på allvar är utgångspunkten i Kari Andén-Papadopoulos artikel. Trots den bildmässiga vändning som ägt rum har forskning om visuell kultur inte fått något bredare genomslag inom journalistikforskningen. Analysen av samtida medielandskap behöver breddas i fråga om

mediebegrepp och även berikas med perspektiv som tar mer långsiktiga återverkningar i beaktande. Genom att exemplifiera med de amerikanska soldaternas tortyrbilder från Abu Ghraib-fängelset utanför Bagdad och deras mångfasetterade återbruk, visas hur nyhetsbilder, som i kortsiktiga perspektiv må ha obetydliga politiska effekter, över tid bidrar till att underminera officiell retorik och överhuvudtaget förändra grundläggande värderingsmönster. Att anamma och utveckla sätt att studera mer långsiktiga återverkningar i samtida medielandskap framhålls som en av medievetenskapens största utmaningar.

De två följande bidragen är kommentarer till konferensen, men har förstås i sina delar och i olika grad bäring också på den här boken. Johan Fornäs kommentar är strukturerad utifrån de fyra områden Anders Ekström diskuterade i konferensens inledande föredrag (och i denna bok): mediernas historisering, det vidgade mediebegreppet, interestetiska disciplingränser och kulturens materialitet. De avgörande huvudpoängerna med den kulturhistoriska medieforskningen urskiljs, apostroferas och problematiseras. Ett centralt spår i kommentaren är uppmaningen att inte förlora samtiden ur sikte. Sven Widmalm diskuterar områdets potentialer och utmaningar och uppehåller sig företrädesvis vid strategiska och forskningspolitiska, eller kunskapspolitiska, aspekter. Ur sådana perspektiv noteras risker och behovet av ansvarsfull navigering. De vetenskapliga förtjänsterna med att riva upp disciplingränser framhålls, och de politiska utsikterna bedöms på flera grunder som goda – till exempel som kritiskt korrektiv till den historielöshet som generellt präglar diskussionerna om kunskapssamhället.

NOTER

1. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 21.
2. För två aktuella exempel på denna forskning, se Lauren Rabinovitz & Abraham Geil, red., *Memory bytes: History, technology, and digital culture* (Durham: Duke University Press, 2004); James Lyons & John Plunkett, red., *Multimedia histories: From the magic lantern to the internet* (Exeter: University of Exeter Press, 2007).

3. Se exempelvis Siegfried Zielinski, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006); Wolfgang Ernst, *Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Erzählen* (München: Fink Verlag, 2003).
4. För en övergripande diskussion, se Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 11f. För en diskussion med hänvisning till medicarkeologiskt inspirerad forskning om den tidiga filmen, se Tom Gunning, ”Animated pictures’: Tales of cinema’s forgotten future”, *Michigan Quarterly Review*, vol. 34, nr 4, 1995, i synnerhet 466, 469.
5. Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man* (New York: McGraw-Hill, 1964); Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996).
6. För en diskussion kring mediebegreppets olika definitioner, se Nicholas Abercrombie & Brian Longhurst, *The Penguin dictionary of media studies* (London: Penguin, 2007), 213–222.
7. Gitelman, 7.
8. För en diskussion, se till exempel Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”I mediearkivet”, *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Ekström, Jülich & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006), samt William Uricchio, ”Historicizing media in transition”, *Rethinking media change: The aesthetics of transition*, red. David Thorburn & Henry Jenkins (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
9. Ulf Hannerz, ”Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag”, *Medier och kulturer*, red. Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990), 7.
10. Om automater, se Martin Lister, m.fl., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003), 321ff. Om laterna magica, se Laurent Mannoni, m.fl., *Light and movement: Incunabula of the motion picture, 1420–1896 = Luce e movimento: Incunaboli dell’immagine animata, 1420–1896* (Genova: Giornate del cinema muto, 1995). Om panoramat, se Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980). Om optiska apparater, se Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).
11. Erin C. Blake, ”Zograscope, virtual reality, and the mapping of polite society in eighteenth-century England”, *New Media, 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
12. För en diskussion om dessa begrepp, se Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: University Press, 2006).

13. Ryan Singel, "Internet mysteries: How much file sharing traffic travels the net?", *Wired blog network* 5/5 2008, <http://blog.wired.com/27bstroke6/2008/05/how-much-file-s.html>; se även "P2P-nätverk": <http://sv.wikipedia.org/wiki/P2P> (senast kontrollerade 30/5 2008).
14. Anna Edin & Per Vesterlund, red., *Svensk television: En mediehistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
15. Henry Jenkins har argumenterat för att medieutvecklingen medfört en upplösning av kategorier som producent och konsument. Se hans *Convergence culture*. Wikipedia – ett projekt som bygger på öppen källkod – diskuteras på sidan 254.
16. För denna beskrivning, se Gitelman, 2f. Gitelmans kritik av samtida föreställningar om mediehistoriens slut – artikulerade av bland andra Friedrich A. Kittler och Peter Lunenfeld – är en travesti på Francis Fukuyamas idé om historiens slut.
17. Ibid.
18. Se <http://www.visual-media.be/> (senast kontrollerad 30/5 2008).
19. Uricchio, särskilt 30ff.
20. Peter Walsh, "Rise and fall of the post-photographic museum: Technology and the transformation of art", *Theorizing digital cultural heritage*, red. Fiona Cameron & Sarah Kenderdine (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
21. Raymond Williams, *Marxism and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 121–127.
22. Williams kategori "residual" är utgångspunkt för en antologi redigerad av Charles R. Acland: *Residual media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007). Se särskilt diskussionen i Aclands inledning: "Introduction: Residual media", xxf.
23. För en utförligare diskussion, se Anders Ekströms bidrag till denna bok, samt Ekström, Jülich & Snickars, "I mediearkivet", 19–26.
24. Se exempelvis David Thorburn & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003); Wendy Hui Kyong Chun & Thomas W. Keenan, red., *New media, old media: A history and theory reader* (New York: Routledge, 2006).
25. Harold A. Innis, *Empire and communications* (1950; Toronto: Dundurn Press, 2007).
26. McLuhan.
27. För en diskussion, se Gitelman, 10.
28. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, red., *New Media, 1740–1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003); Thorburn & Jenkins, red.

29. Gitelman.

30. I serien ingår till exempel Mats Jönsson & Pelle Snickars, red., *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007); Erik Hedling & Mats Jönsson, red., *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008); Leif Dahlberg & Pelle Snickars, red., *Berättande i olika medier* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
31. Utgivningen omfattar Friedrich A. Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo: Anthropos, 2003); Paul Virilio, *Krig och film: Perceptionens logistik*, red. Martin Thomasson (Gråbo: Anthropos, 2006); Victor Klemperer, *LTI: Tredje rikets språk: En filologs anteckningsbok*, red. Charlotta Brylla & Otto Fischer (Göteborg: Glänta Produktion, 2006); Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven: Ordning ur oordning*, förord Thomas Götselius (Göteborg: Glänta Produktion, 2008).
32. Konferensen ägde rum i Vadstena 19–21 april 2007. Den finansierades av Riksbankens Jubileumsfond, Statens ljud- och bildarkiv samt Linköpings universitet. De tre föreläsningarna hölls av Anders Ekström, Jan Olsson och Kari Andén-Papadopoulos. Johan Fornäs och Sven Widmalm bidrog med två utförliga kommentarer till konferensen. Sessionen ”Mediearkeologi”, som leddes av Thomas Götselius, tog fasta på arkivets centrala roll för den kulturhistoriska medieforskningen, och reflekterade över de diskursiva systemens medialitet. ”Mediehistoria och genus”, med Ylva Habel som ordförande, belyste hur diskursproduktionen om handfasta mediesituationer och mediebruk kan länkas till föreställningar om feminina och maskulina sfärer och praktiker. ”Mediepubliker”, ledd av Frans Lundgren, fokuserade på hur publiken är en integrerad del av varje medium, och sessionen syftade till att bredda diskussionen om publikbegreppet. ”Medier och rumslighet”, som André Jansson ansvarade för, undersökte förhandlingar av relationer mellan mediering och spatialitet i olika historiska sammanhang. Den övergripande idén var att problematisera spänningsfältet mellan ”rum-som-medier” och ”medier-som-rum”. ”Föreställda medier”, som leddes av Patrik Lundell, handlade om självbilder och ideologi inom olika medieinstitutioner och undersökte exempelvis frågor kring förtroende och legitimitet inom andra institutioner och publiker. I ”När gamla medier var nya”, med Solveig Jülich som ordförande, fokuserades introduktionen av såväl kända som mindre kända medier, bland annat med avseende på frågor om kulturella värderingar, publika tilltal och populär reception. ”Mediesystem”, ledd av Pelle Snickars, ägnades frågor kring hur till exempel växelverkan, utbyten och hierarkier mellan olika medieformer kan förstås.

Perspektiv på fältet

Anders Ekström

Kulturhistorisk medie- forskning: Fyra spår

JAG SKULLE KUNNA inleda den här artikeln med en anekdot.¹ Kanske utgå från en bild på någon egendomlig apparat som ingen längre känner till för att ur det materialet utveckla någon förbisedd aspekt av de komplexa mediesystem som bredde ut sig före de klassiska massmediernas epok. Ja, så har den kulturhistoriska medieforskningen ibland bedrivits – karaktäriserad av en mix av apparatfetischism, mer eller mindre sofistikerad kulturteori och alltför stora analytiska avstånd mellan excentriska detaljer och generella kunskapsanspråk.²

I en artikel som publicerades 1990 i tidskriften *Representations* kritiserade Alan Liu en viss tendens att romantisera detaljen och fallstudien i samtidens historiska kulturvetenskap. Mer specifikt syftade han på områden som den nya kulturhistorien, nyhistorismen inom litteraturvetenskapen och vad som har kallats den postmarxistiska kulturkritiken. Liu argumenterade för att dessa områden drev fram en analytisk stil som prioriterade den historiska kontextualiseringen av det specifika eller lokala i så hög grad att det närmast utmynnade i ett slags esteticering av den historiska detaljen.³ Teoretiskt är det också lätt att se hur 1980-talets kombinationer av antropologisk kulturteori och poststrukturalism kunde leda dit.

Den kulturhistoriska medieforskningen har ibland utvecklat en liknande analytisk stil och den delar också i några andra avseenden teo-

retiska utgångspunkter med de områden som Liu kritiserade. Jag ska återkomma till den relationen längre fram och ställa frågan hur den kulturhistoriska medieforskningen mer generellt kan relateras till de senaste decenniernas kulturteoretiska perspektivutveckling. Skälet till att jag ska avstå från de mer apparatfetischistiska eller anekdotiska ingångarna till mediehistorien är dock inte nödvändigtvis att jag delar Lius uppfattning om riskerna med att romantisera den historiska detaljen. Däremot menar jag att den utbredda böjelsen för ett sådant angreppssätt gör det onödigt svårt att få syn på de grundläggande kunskapsintressen som trots allt har drivit fram fältet och som också håller det samman. Det är av flera skäl angeläget, speciellt inom mångvetenskapliga forskningsområden, att då och då återvända till en diskussion av de frågor som varit drivande i ett visst områdes framväxt, dels för att motverka illusionen av att det enbart skulle bestå av ett lapptäcke av fallstudier, dels för att ställa frågor om i vilka nya riktningar det kan vara fruktbart att utveckla fältet.

Mot den bakgrunden ska jag i den här artikeln framför allt följa fyra spår som enligt min mening har korsat varandra på ett produktivt sätt i framväxten av detta forskningsfält. På samma gång ska det förhoppningsvis framgå varför jag väljer att benämna fältet en *kulturhistorisk* medieforskning och varför kopplingen till kulturbegreppet är viktig i sammanhanget. Det första spåret, som diskuteras under rubriken "Historisera mera!", handlar om hur den kulturhistoriska medieforskningen vuxit fram ur en vilja att historisera de diskussioner om nya och framför allt digitala medier som utvecklades i slutet av 1900-talet. I ett andra avsnitt, med rubriken "Kritiken mot mediehistorien", ges exempel på hur den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen formulerats som ett alternativ till andra former av mediehistoria, och framför allt som en kritik av en mediehistoria som varit alltför fixerad vid 1900-talets traditionella massmedier. Det tredje spåret har fått överskriften "Bråket med disciplinerna" och här är syftet att helt kort peka på hur en disciplinbunden kritik av vissa traditioner inom de humanistiska objektsvetenskaperna tog en riktning under 1980- och 1990-talen som också skulle främja framväxten av en kulturhistorisk medieforskning. I det fjärde och avslutande avsnittet, "Från representation till materialitet", förs ett något utförligare resonemang om hur kulturteorin under de senaste decennierna tagit en riktning som kan sägas förebåda en förnyad analytisk fokus på just mediebegreppet och mediernas materialitet.

Historisera mera!

Under 1900-talets två sista decennier framhölls från flera håll att det fanns ett behov av en historisering av samtidens mediekultur. I första hand syftade detta på de digitala mediernas kulturella etablering och en vanlig tendens att överdriva dessa mediers radikala nyhetsvärde.⁴ Av olika skäl blev det samtidigt tydligt att denna utveckling inte utan vidare kunde kontextualiseras av den befintliga historieskrivningen om 1900-talets traditionella massmedier. Istället skulle den historiskt orienterade diskussionen om nya medier inspirera till en återupptäckt av ett äldre medielandskap, och naturligtvis också en återupptäckt av en äldre forskning om äldre medieformer.

Likafullt är det först under de två senaste decennierna som den kulturhistoriska medieforskningen på ett mer samlat sätt börjat undersöka komplexiteten hos de mediekulturer som föregick de klassiska 1900-talsmediernas epok. Det första resultatet av dessa ansträngningar var återupptäckten av en rad medieformer som länge varit mer eller mindre bortglömda. Gömda i arkiven låg inte bara buntar med stereoskopiska bilder, fonografiska ljudspår och sönderklippta panoramadukar, där fanns även mer välkända objekt som hade förbisetts i sin egenskap av medier, till exempel böcker och museiföremål.

I samma arkiv återupptäcktes också arkivens egen medialitet, det vill säga samlandets, sorterandets och bevarandets mediespecifika karaktär. Historiker har förstås länge bedrivit källkritik, men på senare år har det faktum att vi bara har tillgång till det förflutna som ett lager av mediala artefakter uppmärksammas på ett delvis nytt och mer genomgripande sätt. Arkivet är kort sagt alltid ett mediearkiv. Detta var till exempel ett centralt tema i antologin *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, som gavs ut 2006. I den boken analyseras Stockholmsutställningen 1897 som ett mediearkiv i dubbel mening; dels som ett exempel på en historisk plats där gamla och nya medier drogs samman och presenterades – det gällde bland annat de något udda skriftmedierna fotografi, fonografi och kinematografi – dels en plats där samma medier på ett systematiskt sätt användes för att dokumentera och lagra utställningen för eftervärlden. På det sättet blev minnet av utställningen i bokstavlig mening identiskt med historien om dess mediering.⁵

Jag vill alltså argumentera för att den kulturhistoriska medieforsk-

ningen till stor del tagit form som en forskning om andra medielandskap och andra tidsperioder än massmediernas 1900-tal. Här finns dock inga givna gränser och förhoppningsvis inte heller några revir att bevaka, men på flera sätt tillförde erfarenheten av ett annorlunda medieumgänge i slutet av 1900-talet den fantasi som krävdes för att den äldre mediehistorien skulle framträda på ett nytt och tydligare sätt – nya medier tycks också i den meningen synliggöra gamla medier.⁶

Samtidigt har denna historieskrivning, just genom sin utgångspunkt i diskussionerna om nya medier, på ett paradoxalt sätt fört med sig några av de problem som ursprungligen förknippades med bristen på historiska perspektiv i dessa diskussioner. Till exempel överstattes intresset för nya medier i samtiden till ett intresse för att undersöka de skeden i det förflutna när gamla och välkända medier varit nya. Ett återkommande argument var att dessa skeden är särskilt formativa, särskilt kreativa och särskilt öppna i ett mediums eller mediebruks historia.⁷ Och visst ligger det mycket i det. Samtidigt finns det en risk att ett sådant perspektiv dramatiserar själva innovationsskedena, brytpunkterna och därmed också de specifika teknikernas betydelse i mediernas historia – det vill säga precis vad den historiskt orienterade kritiken ansåg vara det kanske största problemet i diskussionerna om samtidens nya medier.

Inflytandet på den historiska forskningen från frågor som väckts i umgänget med de digitala medierna har dock även verkat i helt andra riktningar, till exempel i ett utbrett intresse för hur olika medier hakar i, införlivar, imiterar och konkurrerar med varandra. Redan Marshall McLuhan förde fram argumentet att medier får sin betydelse i relation till andra medier, om än på väl teknikdeterministiska grunder.⁸ Den kulturhistoriska medieforskningen adopterade snabbt sådana begrepp som remediering och intermedialitet för att undersöka dessa relationer, och oavsett terminologi har detta på ett fruktbart sätt satt fokus på en analys av mediekulturer och mediasystem snarare än på studier av enskilda medietekniker.

Det finns en viss sorts historiker som älskar att sticka upp ett pekfinger i luften och påpeka att saker och ting inte är så nya som deras entusiastiska förespråkare påstår. Därför har vi även fått en forskning om till exempel de virtuella världarnas och det interaktiva mediebrukets långa historia.⁹ Historiseringen av den digitala världens egna slagord är nödvändig men löper också risken att återigen förvandla medie-

historien till förhistoria genom att återinföra en teleologisk historiesyn, vilken resulterar i att fenomen i det förflutna bara får sin betydelse av det de pekar fram emot. Men det kan knappast vara en tillräcklig uppgift för den kulturhistoriska medieforskningen att ständigt påpeka att det där, ja, det känner vi igen från det förflutna. Istället borde det vara denna forsknings uppgift att försöka kvalificera analysen av de förändringar som faktiskt äger rum i medieumgängets historia. För om inga väsentliga förändringar ägt rum behövs väl knappast heller någon historisk forskning?

Kritiken mot mediehistorien

Det andra spåret följer på sätt och vis ur det första och handlar om hur den kulturhistoriska medieforskningen förhållit sig till tidigare och andra former av mediehistorisk forskning. Förhållandet behöver inte nödvändigtvis uppfattas som antagonistiskt, men nya forskningsriktningar letar alltid upp något att ta spjörn emot och det här fältet är inget undantag. Här går kanske de tydligaste skiljelinjerna i förståelsen av själva mediebegreppet. Den kulturhistoriska medieforskningen har arbetat med och förutsätter ett bredare mediebegrepp än den mediehistoria som varit begränsad till erfarenheterna av den klassiska massmedieepoken.

Misstänksamheten mot det kulturhistoriska mediebegreppet har i sin tur också varit stor: Är en museiutställning att betrakta som ett medium? Vad är vinsterna med att dra ner boken och skriften i dess mediala materialitet? Är det verkligen rimligt att förstå ett panorama eller ett vaxkabinett som ett apparatmedium? Var ändå inte skriften det enda mediet före 1900-talets audiovisuella massmedier? Ja, oavsett vilka mediebegrepp vi försvarar och väljer måste väl ändå ett forskningsfält som gör anspråk på att skriva mediernas och medieumgängets historia på nytt ställa frågan: Vad är ett medium?

Jag har redan tillskrivit den kulturhistoriska medieforskningen en tendens att sätta fokus på olika former av intermediala utbyten, på mediasystem eller mediekulturer. Nu vill jag också säga att mycket av den bästa mediehistoriska forskningen faktiskt har varit mediespecifik: det finns åtskilliga exempel på analytiskt koncentrerade och empiriskt omfattande undersökningar av enskilda medieformer under 1800-talet – till exempel panoramat, det tidiga fotografiet eller de tidiga ljudmedierna – som just i kraft av sitt ensidiga, ja, kanske roman-

tiska förhållande till en specifik medieform spricker ut i analyser som också får bäring på förståelsen av andra mediepraktiker. Likafullt har en återkommande kritik mot den äldre mediehistorien varit att den prioriterat de mediespecifika perspektiven.¹⁰

Det mediespecifika perspektivet har av kritikerna också kopplats ihop med en tendens att tillskriva själva medieteknologierna en alltför stor betydelse. Mediets historia, har dessa forskare protesterat, ligger inte färdig i själva apparaturen. Den bestäms av kulturella definitioner, i det oförutsägbara handhavandet av mediet samt av de relationer som upprättas till andra befintliga mediebruk. Teknikdeterminismen har länge varit ett jagat spöke i de medieteoretiska diskussionerna. Möjligen kan man dock ana att dominansen för de kulturalistiska argumenten nu är på väg att ge vika för ett förnyat intresse för olika aspekter av mediernas materialitet.¹¹ Men det är inte i form av en teknikorierad innovationshistoria som denna fokus på mediernas materialitet uppstår på nytt. Istället handlar dessa diskussioner om de specifika möjligheter och begränsningar som kan knytas till olika medier, och hur nya mediekonstellationer organiserar människans sinnen på nya sätt. Ett sådant perspektiv hakar oundvikligen i en klassisk diskurs om medicumgängets epistemologiska och maktpolitiska aspekter. ”Att börja använda ett medium”, skrev McLuhan, ”förändrar alltid beroendemönstren människor emellan, liksom det också ändrar relationerna mellan våra sinnen.”¹²

Oavsett hur vi ställer oss till de kulturalistiska respektive materialistiska argumenten har den kulturhistoriska medieforskningen formulerats i polemik mot en mediehistorisk tradition som mer eller mindre tog för givet att mediebegreppet kunde begränsas till de klassiska massmedierna, att mediasamhället i egentlig mening föddes under 1900-talet samt att mediernas historia bäst kan förstås som en historia om separata tekniker och inflytelserika institutioner. I Skandinavien ägde en formidabel boom rum under 1990-talet för denna senare typ av mediehistorisk forskning. På kort tid utgavs flera nationella mediehistoriska flerbandsverk och i Sverige behandlades den svenska pressens och etermediernas historia i två stora projekt.¹³ Samtidigt som dessa initiativ på ett väsentligt sätt förstärkte den historiska medieforskningen förstärkte de en sedan länge dominerande inriktning på 1900-talets massmedier, på institutionshistoriska perspektiv och på tendensen att behandla medieformerna i separata historier.¹⁴

Vid samma tid ifrågasattes emellertid, speciellt under intryck av dis-

kussionerna om nya medier, själva det mediebegrepp och de mediehistoriska kronologier som låg till grund för en sådan historieskrivning. ”All media are mixed media”, skrev till exempel W. J. T. Mitchell i en hårdciterad artikel i tidskriften *Journal of Visual Culture* 2002.¹⁵ Och några år tidigare hade Robert Darnton deklarerat: ”Varje tidsålder, var och en på sitt sätt, utgjorde en informationsålder.”¹⁶ Den typen av formuleringar är bara några exempel på en diskussion som fördes från olika utgångspunkter och inom flera discipliner, men som sammantaget inspirerade ett sökande efter alternativa kronologier i mediernas historia.

Bråket med disciplinerna

Den kulturhistoriska medieforskningens framväxt kan även ses i ljuset av mer disciplinbundna förhållanden. Inom flera humanistiska ämnen, och i synnerhet inom de humanistiska objektsvetenskaperna, formulerades under 1900-talets sista decennier en på många sätt likartad kritik av de estetiskt orienterade forskningstraditionerna, en kritik som hade sin utgångspunkt i olika typer av historiserande och kontextualiserande perspektiv. Inom litteraturvetenskapen lanserades till exempel ”the new historicism”, inom filmvetenskapen utvecklades en liknande historiserande forskning om den tidiga filmen, vad som har kallats ”the new film history”, och inom vissa delar av konstvetenskapen förflyttades fokus från de estetiska traditionerna genom etableringen av det fält som på svenska brukar kallas visuell kultur eller visuella kulturstudier.¹⁷

Jag vill argumentera för att dessa nyhistorismer bland annat förändrades av att de satte en tydligare fokus på studieobjektets materialitet. När den historiska undersökningen i högre grad inriktades på det praktiska handhavandet av de film- eller litteraturhistoriska ”verken”, på deras materiella förutsättningar, deras användning och cirkulation, förvandlades helt enkelt de estetiska objekten till historiska artefakter. Dessa forskningsinriktningar var främst en kritik av traditioner inom disciplinerna, men resultatet var mångvetenskapligt på så sätt att det beredde vägen för en ny typ av forskningsområden som ökade trafiken mellan disciplinerna. De visuella kulturstudierna var ett exempel på det, den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen är ett annat.

Inget fält har i det avseendet varit mer produktivt för en bredare mediehistoria än den filmhistoriska forskningen. Om den nya filmhistorien till en början var ett försök dels att skapa alternativ till ett mer

estetiskt eller stilhistoriskt orienterat perspektiv, dels att etablera mediets ”förhistoria”, utvecklades den snabbt till en kulturhistorisk forskning om de rörliga bilderna som ett medium bland många andra under det sena 1800-talet. När till exempel Tom Gunning och André Gaudreault introducerade termen ”cinema of attractions” för att karaktärisera den tidiga icke-narrativa och exhibitionistiska filmförevisningen, sattes den inte längre i samband med en senare utveckling i filmmediets historia utan placerades istället bland attraktioner och spektakel på världsutställningar och nöjesfält.¹⁸ På det sättet skulle undersökningen av den tidiga filmens tillkomst och cirkulation starkt bidra till återuppräckt av en bredare mediekultur. Det innebar också att forskningen om andra medier i filmens närhet, såsom museer, utställningar och vaxkabinett, tog intryck av den filmhistoriska forskningens sätt att analysera frågor om till exempel visningskontexter och publikpositioner. Inom det här empiriska området – det sena 1800- och det tidiga 1900-talets visuellt baserade masskultur – har därför också analysen av olika former av mediala utbyten utvecklats på ett mycket spännande sätt.¹⁹

Från representation till materialitet

Om den kulturhistoriska medieforskningen på det sättet kan beskrivas som ett av flera mångvetenskapliga fält som bland annat drivits fram av en likartad kritik inom de traditionella disciplinerna, återstår till sist att ställa frågan hur detta fält förhåller sig till en mer övergripande kulturteoretisk perspektivutveckling. Hur kan det förnyade intresset för mediehistorien förstås i ett perspektiv inifrån kulturhistorien? Eller bör frågan istället formuleras på följande sätt: Vilken väg tog kulturhistorien till mediehistorien?

Under 1980- och 1990-talen blev representationsbegreppet helt centralt inom en rad kulturteoretiskt orienterade forskningsområden. Detta gällde också den renässans som begreppet kulturhistoria fick vid samma tid. Det är rentav möjligt att påstå att den traditionellt kritiska orienteringen inom humanvetenskaperna antog formen av en mer allmän representationskritik under den här perioden. Denna inriktning på representationsbegreppet, på frågor om vad jag vill kalla förmedlingspolitik, på själva representationsteknikernas historia och senare på representationernas materialitet, öppnade vägen mot en förnyad analytisk fokus på just mediehistorien. För att utveckla det argumentet mås-

te jag dock lämna mediebegreppet och rekapitulera några av huvuddragen i den kulturteoretiska vändning som ägde rum inom delar av den internationella historieforskningen under 1980- och 1990-talen.²⁰

Att begreppet kulturhistoria fick en renässans vid denna tid – eller vad som i en antologi från 1989 kallades den nya kulturhistorien²¹ – kan återigen ses som ett utslag av ett bråk med disciplinens egna traditioner. I det här fallet handlade det om vissa historikers vilja att formulera alternativ till socialhistoriens dominerande ställning. För att undvika missförstånd: kulturhistoria hade i det här sammanhanget ingenting gemensamt med den äldre form av kulturhistoria som brukar förknippas med färgstarka skildringar av folkens seder och bruk. Bruket av ordet kultur i den nya kulturhistorien ska istället förstås som en plädering för en historieforskning med en kulturteoretisk orientering.

För att formulera alternativ till socialhistorien vände sig dessa historiker till en början till den antropologiska kulturteorin och en förståelse av kultur som ett i tid och rum lokalt system av mening och symboler, som kan analyseras genom de språkliga uttrycken, i ritualer, gester och andra former av meningsskapande performativitet. Definitionen av kultur som mening, och av kulturhistoriens studieobjekt som de meningsskapande processerna, inspirerades i synnerhet av Clifford Geertz och vad denne kallade ”thick description”. Syftet var att i analogi med tolkningen av en text avtäcka en ”djupare” betydelse hos de symboler och kulturella praktiker som framstod som främmande för antropologen eller historikern och analysera dem, inte som en reflektion av de sociala villkoren utan som ett sätt att upprätthålla och reformera de relationer som enligt Geertz dramatiserades genom de kulturella praktikerna.²²

Den nya kulturhistoriens reaktion mot socialhistorien handlade i sin mest grundläggande form om dess tendens att betrakta ”det kulturella” som en återspeglning eller ”effekt” av de sociala strukturerna. Den handlade också om en vilja att formulera ett utvidgat politikbegrepp. I till exempel Roger Chartiers sätt att använda termen ”kulturhistoria” – han var en av dem som aktivt satte termen i omlopp under 1980-talet, bland annat genom boken *Cultural history* från 1988 – förenades en kritik av social- och mentalitetshistorien.²³ I båda fallen, menade Chartier, utgick dessa forskningsriktningar från en universell modell för historisk analys som beskrev kulturen som en ”nivå” som kunde förklaras i relation till mer primära nivåer. Men det fanns

enligt Chartier inte någon på förhand given hierarki mellan det sociala och det kulturella. De sociala och ekonomiska relationerna i samhället kan inte heller separeras från "det kulturella" eftersom de i sig är ett fält för kulturell meningsproduktion. Huvudpunkten i Chartiers kritik kan därför sammanfattas på följande sätt: de kategorier och föreställningar som sätts i cirkulation genom vårt sätt att beskriva de sociala relationerna kommer på samma gång att gripa in i och konstituera dessa relationer. Denna position innebar att de kulturella *representationerna* – en term som Chartier och många andra använde allt oftare i slutet av 1980-talet – fick en helt annan analytisk autonomi än i de äldre modellerna. Den kulturella meningsproduktionen tillmättes helt enkelt en oavvislig betydelse som historisk drivkraft.

Chartiers kritik spelade en viktig roll för den kulturteoretiska vändningen inom historievetenskaperna. I antologin *The new cultural history*, som hade sin upprinnelse i en konferens om fransk historieforskning som anordnades i samband med att Chartier besökte University of California i Berkeley, beskrevs framväxten av den nya kulturhistorien i relation till den marxistiska socialhistorien, annalestraditionen och den historiska antropologin. I inledningen förklarade bokens redaktör, Lynn Hunt, att det nya intresset för kulturbegreppet bland annat skulle förstås som en reaktion mot olika former av totalhistoria. Här framhölls också att den nya kulturhistorien *inte* var en kulturhistoria som definierades av sitt studieobjekt. Utgångspunkten var istället de metodiska och teoretiska frågor som formulerades genom kulturteorin, och i synnerhet kritiken av tidigare sätt att förstå relationen mellan det kulturella och det sociala.²⁴

Ett av bokens viktigaste bidrag var att den problematiserade och tydliggjorde begränsningarna i det kulturbegrepp som hade förknippats med den historiska antropologin och i synnerhet Geertz. Detta var en analytisk stil som betonade de kulturella "systemens" relativa enhet, och som gjorde forskaren till en uttolkare av en väv av mening som antogs ha varit gemensam för stora grupper av människor under en viss tid och i en viss miljö. På det sättet förbisågs de skillnader, strider och konflikter som alltid omger de kulturella representationerna. Det var också oklart på vilket sätt Geertz kulturbegrepp kunde användas för att analysera historisk förändring. Mot den bakgrunden kunde Hunt beskriva en kulturanalys som istället för att avtäcka "betydelsen" hos de kulturella representationerna var orienterad mot frågor

om hur och med vilka effekter representationerna uppstod och förändrades. Chartier, som fördjupat sig i läsningens historia, betonade till exempel det moment av aktivt nyskapande som ägde rum i samband med den individuella läsakten, en analys som även beskrevs i termer av kulturell appropriering. På det sättet försökte den nya kulturhistorien i allt större utsträckning teoretisera och empiriskt utforska meningsskapandets processer. Det innebar på samma gång att representationsbegreppet på ett tydligare sätt än tidigare kopplades till en undersökning av aktörer och praktiker, av politik och makt, av historisk förändring – av vad som kan beskrivas som representationernas materialitet. Den nya kulturhistorien, förklarade Hunt, satte inte i första hand fokus på frågan om ”mening” utan på vad hon kallade de kulturella representationernas ”mekanik”.²⁵

Därför var detta en kulturanalys som ville undersöka de handfasta praktiker genom vilka verkligheten får den mening vi tillskriver den, som ställde frågor om hur mening produceras, och om vad som händer när mening ”rekontextualiseras” och transporteras från ett sammanhang till ett annat. Det var på samma gång en kritisk teori som utgick från att det finns en politisk historia i vårt sätt att beskriva och benämna världen, att till exempel klass, kön och etnicitet är föränderliga kategorier som griper in i och formar de sociala relationerna i samhället, att politiska begrepp och symboler inte ”bara är retorik” utan resurser för politisk handling.

I jämförelse med den historiska antropologin och en tolkande kulturanalys kan denna position beskrivas som en radikalisering av representationsbegreppets användning. Här fanns en tydlig orientering mot en mer allmän *representationskritik*. Den nya kulturhistorien delade denna inriktning med flera andra forskningsfält. Vissa typer av feministisk historieskrivning utvecklade till exempel en liknande analytisk stil, som under 1980- och 1990-talen omsattes i ett stort antal undersökningar av den kulturella representationen av kön. Ett annat exempel var den historiska och antropologiska museiforskning som presenterades i ytterligare en antologi från 1989 med det irriterande ordet ”new” i titeln. Även ”den nya museologin” satte analysen av representationsteknikerna i fokus, det vill säga de iscensättningar och medieformer som museerna använt för att framställa det främmande eller det förflutna.²⁶

Kulturteorin kunde bara vara en kritisk teori om den samtidigt un-

dersökte representationernas ”mekanik” på ett sätt som inbegrep historikernas egen position. Representationskritiken riktade därför också uppmärksamheten mot historikernas sätt att framställa det förflutna. Denna ”reflexiva vändning” ledde bland annat till ett ökat intresse för frågor om stil och form i den historiska framställningen, samt till diskussioner om vilka konsekvenser de retoriska valen har för den historiska analysen. Steget till vad jag tidigare beskrivit som en analys av de historiska arkivens egen medialitet var från den positionen inte särskilt långt.

Oavsett om det handlade om historikernas sätt att framställa det förflutna eller om museernas sätt att framställa det främmande, utgick representationskritiken dessutom från en vilja att problematisera de objektivitetsanspråk som kunde förknippas med olika representationstekniker. Teoretiskt hade dessa frågor diskuterats av Roland Barthes redan under 1960-talet som ett led i dennes försök att historisera realismen som en specifik framställningsform. Barthes intresserade sig bland annat för historieskrivningen som en realistisk form, men han uppmärksammade också de speciella ”verklighetseffekter” som frambringades av representationstekniker som exempelvis fotografiet och det historiska monumentet.²⁷ Inom ramarna för den nya kulturhistorien skulle detta i första hand leda till en fokus på frågor om förmedlingspolitik. Ett exempel på detta var empiriska undersökningar av de praktiker och urvalsmechanismer som präglat tillkomsten av en viss museiutställning, ett annat exempel var empiriska undersökningar av de villkor och insamlingsrutiner som legat till grund för olika typer av historisk statistik, en representationsform med en sällsynt förmåga att åstadkomma objektivitetseffekter. I detta arbete blev till exempel även Michel de Certeaus diskussioner av representationsbegreppet en viktig teoretisk utgångspunkt.²⁸

Avslutning

Som skisserats ovan har representationsbegreppet varit helt centralt inom den nya kulturhistorien. Till en början fungerade det främst som en benämning på de kulturella föreställningarnas och meningsproduktionens historia, men senare har dess innebörder forskjutits i riktning mot en kritisk analys av representationspraktikernas och representationsteknikernas historia i en betydligt mer konkret mening. På samma gång har detta intresse för representationernas materialitet väckt ett missnöje med själva representationsbegreppet. Det tycks inte helt kun-

na befrias från associationerna till en historia om föreställningar. Det är därför helt följdriktigt att denna kritiska forskning, i sin vilja att överge eller omformulera representationsbegreppet, istället lägger an på ett brett formulerat mediebegrepp.

För hur skulle forskningen om representationsteknikernas historia kunna undvika att vara en form av medieforskning? Och hur skulle mediehistorien kunna undgå att vara en form av representationskritik? Lisa Gitelman gör i sin senaste bok, *Always already new*, en liknande koppling mellan representationskritiken och mediehistorien. Medier och mediebruk spelar helt enkelt en avgörande roll för vad representation är och kan vara i ett visst historiskt skede liksom för vad vi uppfattar som giltiga representationer. Nya medier, menar Gitelman, skapar därför också alltid nya platser och nya villkor för de representationspraktiker som hela tiden pågår i samhället.²⁹ Eller annorlunda uttryckt: nya representationstekniker öppnar världen på nya sätt, inför nya möjligheter och begränsningar i vårt sätt att ordna och framställa världen.³⁰

Därmed har jag avslutningsvis försökt antyda hur ett annat spår korsats med och bidragit till formuleringen av ett bredare mediebegrepp och en annan mediehistorisk kronologi. Representationskritiken var varken beroende av ett traditionellt och alltför snävt mediebegrepp eller av objektsvetenskapernas estetiskt motiverade avgränsningar. Därför kunde den lika gärna göra statistiska representationer eller museer, statyer eller reklambroschyrer till sitt studieobjekt. När analysen av dessa objekt i sin tur inspirerades av teoretiska perspektiv som utvecklats i forskningen om den tidiga filmen eller vår egen tids nya medier blev också mediehistorien på nytt en annan.

NOTER

1. Den här artikeln har sitt ursprung i den föreläsning som inledde konferensen. I denna version har jag lagt till referenser samt ändrat vissa formuleringar.
2. Ett exempel på detta är Friedrich Kittlers mediehistoriska kopplingsscheman, som utan förmedling löper mellan enskildheter i mediehistorien och epistemiska brytpunkter. För en introduktion, se Friedrich A. Kittler, *Ma-*

- skinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo: Anthropos, 2003).
3. Alan Liu, "Local transcendence: Cultural criticism, postmodernism, and the romanticism of detail", *Representations*, nr 32, 1990, 75–113.
 4. För ett av många exempel, se Martin Lister m.fl., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003).
 5. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
 6. Att nya medier synliggör medier i det förflutna var en av teserna i Jay David Bolters och Richard Grusins inflytelserika bok *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
 7. Se till exempel Carolyn Marvin, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 1988); jämför även Lisa Gitelman & Geoffrey Pingree, red., *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
 8. Se till exempel Marshall McLuhan, *Media* (1964; Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001), 40, 71f. Jämför Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, "I mediearkivet", *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, 11.
 9. För ett bland många exempel, se Oliver Grau, *Virtual art: From illusion to immersion* (2001; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
 10. Se till exempel David Thorburn & Henry Jenkins, "Introduction: Toward an aesthetics of transition", *Rethinking media change: The aesthetics of transition*, red. Thorburn & Jenkins (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
 11. För ett försök att utmejsla en position som medlar eller överskrider dikotomin mellan de kulturalistiska och materialistiska perspektiven, se Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), särskilt 1–22.
 12. McLuhan, 107.
 13. För en sammanfattande diskussion, se Ib Bondebjerg, "Scandinavian media histories: A comparative study: Institutions, genres, and culture in a national and global perspective", *Nordicom Review*, vol. 23, nr 1–2, 2002.
 14. Jämför Ekström, Jülich & Snickars, "I mediearkivet", 17f.
 15. W. J. T. Mitchell, "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nr 2, 2002, 170.
 16. Robert Darnton, "An early information society: News and media in eighteenth-century Paris", *American Historical Review*, vol. 105, nr 1, 2000. (Artikelns översättningar är författarens.)

17. Se till exempel H. Aram Veesser, red., *The new historicism* (New York: Routledge, 1989); Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice* (New York: McGraw & Hill, 1985); Dan Karlholm, "Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
18. Se till exempel Tom Gunning, "The cinema of attractions: Early film, its spectators and the avant-garde", *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990).
19. För två exempel på hur fruktbara dessa kopplingar varit, se Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998) och Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
20. Detta avslutande parti i artikeln bygger delvis på ett avsnitt i Anders Ekström, "Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria", *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005.
21. Lynn Hunt, red., *The new cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1989).
22. Clifford Geertz, *The interpretation of cultures: Selected essays* (New York: Basic Books, 1973).
23. Roger Chartier, "Intellectual history or sociocultural history? The French trajectories", *Modern European intellectual history: Reappraisals and new perspectives*, red. Dominick LaCapra & Steven L. Kaplan (Ithaca: Cornell University Press, 1982); Roger Chartier, *Cultural history: Between practices and representations* (Cambridge: Polity & Blackwell, 1988).
24. Lynn Hunt, "Introduction: History, culture, and text", *The new cultural history*.
25. *Ibid.*, 20.
26. Peter Vergo, red., *The new museology* (London: Reaktion Books, 1989).
27. Se till exempel essän "The reality effect" (1968) i Roland Barthes, *The rustle of language* (Berkeley: University of California Press, 1989).
28. Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the other* (Manchester: Manchester University Press, 1986).
29. Gitelman, 4.
30. Anders Ekström, "Siffror, ord eller bilder? Perspektiv på produktionen av statistik i mitten av 1800-talet", *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 1999, 133f.

Mediearkiv

Thomas Götselius

Skriftens rike: Haquin Spegel i arkivet

Lycklig den man [...] som inte känner till hårt dömande lagar, Forums vanvett och vårt arkiv med offentliga akter.

— VERGILIUS, *Georgica*

I MEDIERNAS UNDERBARA värld synliggörs, som alla vet och ingen tillåts glömma, även medierna själva. Förr eller senare kommer det ögonblick då varje medium vänder tillbaka till sig självt och blixtrikt exponerar sig inför sina avnämare. I en skrift från det svenska 1600-talet bryts således den löpande framställningen plötsligt av en fråga som fäster uppmärksamheten på skriftens egen framställning: ”Men hwart wil Pennan hän?”¹

Frågan, som inte bara är retorisk, utgör upptakten till en märklig och så vitt jag vet aldrig uppmärksamrad serie utsagor i den lika långa som lärda barockdikten *Gudz werk och hwila*, vilken 1685 publicerades av biskop Haquin Spegel. Tiotalet sidor senare skriver diktjaget *alias* författaren återigen om sitt eget skrivande: ”Jag kan ej schrifwa noog/ty Pennan min är trötter” (47). Och några blad längre fram läser vi: ”Jag tänkte något schrifwa” (51). Ytterligare några sidor senare fortsätter det självreflexiva samtalet: ”Jnbillar tu tig och egentelig kunna schrifwa” (55). Man kunde fortsätta att citera sig igenom hela *Gudz werk och hwila* på detta sätt. Aldrig tröttnar författaren på att skriva att

han skriver, ständigt är han redo att belysa nya aspekter av sin syssla. Med fog kan man tala om en besatthet av eller fixering vid skriften och skrivscenen, en formlig *grafomani*.

Gudz werk och hwila är en skapelsedikt som på tidstypiskt vis utgör en efterbildning av och en tävlan med föregångarna. Bland dem bör nämnas framför allt fransosen Saluste Du Bartas' stilbildande *La Premiere sepmaine* från 1578. För Spegel, som länge saknade direkt tillgång till den, blev emellertid en av de många parafraser som den franska dikten genererat viktigare. För att skriva in sig i genren använde han sålunda dansken Anders Arrebos *Hexæmeron* från 1661.² Men skriften om skriften i *Gudz werk och hwila* är inte något genregivet motiv. På ett undantag när saknar den danska dikten förlagor till de textställen som just citerats och detsamma gäller för flertalet skrivscener i boken. Att Spegel skriver att han skriver medan Arrebo och Du Bartas skriver sig runt skrivscenen i en dikt där efterbildningen annars är legio är tankeväckande. En så konsekvent avvikelse från den mönsterbildande förlagan tyder på att skrivandet om skrivandet inte är någon slump utan har sina speciella orsaker. Det är dem som vi ska intressera oss för här. Spegels skrivscener exemplifierar det mediehistoriska fenomen som sedan en tid beskrivs under termen "hypermedialitet", och som alltså avser mediernas tendens att exponera sig själva.³ I litteraturvetenskapen har samma fenomen, då det uppträder i litterära texter, beskrivits som litteraturens sätt att belysa språkets självreferentiella karaktär.⁴ Men det som intresserar mig är varken den mediala eller den litterära självreflexionen som sådan utan det samhälleliga sammanhang den oundvikligen är inflettad i. Vi ska således använda barockdiktens hypermedialitet för att resa frågor om diskursens ordning och mediernas makt i det tidigmoderna Sverige.

Att litteraturens skrivscener inte bara tjänar till att belysa frågan om litteraturens självreferentialitet finns det trots allt åtskilligt som talar för. Ta exempelvis en passage hos den tyske författaren Jean Paul, där han konstaterar att "nicht die Krone, sondern das Dintenfaß drückt Fürsten, Großmeister und Kommenturen".⁵ Det är alltså inte kronan utan snarare bläckhornet som tynger furstarna, stormästarna och kommandanterna. I denna sats, där skrivscenen framställs indirekt, via den retoriska figuren *synekdoke*, frammanas skriftens roll på regeringskonstens område. Att härska var för 1700-talets upplysta despoter inte först och främst förknippat med storslagna ceremonier och

offentliga illuminationer utan fastmer med det mödosamma arbetet vid skrivbordet – ”al tavolino”, som Maria Theresia, drottning av Österrike, formulerade det.⁶ Fursteporträtten från 1700-talets slut tycks bekräfta förändringen. De kungar och kejsare som tidigare betraktat sina undersåtar från sin tron eller häst, möter nu deras blick sittande vid sitt skrivbord, med pennan i handen, där de som ”statens förste tjänare” gör sig redo att gå igenom dagens handlingar. Vad Jean Pauls kommentar och dessa målade skrivscener framhäver är med andra ord regenten som en funktion i en växande och alltmer komplex förvaltningsapparat. Att utöva makt är inte längre i första hand en fråga om kroppslig närvaro eller symbolisk iscensättning, som tidigare varit fallet, det är i stället att verka i en administrativ apparat, där allt handlande så att säga förutsätter skrivandet av handlingar. Inte för inte talade upprorsmannen Friedrich Schiller med förakt om 1700-talet som det bläckspillande seklet.⁷ De papper och händer som allt oftare tedde sig fläckade var maktens.

Litteraturens skrivscener kan med andra ord dokumentera någonting mer än det blotta skrivandet. Eller, mer precist, eftersom skrivandet som sådant alltid förutsätter en praktik bär varje skrivscen potentiellt vittnesbörd om denna praktiks historiska härkomst. Vad jag vill diskutera här är detta skrivandes betydelse för den storskaliga maktutövningen i stater och riken. Vad vi mer exakt ska undersöka är skrivandet som nyckelpraktik i en specifik tidigmodern administrativ apparat, nämligen den svenska statens decennierna kring sekelskiftet 1700. Vilka var de mediala förutsättningarna för maktutövningen i den svenska stormakten vid denna tid? Vilken var skrivandets funktion och vilka var dess effekter? Och vilken roll hade litteraturen i allt detta?

Skriften och skrivandets betydelse för vad Michael Roberts en gång kallade Sveriges ”imperial experience”, är ett ännu i princip outforskat problem, förmodligen för att svenska historiker i allmänhet betraktat skriften som ett transparent medel för makten, snarare än ett medium vars tekniska prestanda medverkar till att forma samhälleliga maktrelationer.⁸ Ändå är redan de arkiv historiker utgår från i sitt arbete otänkbara utan sin mediala infrastruktur. Metodologiskt är det därför inte bara möjligt utan också rimligt att vända på historieforskningens gängse förfaringssätt vad det gäller arkivet: inte studera det som en transparent behållare för ett förflutet sakinnehåll som låter sig åter-

kallas av den flitiga forskaren, utan snarare som en samling tekniska villkor för vad som är möjligt att skriva och lagra vid en viss tidpunkt. En sådan ansats är snarlik Michel Foucaults definition av "arkivet" i *Vetandets arkeologi*. Men snarare än att förstås metaforiskt och diskursanalytiskt, som "lagen för vad som kan sägas", bör detta arkiv analyseras mediarkeologiskt, som ett högst reellt, högst materiellt nätverk av minne och makt.⁹ Arkivet blir därmed en konkret angelägenhet i denna undersökning och det finns två skäl till att så är fallet. Arkivet är för det första epistemologiskt avgörande i så måtto att det anger de tekniska villkoren för vad som kan lagras vid en bestämd tidpunkt – och följaktligen också villkoren för det vetande historikern kan framställa. Historiska data är såtillvida alltid redan arkivprodukter, präglade av sina arkivs historiska mnemotekniker. För det andra är arkivet avgörande för maktens konkreta, historiska utövning i egenskap av att vara den ort där skriftmediet får bestämda makteffekter. Tillgången till arkiverade data möjliggör, som vi ska se, en särskild sorts mnemotekniskt imperativ. Den mediarkeologiska uppgiften består i att frilägga detta arkiv i den tidigmoderna svenska historien, vilket i sin tur kan ses som ett försök – låt vara endast i form av en antydning – att formulera en alternativ berättelse om det moderna mediesamhällets begynnelse, sådan den ter sig då den betraktas utifrån några obemärkta utsagor i en ålderstigen barockdikt.

Skriftens makt

Spegels *Gudz werk och hwila* är en skapelsedikt som inte bara skildrar världens tillkomst utan även sin egen. De skrivscener som återkommer i dikten belyser gång på gång de produktionsförhållanden som möjliggör den. Skriften uppmärksammas därmed som *teknologi*. Redan i inledningen anför författaren sin "Pencil" (8), och denna uppmärksamhet på pennan i skrivarens egen hand går sedan aldrig förlorad. En utsaga som "jag fåår tig Pennan min" (52), är bara en av många satser där den apostroferas. Andra ställen ger pennan en tydlig roll i själva skrivscenen: "Hwad? är thet nu så dagz? Jag hörer Tuppen ropa! | Skal iag mit Schriftyg nu läggia strax tilhopa? | Är thet nu Outemåål? Skal Folket reda wakna? | Twiflz uthan; Ty iag seer min Penna börjer slaakna" (269).

En annan grupp utsagor anknyter till latinpoesins klassiska meta-poetiska repertoar. I den tjänade som regel de mytologiska represen-

tationerna av diktandet till att täcka över poesins praktiska tillkomstförhållanden och mediala materialitet. I *Gudz werk och hwila* kontamineras tvärtom detta fördöljande genom att teknologin aktualiseras i mytologins mitt. Brutalt slår författaren fast att ”iag een Penna giorde | Utaf the Wingarna som *Pegasus* haar twagit | J *Cyrrha* Brun” (133). Samma instrumentella attityd till mytologin återkommer i följande utsaga: ”Om alt thet Watnetz Fors som *Helicon* utgiuter/ | Och all *Permessi* Ström som *Tenedon* bespruter | Förwandlades i Bleck så kunne thet ej hinna | Til at beschrifwa thet som man wil mig påminna | Om Jordens många Berg/ ty låter iag thet blifwa | Och wjsar Läsaren til thet som andre schrifwa” (174). Om floderna *Cyrrha* och *Permessus* i latinpoesins tradition är mytologiska representationer av *skapandets* källor, den inre kraft som flödade och så möjliggjorde diktens tillkomst, har de här uppenbarligen omdanats till någonting långt mer konkret, nämligen till den vätska och det bläckhorn som gör det möjligt för *skrivandet* att flyta på. Som tydligast blir denna kontaminering av den poetologiska mytologin i en formulering som den följande, där musans klassiska roll som *sjungande* inspiratör fullständigt negligeras. I stället gestaltas hon som något i stil med skrivarens materialförvaltare, eller sekreterare, vars initierade kännedom om den teknik och det handlag som är skriftens gör det möjligt för skrivaren att *skriva*: ”Kom *Musa* fölg nu med/ skiär Pennan wäl til rätta | Tag schrif-Tyg/ Papeer/ Blek och hwad som höfz til thetta” (144). Formuleringen är slående men knappast tillfällig. Samma intresse för skriftteknologi återkommer på andra ställen, till exempel detta, där alternativa skriftteknologier diskuteras apropå papyrustillverkning (!): ”Helt tun och ther til een *subtilig* Jern-Styyl hweßas/ | Seen schrifwer man så nått som med then besta Penna” (158).

I en formulering som ”*Maronis* Hand och *Flacchi* Penna” (271), det vill säga Vergilius hand och Horatius penna, aktualiseras åter traditionen, samtidigt som latinpoesins klassiker inte på det vanliga sättet fixeras i termer av ”poesi” eller ”dikt” utan tvärtom såsom teknologi (pennan) och praktik (handen). Och åtskilliga skrivscener fixerar just *handens* arbete, den grundläggande men sällan uppmärksammade motoriskt intränade och internaliserade teknik förutan vilken skrivandet vore omöjligt. Hur mödosamt skrivandet är för handens reflekteras gång på gång: ”Ther borde schrifwas meer men si min Hand nu trotnar” (100) eller ”Dock tystnar iag ej än/ än wil iag meer beschrifwa

Omskönt med tröttan Hand” (223). En egendomlighet i många av dessa referenser till författarens hand är hur självständig den tycks te sig. I en passage som ”min Hand som thetta schreef hon biuder mig och schrifwa | Til it behagligt slut then Lärdom hon kan gifwa” (368) förtydligas en föreställning som rent av tycks ligga latent i hela detta grafomaniska komplex, nämligen den om teknikens och teknologins autonoma roll i skriftproduktionen. Det är ”handen” som är subjekt i satsen och inte det ”jag” som man kunde förvänta sig. Det är den skolade handen som skrivit dikten och inte någon poet som framsjungit den, och det är handen som bjuder författarjaget hur detta fortsättningsvis ska gå till väga.

Att det som med ett samlande begrepp kunde kallas skriftpraktiken, det vill säga skriften (alfabetet), skrivdonen och den skolade handen, uppmärksammas i en sådan utsträckning och dessutom tillskrivs en självständig roll i ett prestigeprojekt som *Gudz Werk och hwila*, antyder att den inte bara är förbunden med ett slags elementär produktivitet utan även med auktoritet. Vad för slags auktoritet det skulle kunna vara fråga om förtydligas i en annan av *Gudz Werk och hwilas* många metaskriftliga utsagor. Apropos en svensk författare (Olof Rudbeck) skriver Spegel att denne ”med Pennan sin så diupt i Minnet rjtar” (320). Skriften fungerar kort sagt – förlåt tautologin – som en *inskriftion*. Den som skriver har makt att *inskribera* sina tankar i minnet på den som läser. Skriften är i så måtto en maktteknik som implicerar dominans och kanske även underkastelse. Men med vilken rätt framförs denna antydning? Vad är det egentligen för ett skrivande som författaren skriver om i *Gudz werk och hwila*?

Här måste vi vidga perspektivet. Ligger det inte nära till hands att anta att det är den mäktigaste av alla skrifter, sett med biskop Spegels ögon, som så att säga utgör grafomanins alstrande modell i en skapelsedikt som *Gudz werk och hwila*? Enligt 5 Mosebok 5:22 ”skref” ju Herren lagen på ”två steentaflor”. Emellertid är detta också det enda ställe där bibeln omnämner Gud som skrivare; handen som skriver på väggen i Daniel 5:5, ”Mene Mene/ Thekel”, är enligt Daniel 5:24 inte Guds, den är endast ”sänd” av honom. Och innan Moses i 5 Mosebok 5 konstaterar att Gud ”skref” ned lagen har han sex gånger använt uttryck som ”talade” eller ”sade” om Herren, som därtill får uttala alla budorden i direkt anföring. Det är symptomatiskt: de gudomliga instanserna i Gamla och Nya testamentet meddelar sig genomgående

muntligt. Gud är inte skrivaren, det är i stället ”Gudz Mannen Moses”, som är ”äldst bland *Scribenter* alla”, enligt *Gudz werk och hwila* (36). Att gudomen så att säga är en muntlig instans är också den samtida lutherska ortodoxins teologiska ståndpunkt. Lutherdomen omfattade den så kallade verbalinspirationsteorin: Gud skrev inte bibeln, det gjorde människor verbalt inspirerade av Gud.¹⁰ Som psalmdiktare berörde Spegel frågan i en passage som den följande: ”Men Herre tu schreef tin heliga lag | J stenar, dy wärdes och schrifwa | J mig tins willias behag”.¹¹ En betydligt friare framställning av det gudomliga skrivandet finner man i en predikan, vars överdådiga och känsllosamma formuleringar rimmar illa med den ortodoxa bokstavstron: ”Wi kunne nu läsa våra namn skrefna uti Hans händer. Spikarna woro pennan/ Blodet war bläcket/ med hwilka han skref thessa ord: Så älskade GUD werlden”.¹² Det Gud skrev var noga taget Lagen, att påstå att han även skrev evangeliet är inte bara missvisande, det är dessutom teologiskt betänkligt i så måtto att evangeliet i den lutherska läran är Lagens komplementära motsats; om Lagen är skriven bör evangeliet snarast tänkas muntligt (såsom Jesus undervisning var muntlig).¹³ Bokstavligt rättrogen är samme predikant knappast heller när han i en vackrer vändning aktualiserar skrivscenen och framhåller att ”Gudz Hand skrifwer ofta een fremmand Styyl/ sådane Ordningar och ändringar som hwarken wij eller någon Menniskia kan förstå eller begripa”.¹⁴

Denna föreställning om en skrivande gudom dyker upp på flera ställen i *Gudz werk och hwila*. Skriften lär, läser man i det kapitel som behandlar första skapelsedagen, att Satan inte kunde komma åt Job ”förän Gud wille gifwa | Sit Lof och Ja thertil/ och sielf hans *Pasport* schrifwa” (60). I inledningen av kapitlet om den sjunde dagen varierar den så här: ”Dock allrahögste Gud ä tina Domar rätte | Omskiönt tu schrifwer them med Runor ganska nätte | så wij ej hinna läsa thet tu prentar | för oß ä slutne Breef hwad för tig är *Patenter!*” (343). Med ”patenter” avses öppna, offentliga dokument, men Gud inte bara skriver, han ”prentar”, vilket på 1600-talssvenska är detsamma som att han låter trycka dem. I samma dags avslutning varierar föreställningen på nytt: ”J stoore Förstar/ J som Gud har Wälde gifwit | Och hwilkes Fulmachtz Bref hans Egen Hand har schrifwit!” (361). Till sist förknippas även människans skapelse med en gudomlig skrivscen: ”Men si när Menniskian hon skulle skapad blifwa | Tå wille Herren Gud rät som een Rikzdag schrifwa | Och ther om hålla Råd med Sonen och

med Anden | Hurulunda sådant Werk best skulle gåå från Handen” (309). I samtliga dessa skrivscener förbinds skrivpraktik och maktutövning, men inte i någon av dem låter sig föreställningen om den skrivande Guden motiveras utifrån bibeltexten. Alla möjliga slags dokument avfattas alltmedan den mosaiska Lagens stentavlor förbigås med tystnad.

Men om människan enligt bibeln är skapad till Guds avbild, tycks då inte *Gudz werk och hwilas* Gud omvänt vara skapad till människans avbild, närmare bestämt avbilden av den specifika människa som vid 1600-talets slut gick under namnet statlig svensk ämbetsman? Diktens Gud framträder i de anförda passagerna alltmer som en dubbelgångare till Kongl. Maj:ts nitälskande kanslist, vilken enligt samtida direktiv hade att ”föra pennan” och utfärda ”Instructioner, Resolutioner, Stadgar, Recesser, Patenter, Ordningar, budh och förbudh, RijkzdagsActa och dekreta, vtschrifningz- och opfordringzbref, och annat mehre”.¹⁵ Den mäktiga skrift författaren inte kan låta bli att skriva om tycks kort sagt inte vara Skriftens utan ämbetsverkens. Att den blir föremål för litteraturens uppmärksamhet hänger samman med skriftmediets nya roll i de statliga institutionerna. I den nyligen byråkratiserade svenska militärstaten omkring 1700 är nämligen all makt och auktoritet i sista hand bunden till vad händer förmår skriva ned på papper.

Militärstatens medium

Sveriges nyvordna stormaktsstatus under 1600-talet var i mycket en konsekvens av att man, med rikskanslern Axel Oxenstiernas ord, kunde ”nyttja occasionen” då ett plötsligt maktvakuum uppstod i Nordeuropa. Eftersom riket var glest befolkat och resurserna knappa kunde bara innovationer på styrningsformernas område göra framgångarna bestående. Resultatet blev militärstaten, det vill säga en stat där de militära behoven fick avgörande betydelse för statsmaktens uppbyggnad och resursernas fördelning.¹⁶ Den tog form i två distinkta skeden. En första statsreform eller reformfas ägde rum omkring decennieskiftet 1620, då en rad administrativa innovationer ledde till ett effektiviserat resursuttag av råvaror, skatter och manskap. En andra reformfas inleddes på 1680-talet, då makten centraliserades ytterligare i syfte att möjliggöra en framgångsrik mobilisering. Därmed kan man för första gången tala om en förvaltningsapparat värd namnet på svensk botten. ”Under stormaktstiden or-

ganiserades Sveriges förvaltning och det var en förvaltning i skriftliga former”, konstaterar Anna-Brita Lövgren.¹⁷ Intill 1600-talet hade riket i princip styrts av en kung vars administration snarare bestod av personliga rådgivare än av ämbetsmän inom ramen för en organiserad och i viss mån autonom statsapparat. Det var denna lösa och personifierade organisationsform som under 1600-talets första hälft ersattes av en förvaltningsapparat, vilken sköts in mellan den beslutande och de exekutiva instanserna, i vilka ämbetsmän inom nyinrättade kollegier och kanslier kom att ansvara för olika specialområden.¹⁸

Som en direkt följd av detta fick skriftmediet en utvidgad betydelse i staten. I den nyligen organiserade förvaltningen gällde principen att ”granneligen notera och opschrifwa, deth som proponeras och handlas, så att hwadh [...] framdrages, måge richtigdt till papperet föras”.¹⁹ Allt skulle alltså skrivas ned. I nästa led gällde det att försäkra sig om ”at icke thet ringaste theraf [det nedskrivna] warde förlorat”.²⁰ Allt i denna stora nedskrivning skulle således även arkiveras. I Kongl. Maj:ts kanslistadgor, det vill säga i samma stadgor som kodifierade det nya förvaltnings-systemet, påbjöds inrättandet av ett ”Rijkzens Archivum”. Militärstaten och Riksarkivet är med andra ord jämngamla fenomen, vilka båda bär statsbyggarens Oxenstiernas prägel. Apropå inrättandet av arkivet skriver kanslerns levnadstecknare att den förre ”begrep kontinuitetens värde redan när staten var ung”, vilket är detsamma som att kanslern insåg betydelsen av den koppling mellan skrift och makt som arkivet möjliggjorde.²¹ ”Det finns”, som Jacques Derrida påpekat, ”ingen politisk makt utan kontroll över arkivet”.²² Det tidigmoderna Sverige, med sin förvaltning, sitt arkiv, sin kyrka och sitt universitet, antog genom kanslerns reformer alltmer skepnaden av ett informationssystem, där all lagring, överföring och bearbetning av information baserades på skriftmediet. Vad en formulering som Lövgrens ovan anförda om ”en förvaltning i skriftliga former” inte utsäger – men underförstår – är därför att maktutövningen i detta nätverk fullt ut gjordes beroende av skriftmediet, och att statens funktioner hädanefter var avhängiga sådana blott tillsynes självklara ting som ögons kapacitet att avkoda alfabetiska tecken och händers förmåga att hantera pennor. Skriftens praktiker blev, kvantitativt liksom kvalitativt, bestämmande för statens styrelse. Kongl. Maj:ts kanslistadgor förordnade inte för inte om ”gode skrifuare, som hafua een sköön handh i skrifuande”.²³ Att den skrivande handen var direkt förbunden med makt betydde omvänt att den som inte kunde skriva

(väl) inte heller kunde utöva makt. Ett talande exempel från seklets slut finner man i den åldrade Erik Dahlbergs korrespondens, där han, i egen- skap av Livlands guvernör, med en mycket darrig stil konstaterar att ”Jagh nu mehr icke ähr Capabel, att rätt kunna skrifwa mitt Nambn [...] och alltså derigenom incapabel mehr att kunna förätta, mitt Embete och function”.²⁴ Tydligare än så kan det knappast beläggas varför skrift och makt omkring 1700 inte längre kan tänkas oberoende av varandra.

Under seklets andra hälft kom denna nya skriftbaserade förvaltnings- apparat att växa kraftigt i såväl omfattning som betydelse. Militärsta- ten utvecklades alltmer till en stat där ämbetsverken och ämbetsmän- nen utgjorde de centrala funktionerna; man har uppskattat tillväxten på central och lokal nivå till 45 procent mellan 1650 och 1730.²⁵ En direkt följd av denna utbyggnad var en ständigt eskalerande produktion av do- kument inom alla statliga instanser. Skriftpraktiken under Karl XI gav, enligt Michael Roberts, upphov till en formlig pappersflod:

Det är nu [på 1680-talet] arbetsgången börjar fastna i de osunda vanor som gör riksdagens historia under 1700-talet till någonting bekläm- mande för forskaren: den allt översvämmande floden av papper, den obarmhärtiga mångordigheten – och allt noterat i ordagranna proto- koll – det ständiga översändandet av en församlings protokoll för de- batt i en annan församling, vanan att läsa enorma dokument högt i timmar (man blir frestad att tro att boktryckarkonsten var okänd i Lin- nés Sverige), det väldiga slöseriet med parlamentarisk arbetstid på att undersöka utomstående myndigheters förhållanden och på trivialiteter av personlig natur – allt detta tycks börja under Karl XI.²⁶

Det enväldige Karl XI etablerade var sålunda, med Roberts ord, inte bara teokratiskt utan också byråkratiskt.²⁷ I syfte att vidmakthålla rikets grän- ser och dess stormaktsstatus inledde konungen en statsreform som trängde in i statens allra minsta beståndsdelar. I det som kommit att kallas ”den karolinska revolutionen” rationaliserades och centraliserades makten över rättsväsendet och kyrkan, krigsmakten och jordegendomar- na, städerna och manufakturerna – allt i syfte att maximera resursutta- get och förbereda riket på det krig som förr eller senare skulle komma. Staten kom därmed att likna ett härläger i väntan på strid, vilket kanske också är skälet till att svenska städer vid denna tid anlades med det klas- siska romerska härläget som modell. Någon pompa och ståt av det slag

som mer resursstarka envälden ägnade sig åt kom bara undantagsvis i fråga för Karl XI. ”Den monark som introducerade absolutism i Sverige framstår på många sätt snarast som en duktig ämbetsman, flitig i sina offentliga värv, sparsam och religiöst disciplinerad i sitt privata liv”, konstaterar en handbok.²⁸ I militärstatens nya förvaltning var en regent som Karl XI inte bara en konung av Guds nåde utan också de nya ämbetsmännens högsta beskyddare och främste företrädare. Anders Florén har visat att dessa ämbetsmän var en direkt produkt av den nya militärstaten, eller närmare bestämt av den disciplineringskampanj som bedrevs gentemot individerna, för att de bättre skulle motsvara de nya roller och nya krav som byråkratiseringen av samhället medförde.²⁹ Effekterna av denna korskoppling av disciplinering och byråkratisering framträder tydligt i en skrivscen som skildrar en kanslist i karriären omkring 1700:

Jag blef [...] anbefalld att alltijd föra protocollet emot eendhera af de [ordinarie kanslisterna], ock böd iag fuller till att i början hwar affton jemföra mitt med dheras, men sedan desse mine begge cammerater tyckte mig wara denne sysslan försvarligen wähl wuxen läto dhe hela arbetet uppå mig allena ankomma, ock blef sedermera inga jemnföringar af. Som dheras Excellencier kommo mäst alla dagar uthi Rådet tillsammans, ock hwar dags protocoll den följande morgonen skulle justeras så uthmattade denne sysslan mig så hållst iag dertill måste använda icke allenast dagarne uthan äfwen största dhelen af nätterna att om det länge hade så warat hade iag måst uppgifwas.³⁰

Den stora nedskrivning som militärstatens uppkomst förde med sig innebar uppenbarligen ett skrivarbete utan slut. För att optimera prestationerna nyttjade disciplineringskampanjen moraliska och andliga medel, exempelvis den innerliga fromhet man finner i predikningar riktade till just ämbetsmännen.³¹ I dessa predikningar visar det sig intressant nog att den fromma tuktan inte särskiljer regenten och hans tjänstemän. Så manas menigheten i en av Spegel författad predikan att bedja att konungens råd, hans krigsfolk, hans prästerskap *samt* han själv måtte ge avkall på ”egen nyttigheet” och ”privat intresse” och i stället arbeta för att ”thet almenne wäsendet kan förbättras” genom att man ”vpwachtar then almenne tienst som man hafwer tagit sigh på”.³² Disciplineringen av ämbetsmännen inbegriper därmed även en disciplinering av regenten. Det är inte bara för eftervärlden monarken

Arkiv och alfabetisering

Karl XI:s intresse för Spegels skapelsedikt var ingen tillfällighet. Få saker låg suveränen varmare om hjärtat än undersåtarnas religiösa fosteran. Som ett led i statsreformen lät han således 1686 instifta en ny kyrkolag i vilken präster, klockare och husbönder åläggs att ”drifwa med flijt ther på at Barn/ Drängar och Pijgor/ lära läsa i Book, och se med egna ögon hwad Gud i sitt helige Ord biuder och befaller”.³⁴ Som första nation i historien genomförde Sverige en allmän alfabetisering, vilket ytterligare befäste skriftens ställning som militärstatens medium. Egil Johansson har visat att lagen följdes av en framgångsrik läskampanj: inom loppet av ett par generationer hade man i princip uppnått allmän läskunnighet.³⁵ Drivkrafterna bakom denna alfabetisering av riket är debatterade. Medan Johansson hävdar att läskampanjen framför allt avsåg befästa och konsolidera den rätta tron hos befolkningen har andra invänt att det snarare var enväldet som konsoliderades i kampanjen, då det ideologiska innehållet i de lästa skrifterna betonar lydhet för överheten.³⁶

Emellertid kan man argumentera för ett tredje perspektiv, där varken den religiösa självförståelsen eller den ideologiska indoktrineringen betonas, utan där lästräningen i stället uppmärksammas som en subjektbildande praktik.³⁷ Detta perspektiv har sin styrka i att det tar fasta på ett samtida fenomen vi redan berört, nämligen den disciplinära maktformens utbredning i den svenska militärstaten. I likhet med andra disciplinära praktiker har alfabetiseringen en individualiserande effekt. Vittnesmål från läskampanjens pådrivare visar att läsförhör var ytterst effektiva när det gällde att bryta upp det folkliga kollektivet. Ingen tilläts gömma sig i mängden, alla tvingades att agera individuellt, vilket konstituerade de förhörda som individer. Den disciplinära maktform som tillämpades i de svenska läsförhören kategoriserade individen i enlighet med en norm – förmågan att läsa innan- respektive utantill – och märkte denne med en individualitet baserad på den egna prestationen.³⁸

Men den disciplinära makten drog inte bara nytta av examinationer för att övervaka och individualisera. Lika viktiga var de praktiker som är förbundna med arkivet. Som en passage ur Skarabiskopen Jesper Swedbergs levernesbeskrivning visar, så utrustade den disciplinära makten alfabetiseringskampanjens funktionärer med små

tekniker lämpade för att lösa storskaliga problem. Swedberg hävdar att han under sin tid som regementspastor vid elitförbandet Kungliga livgardet till häst förhörde soldaterna ”på thet fogligaste och lindrigaste” vis, det vill säga i enlighet med den disciplinära maktens produktivetssträvanden, ty ”så måste man vngås med sina åhörare, och ingalunda bry och plåga them med torra och magra frågor och spösmål”.³⁹ För att skynda på alfabetiseringen lovar han att alla som kan läsa vid nästa förhör ska få en egen katekes. Han blir mer än nöjd när det visar sig att 600 av 1 200 man klarar provet. ”Si, så moste man komma rytaren och soldaten; intet med hot och trug, intet med spö och påla, at läsa”.⁴⁰ När han sedan vänder sig till kungen för att få medel till de utlovade böckerna, tar redogörelsen en intressant vändning:

Konungen frågar mig, wid Hans Majestet gaf mig Docaterna; om the alle äro så flitige och willige til at läsa? Nu hade jag ifrå then tiden jag först kom til regementet vpteknat allas läsning och lefwerne. Jag fick en stor hop, som woro genstörtige och genstrefwige, hollande sig vndan från förhöret, och them som förde ett liderligt lefwerne. Vptekningen tog Konungen af mig, och befalte Öfwerstan Fägerschöld at alle skulle slås på pålan.⁴¹

När den disciplinära makten inte ger effekt är den auktoritära apparaten genast redo att ta över, vilket antyder att det inte rädde någon motsättning mellan disciplinär och suverän makt i 1600-talets absoluta stat.⁴² Vad som är väsentligt här är emellertid att denna sammankoppling sker på en strikt teknisk nivå, nämligen arkivets. Alltsedan Swedberg inledde sin tjänst vid regementet har han noggrant ”vpteknat allas läsning och lefwerne”. Han har med andra ord förhört 1 200 man, noterat samtligas prestationer och sparat dokumenten i ett för ändamålet upprättat arkiv för att kunna bruka dem vid behov. Detta arkiv utgör en teknisk förutsättning för den disciplinära makten, dels för att individualisering i sådana stora tal skulle vara omöjlig det förutnant, dels för att dokumentation i sig själv befördrar individualisering. Som Foucault visat i *Övervakning och straff* producerar examinationens ritualer från och med 1600-talet detaljerade dokumentsamlingar om varje individ.⁴³ Sådana dokumentsamlingar introducerar inte bara ”individualiteten i ett dokumentärt område”, understryker Foucault, utan rullor och arkiv ”utformar” även ”individen som ett resultat av och ett föremål för makt, ett resultat av och ett föremål för vetande”.⁴⁴

Läspedagogens väldisciplinerade hand, som arbetat så flitigt från första början, var en integrerad del av detta individualiserande maskineri. Kyrkolagen 1686 tog den disciplinära maktens tekniker i anspråk även i så måtto att den avkrävde varje lokal präst att, vid sidan av det gamla registret över födda, gifta och döda, dokumentera allas kateketiska kunskap och läsfärdighet: ”Presterna skola hålle wisse lengder på alle sine åhörare, Huus ifrån Huus, Gård ifrån gård, och weta besked om theras framsteg och kunskap”.⁴⁵ Registren gjorde varje individ i befolkningen synlig som individ, och arkivets mnemotekniska återkoppling gjorde de återkommande förhören produktiva. Den svenska alfabetiseringsprocessen var kort sagt beroende av sitt arkiv för att kunna framställa subjekt, och arkivet vilade i sin tur på förekomsten av folk utbildade i arkivets medietekniker. Tränade skrivhänder var ett villkor för att någonting sådant som ”dokumentationens område” alls skulle kunna uppstå.

Skrivkampanjen

Men var det något folk i allmänhet inte behärskade så var det att skriva. Läskampanjen drev fram läskunnighet – inget annat. Kunskapen om hur mediet skulle brukas aktivt hölls, som så ofta är fallet, utom räckhåll för undersåtarna. Detta sammantaget med det i samtiden ofta påpekade förfallet i skolorna konfronterade kyrkan med frågan om prästerskapets skicklighet med pennan. Den plötsliga expansionen av dokumentationen sammanföll oundvikligen med en uppmärksamhet på skriftpraktiken och de skrivkunniga händerna. I analogi med läskampanjen bland menigheten kunde man därför tala om en *skrivkampanj* bland läskampanjens funktionärer, det vill säga prästerna. Den betingades direkt av lagen, som fungerade som dess specificerande styrdokument. Huvudföreskriften i 1686 års kyrkolag om den kyrkliga bokföringen fastslår att följande skall införas i kyrkoböckerna under vissa blad och titlar: 1) kyrkans inventarium; 2) en redogörelse för kyrkans olika inkomstkällor; 3) prästgårdens inventarium med tillhöriga ägor; 4) bänklängd; 5) ”Räkningen på inkomst och utgift, för hwart åhr särskilt, under Credit och Debet rätteligen författad, samt underskriwfin af Kyrckioherden och Kyrckiovärdarna, sedan hon i Församlingens närwaro är upläsen och sanfärdig befunnen.”; 6) sockenstämmobeslut angående kyrkans nödtorft; 7) ”Hwad sälsamt i Sochnen sig tilldragit hafwer, bestående af ens

eller annans synnerlige gode eller onde bedrift, eller och thet, som utom Naturens ordentelige skickelse, i Elementerne, eller på quicht och dödt, sig teer och wijisar, som wärdt är at upteckna.”; 8) visitationsakterna; 9) ”Alle Brudefolk, med dheras och Föräldrarnas Namn, samt underrättelse, hwadan the äre komne, och hwad Witnesbörd the haft hava.”; 10) ”Alle Barns, så ächtas som oächtas, med dheras Föräldrars och Faddrars Namn, födelse- och döpelse Dag, så och Orten ther the födde äro.”; 11) ”The aflednas Namn, som i Kyrckian eller på Kyrckiogården äre begrafne, med kort underrättelse om theras Lägerställen, stånd, wilkor, lefwerne och ålder.”; 12) ”Theras Namn, som tijd efter annan flyttia in uti, eller utur Församlingen, med efterrättelse, hwadan the komne äro, huru the sig förhållit, och hwart de fara.” Slutligen föreskrivs att ”skrifteboken, eller den förteckning på Sochnefolket, under By och bolag, för de-eld i wisse Columner, ther uti hwars och ens, som läsa kan, framsteeg i Catechismi lära beskrifwit warder” skall inrättas särskilt och av prästen med sina titlar ställas i behörig riktighet emellan den dag, då biskopsvisitationen kungörs och då den hålls.⁴⁶

Den nedskrivning som blev följden av denna utförliga stadga konkretiserar dokumentationens utvidgade fält omkring 1700. Områden som tidigare ansetts ointressanta eller bara undantagsvis dokumenterats läggs mer eller mindre över en natt under skriftens diktat, då den kyrkliga bokföringen genom lagen förvandlas till en statlig ämbetsplikt. Prästens ämbetssyssla framträder mot bakgrund av den som en institutionaliserad skriftpraktik – en grafomani i arkivets element – som föga förvånande blev till en besatthet för somliga av ståndets medlemmar och till en plåga för andra. Klagomål på oskickligt förda böcker, ofullständiga register och bristfälliga handstilar återkommer ständigt hos nitälskande biskopar omkring 1700.⁴⁷

På lokalplanet drevs skrivkampanjen av stiftscheferna, vilket blir synligt i de olika påbud och rundskrivelser de utarbetade i syfte att sätta lagen i verket. Av särskilt intresse för vår del är Linköpings stift, där Spegel tillträdde som biskop 1693. Hans insats där karakteriseras på följande sätt av stiftsarkivaliernas utforskare Arnold Sandberg: ”Redan ett ytligt studium av den tidens kyrkliga material ger [...] vid handen, att han med energi och stor sakkunskap tog befattning med stiftets mångahanda angelägenheter. Hans håg och fallenhet för administrativa göromål framträdde på flerfaldiga sätt, bl. a. i det stora intresse han städse visade för stiftsstyrelsens och kyrkornas expediti-

arbete och arkivbildning.”⁴⁸ I Sandbergs undersökning framträder Spegel som en grafoman och arkivarie för vilken inte den minsta papperslapp får gå förlorad. Allt måste skrivas ned och alla papper ordnas. Alla kladdar måste dessutom sparas i kopianböcker samtidigt som renskrifter ovillkorligen måste framställas. Att alla dessa skrivuppgifter verkligen utfördes kontrollerades av Spegel själv, vars årliga visitationer i stiftet i sin tur dokumenterades i noggrant förda och vederbör-ligen arkiverade visitationsprotokoll. Den kontrollerande makt som utgår från arkivet kom därmed själv att arkiveras i samma arkiv, och denna återkoppling öppnade i sin tur för en kontroll av kontrollanten, vilket illustrerar hur den disciplinära maktens ”panoptiska” struktur tränger in i institutionerna omkring 1700.

Spegels nitiska ämbetsutövning förklaras i första hand av den nya kyrkolagen, men även av det förhållandet att det tydligen inte var självklart att den lokale prästen var förmögen att skriva (på önskvärt sätt). Det står klart när Spegels efterträdare på biskopsstolen i Linköping, Andreas Rhyzelius, apropå prästernas ”styl”, det vill säga handstil, meddelar följande anvisning för kyrkobokföringen:

Emedan hvar och en kyrkioherde eller Cappelan, som kommer til at skrifwa i thenna bok, icke gör thet så mycket för sin skul, som fast mer androm, enkannerligen efterkommandom, til vnderättelse, så bedes mycket tiensteligen, at han, om han icke äger någorlunda wacker, nått och behaglig styl eller skrifart, icke sielf vti någonthera af thessa flockar [avdelningar] inskrifwer thet, som inskrifwas bör; vtan tå anlitar eller skaffar någon annan, som thet til gagn, heder och prydnad kan, twå à tre gånger om året, af the kladdar eller specialförteckningar, hwilka alltid böra til hands wara til at theruti intecknas, hwarje Prediko-dag eller elliest hwad inskrifwas bör om barndop, begrafningar etc.⁴⁹

Dessa ”välmenta råd” återkommer i flera kyrkoböcker och befäster uppenbarligen bara en sedan tidigare inarbetad praktik. Spegels sekreterare hade exempelvis för vana att efterbilda hans piktur, vilket inte bara innebär att den hölls för att vara ”wacker” utan också att skriften i själva sin materialitet var förknippad med ämbetets auktoritet.⁵⁰ Rhyzelius, som inte heller han hyste några tvivel angående sin ”styls” behaglighet, kunde inte upphöra att skriva och lade därför även upp stiftets församlingsböcker, ett arbete som normalt föll på församlingsprästen eller nå-

gon kopist. På ett prydligt textat titelblad i en av dessa, där vissa ord enligt Sandberg ”snarare målats än skrivits”, meddelas, att boken inrättats och indelats efter kyrkolagen som ersättning för en äldre, som var fullskriven och illa medfaren, men som borde väl förvaras.⁵¹ Den grafomane arkivarien, som alltså *kalligraferade* lagparagrafer rörande alla tings nedskrivning, undvek i det längsta att anlita skrivhjälp, men resignerade till sist, åldrad och utarbetad. Den sjuttionde och sista församlingsboken inrättar han ”med min nu darrande hand och tröga penna”.⁵²

Att skrivkampanjen bedrevs med ett sådant allvar hänger i sista hand samman med dokumentationens betydelse för statsbygget. Bakom folkbokföringens införande under 1600-talets första hälft skymtade statens kamerala och militära motiv. Det var, skriver Sven A. Nilsson, militärstatens behov av att säkra resurser i form av skatter och soldater som ledde till ”denna så kusligt väl utbyggda statliga och kyrkliga kontrollapparat, en apparat som skulle och i ganska hög grad också gjorde det möjligt att fånga in befolkningen, att tränga ner till individer och hushåll och utnyttja all denna samlade information”.⁵³ Med de komplementära läs- och skrivkampanjerna omkring 1700 fullbordades denna kontrollapparat genom att varje undersäte ovillkorligen infördes som en individuell post i arkivet. De ledande kyrkomännen, till vilka Spegel hörde, såg här uppenbarligen inga motsättningar mellan (militär)statens intressen och kyrkans. Spegel ingick i den 1682 kungligt tillsatta kommission som utarbetade förslaget till den nya kyrkolag vilken införlivade kyrkan med staten och förvandlade prästerna till statliga tjänstemän. På detta vis medverkade han själv till att initiera den utvidgning av dokumentationens område som skrivkampanjen avsåg säkerställa.

Kroppen och litteraturen

Vad betyder skriften för maktens utövning? Vilken är dess funktion, och vilka är dess effekter? Under de senaste decennierna har historiker, filosofer, sociologer, antropologer och andra utforskare av statens uppkomst fokuserat de nya styrningsformer som uppstår i Europa omkring sekelskiftet 1700. Foucault har betonat ”alla dessa smärre tekniska hjälpmedel för notering, registrering, upprättande av dossiéer, uppställningar i kolumner och tabeller.”⁵⁴ Pierre Bourdieu har riktat uppmärksamhet mot hur staten eftersträvar ”enhetliga kommunikationsformer, särskilt inom byråkratin (till exempel formulär, blanketter).”⁵⁵ Anthony

Giddens har påmint om att ”alla stater har varit ’informationssamhäl-
len’ eftersom skapandet av statsmakt förutsätter en reflexivt övervakad
reproduktion, vilken innefattar en reglerad insamling, lagring och kon-
troll av information tillämpad i administrativa syften.”⁵⁶ James C. Scott
beskriver hur statsbyggnad medför ”en rationalisering och standardise-
ring av det som var en social hieroglyf, vilket förvandlar det till ett läs-
bart och administrativt sett mera tacksamt format”.⁵⁷ Tack vare dem
och andra som arbetat med snarlika perspektiv har vi i dag tillgång till
inträngande och klargörande redogörelser för hur det blev möjligt för
staten att inkassera och spendera, administrera och expandera, övervaka
och straffa, förklara krig och sluta fred.⁵⁸

Men även om dessa arbeten har visat att statens fenomen inte låter
sig tänkas utan dess praktiker, väntar dock själva skrivpraktiken ännu på
sin rättmätiga belysning. Alla dessa smärre tekniker för notering och re-
gistrering, alla dessa homogena former för byråkratins kommunikation,
alla dessa reglerade tekniker för insamling, lagring och kontroll av ad-
ministrativ information, alla dessa anpassade format för standardisering
och rationalisering – i korthet, alla dessa former för statsmakt vilar yt-
terst på vad skrivare händer förmår prestera. I det föregående har vi visat
på den svenska militärstatens beroende av dessa händer. Skrivscenerna
har emellertid inte bara vittnat om skriftens makt utan även om olika
hinder som hämmar skrivandet. I de skrivscener som uppmärksammats
återkommer nattliga arbetspass och slitna skrivare, darrande händer och
tröga pennor. I själva verket ter sig skrivarens kropp som skådeplatsen
för den nya skrivpraktikens effekter. Av militärstatens skrift om skrif-
ten framgår det att utvidgningen av dokumentationens område under-
förstår en disciplinering av den skrivande kroppen. Den mest ingående
dokumentationen av den stora nedskrivningens effekter på händer och
ögon återfinns vi i *Gudz werk och hwila*, där den karolinske ämbetsman-
nen å ena sidan ter sig som en grafoman, programmerad för fullständig
dokumentation: ”iag schrifwer | Så mykket som iag kan om alt” (146).
Å andra sidan framträder där också en otillräcklighet som det i princip
outtömliga dokumentationskravet blottar hos samma kropp:

Om iag med Hundrade rät slöge Händer skrefwe [...]
Och med Jthundrade skarpsynte Ögon sågo/
Så wore thet Ijkwäl utöfwer min Förmågo
At schrifwa som sig bör (95)

Införd som en traditionell kristen ödmjukhetstopos vittnar denna utsaga ofrivilligt, genom att ta skrivandet till stoff, om kroppens öde i skriftens institutioner. Omkring 1700 oscillerar arkivet mellan en vision om konstant nedskrivning, det vill säga en skriftpraktik där dokumentation och värld i sista hand sammanfaller, och en smärtsam insikt om samma visions omöjlighet, vilken konkretiseras av de kroppar som ständigt sviker sin skrivare.

Gudz werk och hwila registrerar den ömsesidiga bindningen mellan skriften och makten omkring 1700 i form av en nedskrivning av den stora nedskrivningens praktik. Följaktligen kan skapelsedikten läsas som en arkivering av militärstatens arkivtekniker. Men varför är det just litteraturen som ger oss ”tillträde” till arkivet på detta sätt? Vilken är litteraturens funktion i det mediala systemet? Att litterära texter under 1600-talet främst cirkulerade inom en social och politisk offentlighet är en gammal litteraturhistorisk sanning. Medan litteraturen fyllde en representativ funktion i offentligheten, meriterade litterär produktion för en (ämbetsmän)karriär inom densamma.⁵⁹ Men frågan är om detta litteratursociologiska synsätt inte har gjort processen alltför kort med litteraturen. Även om man hävdar uppfattningen att diktningen inte var någon så kallad frizon, inte något spel och inte vår kulturs kritiska medvetande eller dess kritiska omedvetna, så antyder vår läsning av *Gudz werk och hwila* att litteraturen fyllde en funktion bortom författarens karriär i staten. I ett medicarkeologiskt perspektiv tycks litteraturen snarare utgöra den samhällsliga databearbetningens själva hårdvara: ”I en kultur som endast kunde hantera seriella – det vill säga tidsligt rörliga – dataflöden i bokform”, skriver Friedrich Kittler, ”måste det finnas ett paradigm för flödets grundläggande regler, alltså en diskurs om diskurser.”⁶⁰ Med avseende på Sverige omkring 1700 innebär det att det var (den religiösa) litteraturens uppgift att en gång för alla ansluta människor till militärstatens mediesystem. Litteraturen cirkulerade i samma medium och samma kanal som statliga och kyrkliga dokument, men den bestämdes inte bara av samma mediala grundvillkor utan fyllde, i kraft av sin informella karaktär, en *präglade* funktion. I texter som *Gudz werk och hwila* introduceras man sålunda inte bara till skapelsen i största allmänhet utan mer specifikt till de institutionella praktiker som bar upp systemet. I detta avseende var litteraturen omkring 1700 ingenting annat än en teknisk förutsättning för makt.

NOTER

1. Haquin Spegel, *Samlade skrifter*, del I, *Guds verk och hwila*, vol. 1, red. Bernt Olsson & Barbro Nilsson (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1998), 38. Sidhänvisningar till dikten görs fortsättningsvis i brödtexten. Snedstreck som står invid föregående bokstavs fot (/) är originalets skiljetecken, medan vertikalt streck (|) markerar radbrytning.
2. Se Bernt Olsson, *Spegels Guds verk och hwila: Tillkomsthistoria, världsbild, gestaltning* (Stockholm: Natur och Kultur, 1963), 29–36.
3. Se Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 21–23. Bolter och Grusin utvecklar således Marshall McLuhans tes att mediet är budskapet.
4. För den litteraturvetenskapliga kodifieringen av problemet se Rodolphe Gasché, ”The scene of writing: A deferred outset”, *Glyph*, vol. 1, 1977, 150–171.
5. Jean Paul, *Die unsichtbare Loge* (1793), *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 1 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 102. Där annat ej anges är översättningarna mina egna.
6. Citerat i Peter Becker, ”Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Verwaltung”, *Jahrbuch für Europäische Verwaltungsgeschichte*, 2003, 311–336.
7. Friedrich Schiller, *Die Räuber: Ein Schauspiel* (1781), I/2, *Sämtliche Werke*, Erster Band: Gedichte, Dramen I (München: Carl Hanser Verlag, 1987), 502.
8. En ansats föreligger i Anna Maria Forssbergs avhandling, där ”information” fattas som ”maktresurs” i det ”informationssystem” staten upprättar. Medierna som sådana ägnas dock relativt liten uppmärksamhet och i stället är Forssbergs studie inriktad på informationens innehåll, det vill säga propagandan, se dens., *Att hålla folket på gott humör: Informationsspridning, krigspropaganda och mobilisering i Sverige 1655–1680* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 2005).
9. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Lund: Arkiv, 2002), 158. För det mediearkeologiska perspektivet, se Wolfgang Ernst, *Sorlet från arkiven: Ordning ur oordning*, förord Thomas Götselius (Göteborg: Glänta Produktion, 2008).
10. Se Bengt Häggglund, *Die heilige Schrift und ihre Deutung in der Theologie Johann Gerhards: Eine Untersuchung über das altluterische Schriftverständnis* (Lund: Gleerup, 1951), 118–126.
11. Haquin Spegel, ”Min siäl du måste nu glömma”, citerat i Bernt Olsson,

- red., *Svensk litteratur*, vol. I (Stockholm: Norstedts, 1993), 373. Psalmen kritiserades som inortodox och uteslöts ur 1695 års psalmbok.
12. Haquin Spegel, *Passions-andackt eller trettio predikningar öfwer wårs Herras och Frälsares Jesu Christi dyra och oskyldiga pinos och lidandes historia* (Stockholm, 1723), 12.
 13. Se Leif Grane, *Vision och verklighet: En bok om Martin Luther* (Skellefteå: Artos, 1994), 118f.
 14. Haquin Spegel, *Christelige underwijsningar om Gudz allwijse försyyn och styrelse* (Stockholm, 1674), fol. C2v.
 15. Citerat i *Cantzeli Ordningh Hwareffter Kongl. Maj:t nådigast will att dess Cancellij Collegium skall wara bestält [...]* (1661), red. C. G. Styffe, *Samling af instructioner rörande den civila förvaltningen i Sverige och Finnland*, Bd 1 (Stockholm: Hörberg, 1856), 339f.
 16. För ett systemorienterat helhetsperspektiv på utvecklingen av det svenska samhället till "militärstat" se Sven A. Nilssons samlade artiklar på temat i dens., *De stora krigens tid: Om Sverige som militärstat och bondesamhälle* (Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1990). Definitionen av militärstaten på sidan 9.
 17. Anna-Brita Lövgren, "Erik Dahlberg: Landshövding, kungligt råd och generalguvernör", *Stormaktstid: Erik Dahlberg och bilden av Sverige*, red. Leif Jonsson (Lidköping: Läckö institutet, 1992), 204.
 18. Om förvaltningsväsendets framväxt se Anna-Brita Lövgren, *Handläggning och inflytande: Beredning, föredragning och kontrasignering under Karl XI:s envælde* (Lund: Liber/Gleerup, 1980), passim; dens., "Stormaktstidens förvaltning: Organisationsförändringar och utvecklingslinjer", *Tre karlar: Karl X Gustav, Karl XI, Karl XII*, red. Gudrun Ekstrand (Stockholm, Liber, 1984), 67–79; dens., "Den karolinske ämbetsmannen", *Karolinska förbundets årsbok 1995*, 85–98; Lars Niléhn, *Peregrinatio academica: Det svenska samhället och de utrikes studieresorna under 1600-talet* (Lund: Liber/Gleerup, 1983), 61–73; Svante Norrhem, *Uppkomlingarna: Kanslitjänstemännen i 1600-talets Sverige och Europa* (Umeå: Univ., 1993), passim; David Gaunt, *Utbildning till statens tjänst: En kollektivbiografi av stormaktstidens hovrättsauskultanter* (Uppsala: Univ., 1975), passim; Oscar Wieselgren, *Kungl. Maj:ts kanslis historia*, 1, *Kansliets uppkomst, organisation och utveckling intill 1840* (Uppsala, 1935), passim.
 19. Citerat i *Cantzeli Ordningh*, 345.
 20. För instruktioner om arkivets organisation och handhavande, se *Förordning huar efter Kongl. Maj:t Nådigast will at Cantzlijet skall beställas, så wij-*

- da det Secreterare och skrifware widkommer*, Stockholm 1620, samt nämnda *Cantzeli Ordningh*, båda i Styffe, 302f samt 350f; citatet på sidan 349. För Riksarkivets tidiga historia, se Kari Tarkiainen, ”I Riksens archivum, vad nytt?”, *Årsbok för Riksarkivet och landsarkiven* 1994, 11–28.
21. Gunnar Wetterberg, *Kanslern: Axel Oxenstierna i sin tid*, del 1 (Stockholm: Atlantis 2002), 243.
 22. Jacques Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995), 15, not 1. (Artikelns översättningar är författarens.)
 23. Exemplet ur *Förordning huar efter Kongl. Maj:tt Nådigest will at Cantzlijet skall beställas*, 303. I senare stadgor diskuteras ”goda skrifware” utan att handstilen berörs, vilket sannolikt beror på att kriteriet blivit en självklarhet.
 24. Citerat i Lövgren, ”Erik Dahlberg: Landshövding, kungligt råd och generalguvernör”, 214.
 25. Se Gaunt, 86.
 26. Michael Roberts, ”Karl XI”, *Sverige och Europa: Studier i svensk historia* (Stockholm: Natur och Kultur, 1969), 177.
 27. Ibid., 171. Jämför Max Webers bestämning av byråkratin som skriftbunden, se dens., *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie* (Tübingen: Mohr, 1972), 126.
 28. Göran Behre, Lars-Olof Larsson & Eva Österberg, red., *Sveriges historia 1521–1809: Stormaktsdröm och småstatsrealiteter* (Stockholm: Esselte studium, 1985), 155f.
 29. Se Anders Florén, ”Nya roller, nya krav: Några drag i den svenska nationalstatens formering”, *Historisk tidskrift*, vol. 107, 1987, 1–31.
 30. ”Ett memoarfragment av Samuel Åkerhielm d.y.”, utgivet och med inledning av James Cavallie, *Karolinska förbundets årsbok 1979–1980*, 153.
 31. Se Nils Ekedahl, ”’Konungen och Landet till nytta’: Andlig retorik och social disciplinering i en predikan av Haquin Spegel”, *Kyrkohistorisk årsskrift* 1995, 39–43.
 32. Citerat i ibid., 49. Predikan är publicerad anonymt men har attribuerats till Haquin Spegel, som var Karl XI:s överhovpredikant och biktfader 1675–79, se ibid., 43, not 30.
 33. Likvidationer 66:4, Kammararkivet (Riksarkivet).
 34. *1686 års kyrkolag* (Stockholm: Samfundet Pro fide et christianismo, 1936), kap. II, § X.
 35. Se Egil Johansson, *En studie med kvantitativa metoder av folkundervisningen i Bygdeå socken 1845–1873* (Umeå: Univ., 1972) samt Johanssons samlade ar-

- tiklar i Daniel Lindmark, red., *Alphabeta varia: Orality, reading and writing in the history of literacy: Festschrift in honour of Egil Johansson on the occasion of his 65th birthday March 24, 1998* (Umeå: Institutionen för religionsvetenskap, 1998).
36. Se Birgitta Odén, ”Läskunnighet och samhällsförändring”, *Forskning om utbildning*, vol. 2, nr 1, 1975, 17–31.
37. Se Thomas Götselius, ”The vivid alphabet: Media and mass literacy in the early modern military state”, *Historical studies in education/Revue d’histoire de l’éducation*, vol. 19, 2007, 53–81.
38. Se *ibid.*, 68ff.
39. Jesper Swedberg, *Jesper Swedbergs Lefwernes Beskrifning*, red. Gunnar Wetterberg (Lund: Gleerup, 1941), 122, 123.
40. *Ibid.*, 123.
41. *Ibid.*, 124.
42. Se Michel Foucault, *Övervakning och straff: Fängelsets födelse* (Lund: Arkiv, 1987), 199, 221.
43. *Ibid.*, 216–225
44. *Ibid.*, 221, 225.
45. Se *Kyrkio-Lag och Ordning*, kap. 2, § 10.
46. *Ibid.*, kap. 24, § 8.
47. Se Arnold Sandberg, *Linköpings stifts kyrkoarkivalier till och med år 1800: En arkivhistorisk undersökning* (Linköping: Sahlström, 1948), 132f, 148.
48. Se Sandberg, 125. För de följande uppgifterna om Spegel, se 123–133.
49. *Ibid.*, 145.
50. Se *ibid.*, 140, not 7.
51. *Ibid.*, 144. Uppgiften rör kyrkolagen, kap. 24, § 8.
52. *Ibid.*, 400.
53. Sven A. Nilsson, ”Krig och folkbokföring under svenskt 1600-tal”, *De stora krigens tid*, 56–80, citatet på sidan 76. Om kyrkolagen och arkivens kontrollerande makt under Karl XI, se även Niléhn, 112.
54. Foucault, *Övervakning och straff*, 223.
55. Pierre Bourdieu, ”Statstänkandet: Det byråkratiska fältets ursprung och struktur”, *Praktiskt förnuft: Bidrag till en handlings teori* (Göteborg: Daidalos, 1995), 95f.
56. Anthony Giddens, *A contemporary critique of historical materialism*, vol. 2, *The nation-state and violence* (Cambridge: Polity press, 1985), 178.
57. James C. Scott, *Seeing like a state: How certain schemes to improve the human condition have failed* (New Haven: Yale University Press, 1998), 3.

58. Se exempelvis även Cornelia Vismann, *Akten: Medientechnik und Recht* (Frankfurt am Main: Fischer, 2000); Peter Becker & William Clark, red., *Little tools of knowledge: Historical essays on academic and bureaucratic practices* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001); Bruno Latour, *La fabrique du droit: Une ethnographie du conseil d'état* (Paris: La Découverte, 2002).
59. Se Bo Bennich-Björkman, *Författaren i ämbetet: Studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850* (Uppsala: Svenska bokförlaget, 1970).
60. Se Friedrich Kittler, ”Litteraturvetenskap som ordbehandling”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götse-lius (Gråbo: Anthropos, 2003), 158.



Lotten Gustafsson Reinius

Innanför branddörren: Etnografiska samlingar som medier och materialitet

ATT GÅ NER i museernas föremålsförråd är att lämna *frontstage*.¹ Utställningsmontrarnas exklusiva urval förbyts mot en mer svåröverskådlig mångfald, men också mot andra system för ordnande. På specialbyggda hyllor och i rum som klimatanpassats för olika materialkategorier finns platser också för sådant som aldrig eller sällan visats offentligt: för det oansenliga, trasiga, obegripliga och alltför obehagliga. De bombsäkra och fönsterlösa lokalerna väcker associationer till psykoanalysens teorier om det omedvetna, också för att här saknas kronologi; fragment från olika tider och platser ligger sida vid sida, obundna och öppna för möjliga roller i alternativa berättelser.

Inträdet i Etnografiska museets källare i Stockholm markeras närmast rituellt; man släpps bara in efter att ha angivit sitt skäl, utrustats med särskilda vita handskar, antecknat sitt namn i rullorna och kontrollerats av säkerhetschefen. Att jag fick tillträde under några månader 2003 och 2004 berodde på ett uppdrag jag fått av Statens museer för världskultur: att genomföra en så kallad kvalitativ inventering av samlingar från områden kring Kongofloden, bevarade hos svenska etnografiska museer.² Jag hade accepterat det med tvekan. Som samtidsorienterad etnolog upplevde jag detta som ett otidsenligt forskningsfält, där jag dessutom riskerade att tränga in på en granndisciplins domäner. Mängden verkade avskräckande i sig: det rör sig om

ett vårdkrävande, ojämnt dokumenterat, delvis sönderfallande och dessutom – i många fall genom sin tillkomsthistoria – moraliskt minerat sisyfosprojekt.

I magasinet visade det som ibland brukar kallas föremålsberget den bortvända sidan av sitt mäktiga ansikte! Tidigare generationers storhetsdrömmar och ansträngningar närvarade som ett slags morbida öar av frusen tid, inte helt olika de spår av olycksdrabbade alpinister, som i utrustningar från olika decennier, lär kunna beskådas på väggarna av vissa av världens mer bokstaveliga berg. Prydliga rader av mänskliga kranier och en vägg, helt täckt av spjut från flera kontinenter, förde ofrivilligt tanken till en väldig, avväpnad armé. Mängder av vardagliga ting, som korgar och kokkärl, omgav det oerhörda med en mer lugnande men också bitvis bedövande monotoni.

Flertalet av de museisamlingar, som skulle inventeras, fördes till Sverige av personer verksamma i Kongostaten (1885–1908). Under senare år har missförhållandena i detta, den belgiske kung Leopold II:s närmast privata kolonisationsprojekt, fått förnyad internationell uppmärksamhet.³ Den nordiska delaktigheten i en process som involverade organiserat tvångsarbete och kostade miljontals kongoleser livet har också blivit mer allmänt känd.⁴ Till skillnad från tidens nationella kolonier var Kongostaten en fristat, som åtminstone i planeringsfasen och i retoriken, var tänkt som öppen för missionerande och ekonomiska projekt från alla ”civiliserade nationer”. I de av ekonomiska förändringar och unionsupplösning försvagade nordiska länderna tog över ett och ett halvt tusen personer chansen att resa dit.⁵ Bland svenskarna fanns framförallt sjömän, men också officerare som värvats aktivt till Kongostatens armé.⁶ De över hundra missionärer som byggde upp sitt fält i nedre Kongo hade mer fristående, och i vissa fall konfliktfyllda, relationer till kolonialmakten.⁷ I de svenska museisamlingarna finns förvärv, gjorda av personer ur alla dessa grupper.

Den kollega jag gjorde inventeringen med, Carl-Axel Silow som fältarbetat i Centralafrika och också har mångårig museierfarenhet, riktade in sig på frågor om föremålens funktioner och provenienser i Kongo medan jag fick ansvar för kulturhistoriska perspektiv på den svenska kontexten.⁸ För att avgränsa arbetet gjorde vi mer noggranna fallstudier av ett mindre antal samlingar, skapade av personer av olika kön och med olika roller i kolonisationsprocessen. Ett komparativt perspektiv föresvävade oss; själv var jag nyfiken på om de olika grupp-

erna samlade olika saker och på så sätt skapade skilda berättelser om Kongo och sig själva. Av de cirka 10 000 föremål från Kongostaten som idag bevaras vid de statliga institutionerna Etnografiska museet i Stockholm och Världskulturmuseet i Göteborg, kommer jag bara att uppehålla mig närmare vid ett mycket litet urval. I den här artikeln fokuseras en knapp handfull, delvis förvånande, förvärv ur samlingar av officeren Axel Svinhufvud, missionären Ruth Walfridsson och sjökaptenen Ludvig Selander.

De föremål jag kommer att diskutera befinner sig alla i olika stadier av förslitning och fysiskt förfall; de är nötta, trasiga och uttorkade. Visuellt är de knappast särskilt anslående och mig veterligen har inget av dem visats för en större allmänhet. De ingår alltså inte i utställningar utan tillhör det välbevakade och sällan beskådade stoff som bidrar till att ge museerna trovärdighet och auktoritet. Som registrerad statsegendom får de inte lämna magasinerna utan särskilda tillstånd och säkerhetsåtgärder. I praktiken är de klassade som mer eller mindre oberoendbara. Ytterligare något som förenar mina exempel är att de tidigare burits av människor, som smycken eller plagg. Kanske gör detta att de ovanligt tydligt illustrerar en aspekt av museiföremålen – att de omplacerade tingen genom sin fysiska närvaro kan fungera som ställföreträdare, inte bara för avlägsna platser och sammanhang utan också för frånvarande människor och kroppar.⁹

Etnografiska föremål utmärks just av att de skilts från sina ursprungliga sammanhang och funktioner för att fogas in i nya kontexter.¹⁰ Barbara Kirshenblatt-Gimblett uppehåller sig vid vad man kanske kan kalla en morbida aspekt av detta, nämligen att den första kontextens död och försvinnande ofta är en förutsättning för och intimt förknippad med upprättandet av det nya livet som museiobjekt.¹¹ Vad som kan låta som en rörelse från en tydlig meningsprovins till en annan faller vid närmare betraktande sönder i större komplexitet. De som försökt följa tingens biografier har funnit att det ofta rör sig om närmast stafettliknande serier av betydelseväxlingar och rörelser mellan skilda värdesfärer.¹² Också jag kommer att uppehålla mig vid hur föremål växlar betydelser på ett sådant sätt att de tidiga funktionerna underordnas nya. I andra sammanhang har jag intresserat mig för hur den expressiva kraften hos kongolesiska bruks- och kulturföremål fått ge näring åt berättelser om primitivitet och hedendom på svenska utställningar.¹³ Här är det i första hand föremålets roller i de helheter de

fogats in i av individuella samlare som står i fokus, samt hur dessa roller konserverats, förtydligats och i vissa fall förskjutits genom museets hantering. Bland annat intresserar jag mig för hur samlandet kodats av kulturella föreställningar om klass, ras och kön, samt hur samlingarna i linje med detta skapat och rollbesatt mänsklig agens och trovärdighet. Eftersom mina exempel rör fenomen som konstruerats och laddats med mening vid olika tillfällen är artikelns perspektiv diakront och rörligt snarare än tydligt avgränsat i tid och rum. Tyngdpunkten ligger på den etnografiska samlingen som en medieform, präglad av den intensiva europeiska kolonisationsperioden kring sekelskiftet 1900 men jag intresserar mig också för dess kontinuerliga effekter in i det skrivande nuet.

Mot bakgrund av det etablerade intresset för expressiva konventioner inom etnologin har det legat nära till hands för mig att förstå samlingarna som kulturella former för att bevara och förmedla erfarenhet, mening och makt.¹⁴ I den här artikeln ansluter jag närmare till det mediehistoriska och museologiska forskningsfält där utställningar analyserats som historiskt och kulturellt signifikanta kommunikations-, seende- och upplevelseteknologier.¹⁵ Jag vill prova ett likartat, i jämförelse med studier av etablerade massmedier uppenbart något breddat, mediebegrepp på situationer och genrer som är mindre igenkännbara som offentliga och meningsskapande än utställningar. På så sätt hoppas jag bygga vidare på och vidga den tvärvetenskapliga diskussionen om de mediala och kulturella aspekterna av konkreta sammanföranden (och åtskiljanden) av människor och föremål på museer och världsutställningar. Jag deltar alltså i den analytiska rörelse mot mediernas materialitet, som Anders Ekström uppmärksammar i sitt bidrag till den här antologin, men tänker kanske snarast på den som en omvänd, om än intimt relaterad, förskjutning: som ett försök att rikta mer ljus mot det materiellas, länge underanalyserade, medialitet.

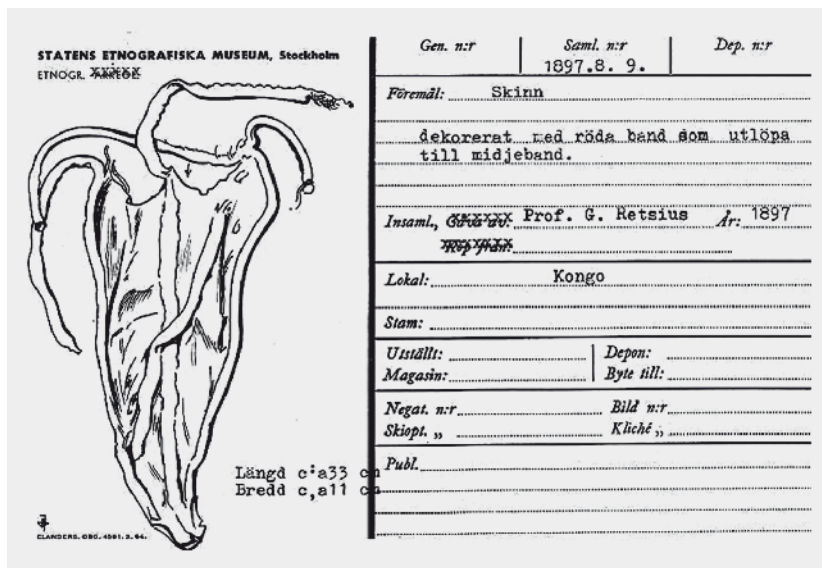
Mediets materialitet, som på sätt och vis är en utgångspunkt, är också något jag tänker problematisera, av rent empiriska skäl. Museernas sätt att hantera sina förvärv ger flera anledningar att bli konfunderad över relationen mellan *logos* och *materia*.¹⁶ De insamlade föremålen närvarar i hög grad i museiarkivens dokument och kataloger, ofta i flerfaldig form, som teckningar, fotografier, måttangivelser, unika nummer och skriftliga beskrivningar. Som fysisk realitet är de betyd-

ligt besvärligare att få grepp om; att få undersöka museiföremål för hand är inte någon självklarhet, ens när man arbetar på museum. Hur kommer det sig att samlingsarnas sinnliga konkretion och fysiska existens samtidigt kan framstå som helt centrala för museet och i det närmaste uttraderas av vissa av dess praktiker? Vad spelar museiföremålets materialitet och det sinnliga undertryckandet av den för roll för samlingsmediet? Har oerörbarheten – utöver sin självklara bevarandefunktion – också en symbolisk effekt? Hur kan man alls förstå samlingsarnas kommunikativa kraft när nu tingen i så hög grad blivit isolerade? Ett övergripande problem i den här artikeln rör samlingsmediets sammansatta natur och materialitet: delvis paradoxala förhållanden som blev tydliga först genom det rastlösa kryssandet mellan arkiv och magasin som inventeringen försatte mig i.

Försvunna samlare, försvinnande objekt och samlade försvinnanden

Ett av de samlingsobjekt som inspirerat mig trots – eller kanske rättare delvis på grund av – att jag aldrig fick möjlighet att undersöka det för hand, var ett kvinnoplagg från nedre Kongo.¹⁷ Av en ritning i arkivet kunde jag ungefärligen sluta mig till hur de små skinnbyxorna var tänkta att bäras. I generalkatalogen beskrevs deras funktion i en diskret parentes, som om någon försiktigt sänkte rösten: ”Troligen kvinnligt skydd för könsorganen.”

När jag ville beställa fram plagget till studiemagasinet förklarade konservatorn tålmodigt att det inte gick för sig. Objektet skulle inte tåla en sådan hantering och dessutom skulle det knappast vara värt besväret: ”Det kan du väl tänka dig själv Lotten, hur ett litet stycke läder ska se ut efter hundra år?” Det var bara att gilla läget: vad som en gång varit ett smidigt vardagsplagg hade genomgått ett antal förvandlingar som gjorde det oåtkomligt för mig som fysisk realitet. Den materialitet som ytterst gav legitimitet åt beskrivningen, teckningen och föremålsnumret var inte bara oåtkomlig utan gradvis på väg att försvinna. Och ändå skulle dess medierande verkan bestå, säkrad som den var av isolering och refererande kopior. Museiföremålet framlevde en kluven existens med skilda grader av materialitet; det närvarade dels i flera varianter i arkivet, dubblerat som detaljerad teckning och skriven beskrivning refererande till föremålet i ett tidigare tillstånd, dels som förtvinad och giss-



Museets hantering av samlingarna skapar ett antal dubblingar – i vissa fall mer hållbara än föremålen själva. Registerkort över föremål 1897.8.9. Okänd tecknare. Etnografiska museet.

ningsvis oigenkännlig materia i en avlägsen del av det väldiga magasin (där det troligen skulle förbli tills det pulveriserats helt).

Vad kan man egentligen dra för slutsatser om samlingsmediet och de insamlade objektens materialitet av det? Samlingen var inte bara, i linje med W. J. T. Mitchells välkända påpekande, ett blandat medium där flera sinnen samverkade.¹⁸ Det verkade också genom flera åtskilda medier, där ett – det konkreta föremålet – samtidigt ställdes i centrum och paradoxalt nog gjordes överflödigt och tömt på flera av de karakteristika som annars förknippas med den fysiska sinnevärlden. Som en fantombild dolde det avtecknade kvinnoplagget en spricka i det sammansatta mediet, en växande avgrund mellan bild och ting. Byxorna ingick i en mindre föremålssamling namngiven efter donatorn, anatomiprofessorn Gustaf Retzius. Närvaron av ett kroppsnära objekt bland förvärv av en forskare med inriktning på fysisk antropologi förvånade mig inte. Men plagget visade sig vara ett spår av en annan samlare. En enda rad avslöjade att byxan tillhörde de sjutton föremål i Retzius större donation som samlats av missionären Ruth Walfridsson.

Retzius hade deponerat dem till dåvarande etnografiska avdelningen vid Naturhistoriska riksmuseet 1897 och senare gjort om depositionen till gåva 1901. Detta var alltså något decennium före den riktigt stora insamlingsvågen bland svenska missionärer till museet.¹⁹ Man kan anta att det var Walfridsson, som arbetade många år i det svenska missionsfältet, som låg bakom de jämförelsevis utförliga uppgifterna om föremålen, som alla kom från Mukimbungu. Om byxan stod inte så mycket, men flera andra föremål hade både namn på kikongo och beskrivningar av tillverkning och funktion. Ett envist intresse för arbetsfördelningen mellan kvinnor och män kunde anas i återkommande uppgifter om vilka som använt och producerat tingen. Ruth Walfridsson, vars namn hamnat i skuggan av ett mer välkänt och manligt samlarnamn var inte bara tidigt ute. Hon tycks också ha tillhört de samlande och dokumenterande missionärer som av Johannes Fabian beskrivits som protoetnografer.²⁰

Ingen av de individuella samlingar jag studerade kom att kräva ett lika omfattande rekonstruktionsarbete som Walfridssons. De omkring 70 förvärv jag slutligen hittade hade inte bara sålts vid olika tillfällen utan var också fördelade på fyra olika samlingar, varav bara hälften bar hennes namn. Att Walfridssons identitet som samlare fragmenterats och delvis dolts i arkivet tycks symptomatiskt. Min genomgång av kongolesiska samlingar på de svenska etnografiska museerna innehåller mindre än en handfull kvinnonamn med en försiktig ökning på 1930-talet.²¹ Först på 1970-talet ändras konventionen genom att det börjar bli vanligare att namnge samlingar efter makar. I det etnografiska samlandets gyllene tid – när Walfridsson verkade – tycks samlande ha varit mer tillgängligt för kvinnor som aktivitet än som identitet.

Som många av de första kvinnliga missionärerna kom Walfridsson till Kongo i egenskap av fru, hon var en så kallad missionsbrud, gift med den förste läkaren inom Svenska Missionsförbundet. På ett typiskt sätt togs hon i bruk som lärare för kvinnorna och barnen. Som kvinna i missionen förväntades man egentligen inte evangelisera utan istället bidra till att allmänt höja civilisationsgraden. Walfridsson lät sig nu inte begränsas till detta utan gav sig också av till byar i missionsfältets periferi, ensam och med planscher av Jesus i packningen.²² Hennes samling skiljer sig från de manliga missionärernas på flera sätt. Här finns få av de objekt från andliga och rituella sfärer som ofta dominerar missionärssamlingar och desto fler från en intim och kvinn-

ligt kodad vardagssfär. Utöver några slöjdalster av Walfridssons elever präglas den av textilier, plagg, kokkärl och smycken, som flätade armingar av gräs.

Som helhet speglar samlingen hennes aktiviteter och intressen på flera sätt. I ljust av hennes missionsgärning framstår det insamlade läderplagget snarast som en trofé i ett slag om normalitet och genus. I brev till missionsvännerna i Sverige framgår att Walfridsson var ytterst engagerad i att förändra den kongolesiska arbetsfördelningen mellan kvinnor och män och i att korrigera, eller hjälpa som hon såg det, de kongolesiska medsystrarna att bli ”anständigt skylda”.²³ Omgivningen skulle ändras tills olikheten mellan henne själv och de andra försvann och ett svenskt 1890-talsgenus stämplas över ett dito kongolesiskt. I ett brev tackar hon en svensk syförening, som sänt enkla men rejäla rutiga klänningar till missionsstationen:

Jag delade ut och Augusta Andersson hjälpte dem att sätta på sig, och det blev ett provande och skrattande, så att aldrig har väl någon av er sett maken. Till slut hade de alla fått sina klänningar och de satte sig ned igen. Men vilken förvandling! Jag kände mig som i en annan omgivning och kom ovillkorligen att tänka på mannen, som hade varit besatt, sittande klädd och vid sina sinnen, så anständiga och trevliga sågo de ut mot förr.²⁴

Beskrivningen kan läsas som en rapport om en – för författaren – underbar estetisk och moralisk förvandling. Liksom det insamlade lilla plagget vittnade den med Ruth Walfridsson om missionens och om föremålets kraft.

Ett heroiskt självporträtt och dess signatur

Walfridssons samling – med dess arkivaliska hanterande – är inte den enda som tycks mediera ett samtida genus. På ett motsvarande sätt präglas Axel Svinhufvuds av tidstypisk maskulinitet. Av denne officersmemoarer, *I Kongostatens tjänst* som publicerades posthumt 1942, framgår att hans treåriga tjänstgöring i Kongostaten – liksom för många i hans krets – uppfattades som något av en europeisk manbarhetsrit.²⁵ Nyanländ till hamnstaden Boma svarade Svinhufvud tveklöst på frågan om var han ville bli placerad: ”Så långt in i landet som möjligt!”²⁶ I enlighet

med tidens koloniala poetik föreställdes Kongo ofta som en svårgenomtränglig enhet, där inträngandet i sig var en akt av heroism, möjliggjord bara av flodens tunna band in i det tätande mörkret. Svinhufvud fick vad han begärde: en placering vid den, ur västerländskt, atlantiskt perspektiv avlägsna bifloden Uéllé i övre nordöstra Kongo. Memoarerna spinner sedan som en klassisk hjälteberättelse på färden bort och resan hem. Den beskriver veckolånga vandringar i meterhögt gräs, straffexpeditioner mot ”relativt oskyldiga” byar,²⁷ det mäktiga järnvägsbygget, färder med ”infödingskanot”, vänskapspakter med lokala hövdingar i hans egen ålder och fruktansvärda feberattacker. Som den homeriske hjälten är Svinhufvud oigenkännlig vid hemkomsten.²⁸ Fortfarande ung men ärrad och sjuk tar han emot en medalj av Oscar II för tapperhet i strid. Den materialitet som i första hand tycks ersätta hans eget moraliska och fysiska förfall är densamma som får förkroppsliga hans bedrift och överlevnad och dessutom ge ett mått på resans omfattning och längd. Samlaren konstaterar belåtet att hans stora och mycket vackra etnografiska samling kommit hem helt oskadd.²⁹

Samlingen ger alltså – med det fysiskt existerandes konkretion och trovärdighet – uttryck och tyngd åt centrala motiv i den koloniala reseberättelsen. Varje föremål markerar en passerad punkt på den långa färden. Över hundratalet vapen – pilar, spjut, svärd, dolkar och kastvapen av olika slag – dominerar samlingen som också innehåller ett fåtal välgjorda bruksföremål, framförallt exempel på mangbetufolkets drivna elfenbenshantverk (som några stora snidade lurar som använts för att kalla till strid). Intrycket av aristokratiskt krigsmannaideal var uppenbart: här fanns de militärt kodade motsvarigheterna till missions-samlarnas religions- och civilisationstroféer.

De enda föremål i samlingen som först förvånade mig var ett par slitna skor.³⁰ Hur i hela friden förtjänade dessa nötta och visuellt föga imponerande don sin plats i den praktfulla samlingen? Varför hade man valt att spara och senare också att donera (och för museets räkning att ta emot och konservera) de avlagda skorna, som enligt en notering i arkivet burits av samlaren själv under hans tid i övre Kongo? Till skillnad från plagget som Walfridsson hade samlat – och som hon troligtvis aldrig provat själv – vittnade skorna med sina uppåtböjda tåspetsar om att bäraren anpassat sig till det lokala arabiska modet. I det här fallet var jag oförhindrad att undersöka föremålen själv. Trots handskarna av bomull – som konservatorn instruerat mig att bära – kunde jag känna det



Axel Svinhufvuds välanvända skor förser hans samling med avtryck av kropp och erfarenhet. På Etnografiska museet har de accederats som objekt 1943.1.41. Foto: Tony Sandin, Etnografiska museet.

slitna skinnet på ovansidan och sulans segare yta med sprickor i. En uttunnad doft av läder och svett kunde till och med anas. Mer omedelbart och drabbande än något annat i samlingen förmedlade skorna samlarens närvaro som kropp och resan som fysisk erfarenhet. I kontrast till de bländande pjäser som de förts samman med verkade de slitna skodonen närmast som en ställföreträdande men intim beröring.

I en diskussion om hur museiföremål kan eller inte kan göra frånvarande kroppar närvarande, utskiljer Jeffrey Feldman två typer av sådana kontaktpunkter, metonymiska och mimetiska.³¹ Officerens skor – där foten lämnat ett negativt avtryck och slitaget på sulan skvallrade om gångarten – verkade samtidigt på båda sätt: samlaren anades både som en del av en större gestalt och som en imitation av kroppens form. Som ett konkret och fysiskt spår av samlaren och hans agens lyfte de slitna persedlarna in en namngiven huvudperson i objektteatern. Skorna kan ses som ett slags signatur genom vilken samlaren gav sin

samling trovärdighet och autenticitet: ett avtryck av hans personliga erfarenhet. Genom att inlemmas i museets auktoritet fick det individuella också dignitet som en nationellt giltig hjälteberättelse.

I arkivet framstår Svinhufvuds donation som en storstilad aristokratisk gest: föremålen skänktes av änkan när han gått bort. Som Marcel Mauss gjort oss uppmärksamma på är nu en gåva aldrig fri utan ingår som ett led i en serie socialt tvingande transaktioner där värden och erkännandesystem kan bekräftas och bytas.³² Svinhufvud och hans verksamhet i Kongostaten omnämns erkännansamt i generalkatalogen: ett exempel på 1940-talets tidsanda och historieanvändning som är slående i sig. Samlingen har också blivit minutiöst dokumenterad och framstår av skicket att döma som väl omhändertagen. För den diffusionistiska skola som exempelvis intresserade sig för utbredningen av olika sorters vapenornamentik (och regelmässigt knöt sådana mönster till de etniska taxonomier som den koloniala organisationen byggde på och i många fall skapade) kan den ha erbjudit kunskapsstoff. Inget tyder däremot på att Svinhufvuds saker visats på utställningar. När föremålen gick in som ett storslaget offer till museets mörker lyftes något annat ut i offentligt ljus: samlarens bedrift och namn. Uppmärksamheten i pressen var av tillfällig natur, men närvaron i arkiven gjorde anspråk på samma symboliska evighet som de donerade och ömsint vårdade objekten.

Konsten att lämna och hålla kvar

Som många påpekat spelade det svenska sjöfolket en central roll i koloniseringen av Centralafrika.³³ Den väldiga Kongofloden var som en pulserande aorta där koloniserarna och deras tveeggade redskap (prefabricerade hus, skjutvapen, järnvägsräls, biblar, tryckpressar, mynt och mediciner) fördes in och där ofantliga mängder av rågummi, elfenben, bruks- och kultföremål fördes ut.³⁴ Från 1880, när trakterna kring floden och dess delta som bäst höll på att in-tecknas för kung Leopolds räkning, och fram till 1908, när Belgien tog över den allt sämre beryktade kolonin, arbetade inte färre än 340 svenska sjömän där, i tjänst som lotsar, sjökaptener, maskinister och skeppshantverkare. Ludvig Selander, som verkade i Kongostaten 1893 till 1896 och under tiden förvärvade en av de föremålssamlingar jag analyserat, var en av dem. I likhet med Svinhufvud var han relativt ung när han kom till Kongo, 30 år gammal, och tjänstgjorde under en så kallad *terme*.

Korrespondens mellan Selander och museet visar hur kaptenens föremålssamling donerats i omgångar, inte beredvilligt utan under ivrigt tjat och smicker från dåvarande intendenten Gerhard Lindblom.³⁵ Ett sätt att förstå varför det krävdes närmast övertydliga vinkar och övertalningsförsök för att förmå sjökaptenen att agera som bland andra Svinhufvuds änka gjorde spontant är att betrakta samlingsmediet som kodat av klass. Den status som tillkom en donator utgjorde troligen en mer etablerad och given beståndsdel i tidens aristokratiska (och i linje med tidigare resonemang maskulina) identitet. Som vi ska se tycks tveksamheten i det här fallet också ha haft rent personliga skäl. När det gällde Selander tycks museimannen ha känt sig föranledd att bli mycket explicit om vilken form av ersättning museet tänkte erbjuda:

det vore givetvis av värde för oss att för framtiden få i museets annaler bevara namnet på ytterligare en av de svenskar, som i Kongo hedrat sitt land. Stanley omnämner ju även i ett av sina arbeten att svenskarna voro bland de främsta av hans medhjälpare vid uppbyggandet av den nya staten. [...] Redan nu tar jag mig friheten att fråga, huruvida Kapten har något emot att jag för pressen omnämner denna gåva till Statens etnografiska museum?³⁶

Selander var till en början kallsinnig: ”saken får anstå till vidare”.³⁷ Möjligen hade han hoppats på reda pengar. Några decennier tidigare hade han lyckats sälja en järnklocka till museet för 20 kronor. Efter ytterligare några sköna rader om hur intressant hans senaste sändning visat sig vara (”för forskningen om de olika spjuttypernas utbredning”) gav kaptenen i alla fall med sig.³⁸ Ytterligare en del av samlingen anlände, utan krav på pekuniär ersättning. Utöver fler vapen som knivar, harpuner och pilar, innehåller den olika sorters valuta, som flodhästbetar och tobaksrullar. Förmodligen ägnade sig Selander – i likhet med många andra som färdades längs floden – åt affärer och byten som binäring. I samlingen ingår dessutom en kam, en fotledsring, en korg och en nackpall – föremål som för tanken till en mer privat och kvinnligare sfär. Ett möjligt svar på hur dessa senare föremål kommit i kaptenens ägo får vi tack vare att Lindblom envist fortsatte sin övertalningskampanj. Ännu ett smickrande brev från museet och Selander skickade nämligen en sista låda.³⁹ Man får ett tydligt intryck av att det vilade något känslösamt och brådstörtat över beslutet. Försändelsen skickades med ilgods och gi-

varen betonade att han nu inte hade något mer, som Lindblom kunde fika efter. Innehållet beskrivs av kaptenen som ”sådant som jag ej ville främst avstå”.⁴⁰ Om Selander nappade på de smickrande lockropen eller om han kapitulerade inför museets auktoritet är förstås inget vi vet. Frågan om vad som fanns i den sista försändelsen – och som enligt utsago hade ett särskilt värde för samlaren – kan däremot besvaras.

Bland annat låg där ännu ett par slitna skodon, som också i detta fall burits av samlaren! Kollegorna på Etnografiska museet skrattade lite åt min iver över det. Utgångna skor, intygade de, förekom inte bara hos Svinhufvud och Selander utan i mängder av samlingar, där manliga resenärer fogat in dem som en dokumentation av sin egen metamorfos under den långa resan. Den etnografiska samlingen framstår i ljuset av detta än tydligare som en tidstypisk genre, där individuell erfarenhet böjts efter delade framställningskonventioner. Att skorna tillhörde det sista Selander avstod från förefaller följdriktigt: med dem gav han slutgiltigt bort sin version av en ”Kongosamling”.

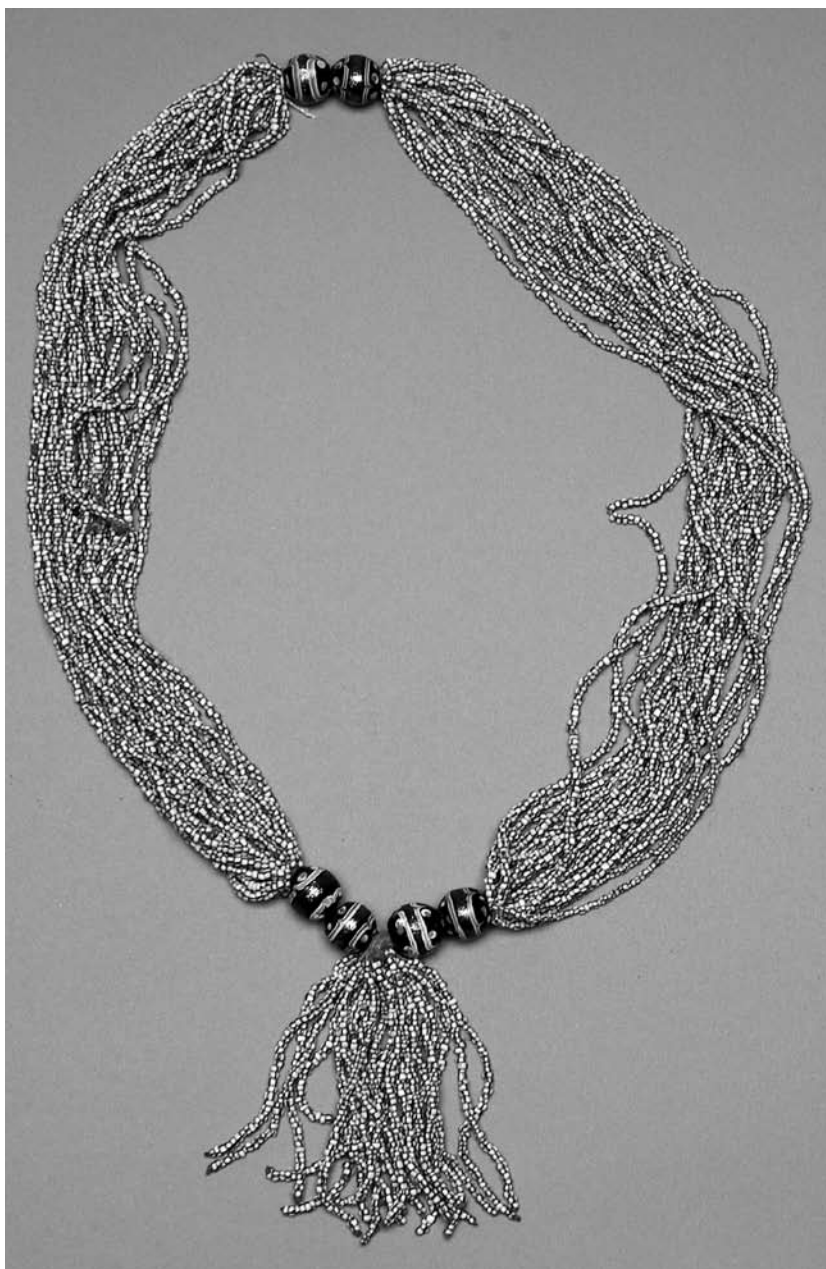
Ett annat objekt som Selander skildes från med tvekan var ett halsband med olikfärgade pärlor av glas och porslin uppträdde i flera varv.⁴¹ Det måste en gång ha vilat med viss tyngd runt sin ägares hals. Selander tycks ha känt sig sliten mellan impulsen att berätta och att förtiga någonting om det. ”Sådana pärlhalsband förfärdigades ofta av vit mans svarta ’fru’, då även fibertråd i brist på annat användes. Såväl de små som de stora pärlorna äro sådana som bl.a. användes som betalningsmedel vid inköp av proviant m.m. Det överlämnade pärlbandet har en tid använts som halsband av en ombord å ett av mig förande ångfartyg anställd svart kvinna.”⁴² Halsbandet har alltså sparats av Selander i över 40 år, trots att det är lite trasigt. Han minns – och vill fortfarande berätta – vem som bar det. Samtidigt vilas en påfallande oklarhet över hans framställning. Han går från vaga generaliseringar om ”vit mans svarta ’fru’” till nämmandet av en särskild person. Vem talar han om egentligen och vad är hans egen roll? Fascinerades ångbåtskaptenen av andras erotiska eskapader till den grad att han tillskansade sig och behöll en något voyeuristisk souvenir av dem? Eller var det sin egen relation han beskrev? Om denna fanns kanske flera skäl att vara förtegen. Som anställd kongoles befann sig den nämnda kvinnan i dubbelt underläge i relation till sin kapten, oavsett vilka känslor förhållandet annars hyste. Att alliansen skulle fortsätta eller erkännas hemma i Sverige var troligen ingen möjlighet. Relationer

mellan europeiska tjänstemän och så kallade *menagières* accepterades och till och med uppmuntrades av regimen under Kongostatens inledningsskede. Med tiden blev de emellertid föremål för upprepade sanktioner och förbud, vilket av formuleringar i skrivelserna att döma inte enbart tycks ha berott av omsorg om kvinnorna och de många illegitima barnen utan också av ett eskalerande rasistiskt tänkande.⁴³

Minnen som inte är berättarbara kan lättare anförtros åt ting än ord.⁴⁴ Om de slitna tofflorna gjorde samlaren närvarande i samlingen var kanske smycket ett sätt att dra ut på beröringen av en annan kropp? Museisamlingar erbjuder lösningar på ett dilemma: de gör det möjligt att i någon mån behålla det man inte kan ha kvar.⁴⁵ Innesluten i den museala samlingen säkrades och gömdes det svårhanterliga minnet ännu mer. Genom att ge upp sitt konkreta ägande bytte kaptenen också till sig en symboliskt förevigad tolkningsrätt: de insamlade tingen kommer för alltid att knytas till hans namn. Alliansen som måste förtigas blir ändå konserverad och får del i den nationellt inramade föremålsskatten.

Men frizoner erbjuds sällan utan offer. Samtidigt som kopplingen mellan samlaren och hans souvenirer görs definitiv, blir hans sinnliga umgänge med dem omöjligt. Andra aktörskap och uttrycksmöjligheter får också stryka på foten. Halsbandets alternativa värden och kopplingsmöjligheter – dess tidigare funktioner som dekoration, valuta, kärleksgåva och erövringstrofé – underordnas en mer sluten entydighet i rollen som etnografiskt museiobjekt. Och kvinnan, som en gång trätt och burit det, reduceras till en namn- och svarslös bifigur i någon annans (halvkvädna) berättelse.

Processen speglar naturligtvis något mer än den eventuella personliga relationen mellan kapten Selander och kvinnan som arbetade på hans skepp. Det etnografiska samlandet kan förstås som en kolonial mediepraktik. Utövarna av denna gestaltsform iscensätter sig själva, som subjekt och första uttolkare, medan föremålens tidigare ägare och producenter reduceras till objekt för handlingar eller till generaliserbara representanter för en folkgrupp. Tendensen förstärks genom den transaktion genom vilken föremålen kommer att ingå i museisamlingen. Som nämnts lyfts donatorn – åtminstone för en tid – fram i offentligheten och får sitt namn förevgat. Människorna som tillverkat och använt föremålen tidigare – som försökt försvara sig med vapnen och göra affärer med valutorna – försätts i en större tystnad, helt en-



Halsbandet som kapten Selander avstod ifrån med tvekan. Föremål nummer 1934.9.139.
Etnografiska museet.

kelt genom att principerna för att ordna tingen i samlingen underordnar det som talar med en annan röst än samlarens. På så sätt konserveras och kommuniceras också den maktasymmetri som en gång präglade insamlandet. Med inspiration från nätverksteoretikern Bruno Latour, kan man notera hur en arbiträr storleksskillnad mellan aktörer ges hållbarhet och självklarhet genom relationer som upprättas mellan – i detta fall – museiinstitutioner, mänskliga individer, bevarande- och sorteringspraktiker, texter, bilder och insamlade ting.⁴⁶

Ett sammansatt medium av varierande hållbarhet

Att den etnografiska samlingen är ett medium som besitter och verkar genom materialitet kan tyckas som en självklarhet. Den instinktiva förståelsen av en samling är som en mängd av medvetet sammanförda föremål. I artikeln har jag också diskuterat exempel på insamlade ting som äger en kommunikativ kraft genom sin sinnlighet och konkretion. Christopher Woodward menar att uppskattningen av ruiner bygger på upprättandet av en dialog mellan en inkomplett verklighet och en betraktares fantasi.⁴⁷ Något liknande gäller de insamlade och drastiskt förflyttade tingen, som i sin egenskap av fysiska fragment har möjlighet att förmedla och ge auktoritet åt försvunna eller avlägsna helheter som mångsinnliga, fullskaliga och kroppsligt förnimbara. Att få umgås med de magasinerade tingen på ett sådant sätt är emellertid en exklusiv och – i vissa fall till och med omöjlig – verksamhet.

Johannes Fabian har påpekat att föremål som kommit att ingå i samlingar har fått behålla bara precis så mycket materialitet som krävs för att de, för den stora allmänheten, ska kunna tjänstgöra som tecken i representerande system.⁴⁸ Samtidigt och paradoxalt kan de kulturellt avskilda och upphöjda ting som visas på utställningar upplevas som materiellt *förtätade*. Som Daniel Miller påpekat bör en antropologisk förståelse av materialitet inbegripa det materiellas upplevda relativitet: just sådant som tillerkänns en hög grad av andligt eller symboliskt värde, tillskrivs ofta en särskilt kondenserad och påtaglig fysisk närvaro.⁴⁹ Att vissa ting närmast tycks vibrera av oätkomlig sensualism bakom monterglasen, hör i ljuset av ett sådant resonemang samman med att de är tabuerade och värdemässigt kondenserade, ungefär som en kungakropp eller helgonrelik. Men kanske blir museiföremålets sinnliga dimensioner också särskilt pockande för att de presenteras visuellt

och alltså måste *föreställas* som multisensoriska? Också museibutiker-
nas särskilda lockelse kan kopplas till detta fenomen; där erbjuds ju en
form av kompensatorisk tillgång till föremål, som liknar de utställda,
men som man – äntligen – får lov att äga och hålla i. Den här artikeln
handlar nu inte om föremål som finns till salu eller visas upp på muse-
er utan om de outställda delarna av samlingarna och om den mediali-
tet dessa kan sägas besitta. När det gäller ett sådant svåråtkomligt stoff
blir frågan om materialitet ännu mer komplicerad.

Att den *individuella* samlingen skulle vara en analytisk ingång i mitt
arbete med den nämnda inventeringen kändes självklart i början av stu-
dien. Med tiden blev jag allt mer tveksam till det. Ett påtagligt resul-
tat av arbetet med att rekonstruera de utvalda samlingarna var att före-
ställningen om samlingarna som tydliga och lättåtkomliga helheter var
ett slags chimär. I arkiven närvarade de individuella samlarna visserli-
gen tydligt. Genom att varje förvärv noterats i museets generalkatalog
under donatorns namn (och förvärvets årtal) fungerade personnamnen
också som den huvudsakliga ingången för eftersökningar av föremål.
Bland museipersonalen bekräftades det dessutom genom ett muntligt
referenssystem. Man talade dagligen om Lamans samling, eller om He-
dins. Uttryck som ”den där finns i Möllers” eller ”visst innehöll Lin-
dahls en sådan där?” bekräftade den individuella samlarens aktörskap
och symboliska ägande samtidigt som det förmedlade en bild av att sa-
kerna låg prydligt förvarade i samma ordnande mängdlära. I själva ver-
ket var det ett styvt eller kanske till och med omöjligt arbete att återska-
pa en sådan helhet fullständigt som materiell realitet.

Det nämnda kryssandet – mellan arkiv, texter skrivna av samlarna
själva, utställningskataloger, korrespondens mellan samlare och mu-
seer och föremålsförrådet – förde mig genom årtionden av skiftande
konserveringsprinciper, utställningsetetiker och vetenskapliga para-
digm. Det gick inte att leta fritt utan bara att beställa utvalda ting via
konservatorerna vilket gjorde att jag var i händerna på deras gräns-
dragningar. Även om jag fick hjälp att ta fram och fysiskt undersöka
merparten av de föremål jag önskade var det också ett faktum att jak-
ten på samlingarna – som de individbundna performanserna jag bestämt
mig för att förstå dem som – så fort jag envisades med att få tillgång till
dem som något materiellt existerande skapade luckor och frustrerande
upptäckter av utlånade, bortbytta, alltför svårflyttade eller helt enkelt
sammanfallande, förstörda eller försvunna ting.

Man kan dra flera slutsatser av detta. En är att samlingarna som helhet bevarats tydligare i arkivmediet än i föremålsmediet, en annan att inte *ens* på museet, en plats så genomsyrad av modernitetens drömmar om ordning och ordnande centrum, fanns någon entydig ordning. För att tala med John Law fanns där visserligen gott om ordnande – i verbform – men inte om ordning – som substantiv.⁵⁰ Att jag blev förvånad över det är förstås också belysande. Uppenbarligen hade jag svårt och låtit mig styras av vad som medierades genom arkivaliska och andra praktiker snarare än av tingens konkreta befintlighet.

Ett resultat av det envisa försöket att undersöka samlingarna som fysisk realitet var insikten att de, om man ska hårdra det, bara existerade som fullständigt sammanhållna och individbundna helheter i arkiven och det muntliga referenssystemet. Det var också där som de tydligast förmedlade samlarnas erfarenhet och identitet, ofta på sätt som mer eller mindre uppenbart var präglad av samtida berättelser om raser, klass och kön. Mediet, som tycktes omvandla föremål från olika delar av världen till anonyma representanter för folkgrupper och svenska (företrädesvis manliga) samlares bevarade och namngivna identitet, fick legitimitet genom att hänvisa till de insamlade föremålens materialitet, men verkade samtidigt paradoxalt i någon mån oberoende av denna. Samlingens medialitet är snarast effekten av ett nätverk av ömsesidigt refererande medier. Föremålens olika sätt att närvara på museet – som objekt, teckningar, fotografier, måttangivelser, unika nummer och skriftliga och muntliga beskrivningar – besitter alla materialitet även om den upplevs som graderad genom att de olika medierna kommunicerar *det insamlades* fysiska egenskaper och befintlighet på skilda sätt. Till trots av de många dubblingarna kvarstår en grundläggande sårbarhet.

Som konkreta föremål låter sig tingen aldrig fångas lika ”helt”. Ordlöst kommunicerande behåller de sin polyfona möjlighet. Kanske är också det ett – mer omedvetet – skäl att förvara dem isolerade? Också genom sin förgänglighet kan det insamlade verka avslöjande, som det lilla klädesplagg jag aldrig fick möjlighet att hålla. När ett av de objekt, som ger institutionen och dess taxonomier trovärdighet, hotar att slita sig ur evighetsanspråkets grepp – och följaktligen också att skapa en glipa i dess svarta låda – är det förstås logiskt att de tabun och regler som omger det blir förnyade och skärpta.⁵¹ Oberörbarheten verkar som ett läs om strukturer som länge bevakats ömsint.

NOTER

1. Artikeln är ett resultat av forskningsprojektet "Förfadern i montern: En postkolonial analys av svenska museisamlingar från Kongostaten", som delfinansierats av Riksbankens Jubileumsfond och initierades vid Etnografiska museet 2004. I Lotten Gustafsson Reinius, "La leçon des choses: La grammaire cachée des collections congolaises dans les musées suédois", *Ethnologie française*, vol. 114, nr 2, 2008, diskuteras ett par av artikeln exempel inom ramen för ett metodinriktat resonemang om "materiella punktum" och de analytiska poängerna med att studera samlingar med flera sinnen. En svensk version med titeln "Elden eller evigheten? En essä om kongolesiska föremål i svenska samlingar" är under utgivning i *Tidsskrift för Kulturforskning*.
2. Inventeringen, som ytterst syftade till att underlätta återförande av kunskap om samlingarna till dagens båda Kongostater, genomfördes 2003 med finansiering av Statens kulturråd. Arbetet var tvärvetenskapligt upplagt och genomfördes i samarbete med antropologen och museimannen Carl-Axel Silow. Jag är varmt tacksam för detta lärorika och mycket stimulerande samarbete liksom för all hjälp från kollegor på Etnografiska museet i Stockholm, Världskulturmuseet i Göteborg och SMVK:s kansli.
3. Adam Hochschilds populärhistoriska och indignerade skildring, *King Leopold's ghost: A story of greed, terror, and heroism in colonial Africa* (Boston: Houghton Mifflin, 1998) blev startskottet för ett antal filmer, böcker och utställningar på temat. Historieskrivningen är kontroversiell, särskilt i Belgien där den omvärderar vad som tidigare varit en källa till nationell stolthet och rojalism. Hochschilds dödssiffror – han skattar antalet kongoleser döda till följd av det koloniala intrånget, sjukdomarna och tvångsarbetet i dess följd till tio miljoner – tillhör det som vissa historiker kritiserat.
4. Sedan november 2005 har bland annat vandringsutställningen *Kongospår* turnerat mellan Stockholm, Helsingfors, Köpenhamn och Oslo, i samarbete med Riksutställningar och de etnografiska museerna i Norden. I skrivande stund befinner den sig på Världskulturmuseet i Göteborg. I detta och flera andra sammanhang framhålls att nordborna hade dubbla roller i processen, som aktiva aktörer i kolonisationsprocessens mest skrämmande sidor men också som dess uttalade kritiker. Se utställningskatalogen: Peter Tygesen, *Kongospår: Norden i Kongo – Kongo i Norden* (Stockholm: Etnografiska museet, 2005).

5. Sigbert Axelson, *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). För en samtida och populärt hållen rapport om nordbor i Kongostaten, se den 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).
6. Axelson, 217–221; Lasse Berg, *När Sverige upptäckte Afrika* (Stockholm: Rabén Prisma, 1997).
7. Axelson, 274–289; David Lagergren, *Konflikt i Kongo: Mission och stat under gummikrisen* (Hässleholm: Westerbergs förlag, 1970). Wilhelm Östberg, *När Afrika kom oss nära* (Stockholm: Etnografiska museet, 2002).
8. Carl-Axel Silows rapport, som också ger en mer övergripande bild av de nämnda samlingarna finns publicerad på internet. Carl-Axel Silow, *Survey of Congo culture in Sweden* (Statens museer för världskultur, 2005), <http://www.smvk.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=1260&a=5861> (senast kontrollerad 31/10 2007).
9. Jeffrey Feldman, "Contact points: Museums and the lost body problem", *Sensible objects: Colonialism, museums and material culture*, red. Elizabeth Edwards, Chris Gosden & Ruth B. Phillips (Oxford/New York: Berg, 2006), 245–268.
10. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture: Tourism, museums, and heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), 17f.
11. Ibid., 131–200.
12. Igor Kopytoff, "The cultural biography of things: Commoditization as process", *The social life of things*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Nicholas Thomas, *Entangled objects: Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific* (Cambridge: Harvard University Press 1991), 27.
13. Lotten Gustafsson Reinius, *Förfärliga och begärliga föremål: Om tingens roller på Stockholmsutställningen 1897 och Etnografiska missionsutställningen 1907* (Stockholm: Etnografiska museet, 2005), 14–25.
14. I Sverige har etnologiämnet kommit att inrymma och förvalta den folkloristiska forskningstradition – med särskild fokus på expressiv folklig kultur, estetik och form – som i vissa andra länder förblivit en separat disciplin.
15. Bland kulturhistoriska analyser av utställningsmediet kan nämnas Tony Bennett, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London/New York: Routledge, 1995) och Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture*, samt i en

- nordisk kontext Brita Brenna, *Disiplinerade drömmar: Verdensutstillinger i London og Paris 1851–1867* (Oslo: TMV/Senteret for teknologi og menneskelige verdier, 1996), Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994), Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006) och Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press cop., 2003).
16. I de etnografiska samlingarna i Stockholm finns också ett ansevärt antal objekt, som samlats in för att säkra innebörden av talade ord åt skriftspråk i vardande. När svenska missionärer som Karl Edvard Laman arbetade med att omvandla en lokal dialekt i nedre Kongo till grammatikor och ordböcker för kikongo, som Nya testamentet sedan skulle översättas till, fick de konkreta tingen fungera som stadgande köl och referens.
 17. Föremål 1897.8.9, Etnografiska museet i Stockholm.
 18. W. J. T. Mitchell, "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nr 2, 2002, 170.
 19. Denna inföll 1906/07 inför den stora etnografiska missionsutställning Erland Nordenskiöld initierade. Gustafsson Reinius, *Förfärliga och begärliga föremål*, 7 ff.
 20. Johannes Fabian, *Out of our minds: Reason and madness in the exploration of Central Africa* (Berkeley: University of California Press, 1983), xii.
 21. "Översikt över samlingar från Kongo vid Etnografiska museet i Stockholm", upprättad 2004 av artikelförfattaren, i Etnografiska museets arkiv samt i författarens ägo.
 22. Ruth Walfridsson, "Från Kongo", *Missionsförbundet* 1896, 259.
 23. Walfridsson, 261.
 24. Ibid.
 25. Axel Svinhufvud, *I Kongostatens tjänst* (Stockholm: Lindfors, 1942).
 26. Ibid., 47.
 27. Ibid., 79.
 28. Jämför Erik Nagels resonemang om hur denna tematik i den homeriska hjälteberättelsen också vandrar in i och strukturerar svenska sjömäns, till Nordiska museet, skrivna berättelser, se dens., avhandlingsprojekt "Berättare i helfigur: Svenska sjömäns brev till allmänheten under det kalla kriget".
 29. Svinhufvud, 221.

30. Föremål 1943.1.41, Etnografiska museet i Stockholm.
31. Feldman, 255f.
32. Marcel Mauss, *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies* (London: Routledge, 1990).
33. Jenssen-Tusch; Tygesen, 111ff; John E. Persson, *Den vite mannens grav* (Göteborg: Tre böcker förlag, 1986).
34. Se till exempel Hochschild, och Enid Schildkrout & Curtis A. Keim, red., *The scramble for art in Central Africa* (Cambridge: Cambridge University press, 1998).
35. Korrespondens mellan Gerhard Lindblom och Ludvig Selander bestående av 11 brev och två lappar, daterade mellan 26/2 1934 och 7/1 1935, arkiverade bland Lindbloms övriga korrespondens i Etnografiska museets arkiv.
36. Lindblom till Selander 8/2 1934.
37. Selander till Lindblom 11/2 1934.
38. Lindblom till Selander 22/2 1934 samt 14/3 1934 (där han framför sitt tack för en sändning som uppenbarligen anlant däremellan).
39. Lindblom till Selander 7/4 1934, och Selander till Lindblom 17/12 1934.
40. Selander till Lindblom 17/12 1934.
41. Föremål 1934. 9.139, Etnografiska museet i Stockholm.
42. Selander till Lindblom 7/1 1935.
43. Amandine Lauro, "Negotiated intimacy? Interracial concubinage and its regulation in colonial Congo before 1940", paper presenterat vid workshopen "Confrontation and conviviality: Negotiating world views, spiritualities and everyday lives in colonial and postcolonial Congo", Köpenhamn 13/1 2007.
44. Om begreppet berättarbarhet, se Amy Shuman, *Storytelling rights* (Cambridge: Cambridge University press, 1986).
45. Jämför Lotten Gustafsson Reinius, "Bogvisiret", *Svåra saker: Ting och berättelser som upprör och berör*, red. Eva Silvén & Anders Björklund (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2006), 50.
46. De roller nätverk och materialitet kan spela för att ge (relativ) hållbarhet åt fördelningen av makt har framhållits särskilt energiskt av Bruno Latour; se till exempel den med Michel Callon författade "Den store Leviatan isärskruvad: Hur aktörer makrostrukturerar verkligheten och hur sociologer hjälper dem att göra det" i Bruno Latour, *Artefaktens återkomst: Ett möte mellan organisationsteori och tingens sociologi* (Göteborg: Nerenius & Santérus förlag, 1998).
47. Christopher Woodward, *In ruins* (London: Vintage, 2002), 139.

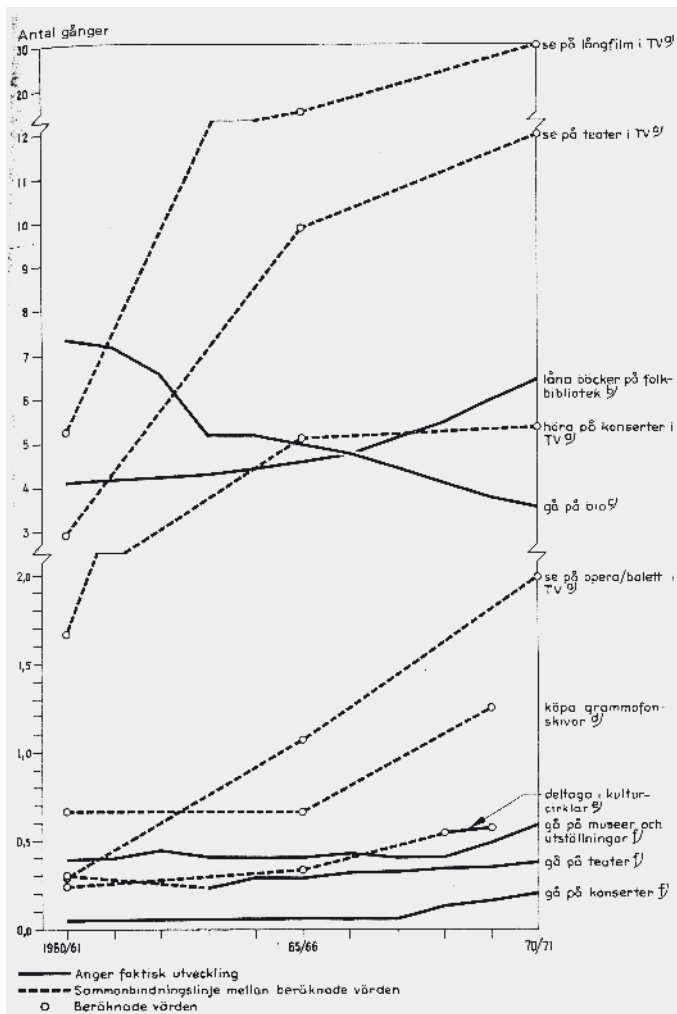
48. Johannes Fabian, "On recognizing things: The 'ethnic artefact' and the 'ethnographic object'", *L'Homme*, nr 170, 2004, 54.
49. Daniel Miller, "Introduction", *Materiality*, red. Miller (Durham: Duke University Press, 2005), 16f.
50. John Law, *Organizing modernity* (Oxford/Cambridge: Blackwell, 1994).
51. Förenklat avser Latour med svart låda något som för tillfället inte behöver tas under prövning; se till exempel Latour, 19.



Per Vesterlund

Tablåhändelser: Mediehistoriska aspekter på långfilm i svensk television

NÄR SVENSKA FOLKETS kulturaktiviteter inventerades av kulturrådet i betänkandet *Ny kulturpolitik* 1972 kom en kategori av aktivitet att stå i numerär särklass vad gällde den årsvisa kulturkonsumtionen för genomsnittssvensken. Långfilm i teve var med 30 beräknade tillfällen per år och individ 1970 års mest frekventa kulturaktivitet, därefter följde teater i teve med 11 tillfällen per person. Boklån på folkbibliotek placerades med sina sex lån per år och person på tredje plats.¹ Denna statistik berättar inte bara intressanta saker om vardagsliv och medieanvändande vid en specifik historisk tidpunkt. Själva kategoriseringen av kulturaktiviteterna är också talande för hur kulturbegreppet vid tidpunkten i fråga relaterades till olika visuella medier. Tevetittande finns exempelvis inte specifikt representerat som kategori; om man väger samman utredningens bägge kategorier långfilm i teve och teater i teve skulle redan dessa två kategorier, sammanförda till en, ge en än större dominans för tevediet än vad som framkommer i den presenterade statistiken. Uppenbarligen fanns i utredningens sätt att resonera kring visuella medier och kultur en självklar föreställning om att tevetittande ”i sig” inte utgjorde en särskild kulturell aktivitet. Inte heller utgjorde film avsedd för biograf tillräcklig grund för en sådan egen kategori (biografbesök redovisas separat med fem besök per individ och år som femte mest populära aktivitet). Det är istället just att se ”lång” film avsedd för biograf, men



a Antalet tittare beräknat med utgångspunkt i vissa antaganden rörande TV:s programsammansättning och publik för budgetåren 1960/61, 1965/66 och 1970/71.

b Antalet lån vid folkbibliotek exkl skolbibliotek.

c Antalet biografbesök.

d Antalet skivor försålda av de till Grammfonleverantörernas förening anslutna bolagen enligt Fonogrammen i musiklivet (SOU 1971:73 s 57).

e Beräkningen bygger på att varje deltagare i en kulturcirkel varit närvarande 7,5 gånger under cirkelns lopp (10 sammankomster och 75 %ig närvaro).

f Antalet besök vid statliga och statsunderstödda kulturinstitutioner.

När svenskarnas användande av kultur kartlades i en statlig utredning i början av 1970-talet beräknade man att långfilmer visade på teve var den överlägset mest konsumerade kategorin av kulturprodukter. Tabell från *Svenska folkets kulturaktiviteter 1970* (SOU 1972:66).

visad i teve, som enligt utredningens statistiska underlag utgör svenskens mest frekventa kulturkonsumtion 1970.

När televisionen inkorporerar audiovisuella produkter initialt producerade för en annan medial kontext – biografen – i sina tablåer kan det ses som ett exempel på det som senare kommit att kallas mediekonvergens. Biografens filmer sätts in i ett nytt medialt sammanhang – en kontext som radikalt skiljer sig från biosalongen vad gäller visningspraktik, teknologi och åskådarpraktik. Samtidigt lever biograferna kvar sida vid sida med televisionen – såsom gamla medier ofta genom mediehistorien inte ”dödats” av nya medier utan samexisterat i gemensamma mediasystem, men ofta i hierarkiska positioner visavi varandra. Således är det inte förvånande att en rad statushöjande aspekter förknippade med filmmediet ser dagens ljus vid tiden runt televisionens intåg: auteuren som beteckning på konstnärskap i mediet; den diskursiva sfär som ibland kallats konstfilmsinstitutionen; och kanske rentav det institutionaliserade akademiska studiet av mediet.

Ett receptionsperspektiv anlagt på långfilmer visade i teve skulle således sannolikt kunna problematisera de diskussioner kring både kanon och kult som annars förts kring specifika filmgenrer, auteurer eller filmkulturer. Biografpublikers attityder och användande av filmkategorier är ett återkommande tema i historiska receptionsstudier. För senare epokers filmåskådare tillkommer nya lagringsmediers (vhs, dvd, webb) möjligheter att grundlägga subkulturer och kult. Långfilmer inplacerade i vardagens tevetablåer implicerar andra frågeställningar. Medförde exempelvis de medvetna satsningarna i svensk allmännyttig television på det man kallade kvalitetsfilm ett inlemmande i de värderingsgrunder som konstfilmsinstitutionen bars upp av eller kom den upphöjda filmkonsten istället att utsättas för ett mer vanvördigt tittande? Hur motogs de biograffilmer som en nu miljonhövdad filmpublik kunde möta i ett nytt medium? Kan teveisningar bidra till filmers kultstatus? Kan filmstjärnor, auteurer eller populära genrer få nya betydelser eller värderas på nya sätt infogade i en ny medial kontext?

I en tidigare text har jag anknutit till flera av dessa frågeställningar med syftet att diskutera långfilm i teve som en förbisedd filmkulturell och filmhistorisk faktor.² I denna artikel är min ambition i högre grad mer generellt mediehistorisk än specifikt filmhistorisk. Av alla potentiellt fruktbara spörsmål kommer jag därför fortsättningsvis att mer direkt ta mig an långfilmernas plats i tevetablån för att diskutera fil-

mens roll och funktion i det nya mediet. Jag kommer därför i det följande att göra några nedslag kring fenomenet långfilm i teve, med utgångspunkt i svensk tevepraktik från 1950-talet till idag.

Konstverket i televisionsåldern

Tar man sig an betänkandet *Ny kulturpolitik* kan man göra flera intressanta mediehistoriska iakttagelser. Televisionens relativa frånvaro är en sådan. För att definiera tevetittande som en kulturaktivitet krävdes uppenbarligen att man då tittade på teveprogram som innebar mediering av konstnärliga verk avsedda att framföras i andra sammanhang. Lägre ner på listan hittar vi exempelvis både ”opera/balet i tv”, samt ”höra på konserter i tv”. Däremot är fiktionsserier producerade för teve sannolikt inte inbegripna i begreppet ”teater i tv”, och huruvida den svenska televisionens vid tiden livliga dokumentärfilmsverksamhet överhuvudtaget kan tänkas ta plats i tänkbara kulturaktiviteter lämnas inget svar på i utredningens statistik. Än mer för televisionen mediespecifika format som nyheter, sport eller underhållningsprogram av typen *Hylands hörna* finns inte heller representerade.

Teveemediets frånvaro i inventeringen är dock som sagt högst relativ – de fyra kategorier som innefattar medierade kulturprodukter i teve (film, teater, konserter, opera/balet) dominerar stort. Tillsammans utgör de runt femtiotalet årsvisa tillfällen av ”kulturaktivitet”, att ställas mot de övriga kategorierna (biograf, teater, boklån, kulturcirkel, konsert, köpa grammofonskiva) som sammantaget ger ungefär 12 tillfällen per år och individ. Utredningens måtenhet ”tillfälle” är i sammanhanget ingen oskyldig komponent. Framför allt syns den vara sällsynt illa avpassad för det nya mediet teve. Hur räknas exempelvis en enda tevekväll med (exempelvis) sammantaget en film, en konsert och en teaterpjäs – alls ingen osannolik tablå i svensk teve 1972? Som ett tillfälle av kulturkonsumtion eller tre?

Raymond Williams välkända begrepp ”flow” – en beteckning på televisionens gränslöshet vad avser både relationen mellan texter i mediet och åskådarens potentiella svårighet att läsa dessa texter som separata – kan visserligen med all rätt ifrågasättas som beskrivning av allmännyttans enkanaliga television som till och med 1969 var Sveriges.³ Med flöde avsåg Williams främst tendensen att stycka upp program med infogade avbrott (trailers, reklam etcetera) samt att osynliggöra skarvarna

mellan programmen. Teve tenderar på så sätt att uppfattas som en enda text istället för som flera texter. Begreppets applicerbarhet på små nationers tidiga allmännyttiga teveutbud är problematiskt av flera skäl. Tevekvällarna var korta, programmen var inte uppstyckade av avbrott och de var dessutom tydligt åtskilda genom långa pauser bestående av testbilder och/eller utförliga programpresentationer.

Ändå kan flödesbegreppet just i detta sammanhang förtjänstfullt användas för att problematisera det nya mediets relation till äldre medier och konstformer, inte minst med utgångspunkt i den aktuella tabellens (och utredningens) svärfångade diskursiva horisont. Som framgår av utredningen finns å den ena sidan just en sådan diskrepans mellan begreppet flöde och svensk public service-television som skisserats ovan. Utvalda programpunkter betraktas med självklarhet som just enskilda kulturprodukter – inte som delar av ett gränslöst flöde. Å den andra sidan syns resten av teveutbudet överhuvudtaget inte i undersökningen. I den föreställningsvärld som ges uttryck för består televisionen alltså dels av medierade kulturprodukter, dels av något osynligt annat. Dessa för kulturpolitiken osynliga delar av mediet betraktas således rent av som just ett anonymt flöde mot vilket biografens, teaterns och konserthusens traditionella utbud kontrasteras.

Oavsett avigsidorna i den redovisade statistiken i 1972 års kulturutredning, visar den på två sätt televisionens vid tiden otvetydiga övertag gentemot biografen. Dels i den bekanta bemärkelsen att tevediet bidragit till att biografbesöken sedan 1950-talets slut minskat kapitalt – kurvan för biobesök korsas i 1960-talets inledningsfas i sin neråtgående trend av de bägge uppåtsträvande kurvorna för långfilm i teve och teater i teve – dels som visningsplattform för lång spelfilm. Televisionen hade nu blivit det medium där man oftast såg filmer avsedda för biografbruk. Här har vi ytterligare en väsentlig mediehistorisk iakttagelse att göra. Vad innebär det att filmer producerade för en specifik visningskontext till synes istället kommer att dominera ett annat medium? Och hur dominant är egentligen långfilmen i det sammantagna teveutbudet i Sverige runt 1970?

Fram till 1969 hade den enda kanalen genom ett *gentlemen's agreement* med filmbranschen visat runt 75 filmer per år. Av dessa filmer skulle enligt samma uppgörelse inte mer än omkring 20 stycken vara svenska. Hur biograffilm under 1960-talet blir ett stående inslag i tablåerna framgår i slutbetänkandet från 1968 års statliga filmutredning,

Samhället och filmen som kom 1973.⁴ Man föreslog där bland annat statligt och kommunalt stöd till biografier, kommunalt stöd till filmkulturell verksamhet samt ett successivt ökat stöd till Filminstitutets verksamhet.⁵ Stort utrymme i betänkandet gavs fenomenet film i teve. Av statistik och historik i betänkandet framgår att antalet filmvisningar i svensk television hade ökat lavinartat sedan kanalklyvningen hösten 1969. 1969 visades 74 filmer i den enda kanalen. 1971 visade man hela 242 stycken i de bägge kanalerna. Nästkommande år ökade antalet ytterligare, till 247.⁶

Långfilm i teve var alltså en företeelse i kraftig expansion när dessa bägge betänkanden över kulturpolitik och filmpolitik presenterades 1972 respektive 1973. Samtidigt ger antalet filmer per år en lite annorlunda bild av sakernas tillstånd. Inte ens 1972 års makalösa antal tevisade filmer innebär i genomsnitt ens en visad långfilm om dagen, detta i en nu tvåkanalig television. I en (högst tidstypisk) liten handbok i filmkunskap från 1975 – *Se på film* av Leif Duprez och Gerth Ekstrand – ondgör sig författarna över just fenomenet långfilm i teve. Den ”betydande del av TV:s totala sändningstid”, som Duprez och Ekstrand menar ger goda filmer en mindre engagerad publik än en traditionell biografvisning, uppgick i då skrivande stund till ”hela” 69 minuter per dag (vilket jämförs med 19 minuter per dag före kanalklyvningen).⁷ Följaktligen bör kanske långfilmens betydelse i tidens tevekultur inte så mycket värderas med en kvantitativ blick. Snarare är det den betydelse och dignitet som tillmätts dessa ganska sparsamt förekommande inslag – sett mot det totala teveutbudet – som är det intressanta.

Tevetablån: En tidsmaskin

Om vi återvänder till Raymond Williams så kan hans flödesbegrepp användas för att problematisera synen på kulturkonsumtion som bunden vid enstaka tillfällen och särskilda medier. Dessutom kan det bringa i ljuset de kanske mest pregnanta bevarade uttrycken för tidens nationella tevekultur – televisionens tablåer. Tevetablån fungerar instrumentellt och organisatoriskt som ett slags styrningsinstrument för tevebolagen och deras programplanerare. Den utgör ett programmeringsverktyg med vars hjälp man kan sortera in televisionens hotande kaotiska flöde i en jämn igenkännlig ström, en funktion som inte minst är viktig när flera kanaler ska samordnas.⁸ Även i den enkanaliga televisionen fyllde ta-

blåerna en uppenbart styrande funktion. En programmeny där tittaren kunde orientera sig i vana mönster blev tidigt en central komponent i televisionens design. Paddy Scannell har i boken *Radio, television and modern life* poängterat tablåernas funktion i vardagslivet. Tablåerna, menar han, är en del av tittarnas liv – ja, de är rent av en central komponent i erfarenheten och upplevelsen av tid i det moderna samhället.⁹ I symbios med radions och televisionens tablåer inrättas vardagen, och vice versa.

Tevetablåerna är alltså relaterade till en medial tradition som inte är mediespecifik. Radion har, som Scannell visar, på samma sätt karaktäriserats av en programmerad och publicerad tidtabell, en tidtabells-tradition som vidare kanske kan hänföras till den kommunikationsteknologiska synkronisering som kännetecknat hela moderniteten. Radio och teve organiserar liksom exempelvis samfärdsel och postväsende sin verksamhet efter den tidsindelning av dygnet som inrättats som universell norm. En annan medieöverskridande aspekt av tablån är just programmeringen av flera olika inslag i en mer eller mindre given följd. Här hittar vi i den tidiga filmen en högst likartad programmeringspraktik; en afton på biograf i det tidiga 1900-talet har sällsamma likheter med en tevekväll i samma sekels slutfas. Ett antal givna programpunkter förevisas i en på förhand publicerad följd. Några aktualitetsfilmer, ett längre fiktionsnummer, bilder från när och fjärran, så kunde ett program se ut. Inte sällan segmenterades också de enskilda filminslagen ned i listform. När en filmatisering av Jules Vernes *Resan till månen* i april 1903 visades i ett filmprogram på arbetarföreningens salong i Gävle, kunde exempelvis läsarna av *Gefle-Posten* inte bara läsa om innehållet i programmet – man uppmanades också att klippa ut den förteckning över filmens scener som annonsen bifogade.¹⁰ När huvudfilmerna blev längre kunde till och med klockslag för de mest attraktiva sekvenserna ibland anges i bioannonser.¹¹

Televisionen kännetecknas inte bara av dess alldagliga flöde. Lika centralt för televisionens egenart är brotten mot detta flöde. En frekvent sorts avbrott utgörs av de allra största mediehändelserna. Daniel Dayan och Elihu Katz har med beteckningen mediehändelse avsett evenemang och tilldragelser som för sin betydelse inte är sig själva nog – de är tvungna att medieras för att verkligen ske.¹² Begreppet avser framför allt av televisionen iscensatta skeenden – melodifestivalen är ett tacksamt nationellt exempel – liksom offentliga tilldragelser där televisuell mediering är en central komponent i skeendets

dignitet (sportevenemang, ceremonier, begravningar etcetera). En av mediehändelsens mest tevemässiga egenskaper är dess samtidighet – dess nu. Vardagens flöde bryts också av helger och högtider. Scannell påtalar hur ”the broadcasting calendar” skapar en förväntningshorisont; ett temporalt ramverk för upplevelsen av tidens gång.¹³ Med radions och televisionens kalendariska rutiner följer ritualer, specifika för mediernas publik. Ritualerna förändras över tid, men är i många avseenden förvånansvärt slitstarka. Scannell lyfter till exempel fram hur ”the royal Christmas Day broadcast” sedan 1930-talets början varit en integrerad del av den brittiska julritualen.¹⁴

Televisionens och radions tablåer kan således ge oss historisk kunskap såväl om det typiska som om det atypiska vid olika tidpunkter i det gångna seklets vardagsliv. Det atypiska kan förstås som oväntade avsteg från det planerade och invanda, men det kan samtidigt beteckna mer väntade rituella avbrott i vardagens konforma flöde. En titt på en tevetablå från 1970-talet kan således på ett omedelbart sätt kasta oss tillbaka i en värld vi trodde att vi hade glömt. Samtidigt kan tablåer ge vid handen hur olika programpunkter getts varierande dignitet i vardagens flöde. En sådan programpunkt är i många avseenden just långfilmer. Spelfilmer för biografbruk är definitivt inga mediehändelser i Dayan och Katz’ bemärkelse. Snarare än att betona televisionens ”nu” representerar de ett ”då”; med en given hemhörighet i det förgångna som kan framstå som främmande för mediets egenart. Som avsteg från televisionens flöde blir de dock tveklöst ändå en sorts händelser i tablåerna. Långfilmer är till skillnad från den stora mängden teveproduktioner enskilda solenna verk som bryter mot tevegenrernas standardiserade format anpassade efter tablåernas upplägg.¹⁵

Långfilm i teve

Film avsedd för biografbruk blir alltså tidigt frekventa inslag i tevetablåerna. Vad för då detta mer specifikt med sig, det faktum att texter först avsedda för visning i en audiovisuell publik kontext flyttas till ett annat medium? Är televisionen och biografen sinsemellan så annorlunda att detta innebär att något nytt händer med filmer när de byter kontext – eller är ”långfilmer” självklara och oproblematisks inslag i televisionens flöde? Ur ett bourdieuskt perspektiv skulle mötet mellan film och teve kunna ses som ett intrikat och komplext utbyte av symboliskt ka-

pital. Man kan fråga sig vilket medium som vinner på affären: kan televisionen (här i svensk public service-tappning) tjäna kulturell glans genom att inkorporera filmer med status inom det fält som har kallats (den svenska) konstfilmsinstitutionen, eller är det snarare filmmediet som till sist blir konst genom att återbrukas i ett nytt – lägre – medium? Valet av filmer och sättet att placera dem i televisionen skulle kunna ses som delar av den diskurs runt god film som formeras av olika aktörer i landet under förra seklets mitt; man skulle kunna kalla den för kvalitetsfilmsdiskursen. Här spelar också presentationen av filmer in: sammansättning av filmprogram, värderingen av enskilda filmer i kringmaterial i press och inte minst presentationen av filmer i rutan. Ett exempel här är hur filmkritiker tidigt bjuds in för att ge en diskursiv ram till de filmer som visas.

Redan en hastig blick på hur långfilmer programsätts och hur de behandlas i kringmaterial – framför allt i *Röster i Radio/TV* eller i dagspressens tevesidor – visar att de blir upphöjda och utpekade inslag i den nationella svenska televisionens utbud. En upphöjning som med bourdieuska ordalag skulle kunna benämnas som konsekrerande – filmer blir möjliga konstverk till skillnad från teveprogram.¹⁶ Långfilmer ges till skillnad från de flesta andra teveprogram smärre förhandsrecensioner. Detta är en verksamhet som sedermera intensifieras – framför allt efter kanalklyvningen, då exempelvis tidningen *Expressen* i sin nya tevebilaga inför getingbetyg på alla långfilmer som visas, något som dock inte kommer fiktionsfilm producerad direkt för tevediet till del. Teve kommer därför snabbt att anta formen av ett televiserat cinematek, en landsomfattande filmstudioverksamhet där man redan 1957 kan visa retrospektiva serier med sovjetisk montagefilm, svenska avantgardefilmer eller filmer av europeiska regissörer som Jean Cocteau, Helmut Käutner eller Mark Donskoj.¹⁷

En speciell ”filmvecka” i den enda kanalen i månadsskiftet juni-juli 1958 – med företrädevis (vad som med ett senare språkbruk kallas) europeisk *art-cinema* – görs bland annat till en tevehändelse; en värdig manifestation av succén med sändningarna från den inhemska VM-turneringen i fotboll veckorna innan, och också en ironisk pendang till Sandrews omtalade tevevecka på biografier fyra år tidigare.¹⁸ När presentatören Gunnar Oldin timmarna efter finalen mellan Sverige och Brasilien presenterade seriens första film – William Dieterles *Inled oss icke i frestelse*, vilken också var seriens enda amerikanska bidrag – inledde

han också med att poängtera hur man avlöste VM.¹⁹ Han ville dock inte se det som en ”festival”, även om begreppet ”snurrat i luften”. Filmveckan var enligt Oldin en mindre ”högtflygande” tillställning än de glamourösa festivalerna. Under televisionens filmvecka visades sex filmer från lika många länder. Oldin kategoriserade filmerna som ”farser, dramer, enkla legender och experimentfilmer”, alla representativa för sina respektive nationella kontexter.²⁰ Här fanns således en tydlig pluralistisk ambition, filmerna skulle spegla olika nationella särdrag och representera skilda genrer.

Filmen som tevehändelse

När man i juni 1958 annonserar om en filmvecka är långfilm i teve långt ifrån någon innovation. Sedan starten har man kontinuerligt visat åtminstone en biografilm i veckan. Det är kort efter tevestarten i september 1956 som biografilmerna gör debut på den nationella skärmen. Den 19 september visas det svenska lustspelet *En förtjusande fröken*, med Max Hansen och Annalisa Ericson i huvudrollerna. Under denna första svenska televisionshöst kom också det inhemska att fortsatt dominera långfilmsutbudet. Av totalt 17 visade filmer under perioden september till december 1956 är tio stycken svenska. I övrigt visas två filmer vardera av tyskt, franskt respektive amerikanskt ursprung, samt en brittisk film. Det amerikanska inslaget utgörs av två Chaplinfilmer, vilka visas på självaste julafton. Denna tendens är minst lika tydlig under det kommande året. Europeisk film dominerar helt, med den inhemska filmen i suverän särställning. Av totalt 67 visade filmer 1957 är endast fem amerikanska, medan 20 är svenska.

Det ekonomiska kapitalet är naturligtvis av väl så stor vikt som det kulturella i detta mediemöte. I en förhandsartikel i *Röster i Radio/TV* påtalas exempelvis hur ”långa och besvärliga” förhandlingar som legat bakom filmveckan i juni 1958.²¹ Det är också genom en uppgörelse med filmbranschen som antalet filmer hålls på en så låg nivå som runt 75 filmer per år fram till kanalklyvningen. Att långfilmer blir populära inslag i tablåerna är dock tydligt – det visar inte bara den inledningsvis anförda kulturutredningen. En visning av den tyska klassikern *Der Blaue Engel* i TV2 i september 1970 ger exempelvis i programtablån ett utrymme som upptar ungefär tre fjärdedelar av hela spaltlängden för kanalen.²² Här ges ett fylligt innehållsreferat, citat från recensioner

samt en i det närmaste komplett skådespelarlista. När kvällstidningen *Expressen* i oktober 1969 lanserar sin nya bilaga *TV-Expressen* är också filmens centrala roll i utbudet uppenbar. Tevebilagan är synkroniserad med introduktionen av den nya kanalen. I bilagans allra första nummer hittar man den 20 oktober TV2-premiären som sänds lokalt över Gävle. Framför programpunkten finns en stor kvadratisk ruta vars närvaro förklaras ovanför tablån: ”Pricka för vilka program ni tänker se. Rutan framför programpunkten är till för sådana anteckningar”.²³ Liksom gävleborna 1903 blev uppmanade att klippa ut filmannonser som hjälp vid visningar av berättande film blir man nu alltså uppmanad att i ett utökat programutbud planera sitt tevetittande med hjälp av pressens förhandsannonser.

Inte minst långfilmstittandet är något man vill hjälpa till med. Lagom till julhelgen 1971 får *TV-Expressens* läsare en julklapp. Man ”utökar sin filmservice” genom att införa ett betygssystem, grafiskt formgivet med tidningens getinglogotyp.²⁴ ”Titta på getingarna först”, uppmanar man i en bruksanvisning för det nya systemet, där man berättar om hur tidningens ”filmexperter” genom en femgradig skala ska hjälpa tittaren att ”få en snabb uppfattning om filmerna i TV”.²⁵ Att långfilmer ses som attraktiva program för publiken bekräftas inte bara genom den emfas med vilken nyordningen presenteras. Tevekritikern Hemming Steen för i en intelligande krönika allmänna resonemang om tittarsiffror och programpolitik och spekulerar kring kommande helgs tittarsiffror. Hans tips är att Stig Björkmans film *Jag älskar, du älskar* skulle ses av ”omkring tre miljoner eller 37 procent av TV-publiken”.²⁶

Hur många tittare som såg Björkmans film förtäljer inte historien. Det är dock tydligt utifrån Stens kolumn att film i teve är ytterst populärt, samt att denna popularitet inte är helt okontroversiell. Som framgått ökar också mängden långfilm i televisionen markant efter kanal-



I slutet av juni 1958 lät den svenska televisionen en filmfestival avlösa fotbolls-VM som televiserat evenemang. Programmet *Filmkrönikans* programledare Gunnar Oldin presenterade filmerna under denna så kallade filmvecka. Bilden är hämtad från påannonseringen av den första filmen i serien som visades 29/6 1958.

klyvningen – något som leder till viss kritik, inte minst som andelen hollywoodfilm växer.²⁷ Publikintresset för långfilm skapar sammantaget med motsättningen mellan populärkultur och ”kvalitetsfilm” i den samtida diskussionen ett i efterhand svårtillgängligt problemkomplex. Det är med förvånade ögon en nutida läsare ögnar 1970-talets tevetablåer, inte minst med de ofta kritiska rösterna mot den tevevisade filmen i åtanke, särskilt som den så förkättrade amerikanska populärfilmerna inte framstår som så särdeles dominant. Filmer från europeiska länder – öst som väst – eller från udda filmkulturer i Asien eller i Latinamerika är vanliga decenniet igenom. Först ut att getingbedömas är exempelvis den kubanska svarta komedin *En byråkrats död* som visas i slutet av december 1971.²⁸ När *Aftonbladets* tevekritiker Macke Nilsson under rubriken ”En udda långfilm är rätt svar på Hyland” något år tidigare berömmar TV2:s tilltag att sända ett annat kubanskt verk – *Juan Quin Quins äventyr* – samtidigt med grannkanalens *Hylands hörna*, är perspektivet också det omvända mot Hemming Steens ovan refererade kritik av motsättningen mellan det breda och det smala i tvåkanalssystemet. Nilsson berömmar här programpolitiken ”att visa intressant långfilm de lördagskvällar Hyland håller hov i flera timmar”.²⁹ De bägge tevekritikerna förhåller sig här således på diametralt skilda sätt gentemot dessa utskälda programkrockar, så typiska för strategin i det tidiga svenska tvåkanalssystemet att sätta public service-ideal före konkurrens.³⁰ I det ena fallet (Nilssons) framhålls värdet i att en film från ett udda land ställs mot populär underhållning, i det andra fallet (Steens) framställs istället de ofantligt populära (svenska) långfilmerna som orättfärdigt använda i den obefintliga konkurrenssituationen mellan kanalerna. Utan att i vidare utsträckning gå in på Nilssons och Steens (även i andra sammanhang) flitigt torgförda ståndpunkter vad gäller programpolitik, kan man här inte bara konstatera den tevevisade filmens centrala status som åskådningsexempel. Filmen har också en potentiellt sett dubbel roll som exempel på antingen extremt populär tevekultur eller på god filmkultur.

Långfilm som icke-teve

Långfilmer är inte teveprogram. När kritiker som Steen och Nilsson ställer filmer i kontrast till parallellt visade talkshows eller jazzkonserter handlar diskussionen inte bara om kulturell prestige och programpo-

litik. I kontrasteringen ligger också en underliggande medieestetisk dimension. Medieprodukter avsedda för ett medium men visade i ett annat ställs mot produktioner med mer omedelbar hemhörighet inom en och samma mediala arena. Detta kanske kan ses som ett av många historiska exempel på vad som kallas mediekonvergens, men är ändå frapperande med tanke på den status långfilmerna uppenbarligen förlänas i rutan. Det kan synas som en paradox att de medietexter som kanske allra mest avviker från mediets etablerade estetik, samtidigt kommer att uppbära ett sådant mått av prestige och popularitet. En paradox i den lexikala bemärkelsen skenbar motsättning, då det kanske är här vi kan finna en central aspekt av filmvisningarnas attraktivitet. Långfilmerna är ju de inslag i tablåerna som tydligast avviker från televisionens tilltal.

Mediehändelsernas samtidighet – nyhetsankarets blick in i kameran eller soffprogrammets intimitet – är alla exempel på en tevemässighet som är filmen fjärran. Filmer rör sig aldrig i den synkrona realtid där sportevenemang eller kungliga bröllop vistas; de tilltalar sällan åskådaren med den rumsupplösande blick som är hallåans, och de bjuder inte heller på andra sätt in tittaren i den föreställda gemenskap som är televisionens signum. De delar inte heller tevefiktionernas (seriens respektive följetongens) ständiga (om än sinsemellan skiftande) återkommande kalendariska cirkulation. Istället omgärdas filmer av ett alldeles eget slags bakgrundsfaktorer: dels en offentlig förhistoria som ger dem en på förhand given dignitet i publikt och/eller konstnärligt hänseende, dels av en teknologisk förhistoria som gör att de (till skillnad från exempelvis teatern som ju per definition måste medieras på nytt, det vill säga göras om till teveprogram) samtidigt kan placeras in i tablåerna utan att mer än relativt kosmetiskt transformeras för det nya mediet.³¹ Kanske ligger en del av filmens attraktion och funktion i televisionen just här: långfilmer kan sägas vara icke-teve på ett ytterst tevemässigt sätt. Då mediehändelserna bryter tablåerna genom att vara mer teve än något annat, har långfilmerna en helt motsatt men samtidigt likartad funktion som extraordinärt avbrott.

Kalendariska nedslag

Hur förhåller sig då filmvisningarna till den andra sortens brott mot flödet, de kalendariska höjdpunkterna? Vad händer om man i linje med Paddy Scannell funderar över almanackans återkommande avbrott – jul,

påsk etcetera – och relaterar dem till filmvisningar? Lämnar televisionens högtidsseder plats för långfilmen eller firar teve helg på ett mer mediespecifikt sätt? Att *TV-Expressens* getingservice introduceras lagom till julhelgen 1971 är självfallet en händelse som ser ut som en tanke. Just de stora helgerna blir som vi alla vet närmast stora teviserade filmfestivaler. Dessutom inträffar här det intressanta att enskilda specifika filmer rent av kan få en närmast rituell funktion. Filmhistorien kan i vissa fall till och med sägas delta i konstruktionen av en nationell gemenskap. Ett givet exempel är Frank Capras film *It's a wonderful life* från 1946 – en film som sägs ha varit ett ekonomiskt misslyckande på biograferna när det begav sig, men vars status som den amerikanska julsnuffaren framför alla andra sedan grundlades när dess rättighetskydd föll i början på 1970-talet och den kunde visas gratis av vilken tevekanal som helst.³² I svensk teve grundlades vid samma tid Edvard Persson-traditionen som en god julсед, flankerande den ännu idag så livskraftiga kulten vi har kring ett antal klipp från Walt Disneys katalog, ett program som genom decennierna befordrats från marknadsföring till självklar nationell familjeritual.

Redan den allra tidigaste filmen samspelade ibland med kalendern. Ett hisnande globalt exempel är hur man redan under förra seklets första år vid påsktid kunde se samma filmer med motiv från Kristi passionshistoria på olika platser runt om i världen.³³ Just denna påsktradition kan man iaktta en direkt efterföljare till i den svenska televisionen. Redan 1957, den första tevepåsken i landet, visas på långfredagen Julien Duviviers *Golgata*. Här inleds en tradition som ska fortsätta genom åren. Just på långfredagen vigs oftast tablåplats åt filmer med explicit religiös eller andlig tematik – inte sällan med motiv från Jesu liv. När man (för att ta några spridda representativa exempel) samma helgdag 1968 visar Rossellinis *Franciscus, Guds gycklare*, tio år senare *Pastoralsymfonin* (av Delannoy efter André Gide), 1988 den finska filmen *Gud är skönheten*, eller 1999 den svenska *Kärlek* (efter Kaj Munck) samt Lars von Triers *Breaking the waves*, finns en uppenbar koppling mellan filmernas tematik och den kalendariska kontexten.

Som vi ser är traditionen relativt stabil över tid. När det gäller en nationell sekulär helgdag som första maj ser vi dock ett annat, mer föränderligt, mönster. En tentativ hypotes skulle – med ledning av långfredagsexemplet – kunna vara att man här kunde vänta sig att finna filmer med teman från arbetarrörelsen. Visserligen kan man tänka sig

att politiska vindkantringar leder till en större föränderlighet – exempelvis att åren runt 1968 kanske innebar en extra stark vänsterpolitisk laddning vad gällde spelfilm och television just på arbetarnas dag. Så är dock förvånande nog inte fallet. 1960- och 1970-talens firande av arbetarnas dag markerades inte med långfilmer – här markerades istället den kalendariska noden på annat sätt. Första gången som svensk television anknyter till helgdagens uppenbara tema är 1959 då man avslutar med ett program kallat *Arbetare på stad i landet...*, ”en lyrisk 1-maj sonat i tre akter” med de bägge poeterna Birger Norman och Stig Sjödin.³⁴ Två år senare har firandet dock blivit mer ambitiöst. Här börjar man redan kring halv åtta på morgonen med en direktsänd parad från Röda torget i Moskva och fortsätter på eftermiddagen med en och en halv timmes direktsändning från en demonstration i Ystad med Per Edvin Sköld som huvudtalare.³⁵ År 1962 kan man höra Ernst Wigforss tala i en direktsänd demonstration från Göteborg, och de närmaste åren följer liknande direktsända evenemang från Olofström (Alva Myrdal talar) respektive Kramfors (Rickard Sandler är huvudtalare). Denna kortlivade men frapperande satsning på demonstrationståg och prominenta första maj-talare upphör under andra halvan av 1960-talet.³⁶ Man hittar dock inte så mycket långfilm – och inte alls särskilt mycket filmatiserad arbetarrörelsetematik.

1970-talet visar ett liknande mönster.³⁷ Dagen firas främst med dokumentärer kring ämnen som arbetarrörelsens historia och fackföreningsarbete eller teveteater med för dagen lämplig tematik.³⁸ Överraskande nog är det istället under 1980-talet man stillsamt inleder en tradition med långfilmer som tematiserar första maj. Således sänds 1981 Bo Widerbergs *Ådalen 31*, och året efter visas samme regissörs *Kvarteret Korpen*. Ett par år senare visas Maj Wechselsmans *Hungermarschen*, och några år senare Widerbergs film om ådalsskjutningarna än en gång. Från mitten av 1990-talet blir det mer regel än undantag att första maj firas med en lämplig långfilm. John Sayles *Eight man out* (om basebollspelares fackliga kamp), Karl Fredrik regerar, Hampe Faustmans *När ängarna blommar* (om lantarbetarstrejk, producerad av arbetarrörelsens filmbolag Filmö), Maj Wechselsmans *Hitler och vi på Klamparegatan*, *Ådalen 31* samt Lars Molins *Kunglig toilette* visas alla i SVT under åren 1994 till 1999. Sigurd Walléns klassiska arbetarporträtt i *Röda dagen* från 1931 är SVT1:s första maj-film 2001. Året efter visas *Mitt namn är Joe* av Ken Loach, vars *Bröd och rosor* kan ses samma datum

2004. Den första maj 2005 får Susanna Edwards och Mikael Olssons dokumentär *Fackklubb 459: Sista striden på Bagarn* tre plus av *Aftonbladets* filmservice och året efter är det åter dags för radikal dokumentär på den röda dagen – Michael Moores *Roger and me*. Moores film krockar dessutom med grannkanalens *Ådalens poesi*, som visserligen inte handlar om arbetarrörelse eller kamp men vars titel ju ger ofrånkomliga associationer till den kalendariska tidpunkten.

Den första maj visar SVT nuförtiden Sigurd Walléns och Hamppe Faustmans klassiker; man visar filmer av Ken Loach eller av Maj Wechselman, men några direktsända demonstrationer får man leta förgäves efter. Genom exemplet första maj har vi kunnat fånga två förändringsprocesser. För det första förändras representationen av arbetarrörelsen och dess stora dag. Från att firas i mediehändelsens tecken i 1960-talets början och genom dokumentärfilmarens lupp under kommande decennium, blir det genom biograffilmen som första maj firas från 1980-talets början och framåt. För det andra förändras långfilmens status och popularitet. Få filmer drar idag den miljonhövdade tevepublik som man för några decennier sedan kunde räkna in. Exemplet kan fungera som en belysande kontrast mellan de bägge medierna just genom att kontrastera mediehändelsens och televisionens temporalitet – samtidigheten (nu!) – gentemot filmens – ett då. Kanske står tevisningarna av *Ådalen 31* och *Kvarteret Korpen* för just den kulturhistoria som första maj och arbetarrörelsen under 1980-talet var på väg att bli. En kulturhistoria som kanske också är filmens – teve blir ett cinematek där filmens funktion förändras. När man från 1990-talets början firar dagen i fråga med relativt obskyra filmer har vi ett utbud av kanaler och videoteknik som gör televiserade filmer till ett betydligt mindre exklusivt nöje än bara några år tidigare. När musikalen *Maytime* visades eftermiddagen den första maj 1972 var det således en tevehändelse med helt annan dignitet än när *Röda dagen* visades mitt på dagen samma datum 2001.

Avslutning

Filmer får i televisionen en central roll som bärare av symboliskt kapital. Deras funktion blir inledningsvis att fungera som extraordinära avbrott i tablåerna, ömsom med högkulturella, ömsom med populära förtecken. Filmernas funktion i förhållande till samtida filmkultur, kulturde-

batt och socialt liv är svårfångad och undflyende. Att långfilm i teve är ett samtidigt utbrett och kontroversiellt nöje i den svenska televisionens första decennier bör dock vara ställt utom allt tvivel.

Den kulturutredning som 1972 presenterades i betänkandet *Ny kulturpolitik* är symptomatisk i sammanhanget. Att se långfilm i teve framstår i utredningen som svenskens populäraste kulturaktivitet. Här jämföras filmer dock inte med för tevediet producerade programpunkter, de sorteras istället in tillsammans med teater eller balett – de blir avsteg från ett ordinärt teveutbud. Långfilmer blir visserligen efterhand mer ordinära och framför allt mer frekventa stapelvaror i tablåerna.³⁹ Ändå lever filmens funktion som extraordinärt inslag i televisionen i någon mån kvar – något som mot en svensk horisont kan illustreras med det stående inslaget med biograffilmer som clou under SVT:s temakvällar under senare år, eller med hur filmer så ofta används för att hylla jubilarer, bortgångna personer eller högtider. Just det kalendariska perspektivet har jag i denna text använt som en ingång för att diskutera filmens funktion i televisionen.

Främst har dock tevetablån stått i centrum i denna artikel. Långfilmerna blir i programtablåerna delar av en organisatorisk praktik som bygger på två olika operativa incitament. Det handlar dels om en övergripande modern tradition vad gäller organisationen av tid, dels om den mer mediespecifika vanan att organisera och samordna visuell och eterburen kultur. I det svenska televisionens landskapet underställs dessa två traditioner ännu en övergripande praktik – samordningen av den nationella kulturpolitiken. Filmvisningarna blir föremål för debatt. Vad ska visas? Hur mycket ska visas? Hur kopplas exempelvis ett begrepp som ”kvalitetsfilm” till en television i allmänhetens tjänst? Kan-ske finns det rent av anledning att knyta filmens identitet som konst-
art till approprieringen av den i det nya massmediet teve. Denna stora och spekulativa fråga har i min artikel fått skymmas av ett mer när-synt studium av hur tevetablåer kan fungera som ett historiskt källmaterial – som en ingång till såväl mediehistoriska som mer generellt kulturhistoriska betraktelser. Även för filmhistorikern är televisionens tablåer intressanta. Man kan anta att den publika dimensionen av filmmediet transformeras i och med televisionens ankomst – biografens roll förändras och filmer möter andra åskådargrupper (och åskådaranor) än i biografkulturerna. Tablån är också en praktik som binder samman tevediet med den tidiga filmens visningspraktiker. Vi ser

således i mötet mellan film och television en transformationsprocess som återanknyter biograffilmen till en svunnen programmeringsstrategi samtidigt som den placerar dess texter i nya publika och estetiska kontexter.

NOTER

1. Statens kulturråd, *Ny kulturpolitik*, vol. 1, *Nuläge och förslag*, SOU 1972:66 (Stockholm, 1972), 191. Det kurvdiagram där kulturaktiviteterna är inskrivna inleder den diskussion om kulturområdets struktur som utgör utredningens femte kapitel och bygger vidare på statistik som i olika former redan presenterats under medie- och disciplinspecifika rubriker i utredningens föregående kapitel. Denna samlande tabell syftar till att ”ge en allmän uppfattning om proportionerna mellan aktiviteterna och om utvecklingstendenserna i stort”. *Ibid.*, 190.
2. Per Vesterlund, ”Det televiserade cinemateket: Några nedslag i svensk TV:s visningar av biograffilm”, *Mediala hierarkier*, red. Vesterlund (Gävle: Högskolan i Gävle, 2007).
3. Flödesbegreppet introduceras i Raymond Williams, *Television: Technology and cultural form* (1974; London: Routledge, 1990).
4. Filmutredningen 1968, *Samhället och filmen: betänkande*, vol. 4, *Slutbetänkande*, SOU 1973:53 (Stockholm, 1973).
5. Utredningen föreslår åtgärder för fyra problemområden som presenteras och analyseras. Dessa områden är: filmbranschens struktur, Filminstitutet, biograffilmen och teve, samt filmen och samhället. Det längsta av dessa fyra kapitel är det om biograffilmen och teve. Utredningens förslag kan sammanfattningsvis sägas vara formerad kring ett fortsatt – och i vissa avseenden utökat – filmstöd. För ytterligare diskussion om denna utredning och dess filmpolitiska agenda, se Vesterlund, ”Det televiserade cinemateket”, 118ff. Vad gäller just teve finns ett radikalt förslag. Man vill avgiftsbelägga visning av biograffilm med en summa motsvarande cirka 60 000 kr per film. Avgiften ska kunna diversifieras för att befördra ”kvaliteten och aktualitetsvärdet i TV:s filmrepertoar.” *Samhället och filmen* (SOU 1973:53), 150.
6. *Ibid.*, 139f. Av statistiken framgår också att fördelningen mellan produktionsländer förändrats sedan kanalreformen. Andelen filmer producerade i

USA hade ökat från 26 till 37 procent och i TV1 var andelen amerikansk film så hög som 49 procent 1971/1972. Ursprungsländer vars andel av filmutbudet minskat var Sovjetunionen, Italien och "Övriga", något som framställs som högst problematiskt i utredningen. I den internationella jämförelse som görs i utredningen visas att Sverige med råge slår de nordiska grannländerna (som samtliga ligger runt 100 filmer/år) och snarare närmar sig ett land som Frankrike som i sina tre kanaler 1970 visat 380 filmer.

7. Leif Duprez & Gerth Ekstrand, *Se på film: Historia, teknik, genrer, påverkan* (Stockholm: Prisma, 1975), 132f. Författarna exemplifierar med Kjell Gredes film *Harry Munter* (1969) som på biograf nådde 150 000 åskådare för att året efter ses av två miljoner tevetittare. Författarna hänvisar i sina resonemang till det publikengagemang som nådde regissören i form av personliga brev under filmens tid på landets biodukar (400 brev); en reaktion som uteblev hos den månghövdat större tevepubliken (tre brev).
8. Anna Edin har diskuterat hur tevetablån betraktad ur ett historiskt perspektiv ingår i en omfattande struktur av sociala relationer. Tablån kan rent av förstås som en upplevelseform. Se Edin, "I takt med tiden: Om tv-tablån som mediehistorisk text", *Svensk television: En mediehistoria*, red. Edin & Per Vesterlund (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv 2008).
9. Paddy Scannell, *Radio, television and modern life* (Oxford: Blackwell Publishing, 1996), 155f. Scannell relaterar i sin diskussion tablåer och vardagsliv till vardagsfarenhet och tid med utgångspunkt i Heideggers fenomenologi.
10. Per Vesterlund, "Biografkultur i Gävle: De första visningarna", *Medierade offentligheter och identitet*, red. Björn Hammar (Gävle: Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, 2006), 94.
11. Tom Gunning "Attraktionernas film: Tidig film, dess åskådare och avantgardet", *Modern filmteori*, 1, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1995), 178. Exemplet i Gunnings text avser en visning av filmen *Ben Hur* i Boston 1924.
12. Daniel Dayan & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
13. Scannell, 155.
14. Ibid.
15. Situationskomedins 22–25 minuter eller följetongens 50 minuter är sådana exempel på standardformat anpassade till hela och halva klockslag i kommersiella tevekanalers tablåer.
16. Pierre Bourdieu har använt det sakralt färgade begreppet konsekriering ("consecration") för att beskriva hur aktörer, produkter eller estetiska ideal vinner

- status och prestige inom kulturens fält. Se Pierre Bourdieu, *The field of cultural production* (Cambridge: Polity Press, 1993), 38f, 120ff samt passim.
17. Se Vesterlund, "Det televiserade cinemateket", för en vidare beskrivning av de tidigaste visningarna av långfilm i svensk television.
 18. Se Jan Olsson "One commercial week: Television in Sweden prior to public service", *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Olsson & Lynn Spigel (Durham/London: Duke University Press, 2004).
 19. Oldins anförande inleds: "Idag, samtidigt som den här fotbollsturneringen som ni kanske hört talas om slutar, så sätter vi alltså igång med en filmvecka här i televisionen". Citatet är hämtat från Gunnar Oldins tevesända introduktion till filmveckan 29/6 1958.
 20. Ibid.
 21. *Röster i Radio/TV*, nr 26, 1958.
 22. *Expressen* 3/9 1970.
 23. *TV-Expressen* 17/10 1969.
 24. *TV-Expressen* 17/12 1971.
 25. Ibid.
 26. Ibid. Steen polemiserar mot en programpolitik som låter underhållning slå ut seriositet: "I den parodi på konkurrens som existerar i Sverige så vet man också att en svensk långfilm drar till sig tre, fyra, fem miljoner tittare, och att man om man mot en sådan ställer ett program från Stockholms jazzdagar så får man nästan inga tittare alls."
 27. I de bägge betänkanden *Samhället och filmen* (SOU 1973: 53) och 1974 års radioutredning, *Radio och tv 1978-1985: Betänkande*, SOU 1977:19 (Stockholm: Liber, 1977) får långfilm i teve stor plats. Ett med emfas framhållet problem i bägge utredningarna är hollywoodsk populärfilm och dess dominans i tablåerna på kvalitetsfilmens bekostnad. Se Vesterlund, "Det televiserade cinemateket", 118ff.
 28. *TV-Expressen* 17/12 1971. Filmen fick tre getingar.
 29. *Aftonbladet* 1/2 1970.
 30. Se Anna Edin, *Den föreställda publiken* (Stehag: Symposium, 2000), 98ff.
 31. Självfallet sker vad gäller bildstorlek, bildformat, färg, bildkvalitet, ljud etcetera en rad förändringar när filmer visas i teve istället för på biograf.
 32. Capras film har med åren etablerats som den amerikanska julfilmen framför andra. Se exempelvis Vito Zagarrío, "It is not a wonderful life: For a counter-reading of Capra", *Frank Capra: Authorship and the studio system*, red. Robert Sklar & Zagarrío (Philadelphia: Temple University Press, 1998), 67. För uppgiften om rättighetsfrågor, se <http://www.filmsite.org/itsa.html> (senast

- kontrollerad 30/5 2008). Se även Joseph McBride, *Frank Capra: The catastrophe of success* (London/Boston: Faber and Faber, 1992), 510ff.
33. Vesterlund, ”Biografkultur i Gävle”, 95. Se även Gregory A. Waller, *Main street amusements: Movies and commercial entertainment in a Southern city 1896–1930* (Washington/London: Smithsonian University Press, 1995), 51f.
 34. *Aftonbladet* 30/4 1959.
 35. *Dagens Nyheter* 30/4 1961.
 36. Under ett par år (1965–1966) återgår man till den litterära hyllningen av arbetarnas dag med dramatik och lyrik i televiserad form; åter är det Birger Norman och Stig Sjödin som används. Man visar en dokumentär om solidaritet (1967) eller ett förhandsreportage i samband med premiären av Bo Widerbergs film om händelserna i Ådalen 1931, vilken lämpligt nog skedde första maj 1969.
 37. Det enda undantaget är när den svenska socialdemokratins film framför andra, *Karl Fredrik regerar*, visas första maj 1970. Under de kommande bägge åren kan man istället se Roger Vadims *Och Gud skapade kvinnan* samt musikalen *Maytime*, annars är det tunnsått med långfilmer den första maj under det resterande 1970-talet.
 38. Några exempel: *TV-spel: Skotten i Sandarne* (1973, av bland andra Olle Häger och Hans Villius), *Fingrar krökta kring verktyg* (1974, ”arbetarberättelser och kampsånger”) *Modern och stjärnan* (1974, pjäs av Rudolf Värnlund), *Första maj: Arbetarnas högtidsdag* (1975, stillbildsfilm), *Blå blusen, agitations-teater* (1976, speldokumentär), *Till arbetets lov* (1977, dokumentär om ”arbetets värde och värdighet”), *Kvinnor på barrikaden* (1978, amerikansk dokumentär om fackföreningar). Samtliga uppgifter, beskrivningar och citat hämtade från tevetablån i *Aftonbladet* för 1/5 respektive år.
 39. Vad gäller frekvensen av långfilmer i televisionen har en svensk tittare av idag potentiellt sett tillgång till ungefär lika många filmer dagligen som visades årligen i den nationella televisionen under 1950- och 1960-talen.

Medie- metodologier

Andreas Nyblom

Författarens ansikte: Ett bidrag till litteraturens mediehistoria

Famous people glow, it's often said, and it's a glow that comes from the number of times we have seen the images of their faces, now superimposed on the living flesh before us – not a radiation of divinity but the feverish effect of repeated impacts of a face upon our eyes.

— LEO BRAUDY, *The frenzy of renown* (1986)

LITTERATURHISTORIA – DET HETER ju så. Man kan lätt få för sig att den skulle handla om litteratur, om romaner och noveller, dikter och dramatik. Men vid närmare påseende framstår den nedtecknade litteraturhistorien i hög grad som en samling berättelser om personer som skrivit litteratur, om män(niskor) omväxlande benämnda författare, poeter, diktare eller skaldar. Alltsedan mitten av 1800-talet och Atterboms *Svenska siare och skaldar* har svensk litteraturhistorieskrivning förvaltat och dokumenterat ett intresse för berömda författarpersonligheter. Under senare delen av 1800-talet växte det litteraturhistoriska ämnet fram som ett uttryck för tidens kult kring stora personligheter. De skrivande personerna uppfattades och framställdes som särpräglade och beundransvärda individer. Litteraturhistoriker, journalister, konstnärer och skulptörer befolkade det offentliga rummet med såväl döda som samtida författare. De skrev deras biografier, arrangerade deras jubileumsfester och skildrade deras utseenden i olja, bläck, sten och brons.

Så blev författarna odödliga. Vid sidan av helgon, upptäcktsresande, vetenskapsmän och publicister bereddes de plats i en nationell kändiskanon som materialiserades i form av museer, statyer, namn på båtar, gator och torg. Studier av litteraturens sociala och historiografiska förutsättningar bör med andra ord behandla mycket mer än bara böcker och litteratur.

Det finns en uppenbar risk att objektsvetenskaper som litteratur-, konst-, press- och filmvetenskap övervärderar betydelsen av sina respektive studieobjekt, samt av den egna disciplinens inflytande över meningsskapandet kring detta objekt. Vad kunde till exempel en traditionell receptionsstudie över Verner von Heidenstams författarskap berätta om hur han uppfattades av sin samtid? Den kunde förstås visa hur hans litteraturforskande vänner Oscar Levertin och Fredrik Böök uttryckte sig offentligt och privat om hans verk. Men då är det alltså Levertin och Böök vi är intresserade av, inte den bredare grupp av mediekonsumenter som sällan läste vare sig Heidenstam eller litteraturkrönikorna i *Ord och Bild*. Studier av litteraturhistorikers och -kritikers värderingsmönster kan förstås säga något väsentligt om institutionella och inomvetenskapliga praktiker, men en ofta förbisedd konsekvens är att sådana perspektiv också legitimerar såväl litteraturvetenskapen själv som kulturpolitiska agendor om att främja det värdefulla och bekämpa det kommersiella. Det finns goda skäl att söka efter spåren av en helt annan historia.

Historiografiskt-kritiska perspektiv inom litteratursociologin har ofta uppmärksammat det som marginaliserats, till exempel kvinnliga författare, populärlitteratur och arbetarlitteratur. Mer sällan har man intresserat sig för konstruktionen av det prioriterade. Finkulturens kommersiella och mediala förutsättningar är ett område som ännu framstår som outforskat. En av de mer uppenbara aspekterna av finkulturens mediering är den kändiskultur och det detaljintresse som ännu omgärdar den ”klassiska” litteraturens upphovsmän. Inte ens en närläsande recensent eller litteraturforskare bildar sig uppfattningar om litterära verk bara utifrån enskilda texters inre kvaliteter. Kring litteratur skapas mening i många andra sammanhang än de vilka experterna behandlar i framställningar om det egna skräftets historia. Med ett bredare perspektiv på medier, publik och sammanhang kan tidigare förbisedda aspekter av litteraturens samtida förmedling och reception upptäckas.

I den här artikeln, vars empiriska exempel och övergripande resone-

mang kommer från min avhandling *Ryktbarhetens ansikte*, vill jag slå ett slag för en litteraturens mediehistoria.¹ Med utgångspunkt i ett brett mediebegrepp kan en sådan historia åskådliggöra andra betydelsefulla sammanhang, utöver litterära och vetenskapliga texter, i vilka mening kring litteratur och författare producerats och kommunicerats. Inledningsvis tecknas en bakgrund till den medie- och kändiskultur som kring sekelskiftet 1900 utgjorde en förutsättning för författarens genomslag i offentligheten. Utan att ifrågasätta värdet i de kulturprodukter som såg dagens ljus för hundra år sedan, kan det vara värt att reflektera över andra bidragande orsaker till att just sekelskiftets konstnärer, författare, ingenjörer och humanister i så stor utsträckning fortfarande är välkända i en allmän mening. Är det en självklarhet att denna tid skapade sällsynt värdefulla och tidlösa verk på alla områden, eller i vilken mån beror vår tids föreställningar om denna ”guldålder” på de många medel som då stod till buds för att föreviga, mångfaldiga, sprida och hylla dessa verk och deras skapare? Det exempel som artikeln därefter koncentreras till handlar om visuella representationer av Verner von Heidenstam (1859–1940) kring sekelskiftet 1900. Med tanke på bildernas kvantitet och spridning kan Heidenstam sägas ha varit ett namn och ett ansikte i högre grad än en författare vars betydelse bestämdes av hans litterära verk och deras fåtaliga läsare.

Om man ska tro litteraturhistorien ligger en författares främsta betydelse på djupet av honom/henne själv – i verken, tankarna, livet och breven. Men många gånger har bilden av författaren själv, mediepersonligheten, skandalerna och skvallret på ett uppenbart sätt påverkat och berört den samtida publiken så mycket mer än de bästa dikterna och de innersta tankarna. Eftervärldens litteraturhistoriska bild av Verner von Heidenstam har framför allt grundats på vad han själv sade, gjorde och skrev, och på mycket av vad *ledande* kritiker, forskare och andra författare skrev om honom, offentligt såväl som privat. Tidigare obekanta källor och öppnade brevsamlingar har lett till nya tolkningar och ”avslöjanden” om hur Heidenstam var *egentligen*. Detta intresse för ”Sanningen”, för att utreda och offentliggöra sådant som i det förflutna var okänt, har lett till att Heidenstams samtids föreställningar om honom – det som då var självklart och uppenbart – har trängts undan. Medan samtiden sällan såg Heidenstam annat än i profil, har eftervärlden ansträngt sig för att visa upp honom i helfigur.

Det är ingen enkel sak att ta sig bortom den historia som förmed-

lats, men någonstans finns spåren av det ”obetydliga” som glömts bort till förmån för berättelsen om det värdefulla. Bildningsideal och föreställningar om kulturarv, kvalitet, civilisation och nation skymmer alltid en mer komplicerad historia om de sammanhang som var aktuella i samtiden. Litteraturhistorien handlar om böckerna (litteraturen) och deras skapare, men sällan om de andra medier som försett dem med mening. En författares ryktbarhet är till exempel aldrig ett resultat bara av hans/hennes litterära prestationer. Publiciteten är det som gör författare och verk synliga och meningsfulla. Om litteraturen är författarens entrébiljett till offentligheten, så kan själva synligheten därefter komma att betyda mer än det som från början gjorde författaren intressant. Marknadsföringen och medialiseringen hör med andra ord till de obetydligheter som på ett mer påtagligt sätt än litteraturen själv formar föreställningar om författare och deras verk. De mediala representationerna skapar mening. De upprättar tolkningar och berättelser som formar det de beskriver.

Författaren och medierna

År 1907 påpekade signaturen Purre att en ”bland de märkvärdigaste af de många villfarelser, som förmörka människors själ, är föreställningen att man måste utföra stordåd för att vinna ryktbarhet”.² Kändisskap är ingen senmodern företeelse intimt sammanlänkad med uppkomsten av medieformer som film och television eller kategorier som skådespelare och popartister. Det är bara en historiskt bristfällig förståelse av tidigare medielandskap som möjliggör en sådan föreställning. Lika lite som författares berömmelse uppstiger bara ur deras egna böcker, emanerar filmstjärnornas glans ur filmmediet i sig. Boken eller filmen ger tillträde till offentligheten men det fordras andra medieformer för att tillskriva framträdandet och aktörens mening. Thomas Baker har i sina studier av 1850-talets litterära kändiskultur påpekat att 1900-talets stora drömfabriker – Hollywood och televisionen – inte uppfann fascinationen för kändisar utan förde vidare en tradition från åtskilliga decennier tillbaka.³

Inom brittiska och amerikanska kulturstudier är *celebrity studies* sedan ett par decennier ett växande forskningsfält. Till skillnad från tidigare arbeten som Daniel Boorstins *The image* från 1961, där kändisskap framställdes som något i grunden falskt och vulgärt, och storhet betraktades som en egenskap hos speciella individer, utgår senare forsk-

ning ofta från att celebriteter skapas diskursivt, genom de sätt på vilka individer representeras.⁴ Richard Dyers studie om filmindustrins stjärnor, *Stars* från 1979, betraktas ofta som epokgörande. Även om film- och musikindustrierna och senare tiders medielandskap ännu dominerar har alltfler studier behandlat andra kategorier av stjärnor och tidigare epoker i historien. En betydande del av de historiska studierna handlar om författare och litterärt kändisskap. Loren Glass menar i *Authors inc.* att kändisskap ofta har haft en central betydelse för 1900-talets kanoniserade författare och deras karriärer. På en bredare marknad för personligheter betydde mediebilderna av författaren själv ofta minst lika mycket som kvaliteten på de litterära verken. Men den etablerade motsättningen mellan litteratur och masskultur har gjort att sådana till synes flyktiga och obetydliga fenomen ansetts ovärdiga att studera vetenskapligt.⁵

Genom en övertro på författaren som individ har kritiker och litteraturforskare osynliggjort sin egen, mediernas och publikens betydelse för författarnas karriärer och berömmelse. Leo Braudy konstaterar i sin omfångsrika studie över berömmelsens historia, *The frenzy of renown*, att litteraturhistoriker alltför ofta tror sig skriva litteraturens historia när de i själva verket berättar om litterär berömmelse.⁶ Och Joe Moran påpekar i *Star authors* att själva logiken bakom litterärt kändisskap handlar om att osynliggöra och dölja den sociala process som leder till berömmelse genom att författaren hyllas som en överlägset begåvad individ eller ett geni.⁷ Ordet ”geni”, menar också David Higgins, tenderar att motarbeta undersökningar av hur konst och kultur förses med mening.⁸

Litteraturens ansikte

Då frågan om författares berömmelse någon gång tangerats i svensk forskning har det på förhand förutsatts att den berott på deras bokliga produktion snarare än på representationer av dem själva i andra medier. Författare har uppfattats som ett slags hjältar av en högre ordning, med välrenommerade namn men anonyma ansikten.⁹ En sådan föreställning vittnar om ett fortfarande inflytande från den självbild som det sena 1800-talets intellektuella celebriteter torgförde. Kulturens stora män försökte bevara sin exklusivitet gentemot kvinnan och den så kallade massan. Smakdomarnas fördömande av det visuella – reklam,

film och dagspress – var inte minst ett uttryck för inbillningen att kvinnor tänker i bilder medan män ”höjer” sig till abstrakta begrepp.¹⁰ Men föreställningen om en rent boklig berömmelse är också en fortsättning på vad August Strindberg redan 1884 benämnde ”Kulturarbetets över-skattning”. Ingenting, menade han, var så överskattat som de sköna konsterna. En författare kunde sedan länge vara ryktbar i huvudstaden men ändå förbli okänd på landet. Och om någon kände till namnet där, så var det inte på grund av författarens skrifter utan för att de hade sett smädelser om författaren i tidningarna, ”som är det enda folket läser, och som säljas på 1,785 postkontor, under det att vi endast hava omkring 150 boklådor, och dessa i städerna”.¹¹

Författarpporträtt – målningar, teckningar, litografier och fotografier – har länge haft en avgörande betydelse i litteraturens marknadsföring. De författare som under modern tid utskilts som stora personligheter och klassiker, som blivit en del av en litterär kanon och historieskrivning, har sällan haft anonyma ansikten. Fotografier och andra visuella representationer av författare har, som John Cawelti påpekat, en mer omedelbar kommunikativ förmåga att sprida intryck än deras litterära verk.¹² Den ökade användningen av bilder i tryckta medier gjorde att människors ansikten spreds snabbare än deras idéer.¹³ Före vår egen tids medier och stjärnor var böcker, tidskrifter och dagstidningar de dominerande medierna och författarna en grupp som ofta blev föremål för mediebevakning, kändisskap och personkulturer.¹⁴

Kommersialiseringen av fotografiet gjorde det möjligt för ”vanliga” människor att omge sig med samtida berömdheter. I *Karakterens värde* från 1872 menade den skotske författaren Samuel Smiles att ett porträtt av en ädel och berömd man, upphängt i ett rum, kunde vara ett slags sällskap: ”Då vi betrakta hans drag, förefaller det oss som kände vi honom bättre och stode i närmare förhållande till honom. Det [porträttet] är en länk som förenar oss med en högre och bättre natur än vår egen.”¹⁵ Porträttbilden var ett medel för att komma nära en ryktbar människa. Det fanns en föreställning, inte bara hos Smiles, om att sådana medierade möten med stora personligheter satte ”vanliga” människor i förbindelse med högre krafter som kunde inspirera till framåtanda och arbetsamhet.

Somliga fotoateljéer erbjöd sina kunder möjligheten att med hjälp av kläder, rekvisita och andra attribut framställas som godsägare, arabisk shejk eller som någon av tidens kända konstnärer eller politiker.¹⁶

Porträttfotografier av kända personer kunde köpas av vem som helst och sättas in i ett album vid sidan av familjefotografierna. Redan under 1860-talet var fotografiska paradalbum vanliga i borgerliga hem. Ofta innehöll de reproduktioner av Napoleon och Garibaldi, av europeiska kungligheter, skådespelare, konstnärer och författare.¹⁷ Fotografier av författare som George Sand, Baudelaire och Alexandre Dumas påverkade utan tvekan uppfattningen om deras kulturella betydelse.¹⁸ Skämtpressens karikatyrteckningar av politiker och kulturpersonligheter hade en liknande funktion. Enligt Lena Johannesson hade Lars Johan Hierta och C. J. L. Almqvist, som vid 1800-talets mitt ofta karikerades i rabulistpressen, Sveriges tidigast massmedierade ansikten.¹⁹ På andra sidan Bottenhavet blev samtidigt Johan Ludvig Runeberg ”den första finländska celebriteten som serieproducerades i bildform”. Där böcker såldes salufördes i allmänhet även litografier och fotografier av författaren.²⁰

Reklamen och den bildkultur som utvecklades med den illustrerade pressen, vykort och nya utställningstekniker gjorde berömda namn till kända ansikten. En samtida definition av ”reklam” gjorde också klart att denna inte bara användes för att rikta allmän uppmärksamhet på handelsvaror utan även på personer: ”Icke endast inom affärslifvet, utan äfven bland skådespelare, sångare, politiker o.s.v. spelar reklamen en stor roll.”²¹ Men också det omvända kunde ha ingått i ordets bestämning. Ryktbara personligheter bar på ett attraktionsvärde som ofta utnyttjades i marknadsföringen av kommersiella produkter. Med hjälp av välkända namn och ansikten förmedlades en aura av flärd till varor av olika slag, exempelvis godis. Efter den uppmärksammade franska rättsskandalen fick således Alfred Dreyfus ge namn åt chokladbomber, uppfinnaren Thomas Edison fanns som karamell, och flera finare konfektsorter uppkallades efter sångerskan Christina Nilsson.²² Samtidigt tjänstgjorde dessa namngivna sötsaker som ett slags medier vilka ytterligare bidrog till den personliga berömmelse med vars hjälp de salufördes. Att synas var den avgörande förutsättningen för att bli *någon* eller *något* – för att göra produkten eller personligheten känd för publik och konsument.

Förläggare och författare utnyttjade naturligtvis mediekulturens fördelar. Samuel Clemens, känd under namnet Mark Twain, var en av de mer uppfinningsrika. Han registrerade sitt namn som varumärke, inte bara för att skydda rättigheterna till sina böcker utan också till

de många produkter som bar hans namn, bland annat vykort, cigarrer, tobak, whisky, ett brädspel och en klippbok avsedd att klistra in tidningsnotiser om honom själv i.²³ Även i Norden förvärvade sekelskiftets författare ryktbarhet genom en mängd medier utöver de egna litterära verken. Bortsett från fotografier, målningar och monument kunde deras utseende avbildas på allt från medaljer till tändsticksaskar. Platser, båtar, kakor och cigarrer kunde bära deras namn och storslagna födelsedagsfester, statyinvigningar och begravningar var offentliga händelser som skildrades i ord och bild i tidningar och tidskrifter.

I samband med firandet av hundraårsminnet av Runebergs födelse 1904 publicerades, både i Finland och i Sverige, flera biografier, otaliga hyllningsartiklar och temanummer av tidskrifter. På Runebergsdagen den femte februari hölls i de flesta större orter i Finland medborgerliga fester med illumination, flaggning, utställande av porträtt, byster och prydnader. Vid statyn och graven i Borgå nedlades kransar, framfördes musik och sång och hölls tal som sedan trycktes i dagspressen. Runebergstatyn i Helsingfors uppvaktades av delegationer från hela landet. Butiksfönster var dekorerade med Runebergs porträtt och till jubileet präglades en Runebergmedalj som fanns till salu i brons. En karamellfabrik tillverkade särskilda Runebergkarameller fyllda med choklad, och Fazers chokladfabrik saluförde medaljonger med Runebergs profil i relief. Bokhandlare sålde miniatyrbyster i olika storlekar och repliker av statyn i Helsingfors i terrakotta och brons.²⁴ I skaldens hem i Borgå, som blev museum redan 1882, finns bland annat Runebergbakelser, ett sällskapsspel med Runebergmotiv och Runeberg som sprattelgubbe.²⁵

Ett annat stort diktarjubileum var den danske författaren Holger Drachmanns 60-årsdag 1906. Torgny Segerstedt, som var *Svenska Dagbladets* korrespondent i Köpenhamn, berättade att staden knappast gick att känna igen: ”öfverallt sticker Drachmann fram hufvudet, hvarje fönster utefter Ströget har en större eller mindre Drachmannutställning. Drachmann här och Drachmann där och tidningar och tidskrifter äro öfverfyllda af Drachmannbilder och Drachmann-artiklar.”²⁶ Även i Sverige uppmärksammades hans 60-årsdag och tobakstillverkaren Karl Petersen & Co. marknadsförde påpassligt en ”Drachmann-cigar” till jubileet.²⁷

Den visuella mediekulturen gav också litteraturhistorien under 1880- och 1890-talen en vidare mening, vilket bland annat översiktsverk som *Illustrerad litteraturhistoria* och *Illustrerad svensk litteraturhistoria* samt den illustrerade månadsskriften *Ord och Bild* markerade. Att författare sam-

Karl Petersen & Co.

“Drachmann-Cigaren”.



Et Ord om min Cigar - det vil er jeg vil
jeg siger den hver Dag, som er gaaet lid og kullig
Holger Drachmann

Författaren som varumärke. Annonc för cigarr med författaren Holger Drachmanns namn och bild. Ur Svenska Dagbladet 22/10 1906.

lade på andra författares porträtt tycks också ha varit en vanlig företeelse. I August Strindbergs *Svarta fanor* från 1907 beskrivs exempelvis en kakelugnskrans, hemma hos en författare vilken sägs spekulera i ryktbarheter, som ”belamrad med fotografier av alla samtidens stora författare, både in- och utländska”.²⁸ Strindbergs eget hem lär vid samma tid ha varit fyllt av fotografier i olika storlekar, föreställande honom själv och fotograferade av honom själv. Liksom det självbiografiska skrivandet syftade de egenhändigt tagna fotografierna till att påverka den offentliga bilden av honom själv. En sådan kontroll, inte bara över det visuella, tillmätte såväl Strindberg som andra författare en reell betydelse för sin ekonomiska och personliga framgång.²⁹

Verner von Heidenstams grafiska profil

Efter debuten med diktsamlingen *Vallfart och vandringsår* 1888 blev Verner von Heidenstam snabbt ett namn i den svenska offentligheten. Inom några få år hade han etablerat sig som en central personlighet i sekelslutets kulturliv och han skulle komma att bli en av det tidiga 1900-talets mest exponerade personer i dåtidens medier. Han skildrades i andra författares romaner, kunde slås upp i uppslagsböcker och hans utseende avbildades i markerad profil på fotografier, porträttmålningar, karikatyrteckningar och spelkort. Liksom barn i vår tid får namn efter filmens, musikens och tevens mest lysande stjärnor döptes pojkar i Heidenstams samtid i större utsträckning än någonsin till Verner. Att namnets starkaste period sammanföll med Heidenstams var knappast en tillfällighet.³⁰

Uppmärksamheten kring Heidenstams person gjorde hans namn och utseende välbekanta för en större allmänhet samtidigt som hans verk lästes och uppskattades av en elitpublik. Han fick betydelse dels som ”kulturskald” inom ett begränsat litterärt fält, dels som personlighet i en bredare medieoffentlighet. Detta var ett förhållande som ofta illustrerades i samtiden, inte minst i skämttidningarna. I en satirisk dialog från början av 1900-talet formulerades det på följande sätt:

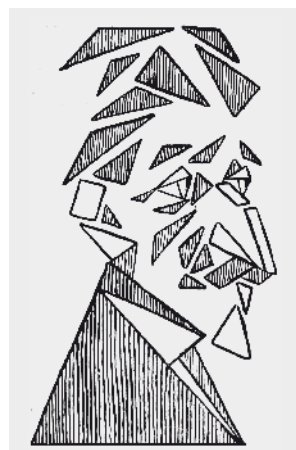
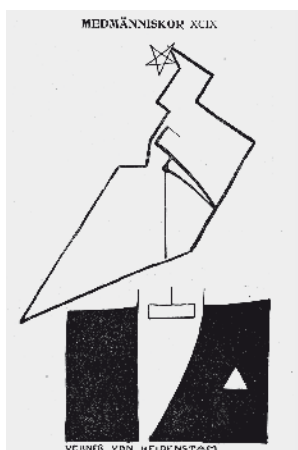
- Nå, hvad tycker du om Heidenstam?
- Å, förtjusande! Idealisk! Härlig alldeles!
- Har du läst honom då?
- Nej, men han sitter ju i hvartenda boklädsfönster!³¹

Skyltfönstret, en av 1890-talets stora innovationer, blev en återkommande metafor för den offentliga synlighet som alltmer definierade litteraturens och författarnas livsvillkor. Sekelskiftets författare fann sig inlåsta bakom det genomskinliga glas som sålde deras böcker och gjorde dem själva kända. När Svensk Författareförening anordnade ett litterärt lotteri antog en satiriker att det skulle bli en succé, det vill säga "om författarne och inte böckerna lottas ut." På en tillhörande teckning syns ett par ivriga damer trängas i entrén till en butik i vars skyltfönster "de värdefulla vinsterna" står uppställda. De bildsköna kvinnotjusarna Heidenstam och Daniel Fallström är första- respektive andrapris medan den knubbiga Lubbe Nordström är nittonde vinst!³² Synlighet och kändisskap var ofrånkomliga inslag i den medieoffentlighet i vilken litteraturen marknadsfördes.



"De värdefulla vinsterna". Verner von Heidenstam, Daniel Fallström och Lubbe Nordström lottas ut i Författarföreningens litteraturlotteri. Övralidsarkivet.

Heidenstams utseende blev snabbt känt från fotografier, målningar, teckningar och skönlitterära skildringar. Redan i ett reportage från författarens spektakulära bröllopsfest på Blå Jungfrun 1896 konstaterades det att ”Verner von Heidenstams markerade drag äro välbekanta.”³³ Det som gjorde Heidenstams drag välkända var inte bara mängden representationer utan också det sätt på vilket han avbildades. Med få undantag gestaltades han i profil. Karikatyrernas allt enklare och mer stiliserade silhuetter demonstrerar att en spetsig näsa, mustascher och uppkammad toupé var signalement nog för att identifiera den porträtterade. Så kunde Heidenstams drag också fångas i form av ”siffergubbe”, som ofullbordad karikatyr, som stjärnbild och i kubistiskt



Författarens offentliga profil. Att Heidenstams drag var välbekanta illustrerar dessa stiliserade bilder. Här finns en teckning av Albert Engström i *Strix* 1900. Dessutom fyra teckningar av okända konstnärer som visar Heidenstam i siffra, i kubistisk tolkning, som lagerkransad nobelpristagare 1916, och som "aktuell vrångbild". Övralidsarkivet.



uttryck. Profilbilderna fastställde en offentlig identitet som genom sin förenkling, mängd och spridning bidrog till skaldens ryktbarhet. Författaren Walter Hülphers hade genast känt igen Heidenstam då han första gången mötte honom öga mot öga. Han såg en högre, elegant gestalt med något ensamt och nobelt över sig och noterade särskilt ”den starkt skurna näsans djärva stridslinje.” Naturligtvis, berättade Hülphers, ”var jag ej okunnig om vem jag hade sett. De porträtt av honom som då och då hade kommit under mina ögon hade varit sanningsenliga”.³⁴ Den aristokratiska profilen förstods ofta som ändamålsenlig, den förmedlade en symbolisk innebörd av stil, värdighet och nobless till Heidenstam själv liksom till hans litteratur.

Det var fotografier som lade grunden till den Heidenstamska ikonografin. Den första bild som nådde offentligheten efter debuten 1888 visade honom rakt framifrån men snart skulle han nästan uteslutande avbildas i profil. Redan tidigt under 1890-talet var detta vedertaget, och något som karikatyrtecknare kunde driva med. Heidenstams profil syntes reproducerad i dagstidningar, veckoblad och tidskrifter, inte sällan på förstasidan. Profilbilden blev snabbt ett slags varumärke för Heidenstams offentliga personlighet. Bildens potential i marknadsföringen av litteraturen försumrades inte heller av Albert Bonniers förlag. Alltsedan *Endymion*, som utkom 1889, försågs annonser för Heidenstams verk med fotografier av författaren i profil. Det var sannolikt inte heller en tillfällighet att det var just ett porträtt av Heidenstam som gav Karl Otto Bonnier uppslaget att mer allmänt förse litteraturen med ansikten. År 1905 lades grunden till det som skulle bli Bonniers porträttsamling på Djurgården genom förvärvandet av Hanna Paulis Heidenstammålning från 1896. Samlingen växte snart fram genom inköp av befintliga porträtt och genom beställningar.³⁵



Ur *Allers Familj-Journal* 6/5 1900.

Att Heidenstams ansikte även i andra sammanhang kunde användas som ett varumärke i reklamsyfte visade pappershandeln Esping & Lundell i Norrköping som 1909 utgav kortleken *Svenska Litteraturspelet*. Heidenstams profil exponerades såväl i tidningsannonser som på spelkorten och på förpackningen. Ett annat exempel är att Aktiebolaget O. P. Andersson & Son marknadsförde "TaffelpärLAN" med en annons i vilken Heidenstam avbildades på sedvanligt vis.

En central betydelse för profilens etablerande som standardbild fick de porträttmålningar som under decenniet före sekelskiftet utfördes av konstnärer som Hanna Pauli, J. A. G. Acke, Oscar Björck och Robert Thegerström. Både Pauli och Acke färdigställde 1896 sina porträtt av Heidenstam som alter egot Hans Alienus, och båda målningarna kunde beskådas på Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897. Att det var en redan känd person som avbildades hade säkert en viss betydelse för konstnärernas marknadsföring av sig själva. Samtidigt bidrog porträtten, och utställningen, till att göra Heidenstams namn och ansikte ytterligare bekanta.

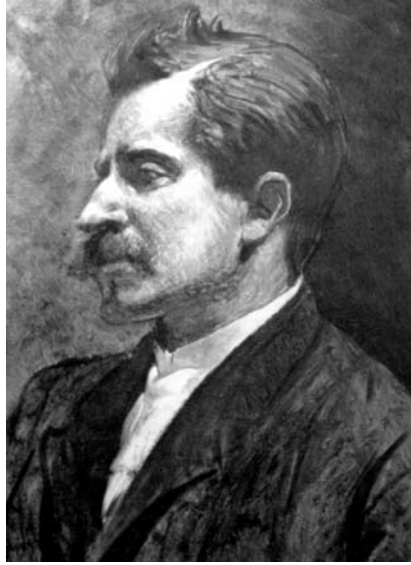
Att både Paulis och Ackes porträttmålningar visade Heidenstam som romanfiguren Alienus, samtidigt som han själv var aktuell med ett litterärt porträtt av Karl XII, gav upphov till en ironisk kommentar i ett kåseri av Hjalmar Söderberg. Det dröjde innan Söderberg hittade den svenska avdelningen i konsthallen, men plötsligt upptäckte han ett bekant ansikte på en vägg: "Nå nu är man ju hemma hos sig, här är ju Cederströms porträtt av Verner von Heidenstam vid Fredrikshald. Inte olik, hållningen i synnerhet är väl träffad. Hakan kunde vara en smula spetsigare."³⁶ Professorn och historiemålaren Gustaf Ceder-

Serie V.

Har du endast en gång smakat
TaffelpärLAN
kommer du att under din återstående lefnad endast gilla
TaffelpärLAN från
Aktiebolaget **O. P. ANDERSSON & SON**,
Göteborg.

Nationalskalden och nationalsnapsen.
Heidenstams profil i annons för O. P.
Anderssons "TaffelpärLAN". Övralidsarkivet.

ström fanns förvisso representerad med flera verk på utställningen men inte med något porträtt av Heidenstam. Men genom att anspela på *Karolinerna*, vars första band hade utkommit några veckor innan utställningen öppnades, och på Heidenstams förevisade utseende, antydde Söderberg att likheterna var stora mellan Heidenstam och Karl XII på Cederströms målning ”Den 30 november 1718”. Utöver karoliner temat påminde bilden också tydligt om hur Heidenstam avbildats på exempelvis Paulis och Ackes målningar. Kungen poserar stolt med slängkappa och stav och med huvudet i markerad vänsterprofil.³⁷



Robert Thegerströms porträtt av Verner von Heidenstam 1901. Ur Carl Fehrman, red., *Fragment och aforismer* (1959).

Att Paulis och Ackes porträtt, tillsammans med fotografier och karikatyrer, gjorde Heidenstams profil till ett karakteristiskt och populärt utseende i tiden visade en annan av Stockholmsutställningens konstnärer, nämligen Richard Bergh. Det av hans verk som tilldrog sig störst uppmärksamhet var ”Riddaren och jungfrun”. Målningen, och särskilt riddarens utseende, kritiserades emellertid. Andreas Hassegren menade till exempel att målningen ”skämmes av den anskrämligt länge riddarens skepnad och skäligen intetsägande fysiologi”.³⁸ Bergh tog till sig kritiken och när han omarbetade målningen formades riddarens ansikte efter Verner von Heidenstams – ett ridderligt och aristokratiskt utseende som med andra ord var motsatsen till intetsägande, inte minst då det hade representerats i åtminstone två porträttmålningar på utställningen.³⁹

Både explicit och implicit påverkade olika visuella representationer av Heidenstam varandra. Målningar och fotografier kommenterades ofta i teckningar och satiriska texter i skämtpressen, vilken därigenom också gjorde förlagorna mer bekanta för sina läsare. Oscar Björcks nationalromantiska målning av Heidenstam vid Djursholmsvillans pe-

larförsedda balkong och sjöutsikt bidrog ytterligare till det etablerade bildspråket kring Heidenstam, inte minst genom de karikatyrer som uttolkade porträttets symbolik. Målningen, som 1901 visades på Konstnärsförbundets utställning vid Kungsträdgården, ansågs av en skribent ge ”en vacker återklang af skaldens svenska lynne”.⁴⁰

Direkta referenser till Björcks målning kom till uttryck i andra medier. I *Söndags-Nisses* kommentar till Konstnärsförbundets utställning hade tecknaren OA omgestaltat Björcks Heidenstamporätt som det skulle ha sett ut när ”elektriska ljuset slocknade på Djursholm”. I nattsvart bläck framträdde förstås konturerna av Heidenstams profil och balkongens pelare ännu tydligare än på originalet. I Knut Stangenbergs fjärde teckning i bildserien ”Storfolk – hvad dom gör och hur dom har’et”, som publicerades i skämttidningen *Puck* 1902, gestaltas Heidenstams karriärväg mot toppen av den svenska litteraturen som en klättrarbragd uppför en pelare av snitt från Björcks målning. Den satiriska vers som tillhör bilden anspelar också direkt på Björcks porträtt och på det vedertagna bruket att avbilda Heidenstam i profil: ”Verner gör sig ej en face. /I profil han måste tas. /Han står vid pelarn stolt som turken. /Liksom på taflan utaf Björken.” Att fondens element uppfattades som betydelsefulla i Heidenstambilden berodde antagligen på att de framhävdes som attribut för Heidenstams naturliga miljö och karaktär. Såväl pelare som träbalustrader hörde till standardrekvisitan i den borgerliga estetik som präglade det sena 1800-talets visitkortsfotografier.⁴¹ Även fotografiskt reproducerades en bild av Heidenstam i profil mot Djursholmsvillans pelare, balustrad och sjöutsikt. På en kopia av fotografiet, som bland annat syntes på förstasidan av veckotidningen *Hvar 8 Dag* 1901, uttryckte Heidenstam själv att bildbruket hade blivit schablonartat: ”Trött på att evigt posera stående vid sin marmorhvita träbarrier, börjar Heidenstam göra sig i ordning att flyga.”⁴²

Även andra uppfattade förstås det komiska i det likriktade bildbruket. Att Heidenstam alltid syntes i profil gav ofta upphov till skämtsamma kommentarer. En humoresk med rubriken ”Hvad som aldrig kan hända” berättade till exempel om hur en lantis kallad ”Vildmannen” gjorde besök i Stockholm för att ”tillbedja vid stora gudars och hjältars altaren i intelligensens hufvudstad”. Han önskade bland annat gå på en premiär för att kunna beskåda ”svenskarnas höfding Verner v. Heidenstam ansikte mot ansikte. Det ville han verkligen mina



Ovan till vänster: Oscar Björcks porträtt av Verner von Heidenstam vid Djursholmsvillan 1900. Göteborgs konstmuseum. Ovan till höger: "När elektriska ljuset slocknade på Djursholm". Teckning av Oskar Andersson (O. A.). Ur *Söndags-Nisse* 1901. Nedan till vänster: "Storfolk. Hvad dom gör och hur dom har'et. IV. Verner von Heidenstam". Teckning av Knut Stangenberg. Ur *Puck* 1902. Nedan till höger: Ur *Hvar 8 Dag* 20/10 1901.

damer och herrar, och det fastän jag sade honom, att ännu ingen skådat Heidenstam annat än i profil.” Att det första de fick se när de gick på premiär var Heidenstam stående i profil mot en pelare i teatervestibulen behöver väl knappast sägas.⁴³

Någon gång kunde det till och med påstås att Heidenstam hade hämtat sin yttre uppenbarelse från konstnärernas bilder av honom, istället för det omvända. Att profilposen noterades när han så småningom framträdde i rörliga bilder var därför inte förvånande. Det som förmodligen var den första filminspelningen med Heidenstam gjordes 1916 då han själv och hemmet Naddö förevisades på Brunkebergsbiografen i Stockholm. Det var på denna ”elitbiograf” som en ny typ av dokumentärfilm hade introducerats 1911, nämligen ”det personorienterade reportaget”.

Repertoaren hade inletts med serien *Våra kungligheter hemma hos sig*.⁴⁴ Filmen om Heidenstam uppfattades också som något nytt eftersom den erbjöd en inblick i andra än kungligheternas privata rum. Samtidigt kunde Heidenstam tydligt uppfattas som en karikatyr av sig själv. En tidningsnotis berättade om filmen: ”Man får se skalden och ledamoten vandra omkring i sin kryddgård med knäbyxor och newfoundlandshund, man följer honom till Vätterns sköna strand och ut på en roddtur där han måleriskt draperar sig i Hans Alienus’ pilgrimsmantel, så som Hanna Pauli lärt honom, och till slut ställer han sig vid balustraden, efter Oscar Björcks anvisning och riktar den markerade profilen bort mot Vadstena”.⁴⁵

I någon mening formades även visuella representationer av Heidenstam i andra författares skönlitterära och journalistiska texter. I Axel Lundegårds roman från 1892, *Titania: En kärleks saga*, var huvud-

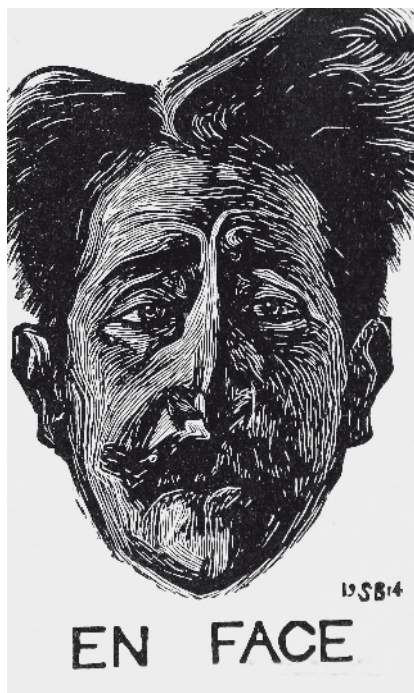


Omöjlig att beskåda framifrån. Illustration till berättelsen ”Hvad som aldrig kan hända” av signaturen Ale. Övralidsarkivet.

personen karikerad på Heidenstam. Skalden Eric Lindenow beskrivs som en lång och ståtlig gestalt med något förnämt i sin hållning. Det talas om "den djärfva profilen" och om "lifsglädjes-mustascherna", och hans huvud beskrivs som litet och välbildat med en vacker kontur: "Näsan var af örn-typen; munnen lefnadslustig och käck, med svarta mustascher, omsorgsfullt-raffineradt kammade uppåt. Håret var benadt strax ofvanför vänstra tinningen, [...] det höjde sig likt en korpvinge, lyftad till flykt."⁴⁶ Bland bokens recensenter rådde ingen tvekan om vem porträttet syftade på. Heidenstam noterade också själv att han var Lindenows förlaga, men bilden av honom som elegant salongslejon och charmör uppfattade han som psykologiskt grundfalsk: "Förf. har sett djupare i min garderob än i min hjärna. Han har tagit strumporna och knäbyxorna men inte själen."⁴⁷ Lundegårds bild och Heidenstams reaktion illustrerar det offentliga livets villkor. Den som inte kände Heidenstam personligen hade inte heller tillgång till några djupare dimensioner av hans natur. Eftersom detta gällde för de allra flesta var Heidenstam summan av de offentliga representationerna – hans garderob var så mycket mer bekant och påtaglig än hans själ.

Det schablonartade bildbruket blev en tacksam måltavla när Heidenstams rykte och kändisskap debatterades under Strindbergsfejden 1910 till 1912. Genom anspelningar på Heidenstams välbekanta näsa markerade man distans mot och förlöjligade hans offentliga roll. Han framställdes som en nationell dekoration och som ett underhållningsnummer. I negativ mening beskrevs han som en celebritet – ett namn och ett ansikte – mer än en framstående författare. Klara Johanson förklarade att Heidenstams anseende som skaldekonung framför allt var av ett representativt slag. Han var något av en attraktion, menade hon, och hans främsta uppgift kunde jämföras med renarnas på Skansen, det vill säga att "på bestämda klockslag från lagom hög estrad afteckna mot rymden en lättfattligt markerad profil".⁴⁸

Att Heidenstams person och utseende hade haft en mer genomträngande betydelse än hans litterära verk poängterades också av andra. "När jag minns 'Karolinerna'", skrev till exempel Erik Håkansson, "kommer jag alltid genom en underlig idéassociation att tänka på, att bokens författare har en ovanligt lång och dekorativ näsa – jag kan inte hjälpa det, jag bara konstaterar faktum".⁴⁹ I ett kåseri i *Afton-Tidningen* framhölls också att bland de stora diktare och "skaldeprofiler" som stockholmarna kunde betrakta på gator och torg framstod Heidenstam som särskilt attraktivt.



”EN FACE” – med ett träsnitt från 1914 tvingar konstnären Sigge Bergström Heidenstam att möta betraktarens blick. Ur *Ord och Bild* 1919.

Signaturen Lill-Klas konstaterade att ”Heidenstam har en profil, som verkligen gör sig om man tänker sig den med Stockholms berömda södra aftonhimmel som bakgrund.”⁵⁰ Walter Hülphers betonade också betydelsen av Heidenstams ”litet posierande snabbseglareprofil” som ögonblickligen framträdde ”för det inre ögat, när talet föll på diktning”.⁵¹ När konstnären Sigge Bergström, som dessförinnan själv avbildat Heidenstam i profil på grafiska blad, teckningar och målningar, 1914 kommenterade den Heidenstamska ikonografin genom att demonstrativt avbilda författarens ansikte rakt framifrån, var det ett undantag som skulle bekräfta regeln. På träsnittet hade han, under modellens hakspets, textat orden: ”EN FACE”.⁵²

Avslutning

Några recensenter beskrev genast Heidenstams debutsamling som litteraturhistoriskt betydelsefull, andra såg till att den så småningom blev det. *Valfart och vandringsår* har länge varit vattendelaren mellan epokbeteckningarna åtti- och nittital i den svenska litteraturens historia. Till den samtida historien om diktsamlingens betydelse hör emellertid upplysningen om att det tog 12 år innan förstaupplagan (1 500 exemplar) hade sålt slut. Till och med 1900 hittade diktsamlingen omkring hundra nya köpare varje år. Under tiden hade Heidenstam själv sänts ut i betydligt större upplagor till en betydligt vidare publik, inte minst i populära och bildrika publikationer.

Allan Ranius, som arbetar med att sammanställa en förteckning över karikatyrer föreställande Heidenstam, har hittills registrerat mer

än 120 teckningar. Kring sekelskiftet 1900 fanns ett sextiototal skämttidningar i Sverige, och enligt Lars M. Andersson är det inte orimligt att, omkring 1910, räkna med sammanlagt bortåt en miljon läsare varje vecka. I fråga om skämtpressens betydelse för "allmänhetens" vetenskap om hur olika politiker, författare och kulturpersonligheter såg ut, menar han att det är befogat att jämföra skämttidningarnas roll med tevens idag.⁵³ Det kanske inte var fullt en miljon svenskar som såg Heidenstam under en vecka 1910, men Strindbergsfejden avsatte förvisso åtskilliga Heidenstamteckningar, i åtskilliga publikationer. Hans mest spridda verk, *Svenskarna och deras hövdingar*, hade möjligen uppnått en miljon läsare efter den sista tryckningen av skolupplagan 1953.⁵⁴ I Heidenstams samtid hade de visuella representationerna av hans utseende ett större inflytande över hur en bredare allmänhet såg på honom än hans egen litteratur och presentationerna av den i litteraturkrönikor och recensioner.

Medialiseringen av författaren, och inte minst visualiseringen av ansiktet, är ett kapitel som återstår att skriva i den svenska litteraturens historia. I *Den möjliga litteraturhistorien* förespråkar Gunnar Hansson en läsarnas litteraturhistoria som alternativ till den etablerade historiografins kanon.⁵⁵ I vissa fall kanske till och med ett sådant perspektiv kan vara ett uttryck för en överskattning av det givna studieobjektet. Litteraturens offentliga existens handlar inte bara om böcker och läsare. Även andra medier och publikationer bär på meningsfulla berättelser om litteraturens samtida betydelser. När det gäller möten med den klassiska litteraturen kan betraktarnas perspektiv vara väl så intressant som de alltid långt färre läsarnas. I takt med digitaliseringen och remedieringen av äldre medieformer förbättras förutsättningarna för en historieskrivning som inte på förhand har kringsträvt av tidigare forskares, politikernas och bibliografers sorteringar av det betydelsefulla. När mediearkiv från förflutna skeenden blir direkt sökbara kan en historia skrivas som inte samtidigt är en recension av det den avser att beskriva. Så kan vi även nå en annan förståelse för företeelser i vår egen tid när det förflutna framträder som något annat än ett i alla avseenden främmande land.

NOTER

I noterna hänvisas i några fall till publicerat material som saknar uppgifter om upphovsman och publikation. Förkortningen ÖA betyder att materialet finns i Övralidsarkivet i Linköpings Stiftsbibliotek. Beteckningen Hernmarck anger att artikeln eller bilden i fråga finns i någon av Övralidsarkivets fyra atlasvolymmer med uppklistrade pressklipp som en gång förvaltades av Heidenstams vän Arvid Hernmarck.

1. Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008), särskilt kapitel 1, "Sekelskiftets kändiskultur", och kapitel 4, "Namnet och ansiktet".
2. Sign.: Purre, "Vägen till ryktbarhet", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 19/1 1907.
3. Thomas N. Baker, *Sentiment and celebrity: Nathaniel Parker Willis and the trials of literary fame* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1999), 8.
4. Graeme Turner, *Understanding celebrity* (London: Sage, 2004), 7.
5. Loren Glass, *Authors inc. Literary celebrity in the modern United States, 1880–1980* (New York/London: New York University Press, 2004), 2.
6. Leo Braudy, *The frenzy of renown: Fame and its history* (1986; New York: Vintage Books/Random House, 1997), 17.
7. Joe Moran, *Star authors: Literary celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000), 9.
8. David Higgins, *Romantic genius and the literary magazine: Biography, celebrity, and politics* (London: Routledge, 2005), 9.
9. Fredrik Schoug, "Offentligt ansikte, aktat namn: Ryktbarhetens villkor", *Res Publica*, nr 46–47, 1999, 122f, 125.
10. Jämför John Carey, "De intellektuella och massorna: Stolthet och fördom inom den litterära intelligention 1880–1939", *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997), 146–166.
11. August Strindberg, *Likt och olikt: Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet*, förra bandet, [1884] SS:16 (Stockholm: Bonniers, 1913), 130.
12. John G. Cawelti, "The writer as a celebrity: Some aspects of American literature as popular culture", *Studies in American fiction*, vol. 5, nr 1, 1977, 172.
13. Braudy, 497.

14. Moran, 16.
15. Samuel Smiles, *Karakterens värde*, tredje upplagan (Stockholm: Bokförlagsbyrå, 1883), 62.
16. André Wang Hansen, "Fotografi, folkelighed og forretning", *Dansk mediehistorie*, 2, red. Klaus Bruhn Jensen (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2001), 62.
17. Agneta Rahikainen, "Hur ser en nationalskald ut? J. L. Runeberg i bilder", *Johan Ludvig Runeberg 200 år*, red. Nina Edgren-Henrichson, Magnus Pettersson & Mikael Korhonen (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004), 14.
18. Michel Frizot, "Distinguished personages", *A new history of photography*, red. Frizot (Köln: Könemann, 1998), 123.
19. Lena Johannesson, "Karikatyren: Ett nyhetsmedium", *Gyllene äpplen: Svensk idéhistorisk läsebok*, red. Gunnar Broberg (Stockholm: Atlantis, 1991), 1196.
20. Rahikainen, "Hur ser en nationalskald ut?", 14.
21. "reklam", *Nordisk Familjebok*, band 22 (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1915).
22. Ulrika Torell, "Att äta världen: De massproducerade sötsakernas idévärldar i Sverige 1860–1914", *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 1, 2007, 9.
23. Moran, 23.
24. Agneta Rahikainen, "J. L. Runebergs jubileum för 100 år sedan", *Källan: Svenska litteratursällskapet informerar*, nr 2, 2004, 6–12.
25. Kurt Mälarstedt, "Skald, kändis och flugtmjare", *Dagens Nyheter* 24/7 2004.
26. Sign.: T[orgny].S[egerstedt]., "Drachmanniana: 60-årsfesten", *Svenska Dagbladet* 10/10 1906.
27. Annons i *Svenska Dagbladet* 22/10 1906.
28. August Strindberg, *Svarta fanor*, SS:41 (Stockholm: Bonniers, 1920), 42.
29. Linda Haverty Rugg, *Picturing ourselves: Photography and autobiography* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1997), 81, 234.
30. Eva Brylla, *Förnamn i Sverige: Kortfattat namnlexikon* (Stockholm: Liber, 2004), 226. Namnet hade sin starkaste period cirka 1900 till 1919, och författaren konstaterar: "Namnet har sannolikt fått spridning genom Verner von Heidenstam (1859–1940)". Anders Malmsten menar att "Verner" i början av seklet 1900 var ett av de femtio vanligaste namnen i Sverige. Se Anders Malmsten, *Svenska namnboken* (Stockholm: Rabén Prisma, 1996), 210.
31. Pressklipp (ÖA) Hernmarck.

32. Pressklipp (ÖA) Hernmarck.
33. Pressklipp (ÖA) Hernmarck: "Ett bröllop på Jungfrun", [*Oskarshamns-Tidningen?*].
34. E. Walter Hülphers, "Några minnen", *Smålands Folkblad* 6/7 1909; *Social-Demokraten* 6/7 1909.
35. Se Nina Öhman, *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla* (Stockholm: Bonniers, 1994), 7, 9.
36. [Hjalmar Söderberg], "Tuppy i konsthallen", *Svenska Dagbladet* 28/5 1897. Här citerat efter Hjalmar Söderberg, *Martin Bircks ungdom & Vers & Stockholmskrönikor* (Stockholm: Läsförlaget, 1989), 200.
37. Cederströms målning finns reproducerad i Axel L. Romdahl, *Gustaf Cederström* (Stockholm: Bonniers, 1935).
38. A[ndreas] Hasselgren, *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- och industriutställningen* (Stockholm: Fröleen, 1897), 490.
39. Jämför Hans Henrik Brummer, "Vegetationer", *Richard Bergh: Ett konstnärskall*, red. Brummer (Stockholm: Carlssons, 2002), 34.
40. Pressklipp (ÖA).
41. Jean Sagne, "All kinds of portraits", *A new history of photography*, red. Frizot, 109f.
42. Citerat efter Per I. Gedin, *Verner von Heidenstam: Ett liv* (Stockholm: Bonniers, 2006), 173. Fotograf var Axel Lindahls Fotografiäffär, Stockholm. Se *Hvar 8 Dag* 20/10 1901.
43. Pressklipp (ÖA): Sign.: Ale. "Hvad som aldrig kan hända".
44. Leif Furhammar, "Från pionjärår till storhetstid", *Svensk filmografi*, 1, 1897-1919, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedts, 1986), 16.
45. Pressklipp (ÖA): "I marginalen" [1916]. Filmen i fråga hette *Verner von Heidenstam på Naddö* och spelades in sommaren 1916.
46. Axel Lundegård, *Titania: En kärlekssaga*, andra upplagan, del II (Stockholm: Bonniers, 1895), 50f.
47. Heidenstam till Ellen Key 3/12 1892. (ÖA).
48. Sign.: Huck Leber [Klara Johanson], "Två konungar", *Stockholms Dagblad* 19/6 1910. Omtryckt i Harry Järv, *Strindbergsfejden: 465 debattinlägg och kommentarer* (Staffanstorps: Cavefors, 1968), 74ff.
49. Sign.: X:et [Erik Håkansson], "Ett par rader..." *Arbetet* 3/3 1911. Omtryckt i Järv, 898.
50. Sign.: Lill-Klas [Eskil Sundström], "Celeber visit", *Afton-Tidningen* 3/3 1911. Illustration av Heidenstam i profil av Per Lindroth. Omtryckt i Järv, 909f.

51. E. Walter Hülphers, ”Varför angriper man Heidenstam?”, *Smålands Folkblad* 19/7 1910. Omtryckt i Järv, 183ff.
52. Sigge Bergströms träsnitt (1914) publicerat i *Ord och Bild* 1919.
53. Lars M. Andersson, ”’Nya Kanan. Vinterbild från Åre’: Analys av en massbild”, *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2001), 190f, 193ff, 196.
54. För beräkningen av läsebokens konsumenter se Bo Ollén, *Heidenstam som barnboksförfattare: Om Svenskarna och deras hövdingar* (Hedemora: Gidlunds, 1992), 9.
55. Gunnar Hansson, *Den möjliga litteraturhistorien* (Stockholm: Carlsson, 1995).



Johan Jarlbrink

Knut Stubbendorffs transmediala strategier 1928: Självhävdelse och självuppoffring som journalistiska resurser

DEN 27 JUNI 1928 sitter författaren och journalisten Knut Stubbendorff (1893–1965) på Norrlandsexpressen på väg mot Narvik för att som *Stockholms-Tidningens* utsände rapportera om sökandet efter Italiaexpeditionens besättning som kraschlandat på ett drivande isflak någonstans i närheten av Spetsbergen. Från tåget skickar Stubbendorff ett romanmanuskript till bokförläggaren Karl Otto Bonnier i Stockholm.¹ Romanen som är tänkt att heta *Den flygande* handlar om en flygande stockholmsjournalist och dennes uppdrag att bland annat skildra katastrofer i det otillgängliga norr. Stubbendorff kom kort därefter att bli känd som den som fick en av de första intervjuerna med Italiaexpeditionens ledare general Nobile. Under hela juli och augusti kom *Stockholms-Tidningen* och flera utländska tidningar att publicera Stubbendorffs rapporter, först om själva sökandet efter expeditionens besättning, och sedan artiklar om reporterns eget sökande efter sitt intervjuobjekt och det stora scoopet. De senare artiklarna trycktes under hösten i bokform med titeln *Ishavsreportaget*. Samma höst kom också romanen *Den flygande* ut.

Utgångspunkten för forskningen om journalistik och nyhetsmedier har ofta varit att betydelsefulla händelser och andra ”nyheter” är viktiga saker som det är journalistens uppdrag att rapportera om. Även om

nyheter mer och mer har kommit att betraktas som mediala konstruktioner, snarare än som givna viktigheter, har detta sällan påverkat synen på journalisten och dennes uppdrag och drivkraft att rapportera om det som är viktigt.

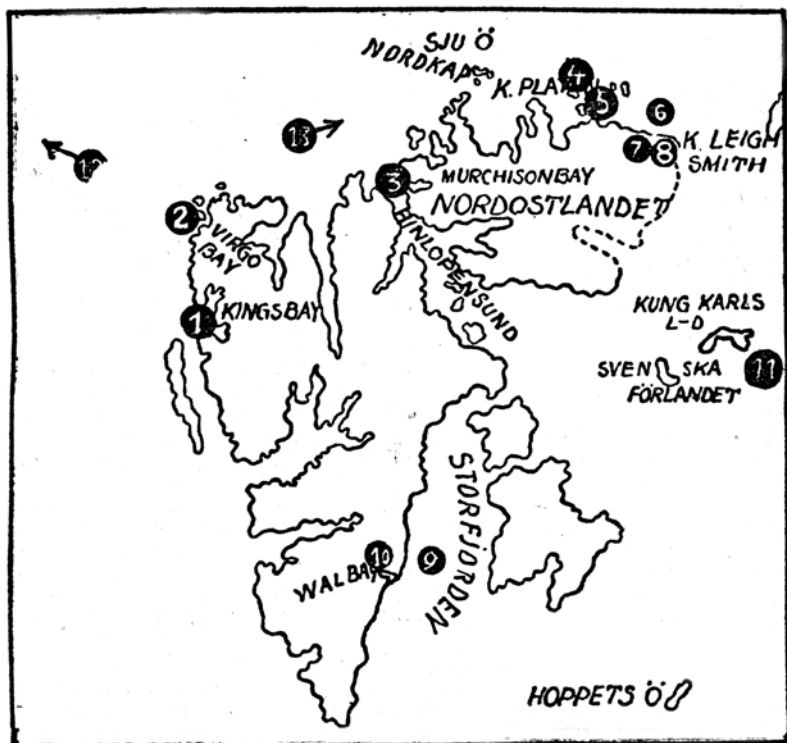
Jag tänker mig emellertid att man kan vända på utgångspunkterna och därigenom synliggöra journalistens roll och agerande i nyhetsrapporteringen: Att en av journalistikens främsta funktioner och drivkrafter varit att framställa journalisten som viktig och riktig journalist och att han eller hon därför använt händelser och förhållanden som resurser i ett skapande av sig själv som en viktig journalist värd erkännande. Precis som Jan Ekecrantz och Tom Olsson vill jag hävda att till ”makten att producera information hör också möjligheterna att producera bestämda föreställningar om vad verksamheten går ut på – vad dess uppgift och funktion är”.² Journalisterna har emellertid inte bara använt tidningsspalten för dessa syften – som exemplet Stubbendorff är tänkt att visa har fler medier stått till buds.³ Syftet med detta bidrag är att utifrån fallet Stubbendorff 1928 lyfta fram hur journalisten som aktör kan analyseras, hur journalisten har använt nyheter som resurser i skapandet av sig själv och hur andra medier än de direkta nyhetsmedierna har använts i den egna marknadsföringen.

Vetenskapshistoriska och vetenskaps sociologiska studier har visat hur vetenskapen aktivt har anpassat sig till mediala situationer för att få legitimitet och för att stärka sina positioner, och att detta inverkat på hur vetenskap har bedrivits. Kommunikationen av vetenskap har sällan varit enkelriktat linjär från forskare till publik och allmänhet. Den publika relationen har snarare införlivats som en del av vetenskapen, vilket påverkat det vetenskapliga arbetet.⁴ Journalisten har själv varit med och format nyhetsmediernas innehåll, men som i fallet med medierna och vetenskapen kan man också tänka sig att dessa medier format sina aktörers agerande, det vill säga hur journalisterna arbetat. Rapporteringen som journalisten arbetat med är i så fall samtidigt en rapportering om journalisten som legitim och trovärdig rapportör. Detta är en tanke jag vill pröva på Stubbendorffs ishavsrapportering. En analys av journalistiken enligt sådana utgångspunkter innebär att nyhetsmedierna ses som en arena där journalistikens regler förhandlats och etablerats och där journalisten har kunnat visa att han eller hon spelat rollen enligt konstens alla regler.

Något jag vill lyfta fram är också att journalister ofta använt sig av

andra medieformer än nyhetsmedier för att framhäva sig själva och de ideal de identifierat sig med. Utöver skildringarna av enskilda journalister finns en stor mängd skönlitteratur, film och teater, skapad av icke-journalister som på olika sätt använt och återskapat journalisten som populär hjälte, eller misslyckad randexistens på glid. Aled Jones har med referens till berättelser som dessa beskrivit den brittiska 1800-talspressen som lika mycket idé och fantasiföreställning som något reellt existerande.⁵ Jag vill med Stubbendorffs *Den flygande* i fokus visa hur en journalist utnyttjade romangenren för att beskriva hjälte-reporterens ideal och roll – en roll snarlik den han själv axlade under sin ishavsvresa – och hur denna fiktiva karaktär diskuterades av den samtida litteraturkritiken. Stubbendorffs berättelser om det journalistiska arbetet korsade genre- och mediegränser och skapade synergier på ett sätt som påminner om vad Henry Jenkins benämner ”transmedialt berättande”. Transmediala berättelser skapas genom att olika medieformer utnyttjas för att sprida en fiktiv värld som överskrider berättelsen i varje enskilt medium. Jenkins exempel på transmedialt berättande är filmerna, datorspelen, de tecknade serierna etcetera som sammanförts under det gemensamma konceptet *The Matrix*.⁶ Stubbendorffs journalistberättelser i tidningstexter och böcker visar att detta slags berättande inte är ett nytt fenomen. Även om berättelserna skilde sig åt fick publiken ta del av samma journalistvärld av hjältar och scoop i de olika medierna.⁷

Om Knut Stubbendorff är ihågkommen idag är det knappast för sin bevakning av Italiakatastrofen eller för sin skönlitterära produktion. Däremot nämns han ofta i samband med en annan ballongkatastrof i nordpolsregionen – Stubbendorff var nämligen den journalist som bokstavligen grävde fram S. A. Andrées kvarlevor ur isen 1930. Också denna händelse blev en stor nyhet som spred Stubbendorffs rykte som bragdjournalist. Per Rydén tecknar Stubbendorffs bakgrund och analyserar hans journalistik i *Den svenske Ikaros*. Rydén gör en viss poäng av att Stubbendorff gjorde ”sig själv till huvudperson” under sökandet efter Andrée 1930 och att de ”egna strapatserna på vägen till Vitön bildar fond för redogörelsen”. Rydén är dock mer intresserad av vad som berättas om Andrées öde och kvarlevor; ”det var trots allt berättelsen om vad som hände trettiofyra år tidigare som det gällde att gräva sig ner till.”⁸ Det finns ändå flera paralleller mellan Stubbendorffs journalistiskildringar 1928 och hans rapporter från Vitön 1930. En viktig skill-



Orienteringskarta över Italiahjälpens centralpunkter: 1) Kings Bay (Ny Aalesund): kryssaren Strasbourg (fr.), tendern Quentin Roosevelt (fr.), pansarskeppet Tordenskjold med 2 sjöflygplan (norska), Città di Milano (Nobile), Maddalena med ett sjöflygplan (it.), Penso med ett sjöflygplan (it.). — 2) Virgo Bay: Ångaren Tanja (sv.) med ett plan. — 3) Murchison Bay, Hinlopen sund: Ångaren Quest (sv.), kapten Tornberg, befälhavare för den svenska undsättningsexpeditionen. Sjöflygplanet Uppland (skall avgå till Sverige) samt tre svenska plan. — 4) Isbrytaren Krassin (ryske) med Tjuchnovskis flygplan. — 5) Kapten Soras expedition med Warnings hundspann på väg från Kap Brunt (21/6) till Foynö (position obeakt). — 6) Viglierigruppen fem personer (it.) med en havererad Fokker (Lundborgs). — 7) Svenska hjälpflygbasen på Nordostlandet. — 8) Kapten Albertinis läger (it.) vid Kap Leigh Smith. — 9) Storfjorden: Ångaren Vesle-Kari (norske) med major Gran (7/7). — 10) Whalebukten: En landexpedition från Vesle-Kari. — 11) Isbrytaren Malygin (ryske) med Babysjkins flygplan. — 12) Ångaren Hobby (am.) under befäl av kapten Riiser-Larsen rekognoscerar isbandet från Amsterdam-ön (Spetsbergens N. W. udde) till Grönland (position obeakt). — 13) Ångaren Braganza (it.) på väg till Nordkap för att söka sjöledes undsätta Viglierigruppen (position obeakt). — 14) Ångaren Inger III (norske) har avgått från Haarstad strax norr om Ofotensfjord i Norge till Advent Bay med Klemm-Daimler-maskinen till svenska expeditionen (position obeakt).

Knut Stubbendorffs besvärliga reportageresa gick med båt från Tromsö till Kings Bay, därifrån med båt vidare till Murchison Bay och med flyg tillbaka till Kings Bay igen.
Ur Stockholms-Tidningen 11/7 1928.

nad som kommer att belysas här är emellertid att han själv använde sig av fler medieformer 1928. Och där Rydén främst intresserar sig för vad som berättades om ballongfararna, är jag intresserad av hur Stubben-dorff använde ballongfararna för att berätta om sig själv.

Italiakatastrofen – händelseförlopp och mediebevakning

Uppmärksamheten var stor kring luftskeppet Italias kraschlandning, sökandet efter de överlevande och deras räddning sommaren 1928. ”Man kan gott påstå”, skrev krönikören Ansgar Roth i *Svenska Dagbladets årsbok*, ”att ingen föregående polarexpedition eller forskningsfärd till andra delar av jordklotet någonsin väckt så stort och allmänt uppseende som denna”.⁹ Undsättningsexpeditioner skickades ut från Sverige, Norge, Finland, Sovjetunionen, Frankrike, USA, Danmark, Holland och Italien. Världspressen var på plats, och genom radions sändningar kunde allmänheten följa dramat dag för dag. Minnet av Andrées misslyckade ballongexpedition trettioåret år tidigare bidrog säkert till svenska mediers intresse för Italiakatastrofen. Svenska tidningar hade rapporterat om färden redan då ballongen passerade Sverige tidigare under våren. För Sveriges del var det också betydelsefullt att en av besättningsmännen ombord på Italia var polarforskaren Finn Malmgren, docent i meteorologi i Uppsala, och att Malmgren var en av dem som omkom på isen. Säkert bidrog även Roald Amundsens deltagande i sökandet efter Italiamännen till det allmänna intresset. Italiakatastrofen kom att bli också denne polarforskares död; i juni störtade han i havet med sitt flygplan och en ”heroisk levnadsbana fick härmed sin heroiska avslutning”.¹⁰ Följande försök till sammanfattning av katastrofens förlopp bygger helt på artikeln i *Svenska Dagbladets årsbok*.

Den 23 maj startade Italia under ledning av general Umberto Nobile sin färd från Spetsbergen mot Nordpolen. Under natten nådde man sitt mål: ”Den italienska flaggan och det av påven välsignade stora korset av trä nedkastades genom hytt dörren, på grammfonen spelades ’Giovinezza’, fascisthymnen, och ’Bella Italia del mio cuore’ (Sköna Italien, mitt hjärtas land).”¹¹ Morgonen därpå påbörjades återfärden, men vid middagstid nästa dag tappade luftskeppet plötsligt höjd och slog i isen några kilometer öster om Foyön norr om Nordostlandet. En av gondolerna kilades fast i isen, medan resten av skeppet med

sex man ombord försvann. Tio man, varav en död, befann sig nu på isen vid nedslagsplatsen, bland dem Nobile och Malmgren. Mat och andra förnödenheter hade spritts över isen och bland annat hittades en fungerande radiosändare. Genast började den medföljande telegrafisten att sända ut ett SOS-meddelande, men det skulle dröja till den sjätte juni innan signalerna uppfattades av omvärlden. Då hade redan Finn Malmgren och två andra besättningsmän sänts över isen efter hjälp. Malmgren dog efter två veckors vandring, men de två andra plockades upp levande en månad senare av en sovjetisk isbrytare. Under tiden hade omvärlden börjat skicka undsättningsexpeditioner för att hämta hem de sex personer som var kvar vid nedslagsplatsen. ”En formlig kapplöpning till Spetsbergen etablerades”, heter det i årsboken.¹² Italienska och svenska flygare var de första som lokaliserade Nobiles läger, men eftersom de inte hittade någonstans att landa fick de nöja sig med att kasta ner matpaket. Den 23 juni lyckades den svenske flygaren kapten Einar Lundborg landa på isen och undsätta Nobile. När manövern skulle upprepas misslyckades Lundborg med sin landning, flygplanet gick inte att reparera och han tvingades att stanna hela 14 dagar på isen tillsammans med Italiemännen innan han räddades av en annan svensk flygare, löjtnant Schyberg. De kvarvarande deltagarna på den fascistiska expeditionen räddades slutligen, något snöpligt, av en sovjetisk isbrytare.

Att uppmärksamheten kring katastrofen var stor och att ishavsdramat antogs locka läsare över hela världen märks inte minst på den copyrightangivelse som avslutar flera av Stubbendorffs artiklar, exempelvis den tionde juli:

(COPYRIGHT: Stockholms-Tidningen/Danmark: Politiken/Norge: Aftenposten./Finland: Uusi suomi./England: Exchange Telegraph./Österrike: Neue Freie Presse./U.S.A.: New York Times./Argentina: La Prensa.)

En del av Stubbendorffs artiklar publicerades senare i bland annat den amerikanska familjetidskriften *Liberty Magazine* och i den danska boken *Det store polardrama*. De fotografier som illustrerade tidningstexterna var till en början antingen porträttbilder från arkivet eller bilder av det vindpinade arktiska landskapet. Återkommande kartbilder möjliggjorde för läsarna att orientera sig bland de öar och hamnar som Stubbendorff nämnde i sina texter. Senare köpte *Stockholms-Tidningen* rättig-

heterna till kapten Lundbergs privata bilder som han tagit under tiden på isen. Utöver tidningsrapporterna kunde publiken ta del av två journalfilmer med sekvenser från räddningsarbetet. En första film visades nonstop på stockholmsbiograferna från den sista juli. Den andra filmen hade premiär en månad senare, enligt annonsen innehållande ”bilder som i väsentliga delar skilja sig från pressens skildringar”.¹³

Sökandet efter Nobile – och hjälterollen

I sina första rapporter från Tromsö i slutet av juni höll sig Stubbendorff själv i bakgrunden och återgav främst vad olika polarforskare hade att säga om Nobiles misslyckade expedition. Artiklarna är signerade med ”Sff” eller bär tillägget ”Från vår specielle korrespondent”.¹⁴ Med fångstfartyget Balsfjord tog sig Stubbendorff emellertid närmare händelsernas centrum. Den sjunde juli rapporterade han från Ny Aalesund, eller Kings Bay som det lilla gruvsamhället på Västspetsbergen även kallas. Nu är artiklarna undertecknade med hela författarnamnet och jaget tydligt inskrivet i texterna. Rapporterna om vad som har hänt och vem som säger vad är samtidigt en rapport om hur reportern har kämpat för att komma över informationen: ”När jag sent i natt sökte få en intervju med honom, hade han gått till vila”. Artikeln handlar om undsättningen av flygkapten Lundborg.¹⁵ Två dagar senare gav Lundborg en ”specialintervju” med Stubbendorff som nu hade tagit sig till den svenska basen vid Murchison Bay på Nordostlandet. Artikeln som publicerades i *Stockholms-Tidningen* dagen därpå inleds med en beskrivning av journalistens besvärliga resa: ”Efter tio dygns färd från Narvik ombord på Ishavsskutor under omväxlande strapatser och nödtvungna uppehåll anlände jag i går middag äntligen till den svenska operationsbasen vid Murchison Bay vid Hinlopensundets norra inlopp.”¹⁶

I reportaget är det reportern som utgör läsarens ögon och öron och det gäller därför för honom eller henne att framställa sig själv som ett trovärdigt och legitimt vittne. På olika sätt måste det markeras att reportern varit på plats och ansträngt sig för att fråga och uppleva i läsarnas ställe. Men reportern blir inte bara en garant för den enskilda rapporten utan fungerar också som en representant för ett vidare journalistkollektiv och nyhetsmedierna som institution. När Stubbendorff några dagar senare var tillbaka vid Kings Bay, och *Stockholms-Tidningen* den 15 juli kunde stoltsera med att tidningens utsände lyckats träffa

Nobile för en intervju, var detta ett erkännande åt både reportern och hans tidning: ”General Nobile har beviljat mig en intervju ombord på Citta di Milano”, inledde Stubbendorff artikeln. Han fick dessutom ta ett fotografi vilket enligt samma källa visade ”att han icke ville vägra den ende svenske journalisten på Spetsbergen någonting”.¹⁷

Intervjun med expeditionens och katastrofens huvudperson utgjorde, kan man kanske tro, reportageseriens klimax. Men Stubbendorffs uppdrag var inte slut än. Den 19 juli inleddes en ny serie artiklar från Spetsbergen – denna gång med journalisten själv som den allt överglänsande huvudpersonen. De handlar alla om journalistens jakt på nyheter, om de strapatsrika resorna, journalistikens hårda villkor och journalisten som hjälte. Artiklarna visar att den journalistiska praktiken – att vara journalist – innebar mer än att rapportera nyheter. Att vara journalist var framförallt att gå in i *rollen* som journalist och att visa sig duglig, att marknadsföra sig själv och journalistiken. Att avgränsa den journalistiska praktiken till det som bara gällde nyhetsförmedlingen är att bortse från att mycket av det som journalister faktiskt har sysslat med gått utanför den strikta rapporteringen. Journalister har bland annat givit ut egna tidningar om journalistik och press och arrangerat diverse offentliga tillställningar såsom maskerader, lotterier och utställningar.¹⁸ Under 1910- och 1920-talen organiserades en mängd insamlingar, hjälpinsatser och tävlingar – som Vasaloppet – under benämningen ”aktiv journalistik”.¹⁹ Ofta har dessa marknadsföringsstrategier gjort allmänheten och läsarna till en del av den journalistiska praktiken. Ishavsreportagen om Stubbendorffs framgångsrika nyhetsjakt kan ses som ytterligare en av journalistikens och journalistens uppenbarelseformer. Att se dessa uppvisningar av den egna betydelsen och skickligheten som sekundära i förhållande till den ”egentliga” journalistiken är att alltför okritiskt anamma den egna självbilden av journalisten som uppoffrande ombud för läsarnas rätt att få veta senaste nytt.

Seriens inledande artikel, ”Min biljett till Spetsbergen”, handlar om ”de besvärligheter, som ibland kunna möta en journalist, vilken å dragande kall och tjänstens vägnar måste ta sig fram över Norra Ishavet”. I fyra spalter beskrivs hur Stubbendorff nekas plats ombord på flera ishavsskutor men till slut lyckas finna en som kan ta honom till Spetsbergen.²⁰ Journalistens besvärligheter blir emellertid värre för varje artikel. Den andra artikeln, ”En sommarfärd över Ishavet”, pu-

blicerades i tidningens söndagsbilaga och handlar om den plågsamma resan från Tromsø till Ny Aalesund nere i fångstfartyget Balsfjords hytt som stinker av spillångor från maskinrummet: ”Ett dygn hade det tagit, innan jag blev förgiftad, ett dygn tog det innan jag övervunnit helvetets faser”.²¹ Återkommande i de tillbakablickande reportagen om det stora reportaget beskrivs färden över Ishavet som en resa in i det okända där journalisten utgör civilisationens främste representant och påskyndare. Om de isolerade Spetsbergen heter det att ”om tiotusen år skall ögruppen ha ett hyggligt klimat – begåvad med järnvägar och luftlinjer, telegraf och telefon och tillförlitliga kommunikationer för det närmaste [sic] civilisationsmedlet – nyhetsförmedlingen och dess finare variationer.”²² Utan dessa fulländade kommunikationer var den resande reportern utlämnad åt naturens makter och andra människors goda vilja – och sig själv inte minst. För journalisten innebar det främsta civilisationsmedlet en ständig nyhetsjakt.

Att Stubbendorff hade ”den ursinniga föresatsen att nå fram till händelsernas centrum”, återkom han till vid flera tillfällen.²³ När han någon gång fastnade på vägen var frustrationen stor: ”hur i herrans frid skall jag lyckas komma iväg och kunna uträtta någonting och sända underrättelser!”²⁴ En stor del av skildringen handlar därför om hur han övervann olika hinder och lyckades ta sig närmare nyhetskällorna eller till någon av de få telegrafstationerna för att skicka hem rapporterna till uppdragsgivarna i Stockholm. I Kings Bay lyckades han få tillgång till ortens enda telegraf, den som kontrollerades av det norska gruvbolaget. Från Kings Bay fick han lift med ett fartyg till den svenska räddningsstyrkans bas vid Murchison Bay, och därifrån fick han plats på ett flygplan som tog honom tillbaka till Kings Bay där Nobile vilade ut efter att ha räddats av kapten Lundborg. ”Jag hade tagit mig igenom hinder, kringgått förbud, trotsat mig igenom strapatser och vedervärdigheter”, summerade han.²⁵ Att övervinna hindren beskrivs som en sport: ”om det kan kallas sport att sätta in hela sin förmåga på ett resultat, som man inte anar, då är journalistik i dess elementära form – *reportaget* – en stor sport!”²⁶ I den sport som kallades journalistik berodde resultatet av den enskilde journalistens handlingskraft och initiativ. Journalisten hade ett uppdrag från redaktionen, men var på fältet utlämnad åt sig själv. Man klarade sig därför inte med ”flickaktig blyghet”: ”jag undrar hur långt en tidningsman kommer här i världen, om han sitter och väntar på att folk ska tala om för honom just

det hans tidning och han tidnings läsare behöver veta.”²⁷ Att de vilda Spetsbergen var en människors värld utan flickaktig blygsamhet framgår också då de bofasta invånarna skildras – däribland lotsen Voldemar Kræmer ”med en basröst, härdad i mandomsprov och brännvin”.²⁸ I sina skildringar gjorde sig Stubbendorff till en del av denna de härdade manliga sjömannens och jägarnas skara, samtidigt som han iscensatte nyhetsförmedlingen som en civilisationens ljusbringare.

I en historisk reflektion jämförde han Spetsbergen nu och då och konstaterade att det funnits fångstmän i trakten i flera hundra år. Nutiden hade också sina fångstmän: gruvarbetare, polarforskare – och journalister inte minst. Till dessa fångstmän kan även läggas de militära räddningsstyrkorna som skickats norrut av bland annat Italien, Norge, Sverige, Finland, Frankrike och Sovjetunionen och som kämpade om äran att få vara de som räddade de nödställda ute på isen. Stubbendorff skrev utförligt om prestige och andras uppskattning som journalistens primära drivkrafter. Detta hade journalisten och militären gemensamt: ”om det finns två yrken som leva på vad den yttre framgången ger för det hela, så är det soldatens och journalistens”. När han jämförde sitt eget arbete med de militära räddningsstyrkorna drog han sig emellertid inte för att framhålla sig själv som tillhörande den viktigare kategorin:

*De äro utsända av svenska staten för att uträtta någonting. Till gagn för det svenska namnet. [...] Jag är utsänd av en mångdubbelt större makt än den svenska staten, min herre i denna alldeles särskilda situation är hela den civiliserade värld, som är intresserad av dramat uppe på 80:de breddgraden, och hur dess upplösning blir. Jag ser i detta uppdrag, som gynnats av gyllene, lyckliga omständigheter, min egen chans!*²⁹

Journalistikens regler under förhandling

Journalistik handlade och handlar naturligtvis om att rapportera och förmedla nyheter, men den var och är också en jakt på den åtråvärda belöningen i form av andras beröm och erkännande. Dramat uppe på åttiende breddgraden var Stubbendorffs chans att bli erkänd som en riktigt bra journalist av andra. När Stubbendorff iscensatte sig själv som hjältemodig journalist som uppoffrade sig för läsarnas bästa, byggde han till stor del vidare på föreställningen om reportern som upptäcktsresande.

Henry Morton Stanley är en av genrens förgrundsgestalter, men svenska reportrar som Mauritz Rubenson, Ida Bäckmann och Ester Blenda Nordström förtjänar också att nämnas.³⁰ I Stubbendorffs gestalt framhävdades särskilt den resande reporterens moderna *smartness* – inte olik deckarhjältens kvicktänkthet – och förmågan att alltid ta sig fram och förbi hur hopplös situationen än tedde sig.

De utförliga utläggningarna om vad journalistik var och hur journalisten skulle agera kan mycket väl läsas som försök att utbilda läsarna i hur journalistik och journalister skulle bedömas. Det är inte säkert att läsarna, eller ens de egna kollegorna inom pressen, delade Stubbendorffs övertygelse om att det var en farofylld jakt efter scoop som var utmärkande för den goda journalistiken. ”Folk har på det hela taget de mest svävande begrepp om denna företeelse”, konstaterade han i en av flera utvecklingar kring ämnet journalistik.³¹ För den svenska pressens del präglades 1900-talets första årtionden av en ofta intensiv debatt mellan pressmedarbetare som företrädde ett publicistiskt och politiskt ideal å den ena sidan, och reportrar som lade vikten vid den snabba nyhetsförmedlingen å den andra. Under mellankrigstiden blev detta synligt bland annat i Torsten Fogelqvists uppmärksammade artiklar i *Dagens Nyheter* 1925 om pressen och den allmänna opinionen. Pressens ryggrad borde vara en självständigt resonerande publicistik, menade Fogelqvist, inte en ytlig nyhetsrapportering som jagade bragder.³² Liknande ståndpunkter framkom också i de långdragna diskussionerna om en eventuell journalistutbildning. En sådan borde inte utbilda sensationsreportrar ansåg – bland otaliga andra – Publicistklubbens ordförande Verner Söderberg 1921 och Svenska Journalistföreningens ordförande A. Emil Johansson 1938.³³

I en tid då det rådde osäkerhet kring journalistikens regler var Stubbendorff med och skapade dem i enlighet med sitt eget agerande – regler utifrån vilka läsare och andra journalister sedan hade att bedöma honom, för att helst komma fram till att han var genrens mästare. Karakteristiskt är att han också gav exempel på hur en journalist *inte* borde uppträda. Två mellaneuropeiska journalister och Stubbendorffs medtävlare i jakten på ishavsnyheter beskrevs som ständigt klagande och så oförmögna att anpassa sig till ölivets enkla förhållanden att de till slut skickades tillbaka till fastlandet av det lokala styret i Kings Bay.³⁴ Riktiga journalister klarade av strapatser utan att klaga, tycks ha varit Stubbendorffs budskap. Samtidigt var den egna skild-

ringen full av just klagan – det gällde nämligen att framställa nyhetsjakten som besvärlig. En bra nyhet skulle vara svår att hitta och svårighetsgraden utgjorde därför ett mått på reporterns förmåga. Ett sätt att göra nyheten och sig själv större var därför att framställa sökandet efter den som förknippat med stora svårigheter. Ett avskräckande exempel på samma tema utgjorde den amerikanske dollarjournalist som hann göra en intervju med Nobile före Stubbendorff – han hade mutat sig förbi vakterna och var därför inget föredöme: ”jag ämnade komma in till general Nobile utan uppgörelse med hans vakter. Det var *min* sport!”³⁵

Berättelsen om ett reportage i bokform

Flera av dessa artiklar om reporterns mödosamma väg till den stora nyheten trycktes något redigerade i boken *Ishavsreportaget* senare samma höst.³⁶ Texterna försågs där med en inledning där syftet angavs vara att visa ”hur ett tidningsmannaupdrag – ett reportage – kan te sig som ett ämne för en berättelse, vilken har vissa likheter med en kortare historia eller en novell”.³⁷ Dramatiken och vem som är berättelsens huvudperson slogs fast redan från början.

En eftermiddag i somras kom jag hem från tidningen. Jag fick höra, att man just telefonerat efter mig därifrån. Jag ringde i min tur. Man frågade mig, om jag kunde fara till Spetsbergen.

– När då?

– Åh, helst i kväll.³⁸

Redan här, i bokens andra stycke, knöt Stubbendorff an till en reportertradition enligt vilken det gällde att som scouten vara alltid redo och beredd att kasta sig ut på nya uppdrag. Att ansatsen ingick i en genre med anor framgår om den jämförs med hur Stanley inledde sin berättelse *Huru jag fann Livingstone*, som översattes till svenska 1873. ”Den 16 Oktober 1869 befinner jag mig i Madrid, nr 00, Calle de la Cruz, skonad undan blodbadet i Valencia. Klockan 10 f.m. väcker mig Jacopo med ett telegram; öppnande det, finner jag att der står: ’Kom till Paris för en viktig sak.’ Telegramet är från James Gordon Bennett, jun., *New York Herald*s unge styresman.” Väl i Paris får Stanley ordern ”tag reda på *Livingstone!*”³⁹

I bokform framträder Stubbendorffs texter som mer enhetliga, och därigenom som en klassisk hjälteberättelse från början till slut – med en huvudkaraktär som plötsligt kastas in i ett uppdrag, en farofyllt och strapatsrik resa förbi svåra hinder av olika slag, samt en målgång där belöning och triumf väntar.⁴⁰ I en bok kan hjälten dessutom framstå som centralgestalt i än högre grad eftersom ett helt medium här ägnas åt en enda persons berättelse, till skillnad från i tidningen där den enskilda texten bara är en bland flera. Av samma skäl kan boken också ge berättelsen och reporterbragden en annan vikt: här är något som är så betydelsefullt att det måste räddas från att likt dagsnyheter-
na i tidningen falla i relativt snabbare glömska. Boken är naturligtvis även ett uttryck för att Stubbendorff och bokförlaget (i det här fallet Hugo Gebers) såg till att utnyttja den uppmärksamhet som författaren fått, för att i en andra eller tredje vända pressa ytterligare ekonomisk och prestigemässig vinst ur ishavshjältens bragder.

En annan skillnad mellan boken och artiklarna i dagspressen är att boken oftare recenserar och därigenom blir kommenterad i andra medier. Flera tidningar anmälde reportageboken på samma gång som den under hösten utgivna romanen av samma författare – jag återkommer till dessa senare. Till dem som ägnade *Ishavsreportaget* särskild uppmärksamhet hörde *Handelstidningen* som skrev om Stubbendorffs aldrig avtagande kämparanda att ”maken till energi får man leta efter”. Recensenten menade emellertid också att man ”blir nästan matt av att konstatera Stubbendorffs duktighet”. Som en respektlös och stundtals grym reporter var han dock en utmärkt ”exponent för den nya tiden” och invändningarna till trots skötte han sitt uppdrag ”förträffligt”.⁴¹ För reportern gällde det naturligtvis att få gehör hos läsarna. Viktigare ändå var kanske erkännandet från kollegorna. I några tidningar var ett sådant särskilt tydligt. I till exempel *Falu Läns Tidning* (där recensenten inflikade att han eller hon var personligt bekant med författaren) hette det att ”[h]an tillhör de journalister, för vilka man tar av sig hatten. Även om man är kollega och jag tror även om man är konkurrent.”⁴² I fackorganet *Journalisten* skrev en annan kollega att boken var ”en rappt och underhållande skriven skildring av en reportagebragd”.⁴³ Recensenterna ställde sig över lag mycket positiva till Stubbendorffs bragd och berättelse, även om någon markerade en viss distans till författarens ständiga självhävdelse. Detta skulle återkomma då *Den flygande* anmälades.

Romanporträttet av den flygande journalisten

Den flygande: Ett porträtt av en ung medelmåtta handlar om en serie uppdrag liknande det som skildras i *Ishavsreportaget*.⁴⁴ Reportern (som förblir namnlös) ställs här inför till synes omöjliga uppdrag men gör det samtidigt till en dygd att i alla lägen leva upp till och överträffa alla krav och förväntningar. Romanen inleds följaktligen med att ”Den flygande” står inför en hopplöst svår uppgift – oväntat plötsligt precis som i reportageboken: ”just som jag kommit in i mitt arbetsrum, är jag upphunnen av en av vaktmästarpojken. Han räcker mig ett papper. En av T. T:s telegramlappar. I den breda kanten på det hektograferade papperet Axelssons stil: *Gör det omöjliga*.” Redaktör Axelsson ber honom att kasta sig i ett flygplan för att hinna rapportera från den stora skogsbranden i Norrland innan tidningen hinner gå i tryck (7). Hindren utgörs här framförallt av tidspress. Reportern måste ta sig upp till branden på tre timmar – vilket framställs som just omöjligt. Den ständigt uppretade redaktörsstereotypen Axelsson är precis så vresig som man kan tänka sig. Han har gett reportern uppdraget mest för att jäcklas och för att sätta honom på plats: ”Fick du så du teg, va, djäkla pojke!” (9). Den flygande reportern låter sig emellertid inte nedslås och för honom är ingenting omöjligt. I nästa kapitel sitter han redan i ett flygplan på väg mot händelsernas centrum. Naturligtvis lyckas han, han hinner fram och får iväg sin artikel: ”Vilken njutning att kugga Axelsson. I morgon ska vi ha en artikel, som höjer upplagan med femtusen. Det behövs, så som annonserna går ner. Och jag gör det!” (10).

Stubendorffs gestalt visar att ”för en reporter är ingenting omöjligt” (14). Han kan skriva om vad som helst, när som helst, med vilken vinkel som helst. Men det omöjliga i romanen består inte bara av fysiska hinder. Decennierna kring sekelskiftet diskuterades ofta vad som hände med den unika personligheten och den egna viljan när tidningsmedarbetarna i en industrialiserad press hade att underordna sig redaktörens förhållningsorder och redaktionskollektivets värderingar. Få skribenter tilläts nu att vara den som likt 1800-talets publicist, med Anders Fryxells formulering, ”varmt och enligt bästa öfvertygelse talar för sanning, rättvisa och dygd”.⁴⁵ Sigfrid Siwertz’ roman *Jonas och Draken*, utgiven samtidigt som *Den flygande*, behandlar just detta dilemma, vad som hände när ”gås pennans och sanddosans ideal konfronterades med rotationspressen”.⁴⁶ I Siwertz’ roman klarar den publicistiske hu-

vudpersonen inte den omöjliga pressen från en industrialiserad tidningspress. Han bryts ner och lämnar tidningen. I *Den flygande* är anpassningen till kraven och värderingarna minst lika långt driven, men upplevs ändå inte som en anpassning – alla, från springpojkar till högste chefen, tycks dela samma normsystem, och då heter det att man bara gör det rätta. Under 1920- och 1930-talen beskrevs den enskilde journalisten ofta som ”en kugge i det stora maskineriet”.⁴⁷ Romanens undertitel ”Ett porträtt av en ung medelmåtta” kan tolkas utifrån detta perspektiv: ”Den flygande” är en i mängden och gör bara vad han är satt att göra, precis som arbetaren vid maskinen. Men att underordna sig kraven, göra som man förväntas – och att göra det med bravur – är samtidigt att vara ytterst skicklig och framgångsrik och kan till och med leda till att den enskilde reportern får makt över sina överordnade: ”Ty i denna situation är jag starkast”, resonerar ”Den flygande” när nattchefen bönfaller honom att ta på sig extrauppgifter (27).

Genomgående i romanen finns emellertid också ett visst tvivel på journalistikens nytta och mening. Allt en journalist gör är inte hjältedåd, och vissa hjältedåd är inte fullt så glansfulla. Att visa fram det rysliga, ömkliga och snuskiga: ”Vilken löjlighet att kalla sådant bragd” (20)! Undertiteln kan tolkas också ur ett sådant perspektiv. Det hjältemodiga hotar hela tiden att slå över i det triviala och medelmåttiga, särskilt när journalisten bara står bredvid och observerar utan att själv gripa in och göra något för att släcka elden, hjälpa de skadade. Det hela ställs på sin spets när den flygande skickas att rapportera om en mordgåta i de småländska skogarna. Mordet visar sig vara ett vanligt dödsfall, men på tidningen vill man ändå ha en sensationshistoria. ”Den flygande” vägrar av hänsyn till de inblandade och blir genast fråntagen sina privilegier som stjärnreporter. Föraktad av kolleger och chefer blir han istället satt att redigera telegram. Denna förnedrande situation utmynnar emellertid inte i någon kritik – bara i en frustration över att inte få möjlighet att visa sig duglig: ”Det finns ingenting på en tidning så farligt som att vara i onåd och man inte får njuta arbetets framgång och eggelse” (314). Den flygande reportern orkar inte med pressen det innebär att inte få uträtta de omöjliga uppdragen. Det hela slutar med att han får en kollaps och läggs in på sjukhus. Beslutet att begära avsked från tidningen hänger nu i luften. Men när läsaren tror att detta är ytterligare en roman om hur pressen förbrukar och suger ut sin arbetskraft och att hjälten ska komma till insikt och hoppa

av – då, som en *deus ex machina*, kommer budet från högste chefen om att han tilldelats ett stipendium, för visad ”humanitet”, vilket tillåter honom att arbeta fritt med vad han vill. Den flygande journalisten har fått upprättelse – liksom pressen. Romanens slutreplik lyder: ”Vilka underbara saker jag skall uträtta för tidningen efter allt detta!” (346).

Alldeles uppenbart var *Den flygande* och *Ishavsreportaget* delar av samma journalistiska projekt: att marknadsföra bilden av den moderne reporter som pressens främsta skapelse, och att framhäva Stubbendorff själv som den som behärskade reporterrollen till fulländning. I en artikel i tidskriften *Tidens Magasin* 1929 reflekterade Stubbendorff kring förhållandet mellan journalistik och skönlitteratur. Själv tyckte han att de flesta försök att skildra journalistik och tidningsmiljöer skönlitterärt hade misslyckats, de hade slutat i ”försök att göra romantiserad journalistik om journalistiken”. Utomstående författare förstod ofta inte vad journalistik handlade om. Av författarna kunde journalisterna dock lära sig att ge reportagen ”en dramatisk utformning”. Reportern som var på uppdrag för sin tidning hade nämligen inte bara uppgiften i sig att tänka på utan även reportaget ”som en möjlighet att göra sig gällande”.⁴⁸ Med ett sådant synsätt blev reportaget ett prov på om man förmådde hantera sin uppgift och en chans att vinna erkännande bland kollegor och läsare. Romanen kan i Stubbendorffs fall ses som ytterligare ett medium han tog i bruk för att ”göra sig gällande”, ytterligare en ingång till den transmediala tidningsvärld vars centrum utgjordes av en flygande hjältejournalist. Flertalet recensioner vittnade om att metoden var framgångsrik.

Recensenterna klagade nästan samfälligt på att de 346 sidorna var alldeles för många och tättryckta, men *Den flygande* fick annars mycket god kritik. Enligt *Gotlands Allehanda* var den den främsta av höstens tidningsromaner⁴⁹ – samtidigt utkom, förutom Siwertz’ redan nämnda *Jonas och Draken*, även Karin Fagerholm-Petres *Orons barn*. Många recensenter kände igen sig i den tidningsverklighet som Stubbendorff beskrev. På *Västervikstidningen* visste anmeldaren precis hur det kändes att slita i den miljö ”som torde vara den livligaste av alla det moderna livets brännpunkter”.⁵⁰ I *Östgöten* tycktes berättelsen ha ett ”skimmer av sannsaga” och i *Skånska Aftonbladet* trodde recensenten att boken särskilt skulle intressera pressfolket som kunde känna igen åtskilligt av de egna erfarenheterna.⁵¹ I *Skånska Dagbladet* hette det även att författaren givit uttryck för ”mycket sunda och riktiga funderingar över

ämnet journalistik”, vilka i hög grad var ägnade ”att väcka en tänkande läsares förundran och – få vi hoppas! – respekt för ett yrke, om vars väsen folk i allmänhet torde ha rätt vaga begrepp”.⁵²

Romanen *Den flygande* och reportageboken *Ishavsreportaget* utkom båda lagom till julhandeln 1928. Detta gjorde det naturligt för flera recensenter att göra kopplingar mellan hjältejournalisten i romanform och skildringen av Stubbendorffs egna bedrifter i *Stockholms-Tidningen* och *Ishavsreportaget*. Recensenten i *Skånska Aftonbladet* skrev om romangestalten att man ”vore nästan frestad tro, att den bild han tecknat är ett självporträtt”.⁵³ I *Falu Läns Tidning* gjordes ingen distinktion alls mellan fiktion och verklighet: ”Den flygande’ är mindre tänkare och mera skildrare i sin bok ’Ishavsreportaget’.”⁵⁴ I *Sundsvalls Tidning* hette det emellertid att romanförfattaren berättat ”med sig själv placerad alltför mycket i centrum”.⁵⁵ Åter andra tycktes se närheten mellan författare och romangestalt som en garant för att skildringen var trogen verkligheten.⁵⁶

Avslutning – det transmediala projektet

Samma reportergestalt går igen i rapporterna om Italiakatastrofen, i reportaget om reportagen, först i tidningen och därefter i bokform, samt i romanen *Den flygande*. Genrerna och medieformerna innebar olika möjligheter och begränsningar, men det var ändå i någon mening samma berättelse som förmedlades: En viss reportertyp med ett visst journalistiskt ideal definierades som den främsta och mest eftersträvansvärda. Genom att skildra journalistens jakt efter det stora scoopet i olika medier erbjöds publiken flera ingångar till samma tidningsvärld. I centrum av denna transmediala värld stod hjältejournalisten. Den inledande rapporteringen från Ishavet förankrade hjälten i verkligheten, medan skönlitteraturen erbjöd vidare inblickar i hjälten arbete och tankevärld.

Det är lätt att se *Den flygande* som en återanvändning av Stubbendorffs journalistroll i tidningen. Romanen skrevs emellertid redan innan författaren hade satt sin fot på Spetsbergen och ishavsskutorna. Man kan därför istället se Stubbendorffs tidningsjournalistik som ett återskapande av romanberättelsen: en iscensättning av Stubbendorff som en litterär hjälte i tidningsspalterna. Under mellankrigstiden var journalisten etablerad som populär huvudkaraktär i skönlit-

teraturen. En skribent i *Handelstidningen* kunde år 1925 konstatera att ”ser man på skönlitteraturen finner man att författare, som behöva en rask, fördomsfri, världserfaren och ’modern’ hjälte med förkärlek leta fram en journalist”.⁵⁷ Ett intressant svenskt exempel är författaren Jul Regis romansvit från 1910- och 1920-talen om den oövervinnlige reporterdetektiven Maurice Wallion – som bland annat framhölls som exemplariskt förebildlig i tidningen *Journalisten*.⁵⁸ Också i filmen dök journalisten upp.⁵⁹ Och det är knappast självklart att journalisten i roman- eller filmberättelser sågs som något annat än journalisten i tidningsspalterna. Flera recensenter av *Den flygande* gav uttryck åt en sådan osäkerhet.

Ett annat tydligt exempel på hur litterära journalister fick betydelse i samtiden utgör Elin Wägners roman *Pennskaftet* från 1910, vars huvudkaraktär både sågs som verklig och fick verkliga konsekvenser. En skribent i *Stockholms Dagblad* menade strax efter att romanen kommit ut att ”[ö]fverallt har man hälsat Pennskaftet välkommen, men i ingen krets har hon väl hälsats med en sådan glädje som bland sina kollegor, de unga kvinnliga journalisterna. Jag vet icke, om fru Wägner vet det, men för oss har hon tagit kött och blod som för inga andra.”⁶⁰ Roman-karaktären av kött och blod fick konsekvenser också genom att framkalla en ”Pennskaftsfeber” som lockade unga kvinnor till det äventyrligt spännande journalistyrket. ”Vanligen brukar det vara ’Pennskaftet’, som väcker unga flickors håg till journalistiken”, hette det 1919 i yrkesvägledningen *Kvinnliga yrken och deras förutsättningar*.⁶¹ I fallet *Pennskaftet* är det tydligt att den fiktiva karaktären också bidrog till att etablera positionen som kvinnlig journalist i det allmänna medvetandet, något som skulle återkomma i senare yrkesvägledningar. ”Som journalist har kvinnan erövrat sin plats i solen sedan den dag, då det oförgätliga Pennskaftet tog sina första stapplande steg inom yrket”, påstods det i *Vi nutidskvinnor* 1939.⁶²

Även om *Den flygande* inte fick samma genomslag som *Pennskaftet* kan den betraktas på ett liknande sätt, som en del i skapandet av vad en journalist var och borde vara. Romanen var journalistikens fortsättning med andra medel – men reporterjaget i tidningsjournalistiken var samtidigt också en fortsättning på en lång rad fiktiva journalisters hjältedåd. De transmediala berättelser som Jenkins studerar är fiktiva. Stubbendorffs berättelser överskred gränserna mellan fiktion och verklighet genom att han utnyttjade både fiktions- och nyhetsmedier.

Stubbendorffs transmediala strategier 1928 är exceptionella på många sätt, men de tydliggör samtidigt nödvändigheten av att även beakta journalistiken i andra medier än de direkta nyhetsmedierna när frågor som rör ideal, roller och föreställningar ska studeras. När journalisten själv snarare än de rapporterade nyhetsändelserna sätts i centrum tydliggörs också hur nyheter skapas och används för att framhäva journalistens egen insats.

NOTER

1. Knut Stubbendorff till Karl Otto Bonnier 27/6 1928, Bonniers förlagsarkiv.
2. Jan Ekecrantz & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlsons, 1994), 11f.
3. Jämför Ekecrantz & Olsson, 27, som skriver att journalistiken skapar uppmärksamhet för själv ”och den gör det med sina egna texter”. Se vidare Patrik Lundell, ”The medium is the message: The media history of the press”, *Media History*, vol. 14, nr 1, 2008.
4. Anders Ekström, ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”, *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004).
5. Aled Jones, *Powers of the press: Newspapers, power and the public in nineteenth-century England* (Aldershot: Scolar 1996), 29.
6. Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006), 95f.
7. I ett pågående avhandlingsprojekt med arbetstiteln ”Det våras för journalisten: Symboler och handlingsmönster för den svenska pressens medarbetare från 1870-tal till 1930-tal”, undersöker jag både tidningsmedarbetarnas legitimitetssträvanden och mediala representationer av tidningsmedarbetare mer generellt.
8. Per Rydén, *Den svenske Ikaros: Berättelserna om Andrée* (Stockholm: Carlsons, 2003), 389f.
9. Ansgar Roth, ”’Italia’-tragedin”, *Svenska Dagbladets årsbok 1928* (Stockholm: Svenska Dagbladet 1929), 205.
10. Roth, 211.
11. Roth, 213.

12. Roth, 221.
13. "Andra och sista delen av Nobile-filmen", *Stockholms-Tidningen* 27/8 1928.
14. Se till exempel "Nya flygspaningar efter Lathamplanet (Från vår specielle korrespondent)", *Stockholms-Tidningen* 30/6 1928, samt Sign.: [Knut S[tubbendor]ff, "Krassin forcerar: Babusjkin åter", *Stockholms-Tidningen* 5/7 1928.
15. Knut Stubbendorff, "Lundborg vilar ut: är vid god vigör", *Stockholms-Tidningen* 7/7 1928.
16. Knut Stubbendorff, "Lundborg skildrar sin vistelse på isflaket och räddningen", *Stockholms-Tidningen* 10/7 1928.
17. Knut Stubbendorff, "Malmgren lämnades utan proviant: Nobile hyllar minnet av Malmgren för vår utsände medarbetare", *Stockholms-Tidningen* 15/7 1928.
18. Se till exempel Patrik Lundell, "Det goda samhällets tjänare: Kring en pressutställning 1945", *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlssons, 2005).
19. Om "aktiv journalistik", se Gunilla Lundström, *När tidningarna blev moderna: Om svensk journalistik 1898–1969* (Göteborg: Nordicom, 2004).
20. Knut Stubbendorff, "Min biljett till Spetsbergen", *Stockholms-Tidningen* 19/7 1928.
21. Knut Stubbendorff, "En sommarfärd över Ishavet", *Stockholms-Tidningen* 22/7 1928.
22. Knut Stubbendorff, "Uppehållet i Kings Bay", *Stockholms-Tidningen* 31/7 1928.
23. Exempelvis Knut Stubbendorff, "Glimtar av Spetsbergsjournalistiken", *Stockholms-Tidningen* 2/8 1928.
24. Knut Stubbendorff, "Uppehållet i Kings Bay", *Stockholms-Tidningen* 31/7 1928.
25. Knut Stubbendorff, "Hos general Nobile ombord på Città di Milano", *Stockholms-Tidningen* 13/8 1928.
26. Knut Stubbendorff, "Glimtar av Spetsbergsjournalistiken", *Stockholms-Tidningen* 2/8 1928.
27. Knut Stubbendorff, "Orientering vid den stora paraden på Spetsbergen", *Stockholms-Tidningen* 6/8 1928.
28. Knut Stubbendorff, "Med Voldemar Kræmer som lots", *Stockholms-Tidningen* 4/8 1928.
29. Knut Stubbendorff, "Orientering vid den stora paraden på Spetsbergen", *Stockholms-Tidningen* 6/8 1928.

30. För några fler exempel, se Kristina Lundgren, "Från Fredrika Bremer till Barbro Alving: Resandets tradition med ett personligt reporterjag", *Presshistorisk årsbok* 2003, samt Johan Jarlbrink, "Hjältereportern: Målet för reporterens resa", *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 2, 2006.
31. Knut Stubbendorff, "Glimtar av Spetsbergjournalistiken", *Stockholms-Tidningen* 2/8 1928.
32. Se särskilt Sign.: T. F-t. [Torsten Fogelqvist], "Pressen, partierna och den allmänna opinionen II: Opinionsbildning och opinionsspegling", *Dagens Nyheter* 23/11 1925.
33. "Vidareutbildningen", *Pressens Tidning*, nr 22, 1921; "Ny sorts fil. kand. vid Högskolan i höst", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 1/3 1938.
34. Knut Stubbendorff, "Glimtar av Spetsbergjournalistiken", *Stockholms-Tidningen* 2/8 1928.
35. Knut Stubbendorff, "Hos general Nobile ombord på Città di Milano", *Stockholms-Tidningen* 13/8 1928.
36. Knut Stubbendorff, *Ishavsreportaget* (Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1928).
37. Ibid., 9.
38. Ibid.
39. Henry M. Stanley, *Huru jag fann Livingstone: Resor, äfventyr och upptäckter i Centralafrika* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1873), 1, 3.
40. Jämför John G. Cawelti, *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1976), 39f.
41. Sign.: C. S-g., "Cause célèbre", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 15/12 1928.
42. Sign.: Ek., "En journalist", *Falu Läns Tidning* 29/11 1928.
43. "Ny litteratur", *Journalisten*, nr 12, 1928, 5.
44. Knut Stubbendorff, *Den flygande: Ett porträtt av en ung medelmåta* (Stockholm: Bonniers, 1928). Sidhänvisningar till romanen görs i brödtexten.
45. Andres Fryxell, *Bidrag till Sverges litteratur-historia*, vol. 9 (Stockholm: Hierta, 1862), 104.
46. Sign.: O. H-g., "Uppsala och Stockholm", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 29/10 1928.
47. Se till exempel [Fogelqvist], och Ivan Oljelund, "Allmänheten och presssens sensationer", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 3/9 1930.
48. Knut Stubbendorff, "Tidning, journalistik, litteratur", *Tidens Magasin*, maj 1929, 52f.

49. "I bokhandeln", *Gotlands Allehanda* 4/12 1928.
50. Sign.: B. B.-E:son, "Journalisten berättar", *Västervikstidningen* 17/12 1928.
51. Sign.: N. Lgn., "Litteratur", *Östgöten* 19/12 1928; sign.: L., "Ett porträtt av en medelmåtta", *Skånska Aftonbladet* 7/12 1928.
52. Sign.: -ooth-, "En flitig författare", *Skånska Dagbladet* 4/12 1928.
53. Sign.: N. Lgn. sign.: L.
54. Sign.: Ek.
55. Sign.: -ng., "Litteratur", *Sundsvalls Tidning* 4/1 1929.
56. Se till exempel sign.: -ooth-, och sign.: N. Lgn.
57. Sign.: H. S-m., "En journalist om tidningspressen", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 22/8 1925.
58. Sign.: B., "Journalist – äventyrshjälte", *Journalisten*, nr 2, 1919.
59. För några svenska och amerikanska exempel, se Bo Ludvigsson, *Murvar på bio: Hur filmen ser på journalister och deras arbete* (Stockholm: Svenska Journalistförbundet & Svenska filminstitutet, 2001).
60. Sign.: Domar, "De som gjort årets succéböcker", *Stockholms Dagblad* 27/11 1910.
61. Siri Thorngren-Olin, "Journalistiken som kvinnligt kall", *Kvinnliga yrken och deras förutsättningar*, red. Aina Hamilton (Stockholm: Norstedt, 1919), 60.
62. Margit Palmær, *Vi nutidskvinnor* (Stockholm: Kooperativa förbundet, 1939), 136.

Ylva Habel

Den autentiska Joséphine Baker? Om problematiken kring medieringen av ras

DEN AFROAMERIKANSKA artisten Joséphine Baker (1906–1975) kom 1925 som nittonåring till primitivismens Paris på ett stjärnkontrakt tillsammans med *La revue nègre*. Inom ett par år hade hon iscensatts och gestaltats i alla möjliga former och mediala sammanhang: som porslinsfigurin, vykort, karikatyr, filmfigur, målning, stålträds-skulptur och rent av hårprodukt ("Bakerfix"). Själv bidrog hon också snabbt till att medialisera sin egen stjärnpersona. Förutom lanseringen av en rad Bakerprodukter hade hon tillsammans med Marcel Sauvage redan 1927 författat sin första biografi, *Les mémoires de Joséphine Baker*.¹ Därefter följde en handfull självbiografier och barnböcker, de senare bland annat om de "regnbågsbarn" hon adopterade från olika länder.² Under sin livstid använde sig Baker konsekvent av sin egen livsberättelse som ett slags medienod. I sitt slott i Dordogne skapade hon vad hon kallade ett Jo-Rama, det vill säga en tablåutställning i vax med olika "scener" som varit avgörande i hennes artistliv.³

Sedan drygt ett årtionde har det akademiska intresset för Joséphine Bakers artisterskap vuxit. I dans-, musik- och arkitekturstudier, performance-, litteratur-, konst- och filmorienterade analyser – ofta med fokus på de transatlantiska utbytena mellan Harlemrenässansen och Parisprimitivismen under 1920-talet – betraktas Bakers artistgärning och mediala produktion utifrån ett brett kulturteoretiskt och kultur-

historiskt perspektiv.⁴ Skrivandet om henne går å ena sidan i en alltmör interdisciplinär och kontextualiserande riktning, vilket bidragit till en mångfasetterad bild av de mediearenor på vilka hon framträdde. Å den andra sidan diskuteras gestalten och gestiken hos hennes tidiga artistpersona ofta utifrån ett relativt snävt textuellt intresse för stereotypa representationer av svarthet.

Att kritiskt diskutera rasialiserade eller rasistiska framställningar har politiskt knappast blivit mindre viktigt. Däremot har stereotypkritiken en begränsad nytta, då den har svårt att helt undvika att framställa den stereotypifierade gestalten som objektifierad eller passiv, och på så vis som betydelsemässigt överdeterminerad av historiekulturella föregångare. I ett afroamerikanskt sammanhang skulle man här till exempel kunna anföra olika minstrel-shower, Coon-, Sambo- eller Mammygestalter.⁵ Eftersom mycket forskning redan gjorts på området, främst inom *African American Studies*, finns risken att denna typ av studier fortsätter att åberopa de historiskt igenkännbara stereotypernas makt – vilket alltså i slutändan blir analytiskt reduktivt. Detta är nu ingen ny problematik; med stöd av den kritik som Steven Neale och Kobena Mercer uttalade under tidigt 1980-tal, skriver Karen Ross att ”debatten om etniska stereotyper har utvecklats till en ’kollektiv ritual av retorisk klagan’. [---] Det konstant upprepade hävdandet av de negativa bildernas skadlighet och förvrängningar blir därmed cirkulär och föga hjälpsam.” Och även om kritiken mot stereotypen ”erbjuder en analys baserad på repetition, så tenderar den att bortse från skillnader, eller reducera dem till enkla variationer på ett tema [...] utan att tänka igenom vad de skillnaderna skulle kunna konnotera.”⁶

Även Richard Dyer påminner om att kritiken av representationer bör samsas med en känsla för komplexitet. För det första, skriver han, är representationer nödvändigtvis inomdiskursiva, det vill säga de bygger på ”de koder och konventioner som kulturen ställer till buds [och som] begränsar och formar vad som kan sägas av någon eller om någon inom ett givet samhälle vid en given tidpunkt”. För det andra signifierar inte kulturella former entydiga, fastställda meningssamband: ”människor tillägnar sig och förstår dem på olika sätt, i enlighet med de kulturella (inklusive subkulturella) koder som är tillgängliga”. En tredje aspekt han pekar på är att representationens förbindelse till den omgivande världen ofta går via en intertextuell dialog med andra representationer.⁷

JOSEPHINE BAKER

"FRESTERSKAN FRÅN TROPIKERNÄ"

*kommer i sin första film i dag!
Som ett stjärnskott — precis som
hon är i verkligheten!*

Hur har detta gått till? Jo —
direktionen för Imperial fick ej
i rätt tid en utlovad film.
Vad var att göra? Detta: lör-
dag i förra veckan telegrafe-
rade Biografernas Filmdepôt
till Paris om denna den första
Josephine Baker-filmen, sam-
ma dag accepterades kontraktet.
På kvällen för bolagets ombud
till Paris, hämtade filmen, åter-
vände med expreståg och in-
träffade i Stockholm torsdag
1/12 på morgonen. Under
torsdag—fredag (inklusive nat-
ten) utredigerades, ~~repe-~~
terades, filmen och här i kväll



URPREMIÄR FÖR VÄRLDEN PÅ

I M P E R I A L

Filmen beledsagas förutom ASSMANS Världberömda Hawaii-kvartett,
av Imperials orkester av välkänd från förra säsongen.
Nu äro de här igen med ny och originell repertoar.

Filmleverantör: A.-B. BIOGRAFERNAS FILMDEPÔT; Kungsgatan 29

Världspremiär i Stockholm för *Fresterskan från tropikerna*. Ur *Nya Dagligt Allehanda* 3/12 1927.

Som postkolonial forskare med en mediehistorisk optik på kultur, medier och kontexter, kan jag ibland fundera över ännu en problematik som så att säga kan läsas mellan raderna på den ovanstående kritiken, och som ofta visar sig när kulturella representationer diskuteras i termer av stereotypi, nämligen bristen på mediespecifik reflektion och

mer närgången historisering. Många resonemang kring Joséphine Baker och hennes samtid är till exempel noggranna vad gäller kontextualisering, men ofta ägnas ganska liten eller ingen uppmärksamhet åt representationernas medieringsvillkor, eller på de sätt som olika medie-materiella aspekter kan ha spelat in. Även om analyser av Bakers uppträdanden och filmroller gärna visar på att hon tänjt, trotsat och lekt med olika stereotyper, har en rad olika gestaltningar – från filmroller och scenframträdanden till fotografier och vykortsbilder – samlats inom ett ofta nebulöst representationsbegrepp.⁸ Det outtalade antagandet här är att svarta stereotyper genomsyrar den kulturella produktionen på likartade sätt, tvärsöver mediesammanhang och discipliner. Betraktade som representationer behandlas de därmed som relativt generaliserbara, transmediala och i någon mån även transhistoriska. Därför förefaller det som om just stereotypens historiska igenkännbarhet genererar en obenägenhet hos kritiskt orienterade forskare att närma sig den på ett konkret sätt.

I *Vetandets arkeologi* formulerade Michel Foucault en kritik mot historieskrivningens strukturering i kausala kedjor av ”traditioner”, ”influenser” och ”kontinuiteter”. De historiska objekten, menade han, måste åtminstone delvis brytas loss från dessa för att nå en ny teori om villkoren för deras framträdande:

Dessa förutfattade kontinuiteter, alla dessa synteser som man inte finner något problematiskt hos, utan som man tillerkänner självklar giltighet, måste alltså tillfälligt upphävas. Man bör inte för den skull definitivt underkänna dem utan nöja sig med att ruska om den trygghet med vilken man godtar dem; visa att de inte är självklara, att de alltid är resultatet av en konstruktion vars regler det gäller att ha reda på och vars berättigande det gäller att kontrollera.⁹

Min tanke med denna artikel är att på liknande vis försöka bryta upp de på förhand givna diskursiva regelbundenheter som utgör förutsättningen för diskussionen om svarta stereotyper. Samtidigt vill jag peka på det analytiskt problematiska i att se framställningen av dessa stereotyper som *kulturella representationer* och istället förespråka att de betraktas utifrån sina *lokala och disciplinärt åtskilda eller sammankopplade medieringsformer*.

Bakers framträdanden ägde visserligen rum inom medieframställ-

ningar som ingick i en övergripande och exotiserande upplevelsekultur, där svarta artister nästan undantagslöst stereotypifierades. Jag vill dock hävda att upplevelserna av henne i både visuell och audiovisuell bemärkelse organiserades i enlighet med olika perceptuella strategier, vilka kanaliserade syn- och hörselupplevelser enligt olika dramaturgier, visualiseringstroper, sammanställningar eller associationsspann. Genom att fästa uppmärksamheten på hur olika medieringssammanhang spelat en väsentlig roll i hur exotisk svarthet förmedlats, upplevts och förståtts av (i synnerhet) vita mellankrigspublicer, kommer jag först att diskutera forskningen kring Parisprimitivismens lokala historia och dess mediala framställningar av det ”afrikanska” respektive det ”afroamerikanska”. Därefter förs ett kortare resonemang kring de sätt på vilka Bakers exotiska gestalt kan placeras, beroende på om den diskuteras utifrån ett representations- eller medieringsperspektiv. Slutligen ges ett stockholmskt exempel på kulturkritikernas diskussioner kring mediala återgivningar av det svarta hos Joséphine Baker.

Två nyanser av fransk negrofli

För afrodiasporiska kulturpersonligheter från Västafrika, Karibien och USA blev Paris under mellankrigstiden en utopisk kulturarena där man kunde leva ut ”verkliga och möjliga versioner av svart modernitet”.¹⁰ Trots att Frankrikes relation till de egna kolonierna knappast var oblodig, framstod Paris som rastoleransens hemvist – fri från segregation. Här fick en rad svarta amerikanska musiker, dansare, författare och konstnärer det erkännande de förnekats i USA.¹¹ Många forskare är eniga om att Joséphine Baker och andra svarta amerikaner i mellankrigstidens Paris på ett ambivalent sätt omfamnades, hyllades och stereotypifierades som emblem för både ”det ursprungliga”, och det absolut moderna av de vita parisarna. Däremot har denna ambivalens givits olika betydelser, beroende på hur stark betoningen på stereotypens makt över de afroamerikanska kulturprofilerna varit.

Nyare forskning om den afroamerikanska närvaron i Paris erbjuder dock en del nya insikter. Framför allt har den kommit att ställa frågor kring huruvida det så kallade *tumulte noir* som utbröt vid 1920-talets mitt, innebar genomslaget för något nytt och hur betydelseleden ”afrikan” och ”amerikan” därefter förstods och samspelade på ett annorlunda sätt. Låt mig ge några exempel på hur denna diskussion

förts och var man hittar dess kulturella och historiska utgångspunkter. Ett tydligt exempel på en vidgad lokalhistorisk kontextualisering av Parisprimitivismens svarta stereotyper finner man i intresset för Saartje Baartmann, ursprungligen från ”khoikhoi-folket” i Sydafrika, men mer känd under namnet ”Hottentott Venus”. Hon har blivit ett välkänt exempel på en svart historisk gestalt som exploaterades och stereotypifierades i vetenskapens och underhållningens namn. Fascinationen för henne anges ofta som den första av flera föregångare till parisarnas negrofila förtjusning över Joséphine Baker.¹² Baartmann togs till Europa 1810 och visades först i London på The Egyptian Hall och senare på Paris naturhistoriska museum. Det som främst fascinerade européerna var hennes framträdande bakdel, som uppvisade en föregivet patologisk avvikelse, steatopygi eller fettgump. Janell Hobson, en av de många forskare som skriver om henne som en föregångare till Baker, menar att Baartmanns nakna gestalt gjordes synonym med bilden av den afrikanska kvinnans bestialiska sexualitet; hon sågs som den felande länken mellan djur och människa. När zoologen och naturalisten George Cuvier obducerade henne 1815, fick detta antagande ett föregivet, materiellt ”bevis”: hon hade elongerade blygdläppar. Hennes genitalier och hjärna lades i sprit för separat uppvisning bredvid skelettet och den uppstoppade kroppen, som tillsammans ställdes ut på det naturhistoriska museet.¹³

I sin diskussion om ras som etnografiskt och kulturellt spektakel drar Hobson historiska kopplingar mellan uppvisandet av sydafrikanen Baartmann under 1810-talet och den afroamerikanska Bakers scenframträdanden mer än hundra år senare. Hennes studie visar framför allt hur diskursproduktionen om rasmässig skillnad etablerades i ett samspel mellan professionaliserad kunskapsproduktion och allmän visualitetskultur. Jämförelsen mellan de två kvinnorna och deras respektive kontexter reduceras emellertid till en fråga om representationen av ”svart Andrahet” som ett slags spektakel i vid bemärkelse. Flera andra forskare har tidigare använt sig av samma jämförelse för att visa på historisk kontinuitet.¹⁴ Att både Baartmann och Baker inordnades i koloniala fantasier om primitiv svart kvinnlig sexualitet är välkänt, men i viss mån bidrar historiska paralleller som dessa snarare till att dölja än att resonera kring de mediala representations- och maktvillkoren för deras respektive uppvisande.

Petrine Archer-Straw har i sin *Negrophilia* påpekat att den franska

negrofilin hade två samtidiga uttryck som delvis stod i konflikt med, delvis understödde varandra: fascinationen för det afrikanska respektive det afroamerikanska. Hon påminner om att samlandet av ”primitiv afrikansk” konst började ta fart kring sekelskiftet 1900, och att det föregicks av en intensiv medial produktion kring Frankrikes framstående plats i världen som imperienation.¹⁵ I likhet med Fatimah Tobing-Ronys bok *The third eye*, visar hon på den mediala, disciplinära och genremässiga konvergens som, några årtionden före sekelskiftet, ägde rum kring uppvisandet av ”Afrikas primitiva folk”. ”I Paris konvergerade koloniala bilder, akademisk teori och reklammakeri i de etnografiska utställningar och evenemang som hyllade det franska imperiet. Det största av dessa evenemang var de allmänna utställningarna, med start 1855, som styrkte allmänhetens uppfattning om Frankrikes ödesbestämda roll som kolonialmakt”.¹⁶ Mellan 1870 och 1910 exponerades till exempel grupper från zulu- och ashantifolk både inom etnografiska, nöjesrelaterade och pedagogiskt-kulturella sammanhang som Musée ethnographique, teatern Folies-Bergères och le Jardin zoologique d’acclimatation. Under samma period figurerade också de karibiska och afrikanska koloniernas exotiskt mörkhyade gestalter i reklam för rom, kaffe, skokräm och tvättmedel.¹⁷

I motsats till Tobing-Rony – som beaktar samtidighetsaspekter och intermediala kopplingar mellan dessa arenor – redovisar Archer-Straw snarare den allmänna cirkulationen av en mångfald stereotyper. Hon visar hur föreställningar om det afrikanska och det afroamerikanska flöt in i varandra – exempelvis i amerikanska *minstrel-shows* på turné i Europa.¹⁸ Det fanns emellertid en betydelsefull skillnad mellan de affektiva och mediala relationer som upprättades med det svarta Andra från den afrikanska kontinenten respektive USA. Den franska negrofilin för det ”afrikanska” innebar att folk och föremål togs i anspråk – utan någon avsedd ömsesidighet i relationen mellan dem och europeiska impressarier – och cirkulerades och kombinerades på museer och utställningar, inom spektakelkultur och konstsammanhang. I den välkända kontext Archer-Straw beskriver, släpptes ”afrikanerna” själva inte in som medaktörer till de iscensatta betydelsesfärer de infogades i utan betraktades som undermänskligt staffage.

Tobing-Rony ger ett belysande exempel på hur dessa relationer åtminstone tillfälligt kunde destabiliseras genom att västvärldens voyeuristiska position stördes. När franska utställningsbesökare kom till



Josephine Baker

i N.K. i dag!

En Josephine Baker, 60 cent,
hög, slående lik den populära
mörkhyade "originalskönheten"
kom till NK i går. Denna
lustiga docka är särskilt rolig
som sofffrydnad eller bil-
mascot. Den finns på

Leksaksavdelningen 2 tr.

(Se den i ett av skyltfönstren!)

A/B NORDISKA
KÖMPANIET

.....
Josephine Baker som docka. Annonc för NK.
Ur *Svenska Dagbladet* 28/7 1928.
.....

Parisutställningen 1895 sammanträffade de ibland med afrikanska utställda grupper i iscensatta "negerbyar". De utställdas ironiska blickar på besökarna kortslöt under ett ögonblick utställningens funktion som imperialistisk "meningsmaskin". Detta möte – avsett som en tillfällig symbolisk förbrödning mellan "civiliserad" och "primitiv" – skulle ge parispubliken en möjlighet att få leka med representationens gränser och själva stiga in i scenariot. "Afrikanerna" återupprättade i sin tur handfast gränserna igen genom att begära pengar av besökarna.¹⁹

Till skillnad från de importerade och utställda "afrikanerna", betraktades afroamerikanerna vid denna tid som självständiga aktörer i Frankrike. Som Paul Gilroy hävdade blev enskilda afroamerikanska kulturprofilers resor till Europa erfarenheter som på ett genomgripande sätt omskapade deras identiteter och möjlighetsvillkor.²⁰ Efter ett besök i Paris hos konstnären Henry Oussawa Tanner, skrev till exempel Booker T. Washington att ingen där bedömdes efter hudfärg utan efter förtjänst.²¹ En annan svart intellektuell, W. E. B. Du Bois, som gjorde flera europaresor, visade på Parisutställningen 1900 en utställning om afro-

amerikanernas historia, deras kulturgärning och samtida villkor, vilket han tilldelades guldmedalj för. Syftet var att genom bilder, diagram och modeller framställa afroamerikanernas egen epistemologi över det svarta amerikanska samhällets tillstånd och framsteg.²²

I en diskussion om den afroamerikanska närvaron i Paris ger Henry Louis Gates Jr. och Karen C. C. Dalton ytterligare exempel på de historiskt samtida, men ändå åtskilda medievillkoren för afrikansk respektive afroamerikansk negrofili. På samma utställning som Du Bois medverkade, framförde den svarte amerikanen John Philip Sousa sin nya, synkoperade ragtimemusik med sitt militärband; på en annan plats på området visades ”negrer” från Dahomey och Senegal. Även om parisarnas negrofila intresse för det afroamerikanska hade tydligt voyeuristiska inslag, så fanns hos dem ett starkt intresse för att lära av och interagera med dessa nya aktörer inom de kulturformer de förde med sig. Ett par år in på det nya seklet framförde exempelvis afroamerikanska artister den senaste svarta populärdansen ”cakewalk”, en fluga som Georges Méliès snabbt plockade upp och gjorde en liten kortfilm av 1903, *Le cake-walk infernal*.²³ Årtiondena efter sekelskiftet blev den afroamerikanska trafiken mellan Harlem och Paris alltmer intensiv. Till skillnad från ”afrikanen”, som av fransmännen betecknades som på en gång arkaisk och historielös (och vars konst man approprierade inom primitivismen) förkroppsligade afroamerikanen för avantgardekretsar metropolens ”nu”, eller till och med framtidens människa – någon som förmedlade nya, energigivande kompetenser och känsloregister. Harlemrenässansens ”New Negro” sågs så till vida som en ideal hybrid av naturdrivna, ursprungliga impulser och urban modernitet.²⁴

Representationer eller medieringar av Joséphine Baker?

En fråga som återkommer i flera diskussioner om Parisprimitivismens kultur är hur maktbalansen mellan de franska negrofilerna och de populära afroamerikanerna bör förstås. Vad innebar detta välkomnande? Vilka rasialiserade villkor förde det med sig? Michael Fabre menar att Frankrike under 1920-talet betraktades som en intellektuell och kulturell fristad för svarta amerikaner.²⁵ I jämförelse med USA och dess Jim Crow-strukturer framstod Frankrike som ett ”tolerant, färgblint land”

där svarta kunde röra sig fritt och självständigt.²⁶ Terri Francis, som skrivit om Joséphine Bakers och andra afroamerikaners kulturella betydelse i Paris i ett mer melankoliskt tonläge, hävdar att staden retrospektivt har idealiserats av just Fabre och andra som ett "rasmässigt himmelrike" för svarta amerikaner. Den kreativa frihet som dessa svarta artister åtnjöt var enligt Francis kringskuren av koloniala föreställningar. "I hög grad", skriver hon, agerade både "svarta amerikaner och vita parisare för att dölja verkliga rasistiska praktiker och erfarenheter bakom ett begär efter vad de hoppades skulle kännas som frihet, och bakom bilden och retoriken om 'raslöshet'".²⁷ Archer-Straw har ett ännu kärvarare perspektiv på detta möte, och menar att "relationen mellan negrofilen och den Nye Negern [the New Negro] byggde på det faktum att han var tillgänglig på ett sätt som hans afrikanska motsvarighet aldrig kunde bli. Den Nye Negern var en vandrande motsägelse, som kombinerade kraften och exotismen från Afrika med en medvetenhet om vad som krävdes för att accepteras av vita".²⁸ Fler forskare har också pekat på att parispublikerna efterfrågade en specifikt inscenerad "Afrikaprimivism", som skulle fylla dem med ny livsenergi – en blandning av fara och lockelse.²⁹

När Joséphine Baker debuterade i Paris med *La revue nègre* 1925 blev hon över en natt populär med sina vilda, fiktivt afrikanska improvisationer och sina charlestonnummer. Ofta utgår den retrospektiva förståelsen av hennes tidiga artistskap från att hon genom sin höga energi och starka scennärvaro på ett strategiskt sätt både infriade och drev med parispublikens förväntningar på den "ursprungliga", svarta kroppslighetens erotiska laddning. Något som sällan diskuteras mer än i förbigående är däremot hur hon sammanfogade sin motsägelsefulla artistpersona av element från olika genrer och sammanhang. Baker saknade dansutbildning, men började tidigt bygga ihop steg och stilar i en mycket egen mosaik av kontrasterande uttryck och "kubistiska" strategier för att komponera kropps rörelser i isolerade delar. För sina komiska framträdanden kombinerade hon "minstreltraditionens blackface" med bland annat vaudevillekomikern Ben Turpins vindögdhed och artisten Mama Dinks djurhärmande komik.³⁰ Under 1920-talet var hennes signum att med kvicksilveraktig snabbhet skifta från den läckra showflickans framtoning i modedanserna Charleston, the Blackbottom och the Shimmy, till det mer komiskt vindögda framförandet av Trucking, the Mess Around och the Itch.³¹ I de senare danserna infogades gångarter som imiterade giraffer och höns. Enligt

Josephine på Auditorium



Joséphine Baker fångad i flera olika delar av sitt scenframträdande på Auditorium.
Ur *Nya Dagligt Allehanda* 12/11 1938.

Wendy Perron ingick också rörelsescheman influerade av afrodiasporisk religiös extas i Bakers repertoar.³² Av hennes filmade scenframträdanden att döma kunde den halsbrytande strukturen i hennes improviserade dans liknas vid dadaisten Walter Mehrings sätt att beskriva jazzens väsen, dess förmåga att ”snudda lätt vid hundra idéer på en och

samma gång utan att namnge dem”.³³ Snabbheten i hennes vändningar har tolkats både som en encyklopedi av svart virtuositet och som en kurragömmalek med och förkroppsligad kritik av stereotyper.³⁴

Varken i Paris eller någon annanstans fann afroamerikanerna en zon fri från rasialiserande strukturer. Man bör för den skull inte alltför lättvindigt jämställa de anonymiserade ”afrikanernas” medie villkor med de individuellt hyllade afroamerikanernas, även om de ibland fick agera som det fiktivt afrikanska på scenen. Terri Francis – som i likhet med Janell Hobson drar direkta linjer mellan vetenskapliggörande och nöjesrelaterade utställningar av ”afrikanen” Saartije Baartmann och afroamerikanen Bakers artistframträdanden – förutsätter att båda sammanhangen utgjorde spektakel vilka medförde att svart aktörskap framstod som problematiskt.³⁵ På ett principiellt plan vill jag invända att olika, specifika mediesammanhang sannolikt spelade roll för deras möjligheter att inter文enera i det betydelseskapande de hade begränsad kontroll över. Baartmann – som mer eller mindre hölls fången som ett djur – visades upp utan sitt medgivande i ett sammanhang där antropologin som vetenskap höll på att konstitueras just genom ett närgånget studium av ”ras”. Baker däremot var en svart artist med möjlighet att ta medieringen av sin persona i anspråk för att omskapa och laborera med stereotypen.

Denna markering handlar inte främst om att retrospektivt försöka ringa in hur litet eller hur stort utrymme som funnits för svarta amerikaners aktörskap i sig, eller att söka sig bortom de stereotypa representationernas domän (vilket inte är möjligt). Snarare är poängen att åtminstone tillfälligt vända intresset från redan bekanta kulturella ramverk, och vara beredd på att exempelvis upptäcka specifika mediesituationer och kanske till och med framställningar som kan erbjuda verktyg för individualiserade maktstrategier innanför denna domän. I sin diskussion kring individens plats inom ett diskursfält frågar sig Foucault just om man inte borde söka

i spridningen av de valmöjligheter diskursen lämnar öppna? Dessa principer kanske består i de olika möjligheter den erbjuder att blåsa liv i redan existerande teman, framkalla motsatta strategier, lämna plats åt oförenliga intressen och tillåta olika partier att utspelas med en och samma uppsättning av bestämda begrepp? Borde man inte avstå från att söka efter det sätt varpå teman, bilder och åsikter fortlever genom

tiderna, och från att återge dialektiken i deras konflikter för att individualisera olika mängder utsagor, och istället kartlägga valmöjligheternas spridning och bortom alla alternativ och tematiska preferenser definiera ett fält av strategiska möjligheter?³⁶

En del av den afroamerikanska forskningen erbjuder retrospektiva förhandlingar kring individuellt svart aktörskap och stereotypi. I enlighet med Homi Bhabhas tänkande fokuserar sådana diskussioner stereotypens ambivalenta status och de möjliga formerna av motmakt den erbjuder. Däremot har få tagit i beaktande hans argument att ”ambivalensens analytiska utgångspunkt är att ifrågasätta dogmatiska och moralistiska förhållningssätt visavi diskrimineringens och förtryckets mening.”³⁷ Istället för att uppehålla oss vid negativa eller positiva representationer, och söka autentiska gestaltningar och subjektspositioner bortom stereotypen, borde vi enligt Bhabha snarare se på ”de subjektiveringsprocesser som möjliggörs (och blir rimliga) genom [den].”³⁸ I likhet med Foucault, vars intresse alltså inriktas på att ”definiera fält av strategiska möjligheter” inom det diskursiva, menar Bhabha att vi borde studera dess instrumentalitet.

Ofta är det dock just svårlösta moraliska frågeställningar som kommer till ytan i forskningen kring Bakers tidiga artistskap, framför allt för att man på ett problematiskt sätt placerar aktörskap i opposition till rasialiserande diskurser. Även om man som till exempel Terri Francis, Benetta Jules-Rosette, Janell Hobson och Samir Dayal komplicerar diskussionen genom att visa hur Baker lekte med och fikcionaliserade framställningen av ras, infogar de sig i en forskningstradition där man utifrån dagens horisont granskar historiska stereotyper av afroamerikaner. En av de knepigaste frågorna som regelbundet återkommer i de här sammanhangen är i hur stor utsträckning, och med vilken grad av medvetenhet Baker medverkade i allt detta. Ibland framträder i de här perspektiven en ahistorisk impuls att i efterhand avgränsa ett slags ansvarsområde för Baker; resonemang förs som om det vore möjligt att dra gränser mellan stereotypa och autentiska framställningar, mellan egen, fikcionaliserad, eller tillskriven svart identitet, och mellan frivillighet och nödvändighet i performanserna av svarthet.³⁹

Ovanstående är en premiss som oftare antyds än uttalas, och som rymmer mer av diskussioner kring afroamerikansk identitet än jag här har utrymme att gå in på. I artikeln ”Blackness as symptom” hävdar

Samir Dayal att man i diskussionen om Bakers stereotyper bör beakta de lokalhistoriska förutsättningarna för den franska primitivismen, det vill säga de tydligt uttalade förväntningarna på Baker att framföra en på förhand inskriven bild av svarthet för parispublikerna. Ändå försöker Dayal finna något avgörande i Bakers framträdanden som retrospektivt skulle kunna avslöja något om hennes egen position i relation till den rasrepertoar hon framförde. Å ena sidan hävdar han att Baker riktade en lågmäld ironisk udd mot vita publik och kritiker som ibland identifierade henne som "afrikan" snarare än som afroamerikan; en "falsk igenkänning" underbyggd av okunskap och fantasmiskt begär.⁴⁰ Å den andra sidan menar han att Baker "lånade sig" åt den här diskursen. "Givet de villkor som gällde vid den här tiden, hur mycket självreflektion ingick i Bakers förhållningssätt till gestaltningen av den överdeterminerade, excessiva svarthet som interPELLERADE henne?"⁴¹ Och, tillägger han, "exakt hur stor andel av Bakers show var 'bedrägeri' och 'sken'?"⁴² Även om hans reflektion utmynnar i antagandet att Baker skiftade mellan att ömsom dekonstruera, ömsom anamma de stereotyper hon spelade upp, så skymtar en önskan om att kunna finna en sammanhållen position av något autentiskt bortom dessa gestaltningar.

Dayals resonemang kan skrivas in i en kritisk tradition som på ett ambivalent sätt pendlar mellan två poler. Stundtals anammats ett voluntaristiskt synsätt, där svarta skådespelare och artister förväntas kunna träda ur socialt tvingande rasrelationer, och antingen eliminera stereotyper ur sin repertoar eller neutralisera dem genom originalitet eller subtextuella koder. De som "gick med på" att spela stereotypa roller anses ha burit ett personligt ansvar för de negativa gestaltningarna av den svarta amerikanska befolkningen.⁴³ Liksom i Dayals argumentation, kan resonemanget inom en och samma analys samtidigt gå i motsatt riktning och peka på en oundviklig, överdeterminerad struktur, som det rasialiserade subjektet interPELLERAS av. Båda argumenten underbyggs ofta av en mer eller mindre outtalad retrospektiv önskan om den autentiska representationen av svart identitet. Till skillnad från de här polariserande tankegångarna, vill jag anamma ett förhållningssätt där *föreställningen om autenticitet* visserligen kan diskuteras som begär eller representationsstrategi, kommande från artisten själv, publiken eller kritikerna som skriver om henne, men att autenticitet i sig är något onåbart.

Arbetshypotesen för min pågående studie om Bakers mottagande i Sverige är att mediemässiga skillnader i tilltal, tillägnelseformer, format och, inte minst, kulturell situering av medier och publikar bör tillskrivas större betydelse för diskussionen om framställningen och receptionen av hennes artistpersona. En användbar utgångspunkt är Lisa Gitelmans mediehistoriska tänkande kring mediernas olika disciplinära historier, framför allt hennes påminnelse om att mediernas materiella egenskaper, specifika inskriptionsformer och sociala cirkulation har betydelse för hur de studeras.⁴⁴ Medier har olika vidsträckt aktionsradie, vilket kan säga något om hur publikar nås av dem, och hur medier också kan fås att betyda situationellt.

I sin bok *Always already new* menar Gitelman att den medierande dimensionen i etablerade medier ofta glöms bort; i synnerhet de medier som används i vardagens sociala sammanhang framstår som transparenta.⁴⁵ I svenskt receptionsmaterial kring Baker finns exempel på att filmmediets etablerade medietransparens i någon mån upphävs eller måste omförhandlas när det rasmässigt Andra gestaltas. I kritikers och kulturskribenters skrivande synliggörs på olika sätt själva medieringsinstansen på nytt, vilket till exempel kan innebära att den mediala överföringens specifika kvaliteter eller upplevda brister kommenteras på liknande sätt som när mediet var nytt. Gemensamt för många svenska kritikers recensioner av Bakers filmroller, är att de ger uttryck för ett begär efter en direkt, nästan haptisk upplevelse av henne; något som filmmediet antingen ansågs kunna förmedla eller ställa sig i vägen för.

Snarare än att se på de generellt urskiljbara stereotypa representationerna av Baker, vill jag alltså studera medieringen och dess premisser, och se på hur begäret efter autenticitet produceras av såväl mottagare, publikar och kritiker som artisten själv. I enlighet med Foucaults uppmaning att bryta loss studieobjektet från det bekanta i dess historiska sammanhang, kan en mediespecifik fokus bidra till att, om inte upphäva, så i alla fall destabilisera den givna förförståelsen av svarta stereotypa gestaltningar som historiskt generaliserbara. En metodologisk utgångspunkt för en sådan strategi kan vara att anamma den specificerande och fallstudieinriktade fokus Gitelman förespråkar kring studiet av medier, det vill säga att vi betraktar dem som ”partikulära platser för mycket partikulära, socialt såväl som historiskt och kulturellt specifika upplevelser av mening”.⁴⁶ I en sådan lokal dynamik, häv-

dar jag, kan den mediala gestaltningen av ”ras” dessutom medverka till att ladda redan etablerade medier med nyhet.

Filmmediet och den autentiska gestaltningen av det svarta

Modernitetens upplevda påfrestningar och faror har ofta diskuterats i sensoriska termer, till exempel hur den nya tidens tempo och de starka hörsel- och ljudintrycken tog sig förbi den mänskliga stimuluskölden och in i kroppen.⁴⁷ På ett liknande sätt kunde både det direkta och mediala mötet med de föreställt primitiva raserna formuleras som något sensoriskt riskfyllt, rentav farligt för de vita västerlänningar som var känsliga. Johan Fornäs har visat hur det svenska mottagandet av den amerikanska jazzen genomsyrades av en ambivalent moralpanik över moderniteten, gestaltad som primitiv och starkt infektiös ”negerkultur”. Jazzens ”framåt drivande puls och synkoperade rytmer passade ihop med storstadens mekaniska och sönderslitande flöden. Dess volym och påträngande fräna sound påminde likaså om städernas maskinbuller och massornas brus”.⁴⁸

Denna oro var också diskursiv i diskussioner om afroamerikaner på film. År 1931 hade *Hallelujah!*, den första hela amerikanska spelfilmen med direktupptaget ljud, stockholmspremiär; det var också en film med en helsvart rollbesättning. I *Folkets Dagblads* recension av filmen skrevs: ”Hallelujah mottogs av publiken med blandade känslor, och många reagerade så starkt att de lämnade salongen, vilket dock säkerligen icke berodde på missnöje med filmen, utan fastmer var ett utslag av nervös överspänning”.⁴⁹ I *SF Veckoprogram* påpekades också att närheten till, och samarbetet med, de svarta skådepelarna vid filminspelningen varit så nervpåfrestande att en del av de vita i filmteamet nästan blivit sjuka av utmattning. Regissören själv, King Vidor, hade berättat hur påfrestande filminspelningen var på grund av den ”glödande hänförelse och intensitet varmed de färgade skådespelarna togo sin uppgift. I de stora camp-meetingsscenerna hade han svårt att inte så helt låta sig ryckas med av masshänförelsen att han icke kunde sköta upptagningen av filmen. Man förstår det när man ser dem [...] *Hallelujah* är ingen vanlig film, utan ett stycke stark och levande rashistoria.”⁵⁰ Blandad med den ängslan som uttrycktes i dessa formuleringar fanns en önskan om att via ljudfilmen få en så närgående gestaltning

av det fascinerande svarta som möjligt. Enligt *SF Veckoprogram* erbjöd denna film ett ”titthål” rakt in i de svartas egen värld.⁵¹

Liknande associationer mellan svarthet och medietransparens kan ses i fler europeiska sammanhang. I den engelska filmtidningen *Close-Up* ägnade man 1929 ett helt nummer åt temat ”The Negro in Film”. Kenneth Macpherson argumenterar där för att ”negern” – som sägs vara ”underbart fotogenisk” – har en förmåga att med sin närvaro revolutionera filmmediet, trots att ljudets genombrott nu ”berövat filmen dess essens”. ”Talfilmen” skriver han vidare, ”har givit oss en glimt av [negern] frammanande något helt och hållet nytt, som inte enbart utvecklas genom det negroida, utan genom den internationella filmens rationaliserade värld.”⁵² I ett tyskt sammanhang ansågs den svarta kroppen på liknande vis skänka filmmediet en förhöjd upplevelse av autenticitet.⁵³

I stockholmskritikernas möten med Joséphine Baker syns återkommande förhandlingar kring hur hennes gestalt förmedlas. I en tidigare artikel har jag visat att den svenska fascinationen över henne var så stor att världspremiären 1927 för hennes första film, *La sirène des tropiques/Fresterskan från tropikerna* (av Henri Étiévant och Mario Nalpas) förlades till Stockholm och skapade en veritabel ”Josephine Baker-feber i sta’n”.⁵⁴ Filmen, vars scener var tonade i olika färgnyanser – beroende på vilken plats eller tid på dygnet som representerades – gestaltade Bakers huvudkaraktär och hennes fiktiva karibiska ö i varmt ockragul ton. Det som är slående i recensionerna är kritikernas glädje över att se den efterlängtdade Baker framträda på vita duken ”precis som i verkligheten” med sina ömsom komiska upptåg och krumsprång, ömsom gracila dansrörelser. Under de följande åren kom Baker till Stockholm som stjärna på revyscenen, och hon beskrevs i recensionerna på ett sådant sätt som för tanken till ”fingery eyes”. Hennes kropp granskades ingående i formuleringar som samtidigt var fragmenterande hyllningar av hennes underbara kroppslighet: hennes gasellben, hennes vita leende, hennes stora mörka tefatsögon. Under de följande åren steg hennes popularitet för varje gång hon besökte Stockholm för sina scenframträdanden. Efter en av hennes shower 1932 skrev *Aftonbladet* att det ”ligger något av fenomenalt sprängstoff inom Josephine Bakers svarta och gracila hölje, och just en dylik laddning är vad som skulle behövas för den svenska samhällsutvecklingens skull”.⁵⁵ Året därpå hade hon hunnit bli Stockholms chokladdiva *par préférence*.

Men när Bakers andra film *Zou Zou* (av Marc Allégret från 1934) visades, hade kritikernas syn på Bakers kroppsliga uppenbarelse och hudfärg förändrats. Om hon under 1920-talet nästan undantagslöst betraktats som bedårande söt – oavsett om hon framträdde på film eller scen – upptäckte kritiker nu att hon var ”ful”, vilket dock inte tycks ha inverkat på hennes charm. När *Zou Zou* gick upp i Stockholm 1935 skrev *Svenska Dagbladet* något paradoxalt att hon spelade sin roll ”på ett strålande sätt. Hennes fula och rörliga ansikte uttrycker känsla och psykologiskt djup. Hon har talang Mlle. Baker!”⁵⁶ I *Vecko-Journalen* gick denna polaritet igen, och tidskriften hävdade att man ”tycker verkligen om denna färgade kvinna med det löjligen lilla ansiktet och de vackert modellerade benen.”⁵⁷ *Social-Demokraten* talade i sin tur om att Baker ”spelar på sin kropp, sin röst, sina rullande ögon och sitt temperament – ömsom ledsen, ful och utan smink, ömsom fager och glad”.⁵⁸

Den fulhet som plötsligt drabbade Bakers filmgestalt handlade delvis om medieringen av hennes hudnyans. Recensenterna tyckte inte om den förändring som Bakers utseende genomgick då den chokladbruna färg de hade blivit vana att få se i hennes revyuppträdanden nu översattes i filmens påtagligt ojämna gråskala. Signaturen Jerome skrev att även om filmmediet förmedlade hennes skådespelartalang, så gjorde den knappast hennes hudfärg rättvisa.⁵⁹ *Aftonbladet* hävdade rakt på sak att stjärnan faktiskt inte såg bra ut på film, men att det knappast kunde läggas hennes skådespeleri till last.⁶⁰ Liksom i fallet med *La sirène des tropiques*, så verkar recensenternas största intresse fortfarande, sju år senare, ha varit att få se Baker framträda ”livs levande”. I motsats till deras fascination inför det första mötet med hennes varmtonade gestalt på film, framstår det som om filmmediet nu förlorat sin kapacitet att förmedla den direkta närvaro som man tidigare tyckte sig ha sett. Deras kommentarer ger också ett slags eko av Maxim Gorkijs beskrivning av den tidiga filmen som ett kusligt ”Skuggornas rike”.⁶¹ När Bakers åtråvärda bruna hud översattes till ett mellangrätt register verkade det levande och vackra hos Baker ha gått förlorat inför deras ögon. I umgänget med filmens vita stjärnor hade kritikernas synintryck av deras ljusgrå fysionomier normaliserats, medan det andra mötet med den ”grå” Baker som här beskrivits ger intrycket av att vanan vid den svartvita filmens medieringspremissor upphävts och framstod som främmande på nytt.

Förutom att förlusten av Bakers ”chokladbruna” hudton inte togs väl upp av kritikerna, uppstod inför deras ögon kanske också en motsatt närvaroproblematik. Den hade med avstånd och skala att göra. Den påstådda fulheten kan ses som ett tecken på att det invanda avståndet – som umgänget med Bakers intagande helfigur på revyscenen inneburit – nu drastiskt överträdde i och med filmens närbilder. I biosalongens närbilder växte hon i storlek och blev mer påtagligt ”negroid”. Bakers exotiska drag, det vill säga tefatsögonen och den stora munnen, hade vuxit från charmerande och bedårande till något närmast monstruöst. Även denna reaktion påminner om tidigare möten med film. I likhet med Yuri Tsivians iakttagelser om tidig filmreception, har Jan Holmberg i sin diskussion om närbildens tidiga mottagande visat att publikernas och kritikernas tillvänjning till filmens närbilder var en utdragen process, under vilken ansiktsbilder och halvbilder snarare betraktades som groteska förstoringar av kroppen, än intima gestaltningar av själfulla ansikten. På 1910-talet sågs närbilden ofta som en smaklös överträdelse av filmens etablerade konventioner för hur kroppen borde avbildas i mediet: det man tyckte sig se var inte förändringar i avstånd från de avbildade aktörerna utan skalförändringen av deras kropp. Skådespelarna förstörades, och framstod därigenom som ”en ras av jättar och jättinnor”.⁶² I Tsivians redogörelse citeras kritikern E. Stark, vars negativa reaktion inför närbilden formuleras med en snarlik vokabulär som användes när de rasmässiga skillnaderna mellan civiliserade och primitiva folks anletsdrag skulle beskrivas: ”Tänk er hur det är att se en ofantlig näsa, en enorm mun, monstruösa ögonvitor, onaturligt utskjutande läppar som alla sneglar ner på er. Och när alla dessa bitar av ansiktet på en besökare från yttre rymden börjar röra sig – ju sorgligare scenen är avsedd att vara, desto groteskare och totalt löjlig blir effekten”.⁶³

Avslutning

Fascinationen inför ”ras” tycks i stockholmsmottagandet av Joséphine Bakers *Zou Zou* ha förändrat det invanda umgänget med filmmediet. I tidningarnas spalter kan man skönja en återupptäckt av filmmedieringens specifika karaktär; detta i en övergripande mediesituation där det rasialiserade Andra ofta var kopplat till förväntningar på autentisk närvaro. Sammankopplingen mellan mediering, ”ras” och nyhet som jag

här har visat exempel på är naturligtvis inte unik, i synnerhet inte om man betraktar Bakers framträdanden ur ett längre tidsperspektiv. När en av det sena 1930-talets teveexperimentella sändningar genomfördes av Philips och *Stockholms-Tidningen* under en vecka, bjöds Baker, som var i Stockholm på ett av sina turnébesök, in för att visa sig i rutan.⁶⁴

Intressant nog figurerade Baker också i en av de tidiga reguljära teveutsändningarna i mitten av 1950-talet. Och även här reflekterade en recensent över autenticiteten hos själva förmedlingen av artisten – som några dagar tidigare uppträtt på Berns. ”Josephine Baker i TV kunde ju inte bli annat än succé. Även om hon måste vara ännu mycket mer charmerande på Berns, så var hon strålande i TV-rutan och gjorde [programmet] ’Café Caprice’ för första gången till den verkliga nattklubben”. Den entusiastiska recensenten skrev med att påpeka att hon verkligen ”bergtog oss helt med sitt fulländade artisteri vare sig hon dansade mambo eller sjöng ’J’ai deux amours’ och var inte minst strålande i närbilderna, där inga TV-tekniska störningar rådde.”⁶⁵

För den som korsläser de biografiska texterna om Baker mot hennes scenstrategier (främst tillgängliga genom teveklipp), blir det efterhand tydligt att hon med tiden alltmer tog sina scenframträdanden som tillfällen att ta makten över sin egen mediering; dels genom elaborerade iscensättningar av sina entréer, dels genom sina alltmer figurskulpterande, glamoriserande kostymer, genom sitt genomstuderade, feminint gracila rörelseschema och – sist men inte minst – sitt sätt att under första numret säkerställa att publiken älskade henne. När färgteve introducerades 1968, var just Baker en av de första färgattraktionerna som visades, filmad på Olympia i Paris.⁶⁶

Om Baker under sin tidigaste period drev med de publikers som fann henne ”underbar”, såg hon under sin senare karriär till att vara just det med hjälp av en voluminös, strass- och paljettbemängd estetik – avsedd att ses från parkett- eller balkongplats. Phyllis Rose skriver i sin biografi att Baker under sitt uppträdande på The Strand i New York 1951 inprickat ”varenda rörelse, varenda replik [...] så att den åstadkom största möjliga effekt. Hon ersatte med artisteri det hon mist genom tidens flykt. En kväll såg hon en man alldeles intill scenen som tittade på henne genom en kikare. Hon stoppade föreställningen och sade till publikens jubel: ’lägg undan den där. Den förstör illusionen’”.⁶⁷

NOTER

1. Ann Douglas, *Terrible honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995), 353.
2. Joséphine Baker, *Regnbågsbarnen: En bok av Piet Worn: Text av Joséphine Baker, under medverkan av Jo Bouillon* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1957).
3. Se bland annat Benetta Jules-Rosettes bok, en av de senaste i raden av biografier, *Josephine Baker in art and life: The icon and the image* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007), 13–19.
4. Se Petrine Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920s* (London: Thames and Hudson, 2000); Michael Borshuk, "An intelligence of the body: Disruptive parody through dance in the early performances of Josephine Baker", *Embodying liberation: The black body in American dance*, red. Dorothea Fischer-Hornung & Alison D. Goeller (Hamburg/London: LIT verlag, 2001) 41–57; Farès El-Dahdah, "The Josephine Baker House: For Loos's pleasure", *Assemblage*, nr 26, 1995, 72–78; Samir Dayal, "Blackness as symptom: Josephine Baker and European identity", *Blackening Europe: The African American presence*, red. Heike Raphael-Hernandez (New York: Routledge, 2004); Mary L. Dudziak, "Josephine Baker, racial protest, and the Cold War", *The Journal of American History*, vol. 81, nr 2, 1994, 543–570; Michel Fabre, "International beacons of African-American memory: Alexandre Dumas père, Henry O. Tanner, and Josephine Baker as examples of recognition", *History and memory in African-American culture*, red. Geneviève Fabre & Robert O'Meally (New York: Oxford University Press, 1994), 122–129; Terri Francis, "Embodied fictions, melancholy migrations: Josephine Baker's cinematic celebrity", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005; Andy Fry, "'Du jazz hot à La Créole': Josephine Baker sings Offenbach", *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, nr 1, 2004, 43–75; Henry Louis Gates Jr. & Karen C. C. Dalton, "Josephine Baker and Paul Colin: African American dance seen through Parisian eyes", *Critical Inquiry*, vol. 24, nr 4, 1998, 903–934; Janell Hobson, *Venus in the dark: Blackness and beauty in popular culture* (New York: Routledge, 2005); Jules-Rosette; Kathryn Kalinak, "Disciplining Josephine Baker: Gender, race, and the limits of disciplinarity", *Music and cinema*, red. James Buhler, Caryl Flinn & David Newmeyer (Hanover, N.E.: Wesleyan University Press, 2000); Anthea Kraut, "Between primitivism and diaspora: The dance performances of Josephine

- Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham”, *Theatre Journal*, vol. 55, nr 3, 2003, 433–450; Nancy Nenno, ”Feminity, the primitive, and modern urban space: Josephine Baker in Berlin”, *Women in the metropolis: Gender and modernity in Weimar culture*, red. Katharina von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997), 145–161; Wendy Perron, ”Dance in the Harlem Renaissance: Sowing seeds”, *Embodying liberation*, red. Fischer-Hornung & Goeller, 23–39; Charlene Regester, ”The construction of an image and the deconstruction of a star: Josephine Baker racialized, sexualized and politicized in the African-American press, the main stream press, and FBI files”, *Popular Music and Society*, vol. 24, nr 1, 2000; Andrea Stuart, *Showgirls* (London: Jonathan Cape, 1996); och Fatimah Tobing-Rony, *The third eye: Race, cinema and ethnographic spectacle* (Durham: Duke University Press, 1994). För ett svenskt/stockholmskt sammanhang se Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts, 2004) och Ylva Habel, ”To Stockholm with love: The critical reception of Josephine Baker, 1927–1935”, *Film History*, vol. 17, nr 1, 2005, 125–138.
5. En tidig bok på området är Donald Bogles *Toms, coons, mulattoes, mummies and bucks: An interpretive history of blacks in American films* (New York: Bantam, 1973).
 6. Karen Ross, *Black and white media: Black images in popular film and television* (Cambridge: Polity Press, 1996), 3. (Artikelns översättningar är författarens.) Ett exempel på stereotypkritik där större fältmedvetenhet kunde önskas är Allan Pred, *The past is not dead: Facts, fictions, and enduring racial stereotypes* (Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2004).
 7. Richard Dyer, *The matter of images: Essays on representation* (London: Routledge, 1993), 1f.
 8. Se till exempel Francis, 828, och Hobson, 95–96.
 9. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (Malmö: Arkiv, 2002), 40.
 10. Jonathan P. Eburne & Jeremy Braddock, ”Introduction: Paris, capital of the Black Atlantic”, *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005, 733.
 11. Ibid.
 12. Se även T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French* (Durham: Duke University press, 1999).
 13. Hobson, 23–29, 46. Baartman var sedan utställd på Musée de l’homme fram till 1974 och återbördades till sina släktingar först 2002.
 14. Hobson, 87–97; Borshuk, 46; Stuart, 78f; Sharpley-Whiting; Francis, 831; Archer-Straw, 122; Dayal, 38–39.

15. Archer-Straw, 53–56.
16. Ibid., 33. Se även Phyllis Rose, *Jazzålderns Kleopatra: En biografi över Josephine Baker* (1989; Stockholm: Norstedts, 1990) 47f.
17. Ibid., 30–37.
18. Ibid., 40–43.
19. Tobing-Rony, 39–41.
20. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness* (1993; London: Verso, 1996), 17–18.
21. Fabre, 126.
22. Rebecka Rutledge Fisher, "Cultural artifacts and the narrative of history: W. E. B. Du Bois and the exhibiting of culture at the 1900 Paris exposition universelle", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005, 747, 754.
23. Gates & Dalton, 906. Se även Archer-Straw, 44f.
24. Archer-Straw, 108f.
25. Fabre, 122ff.
26. Gates & Dalton, 904.
27. Francis, 830.
28. Archer-Straw, 97.
29. Se till exempel Register, 1; Stuart, 89f.
30. Jean-Claude Baker, *Josephine Baker: The hungry heart* (New York: Random House, 1993), 48, 74, 116.
31. Dalton & Gates, 908–914.
32. Perron, 27f, 34.
33. Jed Rasula, "Jazz as a decal for the European avant-garde", red. Raphael-Hernandez, 27.
34. Se till exempel Borshuk, 51–55.
35. Francis, 830.
36. Foucault, 53.
37. Homi Bhabha, "The Other question", *The location of culture* (1994; London: Routledge, 2006), 95.
38. Ibid.
39. Hobson, 96; Jules-Rosette, 3, 48f; Francis, 833ff.
40. Dayal, 36–38.
41. Ibid., 43.
42. Ibid., 45.
43. Se till exempel Charlene Registers kritiska diskussion kring detta i "Stepin Fetchit: The man, the image, and the African American press", *Film History*, vol. 6, nr 4, 1994, 502–521.

44. Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 19f.
45. Ibid., 6.
46. Ibid., 8.
47. Ben Singer, *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts* (New York: Columbia University Press, 2001); Wolfgang Schivelbusch, *Järnvägsresandets historia: Om rummets och tidens industrialisering under 1800-talet* (Lund: Arkiv, 1998).
48. Fornäs, 45.
49. *Folkets Dagblad* 24/3 1931.
50. *SF Veckoprogram*, nr 16, 1931, 30.
51. Ibid., 8.
52. Kenneth Macpherson citerad i Jane Gaines, *Fire and desire: Mixed-race movies and the silent era* (Chicago: Chicago University Press, 2001), 1.
53. Tobias Nagl, "Louis Brody and the black presence in German film before 1945", *Not so plain as black and white: Afro-German culture and history, 1890–2000*, red. Patricia Mazón & Renhild Steingröver (New York: University of Rochester Press, 2005), 111.
54. En utförlig diskussion om stockholmsmottagandet av Baker finns i Habel.
55. *Aftonbladet* 16/7 1932.
56. *Svenska Dagbladet* 13/1 1935.
57. *Vecko-Journalen*, nr 4, 1935.
58. *Social-Demokraten* 13/1 1935.
59. Sign.: Jerome, *Dagens Nyheter* 13/1 1935.
60. Sign.: Filmson, *Aftonbladet*, 13/1 1935.
61. Yuri Tsivian, *Early Russian cinema and its cultural reception* (1994; Chicago/London: Chicago University press, 1998), 5.
62. Jan Holmberg, *Förtätade bilder: Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Stockholm: Aura Förlag, 2000), 57ff, 109.
63. Tsivian, 131. En kortare, något annorlunda översättning hittas i Holmberg, 58.
64. Jan Olsson, "One commercial week: Television in Sweden prior to public service", *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Olsson & Lynn Spigel (Durham: Duke University Press, 2004), 258.
65. "Chevalier & Co", *Svenska Dagbladet* 14/2 1956. Recensioner av Bernsshowen kan till exempel ses i *Stockholms-Tidningen* 2/2 1956.
66. *Röster i radio/TV*, 7–13 december, 1968.
67. Rose, 215.



Mediemaskiner

Torsten Weimarck

Vardagstingens visuella brus: Mediala aspekter på teknologi- och designhistoria

FÖR ATT SÄGA det direkt: exempelvis *telefoni* är förstås ett medium, liksom radion och televisionen är massmedier. Men kan också själva *telefonapparaten* ses som ett medium, alltså inte bara som ett redskap för telefonsamtal utan som ett (mass)medialt *visuellt* objekt i sig själv? Och gäller det på motsvarande sätt, radio- eller televisionsapparaten? Produceras och sprids det några budskap från telefonen, radion eller teven – när de *inte* är påslagna och inte används på avsett sätt då de ”förmedlar information eller underhållning” (som det bland annat heter i *Nationalencyklopedin* om massmediernas uppgift)?¹ Om så är fallet, hur går denna transmission till och vad är det för slags budskap som emanerar från de i övrigt avstängda apparaterna?

Å ena sidan, frågan är här lite retoriskt ställd till medieforskare, ty från mina utgångspunkter är svaret självfallet ja. Det är bland annat dessa de praktiska bruksföremålens mer eller mindre latent uttrycks- och budskapsnivåer – de som skapar affiniteten med konstföremålens ofta mer renodlat estetiska verkningssätt – som gör dem till objekt för humanistisk designforskning.² Men å andra sidan, för mig som bild- och visualitetsforskare kan det innebära vissa fördelar att betrakta också dessa vardagens ting och bruksföremål (som i egenskap av artefakter här betecknas som ”designföremål”) som visuella medier och i förekommande fall som massmedier. Det blir då självklart att se de-

sign som ett integrerat element inom den visuella kulturens område, i stället för att betrakta dessa objekt bara som en funktions- och uttrycksaspekt i förhållande till enskilda objekt. Och jag föreställer mig att det också kan vara upplysande för massmedieforskare att inte bara uppmärksamma själva medierna och deras informationsöverföring, utan även de i ett mediesammanhang mer obeaktade, indirekta budskap som likt ett visuellt och taktilt brus emanerar från sådana objekt.

Jag tänker här inte enbart på föremål avsedda för kommunikation av olika slag, utan på allt från tekniska ting – redskap, maskiner och apparater – till inredningar, möbler och prydnadsföremål från både äldre tider och idag. Adrian Forty påpekar inledningsvis och mer i förbigående i sin designhistoriska studie *Objects of desire*, att den som beklagar sig över till exempel televisionens massmediala roll som skapare av ideologi, fiktion och upplevd verklighet, gärna glömmer den enorma visuella och ideologiska retorik som emanerar från föremålsdesign och grafisk design i olika former.³ Det är precis detta faktum som min artikel vill belysa något ytterligare.

Medier hos McLuhan

Masskommunikationens medier – massmedierna – brukar betraktas som förmedlare av meddelanden riktade till en stor, heterogen och anonym publik, där alla i stort sett har samma möjligheter att ta emot utsagorna samtidigt, och där kontakten mellan sändare och mottagare inte sker direkt, ansikte mot ansikte. Sändaren är dessutom i första hand inte en individ utan en samhällelig institution, en organisation eller motsvarande. Det är inte svårt att sätta in de vardagliga designobjekten i en sådan teoretisk kontext.⁴

Jag vill här gripa tillbaka på Marshall McLuhans *Understanding media* från 1964 med den produktivt utmanande underrubriken *The extensions of man*, alltså ”människans utsträckningar” eller ”utbyggnader”. ”Utsträckning” (*extension*) var det ord René Descartes en gång använde för att karakterisera människokroppen. Han menade att det enda man med säkerhet kan säga om kroppen var att den är ”något som har utsträckning”, ett *res extensa*, som alltså inte bestäms av några metafysiska förbindelser utan helt prosaiskt av sina yttre mått.⁵ McLuhan betraktade medier av alla slag som redskap och medel för människ-

an att med konstgjorda metoder bygga ut sin kropp och sin kropps för-
mågor, och därmed successivt överskrida sina egna gränser. Medierna
överhuvudtaget, menade han, utgör därför det konstitutiva uttrycket
för människans intervenerande närvaro i världen genom skapandet av
artefakter, människogjorda ting.⁶

McLuhans utbyggnader och utsträckningar – alltså medier i hans
mening – omfattar inte bara olika slags offentligt tillgängliga kommu-
nikationsmedel för information och underhållning; det handlar lika
mycket om konkreta verktyg, redskap och hjälpmedel, alltså vehiklar
av olika slag: utvidgningar, hjälpkonstruktioner, tekniska såväl som
symboliska hävstänger och mer eller mindre provisoriska förlängning-
ar av den mänskliga kroppen. Sedan de lämnat den omedelbara för-
bindelsen med sin upphovsman, blir de ofta egendomligt självstän-
diga, avskilda och efterhand svåra att identifiera och härleda till de
kroppar eller kroppsdelar som de en gång varit eller emanerar från.
McLuhan säger i själva verket att det är vår kropp tillsammans med
dess kontext av konstgjorda delar och medierade utsträckningar, sub-
stitut och mer eller mindre artificiella erfarenheter, som helt enkelt ut-
gör den mänskliga världen, som alltså är en medierad representation
av den så kallat naturliga världen.

Denna definition av medier är betydligt vidare än den som traditio-
nellt har brukat användas, där man huvudsakligen har betraktat me-
dierna som uttrycksmedel eller kanaler för förmedling av information
och underhållning till en större eller mindre publik. Men ser man på
den här bokens olika artiklar finner man att medier och massmedier i
dagens forskning glädjande nog på ett helt annat, intressant och frukt-
bart sätt kan spänna över ett mycket bredare spektrum av områden.

Designobjekt som social materia

Att betrakta vardagens designobjekt som medier eller massmedier inne-
bär att på ett självklart sätt betrakta sådana ting som först och främst
formade av ett slags *social* materia snarare än fysisk. Eller rättare sagt:
den fysiska materien lånar sig till, eller tvingas på intrikata sätt, att un-
derkasta sig de historiska produktionsförhållandena så att materien helt
enkelt formas till ett visuellt uttryck för dessa – och därmed själv bli till
en del av dem. Detta tar sig förstås även uttryck i samhällets flora av
grafisk design, av visuella tecken och signaler, med vars hjälp samtiden

politiska, vetenskapliga och existentiella verklighetsuppfattningar kommuniceras. Jag vill alltså med utgångspunkt i McLuhan gå ett steg vidare och argumentera för att detta sker inte bara via de traditionella massmedierna utan även i högsta grad via designobjekt av olika slag.

Ett i detta avseende kanske oväntat exempel, men som jag ändå uppfattar som märkligt utforskat från mediala utgångspunkter, är *ornamentik*. Den klassiska ornamentiken brukar oftast ses som teknologins motsats, ett dekorativt utanverk med ett koncentrat av mer eller mindre frilagda stilegenskaper. Men dess ursprung kan i själva verket ofta också ledas tillbaka till avtrycken av teknologins och särskilt *mekanikens* mycket konkreta fantasier. Se till exempel på 1400-talets belägringsmaskiner, ofta byggda efter förebild av ett kraftigt djur format som ett enda skräckinjagande ornament, eller 1500-talets överdekorerade furstliga triumfvagnar, där de dekorativa elementen knappast kan skiljas från den mekaniska teknologin för kraftöverföring och styrning. Eller 1600-talets stora, urverksdrivna, förment *automobila*, alltså självvrörliga, processionsfordon, som fanns vid en del praktälskande europeiska hov. Eller 1700-talets alla snillrika mekaniska dockor som spelade hammarklaver eller ryckigt skrev sitt namn – allt detta som konsthistorien gärna behandlar som tekniskt kuriösa *automata* och teatraliska schabrak, men som har en ornamentalt uppbyggnad – ja, det är verkligen fråga om en mcluhansk *utbyggnad* – och utformning som ibland bara med svårighet kan skiljas från den teknologiska konstruktionen. Sådana uttryck står ofta, särskilt under äldre skeden, i ett påfallande nära förhållande till varandra.⁷ Ornamentiken kan alltså på ett kanske oväntat, men mycket fruktbart sätt betraktas som ett slags visualiserad teknologi och som en friare gestaltning av samtidens teknologiska tänkande. Det är dessa gestaltningar som också brukar kallas – *design*. Den ibland förväntade motsättningen mellan ornamentik och teknologi kan därför i dessa sammanhang visa sig vara mer eller mindre skenbar.

Funktionalistiska doktriner har som bekant renodlat denna tanke och menat att objektens visuella uttrycksnivåer idealt helt enkelt bör sammanfalla med den tekniska och praktiska ändamålsenligheten, en tanke som under efterkrigstiden problematiserats i allt högre grad, där funktionalismen ibland kan framstå närmast som en kommandofilosofi för social ingenjörskonst. Under alla omständigheter blir slutsatsen att det självfallet ofta finns ett mångdimensionellt samband mel-

lan ett objekts praktiska funktion och dess visuella uttryck, men att det samtidigt också finns ett ganska stort spelrum dem emellan: alltifrån förstärkande visuella artikuleringar och dekorationer av olika slag, till mycket medvetna, fria narrativa och associativa lekfullheter. Och rör vi oss med gamla föremål, exempelvis vapen, kan skillnaden mellan dekorativ utsmyckning och jaktmagiska bildtecken, överhuvudtaget inte upprätthållas.

De tekniska tingens symboliska kommunikation

Min utgångspunkt här är ett annat i estetiken närliggande, och i och för sig välkänt fenomen: att en artefakt, avsedd för ett visst praktiskt ändamål, därutöver även har eller kan ha andra uttryck och uttrycksnivåer än de som har med föremålets praktiska funktion att göra. Istället är de baserade på den visuella perceptionen och upplevelsen av själva föremålet i dess faktiska närvaro som materiellt objekt, givetvis individuell tolkat och inte som medel för andra syften, praktiska eller symboliska. Bruksföremålet har andra, visuellt åtkomliga sidor än de som har direkt med den praktiska funktionen att göra (även om dessa synliga formegenskaper självfallet kan ha en rad uppgifter som ligger i närheten av och på olika sätt understöder den praktiska funktionen). Det rör sig då om bland annat formbildningen, materialet, materialbehandlingen och färgen, doften, tyngden, klangen, men också om hur den teknologiska konstruktionen kommer till visuellt uttryck. Redskap och verktyg kan därför ses som medier i utvidgad mening – i syfte att åstadkomma eller kommunicera det ena eller andra. Men så länge som föremålet också visuellt huvudsakligen kan tyckas signalera eller uttrycka sin praktiska funktion, lägger man ofta inte ens märke till de andra uttrycksnivåerna, särskilt som det finns en inneboende tendens i varje medium att dölja sig självt i egenskap av medium och förvandla detta till en *andra natur*, vilket gör själva medieringen mer eller mindre osynligt. Man kan, som Niklas Luhmann inledningsvis skriver i *Die Realität der Massenmedien*, ”genomskåda effekten och man kan reflektera över den teoretiskt. Men det rör sig inte om en hemlighet, som upplöses när man lär känna den. Snarare kan man tala om ett ’egenvärde’ eller ’egenbeteende’ – alltså om retroaktivt stabiliserande faktorer, som fortsätter att vara stabila, även när deras uppkomst och funktionsätt uppdagas.”⁸

Men en sådan process återfinns också i annan och omvänd form.

Till exempel hos ett objekt eller en apparatur vars formbildning, konstruktion, material och materialbehandling framstår som helt bestämd av föremålets tekniska funktion. Jag syftar då inte på exempelvis radion, teven, telefonen eller datorn; de har en mellanställning här i och med att de är så starkt konkurrensutsatta på varumarknaden och därför på olika sätt ofta är föremål för intrikata varuestetiska åtgärder.⁹ Snarare avser jag sådana trivialiteter som badrummets tunna vattenledningsrör – som i mjuka, parallella slingor följer rummets väggar – eller hela det väldiga, mörklagda, uppochnedvända orkesterdiket av fläkrör och ventilationstrummor som trängs under varuhusets tak, eller ackumuleringen av till varandra fogade formelement i en trafikmaskin – vägars, bangårdars och flygplatsers uppenbart kartografiskt bestämda system av filer, spår och rullbanor – som förvandlar platsen och jorden och hela det tidigare landskapets självförglömmande drömeri till vad som skulle kunna kallas ett *logistiskt kommandoställe för tillåtna rörelser*, i full skala och i stort sett utan möjligheter till alternativa vägar, därför att de enda sådana utrymmen som finns kvar är *icke-platser*, platser som bara existerar som ett slags visuellt och topografiskt brus, vilket trots detta kan vara nog så ögon- och öronbedövande.¹⁰

Det är alltså fråga om ting och system, som kan tyckas vara helt bestämda av den tekniska konstruktionens och effektivitetens krav. Det jag här vill fästa uppmärksamheten på är att dessa liksom ”stumma” eller ”osynliga” kommunikationsobjekt eller medier – vilkas påstådda syfte inte är att kommunicera utan att verka – *också* har ett visuellt retoriskt utseende, som så att säga ständigt har varningslampan ”Sändning pågår” tänd. Det vill säga: i själva verket kommunicerar de oupphörligt med omgivningen, gestikulerar och talar påstridigt sitt ordlösa, visuella språk. Det som kommuniceras är inte några massmediala meddelanden eller påståenden, inte någon information eller ens underhållning, utan det som först och främst skickas ut är ett ändlöst *regelsystem*, ett visuellt språk: en självinstruerande handledning i en socialt bestämd kommunikationspraktik, en åskådlig och automatiskt implementerande bruksanvisning till en förment fullständig visuell grammatik eller harmonilära, som kontinuerligt och omärkligt överförs till mottagarens sinnen, vilka i sin tur omedelbart, och oftast omedvetet, införlivar den med sina egna syften och tar den i autentiskt bruk i sitt eget liv.

Tingens visuella språk

Jag betecknar lite oprecist detta visuella regelsystem som ett ”språk” eller ett ”bildspråk”, detta i brist på en bättre term. Visserligen brukar ”språk” ställas i motsats till just ”bild”, eftersom det förra består av en kontinuerlig följd av tecken, som utvecklar en språklig utsaga i ett mer eller mindre rationellt meningssammanhang. Bilden däremot är uppbyggd i rytmiskt komponerade sviter med diskontinuerligt placerade och fritt ordnade teckenelement, vilkas innebörder inte heller är fixerade på samma sätt eller med samma slags parametrar, som verbalspråkets ord (det är egentligen bara i fråga om *föreställande* bilder som betydelsen byggs upp på ett sätt som har vissa, men bara vissa, beröringspunkter med det verbala språket). Men jag har här ändå talat om *visuellt* ”språk” eftersom jag menar att det som överförs är ett slags bildmässig formlära med en rad konventioner om hur teckenelementen kan formas, ordnas och relateras till varandra. Det är alltså fråga om konventioner för bild-element om hur dessa kan kombineras som ingår i det visuella instrumentarium som vi använder, såväl för att förstå världen och oss själva med, som för att skapa kroppsliga utbyggnader, medier och representationer, alltså ytterst – för att *skapa verklighet*.

Detta senare slags informationsöverföring från tingen som omger oss sker inte på en nivå som kan kallas intellektuell eller rationell utan den sker kroppsligt, via sinnena, alltså mer eller mindre bortom medvetandet. Det som mottas är inte en utsaga eller ett sakligt budskap eller meddelande av ett eller annat slag utan en uppsättning förväntningar, benägenheter och koder, kort och gott: ett visuellt system av konventioner, som kan ses som en bildmässig motsvarighet till verbalspråkets grammatik med sin formlära, men med en friare syntax. Den talar om hur man gör eller kan göra, hur man förstår, kombinerar, upplever och associerar. Den innehåller en uppsättning betraktelsesätt för hur verkligheten kan uppfattas som ofta tar sig uttryck i en visuell attityd, en stil eller livsstil, ett mode. Detta kan ses som en parallell till omvandlingen av föremålsproduktionen i en upplevelseekonomi.

Denna till sinnena överförda kunskap betecknades i äldre kunskapsteori som *estetisk* (som också är den ordagranna betydelsen av ordet: alltså *sinnlig kunskap*, till skillnad från den rationella, teoretiska, respektive den praktiska kunskapen). Här finns just en viss, men tyd-

lig överensstämmelse även med den nutida betydelsen av begreppet *estetisk*.¹¹ Den sinnliga kunskapen innebär att ha en viss benägenhet och inställning till något, medan den praktiska kunskapen är mer instrumental och inriktad på enskildheter. Den sinnliga kunskapen utgörs av ett socialt producerat, kroppsligt vetande, en benägenhet, ett rörelsemönster, en praktisk livskonst, en kunskap som avsatt sig som ett fysiskt reaktionssätt i den egna kroppens muskler, organ och nerver och som nästan inte går att stå emot: det är ett organens fysiska svar som kontinuerligt avkrävs oss på de sociala, psykiska och existentiella situationer som vi hamnar i.

Metoden för att överföra olika former av kunskap kallades i det arkaiska Grekland för *mimesis*, ett ord som senare kommit att få en delvis annorlunda, snävare betydelse som *avbildning* – särskilt då av ett objekts yttre drag. Begreppet hör numera nästan enbart till konstarnernas område. Men tidigare tycks *mimesis* främst ha varit en term som var knuten till härmande kroppsrörelser i dans, sång och musicerande i samband med riter, och i överförd betydelse användes termen vidare i förbindelse med lärande och pedagogik. I barnuppfostran handlade det om att locka barnet att imitera och göra efter den äldre generationen, ja att bli vuxen genom att leka vuxen, härma de vuxna. Detta skedde förstås inte genom att barnet meddelades något slags ”information” utan genom att barnet imiterade och avbildade den äldre generationens *sätt att vara*. Denna pedagogik bygger helt på exemplets makt, inte på abstrakta kunskaper, än mindre på disciplinär kontroll. Sitt modersmål lär sig till exempel alla barn överallt på detta mycket elementära och effektiva sätt, och alls inte genom språkstudier. Det var på detta vis som barnen efter hand lärde sig att klara sig på egen hand: man lärde sig sitt modersmål och de praktiska och intellektuella tekniker man behövde genom att imitera och på det sättet successivt erövra de metoder som krävdes för livsuppehållet i den värld man levde i. Kunskapsöverföringen skedde imitativt, sinnligt, från kropp till kropp, och barnen härmade de äldre och lät deras förebilder eka och så småningom rota sig och utvecklas i sin egen kropp.¹²

Budskap och estetik

Här har jag försökt att beskriva två olika slags meddelanden och arter av kunskaper. Den ena – den mimetiska – bygger i det typiska fallet på

imitation av ett beteende, en elementär, fysiskt och kroppsligt speglande reaktion på en annan kropps uttryck – som när vi samtalar med en person och stödjer henne eller honom (eller vägrar att göra det) på ett liknande imitativt sätt i vår egen kropp, som när vi skrattar och gråter med skådespelaren och empatiskt imiterar dennes belägenhet i en filmberättelse. Den mimetiska reaktionen på en människokropp är primär och uppenbart exemplarisk i den meningen att den lockar till imitation, men motsvarande tycker vi oss ofta kunna spåra i våra sinnliga och associativa reaktioner på *tingens* fysiska uttryck av proportioner, formbildning, färgegenskaper, materialkvaliteter av olika slag och de bilder och minnesbilder som dessa skapar eller väcker. Vi kan i viss utsträckning viljemässigt styra våra efterbildande reaktioner, men de upplevs snarare ofta som nästan ofrivilliga, automatiska. Den ”information” som i en sådan kroppslig och gestisk kommunikation överförs från en person till en annan eller från ett objekt till en betraktare eller brukare, bygger i första fallet på medkännande, empati och imitation i vid mening, respektive känsla av existentiell, identitetsmässig igenkänning, behaglig och lustfylld hanterlighet och inbjudande materialkänsla. Informationens ”innehåll” är en upplevd emotionell samstämmighet som rör attityd, stil, grundläggande värderingar och det språk eller kodsysteem som används för att uttrycka detta. Det andra slaget av meddelande är sak-, funktions- och faktainriktat, och bygger på rationalitet och kalkylerad prestanda, intellektuella överväganden och/eller teknologisk ändamålsenlighet.

Dessa distinktioner återfinns i många sammanhang. I reklamen är de ofta mycket tydliga, där det å ena sidan finns ett budskap som mer eller mindre rationellt argumenterar för att exempelvis köpa en viss produkt, å den andra sidan att med estetiska medel – alltså egentligen kroppsligt och sinnligt – försöka övertyga betraktaren om att denne har ett emotionellt, existentiellt eller identitets- och livsstilsmässigt behov som kan tillfredsställas genom innehavet av en viss produkt, eller genom igenkännandet och åsynen av dess logga eller motsvarande. Det förra budskapet kan man, om man så vill, stå emot med rationella medel, medan det senare kan vara svårt, ibland nästan omöjligt att värja sig mot, eftersom det berör en helt annan och mer elementär nivå: det är en *upplevelse* som härstammar från det sedda, och som sådan tar den plats i den egna kroppen och blir en del av denna. I traditionella, normativa uppfattningar om figurativ bildkonst i Västerlan-

det finns det ett motsvarande glapp i synen mellan *linjens* avbildande figurationer, som ansetts stå tankens och textens rationalitet nära, och *färgen*, som liknats vid musik med sin mer omedelbart sinnliga, materiellt grundade verkan på betraktarens sinnen.

I de praktiska bruksföremålens värld kan dessa nivåer också för det mesta tydligt erfaras, eftersom vår reaktion på omvärldens ting också är mimetiska, utöver att de ofta ingår i mer instrumentala och praktiska sammanhang för oss. Sådana ting kan framställa sig som ändamålsenliga för det ena eller andra – det är den rationellt sakliga aspekten (som motsvaras av det avbildade motivet hos föreställande bilder). Därutöver kan de alltså ha intrikata, associativa estetiska egenskaper som gör dem till visuella, men likväl ofta i praktiken till ”osynliga”, estetiska objekt och aggregat för överförande av ideologi i stora, sammanhängande sjök. Upplevelsen av sådana kan skapa allt mellan stark vikänsla och samtidskänsla, till – om man inte samtycker – djupt främlingskap.

Ett motsvarande exempel på dessa väsensskilda uttrycksnivåer kan man återfinna inom den tidigaste varuproduktionen av bilder. Denna skapade en relativt stark åtskillnad mellan den professionellt tillverkade bildens yttre, materiella och formmässiga uttrycksegenskaper så som dessa framstod i marknadsoffentlighetens värdering av den på bilden nedlagda yrkesskickligheten, och samma bilds specifika roll och bestämda innebörd eller funktion som den hade i den mer eller mindre privata sfärens brukskontext som den var ämnad för. Men inom bildkonsten finns det, sett i ett längre tidsperspektiv, ofta också en väg *tillbaka* från dessa privatsfärens värdeskalor till offentlighetens ofrånkomliga fokusering på bildens yttre uttrycksegenskaper. Det kan ske när exempelvis en porträttmålning från högrenässansens Italien, alltså ett slags bruksföremål för den dåtida beställaren, av olika skäl togs ur bruk och flyttades bort från sin ursprungliga kontext (vilket kunde bero på att exempelvis den avbildades identitet glömts bort, att målningen blivit krigsbyte och därför hamnat i ett nytt betydelsesammanhang, eller att den till exempel flyttats till en konstsamling). Porträttet kunde då komma att framstå som ett visuellt objekt med huvudsakligen *estetiska* egenskaper (som också är den klassiska definitionen av ett *konstverk*), alltså motsatsen till de avbildande egenskaper målningen haft i sin konkreta brukskontext.

Epilog kring medier och performativitet

Niklas Luhmann har påtalat att han ”med begreppet massmedier avser alla inrättningar i samhället som vid spridningen av kommunikation använder sig av tekniska medel för mångfaldigande. Särskilt avses böcker, tidskrifter och tidningar som framställs med tryckpress; men också varje form av fotografisk eller elektronisk kopiering, i den mån de producerar produkter i stort antal utan begränsning av adressaterna.” Vidare hävdar Luhmann att utbredningen av kommunikation via radio och teve också ”faller inom begreppet såvida de är allmänt tillgängliga och inte bara tjänar som telefonförbindelse mellan enskilda mottagare. [...] Under alla omständigheter består det avgörande i att det inte kan förekomma någon samtidig interaktion mellan sändare och mottagare.”¹³

Att se designobjekt i ett medie- eller massmediesammanhang innebär därför i och för sig inga större problem. Design i form av konsthantverk – unikt eller i liten upplaga – är inte ett massmedium utan snarare ett medium, eftersom uttrycket eller kommunikationen inte mångfaldigas (med allt vad det implicerar). Konsthantverket har här samma status som skulpturen. Det är tydligt att det inte är mångfaldigandet i sig som är det avgörande utan själva den *tekniska* reproduktionen. Ett designföremål i massupplaga uppfyller så vitt jag kan se helt klart kriterierna för att vara ett massmedium i Luhmanns mening.

Men här framkommer något som skulle kunna kasta nytt ljus även på massmedierna i mer traditionell mening. Det är nämligen tydligt att vad som är ett massmedium enbart brukar definieras ur *produktionens* och *producentens* synvinkel. Detta är otvivelaktigt fråga om ett förlegat perspektiv, framför allt om det används som det enda. Förutsättningarna för detta betraktelsesätt torde historiskt vara skapade av offentlighetsformer som är förknippade med de historiska massmedierna. Men om man i stället provar att (även) låta betraktaren och brukaren och dennes performativa, mycket egna upplevelse och bruk av objektet stå i centrum, vilket skett med allt starkare eftertryck i bildvetenskaplig forskning, är frågan om det tekniska mångfaldigandet av mycket begränsad betydelse. Sett ur betraktarens synvinkel spelar det då ingen roll om objektet är ett unikt original eller en massstillverkad kopia. Det har inte heller någon betydelse om objektets avsedda funktion, innebörd eller budskap, sett ur upphovsmannens eller beställarens synvinkel, missförstås eller vantolkas. Till sist inte heller om det

är fråga om ett människogjort, socialt objekt eller om det är skapat av naturen eller slumpen.

Den upplevande människan har tolkningsföreträde, även om de mimetiskt överförda, historiska, kulturella och gruppbundna estetiska koderna i viss mån begränsar och anger vad som är möjligt att tänka, känna och uppleva i en viss historisk situation. Det som gör detta faktum så viktigt är – som jag framhållit ovan – inte i första hand att det skulle handla om vad som exempelvis upplevs som vackert utan om hur upplevelsen av *det sanna*, ja, *det verkliga* skapas.

NOTER

1. Lennart Weibull, "massmedier", *Nationalencyklopedin*, band 13 (Höganäs: Bra Böcker, 1994), 134.
2. Härmed avses alltså främst objekt av det slag som behandlas i till exempel Lasse Brunnströms *Svensk industridesign: En 1900-talshistoria* (Stockholm: Norstedt, 1997), Adrian Fortys *Objects of desire: Design and society 1750–1980* (London: Thames and Hudson, 1986) eller i John Heskett's *Industrial design* (London: Thames and Hudson, 1980).
3. Forty, 9.
4. Se referenser under not 2.
5. För en kortfattad men instruktiv redogörelse för Descartes tänkande, se Rolf Lindborg, *René Descartes* (1968; Lund: Doxa, 1980). Se även den, i sammanhang med McLuhans uppfattning om medier som artificiella, tekniska och/eller mekaniska kroppsliga "utbyggnader", belysande översikten i Rolf Lindborg, *Maskinen människan och doktor La Mettrie: L'Homme machine på svenska med inledning och kommentarer* (Lund: Doxa, 1984), kap. "Cartesianismen och sedan".
6. Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man* (1964; New York and London: Routledge, 2001), 3–6 och passim. Se även till exempel Todd Kappelman, "Marshall McLuhan: The medium is the message": <http://www.leaderu.com/orgs/probe/docs/mcluhan.html> (senast kontrollerad 30/5 2008).
7. Om *ornamentik* i detta perspektiv, se till exempel Jörg Jochen Berns, *Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine* (Berlin: Wa-

- genbach, 1996); André Chastel, *Die Grotteske: Streifzug durch eine zügellose Malerei* (Berlin: Wagenbach, 1997); och min *Anatomi och akademi: Några aspekter på människokroppens historia i nya tidens konstnärsutbildning och ateljépraktik, med särskild tonvikt på anatomiundervisningen vid konstakademierna i Stockholm och Köpenhamn fram till 1800-talets början* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1996), 103–106, 163f.
8. Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien* (1996). Min översättning följer den danska, *Massemediernes realitet* (København: Hans Reitzels Forlag, 2002), 9.
 9. Om *varuestetik*, se Wolfgang Fritz Haugs klassiska *Kritik av varuestetiken* (1971; Stockholm: Pan/Norstedt, 1975).
 10. Om *icke-platser*, se Marc Augé, *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (London: Verso, 1995).
 11. Se Haug, del 1.
 12. *Mimesis*-begreppets ”försokratiska” historia belyses av bland andra Wladyslaw Tatarkiewicz i artikeln ”Mimesis”, *The dictionary of the history of ideas: Studies of selected pivotal ideas*, vol. 3, red. Philip P. Wiener (New York: Charles Scribner’s Sons, 1973), 226–230; även tillgänglig på internet: <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv3-27> (senast kontrollerad 30/5 2008). I Matthew Potolskys nyligen utgivna studie *Mimesis* (New York/London: Routledge, 2006) finns en utmärkt översikt och diskussion av begreppets mångdimensionella betydelse också i ett aktuellt postmodernt perspektiv. Den mimetiska pedagogikens metodologi finns beskriven (oftast under andra beteckningar) i åtskilliga socialantropologiska fältstudier av stamsamhällen och gäller traditionsöverföringen av livskunskap och kompetens inom alla slags verksamheter i överlevnads-konst som livet i ett visst samhälle kräver. Se även Jordan Zlatev, ”Mimesis: The ’missing link’ between signals and symbols in phylogeny and ontogeny?”, *Mimesis, sign and language evolution*, red. Anneli Pajunen (Turku: Turun yliopisto, 2002); även tillgänglig på internet: http://formes-symboliques.org/article.php?id_article=149 (senast kontrollerad 30/5 2008).
 13. Luhmann, 10.



Rasmus Fleischer

Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna

PÅ FLER ÄN ett sätt nådde musikens digitalisering en kritisk punkt kring millennieskiftet. Möjligheten till obegränsad reproduktion av digitala ljudinspelningar utan kvalitetsförlust, i kombination med personatorers anslutning till internet, utlöste som bekant en serie juridiska konflikter om upphovsrättslagens tillämpning. Striden rasar alltså jämt – och lär göra det under lång tid framöver. Musikens mediering har helt enkelt blivit föremål för konflikter på allra högsta världshandelspolitiska nivå.

I den allmänna debatten om musiklivets framtidsutsikter har en central fråga gällt vad som egentligen bör betraktas som artisters – och därigenom även branschens – primära verksamhet. Består musikekonomins nav i att ta betalt för musikupplevelser eller för musikkopior? Relationen mellan levande musik och musikens tekniska (re)produktion är emellertid ingen ny tvistefråga. En rad olika medietechniska förändringar har fått debatten att blossa upp under 1900-talet. Strider om hur nya ljudmedier skulle få användas, och i vilka sammanhang detta användande skulle medföra betalningsplikt, formade det upphovsrättsliga komplex av institutioner, avtal och lagtolkningar som än idag reglerar marknaden.

Syftet med den här artikeln är att historisera dagens situation genom att lyfta fram några exempel från 1900-talets olika strider om

”musikmekaniseringen”. De visar på lite olika sätt hur de mediehistoriska farhågor som tidigare motiverade dem skiljer sig från hur vi är vana att förstå dem idag. Uppfattningen att det i ”tekniken” fanns en generell tendens att ersätta mänskliga insatser – det som i industriella sammanhang kallats för rationalisering – var bland annat länge framträdande i diskussionen om musikens mediering. Många musikforskare, liksom musikernas fackliga företrädare, befarade att den teknologiska utvecklingen och uppfinnandet av ständigt nya ljudmedier och musikäbbarare, på sikt hotade att fullständigt utradera efterfrågan på musiker – och därigenom ödelägga musiken som konstform. ”Teknologin kan rycka loss musiken från den väv av mänskliga relationer där den traditionellt varit rotad”, som en musiksociolog drastiskt uttryckte det så sent som 1989.¹

Tanken att den tekniska reproducerbarheten helt skulle kunna tränga undan levande musikframföranden kan idag framstå som överdriven, för att inte säga paranoid. På senare år har snarare motsatsen börjat rapporteras: att konserter och musikfestivaler omsätter allt mer pengar, samtidigt som färre är villiga att betala för inspelningar.² Försöken att från musikerfackligt håll motverka ”musikens mekanisering” har därför idag övergivits. Men de strategiska val som en gång gjordes har givetvis präglat de institutioner och regelverk vars fortsatta öden i dag ter sig tämligen ovissa.

Med utgångspunkt i ovanstående utforskar den här artikeln hur Svenska Musikerförbundet försökte hantera frågan om ”mekanisk musik”, samt inte minst dess relation till ”levande musik”. Empirin är i första hand hämtad från organisationstidskriften *Musikern*, där åsikter i frågan – i synnerhet förbundsledningens – luftades titt som tätt. Fokus för min artikel ligger på 1970- och 1980-talen, men för att förstå den diskussion som då fördes är det nödvändigt med en tillbakablick på erfarenheterna av ljudfilmens genombrott kring 1930 – erfarenheter som på många sätt kom att präglade ett drygt halvsekels kamp mot ”den mekaniska musiken”.

Musikens mekanisering

Vid 1900-talets början var musikerns uppgift att leverera levande musikframträdanden. De nya teknikerna för ljudinspelning – fonograf och grammofon – saknade länge en reell praktisk betydelse för yrkesutövan-

det. Ännu under 1920-talet föreföll det faktiskt som om tidens audiovisuella medier snarare utvidgade arbetsmarknaden för frilansande musiker, än begränsade den. Genom radion efterfrågades till exempel musiker för direktsända framföranden, men framför allt var det den snabba utbredningen av biografer som ledde till en kraftigt ökad efterfrågan på musikernas tjänster.³ Stumfilmen var som bekant aldrig tyst utan förevisades så gott som alltid tillsammans med musikackompanjemang.

Ljudfilmens intåg i skarven mellan 1920- och 1930-tal innebar därför en chock för tidens musiker. Karl-Olof Edström har i sin historik över Svenska Musikerförbundet hävdad att omkring 40 procent av alla yrkesmusiker försörjde sig på biograferna, när den första ljudfilmen i landet visades i maj 1929.⁴ Stumfilmspianistens och de små biografkapellens tid var snabbt förbi. Efter bara ett par år tvingades Musikerförbundet konstatera att de sista återstående biografmusikerna hade fått sparken. Få fackligt aktiva musiker hade kunnat föreställa sig att ett nytt medium skulle kunna resultera i en så katastrofal arbetslöshet. De första diskussionerna om ljudfilmens inverkan på musikeryrkets förutsättningar hade exempelvis pendlat mellan optimism och pessimism. Olika skribenter i *Musikern* försökte foga samman de ofta motstridiga rapporterna i frågan, vilka framför allt kom från musikerfacken i USA och Tyskland. Medan det amerikanska facket krävde krafttag mot det ökande användandet av inspelad musik på biograferna,⁵ försökte de tyska musikerna å sin sida att med stort patos stå fast vid sin övertygelse om att ljudfilmen blott skulle bli en övergående fluga. Kanske skulle arbetstillfällena förloras för musiker i Amerika, förklarade de, men inte i det gamla Europa med sin robusta kulturtradition. Under det år då ljudfilmens snabba erövringståg var det stora diskussionsämnet i *Musikern*, förefaller tyskarnas relativa optimism ha delats av många svenska musiker.⁶ Redan vid slutet av 1930 hade dock de sista strimmorna av hopp försvunnit. Musikens mekanisering började framställas som en tragisk men oundviklig naturkatastrof.⁷

Under det tidiga 1930-talet tog pessimism och resignation överhanden på bägge sidor av Atlanten. James P. Kraft har till exempel visat hur amerikanska musiker tvingades se sitt arbetsliv vändas helt upp och ned. Deras sökande efter fackliga motstrategier mot vad de kallade *canned music*, ”musik på burk”, var dock helt lönlösa. Ordföranden för American Federation of Musicians, Joseph Weber, medgav exempelvis att hans prognoser varit alltför ljusa; nya ljudmedier hade

”bidragit till den fullständiga uttraderingen av musikern”. Likväl ansåg han det som utsiktslöst att sätta sig till motvärn mot vad som sågs som teknikens allmänna framåtskridande.⁸

Bilden var i stort densamma under hela 1930-talet, men på 1940 års kongress svängde USA:s musikerfack in på en mer offensiv linje. Då valdes nämligen en viss James Caesar Petrillo till ordförande, en man som redan gjort sig ett namn i kampen mot den inspelade musikens utbredning.⁹ Denna kamp tog sig snart nya uttryck, inte minst genom ett nationellt inspelningsförbud i början av 1940-talet. Denna minst sagt ovanliga form av strejk, som mer eller mindre fullständigt stoppade USA:s grammofonproduktion, syftade till att begränsa användandet av förinspelad musik i radio. Målet var att radiostationerna skulle tvingas att direktanställa fler orkestrar även om det var oklart exakt hur det skulle uppnås. Petrillo föreslog som ett alternativ att musikerfacket skulle tilldelas ett slags kollektiv upphovsrätt till all inspelad musik – framför allt som kompensation för alla de förlorade arbetstillfällena.

Efter ett års strejk accepterade skivbolaget Decca en kompromisslösning och skrev på ett avtal med facket, vilket senare följdes av andra skivbolag. För varje skiva som såldes i USA, skulle en viss royaltysumma betalas till en speciell fond, vilken i sin tur skulle ge pengarna vidare till lokala fackavdelningar, som på så vis kunde finansiera gratiskonserter där arbetslösa musiker kunde få sysselsättning.¹⁰ James P. Kraft må ha rätt i att kompromissen var unik för sin tid. ”Inget fackförbund hade någonsin tidigare tvingat arbetsgivarna att betala till en fond som skulle ge anställning och inkomst för arbetare som gjorts övertaliga genom tekniken.”¹¹ Samtidigt övergavs i praktiken den kvalitativa ambitionen att begränsa den inspelade musikens utbredning. Trots att nästa inspelningsstrejk i slutet av 1940-talet ledde till ett nederlag för facket, kunde fonden överleva med sanktion från den federala regeringen.¹² Och än idag inhämtar faktiskt Music Performance Trust Fund en liten avgift för varje såld skiva, och finansierar därigenom enligt uppgift 11 000 offentliga gratiskonserter varje år.¹³

Svenska Musikerförbundets strategier

Utvecklingen i Sverige var på flera sätt snarlik den i Amerika – om än i en annan omfattning. Ungefär samtidigt som James Caesar Petrillo påbörjade sin offensiva verksamhet, lade Svenska Musikerförbun-

det fram ett liknande förslag. År 1930 hade de fullkomligt underskattat ljudfilmen, och man var nu ytterst angelägen om att inte göra ett nytt misstag. Förbundet uppvaktade politiker i hopp om en skyddslagstiftning för att förebygga ytterligare mekanisering av musiklivet. Intressant nog var det emellertid inte främst grammfonproduktionen man riktade sin kritik mot – utan högtalarna. Hoppfulla fackförbundsmän tänkte sig en lag där allt offentligt bruk av högtalarmusik belades med olika avgifter, så pass höga att efterfrågan på levande musiker åter skulle börja stiga.¹⁴ Framgången lät vänta på sig, men den skulle komma – efter nästan ett halvsekel.

Traumatiska minnen av ljudfilmens konsekvenser för musikeryrket levde länge kvar inom musikerfacken och präglade deras strategier. Internationella musikerfederationen FIM drog exempelvis slutsatsen att ”mekanisering” kunde hota musikeryrkets själva existens. Grammfoner och bandspelare, radio och television, jukeboxar och diskotek kom därför från fackligt håll att ses som delar av en och samma oroväckande mekaniseringstendens. Dess resultat skulle ”obönhörligen [bli] att en allt mindre elit betjänar en allt större publik.”¹⁵ Grundsynen delades av FN-organet International Labour Organization, vilket i början av 1970-talet rent av uttalade sig officiellt om denna mediala tendens: ”Utvecklingen bringar berömmelse och pengar till den minoritet av utövare som gör inspelningar eller förekommer i radio eller TV; för återstoden av yrkets utövare betyder det osäkerhet inför framtiden och arbetslöshet.”¹⁶

Enligt argumenten ovan skulle ökade möjligheter att reproducera inspelad musik alltså leda till ett slags degenerering av den offentliga sfären; i slutändan hotade en passiv och alienerad kulturkonsumtion. Att i möjligaste mån försvara det levande musikutövandet mot att helt trängas ut av inspelad musik, blev särskilt under 1970-talet därför en högprioriterad kulturpolitisk uppgift för Musikerförbundet. Med glödande patos utvecklades resonemanget av Yngve Åkerberg, en man som tidigare spelat kontrabas i Radiosymfonikerna. Åkerberg var vice ordförande i musikerinternationalen FIM och framträdde alltmer som Musikerförbundets främste ideolog – detta redan innan han valdes till förbundsordförande 1976.¹⁷ Det var en post som Åkerberg innehade till 1984, och hans hjärtefråga var just att värna den levande musiken mot ”anstormningen av konkurrerande alternativ”.¹⁸ På en ledarsida i *Musikern* 1977 kunde därför grammfoner och kassetband beskrivas

som ”strejkbrytare” – en ganska udda formulering som erinrade om fackliga positioner ett halvsekel tidigare.¹⁹ För om musiker gick ut i strejk, men muzak och jukeboxar fortsatte att klinga, skulle då någon sakna deras insatser? Fanns det inget sätt att få maskinerna att tystna, så att strejkvapnets kraft kunde återerövas? Åkerberg menade sig dock samma år ha funnit ett sådant sätt, formulerat i ett förslag kring en utbyggd upphovsrättslag. ”All offentlig användning av bandinspelningar, skivor, kassetter osv måste medföra kostnad för nyttjaren”²⁰, hävdade han, annars ”kommer tekniska återgivningarna att på olika områden ersätta levande framföranden i mycket större omfattning än hittills.”²¹ Upphovsrätten beskrevs alltså *inte* som en ”intellektuell egendom”, med ett potentiellt marknadsvärde för individuella upphovsmän, utan som *musikerkollektivets vapen mot mekanisering*. Snarare än att kapitalisera på marknaden för inspelningar, ville man från förbundets håll förändra musikkonsumtionens sociala former – bort från inspelade slutprodukter och tillbaka till livemusik. Om man genom lagändringar kraftigt kunde fördyra olika nöjeslokalers användande av ”mekanisk musik”, skulle förstås efterfrågan på levande musik åter öka.

Stim, Sami, Ifpi – och ABBA

Det är bara kompositörer – och deras förläggare – som i egentlig bemärkelse kan inneha upphovsrätt till musik. För dessa finns sedan 1923 upphovsrättskollektivet Stim, vilket inkasserar licenspengar för alla slags offentliga framföranden, inklusive radio och teve. Romkonventionen, som undertecknades 1961 och också implementerades i svensk lag samma år, innebar dock ett helt nytt ”lager” av exklusiva ensamrätter till bruket av inspelad musik. Dessa så kallade *närstående rättigheter* tillkom utövande artister och musiker samt förstås fonogramproducenter, det vill säga skivbolag.²² Följden blev att Musikerförbundet – tillsammans med Teaterförbundet – grundade upphovsrättskollektivet Sami, för att förvalta dessa rättigheter. Likt sitt äldre syskon Stim började Sami med att driva in pengar från Sveriges Radio. Rättsprocessen om ersättningens storlek varade i fyra år och drevs i samarbete med skivbolagskartellen Ifpi. Från början kom Sami och Ifpi överens om att intäkterna skulle delas lika mellan musiker och skivbolag – en ordning som gäller än idag.²³

Ett av problemen var dock att lagen inte gav rätt till ersättning när

inspelad musik spelades i offentliga lokaler – en rätt som exempelvis kompositörer och musikförläggare sedan länge haft via Stim. Musikerförbundet med Yngve Åkerberg i spetsen arbetade därför länge hårt med denna fråga i akt och mening att ge Sami samma privilegier som Stim. Men det handlade förstås inte bara om ekonomisk ersättning. Stor vikt lades vid fackets möjlighet att i konfliktsituationer kunna dra tillbaka licenser och på så vis tysta musiken i offentlighetens högtalare. Målet var – som redan konstaterats – att kunna reglera utbredningen av inspelad musik i nöjeslivet.

Vid 1970-talets slut började det dyka upp en ny typ av musiklokal som enbart baserade sitt utbud på inspelad musik: diskoteket. De blev snabbt mycket populära och facktidningen *Musikern* framställde ofta diskoteken som det största hotet mot svenska musikers försörjning. Det kan möjligen te sig en smula komiskt, men var på flera sätt helt begripligt med tanke på att en mycket stor andel av Musikerförbundets medlemsskara bestod och består av dansbandsmusiker. Vid samma tidpunkt jublade andra grenar av musikbranschen över hur ABBA, ”Sveriges lönsammaste exportindustri”, fick intäkterna att skjuta i höjden.²⁴ Så icke Musikerförbundet, som i en stigande skivförsäljning snarare såg en rival till den levande musik som var deras medlemmars huvudsakliga levebröd. De utlyste en motoffensiv mot ”diskoteksvågen” – och ABBA – med det långsiktiga målet att värna dansorkestrarnas roll i Sveriges nöjesliv. Senvåren 1979 skred man till verket och lyckades få visst genomslag för sitt budskap. I *Rapport* förklarade nyhetsuppläsaren att ”köerna utanför Musikerförbundets arbetslöshetskassa blir längre och längre” och att det var diskoteken som orsakat detta. Musikerförbundet krävde inte bara en ”särskild diskoavgift” – vilket var hur tevenyheterna presenterade kravet på licensiering av högtalarmusiken – utan även att myndigheterna skulle dra in utskänkningstillstånden för alla de nöjeslokaler som gick över från dansband till disco.²⁵ Samtidigt deklarerade förbundsrådet, med sikte på den nationella kulturpolitiken, att ”ansvarskännande arrangörer och organisationer inte av ekonomiska skäl [får] hemfalla åt ett urskiljningslöst nyttjande av mekanisk musik som passiviserar och förflickar. Detta är tvivelaktigt ur kulturpolitisk synpunkt och förkastligt ur facklig.”²⁶

Musikerns redaktör nämnde just ABBA som ett exempel på ”spekulativ” musik som ”manipulerar” publiken, med ”snabba, stora, lättförtjänta pengar som primärt motiv”.²⁷ När Musikerförbundet i slutet av

1979 höll ett symposium kring ”dansmusiken inför 80-talet” avfärdade också ledande medlemmar diskomusiken som ett slags ”coca-cola-kultur” och ”importerad sörja”.

Något paradoxalt var en handfull discjockeys närvarande vid samma symposium. De hade just beviljats medlemskap i musikernas fackförbund, och invände naturligtvis att deras yrkesmässiga skivspelande också var en form av levande musik. Många av de närvarande musikerna betecknade sig dock för sällskapet. ”Ni DJ’s skapar ett behov som inte finns. Ni är verktyg åt grammofonbolagen”, lär någon ha påpekat. Eftersom diskotek var billigare än dansband ur arrangörsynpunkt, representerar discjockeys också en orättfärdig konkurrens, menade några dansbandsmusiker.²⁸ Dessutom uttrycktes åter en farhåga som under det gångna decenniet återkommit i Yngve Åkerbergs kolumner. Om ungdomar enbart lyssnar på och dansar till ”perfekta” studioproduktioner riskerar de att helt tappa känslan för ”den atmosfär som uppstår i utförandeögonblicket [vilken] är den livlina som vi måste bygga framtidens musikkiv på”.²⁹

Teknikens återkomst

Musikerförbundets kritik av den pågående discoboomen följde alltså både en kvantitativ och en kvalitativ linje. Förbundet sade sig värna om medlemmarnas arbetsmarknad men också om musikens ögonblicklighet. Motoffensiven kom dock snabbt av sig. Det nya decenniet tycktes föra med sig en ny syn på relationen mellan musik och teknik. Från ungefär 1980 medgav till och med Musikerförbundet att diskoteken hade kommit för att stanna; ändå såg man det som nödvändigt att fortsatt spjärna emot utvecklingen. Samtidigt svalnade spänningarna mellan musiker och discjockeys, och de senare välkomnades aktivt till facket.³⁰ Stegvis accepterade också facket under 1980-talet att inspelningar användes inte bara på diskotek, utan också som bakgrundsmusik på kaféer och restauranger. Vid decenniets slut föreföll den rådande synen inom Musikerförbundet således helt ha svängt. Från att ha sett bruket av inspelad musik som en konkurrent, betraktades den nu som ett komplement till den levande musiken.³¹

”Äntligen!” ska Yngve Åkerberg ha utropat 1986, när hans mångåriga lobbying uppnådde sitt mål. Upphovsrättslagen ändrades detta år så att Sami fick rätt att ta ut licensavgifter från diskotek och alla andra offent-

liga sammanhang där tekniskt reproducerad musik kunde höras. Påpassligt nog hade Åkerberg själv just avgått som förbundsordförande – och blivit VD för Sami.³² Intressant nog verkar Musikerförbundets och Samis ursprungliga motiv för att kräva denna reform – nämligen att *stävja* den inspelade musikens utbredning genom en kännbar fördyring – helt ha glömts bort samtidigt som reformen förverkligades. När verktygen slutligen fanns i fackets händer, talades det inte längre om att använda kontrollen över högtalarna för att ta strid mot ”mekaniseringen”.

I mitten av 1980-talet ersattes en teknologisk hotbild av en annan i *Musikerns* spalter. Oron för att synthesizers och andra elektroniska instrument skulle decimera musikeryrket ökade då påtagligt. Samtidigt som förbundet började acceptera den tekniska *reproduktionen* av musik, startades ett korståg mot nya tekniska möjligheter inom *produktionen* av musik. Fackliga försök att inskränka bruket av elektroniska instrument var förvisso ingenting nytt; redan 1939 rapporterade *Musikern* att det amerikanska musikerfacket förbjudit sina medlemmar att traktera Hammondorglar utan särskilt tillstånd.³³ Under tidigt 1970-tal hade också Åkerberg hävdat att påläggning av elektroniska effekter ”ersätter musiker, dvs stjal arbetstillfällen”.³⁴

Knappast någon fackmedlem hade emellertid kunnat undgå att se hur snabbt olika nya elektroniska instrument lanserats på marknaden. *Musikern* fylldes under 1970-talet av allt fler påkostade annonser för synthesizers, trummaskiner och effektmoduler. Maskinerna marknadsfördes främst för sin förmåga att ersätta ”riktiga” instrument,³⁵ och dansbandsmusiker som läste *Musikern* var uppenbarligen ivriga kunder. Samtidigt var deras fackförbund av den principiella uppfattningen att synthesizers skapade arbetslöshet och därför var ett hot mot samma dansbandsmusiker. Musikerna använde ju dem för att minska storleken på sina egna orkestrar. Frågan gavs på flera sätt ny aktualitet 1984. *Musikern* återgav det året debatter i det brittiska musikerförbundet, vars Londonavdelning något år tidigare vid ett stormigt möte hade ställt sig bakom kravet på ”en i praktiken total bannlysning av synthesizers”. Det hela kan förefalla egendomligt – och faktum är att en minoritet av de brittiska musikerna, vilka inte delade majoritetens antipati mot elektroniska instrument, såg sig tvungna att lämna facket och bilda en utbrytargrupp vid namn ”Union of Sound Synthesists”.³⁶

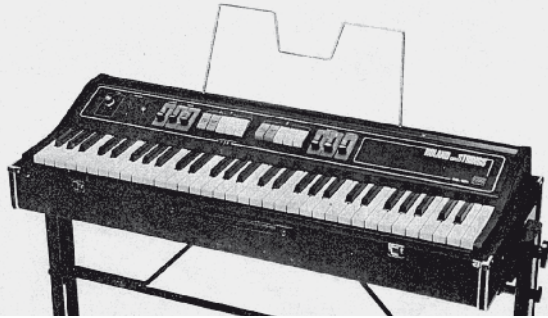
Även i Sverige kunde de som ville utforska ljudsyntesens möjligheter bli uthängda av sin egen fackförbundsledning. ”Tekniken har



Roland låter som en ros doftar

Roland string-machine

I ett litet, behändigt fodral kan Du nu bära med Dig en hel orkester med både stråkar och brass – en orkester som låter som en ros doftar. Hur doftar då en ros? Ja, vet Du inte det, så får Du gå in i en blomsterhandel och lukta själv. Och vill Du veta hur en Roland string-machine RS 101 låter, så får Du gå in till Din musikhandlare och lyssna – dofter och ljud kan inte beskrivas i ord.



Från slutet av 1970-talet fylldes fackförbundet *Musikern* av annonser för elektroniska instrument, vilka marknadsfördes som redskap för att ersätta "riktiga" instrument och musiker. Ur *Musikern*, maj, 1976.

funnit vägar att nedbringa kostnaderna för arbetskraften – i detta fall musikerna – våra medlemmar”, skrev bland andra Yngve Åkerberg. Upprört tillade han att musikerna ofta själva stod för investeringskostnaderna. ”Hur länge ska vi spela med i detta ödesspel?”³⁷ Musikerförbundets nye ordförande fruktade 1985 att musik i framtiden möjligen kunde bli en ”dataprodukt utan insats från spelande musiker”.³⁸ På fackmöten restes därför krav på att få staten med sig på en motstrategi – ”straffskatt på synthesizers, ungefär som den famösa kassettskatten.” Om varje såld synthesizer belades med en lagstadgad avgift, tänkte man sig, kunde de insamlade pengarna användas för att ”kompensera” det utrotningshotade släkte som trakterade ”riktiga” instrument, eller delas ut som ”stöd för större orkestrar”.³⁹

När Svenska Musikförbundets ledning och ombudsmän samlades sensommaren 1988 för att skissera ett handlingsprogram, rådde dock skilda meningar om synthskatten. Förslaget avfärdades till slut – framför allt av hänsyn till de band som helt byggde sin musik på elektroniskt skapade ljud.⁴⁰ På bara några få år tycks den musikaliska utvecklingen med andra ord ha gjort det omöjligt att avfärda dem som industrilakejer. Hur snabbt det fackliga motståndet mot syntharna gav vika illus-

treras också av att *Musikern* redan samma år började publicera den återkommande ”Görans Teknikhörna”, med entusiastiskt skrivna guider till elektroniskt musikskapande. En artikelserie 1990 förklarade till exempel både hur man kunde efterlikna blåsinstrument och hur man kan sampla ett inspelat trumbeat – utan ett ord om hotade arbetstillfällen.⁴¹ Sådant hade varit helt otänkbart bara några få år tidigare.

Mot en ny högtalarekonomi

Under 1980-talet skrevs själva definitionen av musikerns primära syssla så sakteliga om. Från levande framträdanden på estraden, kom musiker istället att ägna sig åt att producera inspelade slutprodukter för massreproduktion. Efter att Sami fått rätt att inhämta licenspengar för ”sekundärt nyttjande” av musik i offentliga högtalare, skred de genast till verket och slöt under 1986 kollektivavtal med företag inom butiks- och transportnäringarna. Året efter gick man vidare med att driva in licenspengar från mindre pizzerior, solarier och frisersalonger. Och kring millennieskiftet hade Sami nått fram till den svåra uppgiften att få hela Sveriges idrottsrörelse att betala för den musik som eventuellt kunde höras vid träningar.⁴² Även ungdomsgårdar, sjukhus och hotellrum anses alltså, enligt upphovsrättslig praxis, vara offentliga miljöer och därmed ersättningskyldiga för eventuell högtalarmusik.⁴³ Avgifterna bestäms utifrån lokalens storlek, öppettider och hur stor roll Sami tolkar att musiken har för verksamheten.⁴⁴

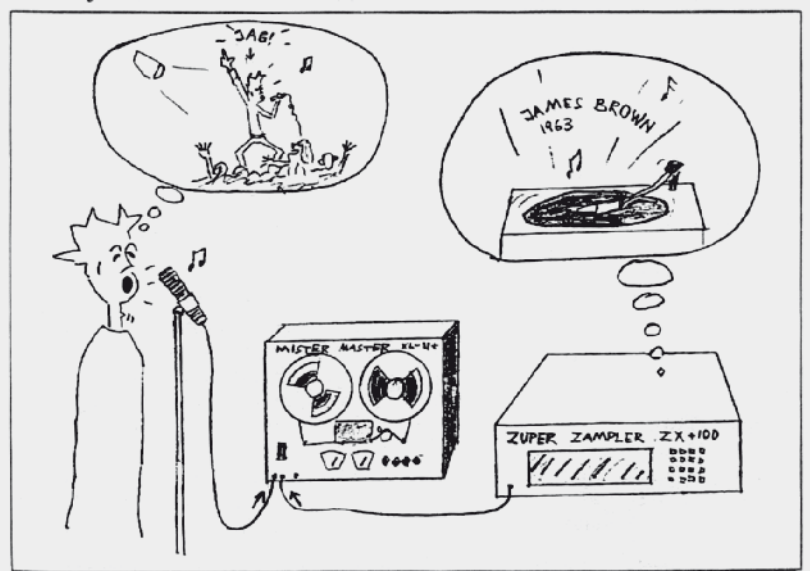
Länge hade Sami fått huvuddelen av sina intäkter från radion. När



Stefan Gunnarsson demonstrerar en hypermodern KORG Workstation synt. Instrumentet innehåller både syntetiska "sounds" och samplade (dvs äkta) instrumentljud.

En inbyggd sequencer registrerar Stefans spel när han bygger upp sin komposition, stämma för stämma. Vid varje nytt pålägg kan han dessutom höra det han tidigare spelat in.

Under slutet av 1980-talet svängde *Musikern* hastigt i synen på synthesizers: från dystopiskt fördömande till nyfiken entusiasm. Ur ”Görans teknikhörna”, *Musikern*, nr 2, 1988.



"I'm a sex machine baby!!!"

Med hjälp av modern samplingsteknik kan du knycka hela kompet från din favoritplatta!

Är du dessutom duktig och har talang kan du på detta sätt skapa något nytt och eget med hjälp av gamla mästerverk.

Samplingstekniken – som tidigare från fackligt håll hade uppfattats som ett sätt att rationalisera bort levande musiker – kunde med tiden uppskattas som en egen form av musikalisk praktik. Ur "Görans teknikhörna", *Musikern*, nr 2, 1988.

dess 1993 passerades av de snabbt växande licensintäkterna från offentlighetens högtalare, beskrevs det som en rent sensationell framgång.⁴⁵ Fördelningen av den allt större kakan baserades dock alltså på olika listor över den musik som SR-koncernen spelade.⁴⁶ Idealet att betala varje individuell musiker i proportion till det faktiska musikanvändandet hade vid det här laget i praktiken övergivits. Eftersom det saknades pålitliga sätt att mäta vilken musik som spelades offentligt, såg sig upphovsrättskollektiven tvungna att förlita sig på etermedierna för en ungefärlig uppskattning. Resultatet är välkänt – en orimligt stor andel av dessa pengar delas ut till topplistemusikens rättighetsinnehavare. Till ett fåtal stjärnor utbetalas betydande belopp, medan den stora majoriteten av yrkesmusiker på sin höjd kan räkna med struntsummor.⁴⁷ Kompensationssystemet som var tänkt att utjämna

musikers status och motverka elitisering, tycks alltså ha fått rakt motsatt verkan.

Musikerförbundet hade tänkt sig att Sami skulle använda upphovsrättslagen strategiskt, för att begränsa bruket av inspelad musik i offentligheten. I samma stund som den efterfrågade lagändringen var genomförd 1986, tystnade dock alla sådana ambitioner. Facket accepterade kvantitativ kompensation i stället för att upprätta kvalitativa gränser för mediebruket – precis som Petrillo och hans amerikanska musikerfack på 1940-talet tonade ned sitt motstånd mot inspelad musik efter att fått rätt till en liten del av skivindustrins intäkter.⁴⁸ Vad som började som en facklig kamp till den levande musikens försvar, förvandlades långsamt – genom samspel av erfarenheter från vitt skilda medieteknologier – till administrationen av en säregen högtalar ekonomi. En ekonomi kännetecknad av dels centralt satta licenspriser för musik i offentliga miljöer, dels etermediebaserad fördelning av intäkterna.

Kring 1990 skedde såtillvida ett brott i Svenska Musikerförbundets diskurs kring tekniskt massreproducerad musik. Inspelningar beskrevs plötsligt inte längre som en möjlig rival till enskilda musikers försörjningsmöjligheter utan tvärtom som hela musikbranschens självklara kärnprodukt. Karakteristiskt nog startade förbundet 1993, tillsammans med sin traditionella motpart i skivindustrins Ifpi, projektet ”Export Music Sweden”.⁴⁹ Under resten av 1990-talet återkom en entusiastisk retorik kring inspelad musik som exportvara i *Musikern* utan några omnämnande av den hotbild som under föregående decennium varit så framträdande.⁵⁰

Avslutning

Musikerrollens ambivalens kan med fördel fångas med det begreppspar som Aristoteles använde för att särskilja två former av mänskligt handlande: dels *poiesis* som syftar till att frambringa en beständig (materiell eller immateriell) slutprodukt, dels *praxis* som förverkligar sin mening i ögonblicket.⁵¹ Musikalisk kreativitet kan vara av bägge slag. Medan kompositörens nedskrivande av noter är ett slags *poiesis*, har musikerrollen i alla tider definierats med utgångspunkt i levande framföranden, det vill säga som *praxis*. Under 1900-talets sista decennier rubbades denna ordning, åtminstone om vi ser till diskursen hos dominanta

institutioner inom musikekonomin. Musikalisk kreativitet började likställas med produktion av inspelade slutprodukter, medan den levande musikens *praxis* försköts till en sekundär position. Paradoxalt nog tycks skiftet ha fullbordats med hjälp av den upphovsrättsliga nyordning som Svenska Musikerförbundet inte långt dessförinnan hade föreställt sig som ett sätt att försvara den levande musikens existensbetingelser *mot* det föreställda hotet från tekniskt massreproducerade slutprodukter.

Att hotbilden var gravt överskattad har efterhand blivit uppenbart. Trots eller kanske på grund av den allt större tillgången till inspelad musik, har andelen svenskar som regelbundet besöker konserter stadigt ökat sedan 1970-talet. I stället för den decimering av musikerkåren som facket hade framställt som en självklar följd av ”musikens mekanisering”, dubblerades antalet personer i Sverige som uppgav ”musiker” som yrke mellan 1970 och 1985. Ökningen tycks ha fortsatt sedan dess – dock utan att återspeglas i Musikerförbundets medlemssiffror.³² Definitionen av ”musiker” är uppenbarligen inte given på förhand. Den smala definition av musikalisk *praxis* som ännu vid 1980-talets början tillämpades av musikers fackförbund, kunde utesluta såväl discjockeys som synthmusiker. Sedan dess har kategorin dock tenderat att breddas till att acceptera ett större mått av integrering mellan hårdvara och mjukvara. Maskiner som först marknadsfördes för sin förmåga att ersätta mänskliga musiker – och följaktligen väckte farhågor om musikeryrkets fortlevnad – kom med tiden snarare att ses som självklara redskap för musikaliskt skapande.

I dag rasar åter en debatt där det hävdas att nya medier kan ödelägga musikers möjlighet att försörja sig på sin musik. De som nu hävdar detta utgår dock, till skillnad från vad som var fallet i de äldre debatterna, från att musikers primära försörjningskälla ska vara försäljning av tekniskt reproducerade inspelningar. Om den analoga reproduktionen av ljud sågs som en konkurrent till marknaden för levande musikframträdanden, framstår däremot det relativt okontrollerade digitala mångfaldigandet som fullt kompatibelt med den ökade omsättningen för konserter och festivaler. Konkurrensförhållandet mellan tekniska medier och levande musik var uppenbarligen inte så självklart som James Caesar Petrillo och Yngve Åkerberg föreställde sig. Musikmediernas utveckling – från fonograf via ljudfilm och till internet – kan därför inte betraktas som en eskalerande ”mekanisering” av musiken. Snarare visar utvecklingen att de dominerande modellerna för vad det

innebär att leva som musiker har genomgått drastiska förändringar, vilka ibland skett mycket långsamt, ibland mycket snabbt.

Erfarenheten av den massarbetslöshet som ljudfilmen förorsakade bidrog till att musikernas fackförbund intog en defensiv hållning gentemot nya ljudmedier, för en lång tid framöver. Ändå hade kanske Petrillo och Åkerberg rätt, när de frenetiskt framhöll det levande framförandet, ögonblickets *praxis*, som något för musiken fundamentalt. Om inte annat har denna historia visat att idén om att musiker främst ska försörja sig på att sälja inspelningar länge var helt frånvarande bland musikernas fackliga representanter.

NOTER

1. Jon Frederickson, "Technology and music performance in the age of mechanical reproduction", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 20, nr 2, 1989, 193–220.
2. För några exempel, se "Ökat intresse för att gå på konsert", *Svenska Dagbladet* 20/12 2007; "Rekordsommar för festivalerna", *Svenska Dagbladet* 10/8 2007; "Pengarna finns på scenen", *Dagens Industri* 30/5 2006; "Intresset ökar för levande musik", *Dagens Nyheter* 28/5 2005; Robert Sandall, "Off the record", *Prospect*, nr 137, 2007.
3. Karl-Olof Edström, *På begäran: Svenska musikerförbundet 1907–1982* (Stockholm: Svenska Musikerförbundet/Tidens förlag, 1982), 69–72.
4. Edström, 69. Enligt uppskattningar i *Musikern*, nr 19, 1929; nr 1, 1930; och nr 14, 1930 var andelen biografmusiker i förbundet snarare uppemot 50 procent.
5. Redogörelse från Paul Deutscher, generalsekreterare för Internationella Musikerunionen, citerande Joseph Weber, ledare för American Federation of Musicians; "Tonfilm, grammofon och annan mekanisk musik: Vilken inverkan kan den få på musikernas ställning och förhållanden?", *Musikern*, nr 2, 1929, 1, 13–16.
6. Tyska musikerförbundets kortvariga optimism återges upprepade gånger i *Musikern* under 1929. Alla gånger kontrasteras europeisk högkultur mot amerikansk kulturlöshet. Den senare kunde även stämplas som judisk, som när tidningens redaktör Gustaf Gille uppmanar läsarna att notera det ju-

- diskklingande efternamnet hos en representant för den amerikanska filmindustrin, vilken uppörande nog ska ha uppmanat cellister att byta yrkesbana till vedsågning. Se Gustaf Gille, ”Orkesterdödaren’ lär vara mindre farlig än sitt rykte: Är tonfilmen på tillbakagång?”, *Musikern*, nr 5, 1929, 53f.
7. Hösten 1930 skriver *Musikern*, nr 16, 1930, att ”lika väl som en naturskyddslag var ofrånkomlig” behövs nu en ”musikerskyddslag”, som ”en enkel åtgärd mot en naturförödelse”, ”den katastrof som hotar från den mekaniska musiken”.
 8. James P. Kraft, *Stage to studio: Musicians and the sound revolution, 1890–1950* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 82–85, 109, 114.
 9. Kraft, 126.
 10. *Ibid.*, 137–161.
 11. *Ibid.*, 160f.
 12. *Ibid.*, 162–192.
 13. <http://musicpf.org/AboutUs.html>; <http://musicpf.org/AboutUs2.html>; <http://musicpf.org/AboutUs3.html> (senast kontrollerade 30/5 2008).
 14. SMF:s förbundsstyrelse, ”Åter en attack mot den levande musiken”, *Musikern*, nr 6, 1939, 81f; Ulf von Konow, ”Rättsskydd för utövande konstnärer”, *Musikern*, nr 6, 1939, 86f; Gustaf Gille, ”Biinstrumenten och arbetslösheten”, *Musikern*, nr 8, 1939, 113f; Gustaf Gille, ”Teatermusik genom mekanisk reproduktion: Skall grammofonplattan utkonkurrera musiker-na?”, *Musikern*, nr 2, 1940, 21f.
 15. Yngve Åkerberg, ”Teknisk utveckling på gott och ont”, *Musikern*, nr 8–9, 1984, 10f.
 16. Citerad i Yngve Åkerberg, ”Utövares rätt 2”, *Musikern*, nr 11, 1973, 7, 9.
 17. Hans Ekheden, ”Att lägga sig i”, *Musikern*, nr 10, 1970, 16f; Leif Domnérus, ”Åkerberg, Yngve: Musikarbetare”, *Musikern*, nr 10, 1975, 8f.
 18. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, *Musikern*, nr 4, 1977, 8f.
 19. Yngve Åkerberg, ”Ideologi och praktik”, *Musikern*, nr 6, 1977, 3f.
 20. Yngve Åkerberg, ”Ej på våra medlemmars bekostnad”, *Musikern*, nr 4, 1977, 8f.
 21. Kjell Ivri, ”Inför nya uppgifter: Yngve Åkerberg ger sin syn på förbundet och dess framtid i samtal med Kjell Ivri”, *Musikern*, nr 2, 1977, 8ff.
 22. Henry Olsson, *Copyright* (Stockholm: Norstedts Juridik AB, 2006), 23; *Lag 1960:729 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk*; se även förarbeten i Auktoritetskommittén, *Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk*, SOU 1956:25 (Stockholm, 1956), 358–389. Det kan noteras att Stim länge

- såg på utökandet av de närstående rättigheternas omfång med viss skepsis, av rädsla för att kompositörernas upphovsrätt skulle vattnas ur, och därför noggrant underströk att musikernas rättigheter var sekundära. Se Gunnar Karnell, "Upphovsrätten, STIM och framtiden", *Ord och ton: STIM under 50 år 1923-1973* (Stockholm: STIM, 1973), 31-34.
23. *25 år med SAMI* (Stockholm: SAMI, 1988), 10-16; Oscar Hedlund, *Med örat mot framtiden: Oscar Hedlund går husesyn hos SAMI bland musik och paragrafer* (Stockholm: SAMI, 1994), 13f.
 24. Omslag till Stims tidskrift *Ord och Ton*, nr 1, 1978.
 25. Rapport, TV2, 14/5 1979.
 26. Svenska Musikerförbundet, uttalande av 1979 år förbundsråd: "Uttalande angående samhällets kulturpolitik", *Musikern*, nr 6, 1979, 5.
 27. Leif Domnérus, "Framtidens musikliv: 'Radikala kulturpolitiska reformer - det är enda chansen!'", *Musikern*, nr 1, 1978, 20.
 28. "Dansmusikersymposiet", *Musikern*, nr 1, 1980, 22-26.
 29. Yngve Åkerberg, "Att ätas från bägge ändar", *Musikern*, nr 4, 1984, 3.
 30. Hösten 1982 uppgavs det finnas 4 000 discjockeys i Sverige, men bara en handfull av dessa ägnade sig åt sysslan på heltid. 40 av dem var medlemmar i Musikerförbundet; Michael Jernewall, "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern*, nr 10, 1982, 4-6; Yngve Åkerberg, "Diskoforum i Stockholm", *Musikern*, nr 9, 1979, 30f; "DISCOFORUM-80", *Musikern*, nr 10, 1980, 21; Yngve Åkerberg, "Hur kan medlemmarnas arbetsmarknad stärkas?", *Musikern*, nr 4, 1981, 4.
 31. Michael Jernewall, "Discjockeyn en musikalisk konferencier?", *Musikern*, nr 10, 1982, 4ff; Leif Domnérus, "Disco och live musik kan samsas", *Musikern*, nr 11, 1989, 18.
 32. Yngve Åkerberg, "Nya rättigheter - äntligen!", *Musikern*, nr 8-9, 1986, 26f.
 33. "Utlandsnytt", *Musikern*, nr 14, 1939, 207f.
 34. Yngve Åkerberg, "Utövares rätt 2", *Musikern*, nr 11, 1973, 7, 9.
 35. Se till exempel annons för "Roland string-machine" i *Musikern*, nr 5, 1976, 15, och annons för "Roland Microcomposer", *Musikern*, nr 3, 1979, 18.
 36. Mikael Jansson, "Hotar den nya tekniken musikerjobben?", *Musikern*, nr 3, 1984, 6-9.
 37. Yngve Åkerberg, "Att ätas från bägge ändar", *Musikern*, nr 4, 1984, 3.
 38. Gert-Åke Walldén, "Konferens om musiken och musikindustrin", *Musikern*, nr 6-7, 1985, 2f.
 39. Jansson.

40. Leif Domnérus, "Gemensamma idéer", *Musikern*, nr 10, 1988, 16f.
41. Per Boysen, "Moderna tider del 2: Syntar, sampling & sånt", *Musikern*, nr 8-9, 1990, 16f.
42. 25 år med SAMI, 19f; "Musik och idrott", *Intermezzo*, nr 1, 2000, 28f.
43. "Frågespalten", *Intermezzo*, nr 3, 2000, 21.
44. Susanne Rudblad, "Hur olika branscher får vetskap om SAMI", *Intermezzo*, nr 1, 1999, 18f; Susanne Wallin, "En dag som konsulent", *Intermezzo*, nr 1, 2000, 11.
45. Hedlund, 13f.
46. Återkommande informationsruta, "Hur fördelas ersättningarna?", *Intermezzo*, till exempel nr 2, 1997. År 2000 omsatte Sami 72,4 miljoner kronor, varav sju procent gick till administration och resten till rättighetsinnehavare; *Intermezzo*, nr 1, 2000, 2. Åren kring 1980-talets mitt, när Sveriges Radio ännu var den enda motpart som Sami hade avtal med, låg de årliga utbetalningarna på omkring sju miljoner; 25 år med SAMI, 23.
47. Krister Malm, *Musik, massmedier och mångfald* (Stockholm: Rådet för mångfald inom massmedierna, 1997), 51. Hur fördelningen ser ut i detalj är inget som upphovsrättskollektiven brukar offentliggöra.
48. Kraft, 16of; Malm, 51.
49. Håkan Hillerström, "Svensk musik på export", *Musikern*, nr 11, 1993, 16; Håkan Hillerström, "MIDEM: En av världens största musikmässor", *Musikern*, nr 3, 1994, 15.
50. Tony Balogh, "Export Music Sweden", *Musikern*, nr 2, 1996, 10f; Roland Almlén, "Kulturarbetarna och deras värde", *Musikern*, nr 11, 1996, 4.
51. För två exempel på hur begreppsparet poiesis/praxis tillämpats för att analysera trender i 1900-talets arbetsliv, se Hannah Arendt, *The human condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), samt Paolo Virno, *A grammar of the multitude* (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).
52. Konstnärsutredningen, *Konstnärens villkor: Betänkande*, SOU 1990:39 (Stockholm: Allmänna förlaget, 1990), 89; Kulturutredningen, *Kulturpolitikens inriktning: Slutbetänkande*, SOU 1995:84 (Stockholm: Fritze, 1995), 234; Kim Forss, *Att ta sig ton: Om svensk musikexport 1974-1999* (Stockholm: Fakta info direkt, 1999).

Jan Olsson

Terror à la Fox: Tid, rum och teknologi

'You admit it was planned abroad?'

'Theoretically. Theoretically only, on foreign territory; abroad only by a fiction.'

— JOSEPH CONRAD, *The secret agent* (1907)

We do follow the post-9/11 world, and our show has become part of that world.

— JOEL SURNOW, radiointervju (2006)

EFTER ATT HA reflekterat en smula över 1800-talets historiemani och dess ackumulering av kriser, cykler och döda härskare vänder Michel Foucault i en berömd, postumt publicerad föreläsning blicken mot samtiden och konstaterar att vi rör oss i rumslighetens tidsålder. ”Vi befinner oss i samtidighetens epok, vi befinner oss i sidoställandets epok, i epoken för det nära och det avlägsna, för det som befinner sig sida vid sida, för det utspridda. Jag tror att vi befinner oss i ett ögonblick då vi erfar världen mindre som ett långt liv som utvecklas genom tiden än som ett nätverk som knyter samman punkter kors och tvärs.”¹

Låt oss hålla detta i minne och se vad det kan betyda i mediasammanhang. Men innan vi börjar nysta i nätverkens trådar kan vi erinra oss vad Gilles Deleuze och Félix Guattari skriver i sin komplexa plåtåbok, *Mille plateaux*, apropå vad de uppfattar som två interrelaterade spatiala regimer: det släta och jämna å ena sidan, och å andra sidan det räfflade eller veckade. Termerna är svåröversatta; franskans ”l'espace

lisse” respektive ”l’espace strié” motsvaras i den engelska översättningen av ”smooth” eller ”striated”. Författarduons resonemang är fullt av analogier varav ”det nomadiska” kontra ”det bofasta” har fått betydande genomslag, inte minst för en form av typologisk poetik där vad man maliciöst skulle kunna kalla litterära ökenvandringar ställs i motsats till konventionellt vävda texter.² Under Deleuze och Guattaris kategori ”det jämna” sammanförs hav, öknar, isvidder och allt sådant där landskapet saknar koordinater och navigationspunkter; detta i kontrast till helt igenom karterade landskap som kan hanteras på håll och övervakas av system för kontroll där avstånd saknar betydelse. Kategorin ”det räfflade” beskrivs däremot i mer anatomiska analogier, som ett slags muskeluppbyggnad ovanpå den ursprungliga muskelmassan som styrs oberoende av vår vilja, till exempel hjärtmuskulaturen. Genom hård träning kan räfflade muskulära nätverk definieras; för *en* muskelgrupp beskrivs ibland dessa räfflor som tvättbräda, ett tveklöst räfflat instrument som dock få av oss numera har handfast erfarenhet av. I den släta, oräfflade öknen, upplöses emellertid alla topografiska definitioner; det finns ingen plats, endast en total närhet till rummet utan riktpunkter för förflyttning. Ur ett globalt perspektiv viker det släta och jämna alltmera undan, världshaven allra först med long- och latituder för navigering, samtidigt som – eller snarare i en utdragen dialektisk process – det räfflade gradvis återerövrar av det släta. Till följd av växthuseffekten förväntas öknen breda ut sig i delar av Afrika samtidigt som polarisarna retirerar, det senare med intrikata konflikter kring framtida prospektering bland hugade landägare. De mönstersystem som successivt läggs över olika rumssammanhang som raster – inte sällan i många lager – vecklar det jämna och släta och gör det hanterbart i både konkret och överförd bemärkelse via apparaturer. Först såsom räfflad blir rumsligheten platsbestämd och subjektens positioner och förflyttningar läsbara. Själva rörligheten, vad gäller både kroppar och fordon, har dock kommit att bli ett säkerhetsproblem givet den världsbild som råder efter den elfte september 2001. I namn av rikets säkerhet, och då inte bara i USA, arbetas det intensivt på att skapa nya system; inte bara för övervakning och kontroll utan framför allt för att kunna förutse rörelsemönster och förflyttningar. I det följande ska jag ringa in ett skifte i spatial visuellt representation i kölvattnet på den elfte september med Fox’ serie 24 som indikator.

Rummet i bitar

I efterdyningarna av den traditionella amerikanska tevemodellens upplösning med tre stora "networks" har mediet kommit att bli en del av den konvergensprocess som Henry Jenkins beskrivit väl i en bok från 2006.³ Samtidigt med nya kommunikationsplattformars framgång har dagspressen i pappersform gradvis minskat i betydelse eller integrerats i medieimperier som nyligen *Wall Street Journal*. I en tid av accelererande globalisering är kombinationen Hollywood och amerikansk television, de gamla nätverken sida vid sida med kabelkanalerna, tack vare nya plattformar, allt effektivare i marknadsföringen av en världsbild som förefaller eftersträvansvärd för allt flera – detta på trots av en vitt utbredd politisk anti-amerikanism. Med omisskännlig patriotiskt verv förhandlar dessa medier, ytligt måhända, men dock, de stora frågorna och resultatet tycks ses av alla. En bieffekt av dessa mediers genomslag är att många amerikanska stadsmiljöer är välbekanta för publikerna från Kiruna till Puerto Monti. Emblematiske platser och miljöer behöver därför blott skymta förbi på skärmen eller duken för att publikerna världen över ska kunna förankra berättelserna i en föregivet bekant kontext. När Hollywood tar sig an städer utanför USA behövs däremot oftast förankrande text som anger var vi befinner oss, till exempel för de många förflyttningarna i *The Bourne ultimatum*.

Finansdistriktet runt Wall Street, också de två kollapsade tornen förutom, är den tydligaste representationen på spatial nivå av den annars osynliga kapitalismens ständigt föränderliga landskap. I en essä kring bilbombens historia – fyndigt kallad den fattiges flygvapen – påminner Mike Davis oss om en pionjär, nämligen anarkisten Mario Buda som en septemberdag 1920 mer eller mindre uppfann fordonsbomben när han parkerade sin bryggarhäst i hörnet av Wall Street och Broad Street utanför J. P. Morgans kontor. Lastad med dynamit som pepprats med metallskrot exploderade kärnan i ett eldklot – 40 dog, hundratals skadades, dock icke herr Morgan. Trots att Buda distribuerade flygblad som varnade för smällen hann ingen avvärja faran.⁴

Budas publiceringskultur och dess indirekta tvilling, det vill säga information hämtad på underrättelsevägar och dess relation till terrorbekämpning, såsom det framställs av amerikansk teve, ger intressanta nycklar till representation av rumslighet med tydliga mediehistoriska länkar. Teves mest emblematiske program i detta avseende är

Fox' serie *24*, vars spänningsformat bygger på uppspårning av dödliga massförstörelsevapen innan de hinner användas. Här gäller det att nysta i Foucaults anda: nära och fjärran och sida vid sida. Vardagslivets bräckliga hölje är målet när terrorister vill åstadkomma maximal förödelse. Att slå till mot systemets kärna förutsätter mängder av anonyma offer förutom attacker mot emblematiske figurer, platser eller evenemang. *24* opererar därför i termer av försvar och antiterrorism, inte sällan med en förutsägbar etnisk mix av misstänkta. Trots att världsekonomin i grunden fortfarande är industriell, är bank- och börsvärlden med dess abstrakta transaktioner i kvarteren runt det forna World Trade Center ett perfekt symboliskt mål, såväl för arkitekterna bakom den elfte september 2001 som för Buda 1920. Dock är miljön ännu ett alltför öppet sår för att kunna användas som bakgrund för terrorunderhållning på teve. Det en gång räfflade är alltför plågsamt utslätat för detta syfte.

Kartbilder över geopolitiska, kulturgeografiska och trosgeografiska "landskap" och deras överlappningar har fått regeringar att uppgradera gränsskydd och underrättelseverksamhet för att avvärja terrorattacker men också för att hindra fattiga att ta sig in i EU eller i USA. Samtidigt, och på trots av den globala kapitalismens fortsatta triumfer och den nya styrkan i Kina och Indien, tycks den typ av sekulär kapitalism som representerades av World Trade Center alltmer sårbar i kraft av sin resursförbrukning och den hotbild som terrornätverken utgör. När terrorism förvandlades till teveunderhållning på bästa sändningstid efter den elfte september – med *24* som riktmärke – kom Los Angeles att bli det ständiga målet för attacker. Och då och inte bara i *24*, även i en episod av *Numb3rs* (CBS) och genomgående i teveserien *Sleeper cell* (Showtime) – alltså på behörigt avstånd från det känsliga området runt Ground Zero och det intilliggande Wall Street.

Lanseringen av *24* inleddes strax före den elfte september 2001, och det första avsnittet fick faktiskt senarelägga sin premiär till november månad. Som Kiefer Sutherland formulerade det: serien var långt mera överklig den tionde än den elfte september.⁵ *24* mottogs som formatförnyare, främst för dess kronotopiska dimension, det vill säga den intrikata spatio-temporal berättarstrukturen. Howard Rosenberg i *Los Angeles Times* beskrev exempelvis pilotavsnittet som en tickande spänningsbomb, medan David Thomson pregnant fångade seriens modus i titeln på sin essä "Shock around the clock."⁶ Representationen av

tid, rum och karaktärer mot bakgrund av hot om ofattbar ödeläggelse driver berättandet i 24. Digitala klockor är korrelerade med deadlines, medan tidsfrister i seriens temporalitet snarare mäter tittartid än strikt diegetisk tid.

Varje årgång är uppdelad på 24 entimmesavsnitt, där den digitala klockan integrerar reklamen i varje avsnitts tidsutdräkt. Tid har här den containerkvalitet som många förknippar med det euklidiska rummets tomhet – eller jämna släthet – i kontrast till platser och landskap som är koordinatbestämda i kartografiskt hänseende. Samtidigt som tiden är utmätt genom deadlines på makronivå för det övergripande hotet löper vägen dit via en hel serie av mikrodeadlines. Tidsrymder gestaltas således med timglasets obeveklighet, och nedräkningen timme för timme fortgår till det mer eller mindre bittra slutet. På grund av tidskompressionen ges ingen tid för återhämtning för karaktärerna, tiden måste nyttjas fullt ut för att rädda landet och dess medborgare.

24 ingår i en melodramatisk tradition med karaktärsteckning i svart och vitt, men med en komplex gråzon därtill. Om denna ansatta oskuld – som är central i Peter Brooks' analys av 1800-talsmelodramen – numera är svår att uppbringa, får rikets säkerhet vikariera för en mera känslös version av hemkänsla.⁷ Om offren framstår som den amerikanska nationen i stort och dess medborgare i smått, visar sig bovarna när de successivt demaskeras vara inhemska grupper som manipulerar spelet och utan skrupler är beredda att offra både medborgare och familjemedlemmar för sina ljusskygga syften. Den klassiska melodramen utspelades på industrialismens scen, för att citera Ingvar Holms boktitel, medan dess nuvarande variant är besatt av prylar och vapen i pakt med ett postmodernt tillstånd.⁸ I grunden rör sig dock bägge varianter runt sårbara kroppar, men också med självdestruktiva kroppsbombare som vapen, där dock själva slagkraften i det förra fallet blåsts upp till ofattbara dimensioner av explosivitet. När väl Los Angeles drabbats kommer inte några teknologins blå blommor att växa i det ödelagda stadslandskapet under överblickbar framtid för att travestera Walter Benjamin. 24 och dess innovativa berättarmekanism tänjer tevediets potential för att spatialisera, något som överlag utvecklat spänningsseriens gestaltungspalette. I en *spin off*-variant har man rent av outsourcat formatet för nedladdning till mobiltelefon där varje episod är en minut, vilket närmar berättandet till spelkonso-lernas värld. En omfattande intertextuell aktivitet har också uppstått i

seriens kölvatten, kanske mest begåvat i *The Simpsons* jubileumsepisod 2007, nummer 400, som helt byggde på 24:s berättarmodell.

Teveapparater, datorer, och mobiler utgör i ökande grad aspekter av en gemensam medieplattform som i realtid behändigt genomkorsar rummet i räfflade lager. För att hantera dataöverföringen krävs kapabla kroppar uppkopplade till nätverk – kroppar som kan ta en smäll eller två. I 24 kallas denna superkropp Jack Bauer, en känslig, lojal, men oförsonlig patriot med en robotlik fokus på uppgiften: att eliminera storskaliga och överhängande hot mot rikets säkerhet. Bauer skyr inga metoder i jakten på avgörande information när insatsen är hög och tiden knapp – vilket alltid är fallet i 24. Bauer, lysande gestaltad av Kiefer Sutherland, är dock alltmera tyngd av en känsla av ensamhet och tomhet, särskilt efter säsong sex då han tillbringade två år i kinesisk fångenskap. Hans predikament kan liknas vid det som Peter Handke i en roman beskrivit apropå fotbollsmålvaktens utsatthet vid straffspark. Serieformatet placerar återkommande Bauer i extremt utsatta situationer när historien genomlöpt sitt globala gatlopp och nått fram till den springande punkten. Lyckligtvis är Bauer alltid på mållinjen i det sista skälvande ögonblicket och avvärjer attacken.

I 24 är sättet att representera stadslandskap avhängigt postmodern teknologi med nya sätt att abstrahera komplexa geografier drivna till sin spets. Den uppmärksammade temporala kompression, signalerad i titeln, kan i förstone uppfattas som seriens själva mening. Tidsförätningen förutsätter emellertid en rumslik behärskning via teknologier för att navigera världen efter den elfte september och dess nya hotbilder. Global räckvidd över räfflade geografier för att eliminera avståndet mellan föregivna centra och periferier, konvergens kontra utspriddhet, det haptiska kontra det virtuella, fungerar som gemensamma raster för 24. Berättandets komplexa operativsystem hanterar tidskompressionen med avatarliknande kroppar på fältet som avgörande länk. Berättelsens kriser operationaliseras genom att agenterna integreras som en aspekt av teknologin, precis som kroppsbombarna för bomben.

Representation i rörliga bilder har över ett drygt sekel förändrat vårt sätt att förstå och se verkligheten. Överföring till olika sorts skärmar abstraherar den räfflade fenomenvärlden till ett "mediascape" för att använda Arjun Apadurais pregnanta term. Abstraktionen skapar en form av loop där lättidentifierbara ikoniska bilder cirkulerar.⁹ Kar-

tering och kartläggning är frekventa metaforer för spatial figurering med abstraktion i fokus, något som i filmsammanhang utmanar gängse föreställningar om ikonicitet och indexikalitet. Spatial övervakning i militärt syfte eller i brottsammanhang har länge varit en del av filmhistorien. Spänningseffekten därvidlag är avhängig klipptechniken och kinematografins behändiga metoder för att såväl separera som förbinda spatiala utsnitt. *Suture* var en gång i tiden en favoritterm för filmens närmast fogfria blockering av läckage mellan tagningar oberoende av deras heterogenitet.

Spatial konfigurering är naturligtvis ingen nyhet beträffande rörliga bilder. Som Tom Gunning påmint oss om utgör en scen i Fritz Langs *Dr. Mabuse der Spieler* från 1922 en oöverträffad uppvisning i detta avseende.¹⁰ I en nyckelscen orkestrerad på distans från Mabuses kommandocentral slängs en väska med dokument från ett tåg och landar i baksätet på en bil parkerad vid sidan av en bro tåget passerar. Langs växellippning låter Mabuse bemästra tid och rum genom tidtabeller, fickur, tåg och bil och när kuppen lyckats återkopplas till Mabuse via telefon. Tidsligheten, definierad via tågtidtabellen, är här läsbar i rumsligt hänseende, vilket tillåter Mabuse att identifiera en specifik plats som tåget passerar vid en viss tidpunkt – givet tyska tågs punktlighet.

Den rumsliga hanteringen har antagit ännu kusligare dimensioner i digitalitetens hägn. I 24 är det helt avgörande att kunna lokalisera massförstörelsevapen med hjälp av alla tänkbara realtids- och lagringsmedier – ibland krävs dessutom ett betydande mått av handfast tortyr för att ytterligare påskynda processen. De många kanalerna för rumslik övervakning utgör skärmar i skärmen i 24. Filmteknologins behändiga landskapsbygge oberoende av fenomenellt landskap, som Kulechov och ryssarna demonstrerade redan på 1920-talet – och dessförinnan Hollywoods klassiska stil – förutsätter att ikoniska effekter läses såsom indexikaliska över klippgränserna, det vill säga som fragment förankrade i en föregivet pre-existerande geografisk kontext samtidigt som en temporal kod etableras.

I digitala sammanhang är fortfarande åskådarens blick positionerad på toppen av informationspyramidens flöde, där abstraktioner samsas med närmast haptisk information. Höggradig audiovisuell *liveness* och realtids effekter driver denna medieinbäddade typ av *hands on*-television. Denna förmåga är så självklar också utanför fiktionens område att CNN har lagt sig till med militärt språkbruk för ett av sina signa-

turprogram, ”the Situation Room”. Här, menar man, konvergerar nyhetsflödet från hela världen och som en påminnelse om de stora nyhetskanalernas sändningar dygnet runt och bokstavligen *breaking news* fungerar också tevekanalen Fox News, som en inbäddad aspekt av de många skärmarna som uppdaterar oss i 24.

Berättandets geografi

Den amerikanska tevevärlden efter den elfte september är besatt av berättande som drivs via datorers gränssnitt. Här har 24 varit en uppenbar trendsättare. I teveserien hanterar en svärm av underrättelseagenter i the Counter Terrorism Unit (CTU) – inrymd i en bunkerliknande byggnad i downtown Los Angeles, via satelliter, övervakningsutrustning och allsköns databaser – information som slutligen hamnar i händerna på agenter på fältet via portabla enheter. Dessa teknologiska prylar förutan och den information som laddas upp och ner mellan datorer, mobiler och små portabla handdatorer – Personal Digital Assistants (PDA’s) – skulle världen sådan vi känner den inte överleva. I kommandocentralens och bunkerns halvdunkel, lyser en djungel av skärmar som används för att greppa den rörligt undflyende, om än abstrakt räfflade geografin; ett arbete som i dialog med fältagenter så småningom leder fram till en precis lokalisering av massförstörelsevapen.

Två axlar balanserar handlingen: dels utgör kommandocentralen navet för allt som händer, dels vävs den samman med transport och förflyttning ute på fältet i ett intrikat mönster som länkar till världen i stort och det politiska ledargarnityret i USA. Kommunikation är A och O, och nästan varje tagning innehåller därför någon form av skärm där data hanteras eller förmedlas. Genom en så kallad split-screentechnik – två eller flera bilder i en – skapas olika former av intrikat temporal och spatial överlappning. Dock är tillgången till fryst tid via lagringsmedier helt avgörande för den fortgående hanteringen av information – ofta från trafikkameror. Biltransporter, nödvändiga tack vare realtidsupplägget, ger dock tillfälle till psykologiserande pauser i det hårt uppdrivna actiontempot.

Kartläggning och övervakning förutsätter kommandocentralens tillgång till lagrad information och realtidsdata. Brandväggar korsas behändigt när så krävs främst tack vare en av seriens favoriter, det nördiga datasnillet Chloe O’Brian. Integrationen mellan kommandocen-

tralen och agenter på fältet kan ge ett intryck av spel. Spelet är emellertid alltför komplext och interaktivt för att stjärnagenten ska kunna reduceras till avatar. Protokollen modifieras ofta genom direktiv från fältet, och när regelverket tänjs har agenten ofta stöd från högsta ort – presidenten – vilket gör att det inte sällan är den föregivna avataren som styr spelet.

Vår rumsuppfattning är ofta resultatet av vardagspraktiker. I fiktionssammanhang däremot är rumsligheten i regel inbäddad i ett spel mellan ikoniska, indexikaliska och symboliska nivåer och de handlingar som karaktärerna utför. I 24 är geografi och lokalisering själva grundbulten vilket leder till abstraktioner som behändigt förenklar för agenterna på fältet – byggnadsritningar, stadskartor och kartor över elnät kopplas behändigt ihop med infraröd strålning. Kroppspositionering, satelliter och trafikkameror ger ytterligare stöd. Sammantaget skapas därmed en panoptisk kontroll av ett rum överlagrat av räfflade karteringar på olika nivåer, vilket på flera sätt är förutsättningen för agenternas slagkraft. Dock är vår tids allseende och kontroll långt mer paranoida och laddade med hotbilder än den bevakningskultur som representeras av panoptikon i dess klassiska betydelse med en närmast totalitär disciplineringsregim.

Ett segment i 24, hämtat från ett avsnitt som utspelas en tid efter midnatt under säsong fem, kan illustrera mitt resonemang. I denna årgång har en grupp amerikanska affärsmän lurat in ryska separatister i en komplott som involverar USA:s sittande president, och där man iscensätter en attack med nervgas på amerikansk mark. Planen misslyckas och scenariot når plan B och C samtidigt som president Logan med alla medel försöker dölja sin roll. En för presidenten komprometterande inspelning står i centrum. Jack Bauer appellerar till försvarsministern för att komma åt presidenten, vars närmaste man i komplotten är en tidigare CTU-chef, Christopher Henderson, vilken intrikat nog en gång rekryterade Jack. Försvarsministerns konfrontation med presidenten har just misslyckats genom att Henderson lyckats ta tillbaka den komprometterande inspelningen. Nu gäller det att hitta Henderson, och Jack får hjälp av två kollegor som tvingats bort från CTU, i synnerhet datanillet Chloe, som hemifrån utnyttjar CTU:s alla mediala och datalogiska resurser i jakten på inspelningen.

Efter att Jack har samtalat med försvarsminister Heller och fått veta att konfrontationen med presidenten misslyckats ringer Jack till (den

entledigade) chefen för CTU och Chloe. I en scen med såväl splitscreens som växelklippning beordrar Jack henne att lokalisera Henderson via CTU:s satellitsystem. När Chloe ringer tillbaka ser vi i en horisontal splitscreen Chloes skärmar i övre boxen och Jack i den nedre bildhalvan.¹¹ Från Buchanans hus spårar Chloe Hendersons bil; ett klipp tar oss direkt till satellitbilden på hennes skärm. Jack får här information om Hendersons position 15 minuter tidigare – därefter tappar Chloe kontakten. Hon behöver ytterligare satellitresurser för att kunna hitta honom i realtid. Jack kör iväg och i en av seriens många förflyttningsscener diskuteras läget.

Ett nytt klipp tar oss till Hendersons bil. Han ringer presidenten och rapporterar att han har inspelningen, men att han inte ämnar förstöra den utan behålla den i tryggt förvar för sin egen framtida säkerhets skull. Även detta samtal blandar växelklippning med splitscreens. Tillbaka till Jack – och Chloe som ringer och rapporterar att hon hittat Henderson inte långt ifrån Jacks bil. Efter en smart manöver kan Jack genskjuta Hendersons bil och tvinga honom av vägen. Henderson vägrar emellertid att avslöja var inspelningen finns, hans reservplan är att mörda försvarsminister James Heller. Hans män har nämligen ministern på kornet från en helikopter, med order att skjuta om inte Henderson ringer inom tre minuter. Jack ringer Chloe som bollar samtalet vidare till Heller som bekräftar att helikoptern har honom i sikte. Chloe laddar ner sin satellitbild av Hellers bil till Jacks mobila handdator. Jack misslyckas dock i förhandlingarna med Henderson vilket försvarsministern Heller hör via sin mobil. Han tillåter inte Jack att gå Henderson till mötes, stänger av sin telefon och kör avsiktligt sin bil utför ett stup, ner i en sjö djupt nedanför. Chloe bekräftar detta via sina skärmar (dock visar det sig långt senare att Heller överlever). Jack kastar sig frustrerad över Henderson, men denne har redan lämnat ifrån sig inspelningen. Nästan 14 minuter in i avsnittet, efter detta synnerligen intensiva förlopp – vilket narrativt hålls ihop genom Chloes inloggning i CTU-systemet – följer så ett reklamavbrott.

I detta segment är terrorhotet temporärt förpassat till bakgrunden; fokus ligger istället på att avslöja president Logans förrådiska intrigerande. Som alltid är tidsaspekten kritisk och avgörande skeenden är genomgående kopplade till olika deadlines. När väl seriens tidsmekanism implementerats är frågan om *när* glasklart definierat, *hur* avslöjas gradvis medan *var* utgör en förskjuten horisont fram till själva upplösning-

en. Rumsligheten är komplex i dessa scener då tre bilar förflyttning interrelateras – med den ena övervakad via helikopter. Den övergripande övervakningen av allt detta sker från ett hem med hjälp av inloggning hos CTU i samspel mellan transport- och kommunikationsteknologier. Förloppet, visar det sig, blir en tur-och-retur-resa till Van Nuys Airport med Frankfurt som nästa stopp i jakten på inspelningen.

Televisuella landskap

En av de mer intrikata aspekterna av 24 är seriens förankring i Los Angeles topografi. Teveserien erbjuder på flera sätt tittarna att mobilisera toponymiska platsassociationer, framför allt på basis av tidigare representationer. Platsbenämningar och platsfantasier svävar mellan den fenomenella världen och den outtömliga representationshistoria som i detta fall ägnats Los Angeles sedan slutet av 1800-talet. Toponymiskt har namnet Los Angeles paradisiska associationer som åren efter guldrushen på 1850-talet lockade otaliga före detta bönder från mellanvästern till ett område stöpt i den mexikanska klosterkulturens pastoral atmosfär. Snart exploaterade ambitiösa nybyggare den idylliska miljöns naturresurser. Konkurrerande järnvägslinjers låga biljettpriser i kombination med billiga huspriser och löften om oavlatligt solsken, födde en befolkningsexplosion redan innan filmindustrin hamnade här för de många sceniska miljöernas skull. Det antologiartade landskapet runt Los Angeles lånade sig till allsköns tänkbara genrer, men utan massiva bevattningsprojekt skulle dock den släta öknen inte ha kunnat förvandlas till trädgård och bördig åkermark. Med vattnet följde en inflyttningsvåg som ännu inte avmattats. Den har nått en sådan omfattning och karaktär att David Rieff i en ofta citerad bok utnämnt Los Angeles till tredje världens huvudstad.¹² Erövrandet av västern, fullföljde det så kallade Manifest Destiny, tanken att sprida den amerikanska civilisationen och dess version av demokrati från Atlanten till Stilla havet. Denna övertygelse om ett högre uppdrag, en mission, utgör fortfarande en grundbult i amerikansk utrikespolitik – inte minst efter den omstöpning av den politiska kartan som den elfte september medförde.

Dagens Los Angeles och Orange County är en av de prototypiska stadsregioner som enligt kulturgeografer driver den globala kapitalismen, här dock med öknen en bit bort som påminnelse om den tidigare topografins släthet och åt andra hållet finns oceanen. Genom sin

medieexponering är området nerlusat med världen över igenkännbara inslag i stadsbilden. Utifrån globaliseringens komplexa scenario är Los Angeles därför en ideal arena för de terrorattacker som 24 baseras på. Områdets komplexitet och ogenomskinlighet, igenkännbarheten till trots, lämpar sig väl för den abstrakta geografi som är förutsättningen för seriens berättarstruktur, mångkanaliga bildstil och skärmöverdåd.

Arkitekterna bakom 24 har knappast ambitionen att skapa en atmosfärisk stadskänsla. Istället är det kartläggning som står i centrum, och allsköns förflyttningar med igenkännbara element som ett vykort för behändig förankring för en global publik. Välkända platser och ortnamn blandas med anonym funktionalitet för attacker mot hotell och shoppingcentra. Emellertid fungerade den gamla olympiaarenan från 1932, Coliseum, som plats för den avslutande upplösningen i årgång två, inte utan ironiska konnotationer visavi den olympiska tankens endräkt. Los Angeles är såtillvida en explosiv miljö i den mening som den legendariska kulturgeografen Jane Jacobs formulerade det i en stadssociologisk antologi från 1958, *The exploding metropolis*.¹³ Befolkningsexplosionen, den segregerade stadsbilden, skolsystemets skiktning efter hudfärg och en etniskt stratifierad arbetsmarknad är fortfarande påtagligt närvarande. Kravallerna efter den juridiska upplösningen i fallet med misshandeln av Rodney King 1992 förlöpte enligt samma mönster som upploppen i Watts på 1960-talet. Dessa väldokumenterade skeenden skymmer den vardagsrasism som sällan lockar kameror eller tidningsjournalister. Los Angeles ekonomi är helt beroende av inflödet av billig, illegal arbetskraft söderifrån. Samtidigt har som bekant forna industriorter runt om i USA imploderat när arbetskraften visat sig billigare att exploatera på andra håll i världen.

I Jacobs analys är det städerna som är navet i den moderna ekonomin, nationalstaten har allt mindre betydelse. Hennes teorier har vidareutvecklats av Edward W. Soja, vars tes är att den globala kapitalismen drivs i konkurrens mellan drygt 300 stadsregioner utspridda över alla kontinenter men i en ekonomi som alltfört primärt är industriell. Soja hävdar att Los Angeles, som är sammanväxt med Orange County, är USA:s mest tätbefolkade region och att staden konkurrerar med andra liknande stadsregioner som Silicon Valley, Shanghai, Istanbul, eller Ruhrområdet i dess nya skepnad. På flera sätt bygger Jacobs såväl som Sojas arbeten på Henri Lefebvres studium av rumslighet, och Soja har hävdat att denna fokus givit upphov till ett spatialt paradigme – en

rumslig vändning om man så vill – vilken innefattar alltifrån kartografisk analys av litterära texters rum eller en renässans för Heideggers rumsligt förankrade filosofi till nationalekonomi och kulturgeografi. Lingvistikens roll som mönsterdisciplin och den senare dominansen för visuella studier är, menar han, passerade stadier i kulturanalysen.¹⁴

Politik, ekonomi och storstädernas vardagsliv kan därför bäst, skriver Soja, studeras i spatiala termer, som rumsbehärskning i vid mening. I 24 skildras detta genom en dubbelt medierad visualitet baserad på teknologisk behärskning av olika metoder för global realtidsövervakning och tillgång till lagrade tidsutsnitt över konvergerande plattformar. Också medieforskare har i ökad utsträckning börjat intressera sig för hur rörliga bilder bygger upp våra identiteter i en värld alltmera reglerad av skärmar – och där skärmar i bild och deras gränssnitt byggs in i berättandet. I förlängningen kan man fråga sig hur sådant medieinbäddat berättande påverkar karaktärsförståelse och handlingsprotokoll – därav den omhuldade men tämligen missvisande avataranalogin för 24.

Rumsövervakning utgör baksidan av förflyttningsstrategier i en tid när varje kropp och alla fordon är potentiella bomber. Förflyttningsmönster för fordon står därför i centrum för den intensiva teknikutveckling som drivs i hägnet av Homeland Security – med Irak som testplats med risk för senare storskalig implementering hemmavid, som exempelvis Jeremy Packer hävdar i flera essäer.¹⁵ Kroppsförflyttning förutsätter i många sammanhang att passerkort ersätts med självreferentiell identifikation där kroppsliga markörer läses av automatiserade system, till exempel incheckning och immigrationskontroll på flygplatser med hjälp av fingeravtryck eller iris-scanning. Fordonsidentitet och förflyttningsmönster på vägar kan redan nu storskaligt kontrolleras i USA. Rikets säkerhet, krigsscenario och krigsmetaforik driver dessa processer. I pakt med bilindustrin erbjuder försäkringsbolagen till och med svarta lådor i vissa bilmodeller, vilka alltmer liknar bepansrade kommandocentraler.

Krigisk metaforik

Hur relaterar då ovanstående exposé till modernitetens teoretiker och deras mediefilosofi? Många såg för snart hundra år sedan filmen som själva inbegreppet av moderniteten där allt fast förflyktigades. En sorts

krigsmetaforik var också central för flera mediala nyckelbegrepp. Klipp-tekniken, dess seende och optiskt omedvetna, beskrevs som bekant av Walter Benjamin i termer av bomb och dynamit, med en tidskod rent av. Denna tiondels sekund var ofattbart snabb och knappt mätbar med flanerandet som optisk måttstock, därav förflyttningen till en omedveten räjong i hans konstverksessä.¹⁶ Benjamins planlösa stadspromenader står förstås i bjärt kontrast till Jack Bauers instrumentella förflyttningar. Eftersom hans lilla dator i handflatan håller honom uppkopplad till världen i stort, transformeras den explosiva cinematiska mekanismen till en medierad taktilitet. Proberstenen för filmens politiska och kulturella sprängkraft utgjordes enligt Benjamin av förmågan till multipla perspektivskiften tack vare den hastighet som låg förborgad i klipp-tekniken – något som den tidigare nämnda Mabuse-sekvensen briljant illustrerar. I Joseph Conrads roman *The secret agent* från 1907 bär en av karaktärerna ständigt en flaska med flytande sprängämne i fickan med en detonator som är mediemodellerad och fungerar enligt samma pneumatiska princip som en kameralins. Enda nackdelen är mekanismens fördröjning – det tar 20 sekunder innan explosionen inträffar.

Filmen gjorde inte vardagsverkligheten mera läsbar annat än i strikt begränsad bemärkelse, däremot kunde det osynliga, liksom det avlägsna, göras synligt och tillgängligt i många dimensioner. Inte förrän data-chips blev drivkraft och medial nyckelkomponent kunde kommunikativ mobilitet nå de nivåer av skärmsamspel och konvergens som är själva förutsättningen för berättandet i 24, något som just tagit medieverk-ligheten till de nivåer som teknikprofeter från Robida till Edison spekulerade kring ett drygt sekel tidigare. Krigisk metaforik är djupt inbäddad i filmens vokabulär – åtminstone på engelska med *shot* som grundenhet. En nobel svensk uppfinning, dynamiten, patenterades 1866 av Alfred Nobel och kom snart att flitigt utnyttjas av såväl irländska separatister som ryska anarkister. Senare kunde dynamiten användas som vapenkomponent, och krigarna kunde därmed förflytta sig från skottlinjen och istället åsamka stor skada på håll. Benjamin och hans generation intellektuella påverkades givetvis av krigsteknologin under första världskriget där gas, granater och nya attackvapen lanserades. Begreppet chock – som etymologiskt har sina rötter i haptisk närkontakt – kunde när slagen tillfogas på distans användas (som hos Freud) för ytterligare abstraktion genom att chockfokus flyttades från kroppen till psyket.

Den logik som länge drev förståelsen av krigets *modus operandi* fick

nya förtecken efter Mario Buda och fordonsbombernas genombrott. Den fortsatta spridningen är alltför välbekant – kamikazepiloter, IRA, Röda Brigaderna och framför allt olika grupperingar i mellanöstern. Efter den elfte september – och otaliga bilbomber i Irak – är som sagt fordonskontroll och förflyttningar föremål för intensiv amerikansk teknikutveckling i namn av rikets säkerhet. Svårare att kontrollera är kroppsbombarna, vars kusliga form av flanerande nådde amerikanska storstäder i upptakten av säsong sex av 24. Här firar krigisk taktilitet oanade triumfer på tvärs av den logik som överlag annars abstraherar krigföring till ett dataspel – åtminstone från aggressorns horisont. Kroppsbombarens likgiltighet för eget väl och ve tvingar fram en förändrad syn på kroppspolitik när förflyttning potentiellt innebär att medborgare och resenärer kan vara del av en nomadisk bombarmé och att alla fordon kan vara lastade med sprängämne – som till exempel den massiva bilbomb som användes för dådet mot en federal byggnad i Oklahoma City 1995. Ytterligare en olycksbringande aspekt av detta är när en bomb bokstavligt kommer som ett brev på posten, till exempel i fallet med den antiteknologiske Unabombaren Theodore Kaczynski.

För Benjamin är det inte bara medieteorin som fotas på krigsmetaforik, detsamma gäller för flera grundpassager i hans historiefilosofi. I de historiefilosofiska teserna förkroppsligas historien av Paul Klees målning *Angelus Novus* där ängeln kastas mot framtiden med blicken fäst på det förflutna. Benjamin använder stormen som staplar skräp framför ängeln för att illustrera idén om framsteget. Ängeln inkarnerar historiematerialismens unika erfarenhet av det förflutna, madeleinekakan, som spränger bort den kronologiska historien som Benjamin på andra ställen betecknar som historicismens bordell. Istället för att länka historiska ögonblick med hjälp av begrepp fokuserar materialisten det närvarande som nuets tid som beskrivs som ett slags chips av messiansk tid, det vill säga en konstellation där en spatialisering av förflutenhet sammanlänkar historien som en närvarande aspekt av nuet. Fragment och allegori är instrumentella för den benjaminska historiefilosofin.¹⁷ Jag ska inte försöka bena upp det judiska tankegodset, bara notera att det jag här kallar chips, som är grunden för maskinminne, genom ständig uppdatering effektivt suddar ut gränserna mellan då och nu. ”Chips” – som jag hämtat från den engelska översättningen av Benjamins text och också är en god term på svenska – lyder i det tyska originalet ”Splitter”. Chips fångar våra mediemaskiners förmåga att hantera, fragmentera eller alle-

gorisera nuets tid och som i 24 drivits till sin kronotopiska spets – eller sina rötter beroende på hur man läser Bakhtin. Att tyskans *Splitter* fick sin terrorekvivalent i Mario Budas smutsiga bomber kan vara värt att påminna om i detta krigsmetaforiska sammanhang. 24 kan således beskrivas som ett visuellt pionjärberättande där chipsens kapacitet fäller ut den djungel av skärmar vi tidigare talat om. Allt givetvis i akt och mening att hantera nuets tid, och med uppsplittrade bildutsnitt, split-screens, etcetera som genomgående stilelement för samexisterande spatio-temporal kanaler i realtid. Med splitscreen splittras just den indexikala bilden upp i en serialitet inom en sammanhållen ram med multipla spatio-temporal utsnitt. Greppet liknar datorns många fönster, men har ett långt förflutet i filmsammanhang och en förhistoria i andra medier. Flanörens rotande i historiens skräphögar som Siegfried Kracauer talade om, tillhör detektivernas tidsepok fram till dess agenterna tog över som allegorisk figur för historieskrivning med fokuseringsspets på den digitala informationspyramiden vars data i grunden är tomt självreferentiella. Och när filmbilden frikopplats från sin indexstatus återstår kanske bara spel, ett medialt *game over*.

Det digitala skräp som terrorstormen river upp förutsätter hantering av enorma mängder data för att nå fram till den avgörande informationskärnan som oftast döljs under en föregiven pryl som driver historien – en McGuffin skulle Hitchcock säga. Referensen till Hitchcock är inte oskyldig, men alltför komplex för att fullt ut kunna benas upp i detta sammanhang, men låt mig grovt skissa några hållpunkter. Den våg av politiska attentat med anarkistiska förtecken som följde på brytningen inom den första internationalen – i extrem korthet, Marx kontra Bakunin – har som en av sina vagaste men också mest symboliska manifestationer ett misslyckat bombdåd i parken utanför observatoriet i Greenwich 1894. Mycket tyder på att bomben detonerade av misstag och dödade sin bärare, Martial Bourdin, utan att skada observatoriet. Vem skulle kunna avhålla sig från att läsa förloppet annat än som ett attentat riktat mot begreppsliggörandet av tid och rum, alltså det slags *ground zero* för kartering, inte minst nautisk, och temporal standardisering som observatoriet representerade.

Mediehistoriskt har dådet – om det nu var det det var – odödliggjorts av Joseph Conrad i romanen *The secret agent*. Conrads bok är i sin tur basen för en hel serie av Hitchcock-filmer, främst *Sabotage* från 1936, där observatoriet är eliminerat (alternativt uppgraderat)

och anarkismen drivs från en biograf – och där målet på ett intressant sätt växlar från en produktionssfär till fritidssektor, ett skifte som övertygande utretts av Christopher GoGwilt.¹⁸ I sin tur fungerar Fredric Jamesons analys av vad han kallar konspiratoriska texter inom ramen för den geopolitiska estetiken som GoGwilt vidareutvecklar.¹⁹ Beträffande Hitchcock kan man möjligen hävda att hans självkritik av bombscenen i *Sabotage* visar på en radikal dekonstruktion av McGuffin-begreppet, en materiell eller symbolisk förevändning för narrativ progression, som denna enda gång detonerar inte bara i protagonistens ansikte, men också i åskådarens; ett resonemang som Hitchcock i många sammanhang lagt ut texten om, inte minst i en teveintervju med Dick Cavett.²⁰

Småskalig kriminalitet, ibland av det ytterst brutala slaget, inspirerade också en serie teknikthrillers runt 1910 med hot eller falsk information förmedlad per telefon och med samtalen ofta skildrade med hjälp av splitscreen. Dessa tagningars allegoriska natur i gestaltandet i en och samma tagning av telefonerandets alla dimensioner – två parter och kommunikation i realtid över mer eller mindre stora avstånd – får andra dimensioner i 24 med nya verktyg för kommunikation i realtid. Mobiltelefoner och handhållna datorer blir en form av mediala allti-allo: laptops, radio- och teveapparater, kameror, jukeboxar, och mini-biografer. Det positiva i att vara nåbar och uppkopplad innebär samtidigt att storebror bokstavligen kan ringa in var man befinner sig.

Om Hitchcock förflyttar sabotage och terror till en nöjesräjong har vår tids terrorister dröjt kvar i medievärlden. I en tid av globala medier kan man fråga sig om Afghanistans talibaner höll koll på USA genom att titta på Hollywoodfilmer och amerikanska teveserier. *Time Magazine*s tevekritiker James Poniewozik hävdade beträffande serien *Sleeper cell* att terrorister arbetar på samma sätt som manusförfattare. Deras jobb är att fundera ut hur man kan vända ut och in på vardagssituationer, som att förvandla ett flygplan till en kryssningsrobot eller en sko till en bomb.²¹ I den andan gestaltar piloten – en kuslig term – för serien *The lone gunman*, (en kortlivad avläggare från *The X-files*) en berättelse där ett kapat flygplan tänktes krascha rakt in i World Trade Center – episoden sändes faktiskt i början av mars 2001, alltså i god tid före elfte september. Till yttermera visso utgick flygningen från Logan Airport i Boston där merparten av de dödsbringande planen startade. Men om den förrädiska presidentens namn i fjolårets upplaga av 24,

Charles Logan, var en tillfällighet kan man bara spekulera över. Vill man leka med Benjamins förflutenhet i nuet kan man också begrunda de så kallade synkroniciteter från mängder av olika Hollywoodfilmer som en viss John Valentini lagt ut på sin hemsida.²² Samtidigt – är det rätt ord? – inträffade tågbombningen i Madrid 911 dagar efter den elfte september hävdar de som räknar – dock i ett land där man inte ringer 911 i krisläge.

John McClane, Bruce Willis rollkaraktär i *Die hard*-filmerna, är en annan Fox-hjälte som återkommande räddar samhället undan terroranslag. I senaste versionen – fyndigt betitlad 4.0 – slår en grupp ledd av en avskedad toppprogrammerare ut stora delar av landets infrastruktur för att demonstrera systemets sårbarhet och för att tanka pengar ur ett ekonomiskt back up-system. Thomas Gabriel avskedades från försvarsdepartementet efter att ha förnedrat militärledningen genom att hacka sig in i försvarets ledningscentral med enbart en laptop – nu vill han hämnas. Massförstörelsen är här helt inriktad på att krascha datorsystem, infrastrukturens ryggrad. I motsats till Bauer är McClane en slumpmässig terrorbekämpare, men han är långt ensamare än Bauer i avsaknad av ett systematiskt samspel med en kommandocentral. FBI:s enhet för cyberbrott slås ut och McClane får förlita sig på en gradvis reformerad hacker för att sätta käppar i hjulet för bovarna. Eftersom det är fråga om en actionrulle är interaktionen våldsamt spektakulär på ett sätt som det aldrig är fråga om i 24, där det istället är potentiellt våld i stor skala mot befolkningen som driver berättandet. Det som förenar är förflyttningen av konflikter till ett digitalt slagfält. I 24 är Chloe och alla informationsresurser omega till Bauers alfa på fältet; i *Die hard* är den digitala kollapsen själva grundbulten. I bägge fallen krävs det dock till syvende och sist en stryktålig kropp för att arbeta sig fram till skurkarna och handfast oskadliggöra dem i en sista avgörande närstrid. Tidsaspekten är inte lika kritisk i *Die hard*, men våldsamma scener och högt tempo avlöses även här av förflyttningsscener där karaktärsteckningen ges viss kontur.

Avslutning

I min frivola och lätt hjärtlösa diskussion av 24 har jag på ett flagrant sätt helt blundat för seriens dagspolitiska implikationer. Sådant som: är serien bara ännu ett uttryck för tevekanalen Fox' högeraktivism? Är Jack

Bauer en ultrakapabel allegori över George W. Bushs kompromisslösa politiska agenda? Könspolitiskt: varför är så många infiltratörer kvinnor, detta gällde särskilt under de första säsongerna? Är detta ett utslag av misogyni? Är serien xenofobisk och fantasilös i sin förutsebara gestaltning av hotbilder, även om det i slutändan visar sig att attackerna drivs av inhemska krafter? Kiefer Sutherland skickades vid ett tillfälle rent av fram med ett budskap till amerikanska muslimer:

I would like to take a moment to talk to you about something that I think is very important. Now while terrorism is obviously one of the most critical challenges facing our nation and the world, it is important to recognize that the American Muslim community stands firmly beside their fellow Americans in denouncing and resisting all forms of terrorism. So in watching 24, please, bear that in mind.²³

Slutligen: legitimerar 24 tortyr som arbetsmetod? Lejonparten av de hårdföra metoderna faller på Jack Bauers lott, där säsongen 2007, med dess familjemelodrama, möjligen ger en psykologisk förklaring. För Bauer finns få återhållande gränser vad gäller att få fram information även om han personligen nödgas betala ett högt pris för detta. Liksom den ensamme västernhjälten som tvingas försvinna ur bild när uppdraget är slutfört och staden rensad, befinner sig Jack Bauer utanför det civiliserade samhällets radar efter *mission accomplished*. Utan hans förmågor skulle emellertid det postmoderna samhället, oförmöget att skydda sig självt trots sitt nystan av nätverk, ha gått under redan vid *high noon* sådant det iscensätts i seriens dygnet-runt-berättarmodul.

24 är en narrativ *tour de force* som i högt tempo utnyttjar medieteknologi för att gestalta världen efter den elfte september utifrån en polariserad samtidsanalys som tveklöst ligger nära Bush-administrations. Nyansering får sökas på annat håll, till exempel hos David Simpson som erbjuder en diskursanalytisk genomlysning av hur medierna exploaterat den elfte september, och tillika en skarp kritik av vad politikerna tillåtit sig i namn av nationell säkerhet.²⁴ Vidare har en uppsjö av verk kring traumateori publicerats med mer eller mindre entydig fokus på samma datum – bland annat av Judith Greenberg, E. Ann Kaplan och Jenny Edkins.²⁵ Terrorproblematik såväl som själva det mänskliga dramat på nedre Manhattan har på senare tid blivit föremål för ett stort antal litterära gestaltningar med skiftande fokus på

händelserna och deras efterspel. Två exempel: I John Updikes *Terrorist* står en amerikansk tonårings dragnings till islamisk fundamentalism i centrum. Ahmads frånvarande pappa är egyptier och mamman har irländsk bakgrund. Koranen ger Ahmad en renlärighet och närmast fysisk avsky för den orena västerländska värld han har erfarenhet av: staden Prospect i ett socialt nerkört New Jersey. Martyrdödens löfte ter sig lockande som en flykt från en depraverad kultur till de utsikter om ett paradisiskt efterliv som Koranen framställer. Det scenario Ahmad dras in i är mera komplext än han föreställer sig. På väg in i Lincoln Tunnel med en gigantisk hemsnickrad bomb på lastbilsflaket liknar han en modern Mario Buda. Hans studievägledare på skolan, en depressiv, sekulariserad judisk medelålders man, lotsar honom dock i det sista skälvande ögonblick bort från den diaboliska planen. Lastbilen når nedre Manhattan utan att lasten detoneras.²⁶

Den verkliga tungvikaren i raden av elfte september-romaner är dock Don DeLillos *Falling man*.²⁷ Här tar sig en av de verkligt stora samtidsprosaisterna, med en kuslig radar för att fånga komplexa historiska sammanhang, an ett mentalitetslandskap med osynliga förkastningslinjer. Ett inre – en gång räfflat landskap – har slätats ut för några av dem som var där. Snarare än att gestalta en komplex händelsekedja är det här fråga om en raserad personlig semiotik där alla menings-sammanhang tycks ha nått ett inre *ground zero*. Vägen ut ur ett av de kollapsande tornen inramar berättelsen kring de komplexa efterverkningarna av den elfte september i en vag familjekontext. I den ofattbara ödeläggelsen sker en återförening, men det är ingen fågel Fenix som här återuppstår; istället en minimalistisk samhörighet som ritualistiskt återupprättar på ytan meningslösa, närmast tvångsmässiga rutiner för överlevnad i en ny värld utan kompass och kartbilder. Den förre börsmäklaren som gravt traumatiserad lyckas ta sig ut ur World Trade Center täckt av blod och aska tar sig till sin fru som han lämnat för åratals sedan. Utan att flytta in finns han plötsligt bara där igen för att sedan med lägenheten som bas förflytta sig mellan pokerturningar världen över. I en alternativ filosofi med chips, vars värde på pokerbordet han inte egentligen bryr sig om, lever han i abstrakta hotellmiljöer, kontaktlös i ett ingenmansland. Följdriktigt går de flesta pokerturningarna av stapeln i Las Vegas, en i det närmaste totalt heterotopisk miljö. Chipsen, som kan staplas till små bräckliga kapitaltorn, är en sorts värdeabstraktion som kan rivas ner lika snabbt som de fal-

lande tornen. I ett land som utkämpar ett krig som allt färre tror kan vinnas – och där terrorhot på olika sätt präglar vardagen – erbjuder DeLillo inga entydiga svar. Detta i motsats till Jack Bauers dyrköpta framgångar i en serie som fungerar som en årlig ritual för hanteringen av en komplicerad värld som inte ens Hollywood kan få rätsida på.

NOTER

1. Michel Foucault, "Des espace autres", *Architecture/Mouvement/Continuité*, nr 5, 1984, 46–49; texten återfinns även i dens., *Diskursernas kamp: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008).
2. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Éditions de minuit, 1980); engelsk översättning *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, red. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
3. Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006).
4. Mike Davis, *Budas wagon: A brief history of the car bomb* (London/New York: Verso, 2007).
5. *New York Times* 4/11 2001, TE4.
6. *Los Angeles Times* 17/12 2001, F1; David Thomson, "Shock around the clock", *Sight & Sound*, vol. 13, nr 8, 2003, 12–15.
7. Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (London/New Haven: Yale University Press, 1995).
8. 1970-talet var ett viktigt decennium i svensk publiceringshistoria då mina två handledare publicerade var sin klassisk studie kring melodramtraditionen: Rune Waldekranz, *Så föddes filmen: Ett massmediums uppkomst och genombrott* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1976) respektive Ingvar Holm, *Industrialismens scen: Ur revolutionernas och varumässornas teaterhistoria* (Stockholm: AWE/Geber, 1979).
9. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
10. Tom Gunning, *The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity* (London: BFI Publ., 2000).

11. För en historisk redogörelse för split-tagningarna som representerar telefonsamtal i tidig stumfilm, se min uppsats "Framing silent calls", *Allegories of communications: From cinema to the digital*, red. John Fullerton & Jan Olsson (Rom/London: John Libbey, 2004), 157–192.
12. David Rieff, *Los Angeles: Capital of the third world* (New York: Simon & Schuster, 1991).
13. Sign.: Editors of the Fortune Magazine, *The exploding metropolis* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958).
14. Edward W. Soja, *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory* (London/New York: Verso, 1989); dens., *Postmetropolis: Critical studies of cities and regions* (Oxford/Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000). För en diskussion av globala städers ekonomiska roll, se också Saskia Sassen, "The global city: Introducing a concept," *Brown Journal of World Affairs*, vol. 11, nr 2, 2005, 27–43.
15. Se till exempel Jeremy Packer, "Becoming bombs", *Cultural Studies*, vol. 20, nr 4, 2006, 378–399.
16. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (1936; Stockholm: Symposium, 1991).
17. För en grundlig diskussion av Benjamins historiefilosofiska teser, se Michael Löwy, *Fire alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the concept of history'* (London: Verso, 2005).
18. Christopher GoGwilt, *The fiction of geopolitics: Afterimages of culture, from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 2000), kapitel 5.
19. Frederic Jameson, *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).
20. "The Dick Cavett Show", dvd – intervjun ursprungligen sänd 8/6 1972.
21. *Time Magazine* (online edition) 2/12 2005. För en diskussion av terror i termer av diskurs eller narrativ med performativa förtecken se David Apter, "Political violence in analytical perspective", *The legitimization of violence*, red. Apter (London: Macmillan, 1997), 1–32. För ett ifrågasättande av Apters resonemang, se Alex Houen, *Terrorism and modern literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2002), 9f. Se också John Orr & Dragan Klaić, red., *Terrorism and modern drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990).
22. <http://www.vaticanassassins.org/H911.pdf> (senast kontrollerad 30/5 2008).
23. <http://www.cair-net.org/video/disclaimer-hi.ram> (senast kontrollerad 30/5 2008).

24. David Simpson, *9/11: The culture of commemoration* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).
25. Judith Greenberg, red., *Trauma at home: After 9/11* (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 2003); Jenny Edkins, *Trauma and the memory of politics* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2003); E. Ann Kaplan, *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005).
26. John Updike, *Terrorist* (New York, Knopf, 2006).
27. Don DeLillo, *Falling man* (New York: Scribner's, 2007), bland rader av tidigare romaner se Jonathan Safran Foer, *Extremely loud & incredibly close* (Boston: Houghton Mifflin, 2005); Ken Kalfus, *A disorder peculiar to the country* (New York: Ecco, 2006); Jay McInerney, *Good life* (New York: Knopf, 2006) samt Jess Walter, *The zero* (New York: Regan, 2006).

Medielandskap

Örjan Simonson

När posten höll tempot i medielandskapet: Postväsendet kring sekelskiftet 1700

Han redan är långt borta / Liksom en skjuten pil / Ännu i natt han hinner / Väl
några goda mil. / Ej ro, ej rast, ej vila, / Så heter hans paroll / Och efter honom
stupat / En häst för varje håll.

— CARL SNOILSKY, ”Stenbocks kurir” (1886)

DEN UNGE KORNETTEN spränger häst efter häst när han skyndar fram mot Stockholm med bud om segern vid Helsingborg. Han lämnar den sista död efter sig vid slussen i Stockholm och vacklar in till hovet och den spänt väntande änkedrottning Hedvig Eleonora i Wrangelska palatset. I sin ”Stenbocks kurir” frammanar Carl Snoilsky budbärandets dramatiska nerv och jämför till slut ritten med fältherrens hjältebragd vid slaget: ”En sådan ritt ej heller / i mannaminne gjorts”.¹

Magnus Stenbock sände verkligen en kurir för att meddela sin seger vid Helsingborg den 28 februari 1710. Han red emellertid inte utan åkte med det reguljära skjutsväsendet, för vilket han enligt god förvaltningssed lämnade in kvitton på sina utlägg till Kammaren i Stockholm. Kuriren hette Henrik Hammarberg och avslutade drygt fyra decennier senare sin karriär som president i Svea hovrätt. Vid det danska infallet i Skåne hösten 1709 hade han tillfälligt avbrutit sina göromål i civilförvaltningen för att verka som Stenbocks adjutant.² Ett och ett halvt år senare valde Stenbock istället Postverkets brevbefordran. Det går att se i

ett så kallat postpass som följde med försändelsen och som ovanligt nog överlevt i Överpostdirektörens arkiv på Riksarkivet. I postpassen noterades dagen och stunden för postens ankomst till och avgång från postkontoren på vägen. Den extra ordinarie post som avsändes från Malmö klockan fyra på eftermiddagen den 15 augusti 1711 kom till Stockholms postkontor 89 timmar och 30 minuter senare, vilket betyder en genomsnittshastighet på 7,1 kilometer per timme. Det låter inte så mycket, men det är till och med en något högre genomsnittshastighet än den Karl XII höll vid sin ritt från nuvarande Rumänien i dåvarande Osmanska riket till Stralsund hösten 1714 och som allmänt uppfattas som en svårslagen topprestation i konsten att ta sig fram snabbt och långt till häst.³ Hemligheten bakom postens snabbhet var att den till skillnad från ett budväsen hade organiserats som en stafett där var och en red 20 till 30 kilometer innan posten överlämnades. Också Karl XII utnyttjade stafettprincipen så till vida att han ständigt bytte hästar. Mellan Siebenbürgen och Wien åkte han rentav i postskjuts.

Mot Snoilskys uppdyktade kurir kan ställas en postal historia där organisation, rutiner och regelmässighet var nyckeln till framgång. Stenbock utnyttjade vid sin försändelse 1711 möjligheten att i undantagsfall skicka extraordinarie post, det vill säga post som inte avgick vid ordinarie postdag och timme. Därför inledde också postmästaren i Malmö postpasset med en förtydligande befallning:

Uppå Hans Excellences H:r Kungl. Rådet och Feltmarskalken Högwelborne Gref Magnus Stenbocks ordre och befallning blifwer denne extrapåst affordrat förmedelst några angelägne och praesante [aktuella] bref hwilka angå Kongl. Maj:ts angelägne tjenst; hwarföre anbefalles wederbörande Postbönder at de samma extra påst på Helsingborg och Halmstad fortskyndar gienom Natt och dag utan ringaste drögsmåhl eller försummelse, så kiärt den wara will at undwijka det ansvar som på drögsmåhlet följandes warder. Kungl. Post Contoret Malmö d: 15 Aug: 1711 / Carst: Olufsson Post Inspector i Skåhne.⁴

Ingressen bekräftar bara det berättigade i kravet på extra tjänstgöring och begär i övrigt varken mer eller mindre av postförarna än det vanliga. I ett annat postpass från oktober 1713, där samma sträcka avklarades på 94 timmar, konstateras torrt att det gått illa långsamt mellan Malmö och Helsingborg, men att det i övrigt väl gått an.⁵ Inte var det heller någ-

ra kornetter som sprängde fram på vägarna – fast postpasset från 1711 innehåller den ovanliga uppgiften att en överste Bennet åtagit sig postföringen mellan Helsingborg och Ängelholm natten till den 14 augusti. Det var postbönder som under påminnelse om sitt svåra ansvar manades att föra posten genom natt och dag, utan dröjsmål och försummelse. Postbönderna red sällan själva utan överlät det till drängen. På delar av sträckan mellan Malmö och Stockholm användes sannolikt särskilt anställda postiljoner för att höja farten.⁶

Ofta utfördes dessa ritter av ännu inte utvuxna pojkar och flickor, de som kunde avvaras på gården och som till skillnad från kurirer och postiljoner skonade hästarna från alltför svår tyngd. Det berättas att dessa barn inte ens orkade lyfta postväskorna om de föll från hästen.⁷ De bar upp det kommunikationssystem som förmedlade information om segrar och nederlag, bröllop och begravningar, om märkliga händelser och om utsikter till goda affärer någonstans långt borta. Jag kommer att i det följande argumentera för att postväsendets funktion i ett tidigmodernt mediasystem var att skapa samtidighet mellan geografiskt avlägsna platser, som till exempel mellan Stockholm och Helsingborg. För att åstadkomma detta blev kravet på hastighet i brevbefordran grundläggande, vid sidan av kravet på tidsmässig regelbundenhet.

Det tidigmoderna postväsendets kännetecken

Det tidigmoderna postväsendet kan beskrivas som ett expertsystem bestående av tillämpningen av olika institutionella och tekniska resurser, en kår av experter på hur systemet skulle administreras och med uppgift



Han sitter – och hon står. Hedvig Eleonora erbjuder den trötta kornetten sin länsstol och serverar honom vin. Hovet avvaktar spänt kornettens bud: seger eller nederlag? Bild av Axel Edelfelt. Ur Carl Snoilsky, "Stenbocks kurir", *Svenska bilder* (Stockholm, 1894).

att förmedla skriftlig information.⁸ Stenbocks extraordinarie post presenterar flera grundläggande element i expertsystemet: institutionella anordningar som ordinarie post och extraordinarie post, stafettsystemet, postpassen, postmästarna och postförarna som två nyckelgrupper i expertkåren. Till de tekniska resurserna hörde ridhästarna med sin utrustning och väghållningen som också den sköttes av bönderna. Postjakter som byggdes för sjöposten var avancerade fartyg, särskilt utvecklade för att möta kraven på hastighet.⁹

Vid sidan av funktionen att förmedla skriftlig information var posten också en del av det övriga transportväsende som förflyttade varor och människor. På den europeiska kontinenten och de brittiska öarna förenades under 1600-talet brevbefordran med postskjutsar som mot ersättning gav service åt resande.¹⁰ I Sverige innebar istället inrättandet av Postverket 1636 ett åtskiljande av särskilt utsedda postbönders ansvar för postgången från övriga bönders impopulära plikt att skjutsa resande, sådana som Stenbocks kurir. Poststräckor med båt över Östersjön förenade emellertid postföring med passagerartrafik och varufrakter.¹¹ Den tidigmoderna postens institutioner utvecklades i renässansens Norditalien under 1300- och 1400-talen.¹² När den italienske köpmannen och entreprenören inom postväsendet Franz von Taxis 1505 fick privilegiet att ombesörja den kejsarliga posten, ett privilegium som huset Thurn und Taxis behöll in på 1800-talet, förenades ett kommersiellt och ett politiskt intresse som sedan skulle prägla den tidigmoderna europeiska posten. Posten utvecklades under 1500-talet mot att bli en avgiftsfinansierad public service-institution under skydd av statliga privilegier, i kontrast till de slutna statsposter som kännetecknat imperiernas postväsen alltsedan akamenidernas persiska rike på 500-talet före Kristus och framåt.¹³

Redan det konglomerat av länder som utgjorde kejsar Karl V:s rike mellan 1519 och 1556 gav familjen Taxis verksamhet en ”internationell” prägel (några nationer i modern bemärkelse fanns ännu inte), vilken förstärktes efter Karl V:s abdikation och uppdelningen av det habsburgska riket i en spansk och en österrikisk del.¹⁴ Kejsarposten knöt samman stora delar av Europa i ett nätverk som bland annat innefattade det urbana bältet från norra Italien till lågländerna och Europas starkaste politiskt-militära centrum på den iberiska halvön. Från slutet av 1500-talet och decennierna framåt utvecklade andra stater sina postorganisationer och skapade förbindelser mellan dem. Sve-

rige anslöt sig omkring 1620 till detta framväxande europeiska nätverk av nätverk, när en reguljär linje mellan Stockholm och Hamburg etablerades.¹⁵

Det europeiska postväsendet bestod på ett plan av flera samverkande postverk. På ett annat plan agerade de sociala nätverken av experter, främst postmästarna, för att utveckla och upprätthålla standarder och för att underlätta enskilda försändelser. Postmästarkåren hade tydliga kopplingar till de urbana köpmannanätverken, eftersom det var vanligt att postmästarna hade en sådan bakgrund eller rentav fortfarande i huvudsak fungerade i någon borgerlig näring.¹⁶

Papper, press och post

Posten var (och är) ett kommunikationsmedium i samma mening som telefoni eller internet är det för både telefonsamtal, brevskrivande, webbsurfande och annat – den förmedlar information genom rummet. Om mediasystem är ”summan av en periods mediala förbindelser och relationer vad gäller produktion, distribution och reception” som Anders Ekström, Solveig Jülich och Pelle Snickars definierar begreppet,¹⁷ så hade postväsendet framför allt en vital roll i distributionen. Henrik G. Bastiansen och Hans Fredrik Dahl utnyttjar ”mediasystem” som ett analytiskt verktyg för att studera en epoks samverkande medieformer, i kontrast till framställningar av enskilda medier som till exempel pressens eller, för den delen, postens historia.¹⁸ Detta sätt att närma sig mediehistoria bryter tendensen att inom olika vetenskapsgrenar betrakta enskilda medier isolerat från sin omgivning. Det fördjupar förståelsen genom att visa på samband, beroenden och ömsesidig påverkan mellan medier. Samtidigt kan ”mediasystem” vara ett uttryck som riskerar att överdriva just det systemliknande och sammanhållna i summan av en epoks medier. Att medier finns samtidigt, påverkar varandra och tillsammans inverkar på en epoks samlade mediala uttryck, behöver inte betyda att de gör detta på ett systemliknande sätt. En komplikation är att ”medium” är ett amorft begrepp som kan användas för att beteckna mycket olikartade företeelser. Deras enda gemensamma nämnare är att de haft funktionen att förmedla information. Medier kan vara enskilda och fysiskt påtagliga ting som papper, eller en uttrycksform som dans, utövandet av en särskild teknik som mångfaldigande av text och bilder med tryckpressar, eller sammansatta kommunikationssystem som pos-

ten.¹⁹ Ur den synpunkten är det lämpligare med det illustrativa uttrycket ”medielandskap” för att markera att det förvisso finns en medial helhet, men att den inte självklart har systemkaraktär. Werner Faulstich har liknande ambitioner som Bastiansen och Dahl, men menar sig istället sammanfatta olika historiska epokers ”mediekulturer” – en term som också med fördel kan användas.²⁰

Men det går likafullt att urskilja vissa medier och kombinationer av medier som fungerar mer regelmässigt och styrt – som med andra ord har mer systemliknande egenskaper. Jag har redan beskrivit det enskilda mediet posten som ett expertsystem. Det rör sig om direkt samverkan mellan organisationer och utformandet av europeiska standarder, inte olik uppbyggnaden av moderna elektroniska informationssystem. Men som enskilt medium vore det inte rättvisande gentemot Bastiansens och Dahls syften att kalla posten för ett mediasystem. Jag kommer i det följande istället att betona sambandet mellan lagringsmediet papper, pressen som mångfaldigade informationen och posten som distribuerade informationen, som ett mediasystem. Sambandet mellan dem var inte medvetet styrt av en expertkår och därför inte ett expertsystem, men mekanismerna och återkopplingarna dem emellan är betydligt mer uppenbara än mellan dem och exempelvis dans som medial form och kan därför med större rätt beskrivas som ett mediasystem.

Den medieteoretiska traditionen från Harold Innis och Marshall McLuhan distanserar sig från en inriktning mot det meningsskapande i studier av medier. Ett grundläggande antagande i Innis *Empire and communications* är sambandet mellan å ena sidan ”tunga” medier som sten och pergament med stor varaktighet och stabila regimer grundad på religiös makt och manifesterad i monumental arkitektur, och å andra sidan ”lätta” medier som papyrus och papper med sämre varaktighet men med större förmåga till spridning i rummet och som ger understöd åt regimer baserade på handel och administration.²¹ Pergamentet, som var det dominerande lagringsmediet i Europa under medeltiden, präglades genom sin hållbarhet av varaktighet över tid. Genom att vara en agrar produkt (beredda djurhudar) var pergamentet också ett medium som var anpassat till en decentraliserad administration och till landtransporter. Användning av papyrus däremot krävde för Europas del fungerande sjöförbindelser med den centraliserade produktionen i Egypten.²² Övergången från medeltiden till renässansen innebar enligt Innis därmed ett skifte från en decentraliserad re-

ligiös regim med pergamentet som medium, till en militär och kommersiell regim med papperet och tryckpressen som medium.²³ McLuhan följer Innis i spåren när också han i sin bok *Gutenberg-galaxen* utgår från introduktionen av tryckpressen som epokgörande.²⁴

Framför allt Innis framhäver lagringsmedier för skriven information. Mot detta ställer Wolfgang Behringer, en av de mer framträdande tyska posthistorikerna under senare år, posten i centrum för det tidigmoderna kommunikationsväsendet och infrastrukturen.²⁵ Boktrycket handlar bara indirekt om förmedling, menar Behringer. I första hand är det en teknik för att spara och mångfaldiga information, medan det var postväsendet som förmedlade informationen. McLuhan borde hellre ha talat om "Taxis-galaxen", ironiserar Behringer.²⁶ Behringers synpunkt saknar visserligen den insikt Innis visar om betydelsen av förmedling över tid, men har nytta att lyfta fram distributionen.

I själva verket var trycket, papperet och postväsendet tre hörnstenar i ett mediasystem som hanterade skriftbaserad kommunikation. Ett sådant uppstod senast under 1000-talet i Korea och i den kinesiska Songdynastin.²⁷ När det i modifierad form spreds till Europa sänkte det väsentligt kostnaderna för skriftlig kommunikation. Medeltidens pergament var betydligt kostsammare än papper, som vid denna tid framställdes av lump.²⁸ Tryckpressen sänkte den tidsåtgång som krävdes för kopiering av en text jämfört med att en skrivare gjorde detta för hand.²⁹ I den meningen är tryckpressen lika mycket ett uttryck för det medeltida samhällets strävanden för arbetsbesparande mekanisering. I det romerska riket skyggade man inte för arbetsintensiva lösningar så länge arbetskraftsbehoven kunde tillgodoses med slavar. I Alexandrias skrifvarstugor skrev upp till hundra slavar samtidigt böcker efter diktamen.³⁰

Posten utnyttjade på motsvarande sätt den resursvinst som bestod i att samma budbärare tog med sig flera brev i ett paket. Denna sänkning av kostnaden var säkert av lika stor betydelse som den hastighetsökning posten kunde erbjuda. Stenbocks rapportering med kuriren Hammarberg efter slaget vid Helsingborg 1710 var mycket resurskrävande, även fast Snoilskys uppgift om dussintals döda hästar ("en häst för varje håll") bara är en poetisk sanning. Fem år tidigare kostade en resa mellan Stockholm och Ystad genom det då fredligare Skåne 24 daler och 12 öre kopparmynt, oräknat priset för mat och härbärge på gästgiverierna.³¹ Enligt den portotabell som gällde sedan 1693 kostade ett brev om ett lod mellan Stockholm och Helsingborg 18 öre koppar-

mynt.³² Det motsvarade ungefär priset för två kannor öl 1710, medan Hammarberg kunde ha njutit närmare 100 kannor öl för det han betalade skjutshållen.³³ Idag skulle vi betrakta priset för två starköl på krogen som ett högt men överkomligt porto, om brevet var tillräckligt viktigt. Postverket hade å sin sida erfarenhet av att portots storlek märkbart påverkade efterfrågan.³⁴ För Stenbock var det hur som helst gratis eftersom han som guvernör hade fribrevsrätt.

Den kostnadssänkning som följde på introduktionen av postväsendet ökade väsentligt spridningen av den skriftliga kommunikationen i samhället, både i volym, i rumslig spridning och i social spridning. Utgivningen av tryckta tidningar som kom igång i bland annat staden Augsburg åren efter sekelskiftet 1600 är den mest uppenbara mediala produkten av post, press och papper i samverkan.³⁵ Som sinnebild för det tidigmoderna medielandskapet riskerar dock de tryckta tidningarna att bli en förvrängning. Posten och tryckpressen hade delvis olika inverkan. Historiker har understrukit sambandet mellan tryckpressen och reformationen. Det allmänna tillgängliggörandet av bibeln var en förutsättning för Martin Luthers lära och det polemiska flygbladet ett verksamt vapen i den kamp om själarna som följde åren efter Luthers offentliggörande av sina teser i Wittenberg.³⁶ Som ett led i den svenska reformationen såg Gustav Vasa 1526 till att upprätta ett tryckeri i Stockholm och beordra nedläggningen av den mot reformationen kämpande biskop Hans Brasks tryckeri i Söderköping.³⁷ Under liturgi-striden på 1580-talet stred Johan III med tryckpressen i Stockholm till sin hjälp mot de så kallade djäknetrycken som producerades i brodern Karls hertigdöme. Skoldjäknarna i Strängnäs, Nyköping och Örebro kopierade böcker på liknande sätt som man gjorde i Alexandrias skri-varstugor 1 500 år tidigare, och nådde ibland upp till upplagor motsvarande dem för tryckta skrifter.³⁸ Under den svenska ortodoxins tid var det församlingsbornas förmåga att läsa Luthers lilla katekes som kyrkan examinerade i husförhören.³⁹ Ännu vid upplysningstidens slutskede hade majoriteten av utgivna böcker religiöst innehåll.⁴⁰ I denna religiösa diskurs som ändrade religionsutövningens karaktär från ritual till konfessionalism, hade postväsendet emellertid en undanskymd roll. Böcker var för dyra att skicka med posten och eviga värden behöver inte distribueras i stor brådska. De mer timliga flygbladen var huvudsakligen en handelsvara som också de distribuerades via kringvandrande försäljare och i handelsbodas.⁴¹

Posten före 1800-talet var ingen utpräglat massmedial kommunikationsform. Det typiska för postväsendet var att det förmedlade budskap mellan en avsändare och en eller en handfull mottagare samt att den regelbundna frekvensen i postgången tillät omväxling mellan positionen som avsändare och mottagare – med postens hjälp gick det med andra ord att brevväxla, det var ett interaktivt medium. På så sätt kunde viktiga sociala nätverk etableras och hållas samman.⁴² Typiskt för postväsendet var också att det var ett nyhetsmedium, vilket under 1600-talet inte var detsamma som massmedium utan ännu något exklusivt. De tryckta tidningarna var både i form och innehåll beroende av de betydligt mer vanligt förekommande nyhetsbrev och handskrivna tidningarna. Det var i de senare den mest exklusiva och därmed mest värdefulla och åtråvärda informationen stod att finna.⁴³ Den tjänade i första hand politiskt och kommersiellt ledande kretsar och den information som cirkulerade bestod till stor del av nyheter av denna art: inte om de eviga värdena utan om händelser och tillfälliga konjunktursvängningar såsom slaget vid Helsingborg.

Posten, flödesrum och platsrum

Eftersom Innis koncentrerar sin framställning på fysiska lagringsmedier ligger metaforiken med ”tunga” och ”lätta” medier nära – rent av förledande nära – mediernas faktiska förmåga att i det förra fallet bevara över tid, och i det andra fallet sprida information i rummet. Stentavlor är verkligen tyngre än papyrus, varaktigare och svårare att flytta. Sambandet blir vanskligare om mediet är ett expertsystem som posten. Det är förstas förmågan att förmedla i rum och över tid som är det avgörande och inte mediets densitet. Det är tydligt redan i Innis resonemang om det ”tunga” pergamentet och den ”lätta” tryckpressen.

Posten var mer än tryckpressen ett ”lätt” medium. Både förmedling över tid och rum stärktes i det tidigmoderna medielandskapet, men postväsendet var den del av systemet som tydligast kan kopplas till rummet. Tryckpressarnas duplicering av text innebar nämligen inte bara spridning i rummet utan ökade också chansen till textens överlevnad och användning i oförändrat skick över tid. Tryckpressarna byggde bildligt talat nya katedraler när den heliga skriftens oförändrade ord spreds. I sitt arbete om nätverkssamhällets uppkomst och villkor, talar Manuel Castells om de flödesrum som etablerats vid 1900-talets slut. Flödes-

rummen är de kanaler för informationsflöden som skapats av den nya kommunikationsteknologin och som i och med denna blivit den dominerande samhällsformen.⁴⁴ Den interaktion som försiggår i dessa flödesrum och i reaktionerna på dem i de platsrum (ungefär: lokalsamhällen, livsvärld) som påverkas, särskilt genom forandet eller förstärkandet av kollektiva identiteter, är det huvudsakliga temat i Castells arbete.⁴⁵ Den motsättning Castells ser i nätverkssamhället påminner mycket om Innis distinktion mellan regimer med tonvikt på tid (varaktighet) och regimer med utsträckning i rummet. Det är nätverk av pengar, teknologi och makt som organiseras i nätverkssamhällets flödesrum, medan samhällsinstitutioner baserade på kultur och historia finns i platsrummen. Meningsbärande identiteter uppstår som en reaktion på de globaliserade flödesrummens påverkan utifrån.⁴⁶

Sådana förskjutningar mellan flödesrum och platsrum som Castells beskriver är dock inget nytt för det sena 1900-talet utan hör till hela civilisationshistorien. Skillnaden mellan livet i det klassiska Greklands små stadsstater och de hellenistiska imperierna har ofta på liknande sätt utgjort en fond för att förklara kulturella förändringar mellan epokerna.⁴⁷ I 1600-talets Sverige skedde motsvarande processer av politisk centralisering och ökad inkorporation i ett globalt ekonomiskt system. Posten hade en avgörande roll för att hålla samman 1600-talets flödesrum. Uppbyggnaden med postvägar och postkontor hade samma struktur som vår tids tekniska lösningar med ledningar för elektroniska impulser och med relästationer.⁴⁸

Postens hastighet – kommunikationsrevolution eller *la longue durée*?

Posten hade till uppgift att överbrygga distans i rummet och av det skälet var det av avgörande betydelse att expertsystemet bemästrade tiden; men inte tid i betydelsen varaktighet som Innis associerar till – postväsendets administratörer strävade efter så korta tidsrymder som möjligt. Gerhard Dohrn-van Rossum, som har skrivit om klocktidens samhällshistoria, menar att postväsendet under tidigmodern tid bidrog med två nya drag i den moderna tidsuppfattningen. Dels förändrade det uppfattningen om hastighet, dels ställde postväsendet nya krav på koordination, eller synkronisering.⁴⁹

Synkronisering ställer inte framför allt krav på högsta tänkbara

hastighet utan på regelbunden, förutsägbar hastighet vars yppersta uttryck är tidtabellen.⁵⁰ Den bidrar också till en tidsuppfattning där klocktid fungerar som ren referenstid, som linjär, ”tom” tid. Poststryttarna skulle rida genom natt och dag; postmästarna måste vara redo att expediera posten vid vilken tidpunkt som helst på dygnet. Postpassen visar också verkligen att mörkrets inbrott inte avbrutit postföringen eller ens märkbart dragit ned på takten, liksom även att väder och vind trotsades för att följa budet att leverera utan dröjsmål. När det gällde vilodagens helgd, var det endast tiden för själva gudstjänsten som respekterades.⁵¹

Kring postväsendet på 1500-talet utvecklades en diskurs som var besatt av hastighet och fartprestationer. Den uppmaning postinspektorn i Malmö Carsten Olofsson riktade till postbönderna i postpasset 1711, att fortskynda genom dag och natt och att utan dröjsmål befordra posten, var samma formelartade uppmaning som följt postpassen sedan 1400-talet. Den ekade även i 1636 års förordning om postbuden. Maningen var mildare i formen än i Italien där tecknade galgar kunde pryda postpassen för att för postryttarna understryka försumlighetens följd.⁵² Hastighetsdiskursen hörs ännu i Snoilskys ”Stenbocks kurir” och för all del i vårt globaliserade tidevarv.

Ställd inför de senaste 170 årens hastighetsrevolution inom alla former av kommunikation är det lätt att uppfatta tiden före järnvägen och telegrafen som i stort sett oföränderlig och näst intill stillastående. Fernand Braudel visar i en undersökning hur hastigheten för brevbefordran till Venedig var ungefär lika hög vid 1700-talets mitt som tvåhundra år tidigare. Vid 1600-talets slut tog det ungefär tre veckor för en nyhet att nå Venedig från den europeiska kontinenten väster om Ryssland och det Osmanska riket, söder om Sverige och öster om England. En nyhet från Moskva tog däremot omkring sju till åtta veckor att nå Venedig.⁵³ Redan i Thurns och Taxis tidigaste verksamhet gällde normen att en etapp skulle klaras av på en timme milen och den milen var med vissa variationer cirka sju och en halv kilometer i kejsardömet.⁵⁴ Den normen skulle bestå och går bland annat igen i det svenska Postverket i en förordning 1686 som föreskriver att den längre svenska milen (10,6 kilometer) skulle tillryggaläggas på mellan en timme och en kvart och en och en halv timme.⁵⁵ Magnus Stenbocks brev från Malmö 1711 med extraordinarie post färdades alltså med ungefär den hastighet som Franz von Taxis krävde av sina poststryttare drygt två

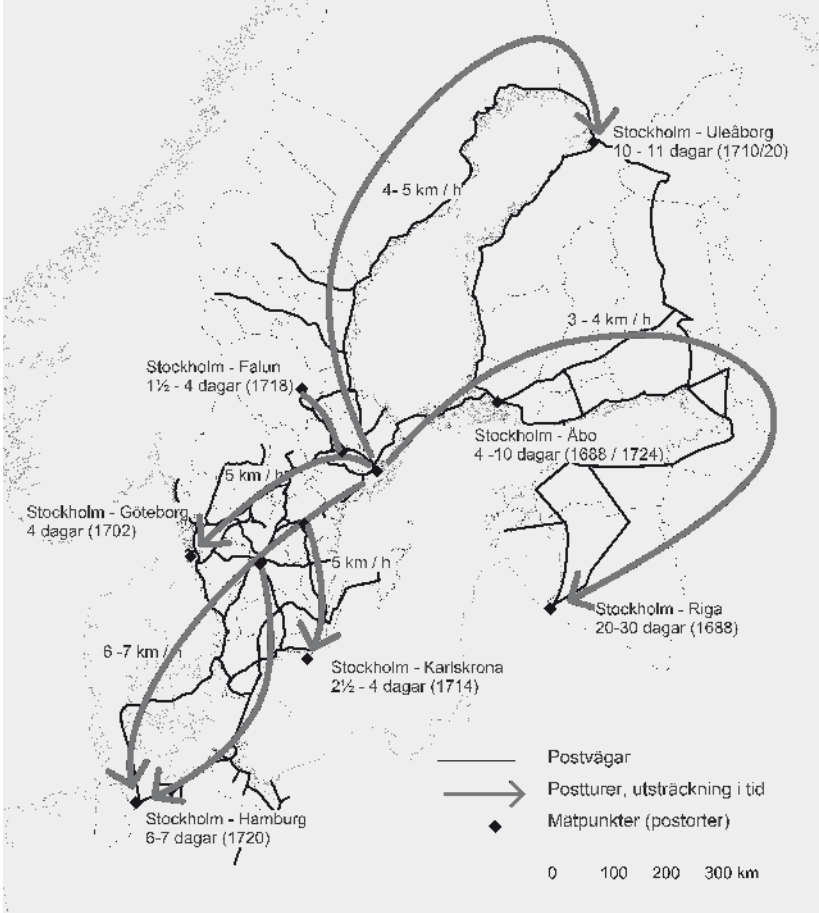
århundraden tidigare. Braudels redovisning av ett brevbefordringens *longue durée* förefaller därför berättigad. Före de snabbare postskjutsarna och de förbättrade vägarna som uppträdde vid 1700-talets senare del hade den tidigmoderna postens hastighet snabbt nått en plåtå på sju och en halv kilometer per timme.

Norra Italien hade tidigt nått upp till denna hastighetsgräns, be-tingad av rådande institutionella och teknologiska ramar. Introduktionen av postorganisationen i andra delar av Europa innebar å andra sidan betydande förändringar. Under senmedeltiden tog det ungefär en månad att färdas från Hamburg i norra Tyskland till Augsburg i södra Tyskland. Efter att Thurn och Taxis etablerat sig i Hamburg omkring 1618, tog samma sträcka 11 dagar. Förbättrade postrutter minskade antalet dagar till sex vid 1600-talets slut och förbättrad vägkvalitet hade minskat tiden till fem dagar vid 1700-talets slut.⁵⁶ Braudels uppgifter visar Venedigs mediesituation efter att kommunikationsrevolutionen redan ägt rum i Italien. Under de två följande århundradena spred den sig emellertid också från Medelhavsområdet och ända bort till Skandinavien och Ryssland.

Svenska Postverkets långsamma brevbefordran

På kartan presenteras hastigheter som enligt bevarade postpass förekom på de viktigare postlinjerna från Stockholm i slutet av 1600-talet och i början av 1700-talet. De bevarade postpassen före 1720-talet är fåtali- ga men å andra sidan visar, med undantag för Stockholm–Riga tur och retur 1688, postpassen så pass tydliga tecken på regelmässighet att variationen inte bör ha varit alltför stor. Materialet är tillräckligt stort för att säga att de vanliga hastigheterna mellan postkontoren låg inom intervallet tre till sju kilometer per timme, och endast i något enstaka fall översteg tio kilometer per timme. Hastigheter under tre kilometer per timme berodde oftast på något längre uppehåll vid ett postkontor.

Det var endast på postlinjen söderut genom Sverige och vidare till Pommern och Hamburg som breven befordrades med en hastighet som närmade sig den föreskrivna normen. Under 1680-talet hade tidsåtgången nedbringats väsentligt på denna sträcka. År 1683 etablerades en regelbunden posttrafik med postjakter mellan Ystad och Wit-tow på ön Rügen.⁵⁷ År 1689 löstes de segslitna förhandlingarna om att tillåta ridande post genom Danmark, vilket minskade tidsåtgången på



Genomsnittliga hastigheter för olika postlinjer, cirka 1690–1720. Pilarna på kartan baserar sig på statistisk bearbetning av postpass i Riksarkivets samlingar: 1) Postpass (till och från Stockholm) 1702–1761, vol. E 3 H:1, Överpostdirektörens arkiv, huvudarkivet. 2) Kontrollören J. Langes visitationsberättelser, Livland och Livland samt inrikes, G 2 F:1, Kanslikollegium. Kartunderlaget är hämtat från www.unep.org.

sträckan Stockholm–Hamburg till en vecka. Tidigare hade tidsåtgången legat på 11 till 14 dagar, när den svenska posten genom Danmark befordrats med vagn.⁵⁸ Den nya linjen Ystad–Wittow betydde också att sydgående post avgick från Stockholm två gånger i veckan.

De västgående postlinjerna mot Bergslagen, Värmland och Göteborg gick något långsammare. Mätt i dagar låg också Helsingborg nå-

got närmare Stockholm än vad Göteborg gjorde. En stockholmares väntan på svar på ett avsänt brev var däremot ungefär tio dagar från båda städerna. Ett svar från Hamburg bör ha tagit ytterligare en vecka att nå fram när väl sträckan genom Danmark åter öppnades efter att fientligheterna mellan länderna avslutats på hösten 1720. För postlinjerna mot norr och framför allt mot öster var hastigheterna lägre. Avståndet till Riga mätt i dagar våren 1688 var så stort att det måste ha överskridit också mycket modesta föreställningar om samtidighet. En brevväxlande stockholmare fick vänta i två månader på svar från Riga. Det betyder inte att de som brevväxlade levde i en maklig tillvaro där de i lugn och ro kunde plita på sina svar. Invånarna i Riga hade mindre än ett dygn på sig att hämta breven från postkontoret när de anlände klockan två på eftermiddagen, för att sedan läsa igenom dem, författa svarsbrev och överlämna dessa till postkontoret i tid innan posten avgick klockan två på eftermiddagen nästföljande dag. De som höll stor korrespondens bör ha varit i febril verksamhet under detta dygn.

För den vidsträckta svenska stormakten var postens hastighet av stor betydelse och den långsamma postgången därför ett stort hinder för integrationen av riket. Stockholm hade betydligt bättre tillgång till information från Väst Europa via Hamburg än från sina egna baltiska besittningar, och till råga på allt hade förmodligen också Riga bättre förbindelser med Hamburg och Amsterdam via postförbindelser längs södra Östersjökusten än med Stockholm.⁵⁹ En väl organiserad statsförvaltning var en viktig bidragande orsak till utvecklingen av Sverige till en stormakt under 1600-talet, och korrespondens mellan statsförvaltningens olika delar var en central funktion i statsförvaltningen. Det kan därför tyckas märkligt att Postverket inte lyckades få upp hastigheten i systemet till samma nivåer som rådde i till exempel det kejserliga postverket. Det svenska Postverket ställdes förstas inför en del extra svårigheter som bottnade i landets geografi. Den sträcka som mer än någon annan försinkade posten på linjen mellan Stockholm och Riga gick över Ålands hav mellan Väddö och Eckerö. Under goda förhållanden behövde själva överfarten inte ta mer än sex till sju timmar, men i april 1688 blev posten liggande i tio dagar i Eckerö före överfarten, antagligen på grund av isförhållandena.⁶⁰ På land innebar vinterklimatet inte något entydigt handikapp. Vintervägar var omvittnat snabbare än sommarvägar. Stafettorganisationen med posthåll längs postvägarna gjorde det dock svårt att utnyttja vintervägarna om

de hade en annan sträckning än sommarvägarna. Särskilt i norr kunde snömassor korka igen vägarna, men dåligt väder verkar trots allt ha påverkat hastigheten ganska måttligt. Ett postpass från april 1710 rapporterar om svårt menföre mellan Torneå och Härnösand, men genomsnittshastigheten på drygt fyra kilometer per timme är inte lägre än hastigheten på de avsnitt mellan Sundsvall och Tierp som saknar anmärkningar om menföre.⁶¹

Demografin och samhällsstrukturen hade stor betydelse för hastigheten. Kartan visar hur posten gick snabbare genom de mer urbaniserade delarna av riket (i de mer tätbefolkade provinserna Estland och Livland 1688 var medelhastigheten på vägen förhållandevis hög, drygt sex kilometer per timme) medan det gick långsammare i de glest befolkade Norrland och Finland. Där var det betydligt svårare att upprätthålla god väghållning. De fåtaliga och små städerna erbjöd inte heller det "kundunderlag" (termen är anakronistisk, men tankegången som sådan var fullt utvecklad) som kunde ge lönsamhet åt linjerna – de upprätthölls av rent strategiska skäl. Dessa regionala variationer ger en ledtråd till hela det svenska Postverkets strukturella underläge gentemot sina systerorganisationer i norra Italien, sydvästra Tyskland och lågländerna.

William H. McNeill menar att statsbildningar i princip har haft tillgång till två olika vägar att organisera storskaliga projekt: genom att utnyttja marknadsmekanismer eller genom ordergivning.⁶² Thurns och Taxis postverk var en lyckad kombination av organisering genom utnyttjande av marknadsmekanismer under statligt beskydd. Det var en affärsrörelse som i hög grad levde på den urbaniserade och kommersiella sektorns behov av att kommunicera. Det svenska Postverket hade delvis samma villkor för sin finansiering, och Postverkets ledning uppvisade vid upprepade tillfällen näsa för det affärsmässiga, men saknade det ekonomiska underlag som Thurn och Taxis hade tillgång till i det europeiska tätbefolkade och urbaniserade bältet. Postverket hade inte råd med kostsamma investeringar, och 1685 anordnades också ekonomin så att Postverket ställdes inför kravet att vara självbärande, men utan att självt förfoga över eventuella vinster som gick utöver den fastställda poststaten.⁶³

I det svenska postväsendet fanns ett större inslag av styrning via kommando enligt liknande mönster som i stora delar av den övriga statliga förvaltningen. Tydligaste uttrycket var användningen av postbönder som pålades uppgiften som brevdragare. Systemet var billigt, men brast

i effektivitet. Postbönderna hade inte råd att hålla annat än åkerkampar som också kunde utnyttjas i jordbruket, och vid ritten fanns ett starkt intresse av att spara de inte särskilt starka djuren. Postbönderna skickade som nämnts ofta barn som brevdragare. Bristen på medel innebar att man ibland inte hade råd med ordentliga postväskor eller sadlar till hästarna.⁶⁴ Från slutet av 1600-talet försökte Postverket att motverka dessa problem genom att låta särskilt anställda postiljoner rida mellan postkontoren på böndernas hästar, samtidigt som de övervakade hur postbönderna skötte sina skyldigheter. Systemet var emellertid för dyrbart för att komma i allmänt bruk under fredstid.⁶⁵

Postpassens uppgifter visar också hur posten kunde sinkas på grund av att postmästarna väntade in anslutande post. Posten från Stockholm till Falun tog ett och ett halvt dygn på ditvägen men fyra dygn på återvägen, eftersom postmästaren i Västerås inväntade den anslutande posten från Göteborg innan falupaketet skickades vidare. Av samma skäl blev posten från Karlskrona den femte december 1714 liggande i 31 timmar och en kvart på postkontoret i Linköping, innan den kunde skickas tillsammans med posten från Helsingborg. När synkroniseringen av postens flöden inte klaffade fanns det en hierarki av postlinjer, där de så kallade sidoposterna från Karlskrona och Falun fick anpassa sig till huvudlinjerna, vilka alla löpte mot Stockholm i systemets centrum – så som en gång det romerska vägnätet alltid bar till Rom.

Både för att få upp hastigheten i systemet och minska stoppen vid anslutande post, krävdes också avancerade tekniker för att mäta tid och avstånd. Angivelsen om ”en timme milen” bör länge ha varit ett mycket grovt närmevärde. När postinspektören Johan Lange 1688 gjorde en beräkning av hur lång tid postföringen från Riga till Stockholm egentligen borde ha tagit, gjorde han ingen skillnad på milen, trots att den livländska och estniska milen var omkring tre fjärdedelar av den svenska milen norr om Finska viken.⁶⁶ Mycket talar annars för att Postverkets möjligheter att kontrollera hastigheten stärktes väsentligt vid slutet av 1600-talet och början av 1700-talet. Samma år som Lange gjorde sina beräkningar, färdigställde lantmäteriverket en ny generalkarta över hela riket – kallad Gripenhielms karta, efter lantmäteriets chef. Sedan 1640-talet hade lantmäteriet ägnat sig åt kartläggning för att åstadkomma tillförlitliga geografiska kartor över Sverige. Arbetet intensifierades under 1680-talet, framför allt i de baltiska pro-



Svensk postryttare i Danmark 1707 – i vad som verkar vara en hastig ritt. Efter överenskommelsen med Danmark om ridande post 1689 minskade postföringstiden mellan Stockholm och Hamburg med åtskilliga dagar. Teckningen är hämtad från ett handskrivet arbete av den danske landsdomaren C. H. H. Helvershof. Originalen förvaras vid Kungliga biblioteket i Köpenhamn. Reproduktion från Postmuseet, Stockholm.

vinserna. Den efterföljande generalkartan 1706 är mer detaljerad, inte minst på grund av att lantmäteriet under mellantiden koncentrerat insatser på att kartlägga vägnätet. Lantmäteriiinstruktionen från 1688 har också normerat avståndsangivelser till den stockholmska skalan på alnen och milen till den svenska milen.⁶⁷

Den arbetsgrupp inom kansliet som sammanställde 1693 års portotabell har av allt att döma haft tillgång till de geografiska uppmätningar lantmäteriet genomfört för att kunna differentiera porton efter avstånden mellan städerna. Förtryckta postpass från 1700-talets början har en kolumn där antalet mil mellan postkontoren anges. Distanserna ligger nära dem man kan mäta upp på moderna kartor, även om de alltid överskattats på den öst-västliga sträckningen från Åbo till Vi-

borg. Det kan vara ett tecken på att Postverket uppskattat avstånden på kartor istället för att ha haft tillgång till noggranna direkta uppmätningar av vägarna mellan städerna. Positionsbestämning i öst-västlig riktning (longituder) var ett större problem än i nord-sydlig riktning (latituder), vilket på generalkartorna från 1700-talets början märks i en märkbart utdragen kartbild – inte minst i den mer glesbefolkade och sämre uppmätta östra rikshalvan.⁶⁸

Först konstruktionen av en klocka som var tillräckligt tekniskt avancerad för att kunna visa korrekt tid vid en känd punkt, som till exempel vid Greenwich-observatoriet i London, löste ”longitudproblemet” vid positionsbestämningar (Harrissons kronometer från 1767).⁶⁹ Redan 1656 hade dock holländaren Christian Huygens konstruktion av ett pendelur möjliggjort en utveckling mot betydligt mer exakt tidmätning. De första kända svenska pendeluren är från 1670-talet, men den nya teknologin började inte få spridning förrän kring sekelskiftet 1700.⁷⁰ Ungefär då verkade också Postverket visa ett ökat intresse för klockor och tidmätning. Det handlade inte minst om postmästarernas möjligheter att fylla i korrekta klocktider i postpassen. Kontrollen av tidsåtgången vid expedierandet av posten på postkontoren kunde med fördel uppmätas med de exakta timglasen.⁷¹ Postpassens kontroll av tidsåtgången på en sträcka mellan postkontoren ställde däremot Postverket inför ett tidmättningsproblem som måste ha varit unikt för det tidiga 1700-talets samhälle. För att samordna social interaktion på en plats var det inte nödvändigt att kyrkklockan eller rådhusklockan överensstämde med solståndet. Klockans klämtande sammankallade till en social aktivitet som kunde ta sin början en stund senare.⁷² Än idag bevarar vissa traditionsmedvetna universitetsinstitutioner en reminiscens av denna ordning i den så kallade akademiska kvarten. Men Postverket kunde inte nöja sig med en lokal tidmätning. För att kontrollen i postpassen skulle bli tillförlitlig måste klockan slå ett i Uppsala *samtidigt* som den slog ett i Stockholm, och i Gävle, och i Söderhamn, och så vidare.

Det gjorde inte alltid klockorna. Postmästaren i Nyköping kommenterar 1705 om sin kollega i Södertälje att kanske har han en egen klocka som visar korrekt tid, men han bedrar sig om han litar på kyrkklockan i staden.⁷³ Postmästaren i Halmstad, Rickard Olofsson, påpekade i ett brev till överpostdirektören 1699 problemet med otillförlitliga kyrkklockor i de mindre städerna Laholm och Ängelholm och

meddelade att han bett landshövdingen i Halland att beordra städerna att reparera klockorna. Han återkom till frågan några år senare vid utredningen av en långsam postgång mellan Halmstad och Jönköping, där han varnade för att postpassens noteringar om klocktider kunde vara otillförlitliga.⁷⁴

Trots Olofssons varning ger inte de bevarade postpassen från 1710-talet och framåt intryck av sådana kraftiga svängningar i hastighet som en klockslagets anarki skulle ha orsakat. Däremot är det sannolikt att just Richard Olofsson och andra postmästare, som varje vecka fyllde i de postpass, vars information om klocktider kunde resultera i kännbara löneavdrag för postbönderna, med kraft tryckte på för att landets kyrkklockor skulle gå i takt. Vid det laget hade förbättrad uppmätning av tid och rum förvandlat hastighetspåbudet från en allmän uppmaning att inte söla på vägen till en betydligt mer exakt och beräkningsbar angivelse.

Hastighetens och samtidighetens betydelse

Man kan med stöd av Anthony Giddens säga att postens hastighet helt enkelt hade avgörande betydelse för ett samhälles eller de sociala maktförhållandenas utsträckning i rummet.⁷⁵ Hemmarestyrningen i Stockholm gavs tillfälle att agera i Skåne tack vare kommunikationen med Magnus Stenbock, och att det kunde bli bråttom är begripligt om man betänker att motspelaren befann sig i det betydligt mer närbelägna Köpenhamn. Under 1710-talet var det mest märkvärdiga exempel på postens möjligheter och begränsningar till rumslig utsträckning av politisk makt den enväldige Karl XII:s styre från sin mångåriga vistelse i Bender i Osmanska riket. Från denna avlägsna plats styrde han sitt rike med ett flöde av förordningar. När Karl XII fick besked om att hemmarestyrningen 1713 inkallat en riksdag, förbjöd han den, och den redan påbörjade riksdagen upplöstes utan vidare.⁷⁶ Karl XII var tillräckligt närvarande för att behålla sin auktoritet, men för avlägsen för att kunna avstyra denna för enväldet så farliga åtgärd innan den var ett faktum.⁷⁷

Om posten skapade en samtidighet mellan åtskilda platser visar exemplet med hemmarestyrningen i Stockholm och Karl XII i Bender att samtidighet är ett relativt tillstånd, och att det är relativt förmågan att kunna ingripa i eller reagera på ett skeende. Idag uppfattar vi en reaktionstid på 24 timmar efter att en tsunami sköljt över Sydasiens strän-

der som outhärdligt lång. Trots det hade regeringen 2004 långt större möjligheter att ingripa med insatser i Thailand, än vad dess företrädare hade när den efter 90 timmar eller mer fick besked om slaget vid Helsingborg 1710. Samtidigheten var emellertid betydligt större än de 30 dagar som 1688 kunde förflyta innan Stockholm fick besked om vad som timat i Riga.

Ett stort flöde och ett hastigt flöde av information ger vissa platser ett informationsövertag. Excellensen Edvard Ehrensten gav 1685 tydligt uttryck för denna insikt när han i Kanslikollegiet yttrade att innan den svenska posten inrättats i Hamburg var ”Sverige lika såsom i en säck inneslutet, och hade ingen korrespondence utanifrån”, varvid kanslipresidenten Bengt Oxenstierna instämde att ”de kommo då in och lögo oss fulla”.⁷⁸ Allan Pred har visat hur New York efter frigörelsen från England fick sin dominerande position i nordöstra USA:s urbana system, mycket tack vare att nyheter från Europa nådde New Yorks hamn först. New Yorks tidningar mötte till och med atlanttrafiken ute till havs för att försäkra sig om att vara först med nyheter. Köpmännen instruerade sina agenter om bomullsuppköp i den amerikanska södern innan plantageägarna nåtts av nyheter om de europeiska prissvängningarna.⁷⁹ Samma gynnade position intog Amsterdam i Nederländerna på 1600-talet.⁸⁰ Hamburg var också ett av norra Europas främsta nyhetscentra, vilket förklarar varför det svenska Postverket gjorde extra ansträngningar för att posten skulle löpa snabbt på den sträckan. I annat fall hade man likt en avsigkommen plantageägare i sydstaterna blivit ljugen full.

Avslutning

Under 1600- och 1700-talet angav postväsendet med vilken hastighet information kunde medieras i rummet. Den låg idealt sett på sju och en halv kilometer per timme, men i det svenska riket kunde hastigheten ligga betydligt lägre: ned mot tre till fyra kilometer per timme. Sannolikt gjorde posten under det karolinska enväldet väsentliga uppryckningar genom att öka kontrollen av postmästarnas och postryttarnas prestationer vid brevföringen. Kunskapen om avstånd och större precision vid tidmätningen hjälpte till. Framgången begränsades av Postverkets resursbrist – en brist som ytterst berodde på att Sverige var ett glesbefolkat och agrart land, med långa postlinjer som skulle upprätthållas.

las och ett begränsat antal korresponderande vid sidan av den byråkrati som fordrade ett nät av postlinjer över hela riket.

Jämfört med dagens globala kommunikationssystem presterade den tidigmoderna posten mycket modesta överföringshastigheter, men det medgav ändå att 1600-talets europeer kunde förse med ett flöde av *nyheter* och ingå en dialog (genom brevväxling) med posten som ett interaktivt medium, allt detta med ett rimligt mått av samtidighet mellan ett budskaps avsändande och dess mottagande. Utvecklingen av posten till ett europeiskt nätverk under 1600-talet vidgade väsentligt de områden som kunde omfattas av en sådan samtidighet. Av väl så stor betydelse var den kostnadssänkning för skriven information som postväsendet åstadkom tillsammans med papperstillverkningen och tryckpressen. Dessa tre medieformer kan betraktas som ett mediasystem för skriftlig information som, när det etablerades under den europeiska renässansen, fick effekten att informationen ökade i volym och spreds geografiskt och socialt.

Ett lämpligt mått på samtidighet är en mottagares möjlighet att utnyttja informationen i sitt eget handlande. Alla typer av information flödade genom posten, men de som främst hade behov av samtidighet i sitt agerande var de politiska och kommersiella aktörerna. Därför främjade posten en europeisk integration baserad på politisk, militär och kommersiell makt. Ideologiska maktordningar som religionen hade större behov av sammanhang än av samtidighet och fungerade integrerande i lokala sammanhang. Harold Innis har uppmärksammat detta samband mellan regimers maktbas och de medier som stått till förfogande i termer av lätta medier (medier med stor förmåga att spridas i rummet) och tunga medier (medier som bevaras över tid) och kopplat de förra till politisk och ekonomisk makt, de senare till religiös makt. På motsvarande sätt kopplar Manuel Castells våra samtida elektroniska medier i flödesrummen med ekonomisk och politisk makt, medan identiteter och förnimmelser av mening till stor del finns i platsrummens kontextuella sammanhang. Under tidigmodern tid var det postväsendet mer än något annat medium som höll tempot uppe i flödesrummen.

NOTER

1. Carl Snoilsky, *Svenska bilder*, i elektronisk utgåva av Lars Aronsson, Projekt Runeberg, Lysator, Linköpings universitet, 1997 (1886), <http://runeberg.org/svbilder/13.html>, "Stenbocks kurir" (senast kontrollerad 18 april 2008).
2. Bengt Hildebrand, "Henrik Hammarberg", *Svenskt biografiskt lexikon*, band 18 (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1971), 146f.
3. *Nordisk familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi, ny reviderad upplaga*, band 6 (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1907), uppslagsordet "Distansridt".
4. Fasc. 1, Postpass 1702–1762, Överpostdirektörens arkiv, Huvudarkivet, Riksarkivet (RA).
5. Postpass, Malmö 21 oktober 1713, Fasc. 1, Postpass 1702–1762, Överpostdirektörens arkiv, Huvudarkivet, RA.
6. Nils Forssell, *Svenska Postverkets historia*, band 1 (Stockholm: Kungl. Generalpoststyrelsen, 1936), 288.
7. Teodor Holm, *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, V:1, 1698–1718 (Stockholm: Postverket, 1927), 339.
8. Anthony Giddens, *The consequences of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990), 27.
9. Johannes Rudbeck, *Svenska Postverkets fartyg och sjöpostförbindelser under trehundra år* (Stockholm: Postverket, 1933), 2f och passim.
10. Wolfgang Behringer, *Im Zeichen des Merkur: Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), 440–450.
11. Teodor Holm, *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, V:3, 1698–1718 (Stockholm: Postverket, 1929), 15, 19f, 27.
12. Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the hour: Clocks and modern temporal orders* (1992; Chicago/London: University of Chicago Press, 1996), 326–335.
13. Dohrn-van Rossum, 335f; Behringer, 67–70. Ying-wan Cheng, *Postal communication in China and its modernization 1860–1896* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970), 3.
14. Behringer, 128–146.
15. Behringer, 117; Forssell, 31f.
16. Behringer, 68o.
17. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, "I mediearkivet", 1897:

- Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Ekström, Jülich & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2005), 19.
18. Henrik G. Bastiansen & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), 14–16.
 19. Kommentarer till en tidigare version av denna text av bland andra Kenneth Awebro, Christina Douglas, Anna Rosengren och Martin Wottle på ett seminarium på Södertörns högskola 13/9 2007 har uppmärksammat mig på detta.
 20. Werner Faulstich, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte: Die Medienkultur der Frühen Neuzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998).
 21. Harold A. Innis, *Empire and communications* (1950; Toronto: Dundurn Press, 2007), 26f.
 22. Ibid., 138.
 23. Ibid., 166.
 24. Marshall McLuhan, *Gutenberg-galaxen: Den typografiska människans uppkomst* (1962; Stockholm: PAN/Norstedts, 1969); dens., *Media: Människans utbyggnader* (1964; Stockholm: Norstedts, 1999).
 25. Behringer, 42.
 26. Ibid., 17–20.
 27. Jacques Gernet, *Die Chinesische Welt: Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetztzeit [...]* (1972; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 282–289; Clive Ponting, *World history: A new perspective* (2000; London: Pimlico, 2001), 372–375.
 28. Karl-Heinz Ludwig & Volker Schmidtchen, *Propyläen Technik Geschichte, 2, Metalle und Macht, 1000 bis 1600* (Berlin: Propyläen Verlag, 1997), 574 ; Innis, 130f, 160.
 29. Innis, 164.
 30. Ibid., 127.
 31. Lars O. Lagerqvist & Ernst Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, 2:a upplagan (Stockholm: LT:s förlag, 1988), 76.
 32. Johan Schmedeman, *Kongelige och andras Wederbörande förordningar angående postwäsendet* (Stockholm, 1707), 79. Portotabellen anger portot i enheten silvermynt. Vid 1700-talets början gick det tre kopparmynt på varje silvermynt.
 33. Lagerqvist & Nathorst-Böös, 76.
 34. Sven Carlin, *Vad kostade brevet? En bok om inrikes brevportot genom tiderna* (Stockholm: Natur och Kultur, 1975), 79–82.
 35. Behringer, 305–322.

36. Johannes Burckhardt, *Das Reformationsjahrhundert: Deutsche Geschichte zwischen Medienrevolution und Institutionenbildung 1517–1617* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2002), 30–76.
37. Bengt Åhlén (+1955), *Ord mot ordningen: Farliga skrifter, bokbål och kättarprocesser i svensk censurhistoria* (Stockholm: Ordfronts förlag, 1986), 14.
38. Ibid., 22f.
39. Egil Johansson, ”Kyrkan och undervisningen”, *Sveriges kyrkohistoria*, del 4, *Enhetskyrkans tid*, red. Ingun Montgomery (Stockholm: Verbum, 2002), 248–258.
40. Arne Jarrick, *Mot det moderna förnuftet: Johan Hjerpe och andra småborgare i upplysningstidens Stockholm* (Stockholm: Tidens förlag, 1992), 91f.
41. Faulstich, 118.
42. Leos Müller, *The merchant houses of Stockholm c. 1640–1800: A comparative study of early-modern entrepreneurial behaviour* (Uppsala: Univ., 1998), 33–36.
43. Arne Losman, *Carl Gustaf Wrangel och Europa: Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat* (1979; Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980), 230–234; Heiko Droste, *Im Dienst der Krone: Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert* (Berlin: Lit Verlag, 2006), 9.
44. Manuel Castells, *The information age: Economy, society and culture*, vol. I, *The rise of the network society* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996), 412.
45. Castells definierar plats som ”a locale whose form, function and meaning are self-contained within the boundaries of physical contiguity”, se Castells, *The information age*, vol. I, 423.
46. Manuel Castells, *The information age: Economy, society and culture*, vol. II, *The power of identity* (Oxford: Blackwell Publishers, 1997), 1f, 68f.
47. Sture Linnér, *Från Alexander till Augustus: En glanstid i antikens kultur* (Stockholm: Norstedts, 2007), 43f.
48. Castells, *The information age*, vol. I, 412f.
49. Dohrn-van Rossum, 340–346.
50. Publicerade tidtabeller fanns i norra Italien och i Tyskland från och med 1610-talet. Behringer, 121, 192, 202.
51. Kongel. Canzlie-Collegij Utfärdade Instruction för samptel. Postmästare i gemen, *givet Stockholm 16 Februari 1707, § 4.*, i Schmedeman.
52. Behringer, 54–56.
53. Fernand Braudel, *Civilisationer och kapitalism 1400–1800*, band 1, *Vardagslivets strukturer: Det möjligas gränser* (1979; Stockholm: Gidlunds, 1982), 380–383.

54. Behringer, 61.
55. Forssell, 283.
56. Behringer, 665.
57. Rudbeck, 24.
58. Teodor Holm, *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, IV:1, 1677–1697 (Stockholm: Postverket, 1912), 31of.
59. ”Revelches Post=Protocoll och Journal von 15 bis ult: Decemb: [1]687”, Kontrollören J. Langes visitationsberättelser, vol G 2 F:1, Kanslikollegium, RA.
60. Postpass Stockholm–Riga, mars-april 1688, Kontrollören J. Langes visitationsberättelser, vol G 2 F:1, Kanslikollegium, RA; ”Påst=pass emellan Stockholm och Wäckelax åhr 1724”, Postpass till och från Stockholm 1702–1761, vol. E 3 H:1, Fasc. 1: ”Stockholm–div. orter 1703–1761”, Överpostdirektören, Huvudarkivet, RA.
61. Postpass Uleåborg–Gävle, dat. Johan Hoffrén Uleåborg 12 april 1710, i Postpass till och från Stockholm 1702–1761, vol. E 3 H:1, Fasc. 1: ”Stockholm–div. orter 1703–1761”, Överpostdirektören, Huvudarkivet, RA.
62. William H. McNeill, *The pursuit of power: Technology, armed force and society since A.D. 1000* (1982; Chicago: University of Chicago Press, 1984), 5, 25.
63. Forssell, 75f.
64. Holm, *Sveriges allmänna postväsen*, V:1, 331–341.
65. Forssell, 286–291.
66. *Eesti Entsüklopeedia*, band 5 (Tartu: K./Ü., 1935), uppslagsordet ”Miil”.
67. Den svenska milen var 18 000 alnar eller cirka 10,6 km. Alfred Örbäck, ”Lantmäteriet och dess äldre kartarbeten”, *Sveriges kartor*, Sveriges Nationalatlas, [band 1], red. Ulf Sporrang & Hans Fredrik Wennström (Högnäs: Bra Böcker, 1990), 127f.
68. Sven Widmalm, *Mellan kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning, 1695–1860* (Uppsala: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1990), 80–82.
69. Philip de Souza, *Seafarers and civilisation: Maritime perspectives on world history* (2001; London: Profile books, 2002), 40–41.
70. Gunnar Pipping, Elis Sidenbladh & Erik Elfström, *Urmakare och klockor i Sverige och Finland: Historisk översikt jämte förteckning över personer som verkat inom urmakeri och angränsande hantverk före år 1900* (Stockholm: Norstedt, 1995), 18f, 24f; Anna Götlind, *Religion and technology in medieval Sweden* (Göteborg: Historiska institutionen, 1993), 146, 149.
71. Holm, *Sveriges allmänna postväsen*, V:1, 191.

72. Henrik Ågren, *Tidigmodern tid: Den sociala tidens roll i fyra lokalsamhällen 1650–1730* (Uppsala: Univ., 1998), 235.
73. Postmästare Leonhard Törnebohm till överpostdirektören 17/10 1705, Teodor Holms excerptsamling, RA.
74. Holm, *Sveriges allmänna postväsen*, V:1, 187–190.
75. Anthony Giddens, *A contemporary critique of historical materialism*, vol. 1, *Power, property and the state* (London: MacMillan Press, 1981), 90–92.
76. Åsa Karlsson, *Den jämlike undersåten: Karl XII:s förmögenhetsbeskattning 1713* (Uppsala: Univ., 1994).
77. Jämför Geoffrey Parkers analys av Filip II:s svårigheter att på avstånd styra den händelseutveckling som 1588 ledde fram till den spanska armadans undergång; Geoffrey Parker, *The grand strategy of Philip II* (1998; New Haven/London: Yale University Press, 2000).
78. Citaten från Kanslikollegiets protokoll, återgivet i Holm, *Sveriges allmänna postväsen*, IV:1, 312.
79. Allan Pred, *Urban growth and the circulation of information: The United States system of cities, 1790–1840* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973).
80. Clé Lesger, *The rise of the Amsterdam market and information exchange: Merchants, commercial expansion and change in the spatial economy of the Low Countries, c. 1550–1630* (Aldershot: Ashgate, 2006), 214–263.

Magnus Rodell

Medier och materiell kultur: Vitryska städer, värmländska skansar och den rumsliga vändningen

UNDER 1800- OCH 1900-TALEN invigdes tusentals minnesmärken, monument och monumentalbyggnader runt om i världen. De materiella, rumsliga och mediala aspekterna av dessa uttryck är ytterst påtagliga. Materiella spår återfinns också på platser där olika historiska händelser har utspelat sig. Inte minst slagfält har under de senaste tvåhundra åren utgjort populära besöksmål; i det tidiga 2000-talets upplevelseturism används slagfält, befästningsverk och andra historiska platser aktivt av olika aktörer för att bland annat mediera berättelser om det förflutna.¹ I Västergötland är den Arn-turism som etablerats i kölvattnet av Jan Guillous böcker ett illustrativt exempel.²

Under senare år har en kulturhistoriskt orienterad medieforskning introducerats i Sverige. Samtidigt har intresset för rum och platser, såväl historiska som samtida, vuxit. Inom denna mångdisciplinära forskning har både monumentalarkitekturens varierande former och olika landskaps politiskt-symboliska betydelser uppmärksammats. Mot dessa bakgrunder kommer jag i det följande att diskutera relationen mellan medier och materiell kultur. Det övergripande syftet är att både undersöka och fördjupa det breda mediebegreppets innebörder och möjligheter.³ Avsikten är att synliggöra hur begreppet kan fungera i analyser av materiell kultur. En ytterligare ambition är att ge det rumsliga mediebegreppet inom kulturhistorisk medieforskning en starkare teoretisk förankring.

Ett rumsligt mediebegrepp

Alla medier som syftar till att kommunicera är materiella. Alla former av materiell kultur syftar dock inte i första hand till att kommunicera. Det rumsliga mediebegrepp jag arbetar med rör sig mellan två poler. Å ena sidan finns det materiella artefakter bakom vilka det återfanns en explicit ambition att kommunicera olika betydelser och budskap. Kring uppförandet av olika typer av monumentalkonst formulerade exempelvis politiska makthavare, arkitekter, statykommittéer och andra aktörer tydliga idéer om vilka budskap monumentet skulle kommunicera och hur det rent materiellt skulle utformas. Å andra sidan finns det materiella artefakter vars syften varit av en mer praktisk karaktär: en skola, en administrationsbyggnad, en militär fortifikation eller en bro. Dessa laddades förstas medvetet också med olika symboliska funktioner.⁴ Jag menar dock att även användningen och bruket styrt på vilket sätt de fungerat som rumsliga medier. Under Göteborgskravallerna i juni 2001 fick exempelvis Hvitfeldtska respektive Schillerska gymnasiet en stark betydelseladdning och associerades med innebörder de knappast hade haft en månad tidigare. Bron över floden Neretva i Bosnien fungerade under 1990-talets krig som en mångfasetterad symbol för kriget på Balkan; genom olika händelser och bruk laddades Mostarbron med andra och nya symboliska funktioner.⁵

Det rumsliga mediebegreppets två poler ska inte förstås som ömsesidigt uteslutande utan som ett sätt att synliggöra begreppets spännvidd och möjligheter. Det som intresserar mig är i första hand den andra polen, hur historiska bruk oavsett ursprungliga intentioner skapar mening.⁶ Att John Börjesons Geijer-staty i Uppsala en valborg, drygt 100 år efter att den avtäcktes 1888, skulle prydas med en färggrann dildo torde knappast ha funnits bland monumentivrnarnas visioner, inte desto mindre är det ett bruk av statyn som är såväl aktivt och meningskapande som laddat med könspolitiska budskap.⁷

Två exempel

I det följande står två exempel i fokus, dels monumentalarkitekturen i vitryska Minsk, dels en skans i värmländska Eda nära gränsen till Norge. Det dessa exempel har gemensamt – trots olikheterna – är att de tydligt visar hur bruk, praktiker och specifika aktörers ageranden gjort olika former av materiell kultur till kommunicerande medier. I geo-

grafisk och historisk forskning har rummets organisering och symboliska laddning uppmärksamats alltmer under de senaste decennierna. Uppförandet av monument och minnesmärken, men också olika typer av byggnader har ofta syftat till att formulera eller omformulera stadsrummets och i förlängningen nationens betydelser. De nationella enhetsverkens politiskt-symboliska agendor skrevs under 1800-talets andra hälft genom monumentalarkitekturens olika former successivt in i stadsrummet. Politiska systemsiften och revolutioner under 1900-talet fick också konsekvenser för uttolkningen och användningen av materiella artefakter.⁸

Detta har inte minst varit tydligt i de länder som uppstod efter Sovjetunionens upplösning i början av 1990-talet. I de flesta fall har det funnits en tydlig vilja att distansera sig från kommunisttiden, vilket resulterat i en omfattande förstörelse av den materiella kultur som på olika sätt högtidlighöll kommunismens och Sovjetstatens portalfigurer och seger i andra världskriget. I Minsk i Vitryssland återfinns dock intressanta exempel på hur man snarare omformulerat och återkopplat till det befintliga stadslandskapet på olika sätt. Detta ligger till grund för mitt val av detta exempel.

Historieförmedling och identitetsskapande är intimt förbundna med de materiella lämningar som finns kvar av det förflutna.⁹ I flera fall gjorde bruket av olika materiella artefakter att de laddades med kulturella betydelser redan i sin samtid. Den nya forskning som finns kring första världskrigets materiella kultur exemplifierar hur såväl olika artefakter som de stora slagfälten kan uttolkas som en mångdimensionell materiell kultur.¹⁰ Det som en gång var agrara landskap – åkrar och fält som ofta minde om en lång historia av jordbruk och det lilla agrarsamhällets stilla gång – mötte genom första världskriget de moderna industriella vapentechnologierna på det mest våldsamma sätt. Dessa landskap, som återfanns från belgiska kanalkusten ner till schweiziska gränsen, kom att genomkorsas av skyttegravar, taggtråd och minfält; giftgas sköljde fram och artillerield förvandlade marken till ett sterilt månlandskap.

Genom kriget skapades nya landskap, vilket ställde tidigare framställningsformer under förhandling.¹¹ Från kriget fram till våra dagar har dessa slagfält och de materiella spår kriget lämnade efter sig uttolkats på en rad olika sätt. ”Varierande men samtidiga uppfattningar av en plats kännetecknar kulturella landskap”, konstaterar antropologen

Nicholas Saunders.¹² Slagfälten utgör inte bara de platser där slag ägde rum utan också landskap vars topografi och materialitet genom olika aktörer blir föremål för ett pågående meningsskapande, som i sin tur får konsekvenser för uttolkningen, visualiseringen och betydelsen av rummet. Här spelar inte minst de pilgrimsfärder och den slagsfältsturism som ägt rum alltsedan krigets slut en central roll, samt alla de aktiviteter som kan knytas till dessa praktiker.¹³

Eda skans i Värmland nära norska gränsen är ett betydligt mindre dramatiskt exempel än monumenten, soldatgravarna och spåren av gamla skyttegravar vid Yprés, Somme eller Verdun. Likafullt utgör den ett av flera tydliga exempel på den svenska historiens spår av ofred. Lämningar av vad som en gång syftade till att fungera som potentiella försvarsanläggningar utgör ett intressant mediemateriellt kulturarv. Längs Sveriges gränser och landets kuster finns spåren av militära konflikter, alltifrån stormaktstidens stridigheter till 1900-talets kalla krig. Militärhistoriker har börjat kartlägga dessa spår, men fortfarande är studier som syftar till att relatera exempelvis bunkersystemen vid Skånes och Blekinges kuster och forten i Vaxholm och Boden till mer generella frågeställningar tämligen ovanliga.¹⁴ Min analys av Eda skans visar ett möjligt tillvägagångssätt.

Den rumsliga vändningen

Oavsett om det rör sig om den kulturhistoriska medieforskningens rumsligt orienterade informella mediebegrepp, etnologins fenomenologiska intresse för platser eller historiskt orienterade forskares vilja att förstå den historiska organisationen av rum och plats, kan det växande intresset för varierande aspekter av rummet relateras till det senaste decenniets tal om ”the spatial turn”, eller ”den rumsliga vändningen”. Denna vändning kan ses som en del i den övergripande nyorientering som ägt rum inom human- och samhällsvetenskaperna från framför allt slutet av 1980-talet och framåt och som brukar sammanfattas i termer av ”den språkliga” eller ”den kulturella vändningen”.¹⁵ Innan jag diskuterar mina exempel ska jag behandla den teoretiska grundsyn som kommer till uttryck i olika rumsligt orienterade perspektiv.

Denis Cosgrove påtalar att under moderniteten förblev synen på rummet, i såväl teori som praktik, cartesiansk och absolut. Rum, liksom tid, behandlades som ett objektivet fenomen som existerade obe-

roende av dess innehåll. Den rumsliga vändningen handlar om att ifrågasätta detta förhållande. Rummet ses sålunda inte längre som något absolut, som står utanför historiska sammanhang, utan som sammanvävt med de objekt och processer varigenom det konstrueras och observeras.¹⁶ ”Geografiska ’platser’ behandlas idag som ett exempel på processer snarare än som något ontologiskt givet.”¹⁷ För att konkretisera och synliggöra rummets historiska föränderlighet diskuterar Cosgrove hur ordet landskap formulerats på olika europeiska språk.

Det tyska ordet *Landschaft* och dess motsvarigheter i skandinaviska språk används fortfarande för att beskriva administrativa områden i delar av nordvästra Europa, bland annat i dansk-tyska Schleswig-Holstein. För att förstå hur ordet använts i detta sammanhang måste naturen i dessa låglänta områden tas i beaktande: sumpmarker, hedar och kustnära öar. I dessa tämligen fattiga områden, förhållandevis ointressanta för centralmakten, signalerade beteckningen *Landschaften* en viss föreställning om samhällelig organisation snarare än ett territorium av en bestämd storlek. De sceniska aspekter som de flesta idag kopplar till landskap var inte alls en del av det tyska ordet.¹⁸

Detta bruk av ordet står i en tydlig kontrast till engelskans *landscape*. Ordet började användas i England vid 1600-talets början och betecknade då en viss typ av målningar. Landskapsmålningar var en genre som importerades från Holland, och de blev speciellt populära bland godsägare som ville framställa sina nyligen konsoliderade egendomar. Landskapsmåleriet utgjorde på så vis en central del av mönstringen och kartläggningen av större egendomar, och många av konstnärerna var också karritare. Vad som först var ett sätt att framställa rummet på blev efterhand en möjlighet att beteckna faktiska fysiska rum. De beskrevs som landskap och betraktades med den distanserade och estetiserande blick som hade uppövats genom målningar och kartor.¹⁹ Landskapsmålningar och kartor blev redskap genom vilka en viss idé om rummet kunde medieras, men också strukturerande strategier för hur rummet samtidigt kunde betraktas.²⁰

På detta sätt visar Cosgrove hur historiskt orienterade geografer betonat att rummets betydelser måste förstås i relation till samhällliga och kulturella sammanhang. Den teoretiska nyorientering den rumsliga vändningen innebär formuleras av Cosgrove med följande ord: ”*Landschaft* förstås bäst i relativa och inte i absoluta termer.”²¹ Inom medie- och kommunikationsvetenskapen har den rumsliga vändning-

en presenterats i bland annat antologin *Geographies of communication* från 2006. Redaktörerna Jesper Falkheimer och André Jansson positionerar sig i ett tidigt 2000-tal präglad av globalisering och digitala medieteknologier. Inomvetenskapligt och teoretiskt argumenterar de för att existerande teorier, metoder och begrepp inte erbjuder erforderliga verktyg för att analysera samtidens mediesituation. Samtidens rörlighet både beträffande människor, medier, kultur och samhälle samt otillfredsställande vetenskapliga redskap påkallar en rums- lig vändning inom mediestudier.²²

Falkheimer och Jansson lyfter fram begränsningarna i två modeller som tidigare haft ett stort inflytande inom medie- och kommunikationsvetenskapen. Transmissionsmodellen, som i hög grad liknar det som inom vetenskaps- och teknikhistoria kallats den linjära spridningsmodellen, behandlade vem som sagt vad till vilka, genom vilken kanal det skett och med vilken effekt.²³ Här fokuserades användningen och effekterna av olika typer av medierade budskap. Dessa budskap gjordes också till isolerade variabler som var och en kunde studeras utan att ta andra faktorer i beaktande. Författarna konstaterar att transmissionsmodellen gjorde en tydlig åtskillnad mellan text och kontext, mellan en aktiv sändare och en betydligt mer passiv mottagare.²⁴ Den andra modellen kallar de den rituella. Det som här står i fokus är snarare hur kulturella och sociala mönster reproduceras i olika kontexter, snarare än vad olika texter betyder. Kommunikationens sammanhang har varit det väsentliga. Modellen har dock visat sig problematisk när forskare velat förklara hur kommunikationens olika former *också* bidrar till att producera de sammanhang i vilka de återfinns.²⁵

Liksom Cosgrove konstaterar Falkheimer och Jansson att rummet inte längre ses som något givet utan som en förhandlingsbar och medierad struktur. En av deras huvudfrågor är: ”vilken *betydelse* har medieproduktion, representation och konsumtion i skapandet av olika rum?”²⁶ Studiet av hur olika typer av kommunikation producerar rumslighet och hur varierande former av rumslighet producerar kommunikation gör att den åtskillnad som tidigare gjorts mellan text och kontext inte längre framstår som hållbar. Även om utgångspunkterna, exemplen och anförd litteratur är olika betonar såväl Cosgrove som Falkheimer och Jansson att rummet inte bör tas som något givet utan som skapat i ett ömsesidigt växelspel genom begrepp och medi-

ala praktiker; detta vare sig det rör sig om engelskt landskapsmåleri under 1600-talet eller 2000-talets kommunikationsteknologier. Dessa praktiker är i sin tur tätt sammanvävda med samhällliga och historiska processer.²⁷ Den teoretiska konsekvensen av detta resonemang blir att rummet liksom olika medialiseringar av detsamma görs till möjliga studieobjekt. I detta sammanhang utgör den kulturhistoriska medieforskningens breda mediebegrepp ett analytiskt verktyg för att analysera rum och rumsliga medieformer som använts på olika sätt för att mediera budskap eller berättelser. Hur detta gått till i Minsk efter Sovjetunionens fall utgör nästa steg i min diskussion.

Vitryska identiteter: Rummet berättar

Enligt Anna Brzozowska har produktionen av vitrysk identitet efter sovjetsystemets kollaps påverkats av landets geopolitiska position mellan två religioner (ortodoxi och katolicism) och två gamla nationer (Polen och Ukraina) och deras respektive språk.²⁸ Vitryssarna har dragits österut, mot en rysk identifikation, eller västerut, mot en centraleuropeisk.

Brzozowska argumenterar för att det finns två nyckelberättelser som har strukturerat formulerandet av dessa identifikationer: en post-sovjetisk berättelse och en demokratiskt-nationell. I den första sammanfaller den vitryska historien med införandet av kommunismen: Vitrysslands politiska födelse knyts till skapandet av den vitryska republiken i Sovjetunionen. Den postsovjetiska berättelsen omfattas av Alexander Lukashenko som styr land sedan 1994. Inom den demokratiskt-nationella berättelsen betraktas vitryssarna som ett gammalt folk med en lång historia. Här ses Vitryssland som en bro mellan öst och väst. Landet framställs som Europas yttersta utpost mot öster. Genom att stoppa mongolernas invasion på 1100-talet bevarade vitryssarna Europas "renhet". I ljuset av detta storslagna förflutna blir sovjettiden till en period av skam och förfall.²⁹

För att inskräpa respektive berättelse har olika aktörer försökt skriva in sin "sanning" i det fysiska rummet. Materiella artefakter används som ett slags "objektiva" bevis för att legitimera ett visst budskap. En explicit återkoppling till den monumentala arkitekturen i Minsk blir ett bevis för kraften i det sovjetiska civilisationsprojektet. Staden har präglats av modernism och rysk konstruktivism, stilar som inskräper

det nya i den vitryska historien. Dessa fungerar som en rumslig materiell manifestation av den postsovjjetiska berättelse som högtidlighåller Sovjetunionen och skapandet av den vitryska republiken.³⁰

För många av dagens vitryssar berättar den monumentala arkitekturen om en förlorad storhet och en tid då de var en del av ett mäktigt imperium, något som skiljer Vitryssland från hur fysiska lämningar från sovjettiden uttolkats i exempelvis de baltiska länderna. Den materiella kontinuiteten från en sovjetisk förflutenhet blir tydlig i Minsk tunnelbana som innehåller marmorbyster av Lenin, genom statyer som i andra forna östländer sprängdes bort för flera år sedan och genom gatunamn. En uppskattning ger vid handen att endast en procent av platser och gator har bytt namn. En återkommande kommentar om Minsk är enligt Brzozowska att staden är ren och präglad av ordning och säkerhet. Flera av byggnaderna i stadens centrum har också renoverats, även detta ett sätt att symboliskt och materiellt inskräpa Lukashenkos budskap att han och hans parti skapar ordning. Idén om ordning vävs samman med byggnadernas storlek som därigenom framställer den enskilda människans svaghet, betydelselöshet och behov av ett starkt ledarskap.³¹

Återkopplingen och renoveringen av dessa byggnader utgör ett slags återvändande till och en betydelseladdning av en redan befintlig stadsmiljö. Byggnader tillsammans med byster, monument och välskötta gator gör sammantaget delar av Minsk till ett kommunicerande medium. Här vävs fysiska manifestationer (byggnader, byster och monument) och stadsrummets organisation (välskötta och rena gator) samman med den dominerande politikens berättelse och används därigenom som symboliska verktyg för att skapa legitimitet för denna berättelse.

Skansen i skogen: Ett mediemateriellt kulturarv

Utanför det lilla samhället Eda i Värmland, nära norska gränsen, ligger en skans. Den uppfördes som en fältbefästning under andra hälften av 1600-talet, som en del av gränsförsvaret mot Danmark-Norge.³² Den blev riksbefästning efter Karl XII:s krig, utvidgades åren 1808 till 1809 och demolerades efter att Norge ingått i union med Sverige 1814. Skansen restaurerades under andra världskriget och återinvigdes 1949 som ett historiskt minnesmärke.³³ Eda skans utgör ett tydligt exempel på den svenska militär- och krigshistoriens materiella kultur. Den som besö-

ker skansen slås av de varierande medieformer från olika tidpunkter som rumsligen kommunicerar platsens betydelser, såväl konkret som symboliskt.³⁴

Bredvid den grusväg som leder upp till skansen återfinns en minnessten, uppförd 1814. Inhugget i stenen deklarerar att dess syfte var att högtidlighålla den nya dynastin och att den restes av ett "fritt och Tacksamt Folk till Minne af Förenings Året 1814". Då unionen upprättades efter det som brukar benämnas Sveriges sista krig blir minnesstenen ett sätt att formulera en endräkt som med stor säkerhet knappast var en realitet i samtiden. Uppförandet kan också knytas till skansens raserande

som ägde rum vid ungefär samma tidpunkt.³⁵ I relation till detta kan ett ytterligare syfte ha varit att framställa att en tid av fred och samförstånd stundade, något som blev tydligt just i gränsområdet mellan de förenade rikena. Det som minde om krig och ofredsår revs, och det som berättade om en ny ätt och en stundande fredlig tid fick ta plats istället. Allt detta manifesterades rumsligen och materiellt genom skansens raserande och minnesstens uppförande.

Vid parkeringsplatsen framför skansen är ytterligare en minnessten rest. Den är av ett senare datum och den mörka texten är enkel: "Eda skans till minnet av de svenska och norska män som här kämpat och fallit restes denna sten 1954".³⁶ Mellan minnesstenen från 1814 och denna sten har en union både ingåtts och fredligen upplösts, två världskrig har ägt rum och under 1950-talet var Norge och Sverige i färd med att bygga en identitet som norra Europas välfärdsdemokratier.³⁷ De forna stridigheterna blev i detta sammanhang möjliga att lyfta fram och erkänna. Detta grundade sig inte minst på samarbetet under andra världskriget, som sedan dess har problematiseras, men



Minnesstenen från 1954 var en av de medieformer som rumsligen kommunicerade skansens olika betydelser.
Foto: Magnus Rodell.

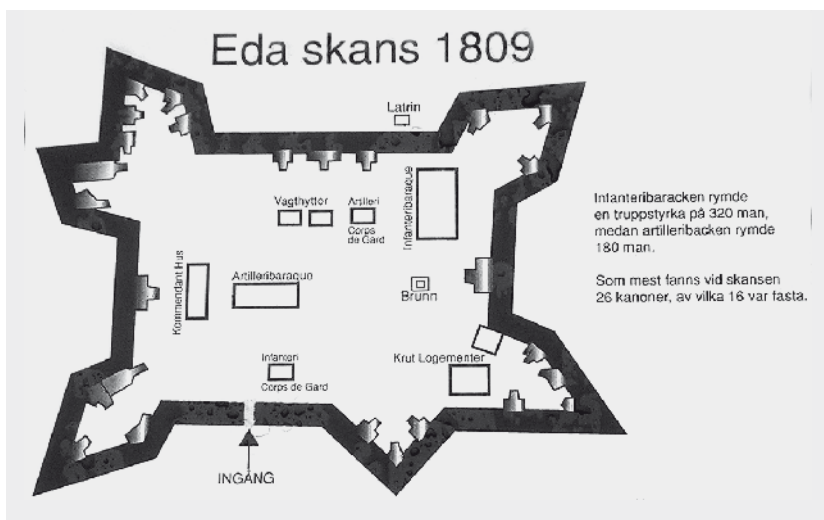


Bataljframställningen berättar om den krigiska historia som utspelat sig i de norsk-svenska gränsområdena. Foto: Magnus Rodell.

som på 1950-talet var en del av den officiella svensk-norska politiska kulturen.³⁸

Stenen från 1814 tillkom direkt efter de korta sammandrabbningarna mellan Norge och Sverige samma år. Bara några år tidigare, 1808 och 1809, utspelade sig stridigheter i det norsk-svenska gränsområdet, och från Värmland utgick också den västra fördelningen som marscherade mot Stockholm våren 1809 för att avsätta kungen. Historien om dessa strider levde 1814 fortfarande i minnet hos dem som deltog i dem. År 1954 var detta historia, generationer hade levt och gått hädan, och skansen hade genom restaureringen gjorts till en institutionaliserad del av ett svenskt minneslandskap. De båda minnesstenarna interagerar med skansen på olika sätt. Som medieformer ger de rummet olika laddning beroende på vilken av dem betraktaren utgår ifrån. Sammantaget visar de hur uttolkningen av skansen och gränsrummet skiftat genom historien.

En bit till vänster om minnesstenen från 1954 finns en informationstavla som består av en text och en målning. I texten beskrivs skansens historia tämligen utförligt: alltifrån 1640-talets stridigheter i Dalsland och Värmland och hur dessa synliggjorde bristerna i det västra gräns-



Planritningen informerar om hur skansen var organiserad, dess bestyckning och de trupper som var förlagda där orosåret 1809. Foto: Magnus Rodell.

försvaret till 1949 då skansen återinvigdes. Bataljframställningen är från någon av det förflutnas konflikter och betraktaren förflyttas till den pågående stridens nu. Framställningen syftar till att ge besökaren en känsla för den dramatik som har utspelats på platsen. Inne i själva skansen återfinns ytterligare rumsliga medieformer. Först följer en enkel planritning över hur skansen var organiserad 1809, och precis efter ingången en kvadratisk sten med en avgjutning av hur skansen såg ut detta år. Inne i själva skansen får besökaren omedelbart en känsla för eldställningarna då kanoner är utplacerade för att markera dem. Tral-lar har dessutom lagts ut så att besökarna lättare ska kunna röra sig inne i skansen. Om kanonerna informerar en skylt på tre språk: svenska, engelska och tyska. Skyltarnas text vittnar om den resa kanonerna gjort, från tillverkningen till deras nuvarande museala funktion.

Flera av informationsskyltarna i skansen tillkom i samband med att hundraårsmarkeringen av unionsupplösningen högtidlighölls 2005. Skansen som plats och symboliskt gränsrum laddades i detta sammanhang med nya innebörder som återigen fäste uppmärksamheten på vad som här en gång utspelats. Informationsskyltarna blev också ett sätt att mediera skansen som en del av jubileumskulturen kring hundraårsmarkeringen; en jubileumskultur där teman som fred och samver-



Kanonernas utplacering markerar eldställningarna. Deras närvaro medierar tillsammans med bataljframställningen de ofredsår som hör till det förflutna. Foto: Magnus Rodell.

kan var ständigt återkommande, inte minst i Sverige.³⁹ Skyltarna minde ännu en gång om det krigiska förflutna som de norska och svenska samhällena lämnade bakom sig i takt med att välfärdsdemokratierna växte fram, för Norges del framför allt efter andra världskriget.

Att skansen på detta sätt knöts till jubileet 2005 gjorde att den trots sitt ursprungliga militära syfte framställdes som en del av en nordisk fredskultur. Detta intryck förstärks av en tredje minnessten som återfinns vid skansens utgång. På den kan man läsa vilka år skansen var bemannad. Årtalen synliggör 150 år av ofred, men inskräper liksom stenen från 1954 att kriget för Sveriges del tillhör den historia det moderna nationsbygget under 1900-talets gång successivt fjärmade sig ifrån.

Avslutning

I diskussionerna ovan har jag visat hur det breda mediebegreppet kan fungera i analysen av den rumslighet som skapas genom olika former av materiell kultur. Vidare menar jag att det är fruktbart att relatera detta breda mediebegrepp till den teoretiska nyorientering som kall-

las den rumsliga vändningen. Det rumsliga mediebegrepp som har varit utgångspunkten i mina diskussioner rör sig mellan två poler. Bakom en ryttnarstaty eller andra former av monument finns en tydlig avsikt från olika aktörer att kommunicera; denna vilja utgör en explicit del av själva projektet. Byggnader, broar och fabrikslokaler uppfyller olika praktiska och symboliska syften. Jag har argumenterat för att också användningen och bruket avgör på vilket sätt olika materiella artefakter fungerar som rumsliga medier.

I städer runt om i Europa har det kalla krigets slut manifesterats på olika sätt. I öst har de nya nationerna ofta synliggjort sin självständighet genom att omforma och omgestalta stadsrummen. I Vitrysslands huvudstad Minsk har den ledande politikern Alexander Lukashenko dock snarare återknutit till Sovjettiden. Genom att använda byggnader, statyer och byster från mellankrigstiden och andra hälften av 1900-talet har han och hans kommunister strävat efter att ge politiken såväl materiell legitimitet som rumslig kontinuitet. Materiella artefakter i staden används som ”objektiva” bevis för att legitimera politiken. På detta sätt görs de till rumsliga medier.

När Eda skans uppfördes under 1600-talets andra hälft var målet att skapa en försvarsanläggning som skulle förbättra gränsförsvaret. Som sådan brukades den till och från fram till att den raserades 1814. Redan i egenskap av militär fortifikation medierade skansen vissa rumsliga betydelser: den utgjorde inte minst en materiell manifestation av den svenska stormaktens vilja att försvara sina gränser. Restaurationen under andra världskriget och det faktum att den återinvigdes 1949 – denna gång som ett historiskt minnesmärke – försköt betydelserna. Genom detta beslut gjordes skansen till ett explicit rumsligt medium vars institutionaliserade syfte var att kommunicera vissa delar av den svenska historien och samtiden. I linje med Falkheimer och Jansson kan detta ses som en kommunikation varigenom rumslighet produceras och budskap och sammanhang vävs samman med materiella och symboliska processer.⁴⁰ Deras teoretiska utgångspunkter är intimt relaterade till det tidiga 2000-talets medieteknologier. Mina exempel visar att deras utgångspunkter går att applicera även på historiska material av rumslig karaktär.

Idag medierar de olika minnesartefakterna i skansen – minnestenarna, informationstavlan, bataljframställningen, skansöversikten, avgjutningen, kanonerna och informationsskyltarna – platsen och dess

historia på olika sätt. De fungerar som rumsliga medieformer som laddar skansen med varierande historiska innebörder. Analysen av detta minnesmärke och dess medieformer gör det möjligt att avtäckta olika historiska lager vilka ger rummet skiftande innebörder.

Genom att använda det rumsliga mediebegreppet som ett verktyg kan man studera den arkitektur och de byggnadsverk som tornar upp sig i Minsk eller de minnesstenar och informationstavlor som möter besökaren vid Eda skans. Vad dessa exempel så tydligt visar är att den materiella kulturen och rummets betydelser är oupplösligt sammanvävda med de historiska processer som omger dem. Den materiella kulturen används på varierande sätt av olika aktörer för att kommunicera berättelser och budskap. År 1814 representerade minnesstenen uppförd i närheten av Eda skans den nya dynastin och att tiderna av ofred mellan Norge och Sverige var förbi. Nästan 200 år senare vävdes dess krigiska historia samman med hundraårsmarkeringens retoriska refränger om de skandinaviska ländernas fredstradition.

När relationerna mellan historiskt situerad rumslighet, medieformer och materiell kultur studeras möts flera forskningsområden. I mina diskussioner har inspiration hämtas från forskning kring historieförmedling, kulturhistorisk medieforskning, antropologi, kulturgeografi, medie- och kommunikationsvetenskap och historia. Fältet medier och materiell kultur innebär stora möjligheter och nödvändiga disciplinöverskridanden.

NOTER

1. Se exempelvis Stuart Semmel, "Reading the tangible past: British tourism, collecting, and memory after Waterloo", *Representations*, nr 69, 2000, 9–37; Jim Weeks, *Gettysburg: Memory, market, and an American shrine* (Princeton: Princeton University Press, 2003) och David W. Lloyd, *Battlefield tourism: Pilgrimage and the commemoration of the Great War in Britain, Australia, and Canada, 1919–1939* (Oxford: Berg, 1998).
2. Se exempelvis Peter Aronsson, *Historiebruk: Att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004), 140f, 228, och Carina Renander, "Jan Guillous historiska romanserie i svensk historiekultur 1998–2005", *Historieforskning*

- på nya vägar*, red. Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2006), 135–148.
3. En ambition att bredda perspektivet återfinns i Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006). Studier där ett bredare mediebegrepp används och ett syfte är att studera specifikt situerade medielandskap utgörs av exempelvis Pelle Snickars, ”Storstrejken 1909: En mediehistoria”, *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007), och Magnus Rodell, ”Fallna soldater och fortifikationer i vildmarken: Det ryska hotet och medielandskapet kring 1900”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
 4. Skolhusets arkitektoniska och formmässiga betydelser i ett historiskt perspektiv undersöks i Hjördis Kristenson, *Skolhuset: Idé och form* (Lund: Signum, 2005).
 5. För en utförligare analys se Magnus Rodell, ”Stari Most: Historien, förstörelsen, återinvigningen”, *Valör*, nr 1, 2008, 14–23.
 6. Jämför Magnus Rodell, ”Från gotländska bunkrar till bosniska broar: En reflektion över materiell kultur och monument”, *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, red. Jonas Frykman & Billy Ehn (Stockholm: Carlssons, 2007), 64ff.
 7. Könssymboliken kring Geijerstatyn har behandlats av bland andra Anna Sofia Lundgren, ”Monument, makt och kön”, *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 1, 2006, 4.
 8. Se exempelvis David Atkinson & Denis Cosgrove, ”Urban rhetoric and embodied identities: City, nation, and empire at the Vittorio Emanuele II monument in Rome, 1870–1945”, *Annales of the Association of American Geographers*, vol. 88, nr 1, 1998; Karen E. Till, ”Staging the past: Landscape designs, cultural identity and *Erinnerungspolitik* at Berlin’s *Neue Wache*”, *Ecumene*, vol. 6, nr 3, 1999; och Benjamin Forest & Juliet Johnson, ”Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and Post-Soviet national identity in Moscow”, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 92, nr 3, 2002.
 9. Se exempelvis Kyrre Kverndokk, *Pilegrim, turist og elev: Norske skoleturer til døds- og konsentrationsleirer* (Linköping: Univ., 2007); Magnus Rodell, ”Monuments as the places of memory”, *Memory work: The theory and practice of memory*, red. Andreas Kitzmann, Conny Mithander & John Sund-

- holm (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005), 113ff, 118–121; Kristian Gerner, ”Historien på plats”, *Historien är nu: En introduktion till historievetenskapen*, red. Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (Lund: Studentlitteratur, 2004), 165–184.
10. Se exempelvis Nicholas J. Saunders, red., *Matters of conflict: Material culture, memory and the First World War* (London/New York: Routledge, 2004), och särskilt Anette Beckers bidrag, ”Art, material life and disaster: Civilian and military prisoners of war”, 26–33.
 11. Peter Englund har träffande diskuterat hur krigets ler- och gyttjelandskap gjorde att en generation konstnärer fick ompröva sitt sätt att avbilda såväl landskap som militära slag. Se dens., *Brev från nollpunkten: Historiska essäer* (Stockholm: Atlantis, 1996), 13–50.
 12. Nicholas J. Saunders ”Material culture and conflict: The Great War, 1914–2003”, *Matters of conflict*, red. Saunders, 7f.
 13. Se exempelvis Lloyd, *Battlefield tourism*.
 14. För en kortare diskussion kring hur olika inslag i den svenska militär- och krigshistoriens materiella kultur skulle kunna studeras se Magnus Rodell, ”Från gotländska bunkrar till bosniska broar”, 70–74.
 15. För en diskussion av den kulturella vändningen, se Anders Ekström, ”Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria”, *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005.
 16. Den amerikanske geografen Edward W. Soja formulerar liknande ståndpunkter i *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory* (London/New York: Verso, 1989), 25.
 17. Denis Cosgrove, ”Landscape and Landschaft: Lecture delivered at the ’Spatial turn in history’ symposium, German Historical Institute, February 19, 2004”, *GHI Bulletin*, nr 35, 2004, 59. (Artikelns översättningar är författarens.)
 18. *Ibid.*, 60.
 19. *Ibid.*, 61f.
 20. Se också Kenneth Olwig, *Landscape, nature and the body politic: From Britain’s renaissance to America’s new world* (Madison: University of Wisconsin Press, 2002) som Cosgrove i hög grad bygger sin diskussion på.
 21. Cosgrove, 61.
 22. Jesper Falkheimer & André Jansson, red., *Geographies of communication: The spatial turn in media studies* (Göteborg: Nordicom, 2006), 12f.
 23. För en diskussion av den linjära spridningsmodellen se exempelvis Anders Houltz, *Teknikens tempel: Modernitet och industriarv på Göteborgsutställning-*

- en 1923 (Hedemora: Gidlunds, 2003), 28f, och Anders Ekström, "Vetenskaperna, medierna, publikerna", *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004), 15f.
24. Falkheimer & Jansson, 13.
 25. Ibid., 14f.
 26. Ibid., 16, 19.
 27. Se även Niels Kayser Nielsen, "Monument på väg: Kulturarvet i bruk och identitetens topografering", *Minnesmärken*, red. Frykman & Ehn, 142-165.
 28. Anna Brzozowska, "Narrative encounters: Competitive projects of nation building in borderlands", *History, language and society in the borderlands of Europe: Ukraine and Belarus in focus*, red. Barbara Törnquist-Plewa (Malmö: Sekel bokförlag, 2006), 16.
 29. Ibid., 17f. Formeringen av en vitrysk identitet behandlas även av Andrew Wilson, "National history and national identity in Ukraine and Belarus", *Nation-building in the Post-Soviet borderlands: The politics of national identities*, red. Graham Smith m.fl. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 23-47. Rummets symboliska betydelser analyseras av geografen Andrew H. Dawson, "From glittering icon to...", *The Geographical Journal*, vol. 165, nr 2, 1999, 154-160, som diskuterar kulturpalatset i Warszawa och Lenins stålindustrier i Krakow och undersöker den betydelse dessa hade när de uppfördes och hur de laddats med nya innebörder efter Sovjetsystemets kollaps.
 30. Brzozowska, 18f.
 31. Ibid., 19.
 32. För en översiktlig orientering i den oroliga gränssituationen under 1500- och 1600-talen se Sixten Samuelsson, "Värmlands historia", *En bok om Värmland av värmlänningar*, H. H. Hildebrandsson & Sixten Samuelsson (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1917), 210-225.
 33. Se Börje Furtenbach, *Eda skansar: Värmlands gränsförsvar genom tiderna* (Stockholm: Hörsta, 1956), 65f, 135, 173-183, 211-217. Om uppförandet av Eda skans se också Samuelsson, 221. Initiativet att göra om Eda skans till ett historiskt minnesmärke kom från hembygdsföreningen, se Furtenbach, 214.
 34. Det följande bygger på ett besök i maj 2005.
 35. Furtenbach, 212.
 36. Ibid., 220.
 37. Denna process behandlas utförligt av Francis Sejersted, *Socialdemokratins tidsålder: Sverige och Norge under 1900-talet* (Nora: Nya Doxa, 2005).

38. Detta blev tydligt inte minst i samband med att ett fredsmonument invigdes i Karlstad 23/9 1955, på 50-årsdagen av unionens fredliga upplösning. Se Magnus Rodell, *Det brutna svärdet: Minne, monument och unionsupplösning* (Karlstad: Univ., 2005), 32–37.
39. Se Kyrre Kverndokk, ”Minne, monument och jubileum: Fredsmotivets uttrycksformer under hundraårsfirandet av unionsupplösningen”, *Minnesmärken*, red. Frykman & Ehn, 261–273.
40. Jansson & Falkheimer, 17.

Kari Andén-Papadopoulos

Medievetenskapens döda vinkel: Från pantextualism till visuell mediekultur

FÖRSÖKEN ATT BREDDA mediebegreppet och bryta fixeringen vid mediespecifika perspektiv har samma relevans när det gäller att utveckla analysen av samtida såväl som historiska medielandskap. Lika givande som det är att historiskt fokusera en bredare mediekultur och undersöka utbytet mellan olika medieformer och mediepraktiker, lika viktigt är det att vidga perspektiven när det gäller studiet av samtida medielandskap. Därmed inte sagt att kritiken mot medievetenskapens tendens till historielöshet är grundlös. Tvärtom, ett centralt argument i den här artikeln är att de kortsiktiga perspektiven i traditionella studier av samtida medieutbud missar att ta med i beräkningen medier- nas långsiktiga återverkningar när det gäller formandet av vårt politiska och historiska medvetande.

Syftet med detta bidrag är att visa hur visuella kulturstudier – som delvis överlappar den kulturhistoriska medieforskningen – kan bidra till att utveckla analysen av samtidens globaliserade medielandskap.¹ Mitt intresse är framför allt orienterat mot nyhetsjournalistik. Trots diskussionerna om en ”bildmässig vändning” i vår samtid och en allt starkare dominans av bildflöden och visuella teknologier så har paradoxalt nog teorier och forskning om visuell kultur inte fått något märkbart genomslag inom journalistikforskningen. Om medievetenskapen historiskt sett har varit utpräglad logocentrisk, och huvudsak-

ligen behandlat mediernas visuella aspekter som underordnade eller sekundära i förhållande till verbala narrativ, kan man konstatera att en disciplinär uppgörelse med detta intellektuella arv ännu återstår. Frågor om det visuella – om visualitet, seendepraktiker och det intrikata samspelet mellan visuella och verbala diskurser – befinner sig fortfarande till stor del i medievetenskapens döda vinkel.

Jag kommer inledningsvis att diskutera några centrala begrepp och teorier inom forskningsområdet visuella kulturstudier samt argumentera för att journalistikens och journalistikforskningens ambivalens visavi bilder kan härledas och relateras till en djupt liggande ikonoklasm i den västerländska kulturen. Därefter resonerar jag mer i detalj kring hur medieforskningen traditionellt hanterat mediers visuella aspekter och hur de teorier och metoder som utvecklats inom forskningsområdet visuell kultur kan bidra till att utveckla analysen av samtida mediekulturer. Avslutningsvis visar jag hur visuell kulturanalys i praktiken kan tillämpas inom medieforskningen; detta genom en fallstudie kring hur de amerikanska soldaternas tortyrbilder från Abu Ghraib-fängelset utanför Bagdad remedierats i samtidens medielandskap.² Artikelns principiella argument – som jag försöker motivera både teoretiskt och empiriskt – är att perspektiven från visuella kulturstudier kan ge nya svar på de mest grundläggande frågorna för medievetenskapen: hur ska vi förstå mediernas roll i den sociala och kulturella (re)produktionen av mening, makt och minne?

Visuella kulturstudier

Framväxten av ett särskilt forskningsfält kring visuell kultur kan ses som en reaktion mot den långvariga dominansen av textbaserade förklaringsmodeller inom human- och samhällsvetenskaperna. I samband med denna omorientering myntade W. J. T. Mitchell begreppet "the pictorial turn" som en beteckning på det han identifierade som humanvetenskapernas förnyade intresse för visualitet, samt en insikt om att visuella representationer kanske inte fullt ut kunde förstås med lingvistiska modeller.³ En central förutsättning för formeringen av detta forskningsfält var också upplevelsen av en genomgripande historisk förändring av den (sen)moderna kulturen vilken i allt högre grad kommit att domineras av bilder. Via nya medieteknologier kan dessa bilder skapas och spridas i en omfattning och hastighet som aldrig förr. Vi har också, menar vissa av

fältets förespråkare, i allt större utsträckning kommit att lita till visuella representationer för att skapa mening i snart sagt alla delar av våra liv.⁴

Idén om att den samtida kulturen skulle vara unik i sin besatthet av det visuella är visserligen omdiskuterad, både inom och utom fältet. Inte minst har den ifrågasatts av Mitchell själv, som i en senare artikel framhåller att hans avsikt inte alls varit att argumentera för en bildmässig vändning som specifik eller särskiljande för vår tid. Istället betonar han att det handlar om ”en *trop*, ett talesätt som har upprepats många gånger sedan antiken”. Han påpekar här misstaget i att konstruera ”en storslagen binär modell av historien” där man fokuserar på en enda ”vändpunkt” och ser denna som (i det här fallet) en radikal övergång från textualitetens till visualitetens tidevarv.⁵ Det är förvisso lätt att skriva under på Mitchells efterlysning av en mer kritisk och genuint historisk tillämpning av begreppet visuell vändning. Som han påpekar använder man det bäst som ett analytiskt redskap för att studera olika historiska situationer då nya sätt att skapa bilder på tycks markera en kritisk kulturell vändpunkt. Med detta i åtanke kan man ändå konstatera att den samtida kulturen tycks genomgå just en sådan avgörande transformation där nya informations- och kommunikationsteknologier i grunden förändrar människors världsuppfattning och sociala relationer. Vidare kan man instämma i att en av kulturanalysens mer angelägna uppgifter är att försöka förstå och utvärdera hur denna pågående omvandling griper in i människors existens och föreställningsvärld.

Visuella kulturstudier kännetecknas framför allt av en grundläggande omorientering när det gäller studiet av bilder: från en fokus på själva bilden, den materiella artefakten, till att undersöka de visuella praktiker och kognitiva och perceptuella strukturer som formar vår erfarenhet av bilder. Studiet av visuell kultur tar således sin utgångspunkt i och undersöker hela det visuella fält som konstituerar seendet: betraktaren, det betraktade, seendets konventioner och dess fysiska ritualer och historiska kontexter.⁶ En central utgångspunkt är som synes idén om att vårt seende är socialt konstruerat. Lika viktig är dock insikten om att det sociala är visuellt konstruerat.⁷ Vad och hur vi ser betingas inte bara av den visuella kulturen utan också av den visuella *naturen*. Vårt sociala liv har de former och strukturer det har därför att vi faktiskt i viss utsträckning är ”seende djur”, med en genetiskt programmerad preferens för, och kapacitet att tolka, visuella stimuli.⁸ Denna förståelse öppnar för ett studium av seendet och visuell erfarenhet som en fundamen-

tal mänsklig aktivitet, vilken inte nödvändigtvis låter sig reduceras till språk eller text. Bilder kommunicerar betydelse på sina egna, visuella villkor. Snarare än att enbart förlita oss på förutbestämda teorier, metoder eller ”diskurser” för att förklara visuella representationer ligger utmaningen i att också, som Mitchell framhåller, ”låta dem tala för sig själva”.⁹ Eller som han elegant summerar saken: ”Bilder vill ha samma rättigheter som språket, inte bli förvandlade till språk”.¹⁰

Vill vi förstå vad bilder är, hur de betyder och vad de gör, måste vi väga in det faktum att de inte bara är instrument – för maktutövning, förförelse, övertalning och svindleri – utan också oberoende agenter med egna anspråk och betydelser. Mitchell definierar träffande bilder som ”vitala tecken”, vilket betyder att de inte bara är ”tecken *för* levande saker, utan tecken *som* levande saker”.¹¹ Poängen med Mitchells argument om att vi måste fråga oss vad bilder *vill*, och inte bara vad de betyder och gör, är att det kastar nytt ljus över frågan om visuella representationers makt och betydelse. Det är ett tankeexperiment som hjälper oss att ompröva förhållandet mellan bild och betraktare, och se det som ett kraftfält av *ömsesidiga* viljor och lustar.¹² Framför allt utmanar det oss att gå bortom beprövade tolkningsmodeller som förutsätter att bilder får liv endast i vår perceptuella/verbala/konceptuella tydning av dem. Snarare än att slentrianmässigt se bilden som bara ett objekt för beskrivning, måste vi ta med i beräkningen att den också är ett ting som alltid redan tilltalar oss som ett subjekt.

Ikonoklasmens retorik

En rad teoretiker som kan räknas till visuella kulturstudier har visat i hur hög grad den västerländska kulturen genomsyras av ett förakt för det visuella och visuella representationer. Denna tradition kan spåras tillbaka till Platon och den låga moraliska och kognitiva status som han tillskrev bilden.¹³ Typiskt för denna ikonoklastiska kritik är att man stigmatiserar bilder som ytliga, bedrägliga, irrationella och ointellektuella samt att man förknippar dem med simpla sensationer och tom voyeurism. Inte minst har detta intellektuella arv präglat såväl journalistiken som journalistikforskningen, vilka båda i hög grad kännetecknas av ett logocentriskt tänkande som förutsätter att verbala diskurser föregår, dominerar och motstår visuella representationer.

Den journalistiska institutionen rymmer i själva verket ett ambi-

valent förhållande till bilden.¹⁴ Å ena sidan har fotografiska bilder – i kraft av deras sociala status som ”transparenta” fönster mot världen – fungerat som en garant för nyhetsförmedlingens objektivitet och sanningsvärde. Å andra sidan – eftersom bilden i egenskap av visuellt medium antas kringgå intellektet – har den utgjort ett hot mot den journalistiska nyhetsinstitutionen med dess rötter i den rationalistiska upplysningen. Nyhetsbilder har följaktligen tenderat att ses som textens ”andra”. De har fränkänts kapaciteten att förmedla substantiell information eller artikulera komplexa idéer, annat än genom ett parasitärt beroende av den verbala rapporteringen.

Som Mitchell påvisar är det starka föraktet för bilden förbundet med en lika stark rädsla för bildens speciella makt att direkt kunna påverka våra känslor och tankar.¹⁵ En sådan rädsla har inte minst kommit till uttryck i samtida reaktioner på det ökade flödet av nyhetsbilder från krig och katastrofer runt om i världen. Allt fler och allt mer brutala bilder av våld och död har lett till en offentlig debatt, ofta med inslag av moralpanik, om bildens förmodade makt över vårt medvetande. Man kan här urskilja två, och i grunden motsägelsefulla, föreställningar om nyhetsbildernas verkningskraft. Å ena sidan finns antagandet om en ”CNN-effekt”, som gör gällande att nyhetsbilder har så starka effekter att de kan utlösa en känslomässig reaktion hos världssopinionen och därmed tvinga makthavare till handling och politisk omorientering.¹⁶ Å andra sidan figurerar tesen om ”compassion fatigue”, som argumenterar för att det ökade bildutbudet har trubbat av våra sinnen och skapat ett nytt syndrom av ”medlidande-leda”, av kollektiv passivitet inför andras lidande.¹⁷

Som kontrast till de populära föreställningarna om bildens makt att antingen uppväcka eller döva vårt kollektiva samvete är majoriteten medieforskare skeptiska till alla teser om att nyhetsbilder skulle ha egna, oberoende starka effekter.¹⁸ De hävdar istället att kontexten och den narrativa inramningen av journalistiska bilder har större betydelse och inflytande än bilderna själva. De räknar således inte med bildens potential att förmedla betydelse på sina egna, visuella villkor och att kunna ”störa” – eller faktiskt styra – betydelsen av verbala narrativ. Ytterst kan man se både den populära diskursen om bilders omnipotens och den medievetenskapliga diskursen om deras impotens som manifestationer av vad Mitchell kallar ”ikonoklasmens retorik” – ett sätt att tala (och tänka) som avspeglar och befäster en kulturellt konstruerad hierarki mellan det intellektuella ordet och den primitiva bilden.¹⁹

Journalistikforskningens döda vinkel

Trots den historiska framväxten av och diskussionerna om en samtida globaliserad mediekultur som i någon mening tagit en ”bildmässig vändning” så har teorier och forskning om visuell kultur fortfarande en marginell ställning inom medievetenskapen. Karin Becker konstaterar att bilden fortsätter att vara en problematisk och underteoretiserad del i flertalet medieforskares arbeten, och att lösningen på detta dilemma oftast är att man i sina analyser bortser från mediernas (audio)visuella aspekter.²⁰ Samtidigt betraktas de forskare som faktiskt fokuserar sådana aspekter som ”smala” och deras forskning som ”perifer” i förhållande till fältets kärna.

I den mån medieforskare valt att fokusera mediernas visuella dimensioner är det traditionella greppet att ”komplettera” studiet av verbala diskurser med bildanalys.²¹ Detta sker dock ofta utan att ha någon teori om hur det komplexa samspelet mellan visuella och verbala representationer ska förstås. På så vis bidrar man ytterst till att befästa förlegade föreställningar om ”visuell essentialism”, vilka förutsätter att det ”rent” visuella kan isoleras från och står i direkt motsats till det textuella.²² Idén om att bilder illustrerar texten, eller att orden ”förklarar” bilderna, missar helt samtidigt mellan bilder och texter och – som Mieke Bal skriver – att ”deras tilltal till betraktarens hela kropp opererar *i kraft av* de gåtfulla diskrepanserna mellan dessa två huvudregister”.²³ Benägenheten att separera, polarisera och hierarkisera visuella och verbala diskurser gäller inte bara analyser av pressen utan även av televisionen. Studier av tevenyheter har traditionellt fokuserat på verbala narrativ, och hur dessa ger mening och sammanhang åt bilderna.²⁴ Tendensen har varit att man betraktar tevenyheternas audiovisuella formationer som triviala illustrationer underordnade budskapet i de verbala kommentarerna.

Även de pressforskare som specifikt har intresserat sig för relationen mellan nyhetsbilder och journalistikens narrativa diskurser argumenterar för att pressfotografier typiskt är utformade som enkla symboler vilka tjänar till att stödja de dominerande nyhetsnarrativen. Michael Griffin vidhåller exempelvis att bilder i pressen framför allt fungerar som ”enkla, tematiska signaler”, och ”okomplicerade symboliska markörer” som ”höjer effekten av och förstärker förhärskande nyhetsnarrativ”.²⁵ Däremot bidrar de sällan med ”specifika detaljer eller substan-

tiell information”.²⁶ På liknande sätt argumenterar Barbie Zelizer när hon framhåller att krigsrapporteringens nyhetsbilder tenderar att vara ”mer schematiska än detaljerade”, samt ”konventionella och förenklade”. Enligt Zelizer används inte bilder så mycket för att dokumentera specifika händelser som för att illustrera och legitimera förhärskande myter om kriget som ett heroiskt, patriotiskt och humanitärt företag.²⁷ David D. Perlmutter gör vidare upp med den populära föreställningen om att ikoniska nyhetsbilder – exempelvis den ensamma mannen som stoppar en kolonn av pansarvagnar invid Himmelska fridens torg eller polischefen i Saigon som skjuter ner en misstänkt FNL-soldat på öppen gata under Vietnamkriget – kan uppröra och mobilisera världsoptionen och tvinga fram förändringar i staters utrikespolitik. Han hävdar att sådana bilder är helt absorberade i dominerande elit- och nyhetsdiskurser, och att de vanligtvis misslyckas med att skapa någon nämnvärd upprördhet hos den breda allmänheten.²⁸

Kulturteoretiska perspektiv på nyhetsbilder

Det finns uppenbarligen fog för slutsatsen att merparten nyhetsbilder faktiskt är utpräglat konventionella och många gånger fungerar som ett slags allmängiltiga illustrationer till journalistikens verbala diskurser. Men samtidigt är det otillfredsställande att hejda analysen av nyhetsbilders betydelser och effekter vid att i stort sett avfärda dem som obetydliga markörer utan egen betydelse och verkningskraft. Det är just på denna punkt som jag tror att vissa av de perspektiv och teorier som har utvecklats inom visuella kulturstudier kan ge oss nya, mer adekvata insikter i hur vi ska tolka förhållandet mellan journalistikens bilder och berättelser. Inte minst kan de bidra till att förstå vad som händer med dessa bilders betydelse och funktion när de börjar cirkulera och återanvändas i en globaliserad mediekultur. För att sammanfatta min kritik av den traditionella journalistikforskningen, och specificera på vilket sätt visuella kulturstudier kan utveckla studiet av nyhetsbilder och deras verkningar, vill jag lyfta fram följande tre punkter.

För det första: en aspekt som den kritiska analysen av nyhetsdiskurser måste väga in är att bilder är representationer i egen rätt och som sådana aldrig så okomplicerade och kontrollerade av verbala diskurser som man kan frestas att tro.²⁹ Om vi vill få en mer nyanserad förståelse av hur nyhetsbilder fungerar, är det helt avgörande att utgå

från att de i en viss utsträckning ”talar” ett eget språk och att de faktiskt har potentialen att motsäga texten. Nyhetsforskningen har till stor del dominerats av vad som kallas *framing analysis*. Det innebär att man studerar hur en viss händelse eller fråga ”ramas in” av journalistiken, hur rapporteringen väljer ut och betonar vissa aspekter framför andra och därmed premierar en viss tolkning.³⁰ Med begreppet *framing* har man främst undersökt textkontexten och utgått från att det är den som i första hand styr hur vi uppfattar en viss nyhet.³¹ En mer adekvat modell för hur betydelse skapas i nyhetsdiskurser måste dock ta med i beräkningen att bilder inte bara passivt ramar in av utan också själva aktivt kan invadera och rama in, eller *re-frame*, det dominerande nyhetsnarrativet. Relationen mellan verbala och visuella nyhetsdiskurser bör i detta perspektiv definieras och studeras som ett dialektiskt kraftfält av ömsesidigt utbyte och motstånd.

För det andra: en teori eller modell för hur nyhetsbilder fungerar måste också väga in potentialen hos vissa, särskilt anslående bilder att ”överrösta” den kanske mer slätstrukna majoriteten av nyhetsbilder. Journalistikforskningens traditionella förkärlek för kvantitativ innehållsanalys har per definition inneburit att man konstruerar bilder som abstrakta och fattiga på information. Detta har blivit fallet eftersom man analyserar och klassificerar dem på grundval av deras ”manifesta” innehåll. Därmed bortser man från att större delen av den information som fotografier bär på inte ligger så mycket i vad som hur de föreställer.³² Kvantifierande metoder är ”okänsliga för visuella konventioner som kan ge en specifik bild avsevärd makt”.³³ Istället förutsätter de ett samband mellan *antalet* bilder som publiceras och deras effekter på publiken. Mot detta antagande kan man alltså framhålla det faktum att en unik bild kan ha en extraordinär laddning och få ett avgörande politiskt och kulturellt inflytande. Likaså kan man peka på att de vanligaste och mest frekventa typerna av bilder kan passera relativt obemärkta förbi. Fenomenet med bilder som snabbt skiftar från en mer marginell position i nyhetsmedierna till att bli centrala kulturella symboler och hylade ikoner behöver kort sagt beaktas vidare av medieforskningen.

För det tredje: om vi är intresserade av att studera nyhetsbilders makt och politiska verkningar måste vi också analysera dem både ur ett bredare kulturellt och mer långsiktigt historiskt perspektiv. Det räcker inte med näranalys av hur de ramar in och fungerar på tidningssidan, eller i en nyhetssändning, utan vi måste studera vad som

händer med dem när de börjar cirkulera i andra kulturella sammanhang, både högkulturella och mer populära-kommersiella. Ikoniska nyhetsbilder plockas ofta omedelbart upp och remedieras i och mellan olika specifika kulturer. Än så länge vet vi förhållandevis lite om vad som händer med bildernas betydelse och funktion när delar av allmänheten beslagtar (*reclaim*) dem från nyhetsflödet – och från de inramningar som den journalistiska och politiska makteliten gett dem – och börjar använda dem i nya, subkulturella kontexter. I det avseendet kan man påpeka att David D. Perlmutterts argument om ikoniska nyhetsbilders ringa eller inga politiska effekter är begränsat, i den meningen att han huvudsakligen studerar hur dessa bilder fungerar inom ett snävt kretslopp av politiska och journalistiska eliter. Vidare ställer han den kategoriska frågan om huruvida bilderna har några direkta och absoluta effekter på medborgarnas attityder, i det här fallet deras inställning till krig. Därmed sällar han sig till den traditionella forskningen om medier och opinionsbildning, vilken i stort sett avfärdar varje teori om nyheter som antar att de har starka effekter på publiken.³⁴ Daniel C. Hallin framhåller dock att detta kan vara en missledande slutsats, eftersom survey-undersökningar av den allmänna opinionen ”säger förhållandevis lite om vad kriget *betyder* för delar av publiken”.³⁵ Hallin och Todd Gitlin argumenterar vidare för att vi från ett kulturanalytiskt perspektiv har förklarat väldigt lite vad gäller opinionsbildande processer om vi inte tar reda på hur publikerna faktiskt tolkar och använder nyhetsinnehållet i sina vardagliga liv. Deras slutsats är att ”de viktigaste effekterna av mediernas mytskapande är förmodligen de långsiktiga, inte kortsiktiga, återverkningarna – dess inflytande på vår allmänna kulturella förståelse av krig”.³⁶ Även om det alltså är svårt att påvisa att sådana här bilder har några mätbara effekter när det gäller opinionsbildning och politiska beslut, utesluter inte det att de kan ha mer långsiktiga återverkningar när det gäller förandet av vårt historiska medvetande och kulturella minne.³⁷

För att ge ett konkret exempel på hur perspektiven från visuella kulturstudier kan ge oss nya insikter i förhållandet mellan bilder, nyhetsnarrativ och politiska verkningar presenterar jag i det följande en fallstudie av den uppmärksammade skandalen med tortyrbilderna från Abu Ghraib-fängelset i Irak. I ett traditionellt medievetenskapligt perspektiv har betydelsen och effekterna av dessa bilder beskrivits som ringa eller inga. Ledande medieforskare har sett Abu Ghraib-fallet som

ytterligare ett belägg för tesen om dominerande nyhetsdiskursers makt att ”tämja” bilders potentiellt subversiva betydelser.³⁸ Vad händer då om vi istället applicerar ett bredare kulturteoretiskt perspektiv på skandalen och väger in bilders potential att motsäga officiella nyhetsnarrativ och i någon mening etablera sina egna autonoma referensramar? Och framför allt: vad blir slutsatsen om vi i analysen väger in det faktum att ikoniska nyhetsbilder har ett varaktigt kulturellt ”efterliv”, utanför nyhetsmedierna och den politiska elitens kretslopp?

Tortyrskandalen i Abu Ghraib

Få bilder i modern tid har väckt så stor politisk uppståndelse som de digitala amatörbilderna av amerikanska soldater som förnedrar och torterar irakiska fångar i Abu Ghraib-fängelset strax utanför Bagdad. De fick snabbt status som världsberömda ikoner efter det att det amerikanska nyhetsprogrammet *CBS 60 minutes II* först offentliggjorde dem i slutet av april 2004. Fallet har också gett upphov till många spekulativa uttalanden om betydelsen och effekterna av fotografierna som stått i centrum för skandalen. Många debattörer uttryckte en stark tro på deras status som dokumentära bevis och unika förmåga att sätta dagordningen för både nyhetsmedierna och de politiska makthavarna.³⁹ I deras ögon underminerade den oväntade publiceringen av tortyrbilderna en gång för alla Bush-administrationens försök att framställa invasionen av Irak som en berättelse om befrielse och demokrati. Däremot har ledande medieforskare intagit den sedvanligt skeptiska inställningen till föreställningen om bilders autonoma makt att förmedla betydelse och skapa opinion. De argumenterar för att Abu Ghraib-bilderna snarare än att ge en ny, kritisk inramning åt Bush-administrationens utrikespolitik *själva* blev föremål för en aggressiv kampanj av ”news management” från Vita Huset.⁴⁰ I nationella amerikanska nyhetsmedier ramades bilderna följaktligen in av dominerande nyhetsnarrativ, vilka i allt väsentligt inskräppte Bush-administrationens perspektiv på skandalen som en isolerad företeelse utan länkar till makteliten i Washington.

Tortyrbildernas betydelse och verkan var dock långt ifrån given eller självklar när Abu Ghraib-storyn lanserades. Även om de spektakulära fotografierna snabbt blev världsberömda ikoner, bröt det i USA ut en bitter politisk kamp, ett ”framing contest”⁴¹, om hur man skulle förstå fotografierna och om hur omfattande fängelseskandalen egentligen var

(eller skulle tillåtas bli). Rörde det sig om några få sjuka individer eller var bilderna ett symptom på ett systemfel som innebar att ansvaret kunde härledas till högsta politiska och militära nivå? Jag har till att börja med undersökt vilka specifika betydelser dessa fotografier tillskrevs när de först blev offentliga, det vill säga när de ursprungligen filtrerades in i nyhetsflödet och därmed i det kollektiva eller ”populära” amerikanska medvetandet. Analysen syftar till att klargöra vilken inramning bilderna gavs när de ursprungligen publicerades av de två etablerade och prestigefyllda journalistiska institutioner som lanserade Abu Ghraib-storyn, nämligen teveprogrammet *CBS 60 minutes II* och tidskriften *The New Yorker*, där den grävande journalisten Seymour Hersh publicerade en serie uppmärksammade artiklar om fångelseskandalen.⁴² Vidare har jag undersökt hur dessa två konkurrerande nyhetsrapporter fångades upp och spelades ut i den offentliga politiska debatt som följde. Slutligen har jag studerat ett antal konkreta exempel på den vidare kulturella receptionen av Abu Ghraib-bilderna, med fokus på hur olika individer och grupper kritiskt har rekontextualiserat dem.

Min analys visar att det populära CBS-programmet å ena sidan, och Seymour Hershs kontroversiella reportage å den andra sidan, förberedde scenen för vad som i efterhand har utkristalliserat sig som de två konkurrerande *master narratives* i den efterföljande debatten om hur man skulle förstå tortyrbilderna och i förlängningen det ”globala kriget mot terrorismen”. När *CBS 60 minutes II* lanserade Abu Ghraib-storyn den 28 april 2004, gav programmet företrädare åt en högt uppsatt talesman för den amerikanska armén, som oemotsagd fick inpränta samma budskap som president Bush och försvarsminister Donald Rumsfeld framförde när skandalen började rullas upp: att detta var ett undantag, ett medvetet brott mot militär lag av några få samvetlösösa individer. Det övergripande budskap som CBS förde fram var att övergreppen på irakiska fångar kunde förklaras av brister i lokalt ledarskap och disciplin. Händelserna i Abu Ghraib-fängelset rubricerades som isolerade fall av ”misshandel” och ”övergrepp”, vilket innebar att man aldrig ställde den kritiska frågan om huruvida fotografierna betecknade en nyorientering i USA:s utrikespolitik: överlagd tortyr av misstänkta terrorister. Programmet undvek alltså helt klart att rikta något kritiskt sökljus mot själva den politiska och militära toppen av USA:s etablissemang.

Seymour Hersh däremot försökte i sina artiklar i *The New Yorker* ställa den mäktiga Bush-administrationen till svars för fångövergreppen.

Han argumenterade för att det var ett beslut fattat på högsta politiska nivå att använda brutala och förnedrande förhörstekniker på irakiska fångar. Därmed riktade Hersh det kritiska söklyuset bortom själva fotografierna och bortom de individer som poserar i dem. Han fokuserade i stället på de vidare anklagelserna om – och bevisen på – systematiska övergrepp på fångar av amerikanska soldater i direkt strid mot Genèvekonventionerna.⁴³

Fotografier och tolkningsramar

Idén om att Abu Ghraib-bilderna över en natt skiftade allmänhetens fokus och förändrade det politiska klimatet i USA är förstås överdriven och förenklad. Det är mer relevant att fråga sig vilka specifika politiska krafter och förändringar i detta klimat som bidrog till att föra fram tortyrbilderna och göra att de hamnade i centrum av den politiska debatten. I den meningen kan man säga att bilderna fick den uppmärksamhet de fick därför att de spelade på, och bidrog till att utkristallisera, en politisk opinion – kritisk till USA:s utrikespolitik – som faktiskt redan existerade.⁴⁴ Men även om fotografierna hjälpte till att rikta allmänhetens uppmärksamhet mot vidare frågor om hur Bush-administrationen hanterade fångar i ”kriget mot terrorismen”, så har framstående kritiker pekat på att bilderna också har tjänat syftet att *avleda* uppmärksamheten från dessa frågor.

Den amerikanska författaren och kritikern i *New York Times*, Mark Danner, framhåller att Bush-regeringen har varit väldigt effektiv i sina strävanden att begränsa de politiska effekterna av Abu Ghraib-skandalen. Framför allt pekar han på att man har använt själva fotografierna för att marknadsföra skandalen som om den endast handlar om en serie sjuka övergrepp som initierades och utfördes av de individer som syns i bilderna. Vad som hittills har ställts inför rätta är de handlingar som avbildas i fotografierna, och dessa handlingar har man definierat som militära frilansaktioner och noggrant isolerat dem så att de inte kan sättas i samband med beslut och ansvar hos politiska makt-havare. I det perspektivet kan man inte säga att bilderna har fungerat som självklara bevis för Bush-regeringens misslyckade utrikespolitik utan snarare att de har bidragit till att peka ut de unga amerikanska soldaterna som smilar mot kameran som syndabockar. Paradoxalt nog tycks alltså fotografierna haft funktionen att både hjälpa till att rikta

offentlighetens uppmärksamhet mot anklagelserna om övergrepp på fångar och samtidigt avleda denna uppmärksamhet från frågor om det vidare politiska ansvaret för dessa övergrepp. En viktig slutsats är därför att detta ser ut att vara ett fall där makthavare strategiskt har utnyttjat den populära tron på nyhetsfotografiers transparens och dokumentära objektivitet till att bokstavligen sätta dit – *frame* – de fångelsevakter av lägsta rang som poserar i fotografierna, i syfte att undvika kritik av makthavare högre upp i beslutskedjan.

Men även om det är svårt hitta bevis för att Abu Ghraib-bilderna har haft några direkta eller avgörande effekter på administrationens policy eller på den allmänna opinionen i USA, betyder inte detta att de inte kan ha mer långsiktiga och indirekta politiska återverkningar. Jag tror att Mark Danner missar att ta med i beräkningen de sätt på vilka bilderna faktiskt har hjälpt till att bevara frågan om fångövergrepp i det allmänna medvetandet. Fotografier som dessa utgör en brännande form av bildbevis som är mycket svårare att förneka eller förklara bort än händelser där det inte finns några materiella vittnesbörd.⁴⁵ Och det är fullt möjligt att vända på Mark Danners argument och hävda att de här fotografierna, tack vare den inneboende groteska kraften, tvingar oss att ställa frågor som går bortom själva bilderna. Det som framför allt tycks ha upprört omvärlden är det faktum att de amerikanska soldaterna kunde lyfta kameran och ta bilder av de brutala övergreppen, utan minsta tecken på skam eller skuld, och till och med se ut att njuta av det. Soldaternas smil och självbelåtna gester intill sina offer vittnar om en känsla av berättigande som starkt pekar mot att dessa övergrepp faktiskt var sanktionerade av deras överordnade och även av en bredare militär kultur. Därmed kan man säga att bilderna oundvikligen väcker frågor om bredare ansvar, kännedom och skuld.

Hershs försök att utmana Bush-administrationens tolkning av Abu Ghraib-bilderna och lansera en kritisk ”motinramning” av skandalen fick visserligen inte något direkt genomslag i den officiella politiska diskursen. Hans tyngsta argument – att USA antagit en ny policy vad gäller tortyr av fångar i kriget mot terrorismen – plockades inte upp på något framträdande eller konsekvent sätt av de nationella amerikanska nyhetsmedierna.⁴⁶ Dessa föll i stället snabbt in i mönstret från CBS:s lansering av Abu Ghraib-storyn och presenterade de avbildade övergreppen som isolerade fall av ”misshandel”. I ett kortsiktigt perspektiv tycks alltså Bush-administrationen ha vunnit den politiska kampen om

hur fängelseskandalen skulle förstås – som enskilda övergrepp, inte politiskt sanktionerad tortyr.⁴⁷ Det finns med andra ord fog för argumentet att amerikanska nationella nyhetsmedier presenterade Abu Ghraib-fotografierna som ett ”voyeuristiskt spektakel”⁴⁸ och sålde ut dem som blott ännu en sensationell distraktion. I ett bredare och mer långsiktigt perspektiv blir dock helhetsbilden mer komplicerad. Kända bilder som dessa har självklart ett liv bortom *the breaking news*, bortom själva skandalen och den politiska elitens *spin* av den.

För det första kan man konstatera att de kontroversiella bilderna från Abu Ghraib – trots Bush-administrations aggressiva PR-kampanj för att ”tysta” dem – har fortsatt att dyka upp i och påverka den politiska debatten i USA.⁴⁹ Fotografierna har envist påmint om de frågor som förblivit obesvarade om övergreppen i Abu Ghraib, framför allt den om hur högt upp i beslutskedjan ansvaret för dessa övergrepp ytterst sträckte sig. För det andra kan man också konstatera att dessa bilder snabbt spreds och har fortsatt att cirkulera i vidare (sub)kulturella kontexter. I kraft av sin sinnliga konkretion har de etablerat bilden av amerikansk militär i rollen som sadistiska torterare som en central referenspunkt i den populära förståelsen av Bush-administrationens ”krig mot terrorismen”. De ofta kritiska betydelser som Abu Ghraib-bilderna fått i den bredare kulturella receptionen av dem vittnar om deras inneboende subversiva kraft – men också om den kreativa roll som olika publikers spelar i uttolkningen av kontroversiella bilders innehåll.

Abu Ghraib i den visuella mediekulturen

Tortyrbilderna från Abu Ghraib fick ett omedelbart genomslag i den samtida visuella mediekulturen, och de har fortsatt att remedieras och spridas i form av affischer, muralmålningar, annonser, tecknade serier, konst och *tableaux vivants* på populära webbsajter. I många fall har de omvandlats till utpräglade budskap mot krig och mot USA, där bilderna ”tillåts fungera som rum för motstånd mot själva de handlingar de representerar”.⁵⁰ Fotografiet av den irakiske fången som står på en låda utmärker sig som den mest emblematiske bilden av fångskandalen. Den har återanvänts i en mängd olika konstverk och bilder som på olika sätt protesterar mot Irakkriget. Fången slår ut med armarna i en gest som påminner om Kristus på korset och som refererar till en lång historia av bilder för tillbedjan – avbildningar av torterade helgon och

andra heliga figurer som behåller sin värdighet trots att de blir förödmjukade och misshandlade.⁵¹ Den irakiske fångens fridfullhet, med sin gest av ödmjuk uppoftning, vädjar till vår sympati och insikt. Fotografiet är, som en amerikansk kritiker formulerar saken, ”en annons för martyrskap, made in America”.⁵²

Den maskerade fången har blivit reproducerad som en väggmålning på ett hus i en förort till Bagdad.⁵³ De elektriska kablarna som är fästa på fångens kropp leder här till en strömbrytare som slås på av den amerikanska Frihetsgudinnan, försedd med en vit huva. Orden som är klotttrade intill, ”That Freedom for Bush”, fullbordar denna kritiska framställning av det som man uppfattar som USA:s dubbelmoral och hycklande motiv till invasionen av Irak. Frihetens symbol bär Ku Klux Klans vita huva – det är inte demokrati och frihet hon bringar till Irak utan dödligt förtryck. Konstnären bakom denna målning, Salaheddin Sallat, har uttalat sin övertygelse om att själva handlingen att reproducera tortyrbilderna i offentligheten kan bidra till deras egen dekonstruktion.⁵⁴

Ett annat exempel kan hämtas från Iran, där fotografierna av fången på lådan samt av den kvinnliga soldaten Lynndie England med en irakisk fånge i koppel har reproducerats sida vid sida som en muralmålning på en offentlig vägg i Teheran.⁵⁵ Placeringen av de två bilderna intill varandra ställer den kvinnliga fångvaktarens ovärdiga behandling av den irakiske internen i skarp kontrast till den upphöjde ”man of sorrows” och hans nobla offer. Återigen tycks idén här vara att den offentliga exponeringen transformerar fotografierna från privata troféer som hyllar amerikansk överhöghet till anti-ockupationsbilder som opponeerar mot själva den världsbild de var avsedda att bekräfta.

Den grafiska designgruppen Forkscrew Graphics har också approprierat bilden av den maskerade fången på lådan. Under våren 2004 konverterade de iPod-reklamens dansande silhuetter till protestaffischer mot ”iRak-kriget” och tapetserade tunnelbanan och gator i New York och Los Angeles med dem. De smarta affischerna i bjärta popkonstfärger var en ironisk kommentar till krigets kommersialisering och till att tortyr förvandlats till en säljande vara – i samband med Abu Ghraib-skandalen avslöjades att den amerikanska militären hade ”outsourcat” uppgiften att förhöra fångar till kontrakterade privatfirmor.⁵⁶

Fången på lådan blev också huvudperson i en politiskt laddad debatt som rasade i staden New York under sommaren 2005.⁵⁷ Den handlade om förslaget till ett minnesmärke över offren för attacken

den elfte september vid World Trade Center. Man planerade att flytta ett konstgalleri i Soho, the Drawing Center, till Ground Zero och inkludera det i monumentet. Förslaget orsakade dock ett ramaskri från anhängarna till offren för den elfte september och från debattörer på högerkanten. Man menade att galleriet visade konst som var ”kränkande” och ”antiamerikansk” och att det skulle vara ett ”slag i ansiktet på 3 000 oskyldiga döda” att låta galleriet flytta in vid World Trade Center.⁵⁸ Som exempel på galleriets depraverade konst anförde man en teckning av Amy Wilson, med titeln ”A glimpse of what life in a free country can be like”. Wilson har inkorporerat den irakiske fången på boxen i sin teckning och låter honom hålla en taggtråd som formar ordet ”Frihet”. Denna teckning blev snabbt ett slagträ i debatten och fungerade i mycket som en projektduk för den konservativa reaktionen på Abu Ghraib-skandalen.⁵⁹ Bland annat gjorde New Yorks dåvarande borgmästare Georg Pataki ett uttalande som vittnar om den reaktionära rädslan för tortyrbildernas kraft att underminera den officiella diskursen om kriget mot terrorismen: ”Vi kommer inte att tolerera någonting som vanhelgar Amerika, vanhelgar New York eller friheten, eller vanhelgar det offer och det mod som hjältarna visade den elfte september”.⁶⁰ I slutändan lyckades man också avstyra planerna på att inkludera the Drawing Center i det planerade monumentet vid World Trade Center. Det är talande att en annan institution, the International Freedom Center, som också var projekterad att ingå, undvek ett liknande öde genom att offentligt försäkra att man avsåg att följa guvernör Patakis riktlinjer. Centret framhöll att man skulle bedriva en programverksamhet som ”på ett lämpligt sätt hyllar vår nation och dess ledande roll i den globala kampen för frihet”.⁶¹

Det finns ytterligare exempel på hur olika publikationer har rekontextualiserat Abu Ghraib-bilderna på radikala sätt för att framhäva USA:s anspråk på att dominera Irak – politiskt, kulturellt och rasmässigt.⁶² Men jag vill avslutningsvis ta upp ett mycket mer tvetydigt och störande exempel på hur populärkulturen har anammat de famösa fångbilderna. Detta avser jag att göra genom att diskutera hur de har återanvänts i en subkulturell *community* på den populära webbsajten *Doing a Lyndie*. Denna specifika sajt uppmuntrar människor att skicka in sina egna fotografiska versioner av den kvinnliga fångvaktaren Lyndie England som pekar mot de utpixlade könsorganet på en naken irakisk fånge: fotografiet av ”den fula pojkflickan [...] har satt igång fantasin

hos unga män och kvinnor över hela världen som inte bryr sig ett skit om någonting. Resultatet är en ny fluga kallad 'att göra en Lynndie'. Om du inte är på gång att 'göra en Lynndie' nu, kommer du snart att vara det". Ett stort antal internetanvändare runt om i världen har hör-sammat denna inbjudan att delta i ett kollaborativt onlineforum om Abu Ghraib-bilderna. Fotogalleriet som presenteras på webbsajten visar ett brett spektrum av offer – vänner, föräldrar, husdjur, celebriteter, hemlösa etcetera – som blir "Lynndied" av mestadels unga män-niskor. Idén med denna lek är att man ska imitera eller härma den kvinnliga soldatens karaktäristiska gest. Den bildar både ett vapen och tummen upp – det senare en signal om samförstånd med fotografen/betraktaren. Det är en gest som kommunicerar självbemyndigande – makt. Det är också en åtbörd av förvekligande, eller avmaskulinise-ring, som hotar att kastrera den förblindade irakiske fången. Han kan inte se oss – och inte heller vår blick på honom.⁶³

Lynndie Englands gest har approprierats och återinskrivits på sajten i en anda av dolda kameran och practical jokes. Att "göra en Lynndie" på någon är att försätta honom eller henne i en förödmjukande situation utan att vederbörande är medveten om det och i hemlighet fånga detta med kamerans hjälp. Detta görs med det uttryckliga syftet att publicera och cirkulera fotografierna på webbsajten, ett slags sub-kulturellt offentligt forum. Den avgörande frågan är hur vi ska förstå denna härmlek. Varför agerar dessa unga människor som de gör? Det finns ingenting som tyder på att de vill distansera sig från eller kritiserar de amerikanska soldaternas beteende i Abu Ghraib. Snarare verkar det huvudsakligen handla om att ha kul. I den meningen kan man säga att de tar fasta på och förstärker det underhållningsvärde som (åt-minstone delvis) var avsikten med de ursprungliga fotografierna som de amerikanska vakterna tog. De unga män och kvinnor som "förgri-per" sig på sina aningslösa offer och sedan publicerar bildbevisen online vill uppenbarligen framstå som roliga, smarta, kreativa, gränsöver-skridande och "syndiga".

Sajten väcker likväl frågan om inte den här typen av lekar riskerar att distansera människor från innehållet i Abu Ghraib-fotografierna. Det är i alla fall värt att fråga sig i vad mån dessa upptåg tjänar till att släta över, fiktionalisera och göra ren underhållning av de faktiska övergreppen på irakiska fångar. Bilderna på denna webbsajt har också andra, mer kritiska betydelser. Det är trots allt en gest av auktoritär makt som utö-

vas av dessa människor som ”gör en Lynndie” – en åtbörd som tjänar till att upphöja dem själva och nedsänka det ovetande föremålet för deras skämt. Det är en handling som kan förstås som ett bekräftande av, eller faktiskt som ett deltagande i, övergreppen på de irakiska fångarna. I den meningen tjänar den till att befästa dominerande maktrelationer med påtagliga rasistiska och sexistiska övertoner. Ytterst aktualiserar denna webbsajt den inflammerade fråga som har hemsökt generationer av forskare och kritiker som har försökt förstå uppkomsten av det fascistiska Tyskland: var ska gränsen dras mellan de som aktivt deltog, passiva kringstående och de som gjorde motstånd? Mot bakgrund av de kusliga insikter som är kondenserade i begrepp som vardagsfascism och ondskans banalitet, är det viktigt att åtminstone ställa frågan om i vilken utsträckning att ”göra en Lynndie” kan förstås som en akt av deltagande i, eller som en akt av motstånd mot förtryck, och vad det säger oss om den populära receptionen av Abu Ghraib-bilderna.

Från pantextualism till visuell mediekultur

De viktigaste slutsatserna av min studie är att Abu Ghraib-bildernas betydelse inte på något enkelt sätt kontrollerades eller ”tämjdes” av de officiella nyhetsberättelserna, tvärtom. I kraft av deras levande *pain-and-pleasure*-tablåer och chockerande informella stil – typisk för privata familjesnapshots och partybilder – har fotografierna själva kommit att fungera som ett kritiskt prisma genom vilket såväl den elitistiska som populära synen på USA:s utrikespolitik idag självklart bryts. Även om de i ett kort-siktigt perspektiv inte hade några direkta eller mätbara politiska effekter, har bilderna över tid tveklöst bidragit till att underminera den officiella versionen av invasionen av Irak och ”kriget mot terrorismen” som en demokratins kamp mot barbari och förtryck. De lade i öppen dager, på ett grafiskt tydligt sätt, den uppenbara motsägelsen mellan supermaktens förskönande självbild, en fiktion som Bush-administrationen har odlat hårt, och realiteten i den amerikanska militärmaktens förakt för en befolkning som man på pappret hade befriat. Inte minst åskådliggjorde bilderna – i sina hyllningar till de hierarkiska maktrelationerna mellan segrare och de besegrade – de imperialistiska tendenserna hos administrationen och militären. Fotografierna speglar, och bidrar till att inskräpa, en narcissistisk tro på amerikansk överhöghet – inkarnerad i bilden av en amerikansk soldat grenslande en naken irakisk man som ligger framstu-

pa på det hårda fängelsegolvet. Irakierna positioneras här som den amerikanska militärmaktens andra: smutsiga (täckta av avföring), svaga (feminiserade) och degenererade (homosexuella).

De spektakulära fotografierna var inte bara predestinerade att alienera irakierna och stora delar av arabvärlden, men också – i ett långsiktigt perspektiv – att sjunka in i medvetandet även hos den amerikanska befolkningen. Fotografierna har skapat sin egen referensram, i den meningen att den hittills nästan otänkbara – eller i alla fall bannlysta – synen av amerikanska soldater i rollen som sadistiska bödlar idag har blivit en bärande del i förståelsen av USA:s krig mot terrorismen. Den starka resonansen för dessa bilder blir tydlig inte minst om man ser till hur snabbt de spred sig och vilken återklang de fick i bredare kulturella sammanhang. Här har inte sällan fotografiernas kraft vänts mot dem själva, i så måtto att de har gjorts om till protestbudskap mot krig och tortyr. Däremot ger oss webbsajten *Doing a Lynndie* en mer oroande inblick i hur populärkulturen har tagit till sig fotografierna. Här ligger deras underhållningsvärde på ytan, men därunder lurar mer obehagliga frågor om passiv medverkan i eller förstärkande av de dominerande maktrelationer som hyllas i bilderna.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att perspektiven från visuella kulturstudier berikar och nyanserar vår förståelse av hur nyhetsmediernas visuella representationer betyder och verkar. Om den traditionella medieforskningen tenderar att förutsätta att bildens betydelser bestäms och kontrolleras av verbala narrativ, framhåller företrädare för visuella kulturstudier istället bildens potential att förmedla betydelse på sina egna visuella villkor, och att kunna störa – eller rent av styra – de verbala narrativens budskap. Framför allt aktualiserar de teorier och metoder som utvecklats inom visuella kulturstudier behovet av att studera visuella representationer som överskrider specifika mediers – och medieforskningens – ramar och av att undersöka vilka betydelser de får när de remedieras i och mellan olika konkreta kulturella kontexter. Ett sådant studium förutsätter också ett mer långsiktigt, historiskt perspektiv. Sammantaget leder oss dessa perspektiv till att omvärdera den medievetenskapliga tesen om bilders politiska impotens. Mer än något annat pekar min analys av den kulturella receptionen av Abu Ghraib-fotografierna på behovet av vidare undersökningar av hur olika publikter reagerar på ikoniska nyhetsbilder och av hur sådana bilder *över tid* filtreras in i vårt politiska medvetande – och

vårt politiska samvete. Det handlar visserligen om effekter som är latent, indirekta och subtila, och därför oerhört svåra att undersöka eller mäta. Men inte desto mindre är det en av de största utmaningarna för medieforskningen att hitta sätt att studera de mer långsiktiga och kulturella återverkningarna av nyhetsbilder. Detta är inte minst viktigt om vi vill skaffa oss en mer underbyggd förståelse av hur bilder beslagtas och används i de maktkamper som nu utkämpas inom ”kriget mot terrorismen” – och förstås även i andra sammanhang där viktiga militära och politiska intressen står på spel.

NOTER

1. Jag väljer här beteckningen ”visuella kulturstudier” framför det vagare alternativet ”visuella studier”, vilket missar den historiska relativisering och kontextualisering av det visuella som ordet kultur markerar. Likaledes väljer jag bort beteckningen ”visuell kultur”, eftersom den snarare refererar till föremålet för studiet än till själva forskningsfältet. För vidare diskussion av olika beteckningar se W. J. T. Mitchell, ”Showing seeing: A critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nr 2, 2002, 173; samt Dan Karholm, ”Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003, 186–205.
2. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge Mass./London: MIT Press, 1999). Författarna argumenterar för att ”remediering” är ett definierande karaktistikum för nya digitala medier, vilka får sin kulturella betydelse genom att representera, omforma eller absorbera äldre medier såsom måleri, fotografi, film och television. En relevant fråga för denna artikel är uppenbarligen om, och i så fall hur, erfarenheten av att betrakta Abu Ghraib-bilderna förändras när de remedieras av andra medier såsom teve och internet. Jag skulle argumentera för att på den skala som Bolter & Grusin, 45ff, anger, där ett medium vid den ena extreman huvudsakligen är ”highlighted and represented” och vid den andra aggressivt omformat eller approprierat av ett annat medium, faller den journalistiska användningen av Abu Ghraib-bilderna i den förra kategorin. Frågan om hur televisionen och andra mediespecifika konventioner förändrar sättet på vilket dessa fotografier kommunicerar är en fråga som är värd att undersöka i egen rätt, men den faller utanför denna artikels ramar.

3. W. J. T. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994).
4. Se till exempel Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (New York: Oxford University Press, 2001); och Nicholas Mirzoeff, *An introduction to visual culture* (London/New York: Routledge, 1999).
5. Mitchell, "Showing seeing", 173. (Artikelns översättningar är författarens.)
6. För en bra introduktion till fältet, se David Morgan, *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice* (Berkeley, London: University of California Press, 2005).
7. Mitchell, "Showing seeing", 171.
8. Se även Morgan, 4.
9. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2005), 6.
10. Ibid., 47.
11. Ibid., 6.
12. Ibid., xv.
13. Se till exempel Martin Jay, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley, L.A./London: University of California Press, 1993); W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1986), och Barbara Maria Stafford, *Good looking: Essays on the virtue of images* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).
14. Karin Becker, "Photojournalism and the tabloid press", *Journalism and popular culture*, red. Peter Dahlgren & Colin Sparks (London: Sage, 1992) 151–183; D. Bickett & L. A. Packer, "An early 'denial of ekphrasis': Controversy over the breakout of the visual in the Jazz Age tabloids and the New York Times", *Visual Communication*, vol. 3, nr 3, 2004, 360–379, och Barbie Zelizer, *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye* (Chicago/London: Chicago University Press, 1998).
15. Mitchell, *Iconology*, 113. Se även Morgan, och David Freedberg, *The power of images: Studies in the history and theory of response* (Chicago/London: Chicago University Press, 1989).
16. För en skarpsinnig och väl underbyggd kritik av myten om en CNN-effekt, se Piers Robinson, *The CNN effect: The myth of news, foreign policy and intervention* (London/New York: Routledge, 2002). Författaren gör i synnerhet upp med föreställningen att nyhetsrapporteringen skulle ha något avgörande inflytande vad gäller intervention vid humanitära kriser.
17. Susan D. Moeller, *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war*

- and death* (New York/London: Routledge, 1999); John Taylor, *Body horror: Photojournalism, catastrophe and war* (New York: New York University Press, 1998).
18. Michael Griffin, "Picturing America's 'War on terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motives as news frames", *Journalism*, vol. 5, nr 4, 2004, 381–402; David D. Perlmutter, *Photojournalism and foreign policy: Icons of outrage in international crisis* (Westport, Conn./London: Praeger, 1998); Zelizer, *Remembering to forget*.
 19. Mitchell, *Iconology*, 3.
 20. Karin Becker, "Where is visual culture in contemporary theories of media and communication?", *Nordicom Review*, vol. 25, nr 1–2, 2004.
 21. Ibid.
 22. Mieke Bal, "Visual essentialism", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr 1, 2003, 5–32.
 23. Ibid., 10.
 24. Nitzan Ben-Shaul, *A violent world: TV news images of Middle Eastern terror and war* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2006).
 25. Griffin, "Picturing America's 'War on terrorism'", 384.
 26. Ibid., 399.
 27. Barbie Zelizer, "When war is reduced to a photograph", *Reporting war: Journalism in wartime*, red. Stuart Allan & Zelizer (London/New York: Routledge, 2004), 115.
 28. Perlmutter.
 29. Se framför allt Mitchell, *Picture theory*; dens., *What do pictures want?*; Morgan; samt Martin Lister & Liz Wells, "Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual", *Handbook of visual analysis*, red. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 2001), 61–91.
 30. Robert E. Entman, *Projections of power: Framing news, public opinion, and U.S. foreign policy* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2004).
 31. Entman påpekar dock behovet av en "mer systematisk analys av visuellt, inte bara verbal, information" (ibid., 12) och efterlyser studier av "hur bilder kan förstärka eller motsäga inramningen" (ibid., 56).
 32. Informationen ligger i de specifika sätt på vilka bilden förstärker och utmanar både fotografiska konventioner (*framing*, blick, ljussättning, kontext, kameraposition) och sociala konventioner (visuella klädkoder, stil, arkitektur, föremål, kroppsspråk etc) som används i den "levda" världen. Se vidare Lister & Wells.

33. Caroline Brothers, *War and photography: A cultural history* (London/New York: Routledge, 1997), 29.
34. Perlmutter.
35. Daniel C. Hallin, "The media and war", *International media research: A critical survey*, red. John Corner, Peter Schlesinger & Roger Silverstone (London/New York: Routledge, 1997), 215.
36. Daniel C. Hallin & Todd Gitlin, "The Gulf War as popular culture and television drama", *Taken by storm: The media, public opinion, and U.S. foreign policy in the Gulf War*, red. Lance W. Bennett & David L. Paletz (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994), 161.
37. Se till exempel Michael Griffin, "The Great War photographs: Constructing myths of history and photojournalism", *Picturing the past: Media, history, photography*, red. Bonnie Brennen & Hanno Hardt (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1999), 122–157; Marita Sturken, *Tangled memories: The Vietnam War, the aids epidemic, and the politics of remembering* (Berkeley, London: University of California Press, 1997), samt Zelizer, *Remembering to forget*.
38. Se till exempel Lance W. Bennett, Roger G. Lawrence & Stephen Livingstone, "None dare call it torture: Indexing and the limits of press independence in the Abu Ghraib scandal", *Journal of Communication*, vol. 56, nr 3, 2006, 467–485; Mark Danner, "Abu Ghraib: The hidden story", *The New York Review of Books*, vol. 51, nr 15, 2004; Mark Danner, "The logic of torture", *Abu Ghraib: The politics of torture* (Berkeley, CA.: North Atlantic Books, 2004), samt Michael Griffin, "Creating a context for pictorial impact: The Abu Ghraib photos", paper presented at the 55th Annual Conference of the International Communication Association, New York, 26–30/5 2005.
39. Se till exempel Luc Sante, "Tourists and torturers", *The New York Times* 11/5 2004; "The Horror of Abu Ghraib", ledare, *The Nation* 24/5 2004; P. Barrett, "BBC: 'negligible' reaction to torture images", *The Guardian* 30/4 2004; David Folkenflik, "Iraq prison story tough to hold off on, CBS says", *baltimoresun.com* 5/5 2004; Richard Goldstein, "Torturegate: The first press-generated scandal since that two-bit burglary at the Watergate", *The Village Voice* 11/5 2004; M. Arrieta-Walden, "Searing images: Paper weighs conflicting values in publishing photos of Iraqi prisoners", *The Oregonian* 23/5 2004.
40. Bennett, Lawrence & Livingstone; Danner, "Abu Ghraib: The hidden story".
41. Bennett, Lawrence & Livingstone, 467.

42. Seymour Hersh, "Torture at Abu Ghraib", *The New Yorker* 10/5 2004; dens., "Chain of command", *The New Yorker* 17/5 2004; dens., "The gray zone", *The New Yorker* 24/5 2004. CBS:s program sändes 28/4 2004.
43. I sin bok *Chain of command: The road from 9/11 to Abu Ghraib* (London: Allen Lane/Penguin Books, 2004), som bygger på dessa och andra artiklar i *The New Yorker*, ställer Hersh slutsatserna från reportagen på sin spets. Han skriver (ibid., 46): "Abu Ghraib-skandalens rötter ligger inte i de kriminella böjelserna hos några få reservister, men i att George Bush och Donald Rumsfeld förlitar sig på hemliga operationer och användande av tvång – en vedergällning öga-för-öga – i bekämpandet av terrorism."
44. Danner, "Abu Ghraib: The hidden story"; Griffin, "Creating a context for pictorial impact".
45. John B. Thompson, *Political scandal: Power and visibility in the media age* (Cambridge, Polity Press, 2000), 68f, argumenterar för att "fixerat symboliskt material", som brev, fotografier och inspelade konversationer, spelar en central roll i medierade skandaler såsom handfasta bevis för omtvistade påståenden.
46. Bennett, Lawrence & Livingstone.
47. En rapport författad av en högt uppsatt arméinspektör, utformad för att vara arméns bokslut vad gäller maktelitens ansvar för övergreppen vid Abu Ghraib-fängelset, publicerades i april 2005. Rapporten frikänner högre militära befälhavare från allt ansvar för övergreppen på fångar i Irak och i andra länder. För en vidare diskussion av detta, se Jane Wypijewskij, "Judgement days: Lessons from the Abu Ghraib courts-martial", *Harper's Magazine*, februari 2006.
48. Griffin, "Creating a context for pictorial impact".
49. I september 2005 hamnade Abu Ghraib-fotografierna återigen i centrum av den politiska debatten. En domare i New York dömde då till fördel för the American Civil Liberties Union och dess krav på att hittills censurerade fotografier av irakiska fångar som torteras av amerikansk militär borde offentliggöras. Denne domare hade i rättssalen tidigare framhållit att han ansåg att "fotografier presenterar en annan detaljnivå och är det bästa bevis allmänheten kan få av vad som har inträffat". Se L. Neumeister, "Judge: Public has right to see abuse photos", *The Washington Post* 26/5 2005.

I februari 2006 offentliggjorde australiensiska nyhetsmedier och webbsajten *Salon.com* tidigare opublicerade fotografier och videor av amerikanska soldater som torterar fångar i Abu Ghraib. Detta tvingade Bush-administrationen att "försvara sitt handlande och försöka återta initiati-

- vet vad gäller public relations”. Se ”Bad publicity puts Pentagon on defensive”, *AP/The New York Times* 17/2 2006. BBC World betecknade händelsen som ”The return of Abu Ghraib”, och argumenterade för att bilderna var ”en påminnelse om att obesvarade frågor kvarstår om övergreppen i Abu Ghraib, varav den viktigaste är hur långt upp i beslutskedjan våldsbeteendet sträckte sig”; se P. Reynolds, ”The return of Abu Ghraib”, *BBC News website* 15/2 2006.
50. Dora Apel, ”Torture culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib”, *Art Journal*, Summer 2005.
51. W. J. T. Mitchell, ”Echoes of a Christian symbol”, *Chicago Tribune* 27/6 2005.
52. Sara Boxer, ”Torture incarnate, and propped on a pedestal”, *The New York Times* 13/6 2004.
53. Vincent Locussioi, ”US Prison abuse painted on wall”, *Middle East Online* 2/6 2004.
54. Apel.
55. Ibid.
56. Se <http://www.forkscrew.com/main.html> (senast kontrollerad 30/5 2008).
57. Se Douglas Feiden, ”Violated...again”, *New York Daily News* 23/6 2005; ”Get the Picture, Governor?”, ledare, *New York Daily News* 23/6 2005; Patrick D. Healy, ”Pataki warns cultural groups for museum at Ground Zero”, *The New York Times* 25/6 2005; Holland Cotter, ”Where drawing is what counts”, *The New York Times* 25/6 2005; Ronda Kaysen, ”Art groups back Drawing Center at the WTC site”, *Downtown Express*, vol. 18, nr 9, 2005; Howard Halle, ”Showdown at Ground Zero”, *TimeOut New York* 4-10/8 2005; Alisa Solomon, ”Memorial Chauvinism”, *The Nation* 26/9 2005.
58. Feiden.
59. Det var reportern Douglas Feiden på *Daily News* som grävde fram teckningen från en katalog ur the Drawing Centers arkiv, med argumentet att ”det är att begå ytterligare en kriminell handling mot våra döda att placera den [teckningen] vid Ground Zero”.
60. Halle.
61. Solomon.
62. För fler exempel, se Kari Andén-Papadopoulos, ”The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images”, *Journalism*, vol. 9, nr 1, 2008.
63. Se <http://badgas.co.uk/lynndie/> (senast kontrollerad 30/5 2008).

Kommentarer

Johan Fornäs

Medierad kultur: Några gränsfrågor

UNDER SENARE ÅR har en våg av intresse riktats mot att utveckla nya historiska och teoretiska perspektiv på mediekulturen. Studier av nya medier, kulturhistorisk forskning och diskursanalys har flutit samman och inte minst i Sverige bildat grogrund för en omfattande ”kulturhistorisk medieforskning”. Det har växt fram en rad originella studier av tidigare förbisedda medieringsformer, vilket fruktbart vidgar och berikar fältet för medieforskningen, långt utöver de journalistiska institutionernas former för masskommunikation – pressen och etermedierna. De nya mediematerialen behandlas också med vässade teoretiska verktyg som genomlyser centrala grundbegrepp som länge använts utan eftertanke, inklusive själva mediebegreppet.

Varje nyhet har sina föregångare. Mediebegreppets grundvalar och utsträckning var exempelvis även på tapeten när en krets runt Ulf Hannerz mot slutet av 1980-talet i bland annat antologin *Medier och kulturer* (1990) prövade tanken på medierna som kulturens särskilda teknologi, med tankar från Marshall McLuhan i bakgrunden.¹ I slutet av 1990-talet fördes andra grundvalsdiskussioner i Jostein Gripsruds nordiska nätverk ”Kulturell oordning”. Där förde kultur- och medieforskare samman kultursociologi och estetisk teori för att granska hur olika kulturella gränser och ordningssystem höll på att problematiseras (kulturell/politisk offentlighet, höga/låga genrer, egna/främmande uttryck).²

När mediebegreppet nu åter omprövas är det denna gång varken antropologiska eller kultursociologiska aspekter som framhävs utan de kulturhistoriska, med tankar från Foucault, Kittler och teorier om de så kallade ”nya” medierna som centrala riktninggivare.³ I Sverige tycks engagemanget hittills vara störst i fyra läger: (1) bland *estetiska ämnen* som litteratur- men även konst- och musikvetenskap; (2) hos olika typer av *historiker*; (3) bland *etnologer*; samt (4) inom *medie- och kommunikationsvetenskapen* men även bland mer tekniskt orienterade studier av nya medier.⁴ Den här gången är viljan att formera ett nytt vetenskapligt fält än starkare än vid tidigare tillfällen då mediekultur stått på dagordningen, vilket gett upphov till en underliggande, nästan magiskt dold agenda och förmedlar vibrationer av en målinriktad framåtrörelse, där varje enskild studie blir del av ett kollektivt program. Fältet existerar visserligen knappast än, i vart fall inte i Bourdieus mening, då det saknas både institutionellt erkända positioner att kämpa om och tydligt motriktade poler som spänner upp dess inre rum. Men redan viljan att etablera ett fält kan genom blotta energin i ansatsen ge produktiva resultat, oavsett om det lyckas. I nybyggarfaser brukar pionjärer dra upp skiljelinjer bakåt och mot andra fält – avståndstaganden som i efterhand kan visa sig överdrivna. Om de cementeras blir de till improduktiva och hämmande tabun mot befruktande korsningar mellan det egna paradigmet och sådant som funnits förut på andra håll. Men just när något nytt ska utkristalliseras kan gränserna tillfälligt fylla en konstruktiv funktion för att ladda upp det egna teoriformerandet med det originella banbrytandets gnista.

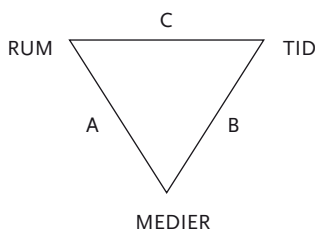
Jag ska här utifrån några av detta embryonala fälts grundfrågor bidra med kritiska problematiseringar för att inspirera till att skärpa analysverktygen.⁵ Jag tar upp fyra sådana moment, som betonas var sin central tematik i polemik mot var sin strömning av traditionell forskning: mediernas historisering, ett vidgat mediebegrepp, estetiska disciplingränser och kulturens materialitet. För varje moment anges kort dels det jag ser som den avgörande huvudpoängen i den nya riktningen, dels något memento i form av en reflektion över begränsningar som behöver övervinnas för att till fullo kunna ta tillvara potentialerna i det mediekulturella ny-tänkandet.

Historiseringens rumtid

Något som ofta framhålls som centralt i den nyare diskussionen är att man vill teckna mediernas kultur*historia*, alltså i Foucaults anda anlägga ett historiskt, arkeologiskt eller genealogiskt perspektiv på medievärlden. Udden vänds därvid främst mot den historieblint samtidsfokuserade cyberkulturlitteratur som teknologifetischistiskt antytt att internet gjort alla äldre medieformer överspelade, i såväl vardagslivet som forskningen.⁶ Tid och rum är centrala erfarenhetsdimensioner i människornas och samhällenas historia. Det gäller inte minst för mediala och kulturella fenomen, som alltid är temporalt och spatialt situerade men samtidigt på signifikativa sätt bidrar till att formera tiden och rummet.⁷ Paul Ricoeur har tematiserat tidens och rummets sammanflätade medieringar: temporalitetens och spacialitetens parallellt löpande och olösligt sammanlänkade dubbla dialektik, där beboendets akt ("the act of inhabiting") förbinder geografiska platser med historiska datum. Å ena sidan skapas det geografiska rummets kulturella lokaliseringspraktiker och byggnadsverk i skärningspunkten mellan det abstrakta geometriska rummets system av länkade noder med den konkreta och individuellt levda rumslighetens partikulära platser, och bildar i sin tur materiella inskriptioner som förmedlande länkar samman dessa poler. Å andra sidan medierar den historiska tidens kulturella dateringspraktiker av kalendrar och tidsligt berättande mellan den abstrakta kosmiska tidens system av länkade punkter med den konkreta och individuellt levda tidslighetens partikulära ögonblick. Detta är inte bara en parallellism mellan två skilda dialektiker utan en inbördes oupplöslig process där tid och rum kulturaliseras samtidigt, genom samma mänskliga meningsskapande praktiker, för vilka kommunikationsmedier spelar en helt avgörande roll.⁸ I bägge dimensionerna medierar den sociokulturella nivån av meningsskapandets intersubjektiva praktiker mellan det abstrakt-universella-objektiva (kosmisk tid och geometriskt rum) och det konkret-individuella-subjektiva (levd tid och levtt rum).

Medierad kultur handlar mot denna bakgrund inte bara om att studera medietekniker eller medieinstitutioner utan om att i en vidare mening förstå kulturens många olika former och nivåer av medieringar: mellan människor, över rum och över tid. Dessa medieringar är i viss mening primära: det är de som skapar samhälle och kultur, och för mig sätter kulturstudier med nödvändighet just mediering i centrum.⁹

Som kulturens särskilda teknologier ägnar sig medier åt att bevara och lagra över tid och förflytta och sprida över rum. Det borde från första början ha inbjudit till nära relationer mellan medieforskning, historia och kulturgeografi i skilda former. Ändå har det utvecklats en olycklig klyfta mellan alla tre hörnen i trekanten tid-rum-medier. Låt mig i tur och ordning beröra varje triangelsida för sig.



A. Relationen mellan *rum och medier* var huvudtemat på den internationella konferensen ”Cities and Media” i Vadstena i oktober 2006, genom en mångsidig belysning av de intrikata sammanflätningarna mellan städerna som noder i det geografiska rummet och medierna som noder i det kulturella rummet.¹⁰ Ett växande intresse bland kulturgeografer för rummets medieringar och bland medieforskare för mediebrukens spatiala situering har öppnat för en ökad trafik mellan dessa två tidigare inbördes isolerade forskningstraditioner, med kontextualiserande kulturstudier och globaliseringsdiskussioner som viktiga brobyggare.¹¹

B. Relationen mellan *tid och medier* står i fokus för den här aktuella konferensen och denna antologi. De bägge Vadstenakonferenserna kompletterar därför varandra på ett givande sätt. Tillsammans öppnar de för en fördjupande medieteorier som kopplar ihop kulturstudier, historieperspektiv och medieforskning. Det är en vital och välkommen öppning som bidrar till historiseringen av medie- och samhällsanalyserna. Medieforskningen har behandlat historien styvmoderligt (förutom i presshistorien där den teoretiska reflexiviteten i gengäld varit svag). Men samtidigt får inte betoningen av det historiska isolera det förflutna från samtiden. Om temporaliseringen tänks i termer av historisering och ställs mot samtidsfixering finns alltid risken att man vidgar den klyfta mellan historia och nutid som strukturerar mycket av kulturforskningen men som behöver dekonstrueras. Om mediehistoria tolkas i traditionella historikertermer och av metodskäl undviker nutidens och de

senaste decenniernas skeenden avskär man sig helt i onödan från viktiga andra bidrag till förståelsen av kommunikationsprocessernas dynamik.

C. Det pekar mot den tredje sidan i triangeln: *tid och rum*. Doreen Massey har i sin bok *For space* kritiserat den tendens att ensidigt polarisera tid som dynamisk föränderlighet mot rum som låsande ramar, och som hon återfinner bland annat hos Michel de Certeau.¹² Den nya medieteoretiska vändningen borde inte behöva skruva fast sig i en sådan polarisering utan istället föra samman tidens och rummets koordinater och samtidigt koppla historiska till samtida studier, som också kan engagera samhällsvetare och den vitala strömningen av medie-etnografisk forskning. En traditionellt bakåtblickande tolkning av vad historia innebär riskerar att i onödan alienera samhällsvetare och på ett olyckligt sätt isolera det förflutna från nutiden.

I ett större kollektivt och tvärvetenskapligt forskningsprojekt fick jag med ett femtontal kollegor nyligen utpröva ett annat förhållningssätt. ”Passageprojektet” inspirerades av Walter Benjamins ”Passagearbete” till att låta historiska och nutidsetnografiska analyser växelverka.¹³ Det blev där tydligt hur stort avståndet ofta brukar vara mellan den historiska och den etnografiska (etnologiska, socialantropologiska och sociologiska) forskningen, och samtidigt hur fruktbart det kan vara att korsa denna klyfta. Den typen av studier borde inte vara så unika som de är. Jag drar mig därför en smula för att använda just ”mediehistoria” som huvudparadigm – om inte denna historia också får inkludera nuet. Poängen med historiseringen måste här vara att uppmärksamma temporala förlopp, inte att lägga huvudvikten vid det förgångna. Det vore synd om mediehistoria reducerar historia till något förflutet och därmed skils från exempelvis medieetnografien. Med sina associationer till historiedisciplinernas vana att begränsa sig till det sedan länge förflutna skaver begreppet ”mediehistoria” lite mot ambitionen att inte minst undersöka förändringsprocesser som pågår här och nu. Historiebruksforskning och historiskt reflekterad medieetnografi inbjuder i stället till överbrygningar som öppnar vägar framåt mot en mer allmänt tidsrums-medveten mediekulturforskning.

Mediebegreppets vidgning

En andra huvudtendens i den nyare medieteoretiska kulturforskningen tar fasta på hur det intermediala utbytet mellan olika medieformer

problematiserar den traditionella mediehistoria som lägger fokus på enskilda etablerade massmediers tekniska och institutionella historia. Här står närmast den traditionella medie- och kommunikationsvetenskapen i skottgluggen, och det återigen med rätta.¹⁴ Det är nyttigt för medievetenskapen att konfronteras med sina lakuner och tvingas att på nytt arbeta igenom sina grundbegrepp som just medier, kommunikation och kultur.

Att vidga mediebegreppet och pröva det på bredare fenomen kan öppna ögonen för aspekter på kommunikation som annars lätt förbises. Exempelvis kan man ur olika vinklar analysera europengarna som ett slags massmedier som säger mycket om hur nationella och transnationella identiteter formeras.¹⁵ Pengar är ju medier både för ekonomiska transaktioner och för att kommunicera symboliska representationer av kollektiva identiteter. Just eurosedlarna och mynten avbildar sällan medier i snäv mening, men sedlarnas huvudmotiv är broar, fönster och dörrar, skildrade som väldigt stadiga och fasta byggnadsverk för rörlig och öppen kommunikation, vilket förmedlar en europeisk självförståelse i tidstypisk ”kommunikativistisk” anda. Märkligt nog har knappast någon medie- eller ens kulturforskare ägnat pengar, frimärken eller andra sådana vitt spridda ”mikromedier” någon seriös uppmärksamhet, så visst behöver ärvda gränsdragningar för mediebegreppet överskridas!

Att betrakta en rad företeelser ”som medier” öppnar ögonen för vanligtvis förbisedda interferenser. Ändå tror jag inte att det är produktivt att helt upplösa mediebegreppet. Det finns nu många spännande studier som läser museer, utställningar, hem, modekläder eller snart sagt vilka platser eller ting som helst ”som” medier. Visst kan man (delvis med McLuhan) säga att snart sagt vad som helst kan tolkas som meningsbärande uttryck som alltså medierar betydelse mellan människor, över tid och rum. Men vad är vunnet med att i strid med vardagspraxis använda termen ”medier” för allt som människor ger mening?

Det förefaller viktigt att inte bara bejaka mediernas expansiva och gränsöverskridande potentialer utan också erkänna och undersöka hur gränser historiskt skapas och görs verksamma. Det gäller såväl gränserna mellan olika mediekretsar som avgränsningar av vilka ting och praktiker som alls betraktas som medier respektive mediebruk. Sådana kategoriseringar utvecklas och får giltighet i produktio-

nens, distributionens, regleringens och brukets praktiker, som inte utan skäl gör åtskillnad mellan institutionellt och teknologiskt konstituerade kommunikationsmedier i snävare mening (innefattande såväl journalistikens massmedier som andra artefakter vars primära syfte och bruksform är att kommunicera mening över tid och rum) och texter och symboliska uttryck i en mycket vidare betydelse (allt som människor förmår dra in i meningsproduktionens spiraler). Man kan tala om ett slags dialektik mellan å ena sidan *separerande* och å andra sidan hopknytande eller *konvergerande* praktiker.¹⁶ Jag betvivlar att det finns några hållbara ”objektiva” definitioner av vare sig medier som helhet eller enskilda medietyper, men däremot görs hela tiden sådana definitionsförsök som argument för att logiskt underbygga de indelningar som växt fram historiskt mellan olika genrer, medieföretag och användningssammanhang. De notoriska läckagen mellan dem gör varje logik missvisande. Ändå är mediekategorierna såsom historiska och sociala konstruktioner i högsta grad verksamma, som ett slags *real-abstraktioner*, och det är viktigt att inte bara söka upplösa gränserna utan se gränsernas sociomateriella verkningar i såväl medieproduktion som tolkningsarbete.¹⁷

Detsamma kan för övrigt sägas om kulturbegreppet, som inte heller låter sig avgränsas strikt men där det samtidigt är problematiskt att låta det flyta helt fritt. I sin sista bok, *Culture*, gav Raymond Williams upp sin tidigare lanserade och vida spridda definition av kultur som ”a whole way of life”, eftersom detta antropologiska kulturbegrepp inte lät sig appliceras på komplexa samhällen där polariteten natur/kultur inte längre räcker till utan kulturen inbäddas i en hel rad aktiviteter och institutioner.¹⁸ Han anslöt sig istället till den mer hermeneutisk-semiotiska synen på kultur som meningsskapande process (utvecklad av bland andra Paul Ricoeur, Clifford Geertz och Stuart Hall). Talar man om kulturella perspektiv är det just textuellt meningsskapande som står i fokus, snarare än människors sociala livsformer i allmänhet. Visst är kulturbegreppet i praktiken betydligt vidare än enbart konstarterna och populärkulturen, men det har föga analytisk kraft att identifiera det med allt mänskligt.

Medie- och kulturbegreppen är historiskt föränderliga sociala konstruktioner, men även mänskliga och samhälleliga konstruktioner existerar och har verksamt kraft genom de indelande praktiker i vilka de samtidigt både brukas och bestäms. Att det finns goda skäl att reflexivt

begrunda de processer som bestämmer dessa begrepps omfång gör det inte önskvärt att låta dem svälla över alla gränser. I bägge fallen finns det tvärtom poänger med att hellre söka sig till andra begrepp om man vill beteckna något annat och betydligt mer omfattande än de normalt motsvarar. Vad gäller mediebegreppet kan exempelvis ”språk”, ”tecknen” eller ”symboler” med fördel få stå för meningsskapandets allmänna redskap, medan man med ”medier” vanligen förstår en variabel men ändå någorlunda avgränsad uppsättning av sådana redskap som fått en specifik social – teknologisk och institutionell – organisering.

Intermedialitetens multimodalitet

En tredje argumentationslinje riktar sig mot disciplingränserna mellan humanioras estetiska ämnen, i det att intermedialitetens komplexa flöden och varje uttrycksforms egen multimodalitet gör litteratur-, film-, konst- och musikvetenskapernas inbördes gränser dysfunktionella. Här kan något liknande sägas som för föregående punkt, i det att det som gäller mediebegreppets yttergränser också gäller de interna gränserna mellan olika medieformer. Förvisso är även dessa historiskt och socialt konstruerade, och kan aldrig återföras på entydiga skillnader i kommunikationsformer. Ändå delar människor (i vardagligt mediebruk) och sociala institutioner (från lagstiftning till marknad) ständigt in sina kommunikativa verktyg i olika kategorier, och det finns åter skäl att uppmärksamma hur dessa mediekretsar konstrueras, och i viss mån respektera dem såsom verksamma sociala konstruktioner.

Den starkaste impulsen till interestetiska överskridanden har på senare år kommit från den riktning för visuella kulturstudier som hävdar visualitetens och bildernas expansiva roll i det senmoderna samhället, och samtidigt gentemot litterärt orienterade traditioner av texttolkning argumenterat för att ägna materialiteten och sinnena större intresse. Detta har utan tvekan stimulerat framväxten av en rad mycket viktiga och lärorika studier. Men även här finns en risk att hamna i andra blindheter – eller hellre dövheter. Att knyta materialiteten till just det visuella förefaller nämligen som en missvisande kortslutning, som lätt kan leda till att reproducera en västerländsk visuell hegemoni som orättvist förpassar musik och annan ljudkommunikation, för att inte tala om andra sinnens symbolformer, till en negligerad marginal eller kanske som kommunikationens omedvetna eller bortträngda Andra,

som tillskrivs egenskaper som ordens och bildernas motsats, lika felaktigt som den rasmässiga svart-vita dikotomiseringen eller den genusordning som försöker konstituera kvinnligheten som manlighetens Andra. Samverkan mellan estetiska discipliner behöver bättre förstå musikens och andra materiella sinnligheter än ögonens. Det måste gå att undvika de förrådiska glidningar och projektioner där ”visuell kultur” ogenomtänkt får stå för en motsägelsefull uppsättning av föreställningar, från bilder och synsinnet till icke-verbalitet eller materialitet i allmänhet, vilket ger en problematisk förståelse av hela kommunikationsspektrumet. Följande figur ger bara en grov uppskattning av komplexiteten i relationerna mellan de i mediestudierna vanligast förekommande uttrycksmodaliteterna; bilden blir än mer komplicerad om andra sinnen också inkluderas.¹⁹

Symbolformer	Visuellt	Auditivt
Verbalt	Skrift	Tal
Ickeverbalt	Bilder	Musik

Dialektiken mellan material och mening finns lika mycket i alla symbolformer, och har ingen privilegierad ställning i vare sig verbala, ickeverbala, visuella eller auditiva uttryck, även om deras precisa utformning skiljer sig åt mellan dem. I själva verket kan denna dialektik utvecklas till att omfatta fyra olika led: materialitet (till exempel talets fonetik eller bildernas grafiska textur), formrelationer (syntax), mening (semantik, referentialitet) och användning (pragmatik). Människor utvecklar alla dessa fyra i alla sina uttrycksformer, om än på skilda sätt och i varierande proportioner. Symbolformerna är inte varandras polära motsatser, trots att en del filosofier konstruerar sådana dikotomier, genom att exempelvis framställa musik och skrift som ömsevis uteslutande antiteser. Endast en romantisk logocentrism inbillar sig att musiken skulle sakna meningsnivån och vara ett rent sinnligt formspel, eller att skrift (eller tal) omvänt skulle vara ren semantik där materialiteten neutraliserats.

Vissa argument för den visuella kulturens särart tenderar att blanda samman dessa olika dimensioner och glida förvirrande mellan dem. Ibland ställs bilder i opposition mot det verbala, som om bilder och ord uteslöt varandra. Ändå är ju också skriften ett visuellt uttryck. Andra gånger ställs bilder mot det auditiva, när de grafiska spårens dis-

tanserande tingslighet ställs mot de talade ordens illusoriska närvarometafysik. Då glömmes man lätt att musiken är precis lika sinnligt materiell. Åter andra gånger ställs bilder mot det semantiska i allmänhet, trots att bilder har sin egen meningsnivå samtidigt som även ord (såväl skrivna som talade) har en oreducerbar materialitet.

Materialitetens mening

Detta leder i sin tur över till en fjärde gränsdragning, nämligen viljan att ta ett steg från representation till materialitet, alltså att överge sökandet efter betydelser för att istället kartlägga de sinnliga texturerna i sin omedelbarhet. Den ambitionen skriver in sig i en hel rad av antihermeneutiska argument som i Foucaults och Kittlers anda velat komma bort från tolkning av mening och sökt något annat i tingens materiella effekter och representerandets sociala praktiker. Det är verkligen en styrka i denna nya forskning att man uppmärksammar medierande material och medierandets materiella handgrepp: att sensitivisera sig för det släta och räfflade i allt från bikiniatoller till hifi-anläggningar. Det finns en stor sinnlig glädje i att "läsa" förut osedda artefakter och stanna till vid deras materiella "yta" i stället för att genast göra snabba tolkningar av deras innebörder.

Visst finns det en tonviktsförskjutning i mediekulturstudiernas aktuella diskurser, från symbolernas mening till tecknen som ting. Men är det verkligen fråga om en renodlad övergång från representation till materialitet? Jag tror snarare att det handlar om ett led i en dialektisk process: en hermeneutisk pendel- eller spiralrörelse som hela tiden pågår och knappast heller nu lär ogiltigförklara meningsskapandet. För det vi hela tiden tenderat att göra – och aldrig kan undgå – är att föra in dessa nyfunna objekt i nya meningsskapande kretslopp av textanalys och tolkning. Låt vara att vi sprängt den gamla textanalysens begränsningar i materialval och tematiker, men har vi för den skull undgått mening och tolkning? Istället drar vi in hus, krig och andra hårda realiteter i en ännu vidare betydelseprocess, i den ständiga pendlingen i fokus mellan representation och ting som kännetecknar såväl vardagslivet som forskningens trender. Liksom tidigare Saussure och Lévi-Strauss har Foucault, Kittler och andra antihermeneutiska kritiker i viss mening snarast bidragit till att *vidga* texproduktionens och tolkningens materialbredd, redskapsbod och sensitivitet, dragit in

föret glömda ting och praktiker i meningsproduktionen, gjort dem till texter som säger något om något annat – om människor eller samhällen. Så lär det fortsätta, tills nya kritiker finner andra ”under-representerade” fenomen att återupptäcka.

Den materialitet som först fascinerar så, och tycks erbjuda en resit från det ständiga tolkningsarbetet, blir snart istället utgångspunkt för mer sofistikerade tolkningar som bara tagit en längre omväg över tidigare negligerade materiella texturer. Längtan bort från meningen kan delvis ses som en sorts teoretisk primitivism, en önskan att finna något bortom kulturen och civilisationen, något sinnligt omedelbart, ett rent objekt som kittlar kroppen och sinnena utan att bära någon barlast av historiskt ackumulerade betydelselager. Denna antihermeneutiska primitivism har rötter hos såväl Rousseau som Nietzsche och återfinns inte minst också i en serie av estetiska avantgardismer med en förment radikalitet som bär på tveeggade politiska och etiska potentialer.

Materialitetsintresset kan ibland föda en sorts auratisering av tingen, där deras unika karaktär framhävs på bekostnad av reproducerbarheten hos de tryckta orden, bilderna och fonogrammen. Fascinationen för tingens aura är begriplig och kan mycket väl vara kunskapsproduktiv, men det finns här något att lära av Walter Benjamins resonemang om reproducerbarhetens relationer till dröm och uppvaknande, aura och spår, där spåret ses som det som närmar sig det avlägsna (och därmed öppnar förståelse och kommunikation) medan auran är det som skapar avstånd.²⁰ En delvis likartad diskussion fördes för 40 år sedan när Ricoeur kommenterade strukturalismens försök att ersätta mening med struktur.²¹ Han menade då att vad som trots allt driver Lévi-Strauss analyser är en nyfikenhet på de betydelselager som dessa strukturer får oss att upptäcka i de studerade samhällena. Jag tror på liknande sätt inte att det går att undgå sökandet efter mening i de kritiska analyserna av exempelvis krigsbilder eller museala artefakter. Att mening inte är evig, unik eller bunden till upphovsintentionen har även Ricoeurs hermeneutik sedan länge insett. Antihermeneutiken skjuter där helt enkelt över målet.²²

Kulturaliserande medialisering

Materialitetsintresset kan i själva verket lika gärna ses som led i en pågående ”kulturalisering”: en utvidgning snarare än en inskränkning av

kulturens omfång. Man kan jämföra med hur först fiktion och sedan abstraktion en gång i konstarnas förnekade förhärskande representationsnormer (olika former av realismgrundade sannhetskrav) men knappast bröt representationens signifierande kraft utan snarare försköt, transponerade och lyfte den till nya, mer förmedlade och indirekta plan. Där kunde en fantasifullt ”överklig” Swiftsatir säga mer om brittisk politik än vad realistiska beskrivningar förmådde, och en monokrom målning födde i senaste seklet horder av försök att tolka den som uttryck för generella erfarenhetskategorier eller som intern metakommentar till konstens fältegränspraktiker.

Jag föredrar att förstå kulturstudier som just kulturella studier, där meningsproduktionens medieringar står i fokus: både kommunikationsmediernas specifika mekanismer och meningsprocessernas förmedlande karaktär i allmänhet. Att uppmärksamma materialitetens texturer är ett av flera sätt att följa medieringarnas omvägar, men målet att fördjupa och berika förståelsen kvarstår.²³ Så väcker de nya mediekulturstudierna flera centrala grundfrågor för kulturforskningen, dels genom att peka på förhärskande vrångföreställningar, begränsningar och lakuner, dels indirekt genom att inbjuda till fortsatt kritisk och självkritisk reflektion. Detta är ett ypperligt läge för att avsätta meningsfulla spår i tänkandet kring medieringens kulturer och kulturens medieringar.

NOTER

1. Ulf Hannerz, red., *Medier och kulturer* (Stockholm: Carlssons, 1990).
2. Projektet utgav en serie antologier; jämför även Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediesamhälle* (1999; Göteborg: Daidalos, 2000).
3. Ett genomarbetat uttryck för denna nya öppning är Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006). Se också Otto Fischers och Thomas Götselius introduktion till Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur* (Gråbo: Anthropos, 2002).
4. Bland femtiotalet deltagare vid konferensen var till exempel cirka 20 procent litteraturvetare, 18 procent idéhistoriker, 15 procent mkv-are, nio

- procent historiker, nio procent filmvetare, nio procent musikkvetare, sju procent konstvetare och fyra procent etnologer. Det är heller ingen slump att flera kapitel i Bodil Axelsson & Johan Fornäs, red., *Kulturstudier i Sverige* (Lund: Studentlitteratur, 2007) driver mediehistoriskt inspirerade resonemang.
5. Utgångspunkten tas i de fyra välargumenterade huvudaspekter som Anders Ekström på konferensen och i denna antologi fört fram i sin positionsbestämning.
 6. Jag har själv argumenterat i liknande anda i Johan Fornäs, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén & Malin Sveningsson, red., *Digital borderlands: Cultural studies of identity and interactivity on the internet* (New York: Peter Lang, 2002).
 7. Se kapitlet 8 och 9 i Johan Fornäs, Karin Becker, Erling Bjurström & Hillevi Ganetz, *Consuming media: Communication, shopping and everyday life* (Oxford/New York: Berg, 2007).
 8. Paul Ricoeur, *Minne, historia, glömska* (2000; Göteborg: Daidalos, 2005); dens., *Time and narrative*, 3 vol. (1983–1985; Chicago/London: University of Chicago Press, 1984–1988); Fornäs m.fl., *Consuming media*, 146f.
 9. ”Medierad kultur” är beteckningen på mitt eget professorsområde vid Tema Q (Kultur och samhälle), Linköpings universitet. Jämför vidare polemiken mot antihermeneutiska medieringskritiker i Johan Fornäs, ”The crucial in between: The centrality of mediation in cultural studies”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 3, nr 1, 2000, och ”Passages across thresholds: Into the borderlands of mediation”, *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, nr 4, 2002.
 10. Johan Fornäs, red., *Cities and media: Cultural perspectives on urban identities in a mediatized world: Proceedings from an ESF-LiU conference in Vadstena 25–29/10 2006*, Linköping Electronic Conference Proceedings 20, 2007, <http://www.ep.liu.se/ecp/020/> (senast kontrollerad 30/5 2008).
 11. André Janssons session om ”Medier och rumslighet” utvecklade denna tematik med bas i antologin Jesper Falkheimer & André Jansson, red., *Geographies of communication: The spatial turn in media studies* (Göteborg: Nordicom, 2006).
 12. Doreen Massey, *For space* (London: Sage, 2005); Fornäs m.fl., *Consuming media*, 167, 182.
 13. Fornäs m.fl., *Consuming media* var projektets avslutande och sammanfattande volym; dessförinnan publicerades fyra volymer på svenska (*Det kommunikativa handlandet: Kulturella perspektiv på medier och konsumtion; Passa-*

ger: *Medier och kultur i ett köpcentrum*; *Medier och människor i konsumtionsrummet*, samt *Nutida etnografi: Reflektioner från mediekonsumtionens fält*, samtliga publicerade av förlaget Nya Doxa).

14. I Passageprojektet gjorde vi liknande försök att vidga mediebegreppet och föra samman alla tänkbara medier i sitt inbördes samspel. Se Fornäs m.fl., *Consuming media*, kapitel 7, men även Fornäs, "Passages across thresholds".
15. Johan Fornäs, *Reading the Euro: Money as a medium of transnational identification* (Norrköping: Department of Culture Studies, 2007).
16. Se vidare Fornäs m.fl., *Consuming media*, 121ff.
17. Begreppet realabstraktion bygger på Karl Marx metod för kritisk analys av kapitalismens politiska ekonomi. Grundtanken är att vissa abstraktioner inte bara är formella tankemanövrar utan tvärtom är materiellt verksamma genom människors praktiska handlande, så som det faktiska utbytet av varor ger upphov till bytesvärdets kategori, där varornas specifika konkreta egenskaper abstraheras bort. På motsvarande sätt är mediebegreppet förankrat i en uppsättning regelbundna sociala praktiker, och det gäller även gränsdragningarna mellan olika mediekretsar.
18. Raymond Williams, *Culture* (London: Fontana Press, 1981), 12f, 207ff. Se vidare Fornäs m.fl., *Consuming media*, 190.
19. Resonemangen och modellen vidareutvecklas i Johan Fornäs, *Cultural theory and late modernity* (London: Sage, 1995), 154ff. För musik/text-relationen, se Johan Fornäs, "Text and music revisited", *Theory, Culture & Society*, vol. 14, nr 3, 1997, och dens., "The words of music", *Popular Music and Society*, vol. 26, nr 1, 2003.
20. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (1936; Lund: Cavefors, 1969); dens., *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, 4 vol. (Stockholm/Stehag: Symposium, 1990-1992).
21. Se Paul Ricoeur, *The conflict of interpretations: Essays in hermeneutics* (1969; Evanston: Northwestern University Press, 1974) samt *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
22. För en kritik av Lawrence Grossberg och andra antihermeneutiker inom cultural studies, se Fornäs, "The crucial in between".
23. André Jansson, "Textural analysis: Materialising media space", *Geographies of communication*, red. Falkheimer & Jansson.

Sven Widmalm

Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?

FENOMENET ”KULTURHISTORISK MEDIEFORSKNING” kan betraktas ur såväl strategiska som vetenskapliga synvinklar. Eftersom jag själv inte tillhör fältet utan snarare arbetar inom vetenskapshistoria och ”vetenskapsstudier” väljer jag att främst kommentera strategiska och forskningspolitiska (eller ”kunskapspolitiska”, se nedan) aspekter av området. Detta innebär inte en underförstådd kritik. För det första finns ingen given motsättning mellan vetenskapliga intressen och nödvändigheten att foga in dessa i ett sammanhang där de kan få politiskt eller ekonomiskt stöd. Dessutom är det, i en situation där värdet av mycken humaniora ifrågasätts forskningspolitiskt (genom tystnad om inte annat), högst rimligt att humanister använder ett slags ansvarsfull opportunistisk för att om möjligt behålla det egna initiativet med avseende på problemformulering och forskningsagenda.

Kulturhistorisk medieforskning erbjuder intressanta möjligheter att tackla viktiga sociala och kulturella fenomen vetenskapligt. Jag tror dessutom att det har utsikter att positionera sig fördelaktigt både forskningspolitiskt och resursmässigt. Samtidigt lurar faror på de forskningspolitiska vatten vi alla försöker navigera, vilket jag också ska kommentera. Den senaste forskningspropositionen, *Forskning för ett bättre liv*, ger vissa ledtrådar angående varför kulturhistorisk medieforskning kan erbjuda bra strategiska möjligheter.¹ För humanister i

allmänhet och historiker i synnerhet erbjuder denna skrift annars ganska nedslående läsning, åtminstone om man i första hand intresserar sig för områdets forskningsmässiga status. I propositionens huvudtext nämns knappt historievetenskapen. Begreppet "historia" förekommer fem gånger och tre av dessa är ointressanta. De övriga två lyder:

Arkeologi och historia har i ett EU-perspektiv en låg publicering och låg relativ citeringsgrad, som också är konstant över tiden (1988–2003).²

Det är också viktigt med tvärvetenskapliga ansatser som förutom naturvetenskap också omfattar samhällsvetenskap och humaniora, särskilt när det gäller t.ex. effektiva styrmedel, beteendefrågor och miljöhistoria.³

Dels uppmärksammas området alltså för sin låga publicerings- och citeringsgrad, dels som ett komplement inom det prioriterade miljöområdet. Humaniora omnämns oftare men nästan alltid i svepande ordalag och inte i relation till dess specifika forskningsmässiga betydelse. Däremot uppmärksammas vissa närliggande områden, under rubriken "Forsknings- och utvecklingsinsatser på kulturområdet" vilken förekommer i avsnittet "Forskning till stöd för andra politikområden". Kulturarvsfrågor tas upp i samband med en diskussion om museer och liknande inrättningar. Det sägs bland annat att kraven växer, "såväl internt som externt, på att institutionerna också aktivt skall medverka i samhällsdebatt och normbildning":

Denna förändrade syn på kulturarvsinstitutionernas roll innebär också att synen på forskningen förändras. En viktig frågeställning är hur kulturarvsbegreppet skapas och formuleras med utgångspunkt i olika historiska, nationella och politiska förklaringsmodeller och hur detta förmedlas och brukas i ett kulturellt och socialt sammanhang.⁴

Enligt denna socialdemokratiska proposition bör alltså statliga kulturarvsinstitutioner vara ideologiskt aktiva och deras aktiviteter bör inbegripa en (re)kontextualisering av den egna verksamheten. Propositionen fokuserar på de statliga myndigheterna och institutionerna snarare än den akademiska forskningen, men det framhålls att ett närmare samarbete mellan dessa är önskvärd – något som redan tidigare tagit sig uttryck exempelvis i satsningar på forskarutbildning av museipersonal.

Det sägs inte uttryckligen, men fokus ligger på kulturforskningens tredje uppgift där avnämarna inte i första hand finns i det privata näringslivet utan inom andra statliga organisationer.

Massmedierna sägs, under samma rubrik, höra till ”våra absolut viktigaste kulturbärare”.⁵ Forskning på området påstås vara viktig på grund av mediernas allt större makt och deras betydelse för demokratiska grundprinciper som yttrandefriheten. Diskussionen om medieforskning är svepande och talet om dess betydelse framstår snarast som en symbolisk markering. Som sådan indikerar den ändå ett positivt intresse.

Ett tredje område vars betydelse framhävs i avsnittet om kulturforskning är det kulturpolitiska:

En av de viktigaste uppgifterna för den kulturpolitiska forskningen inför framtiden är att utveckla den kunskap som behövs för en offensiv och proaktiv kulturpolitik. Det är därför nödvändigt att med utgångspunkt i de kulturpolitiska målen och utifrån fortlöpande omvärldsanalyser diskutera och kartlägga och analysera de behov av kunskap som finns och hur de skall kunna tillgodoses genom forskning på kultur- och kulturarvsområdet. Inte minst är det viktigt med en diskussion och ett idéutbyte kring mångvetenskapliga frågeställningar. En kontinuerlig dialog måste föras mellan forskare, politiker och tjänstemän inom kultursektorn likaväl som mellan kultursektorn och universitet, högskolor och andra samhällssektorer. För att det här samspelet skall fungera behöver praktikerna mottagarkompetens för att ta del av forskningens senaste rön och fortbilda sig och forskarna behöver nå ut med sin forskning och föra dialog med sektorn om dess forskningsbehov.⁶

Återigen betonas alltså kulturvetenskapens tredje uppgift, samverkan med avnämare inom den offentliga sektorn och inom politiken. Den allmänna bakgrund mot vilken denna korta katalog över viktiga forskningsområden presenteras är den vanliga: globalisering, ökad kulturell mångfald, ny teknik, etcetera. Forskningen om kultur, inklusive medier, betraktas – som all annan forskning och utveckling – instrumentellt, som ett verktyg för att åstadkomma en positiv samhällsförändring i en tid präglad av snabb förändring och stor osäkerhet.

Kunskapens politik

Propositionens hantering av kulturforskningen kan därmed karaktäriseras utifrån den modell för ”kunskapspolitik” som har lanserats av Nico Stehr.⁷ Forskningspolitik präglas enligt Stehr av ambitionen att styra forskningsverksamheten medan kunskapspolitik handlar om att styra användningen av kunskap (som kan vara forskningsbaserad) för att uppnå politiska målsättningar. Kunskapspolitik blir därmed ett mycket vidare begrepp som implicerar en indirekt styrning av forskningen snarare än en direkt intervention. Den är samtidigt av grundläggande betydelse för forskningen eftersom den påverkar den allmänna uppfattningen om vad kunskap är.⁸ Forskningspropositionens behandling av kulturforskning är av detta slag. Den handlar om hur kunskap från kulturforskningen kan styras in mot politiskt intressanta användningsområden snarare än om hur produktionen av den ska regleras; den ger samtidigt en definition av vad kulturforskning är, ur politisk synvinkel.

Intresset för medieforskning, kulturarv och kulturpolitik kan på ett allmänt plan kopplas till samma tankefigur som används för att motivera satsningar på miljö och innovation – den överideologiska föreställningen om ”hållbar utveckling” (ibland ”hållbar tillväxt”) som lanserades på 1980-talet i samband med den så kallade Brundtland-rapporten och som innebär att stater bör understödja en utveckling som samtidigt innebär ekonomisk tillväxt, miljömässig resurshushållning och social sammanhållning. Denna övergripande målsättning är förstås öppen för alla möjliga tolkningar men den kan – som i Lisabonstrategin från 2000 – ses som grundläggande för modern kunskapspolitik. Den sociala och kulturella aspekten av begreppet hållbar utveckling bäddar för att också den reflexiva humanistiska forskningen kan ha ett samhällsuppdrag, som förmedlande mellan kulturer eller ideologier som hotar att råka i konflikt med varandra. (Den nya regeringens kulturutredningsdirektiv pekar också i denna riktning.)⁹ Under sådana förutsättningar tycks kulturhistorisk medieforskning – som genom ett utvidgat mediebegrepp också kan omfatta kulturarv, museologi med mera – ha goda möjligheter att få politiskt stöd.

Kanske kulturhistorisk medieforskning, med koppling till universitet, museer och andra statliga kulturinstitutioner, skulle kunna etablera sig i organiserad form. Denna form borde i så fall hamna inom den allt vanligare kategorin ”studier”. Kulturstudier, teknik- och ve-

tenskapsstudier, genusstudier och så vidare har på senare år vuxit fram huvudsakligen efter amerikanskt och brittiskt mönster, som gensvar på ett behov av att etablera nya empiriska områden och utifrån den allt vanligare tvärvetenskapliga akademiska organisationsmodellen. Dessa studier har inte trängt ut de äldre disciplinerna men de bör kanske ses som en ersättning för den tidigare akademiska expansionsmodellen med skapandet av nya discipliner eller subdiscipliner. Tvärvetenskapliga studieområden utgör hursomhelst idag ett fält där det är fullt möjligt att både inleda och avsluta en akademisk karriär.

Denna utveckling har, som Anders Ekström påpekade i konferensens inledningsanförande, ackompanjerats av ett antal teoretiska ”vändningar” eller nyorienteringar – språkliga och visuella vändningar, nya historiska orienteringar etcetera. Inom humaniora och samhällsvetenskap har dessa förändringar kunnat fogas in under det postmoderna paraplybegreppet. Men detta begrepp täcker knappast den intellektuella mångfalden inom den breda rörelsen bort från disciplinerna och mot en i vissa avseenden tydligare strävan efter samhällsrelevans. Inom mitt eget område, teknik- och vetenskapsstudier (*Science and Technology Studies*, STS), har en viktig utgångspunkt till exempel varit ett slags scientistisk sociologi. Möjligen är den minsta gemensamma nämnaren för dessa studier en antropologisering av den västerländska kulturen, inklusive den vetenskapliga, och en därav logiskt följande reflexivitet. Att sådan forskning, som ofta haft en mer eller mindre explicit samhällskritisk agenda, skulle kunna komma att inlemmas i statsunderstödda program för hållbar utveckling kan synas paradoxalt men är ändå inte orimligt. Parallella rörelser kan dessutom iakttas inom naturvetenskapen och tekniken.

Jag tror i själva verket att utvecklingen på det humanistiska fältet i vissa avseenden kan förstås bättre om man jämför med forskningens förändrade status och innehåll inom teknik och naturvetenskap. Relationen mellan naturvetenskap och humaniora har varit en smula ansträngd under senare år. Men enligt min mening var de *science wars* som jämte andra *culture wars* pågick under 1990-talet snarast ett epifenomen som osynliggjorde viktigare förändringar över hela det akademiska fältet.

Science wars-episoden handlade om ett slags motoffensiv från amerikanska och i viss mån brittiska naturvetare mot vad de uppfattade som antivetenskaplig och antiintellektuell kulturvetenskaplig forsk-

ning om naturvetenskapen. STS-området (som knappast utmärkt sig som antivetenskapligt) hamnade i skottgluggen under en animerad diskussion som ibland urartade till pajkastning. Samtidigt, i ett annat hörn av den akademiska världen, pågick en omvärdering av forskningens betydelse i mer generell mening som nu har börjat få påtagliga konsekvenser. De nya synsätten kom inte från natur- eller kulturvetare utan från forskare verksamma inom företagsekonomi, ekonomisk geografi och ekonomisk historia samt i mindre utsträckning nationalekonomi. De vände sig inte i första hand till sina kolleger inom naturvetenskap och teknik (vars verksamhet de utgav sig för att analysera) utan till medlemmarna av framväxande tvärvetenskapliga forskningsgrupperingar ("innovationsstudier" och dylikt) och inte minst till politiker och andra policyaktörer inom statliga och internationella organ (som OECD). Resultatet blev att vi sedan 1990-talet har begåvats med ett antal samhällsvetenskapliga modeller för att analysera forskningens betydelse i samhället, modeller vilka ganska ensidigt fokuserar på innovationsbegreppet, som också är centralt för det hållbara utvecklingstänkandet.

På samma sätt som inom humaniora har alltså delar av samhällsvetenskapen genererat ett antal studieområden som är löst sammanhållna genom en övergripande diskurs – inte den postmoderna utan en likaledes vag föreställning om ett framväxande "kunskapssamhälle". Studier av kluster, innovationssystem och *triple helix* utgår normalt från en politiskt sanktionerad föreställning om forskningen (eller kunskap, lärande, innovation – många likartade termer florerar) som motor i samhällsutvecklingen och det främsta konkurrensmedlet i en globaliserad ekonomi. Om humanistiska kulturstudier och STS har poängterat kunskapens och forskningens kulturspecifika karaktär så har innovationsforskarna betonat dess instrumentella karaktär, att den främst bör förstås utifrån tekniska och ekonomiska effekter (till vilka miljöeffekter numera också räknas). Detta har visat sig vara ett väl så effektivt sätt att underminera den klassiska idealbildningen kring forskning och kunskapsproduktion som värdefull i sig och styrd av de vetenskapliga eliterna själva. Resultatet känner vi – ett ökat intresse från stat och policyaktörer med avseende på sådant som utvärdering och tillämpbarhet för att styra upp ett system för högre utbildning och forskning som blivit allt kostsammare samtidigt som det kommit att uppfattas som allt viktigare.

Humanioras plats i detta system är oklar. Som jag diskuterat ovan tycks den kunna passa in genom att bidra till den hållbara utvecklingens mål att befordra social och kulturell sammanhållning i ett läge när nationer, regioner och lokalsamhällen utsätts för ett ökat tryck inifrån, på grund av accelererande kulturell diversifiering, och utifrån, på grund av globaliseringen. Intresset för medier i detta sammanhang motiveras bland annat av att deras politiska inflytande tycks växa samtidigt som grundförutsättningarna för de demokratiska processerna är under omförhandling. Humanistisk forskning med fokus på kultur och medier, och utrustad med skarpa kulturteoretiska redskap, skulle därmed kunna betraktas som ett komplement till statsvetenskapens forskning om deliberativ demokrati och *governance*. Kulturhistorisk medieforskning skulle kunna passa in i ett sådant humanistiskt forskningslandskap genom att bidra till en omvärdering av en navelskådande västerländsk medieuppfattning som i ett globaliserat samhälle inte är hållbar, varken intellektuellt eller politiskt, i västerlandet lika litet som någon annanstans. Den skulle också ge ett välbehövligt bidrag till kritiken av den historielöshet som präglar diskursen om kunskaps-samhället generellt.

Med tanke på det politiska intresset för dessa frågor blir balansgången mellan seriös forskning och opportunistiskt intressant vågspel. I bästa fall kan en satsning på politiskt definierade problem ge resultat som *inte* är politiskt definierade och som öppnar för konstruktiv kritik också av våra uppdragsgivare och finansörer. I sämsta fall kan vi se fram mot en bred politisering av kulturhistorisk medieforskning och annan politiskt intressant humaniora, samt en marginalisering av resten.

Avslutning

Utifrån de frågor om humanioras plats i det nya forskningslandskapet som hittills berörts vill jag avslutningsvis helt kort diskutera hur situationen för kulturhistorisk medieforskning kan tänkas se ut utifrån den konferens som är utgångspunkten för denna bok och utifrån min kunskapspolitiska lägesbeskrivning. Deltagarna representerade en rad humanistiska ämnen där idéhistoria, litteraturvetenskap och medie- och kommunikationsvetenskap var särskilt väl företrädde. Underrepresenterade, jämfört med vad man kanske kunnat förvänta sig, var etnologi

och konstvetenskap. Sådant kan bero på tillfälligheter – det mest signifikanta resultatet av en analys av deltagarlistan är väl att området representerades av ett ganska brett spektrum av humanistiska forskare, av vilka många dessutom kom från tvärvetenskapliga miljöer, men att samhällsvetenskaperna var mindre prominenta.

Om man ser till vilka ämnen som behandlades i föredragen framstår två områden som dominerande: traditionella (tryckta) och moderna (elektroniska) medier. Detta kan synas självklart men med tanke på det utvidgade mediebegrepp som forskningsområdet odlar kunde man kanske ha förväntat sig en större representation av ämnen som bara förekom i enstaka föredrag, till exempel mode, konsumtion och arkitektur. Tidsmässigt dominerade 1900-talet: perioden från 1900 till idag avhandlades i 31 föredrag medan perioden från 1600 till 1900 representerades av 14 föredrag.

En hastig analys visar alltså att området kulturhistorisk medieforskning vid denna konferens, som är den första i sitt slag i Sverige, tedde sig som ett tvärvetenskapligt humanistiskt forskningsområde av studietyp med fokus på det senaste seklet och ett traditionellt mediebegrepp. Den kulturteoretiska analytiska approach som i Anders Ekströms inledande lägesbeskrivning betonades finns representerad men också en hel del annat – vi har knappast att göra med en utpräglad gemensam metodmässig eller teoretisk profil. Konferensens kulturhistoriska medieforskning framstår kort sagt som ganska öppen och mångfasetterad i dessa avseenden.

Man kan fråga sig vilka utvecklingsmöjligheter ett område som detta har under nuvarande policyregim. Vetenskapligt är det lätt att fantisera ihop intressanta problemområden. Inom STS har en del forskning gjorts på temat vetenskap och medier men alltför litet om vetenskapens eget mediala system och dess ökande betydelse som maktinstrument. En fokus på representationens materiella aspekter öppnar – vilket vi såg exempel på under konferensen – för spännande analyser av arkitekturens, designens eller infrastrukturernas meningsproducerande funktioner. Moderna teorier och praktiker kring varumärkesbyggande borde vara ett eldorado för medieforskning och dessutom ett inbjudande fält för historisering. Vår verklighet ederas i tusen verkstäder, från hemsidessnickrandet till en allt genomträngande produkt-design och propagandistisk monumentalarkitektur. Den forskare som anammar ett fördomsfritt mediebegrepp behöver aldrig gå sysslöslös.

Denna fördomsfrihet kan samtidigt vara ett problem, både vetenskapligt och politiskt. Mediebegreppet tenderar att svämma över alla breddar, vilket i och för sig inte är unikt. Modern bildanalys – åtminstone på det fotografiska området – rekommenderar en läsning av bilder som ”text”; modern diskursanalys låter ibland artefakter ingå som delar av diskursen; STS-forskningen har genom aktör-nätverksteorin tagit ett steg i liknande riktning genom att ifrågasätta gränsen mellan aktörer och artefakter och mellan natur och samhälle; i den foucauldianska traditionen tenderar makt och kunskap att sammansmältas. Ett brett mediebegrepp kan uppenbarligen innefatta inte bara olika former av audiovisuell, skriftlig och elektronisk kommunikation utan också allsköns artefakter, medieanknutna i traditionell mening eller ej. Det är inte bara så att mediet är en del av budskapet; med ett utvidgat mediebegrepp blir varje företeelse med ett budskap ett medium.

Upprivandet av gränser är delvis ett resultat av den tvärvetenskapliga modellen som studieforskningen använder sig av. Dess vetenskapliga förtjänster är obestridliga: appliceringen av invanda begrepp på oväntade områden ger ny kunskap. Men en alltför hållningslös attityd till grundläggande begrepp riskerar samtidigt, som Johan Fornäs antyder, att leda till analytisk impotens och kanske även maktlöshet i andra avseenden. Tvärvetenskapen (som idag går under otaliga namn) prioriteras nu forskningspolitiskt, främst utifrån tanken att många vetenskapliga kompetenser behövs för att lösa praktiskt orienterade problem. Med Stehrs terminologi kan betoningen på tvärvetenskap sägas vara symptomatisk för forskningspolitikens allt starkare prägel av kunskapspolitik (eller innovationspolitik). Denna typ av forskning associeras också mer med ”projekt”, som har tillfällig karaktär, än med institutionaliserad verksamhet. I ett sådant organisatoriskt paradigm uppträder forskaren mer som konsult än som företrädare för en akademisk profession. Överfört till ett humanistiskt sammanhang skulle en sådan arbetsmodell kunna innebära att en medieforskare har en uppsättning analytiska verktyg som kan appliceras för problemlösning inom en rad sammanhang men att han eller hon inte är bunden till ett begränsat empiriskt område (eftersom mediebegreppet är obegränsat). Medieforskaren blir en kulturteoretisk *jack of all trades*.

Detta kan innebära en urholkning av forskarens ställning som vetenskaplig expert och en rörelse bort från sådana institutionella sammanhang som ger yrkesmässig trygghet och ett slags maktbas. Den

begreppsmässiga flexibiliteten skulle kort sagt kunna åtföljas av en yrkesmässig flexibilitet av det slag som vi känner igen från stora delar av arbetslivet utanför akademien. De tidigare antydda problemen med eventuell politisering av forskningen kanske blir mer akuta i en sådan situation. Denna utveckling är inte ett hotfullt framtidsscenario, vi är mitt uppe i den. Problemen jag antyder rör heller inte specifikt kulturhistorisk medieforskning utan nästan all akademisk forskning. Jag vill ändå lyfta fram dem här eftersom de aktualiseras varje gång ett nytt tvärvetenskapligt studieområde med expansionistisk begreppsapparat ser dagens ljus. Jag har inga recept för hur frågor som politisering och försvagad professionell status ska hanteras. De positiva möjligheterna med att närma sig aktuella och politiskt uppmärksammade problem och samtidigt öppna för nya vetenskapliga perspektiv på dagens och det förflutnas medier är ändå, vilket denna bok och den tidigare konferensen visar, odiskutabla. Viktigast, om en sådan opportunist ska kunna kallas ansvarsfull, är enligt min mening att alltid också uppmuntra forskning som inte är politiskt gångbar, men som ändå ryms inom det brett definierade fältet, samt att uppmuntra och belöna oväntade, icke-beställda, resultat. Kunskapspolitikens ambition att definiera vad kunskap är bör kort sagt bekämpas.

NOTER

1. *Forskning för ett bättre liv*, regeringens proposition 2004/05:80.
2. *Ibid.*, 25.
3. *Ibid.*, 85–86.
4. *Ibid.*, 215.
5. *Ibid.*, 216.
6. *Ibid.*, 217.
7. Nico Stehr, *Knowledge politics: Governing the consequences of science and technology* (Boulder: Paradigm Publishers, 2005).
8. *Ibid.*, 10.
9. <http://www.regeringen.se/sb/d/108/a/84991> (senast kontrollerad 30/5 2008).

Efterord

I DENNA BOK har mediernas kulturhistoria analyserats i ett antal delstudier som omfattar en tidsperiod från det sena 1600-talet till det tidiga 2000-talet. Syftet har inte varit att skriva en historia som iscensätter det nya som *telos*, en kulminering eller fullbordan av det gamla. Avsikten har istället varit att synliggöra och diskutera dynamiken mellan gammalt och nytt, och ge exempel på hur medier och kultur har samverkat under hela denna period. Vi har argumenterat för att det finns både historiska och samtida skäl till att använda ett mediebegrepp som är bredare än inom konventionell medievetenskaplig historieforskning. Redan efter en kort bekantskap med medielandskapen före 1900 framstår det mediebegrepp som varit rådande helt enkelt som anakronistiskt. Fäster man uppmärksamheten på dagens mediesituation och de processer av konvergens och intermedialitet som är påtagliga motiverar också detta till att förhålla sig öppen och reflekterande till mediebegreppet. Med denna utgångspunkt i ett brett mediebegrepp har studierna belyst 1900- och det tidiga 2000-talets massmedier som teve, film och internet, men också äldre medieformer som exempelvis skriften, posten och ornamentik. En rad olika mediepraktiker har lyfts fram: marknadsföringen av konfektyr med hjälp av kändisar (och kändisar med hjälp av konfektyr), produktionen av ljudinspelningar, återbruket av nyhetsbilder, realtidsövervakning med skärmbildsteknologier. Vi menar att det är först när

medier betraktas i sin historiska specificitet som det blir möjligt att föra mer övergripande resonemang om hur relationer mellan medier och kultur skiftar över tid och rum.

Flera av artiklarna i denna bok visar att teleologiska beskrivningar av mediehistorien är otillfredsställande. Sammantaget tycks de bekräfta Raymond Williams iakttagelse att kulturell förändring aldrig handlar om en enkelriktad process i vilken det nya ersätter det gamla. Med hans terminologi skulle man kunna beskriva bokens exempel som dominanta, framflyttande eller kvardröjande former av medier och mediebruk. En linje som framträder är att varje enskilt medium har sin speciella livscykel. I en artikel har vi sett hur den skriftkultur som bröt fram decennierna omkring 1700 byggde på en nära koppling mellan den svenska militärstaten och nya skriftpraktiker inom byråkratin och litteraturen, vilken med tiden blev alltmer dominant. Oavsett hur man väljer att förhålla sig till olika teser om skriftmonopolets fall, kan man konstatera att varken skriften eller boken har spelat ut sin roll utan dröjer kvar i digital form. I artikeln om 1900-talets strider kring musikmekaniseringen har det framkommit att levande musik i olika former – som för inte länge sedan befarades vara på utdöende – bryter fram på nytt i takt med att allt färre är villiga att betala för inspelningar. En annan linje som också blir synlig är att varje mediasituation i sig rymmer såväl dominanta som framflyttande och kvardröjande element. I fallstudien om Joséphine Baker framgick detta inte bara i Bakers kombinationer av fiktiva afrikanska rörelsemönster, modedansen charleston och avantgardiska kubistiska inslag, utan också i hur receptionen av det svarta i det etablerade filmmediet väckte förhoppningar om nya möjligheter – och samtidigt, som vore det nytt igen, gav genljus åt tidiga upplevelser av mediet.

I en rad olika sammanhang idag betonas vikten av ”historia” för att utveckla nödvändig kunskap om mediernas roll i ett samhälle präglad av genomgripande förändringar. Även om detta nyväckta historiska intresse på många sätt förefaller vara positivt, är det ett problem att historia alltför ofta uppfattas som en monolitisk kategori. Mediehistoria kan betyda flera olika saker, och den mediehistoriska praktiken skiljer sig åt mellan såväl discipliner som forskare. Att anlägga ett mediehistoriskt perspektiv kan innebära att peka på hur tendenser i samtiden har likheter eller beröringspunkter med processer i det förflutna. Men en mediehistorisk undersökning kan lika gärna syfta till att ge perspektiv på da-

gens situation genom att påvisa brott och skillnader. En central mediehistorisk uppgift för forskare som undersöker nya digitala medier är att försöka kvalificera vilka förändringar som faktiskt har skett. Det är också möjligt att utifrån olika typer av material berätta olika historier om samma serie av mediala händelser; exempelvis den tidiga filmen. I den här boken har vi argumenterat för att diskussioner om övergripande perspektiv, begrepp och frågor måste fortsätta att stimulera kulturhistorisk medieforskning, men framförallt att historisk specificitet är nyckeln till en fördjupad förståelse av mediernas kulturhistoria.



Litteratur

- Abercrombie, Nicholas, & Brian Longhurst, *The Penguin dictionary of media studies* (London: Penguin, 2007).
- Acland, Charles R., red., *Residual media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).
- , "Introduction: Residual media", *Residual media*.
- Allen, Robert C., & Douglas Gomery, *Film history: Theory and practice* (New York: McGraw & Hill, 1985).
- Andén-Papadopoulos, Kari, "The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images", *Journalism*, vol. 9, nr 1, 2008.
- Andersson, Lars M., "'Nya Kanan. Vinterbild från Åre': Analys av en massbild", *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2001).
- Apel, Dora, "Torture culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib", *Art Journal*, Summer 2005.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- Apter, David, "Political violence in analytical perspective", *The legitimization of violence*, red. Apter (London: Macmillan, 1997).
- Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920s* (London: Thames and Hudson, 2000).

- Arendt, Hannah, *The human condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
- Aronsson, Peter, *Historiebruk: Att använda det förflutna* (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- Atkinson, David, & Denis Cosgrove, "Urban rhetoric and embodied identities: City, nation, and empire at the Vittorio Emanuele II monument in Rome, 1870–1945", *Annales of the Association of American Geographers*, vol. 88, nr 1, 1998.
- Augé, Marc, *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (London: Verso, 1995).
- Axelson, 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).
- Baker, Jean-Claude, *Josephine Baker: The hungry heart* (New York: Random House, 1993).
- Baker, Thomas N., *Sentiment and celebrity: Nathaniel Parker Willis and the trials of literary fame* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Bal, Mieke, "Visual essentialism", *Journal of Visual Culture*, vol. 2, nr 1, 2003.
- Barthes, Roland, *The rustle of language* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- Bastiansen, Henrik G., & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003).
- Becker, Anette, "Art, material life and disaster: Civilian and military prisoners of war", *Matters of conflict: Material culture, memory and the First World War*, red. Nicholas J. Saunders (London/New York: Routledge, 2005).
- Becker, Karin, "Photojournalism and the tabloid press", *Journalism and popular culture*, red. Peter Dahlgren & Colin Sparks (London: Sage, 1992).
- , "Where is visual culture in contemporary theories of media and communication?", *Nordicom Review*, vol. 25, nr 1–2, 2004.
- Becker, Peter, & William Clark, red., *Little tools of knowledge: Historical essays on academic and bureaucratic practices* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001).
- Behre, Göran, Lars-Olof Larsson & Eva Österberg, red., *Sveriges historia 1521–1809: Stormaktsdröm och småstatsrealiteter* (Stockholm: Esselte studium, 1985).
- Behringer, Wolfgang, *Im Zeichen des Merkur: Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003).

- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik* (1936; Lund: Cavefors, 1969; resp. Stockholm: Symposium, 1991).
- , *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, 4 vol. (Stockholm/Stehag: Symposium, 1990–1992).
- Bennett, Lance W., Roger G. Lawrence & Stephen Livingstone, "None dare call it torture: Indexing and the limits of press independence in the Abu Ghraib scandal", *Journal of Communication*, vol. 56, nr 3, 2006.
- Bennett, Tony, *The birth of the museum: History, theory, politics* (London/New York: Routledge, 1995).
- Bennich-Björkman, Bo, *Författaren i ämbetet: Studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850* (Uppsala: Svenska bokförlaget, 1970).
- Ben-Shaul, Nitzan, *A violent world: TV news images of Middle Eastern terror and war* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2006).
- Berg, Lasse, *När Sverige upptäckte Afrika* (Stockholm: Rabén Prisma, 1997).
- Berns, Jörg Jochen, *Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllmaschine* (Berlin: Wagenbach, 1996).
- Bhabha, Homi, "The Other question", *The location of culture* (1994; London: Routledge, 2006).
- Bickett, D., & L. A. Packer, "An early 'denial of ekphrasis': Controversy over the breakout of the visual in the Jazz Age tabloids and the New York Times", *Visual Communication*, vol. 3, nr 3, 2004.
- Blake, Erin C., "Zograscoptes, virtual reality, and the mapping of polite society in eighteenth-century England", *New Media, 1740–1915*, red. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Bogle, Donald, *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks: An interpretive history of blacks in American films* (New York: Bantam, 1973).
- Bolter, Jay David, & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- Bondebjerg, Ib, "Scandinavian media histories: A comparative study: Institutions, genres, and culture in a national and global perspective", *Nordicom Review*, vol. 23, nr 1–2, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production* (Cambridge: Polity Press, 1993).
- , "Statstänkandet: Det byråkratiska fältets ursprung och struktur", *Praktiskt förnuft: Bidrag till en handlingsteori* (Göteborg: Daidalos, 1995).
- Borshuk, Michael, "An intelligence of the body: Disruptive parody through dance in the early performances of Josephine Baker", *Embodying liberation:*

- The black body in American dance*, red. Dorothea Fischer-Hornung & Alison D. Goeller (Hamburg/London: LIT verlag, 2001).
- Braudel, Fernand, *Civilisationer och kapitalism 1400–1800*, band 1, *Vardagslivets strukturer: Det möjligas gränser* (1979; Stockholm: Gidlunds, 1982).
- Braudy, Leo, *The frenzy of renown: Fame and its history* (1986; New York: Vintage Books/Random House, 1997).
- Brenna, Brita, *Disiplinerade drömmar: Verdensutstillinger i London og Paris 1851–1867* (Oslo: TMV/Senteret for teknologi og menneskelige verdier, 1996).
- Brooks, Peter, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (London/New Haven: Yale University Press, 1995).
- Brothers, Caroline, *War and photography: A cultural history* (London/New York: Routledge, 1997).
- Brummer, Hans Henrik, ”Vegetationer”, *Richard Bergh: Ett konstnärskall*, red. Brummer (Stockholm: Carlssons, 2002).
- Brunnström, Lasse, *Svensk industridesign: En 1900-talshistoria* (Stockholm: Norstedt, 1997).
- Brylla, Eva, *Förnamn i Sverige: Kortfattat namnlexikon* (Stockholm: Liber, 2004).
- Brzozowska, Anna, ”Narrative encounters: Competitive projects of nation building in borderlands”, *History, language and society in the borderlands of Europe: Ukraine and Belarus in focus*, red. Barbara Törnquist-Plewa (Malmö: Sekel bokförlag, 2006).
- Burckhardt, Johannes, *Das Reformationsjahrhundert: Deutsche Geschichte zwischen Medienrevolution und Institutionenbildung 1517–1617* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2002).
- Callon, Michael, & Bruno Latour, ”Den store Leviatan isærskruvad: Hur aktörer makrostrukturerar verkligheten och hur sociologer hjälper dem att göra det”, Bruno Latour, *Artefaktens återkomst: Ett möte mellan organisations-teori och tingens sociologi* (Göteborg: Nerenius & Santérus förlag, 1998).
- Carey, John, ”De intellektuella och massorna: Stolthet och fördom inom den litterära intelligention 1880–1939”, *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997).
- Carlin, Sven, *Vad kostade brevet? En bok om inrikes brevportot genom tiderna* (Stockholm: Natur och Kultur, 1975).
- Castells, Manuel, *The information age: Economy, society and culture*, vol. I, *The rise of the network society* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996).
- , *The information age: Economy, society and culture*, vol II, *The power of identity* (Oxford: Blackwell Publishers, 1997).

- Cawelti, John G., *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1976).
- , "The writer as a celebrity: Some aspects of American literature as popular culture", *Studies in American fiction*, vol. 5, nr 1, 1977.
- Certeau, Michel de, *Heterologies: Discourse on the Other* (Manchester: Manchester University Press, 1986).
- Chartier, Roger, "Intellectual history or sociocultural history? The French trajectories", *Modern European intellectual history: Reappraisals and new perspectives*, red. Dominick LaCapra & Steven L. Kaplan (Ithaca: Cornell University Press, 1982).
- , *Cultural history: Between practices and representations* (Cambridge: Polity & Blackwell, 1988).
- Chastel, André, *Die Grotteske: Streifzug durch eine zügellose Malerei* (Berlin: Wagenbach, 1997).
- Cheng, Ying-wan, *Postal communication in China and its modernization 1860–1896* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970).
- Chun, Wendy Hui Kyong, & Thomas W. Keenan, red., *New media, old media: A history and theory reader* (New York: Routledge, 2006).
- Cosgrove, Denis, "Landscape and Landschaft: Lecture delivered at the 'Spatial turn in history' symposium, German Historical Institute, February 19, 2004", *GHI Bulletin*, nr 35, 2004.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).
- Dahlberg, Leif, & Pelle Snickars, red., *Berättande i olika medier* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Danner, Mark, "Abu Ghraib: The hidden story", *The New York Review of Books*, vol. 51, nr 15, 2004.
- , "The logic of torture", *Abu Ghraib: The politics of torture* (Berkeley, CA.: North Atlantic Books, 2004).
- Darnton, Robert, "An early information society: News and media in eighteenth-century Paris", *American Historical Review*, vol. 105, nr 1, 2000.
- Davis, Mike, *Budas wagon: A brief history of the car bomb* (London/New York: Verso, 2007).
- Dawson, Andrew H., "From glittering icon to...", *The Geographical Journal*, vol. 165, nr 2, 1999.
- Dayal, Samir, "Blackness as symptom: Josephine Baker and European identity", *Blackening Europe: The African American presence*, red. Heike Raphael-Hernandez (New York: Routledge, 2004).

- Dayan, Daniel, & Elihu Katz, *Media events: The live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).
- Deleuze, Gilles, & Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Éditions de minuit, 1980); *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, red. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive: Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995).
- Dohrn-van Rossum, Gerhard, *History of the hour: Clocks and modern temporal orders* (1992; Chicago/London: University of Chicago Press, 1996).
- Douglas, Ann, *Terrible honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995).
- Droste, Heiko, *Im Dienst der Krone: Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert* (Berlin: Lit Verlag, 2006).
- Dudziak, Mary L., "Josephine Baker, racial protest, and the Cold War", *The Journal of American History*, vol. 81, nr 2, 1994.
- Dyer, Richard, *The matter of images: Essays on representation* (London: Routledge, 1993).
- Eburne, Jonathan P., & Jeremy Braddock, "Introduction: Paris, capital of the Black Atlantic", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005.
- Edin, Anna, *Den föreställda publiken* (Stehag: Symposium, 2000).
- , "I takt med tiden: Om tv-tablån som mediehistorisk text", *Svensk television: En mediehistoria*, red. Edin & Per Vesterlund (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Edin, Anna, & Per Vesterlund, red., *Svensk television: En mediehistoria* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Edkins, Jenny, *Trauma and the memory of politics* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2003).
- Edström, Karl-Olof, *På begäran: Svenska musikerförbundet 1907–1982* (Stockholm: Svenska Musikerförbundet/Tidens förlag, 1982).
- Ekecrantz, Jan, & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlsons, 1994).
- Ekedahl, Nils, "'Konungen och Landet till nytta': Andlig retorik och social disciplinering i en predikan av Haquin Spegel", *Kyrkohistorisk årsskrift* 1995.
- Eklström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1994).

- , ”Siffror, ord eller bilder? Perspektiv på produktionen av statistik i mitten av 1800-talet”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 1999.
- , ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”, *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004).
- , ”Den falska återkomsten: Om gammal och ny kulturhistoria”, *Kulturella perspektiv*, nr 4, 2005.
- Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars, red., *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
- Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”I mediarkivet”, *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*.
- El-Dahdah, Farès, ”The Josephine Baker House: For Loos’s pleasure”, *Assemblage*, nr 26, 1995.
- Englund, Peter, *Brev från nollpunkten: Historiska essäer* (Stockholm: Atlantis, 1996).
- Entman, Robert E., *Projections of power: Framing news, public opinion, and U.S. foreign policy* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2004).
- Ernst, Wolfgang, *Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Er/zählen* (München: Fink Verlag, 2003).
- , *Sorlet från arkiven: Ordning ur ordning*, förord Thomas Götselius (Göteborg: Glänta Produktion, 2008).
- Fabian, Johannes, *Out of our minds: Reason and madness in the exploration of Central Africa* (Berkeley: University of California Press, 1983).
- , ”On recognizing things: The ’ethnic artefact’ and the ’ethnographic object’”, *L’Homme*, nr 170, 2004.
- Fabre, Michel, ”International beacons of African-American memory: Alexandre Dumas père, Henry O. Tanner, and Josephine Baker as examples of recognition”, *History and memory in African-American culture*, red. Geneviève Fabre & Robert O’Meally (New York: Oxford University Press, 1994).
- Falkheimer, Jesper, & André Jansson, red., *Geographies of communication: The spatial turn in media studies* (Göteborg: Nordicom, 2006).
- Faulstich, Werner, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte: Die Medienkultur der Frühen Neuzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998).
- Feldman, Jeffrey, ”Contact points: Museums and the lost body problem”, *Sensible objects: Colonialism, museums and material culture*, red. Elizabeth Edwards, Chris Gosden & Ruth B. Phillips (Oxford/New York: Berg, 2006).

- Florén, Anders, "Nya roller, nya krav: Några drag i den svenska nationalstatens formering", *Historisk tidskrift*, vol. 107, 1987.
- Forest, Benjamin, & Juliet Johnson, "Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and Post-Soviet national identity in Moscow", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 92, nr 3, 2002.
- Fornäs, Johan, *Cultural theory and late modernity* (London: Sage, 1995).
- , "Text and music revisited", *Theory, Culture & Society*, vol. 14, nr 3, 1997.
- , "The crucial in between: The centrality of mediation in cultural studies", *European Journal of Cultural Studies*, vol. 3, nr 1, 2000.
- , "Passages across thresholds: Into the borderlands of mediation", *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, nr 4, 2002.
- , "The words of music", *Popular Music and Society*, vol. 26, nr 1, 2003.
- , *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts, 2004).
- , *Reading the Euro: Money as a medium of transnational identification* (Norrköping: Department of Culture Studies, 2007).
- , red., *Cities and media: Cultural perspectives on urban identities in a mediatized world. Proceedings from an ESF-LiU conference in Vadstena 25–29/10 2006*, Linköping Electronic Conference Proceedings 20, 2007, <http://www.ep.liu.se/ecp/020/> (senast kontrollerad 30/5 2008).
- Fornäs, Johan, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén & Malin Sveningsson, red., *Digital borderlands: Cultural studies of identity and interactivity on the internet* (New York: Peter Lang, 2002).
- Fornäs, Johan, Karin Becker, Erling Bjurström & Hillevi Ganetz, *Consuming media: Communication, shopping and everyday life* (Oxford/New York: Berg, 2007).
- Forss, Kim, *Att ta sig ton: Om svensk musikexport 1974–1999* (Stockholm: Fakta info direkt, 1999).
- Forssberg, Anna Maria, *Att hålla folket på gott humör: Informations-spridning, krigspropaganda och mobilisering i Sverige 1655–1680* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 2005).
- Forssell, Nils, *Svenska Postverkets historia*, band 1 (Stockholm: Kungl. Generalpoststyrelsen, 1936).
- Forty, Adrian, *Objects of desire: Design and society 1750–1980* (London: Thames and Hudson, 1986).
- Foucault, Michel, "Des espace autres", *Architecture/Mouvement/Continuité*, nr 5, 1984.
- , *Övervakning och straff: Fängelsets födelse* (1975; Lund: Arkiv, 1987).
- , *Vetandets arkeologi* (1969; Lund: Arkiv, 2002).

- , *Diskursernas kamp: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008).
- Francis, Terri, "Embodied fictions, melancholy migrations: Josephine Baker's cinematic celebrity", *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005.
- Frederickson, Jon, "Technology and music performance in the age of mechanical reproduction", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 20, nr 2, 1989.
- Freedberg, David, *The power of images: Studies in the history and theory of response* (Chicago/London: Chicago University Press, 1989).
- Frizot, Michel, "Distinguished personages", *A new history of photography*, red. Frizot (Köln: Könemann, 1998).
- Fry, Andy, "'Du jazz hot à La Créole': Josephine Baker sings Offenbach", *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, nr 1, 2004.
- Furhammar, Leif, "Från pionjärår till storhetstid", *Svensk filmografi*, 1, 1897–1919, red. Lars Åhlander (Stockholm: Norstedts, 1986).
- Furtenbach, Börje, *Eda skansar: Värmlands gränsförsvär genom tiderna* (Stockholm: Hörsta, 1956).
- Gaines, Jane, *Fire and desire: Mixed-race movies and the silent era* (Chicago: Chicago University Press, 2001).
- Gasché, Rodolphe, "The scene of writing: A deferred outset", *Glyph*, vol. 1, 1977.
- Gates Jr., Henry Louis, & Karen C. C. Dalton, "Josephine Baker and Paul Collin: African American dance seen through Parisian eyes", *Critical Inquiry*, vol. 24, nr 4, 1998.
- Gaunt, David, *Utbildning till statens tjänst: En kollektivbiografi av stormaktstidens hovrättsauskultanter* (Uppsala: Univ., 1975).
- Gedin, Per I., *Verner von Heidenstam: Ett liv* (Stockholm: Bonniers, 2006).
- Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures: Selected essays* (New York: Basic Books, 1973).
- Gerner, Kristian, "Historien på plats", *Historien är nu: En introduktion till historievetenskapen*, red. Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (Lund: Studentlitteratur, 2004).
- Gernet, Jacques, *Die Chinesische Welt: Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetztzeit [...]* (1972; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).
- Giddens, Anthony, *A contemporary critique of historical materialism*, vol. 1, *Power, property and the state* (London: MacMillan Press, 1981).
- , *A contemporary critique of historical materialism*, vol. 2, *The nation-state and violence* (Cambridge: Polity Press, 1985).
- , *The consequences of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990).

- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness* (1993; London: Verso, 1996).
- Gitelman, Lisa, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
- Gitelman, Lisa, & Geoffrey Pingree, red., *New media 1740–1915* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Glass, Loren, *Authors inc: Literary celebrity in the modern United States, 1880–1980* (New York/London: New York University Press, 2004).
- GoGwilt, Christopher, *The fiction of geopolitics: Afterimages of culture, from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock* (Stanford, CA.: Stanford University Press, 2000).
- Grane, Leif, *Vision och verklighet: En bok om Martin Luther* (Skellefteå: Artos, 1994).
- Grau, Oliver, *Virtual art: From illusion to immersion* (2001; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Greenberg, Judith, red., *Trauma at home: After 9/11* (Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 2003).
- Griffin, Michael, "The Great War photographs: Constructing myths of history and photojournalism", *Picturing the past: Media, history, photography*, red. Bonnie Brennen & Hanno Hardt (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1999).
- , "Picturing America's 'War on terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motives as news frames", *Journalism*, vol. 5, nr 4, 2004.
- , "Creating a context for pictorial impact: The Abu Ghraib photos", paper presented at the 55th Annual Conference of the International Communication Association, New York 26–30/5 2005.
- Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, mediesamhälle* (1999; Göteborg: Daidalos, 2000).
- Gunning, Tom, "The cinema of attractions: Early film, its spectators and the avant-garde", *Early cinema: Space-frame-narrative*, red. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990).
- , "Attraktionernas film: Tidig film, dess åskådare och avantgardet", *Modern filmteori*, 1, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1995).
- , "'Animated pictures': Tales of cinema's forgotten future", *Michigan Quarterly Review*, vol. 34, nr 4, 1995.
- , *The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity* (London: BFI Publ., 2000).
- Gustafsson Reinius, Lotten, *Förfärliga och begärliga föremål: Om tingens rol-*

- ler på Stockholmsutställningen 1897 och Etnografiska missionsutställningen 1907 (Stockholm: Etnografiska museet, 2005).
- , ”Bogvisiret”, *Svåra saker: Ting och berättelser som upprör och berör*, red. Eva Silvéén & Anders Björklund (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2006).
- , ”La leçon des choses: La grammaire cachée des collections congolaises dans les musées suédois”, *Ethnologie française*, vol. 114, nr 2, 2008.
- , ”Elden eller evigheten? En essä om kongolesiska föremål i svenska samlingar”, *Tidsskrift för Kulturforskning* (under utgivning).
- Götlind, Anna, *Religion and technology in medieval Sweden* (Göteborg: Historiska institutionen, 1993).
- Götselius, Thomas, ”The vivid alphabet: Media and mass literacy in the early modern military state”, *Historical Studies in Education/Revue d’histoire de l’éducation*, vol. 19, 2007.
- Habel, Ylva, ”To Stockholm with love: The critical reception of Josephine Baker, 1927–1935”, *Film History*, vol. 17, nr 1, 2005.
- Hallin, Daniel C., ”The media and war”, *International media research: A critical survey*, red. John Corner, Peter Schlesinger & Roger Silverstone (London/New York: Routledge, 1997).
- Hallin, Daniel C., & Todd Gitlin, ”The Gulf War as popular culture and television drama”, *Taken by storm: The media, public opinion, and U.S. foreign policy in the Gulf War*, red. Lance W. Bennett & David L. Paletz (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994).
- Hannerz, Ulf, red., *Medier och kulturer* (Stockholm: Carlssons, 1990).
- , ”Genomsyrade av medier: Kulturer, samhällen och medvetandet av i dag”, *Medier och kulturer*.
- Hansson, Gunnar, *Den möjliga litteraturhistorien* (Stockholm: Carlsson, 1995).
- Haug, Wolfgang Fritz, *Kritik av varuestetiken* (1971; Stockholm: Pan/Norstedt, 1975).
- Haverty Rugg, Linda, *Picturing ourselves: Photography and autobiography* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1997).
- Hedling, Erik, & Mats Jönsson, red., *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Heskett, John, *Industrial design* (London: Thames and Hudson, 1980).
- Higgins, David, *Romantic genius and the literary magazine: Biography, celebrity, and politics* (London: Routledge, 2005).
- Hildebrand, Bengt, ”Henrik Hammarberg”, *Svenskt biografiskt lexikon*, band 18 (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1971).

- Hobson, Janell, *Venus in the dark: Blackness and beauty in popular culture* (New York: Routledge, 2005).
- Hochschild, Adam, *King Leopold's ghost: A story of greed, terror, and heroism in colonial Africa* (Boston: Houghton Mifflin, 1998).
- Holm, Ingvar, *Industrialismens scen: Ur revolutionernas och varumässornas teaterhistoria* (Stockholm: AWE/Geber, 1979).
- Holm, Teodor, *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, IV:1, 1677–1697 (Stockholm: Postverket, 1912).
- , *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, V:1, 1698–1718 (Stockholm: Postverket, 1927).
- , *Sveriges allmänna postväsen: Ett försök till svensk posthistoria*, V:3, 1698–1718 (Stockholm: Postverket 1929).
- Holmberg, Jan, *Förtätade bilder: Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Stockholm: Aura Förlag, 2000).
- Houen, Alex, *Terrorism and modern literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Houltz, Anders, *Teknikens tempel: Modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923* (Hedemora: Gidlunds, 2003).
- Hunt, Lynn, red., *The new cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- , ”Introduction: History, culture, and text”, *The new cultural history*.
- Häggglund, Bengt, *Die heilige Schrift und ihre Deutung in der Theologie Johann Gerhards: Eine Untersuchung über das altluterische Schriftverständnis* (Lund: Gleerup, 1951).
- Innis, Harold A., *Empire and communications* (1950; Toronto: Dundurn Press, 2007).
- Jameson, Frederic, *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).
- Jansson, André, ”Textural analysis: Materialising media space”, *Geographies of communication*, red. Jesper Falkheimer & Jansson (Göteborg: Nordicom, 2006).
- Jarlbrink, Johan, ”Hjältereportern: Målet för reporterns resa”, *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 2, 2006.
- Jarrick, Arne, *Mot det moderna förnuftet: Johan Hjerpe och andra småborgare i upplysningstidens Stockholm* (Stockholm: Tidens förlag, 1992).
- Jay, Martin, *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought* (Berkeley, London: University of California Press, 1993).
- Jenkins, Henry, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006).

- Johannesson, Lena, "Karikatyren: Ett nyhetsmedium", *Gyllene äpplen: Svensk idéhistorisk läsebok*, red. Gunnar Broberg (Stockholm: Atlantis, 1991).
- Johansson, Egil, *En studie med kvantitativa metoder av folkundervisningen i Bygdeå socken 1845–1873* (Umeå: Univ., 1972).
- , "Kyrkan och undervisningen", *Sveriges kyrkohistoria*, del 4, *Enhetskyrkans tid*, red. Ingun Montgomery (Stockholm: Verbum, 2002).
- Jones, Aled, *Powers of the press: Newspapers, power and the public in nineteenth-century England* (Aldershot: Scolar, 1996).
- Jules-Rosette, Benetta, *Josephine Baker in art and life: The icon and the image* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007).
- Jönsson, Mats, & Pelle Snickars red., *Medier & politik: Om arbetarrörelsens medie-strategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
- Kalinak, Kathryn, "Disciplining Josephine Baker: Gender, race, and the limits of disciplinarity", *Music and cinema*, red. James Buhler, Caryl Flinn & David Newmeyer (Hanover, N.E.: Wesleyan University Press, 2000).
- Kaplan, E. Ann, *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005).
- Kappelman, Todd, "Marshall McLuhan: The Medium is the Message", <http://www.leaderu.com/orgs/probe/docs/mcluhan.html> (senast kontrollerad 30/5 2008).
- Karlholm, Dan, "Visuella kulturstudier: Beträktelse över ett expanderande forskningsfält", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 72, nr 3, 2003.
- Karlsson, Åsa, *Den jämlike undersåten: Karl XII:s förmögenhetsbeskattning 1713* (Uppsala: Univ., 1994).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination culture: Tourism, museums, and heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Kittler, Friedrich A., *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo: Anthropos, 2003).
- Klempere, Victor, *LTI: Tredje rikets språk: En filologs anteckningsbok*, red. Charlotta Brylla & Otto Fischer (Göteborg: Glänta Produktion, 2006).
- Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things: Commoditization as process", *The social life of things*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- Kraft, James P., *Stage to studio: Musicians and the sound revolution, 1890–1950* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).
- Kraut, Anthea, "Between primitivism and diaspora: The dance performances of Josephine Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham", *Theatre Journal*, vol. 55, nr 3, 2003.

- Kristenson, Hjärdis, *Skolhuset: Idé och form* (Lund: Signum, 2005).
- Kyrre Kverndokk, "Minne, monument och jubileum: Fredsmotivets uttrycksformer under hundraårsfirandet av unionsupplösningen", *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, red. Jonas Frykman & Billy Ehn (Stockholm: Carlssons, 2007).
- , *Pilegrim, turist og elev: Norske skoleturer til døds- og konsentrationsleirer* (Linköping: Univ., 2007).
- Lagergren, David, *Konflikt i Kongo: Mission och stat under gummikrisen* (Hässleholm: Westerbergs förlag, 1970).
- Lagerqvist, Lars O., & Ernst Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, 2:a upplagan (Stockholm: LT:s förlag, 1988).
- , *La fabrique du droit: Une ethnographie du conseil d'état* (Paris: La Découverte, 2002).
- Lauro, Amandine, "Negotiated intimacy? Interracial concubinage and its regulation in colonial Congo before 1940", paper presenterat vid workshopen "Confrontation and conviviality: Negotiating world views, spiritualities and everyday lives in colonial and postcolonial Congo", Köpenhamn 13/1 2007.
- Law, John, *Organizing modernity* (Oxford/Cambridge: Blackwell, 1994).
- Lesger, Clé, *The rise of the Amsterdam market and information exchange: Merchants, commercial expansion and change in the spatial economy of the Low Countries, c. 1550–1630* (Aldershot: Ashgate, 2006).
- Lindborg, Rolf, *René Descartes* (1968; Lund: Doxa, 1980).
- , *Maskinen människan och doktor La Mettrie: l'Homme machine på svenska med inledning och kommentarer* (Lund: Doxa, 1984).
- Lindmark, Daniel, red., *Alphabeta varia: Orality, reading and writing in the history of literacy: Festschrift in honour of Egil Johansson on the occasion of his 65th birthday March 24, 1998* (Umeå: Institutionen för religionsvetenskap, 1998).
- Linnér, Sture, *Från Alexander till Augustus: En glanstid i antikens kultur* (Stockholm: Norstedts, 2007).
- Lister, Martin, & Liz Wells, "Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual", *Handbook of visual analysis*, red. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 2001).
- Lister, Martin m.fl., *New media: A critical introduction* (London: Routledge, 2003).
- Liu, Alan, "Local transcendence: Cultural criticism, postmodernism, and the romanticism of detail", *Representations*, nr 32, 1990.

- Lloyd, David W., *Battlefield tourism: Pilgrimage and the commemoration of the Great War in Britain, Australia, and Canada, 1919–1939* (Oxford: Berg, 1998).
- Losman, Arne, *Carl Gustaf Wrangel och Europa: Studier i kulturförbindelser kring en 1600-talsmagnat* (1979; Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1980).
- Ludwig, Karl-Heinz, & Volker Schmidtchen, *Propyläen Technik Geschichte, 2, Metalle und Macht, 1000 bis 1600* (Berlin: Propyläen Verlag, 1997).
- Ludvigsson, Bo, *Murvar på bio: Hur filmen ser på journalister och deras arbete* (Stockholm: Svenska Journalistförbundet & Svenska filminstitutet, 2001).
- Luhmann, Niklas, *Die Realität der Massenmedien* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996).
- , *Massemediernes realitet* (1996; København: Hans Reitzels Forlag, 2002).
- Lundell, Patrik, "Det goda samhällets tjänare: Kring en pressutställning 1945", *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlssons, 2005).
- , "The medium is the message: The media history of the press", *Media History*, vol. 14, nr 1, 2008.
- Lundgren, Anna Sofia, "Monument, makt och kön", *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 1, 2006.
- Lundgren, Kristina, "Från Fredrika Bremer till Barbro Alving: Resandets tradition med ett personligt reporterjag", *Presshistorisk årsbok* 2003.
- Lundström, Gunilla, *När tidningarna blev moderna: Om svensk journalistik 1898–1969* (Göteborg: Nordicom, 2004).
- Lyons, James, & John Plunkett, red., *Multimedia histories: From the magic lantern to the internet* (Exeter: University of Exeter Press, 2007).
- Lövgren, Anna-Brita, *Handläggning och inflytande: Beredning, föredragning och kontrasignering under Karl XI:s envælde* (Lund: Liber/Gleerup, 1980).
- , "Stormaktstidens förvaltning: Organisationsförändringar och utvecklingslinjer", *Tre karlar: Karl X Gustav, Karl XI, Karl XII*, red. Gudrun Ekstrand (Stockholm: Liber, 1984).
- , "Erik Dahlberg: Landshövding, kungligt råd och generalguvernör", *Stormaktstid: Erik Dahlberg och bilden av Sverige*, red. Leif Jonsson (Lidköping: Läckö institutet, 1992).
- , "Den karolinske ämbetsmannen", *Karolinska förbundets årsbok* 1995.
- Löwy, Michael, *Fire alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the concept of history'* (London: Verso, 2005).
- Malm, Krister, *Musik, massmedier och mångfald* (Stockholm: Rådet för mångfald inom massmedierna, 1997).

- Malmsten, Anders, *Svenska namnboken* (Stockholm: Rabén Prisma, 1996).
- Mannoni, Laurent m.fl., *Light and movement: Incunabula of the motion picture, 1420–1896 = Luce e movimento: Incunaboli dell'immagine animata, 1420–1896* (Gemona: Giornate del cinema muto, 1995).
- Marvin, Carolyn, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 1988).
- Massey, Doreen, *For space* (London: Sage, 2005).
- Mauss, Marcel, *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies* (London: Routledge, 1990).
- McBride, Joseph, *Frank Capra: The catastrophe of success* (London/Boston: Faber and Faber, 1992).
- McLuhan, Marshall, *Gutenberg-galaxen: Den typografiska människans uppkomst* (1962; Stockholm: PAN/Norstedts, 1969).
- , *Understanding media: The extensions of man* (New York: McGraw-Hill, 1964; New York/London: Routledge, 2001).
- , *Media: Människans utbyggnader* (1964; Stockholm: Norstedts, 1999).
- , *Media* (1964; Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan, 2001).
- McNeill, William H., *The pursuit of power: Technology, armed force and society since A.D. 1000* (1982; Chicago: University of Chicago Press, 1984).
- Miller, Daniel, "Introduction", *Materiality*, red. Miller (Durham: Duke University Press, 2005).
- Mirzoeff, Nicholas, *An introduction to visual culture* (London/New York: Routledge, 1999).
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, text, ideology* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1986).
- , *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1994).
- , "Showing seeing: A critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nr 2, 2002.
- , *What do pictures want?* (Chicago/London: University of Chicago Press, 2005).
- , "Echoes of a Christian symbol", *Chicago Tribune* 27/6 2005.
- Moeller, Susan D., *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war and death* (New York/London: Routledge, 1999).
- Moran, Joe, *Star authors: Literary celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000).
- Morgan, David, *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice* (Berkeley, L.A./London: University of California Press, 2005).

- Müller, Leos, *The merchant houses of Stockholm c. 1640–1800: A comparative study of early-modern entrepreneurial behaviour* (Uppsala: Univ., 1998).
- Nagl, Tobias, "Louis Brody and the black presence in German film before 1945", *Not so plain as black and white: Afro-German culture and history, 1890–2000*, red. Patricia Mazón & Renhild Steingröver (New York: University of Rochester Press, 2005).
- Nenno, Nancy, "Feminity, the primitive, and modern urban space: Josephine Baker in Berlin", *Women in the metropolis: Gender and modernity in Weimar culture*, red. Katharina von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997).
- Nielsen, Niels Kayser, "Monument på väg: Kulturarvet i bruk och identitetens topografering", *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, red. Jonas Frykman & Billy Ehn (Stockholm: Carlssons, 2007).
- Niléhn, Lars, *Peregrinatio academica: Det svenska samhället och de utrikes studieresorna under 1600-talet* (Lund: Liber/Gleerup, 1983).
- Nilsson, Sven A., *De stora krigens tid: Om Sverige som militärstat och bondesamhälle* (Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1990).
- Norrhem, Svante, *Uppkomlingarna: Kanslitjänstemännen i 1600-talets Sverige och Europa* (Umeå: Univ., 1993).
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008).
- Odén, Birgitta, "Läskunnighet och samhällsförändring", *Forskning om utbildning*, vol. 2, nr 1, 1975.
- Oettermann, Stephan, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1980).
- Ollén, Bo, *Heidenstam som barnboksförfattare: Om Svenskarna och deras hövdingar* (Hedemora: Gidlunds, 1992).
- Olsson, Bernt, *Spegels Guds verk och hwila: Tillkomsthistoria, världsbild, gestaltning* (Stockholm: Natur och Kultur, 1963).
- Olsson, Henry, *Copyright* (Stockholm: Norstedts Juridik AB, 2006).
- Olsson, Jan, "Framing silent calls", *Allegories of communications: From cinema to the digital*, red. John Fullerton & Olsson (Rom/London: John Libbey, 2004).
- , "One commercial week: Television in Sweden prior to public service", *Television after TV: Essays on a medium in transition*, red. Olsson & Lynn Spigel (Durham/London: Duke University Press, 2004).
- Olwig, Kenneth, *Landscape, nature and the body politic: From Britain's renaissance to America's new world* (Madison: University of Wisconsin Press, 2002).

- Orr, John, & Dragan Klaić, red., *Terrorism and modern drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990).
- Packer, Jeremy, "Becoming bombs", *Cultural Studies*, vol. 20, nr 4, 2006.
- Parker, Geoffrey, *The grand strategy of Philip II* (1998; New Haven/London: Yale University Press, 2000).
- Perlmutter, David D., *Photojournalism and foreign policy: Icons of outrage in international crisis* (Westport, Conn./London: Praeger, 1998).
- Perron, Wendy, "Dance in the Harlem renaissance: Sowing seeds", *Embodying liberation: The black body in American dance*, red. Dorothea Fischer-Hornung & Alison D. Goeller (Hamburg/London: LIT verlag, 2001).
- Persson, John E., *Den vite mannens grav* (Göteborg: Tre böcker förlag, 1986).
- Pipping, Gunnar, Elis Sidenbladh & Erik Elfström, *Urmakare och klockor i Sverige och Finland: Historisk översikt jämte förteckning över personer som verkat inom urmakeri och angränsande hantverk före år 1900* (Stockholm: Norstedt, 1995).
- Ponting, Clive, *World history: A new perspective* (2000; London: Pimlico, 2001).
- Potolsky, Matthew, *Mimesis* (New York/London: Routledge, 2006).
- Pred, Allan, *Urban growth and the circulation of information: The United States system of cities, 1790-1840* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973).
- , *The past is not dead: Facts, fictions, and enduring racial stereotypes* (Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2004).
- Rabinovitz, Lauren, & Abraham Geil, red., *Memory bytes: History, technology, and digital culture* (Durham: Duke University Press, 2004).
- Rahikainen, Agneta, "Hur ser en nationalskald ut? J. L. Runeberg i bilder", *Johan Ludvig Runeberg 200 år*, red. Nina Edgren-Henrichson, Magnus Petersson & Mikael Korhonen (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004).
- , "J. L. Runebergs jubileum för 100 år sedan", *Källan: Svenska litteratursällskapet informerar*, nr 2, 2004.
- Regester, Charlene, "Stepin Fetchit: The man, the image, and the African American press", *Film History*, vol. 6, nr 4, 1994.
- , "The construction of an image and the deconstruction of a star: Josephine Baker racialized, sexualized and politicized in the African-American press, the main stream press, and FBI files", *Popular Music and Society*, vol. 24, nr 1, 2000.
- Renander, Carina, "Jan Guillous historiska romanserie i svensk historiekultur

- 1998–2005”, *Historieforskning på nya vägar*, red. Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros & Ulf Zander (Lund: Nordic Academic Press, 2006).
- Ricoeur, Paul, *Time and narrative*, 3 vol. (1983–1985; Chicago/London: University of Chicago Press, 1984–1988).
- , *The conflict of interpretations: Essays in hermeneutics* (1969; Evanston: Northwestern University Press, 1974).
- , *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
- , *Minne, historia, glömska* (2000; Göteborg: Daidalos, 2005).
- Rieff, David, *Los Angeles: Capital of the third world* (New York: Simon & Schuster, 1991).
- Roberts, Michael, ”Karl XI”, *Sverige och Europa: Studier i svensk historia* (Stockholm: Natur och Kultur, 1969).
- Robinson, Piers, *The CNN effect: The myth of news, foreign policy and intervention* (London/New York: Routledge, 2002).
- Rodell, Magnus, ”Monuments as the places of memory”, *Memory work: The theory and practice of memory*, red. Andreas Kitzmann, Conny Mithander & John Sundholm (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005).
- , *Det brutna svärdet: Minne, monument och unionsupplösning* (Karlstad: Univ., 2005).
- , ”Från gotländska bunkrar till bosniska broar: En reflektion över materiell kultur och monument”, *Minnesmärken: Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, red. Jonas Frykman & Billy Ehn (Stockholm: Carlssons, 2007).
- , ”Stari Most: Historien, förstörelsen, återinvigningen”, *Valör*, nr 1, 2008.
- , ”Fallna soldater och fortifikationer i vildmarken: Det ryska hotet och medielandskapet kring 1900”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
- Rose, Phyllis, *Jazzålderns Kleopatra: En biografi över Josephine Baker* (1989; Stockholm: Norstedts, 1990).
- Ross, Karen, *Black and white media: Black images in popular film and television* (Cambridge: Polity Press, 1996).
- Rudbeck, Johannes, *Svenska Postverkets fartyg och sjöpostförbindelser under trehundra år* (Stockholm: Postverket, 1933).
- Rutledge Fisher, Rebecka, ”Cultural artifacts and the narrative of history: W. E. B. Du Bois and the exhibiting of culture at the 1900 Paris exposition universelle”, *Modern Fiction Studies*, vol. 51, nr 4, 2005.
- Rydén, Per, *Den svenske Ikaros: Berättelserna om Andrée* (Stockholm: Carlssons, 2003).

- Sagne, Jean, "All kinds of portraits", *A new history of photography*, red. Michel Frizot (Köln: Könemann, 1998).
- Samuelsson, Sixten, "Värmlands historia", *En bok om Värmland av värmlänningar*, H. H. Hildebrandsson & Samuelsson (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1917).
- Sandberg, Arnold, *Linköpings stifts kyrkoarkivalier till och med år 1800: En arkiv-historisk undersökning* (Linköping: Sahlström, 1948).
- Sandberg, Mark B., *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
- Sassen, Saskia, "The global city: Introducing a concept", *Brown Journal of World Affairs*, vol. 11, nr 2, 2005.
- Saunders, Nicholas J., red., *Matters of conflict: Material culture, memory and the First World War* (London/New York: Routledge, 2004).
- , "Material culture and conflict: The Great War, 1914–2003", *Matters of conflict*.
- Scannell, Paddy, *Radio, television and modern life* (Oxford: Blackwell Publishing, 1996).
- Schildkrout, Enid, & Curtis A. Keim, red., *The scramble for art in central Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Shivelbusch, Wolfgang, *Järnvägsresandets historia: Om rummets och tidens industrialisering under 1800-talet* (Lund: Arkiv, 1998).
- Schoug, Fredrik, "Offentligt ansikte, aktat namn: Ryktbarhetens villkor", *Res Publica*, nr 46–47, 1999.
- Schwartz, Vanessa R., *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Scott, James C., *Seeing like a state: How certain schemes to improve the human condition have failed* (New Haven: Yale University Press, 1998).
- Sejersted, Francis, *Socialdemokratins tidsålder: Sverige och Norge under 1900-talet* (Nora: Nya Doxa, 2005).
- Semmel, Stuart, "Reading the tangible past: British tourism, collecting, and memory after Waterloo", *Representations*, nr 69, 2000.
- Sharpley-Whiting, T. Denean, *Black Venus: Sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French* (Durham: Duke University press, 1999).
- Shuman, Amy, *Storytelling rights* (Cambridge: Cambridge University press, 1986).
- Sign.: Editors of the Fortune Magazine, *The exploding metropolis* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958).
- Silow, Carl-Axel, *Survey of Congo culture in Sweden* (Statens museer för världskul-

- tur, 2005), <http://www.smvk.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=1260&a=5861> (senast kontrollerad 31/10 2007).
- Simpson, David, *9/11: The culture of commemoration* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).
- Singel, Ryan, "Internet mysteries: How much file sharing traffic travels the net?", *Wired blog network* 5/5 2008, <http://blog.wired.com/27bstroke6/2008/05/how-much-file-s.html> (senast kontrollerad 30/5 2008).
- Singer, Ben, *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts* (New York: Columbia University Press, 2001).
- Snickars, Pelle, "Storstrejken 1909: En mediehistoria", *Medier & politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
- Soja, Edward W., *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory* (London/New York: Verso, 1989).
- , *Postmetropolis: Critical studies of cities and regions* (Oxford/Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000).
- Souza, Philip de, *Seafarers and civilisation: Maritime perspectives on world history* (2001; London: Profile books, 2002).
- Stafford, Barbara Maria, *Good looking: Essays on the virtue of images* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).
- Stehr, Nico, *Knowledge politics: Governing the consequences of science and technology* (Boulder: Paradigm Publishers, 2005).
- Stuart, Andrea, *Showgirls* (London: Jonathan Cape, 1996).
- Sturken, Marita, *Tangled memories: The Vietnam War, the aids epidemic, and the politics of remembering* (Berkeley, London: University of California Press, 1997).
- Sturken, Marita, & Lisa Cartwright, *Practices of looking: An introduction to visual culture* (New York: Oxford University Press, 2001).
- Tarkiainen, Kari, "I Riksens archivum, vad nytt?", *Årsbok för Riksarkivet och landsarkiven* 1994.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, "Mimesis", *The dictionary of the history of ideas: Studies of selected pivotal ideas*, vol. 3, red. Philip P. Wiener (New York: Charles Scribner's Sons, 1973).
- Taylor, John, *Body horror: Photojournalism, catastrophe and war* (New York: New York University Press, 1998).
- Thomas, Nicholas, *Entangled objects: Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).
- Thompson, John B., *Political scandal: Power and visibility in the media age* (Cambridge, Polity Press, 2000).

- Thomson, David, "Shock around the clock", *Sight & Sound*, vol. 13, nr 8, 2003.
- Thorburn, David, & Henry Jenkins, red., *Rethinking media change: The aesthetics of transition* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Thorburn, David, & Henry Jenkins, "Introduction: Toward an aesthetics of transition", *Rethinking media change*.
- Till, Karen E., "Staging the past: Landscape designs, cultural identity and *Errinnerungspolitik* at Berlin's *Neue Wache*", *Ecumene*, vol. 6, nr 3, 1999.
- Tobing-Rony, Fatimah, *The third eye: Race, cinema and ethnographic spectacle* (Durham: Duke University Press, 1994).
- Torell, Ulrika, "Att äta världen: De massproducerade sötsakernas idévärldar i Sverige 1860–1914", *Rig: Kulturhistorisk tidskrift*, nr 1, 2007.
- Tsivian, Yuri, *Early Russian cinema and its cultural reception* (1994; Chicago/London: Chicago University press, 1998).
- Turner, Graeme, *Understanding celebrity* (London: Sage, 2004).
- Tygesen, Peter, *Kongospår: Norden i Kongo – Kongo i Norden* (Stockholm: Etnografiska museet, 2005).
- Uricchio, William, "Historicizing media in transition", *Rethinking media change: The aesthetics of transition*, red. David Thorburn & Henry Jenkins (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
- Waldekranz, Rune, *Så föddes filmen: Ett massmediums uppkomst och genombrott* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1976).
- Waller, Gregory A., *Main street amusements: Movies and commercial entertainment in a Southern city 1896–1930* (Washington/London: Smithsonian University Press, 1995).
- Walsh, Peter, "Rise and fall of the post-photographic museum: Technology and the transformation of art", *Theorizing digital cultural heritage*, red. Fiona Cameron & Sarah Kenderdine (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
- Wang Hansen, André, "Fotografi, folkelighed og forretning", *Dansk mediehistorie*, 2, red. Klaus Bruhn Jensen (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2001).
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie* (Tübingen: Mohr, 1972).
- Weeks, Jim, *Gettysburg: Memory, market, and an American shrine* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
- Veaser, H. Aram, red., *The new historicism* (New York: Routledge, 1989).
- Weibull, Lennart, "massmedier", *Nationalencyklopedin*, band 13 (Höganäs: Bra Böcker, 1994).
- Weimarck, Torsten, *Anatomi och akademi: Några aspekter på människokroppens*

- historia i nya tidens konstnärsutbildning och ateljépraktik, med särskild tonvikt på anatomiundervisningen vid konstakademierna i Stockholm och Köpenhamn fram till 1800-talets början* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1996).
- Vergo, Peter, red., *The new museology* (London: Reaktion Books, 1989).
- Vesterlund, Per, "Biografkultur i Gävle: De första visningarna", *Medierade of-fentligheter och identitet*, red. Björn Hammar (Gävle: Institutionen för hu-maniora och samhällsvetenskap, 2006).
- , "Det televiserade cinemateket: Några nedslag i svensk TV:s visningar av biograf-film", *Mediala hierarkier*, red. Vesterlund (Gävle: Högskolan i Gäv-le, 2007).
- Wetterberg, Gunnar, *Kanslern: Axel Oxenstierna i sin tid*, del 1 (Stockholm: At-lantis, 2002).
- Widmalm, Sven, *Mellan kartan och verkligheten: Geodesi och kartläggning, 1695–1860* (Uppsala: Institutionen för idé- och lärdomshistoria, 1990).
- Wieselgren, Oscar, *Kungl. Maj:ts kanslis historia, 1, Kansliets uppkomst, organisa-tion och utveckling intill 1840* (Uppsala, 1935).
- Williams, Raymond, *Television: Technology and cultural form* (1974; London: Routledge, 1990).
- , *Marxism and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977).
- , *Culture* (London: Fontana Press, 1981).
- Wilson, Andrew, "National history and national identity in Ukraine and Be-larus", *Nation-building in the Post-Soviet borderlands: The politics of national identities*, red. Graham Smith m.fl. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Virilio, Paul, *Krig och film: Perceptionens logistik*, red. Martin Thomasson (Grå-bo: Anthropos, 2006).
- Virno, Paolo, *A grammar of the multitude* (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).
- Vismann, Cornelia, *Akten: Medientechnik und Recht* (Frankfurt am Main: Fischer, 2000).
- Woodward, Christopher, *In ruins* (London: Vintage, 2002).
- Zagarrio, Vito, "It is not a wonderful life: For a counter-reading of Capra", *Frank Capra: Authorship and the studio system*, red. Robert Sklar & Zagarrio (Philadelphia: Temple University Press, 1998).
- Zelizer, Barbie, *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye* (Chicago/London: Chicago University Press, 1998).
- , "When war is reduced to a photograph", *Reporting war: Journalism in war-time*, red. Stuart Allan & Zelizer (London/New York: Routledge, 2004).

- Zielinski, Siegfried, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
- Zlatev, Jordan, "Mimesis: The 'missing link' between signals and symbols in phylogeny and ontogeny?", *Mimesis, sign and language evolution*, red. Anneli Pajunen (Turku: Turun yliopisto, 2002).
- Ågren, Henrik, *Tidigmodern tid: Den sociala tidens roll i fyra lokalsamhällen 1650–1730* (Uppsala: Univ., 1998).
- Åhlén, Bengt (†1955), *Ord mot ordningen: Farliga skrifter, bokbål och kättarprocesser i svensk censurhistoria* (Stockholm: Ordfronts förlag, 1986).
- Öhman, Nina, *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla* (Stockholm: Bonniers, 1994).
- Örback, Alfred, "Lantmäteriet och dess äldre kartarbeten", *Sveriges kartor*, Sveriges Nationalatlas, [band 1], red. Ulf Sporrang & Hans Fredrik Wennström (Höganäs: Bra Böcker, 1990).
- Östberg, Wilhelm, *När Afrika kom oss nära* (Stockholm: Etnografiska museet, 2002).

Medverkande

KARI ANDÉN-PAPADOPOULOS är forskarassistent vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation (JMK), Stockholms universitet. Hennes forskning är inriktad på bildjournalistik, visuell kultur och krig. Andén-Papadopoulos disputerade på avhandlingen *Kameran i krig: Den fotografiska iscensättningen av Vietnamkriget i svensk press* (2000), och för närvarande arbetar hon med en bok om krigsrepresentationer och visuell kultur på internet.

ANDERS EKSTRÖM är docent i idé- och lärdoms historia och verksam som forskare vid Avdelningen för teknik- och vetenskapshistoria vid Kungliga tekniska högskolan i Stockholm. Han har publicerat artiklar och böcker om flera aspekter av 1800- och det tidiga 1900-talets kulturhistoria, bland annat med inriktning på mediehistoria. För närvarande driver han forskningsprogrammet ”Mediating Public Knowledge, 1850–2000” i samarbete med en grupp forskare från Umeå, Uppsala och Stockholms universitet.

RASMUS FLEISCHER är doktorand vid den nationella forskarskolan i historia, och verksam vid Samtidshistoriska institutet, Södertörns

högskola. I sitt pågående avhandlingsprojekt studerar han musiklivets villkor i reproducerbarhetens tidsålder.

JOHAN FORNÄS är professor i medierad kultur vid Tema kultur och samhälle (Tema Q) och förestår Advanced Cultural Studies Institute of Sweden (ACSIS) vid Linköpings universitet. Hans forskning rör kulturstudier av mening, identitet och makt i musik och medier, med böcker som *Cultural theory and late modernity* (1995), *Moderna människor* (2004) och *Consuming media* (2007).

LOTTEN GUSTAFSSON REINIUS är forskarassistent i etnologi vid Stockholms universitet. Hennes forskning rör iscensättningar av kollektiva fantasier om det historiskt eller geografiskt "Andra". Gustafsson Reinius disputerade 2002 på avhandlingen *Den förtrollade zonen: Lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*. Hon har också medverkat i tidskrifter och antologier, senast i *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (2006) och *Encountering foreign worlds: Experiences at home and abroad* (2007).

THOMAS GÖTSELIUS är doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet. Han är redaktör för skriftserien Mediehistoriskt bibliotek och har redigerat flera antologier, varav den senaste var Michel Foucault, *Diskursernas kamp: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson* (2008). Götselius avslutar för närvarande sin doktorsavhandling *Själens medium: Skrift och subjektbildning i Nordeuropa 1500–1700*.

YLVA HABEL är forskarassistent vid Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Hon försvarade 2002 sin avhandling *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state*. Hennes pågående bokprojekt, där medie-, kulturhistoriska och postkoloniala perspektiv sammanförs, har arbetstiteln "Black impulse: The Stockholm reception of Joséphine Baker".

JOHAN JARLBRINK är doktorand vid Tema kultur och samhälle (Tema Q), Linköpings universitet. Han undervisar också i pressvetenskap vid Lunds universitet. Jarlbrinks avhandlingsprojekt handlar om hur journalistrollen diskuterades och iscensattes i Sverige 1870 till 1930.

SOLVEIG JÜLICH är forskarassistent vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet. Hennes forskning är inriktad mot vetenskapernas kultur- och mediehistoria från 1800-talets mitt och fram till idag. Hon disputerade 2002 på avhandlingen *Skuggor av sanning: Tidig svensk radiologi och visuell kultur*. För tillfället arbetar hon med ett projekt om Lennart Nilssons vetenskapliga och medicinska fotografier. Jülichs senast publicerade bok är antologin *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (2006, tillsammans med Anders Ekström och Pelle Snickars).

PATRIK LUNDELL är idéhistoriker och verksam som forskare vid Tema kultur och samhälle (Tema Q), Linköpings universitet. Lundells forskning har huvudsakligen kretsat kring tidningspressens idé- och mediehistoria. Han disputerade 2002 på *Pressen i provinsen: Från medborgerliga samtal till modern opinionsbildning 1750–1850*. Ett pågående projekt handlar om hur den svenska pressen iscensatt sig själv i olika medier och med hjälp av olika publikker.

ANDREAS NYBLOM är verksam vid Tema kultur och samhälle (Tema Q), Linköpings universitet. Han disputerade under våren 2008 på avhandlingen *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*.

JAN OLSSON är professor i filmvetenskap vid Stockholms universitet. Han har lett en rad större forskningsprojekt och varit gästprofessor vid flera universitet – oftast i USA. Olsson har publicerat en mängd böcker och ännu flera uppsatser i vetenskapliga tidskrifter. Bland annat är han redaktör för *Allegories of communication* (2004) och *Television after TV* (2004).

MAGNUS RODELL är verksam vid Institutionen för idé- och lärdoms-historia, Uppsala universitet. Han disputerade 2002 på avhandlingen *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*. Rodell har publicerat flera artiklar kring monument och minneskultur, bland annat *Det brutna svärdet: Minne, monument och unionsupplösning* (2005).

ÖRJAN SIMONSON är verksam som högskolelektor och forskare vid Södertörns högskola. Han disputerade 1999 i historia på avhandlingen *Den lokala scenen: Torstuna härad som lokalsamhälle under 1600-talet*. Simonsons senast publicerade bok är *Herraväldet i helgedomen: Uppsala domkyrkas förvaltning cirka 1530–1860* (2008, utgiven av Upplandsmuse-et). Sedan 2006 deltar han i projektet ”The 17th century media revolution in the Baltic area”.

PELLE SNICKARS är mediehistoriker och verksam som forskningschef vid Statens ljud- och bildarkiv. Snickars bedriver forskning kring historiens medialitet, och har nyligen varit medredaktör till boken *Berättande i olika medier*. För närvarande arbetar Snickars med tre bokprojekt vilka kommer att publiceras under 2009: *Ufa-journalen 1941–45*, *Citizen Schein: Texter av och om Harry Schein* samt antologin *A YouTube Reader*.

PER VESTERLUND är verksam som universitetslektor vid Högskolan i Gävle. Han disputerade 2000 vid Stockholms universitet på den filmvetenskapliga avhandlingen *Den glömde mannen: Erik ”Hampe” Faustmans filmer*. Som redaktör har han gett ut *Mediala hierarkier* (2007) samt *Svensk television: En mediehistoria* (2008, tillsammans med Anna Edin). Vesterlund har publicerat en rad artiklar kring tidig lokal filmkultur, den svenska arbetarrörelsens filmverksamhet samt relationen mellan biografilm och television.

TORSTEN WEIMARCK är professor i konstvetenskap vid Lunds universitet. Han har under många år bedrivit forskning bland annat kring representationer av kroppen i konst och vetenskap. Bland talrika pu-

blikationer kan nämnas *Den normala kroppen: Några förvandlingar i bildkonsten av ett anatomiskt motiv* (1989), *Akademi och anatomi* (1996) och *Design och konst: Texter om gränser och överskridanden* (2003).

SVEN WIDMALM är professor vid Tema Teknik och social förändring (Tema T) vid Linköpings universitet. Hans forskning ligger inom områdena vetenskapshistoria och vetenskapsstudier. Bland annat har han publicerat arbeten kring astronomins och fysikens sociala, kulturella och vetenskapliga historia från 1700-talet och framåt. För närvarande arbetar Widmalm med ett projekt om den tidiga biokemin och dess relationer till industri och (forsknings)politik.

