LUND UNIVERSITY

Återkopplingar

Cronqvist, Marie; Lundell, Patrik; Snickars, Pelle

2014

Link to publication

Citation for published version (APA):
Cronqvist, M., Lundell, P., & Snickars, P. (Red.) (2014). *Återkopplingar*. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 28). Mediehistoria, Lunds universitet.

Total number of authors:
3

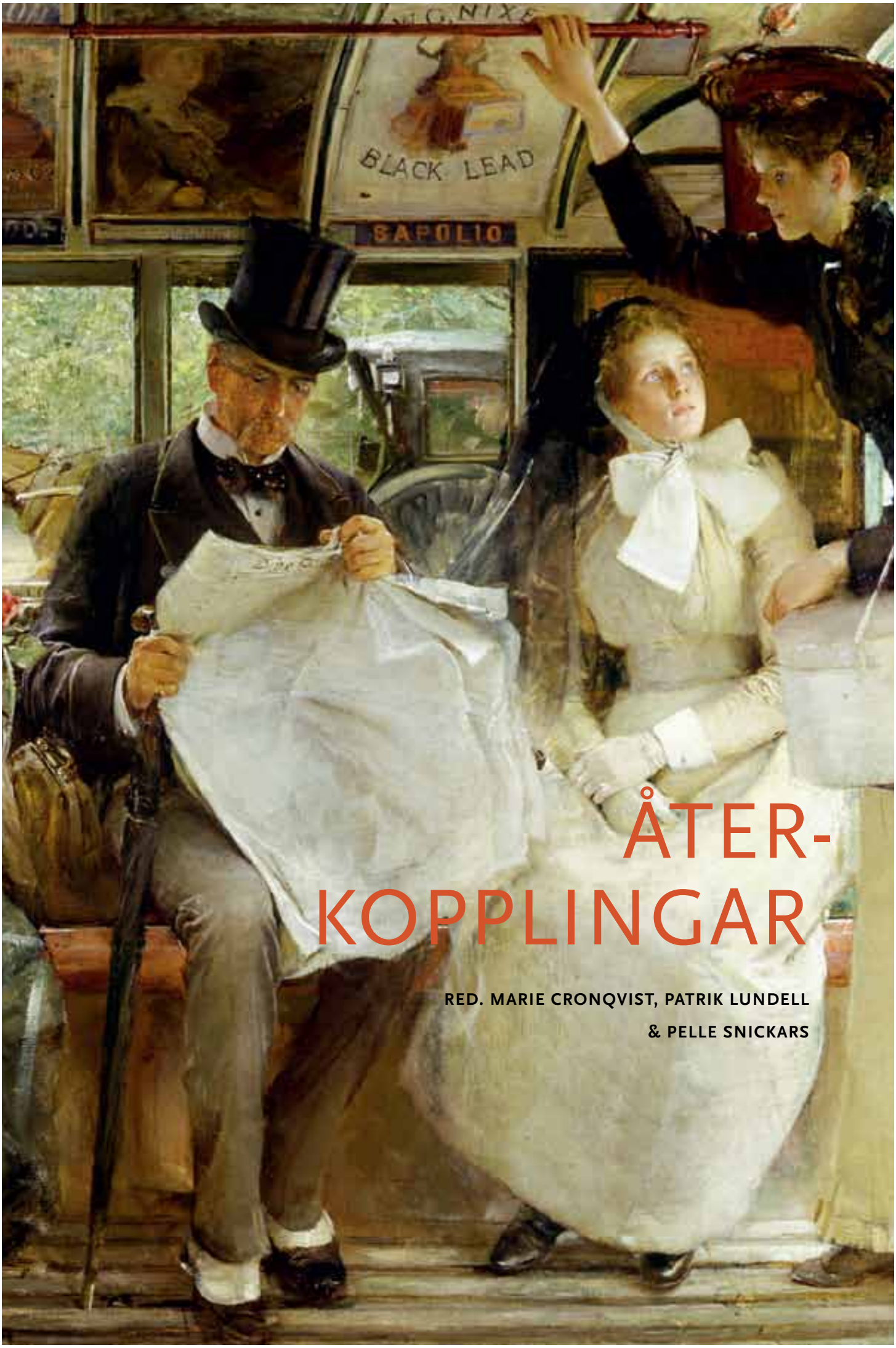
General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



ÅTER-KOPPLINGAR

RED. MARIE CRONQVIST, PATRIK LUNDELL
& PELLE SNICKARS

ÅTER-
KOPPLINGAR

RED. MARIE CRONQVIST, PATRIK LUNDELL
& PELLE SNICKARS

MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 28

MEDIEHISTORISKT ARKIV publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Marie Cronqvist (Lunds universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Mats Jönsson (Lunds universitet) och Pelle Snickars (Umeå universitet).

Redaktör: Patrik Lundell (Lunds universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i PDF-format från www.mediehistorisktarkiv.se Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/.
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet
MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 28

Utgivningen har möjliggjorts genom generösa bidrag från Stiftelsen Olle Engkvist Byggmästare.

Grafisk form och omslag: Johan Laserna
Tryck: Studio RBB, Riga 2014

ISSN 1654-6601
ISBN 978-91-981961-2-2 (tryck)
ISBN 978-91-981967-0-2 (pdf)

Innehåll

Inledning 9
MARIE CRONQVIST, PATRIK LUNDELL & PELLE SNICKARS

OM FÄLTET

Transdisciplinära varianter och strategier. Mediehistoria möter medicinhistoria 31
SOLVEIG JÜLICH

När medier blev vetenskap. Om tre nordiska massmediekonferenser 1972–1974 51
PER VESTERLUND

Ett medium med historia. Filmstudiorörelsens roll i synen på filmen som konstart 71
BENGT BENGTSSON

Hur analyseras mediehistorien? Sex böcker – sex strategier 87
HENRIK G. BASTIANSEN

VID SKRIVBORDET

Ritualer vid skriftkulturens altare. Skrivbordets och arbetsrummets mediehistoria 109
ANDREAS NYBLOM

Skrivbordsprodukter.
Om kommunikationens materialitet
på 1940-talets kontor 135
CHARLIE JÄRPVALL

Redaktionella skrivbordsprodukter 1900 & 2000 149
JOHAN JARLBRINK

I NÄTVERKET

Telegrafi – kommunikativt rum och mental horisont 165
ULRIK LEHRMANN

Det vakande världsögat.
Global överblick genom lokala
dagstidningar 1935 till 1970 181
MATS HYVÖNEN

Kassetten, radion och hemdatorn 203
JÖRGEN SKÅGEBY

Från lagringskultur till streamingkultur.
Om att skriva samtidens näthistoria 219
RASMUS FLEISCHER

FRAMFÖR BILDEN

Iscensättningar av koloniala erfaren-
heter på cirkus och i mänskliga zoon.
Svenska affischer i mediesystemet kring 1900 237
ÅSA BHARATHI LARSSON

Mediering av växter under 600 år.
Om reproduktionsteknikens betydelse
för avbildning och uppfattning 263
GUNILLA TÖRNVALL

Outsidern i centrum.
Bo Cavefors bokförlag 287
RAGNI SVENSSON

UR ARKIVET

Biblioteksmaterialiseringar.
Krigsbyten, samlingsordningar och rum
i Uppsala universitetsbibliotek under 1600-talet 309
EMMA HAGSTRÖM MOLIN

Att producera och läsa mikrofilmad
samt digitaliserad dagspress – ett forskarperspektiv 329
CHRISTIAN WIDHOLM

Dokument, taktilitet och ”diakronisk doft”.
Om några förmågor och egenskaper
hos det analoga och det digitala 349
KRISTINA LUNDBLAD

Överflöd, brist och begagnade medier 365
PELLE SNICKARS

Litteratur 385
Medverkande 407
Personregister 413

Inledning

MARIE CRONQVIST, PATRIK LUNDELL
& PELLE SNICKARS

Hur skriver man *inte* mediehistoria? Den lätt provocerande frågan ställde den tyske mediearkeologen Wolfgang Ernst för några år sedan i artikeln ”Von der Mediengeschichte zur Zeitkritik”.[1] Förflutenhetens medieteknologier *producerar* nämligen tid, påpekade han – men på helt andra sätt än strikt medie*historiskt*. Att bokstavligen skriva fram mediehistoria med utgångspunkt i medier som tekno-temporalt ibland fungerar ickelinjärt kan leda till problem. För mediemaskiner har ofta en specifik temporalitet som inte med nödvändighet är densamma som mediehistoriens. Ibland pratar man om *tidsbaserade medier*, vilka exempelvis i strömmande skepnad blivit allt vanligare på webben. Tar man ett sådant begrepp på allvar stipulerar (vissa) medier en sorts inre temporalitet (*Eigenzeit*) som understundom skiljer sig från den historiska linjäritet vi är vana vid. I datalogiska mediesammanhang kan man exempelvis anföra att loopad algoritmisk, eller rekursivt återanropad, temporalitet avsevärt skiljer sig från kronologisk tidsföljd. Linjär kod bygger upp digitala medier, men den fungerar allt annat än linjärt. På en sorts mikroteknologisk nivå råder därför en annan tidsuppfattning – *i mediet*.

Men Ernst menade alltså att det även gäller medier i det förflutna. Man bör därför inte falla för frestelsen att skriva mediehistoria, påpekade han, utan med utgångspunkt i mediet kritiskt överväga, prova eller åtminstone potentiellt tänka (medie)tid cykliskt, repetitivt – eller rentav temporalt motvalls. Konkret kan man till exempel fråga sig vilken slags tidsuppfattning som elektromagnetiska vågor, det vill säga radio, egentligen genererar? Som framväxande disciplin har det mediearkeologiska forskningsfältet varit strikt materialitetsorienterat; det har främst ägnat sig åt artefakter eller speciellt teknologiskt präglade mediesituationer. Det vill säga, exakt *vad* händer när en radioapparat tar emot en utsändning? ”Oavsett

om denna radio är av en gammal eller ny modell", påpekar Ernst, "sker sändningen alltid i nuet. I motsats till mediehistoria [...] utgår mediearkeologi preliminärt från apparatens tidsmässiga perspektiv och en estetik av mikrotemporala processer."[2] I jämförelse med mer traditionella mediehistoriska analysmodeller handlar det om att uppmärksamma mediers alternativa temporaliteter. Inte sällan är de baserade på mikrotemporala processer som är annorlunda än traditionell narrativ logik. I Ernsts tappning är mediearkeologi såtillvida en uppgörelse med hur mediehistoria alltid skrivs på ett linjärt och berättande sätt. "Mediearkeologi är en kritik av mediehistoria som berättelse [media history in the narrative mode]", som han summerat i en intervju med medieteoretikern Geert Lovink.[3]

Att (be)skriva mediehistoria

Vi hävdar att mediehistoria kan – och bör – skrivas på många olika sätt. Om inte annat vittnar denna bok om det. *Återkopplingar* är alltså inte en kritik av *hur* mediehistoria skrivs – eller *att* den skrivs. Tvärtom menar vi att det (åtminstone i Sverige) bedrivs alltför lite mediehistorisk forskning. Av den anledningen behöver man inte med nödvändighet bejaka tysk, teoridriven mediearkeologisk analys även om den stundtals framstår som högst originell. Kritiserad är den jämväl. Den mediearkeologiska optik som riggas har bland annat beskyllts för att vara teknikdeterministisk. Om, eller snarare när, (medie)tekniken driver samhällsutvecklingen blir människan – *der sogenannte Mensch* i kittlersk tappning – närmast överflödig. I alla fall står studier av mediebruk inte högt på agendan. I den meningen är alla mediearkeologer en sorts maskinfetischistiska reduktionister, vilka på det stora hela glömt att medier trots allt behöver subjekt och användarpraktiker för att överhuvudtaget skapa mening. Med tidskritiska medieprocesser kan man möjligen få korn på diverse inherenta medieteknologiska egenheter. Men synsättet riskerar att dölja mer än det uppenbarar. Väl *i mediet* försvinner om inte annat precis all form av medieumgänge.

Att det existerar en betydande akademisk klyfta inom mediestudiefältet mellan den här typen av "tysk medieteori" och anglosaxisk *cultural studies* eller massmedial representations- eller effektforskning à la MKV är därför inte ägnat att förvåna. Står mediehistoriska frågeställningar i fokus är detta forskningslägen som knappt talar med varandra – möjligen förbi, *en passant*. Det är bekymmersamt. Trots att bägge forskningsfälten (ibland)

intresserar sig för mediehistoria i vid bemärkelse är perspektiven så radikalt skiftande att något reellt akademiskt utbyte inte förefaller äga rum. Givetvis finns undantag, men en lika anekdotisk som illustrativ bevisföring i sammanhanget kan tillskrivas en studieresa som en av oss redaktörer (Snickars) nyligen gjorde under våren 2014 i Tyskland tillsammans med RJ:s områdesgrupp kring medialisering. Under ett studiebesök vid Bremens universitet, hos den forskargrupp som där ägnar sig åt medialiseringsteori och så kallade kommunikativa figurationer,[4] var det påtagligt att dessa tyska forskare överhuvudtaget inte hade någon dialog med nationella kollegor inom det mediearkeologiska fältet. Tvärtom uttrycktes vid upprepade tillfällen närmast förakt för den senare typen, som man uppfattade som teknikreduktionistisk medieforskning.

I den här boken kommer emellertid båda synsätten till tals, stundtals i dialog. Boken utgör nummer 28 i serien Mediehistoriskt arkiv, och är resultatet av konferensen ”Kulturhistorisk medieforskning III” som hölls våren 2013 vid Lunds universitet. Den var delvis inspirerad av mediearkeologiska synsätt, men framför allt visade den upp en mediehistorisk mångfald som det bara är alltför lätt att glömma bort. På konferensen presenterades en mångfald medieformer, till exempel *fish-eye*-fotografier, skärmbildsbussar, skrivbord, papper, affischer, romaner, kassetter, radio, familjefotografier, telegraf, film, fonogram, telefon, uppslagsverk, digitala ljudteknologier, moln, boulevardpress, kändisporträtt, journalistisk teater, herrtidningar, litografier, barnböcker, mikrofilm, fotomontage, brev, dokusåpor, livsstilsmagasin, bloggar, utställningar, enkäter, pressklipp, begagnade mp3-filer, besvärsskrifter, krigsbyten, biblioteksbyggnader och iPhones.

En ambition med kulturhistorisk medieforskning har varit att genom ett breddat mediebegrepp överbrygga – och därigenom förnya – studiet av mediernas historia. För om den mer traditionella medie- och kommunikationsvetenskapen inte gillar mediearkeologiska synsätt, så finns det flera beröringspunkter mellan dessa traditioner *och* den kulturhistoriskt orienterade medieforskning som under det senaste decenniet vuxit fram i Sverige. Som påtalats har mediearkeologin och det som ibland internationellt kallas för *German Media Theory* sina brister. Det gör dock inte att nya synsätt på mediehistoria simpelt kan avfärdas bara för att gammal medieteknik står i fokus snarare än, säg, det återkommande studiet av tevepubliker. Den ovilja – som alltså emellanåt tenderar att övergå till ren aversion – som finns inom MKV-fältet mot andra sätt att studera medier-

nas historia än den traditionellt institutionella, handlar i så måtto också om en krypande rädsla för att mediestudier håller på att mutera till något annat än vad det varit. Den kan också röra sig om komplett ignorans, och yttra sig i att man generellt inom MKV knappt är medveten om andra mediehistoriska forskningsinriktningar, vilket enligt vår uppfattning ofta är fallet i Sverige. Med några få undantag, som Kristoffer Gansings avhandling, *Transversal media practices* (2013)[5], lyser nya sätt att studera mediehistorien med sin frånvaro inom MKV – och det gäller inte enbart tysk medieteori med historiska förtecken, utan även amerikansk kulturhistorisk medieforskning med företrädare som Lisa Gitelman. Problemet är dock större och inte enbart mediehistoriskt. För vill man vara polemisk – eller rentav illvillig – kan de svenska medievetarnas ointresse faktiskt ses som ett tecken på att MKV-ämnet hamnat på efterkälken och gradvis placerats i periferin, med ett lika nattståndet som återkommande fokus på medier och demokrati. På mer än ett sätt har man missat, eller inte velat se, att de flesta humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner i dag faktiskt ägnar sig åt medier – på högst olika sätt.

Schematiskt menar vi att det finns två övergripande skäl till varför mediestudier generellt håller på att ändra karaktär. Det sker dels av mediehistoriska skäl – vilka utförligt kommer att beskrivas i det följande – och dels av samtida digitala skäl. I det senare fallet är det uppenbart för var och en att alla medier i dag är digitala. De kan rentav reduceras till kod. Medier är därför inte vad de en gång var, och de som producerar dem är i ökande omfattning också allt annat än traditionella medieproducenter. Naturligtvis finns de dominerande mediehusen kvar, men de får mer och mer konkurrens av rena teknikföretag som Google, Facebook, Apple, Amazon, Twitter etcetera – en samtida trend som även den luckrar upp ett traditionellt mediebegrepp. På vilket sätt de senare är att betrakta som medieproducenter är inte det enklaste att svara på; nya akademiska forskningsfält som mjukvarustudier, *social media studies* eller digital humaniora arbetar dock idogt på andra förklaringsmodeller än de gängse. Och de är alla vetenskaper som har sin bas i en sorts digitala mediestudier. En av de stora utmaningarna som digitaliseringen av medielandskapet ställer medieforskningen inför handlar i så motto om att gå vidare från mer traditionella samhällsvetenskapliga eller humanistiska studier av teknologins effekter till att i ökande grad ifrågasätta *själva* teknologin och den information/vetande/kunskap som produceras genom nya gränssnitt, data protokoll, visualiseringsverktyg eller datamodeller. Som en randanmärk-

ning kan man därför anföra att samtidens ökade digitala fokus på teknik faktiskt givit mediearkeologerna vatten på sin kvarn.

Kulturhistoriens medialitet

Innevarande år syns det oss redaktörer som om det finns extra många skäl till att *inte* hörsamma Ernst uppmaning att *inte* skriva mediehistoria. 2014 är nämligen ett år när man knappast kommer undan det förflutna, och då framför allt inte i medial form. För hundra år efter första världskrigets utbrott gör *kulturhistoriens medialitet* sig ständigt påmind – om så linjärt berättad eller inte. 1900-talets urkatastrof är ju på många sätt själva utgångspunkten för vår egen tid. Före ter sig det mesta olikt, efter finns otaliga kontinuiteter. 1914 är närmast som en sorts motor för historiens återkomst – i medial form. Hågkomsten av det stora kriget är oupphörligen närvarande: vid läs- och skrivbordet, i nätets utbud, framför teveskärmen. Det är perspektiv som också karakteriserar den här boken. Ur mediehistoriens arkiv lyfts återkommande bilder, filmer, texter och ljud fram för att (åter) beskådas och lyssnas till. Minnet av det stora kriget går i allra högsta grad i mediemodernitetens tecken.

Mediehistorien tar nu förstås inte sin början 1914. Men 1900-talet är i betydande omfattning ett medialt århundrade, på många sätt mer så än föregående sekler. Händelse- och mediehistorien sammanfaller inte alltid, men just 1914 bildar på flera sätt utgångspunkten för en åtminstone kvantitativt tilltagande *medialisering* av samhälle, kultur och vardagsliv. Samtidigt kan man tvista länge om när denna process egentligen sätter fart på allvar. Moderna medier är dock inte sällan just *moderna* teknologier; text utmanas som bekant årtiondena kring 1900 av andra lagringsformat som fonografrullar, celluloidremsor och ögonblicksfotografi. Under 1900-talets första decennier sker också en närmast explosiv tillväxt av alltmer individualiserade kommunikationsformer som brev, vykort och amatörfotografier.

Om inte annat är det uppenbart i de mängder av aktiviteter som anordnas inom ramen för den stora kulturarvsportalen Europeanas satsning på att uppmärksamma hundraårsjubiléet av krigsutbrottet 1914 – även om man tydligt också framhållit att det knappast handlar om ett regelrätt jubileum av detta blodbad. Europeana har under ett par års tid digitaliserat samlingar på ett tjugotal olika europeiska nationalbibliotek. Det är ett digitalt arkiv som snart omfattar en halv miljon bildobjekt. På

sajten ”Europeana 1914–1918 – untold stories & official histories of WW1” finns ytterligare material, både i aktivt insamlad och digitalt inskannad form. Mediematerialet inkluderar cirka 5 000 brev, 2 500 dagböcker, 1,3 miljoner fotografier, 700 timmar film, ett tusental officiella dokument och 3 000 vykort. Det är även dessa materialkategorier som används som ”Types” på sajten *europeana1914-1918.eu*. Tanken är att materialet ska komma till användning, både av forskare och en intresserad allmänhet – för deltagande och delande är numera den digitala mediehistoriens kungstanke.[6]

Som akademiker ter det sig omöjligt att inte närma sig den här typen av historiskt källmaterial utan att i någon mån reflektera över dess mediala – och mediehistoriska – karaktär. Det handlar ofta om en sorts mediearkeologiska fynd, men i empirisk form snarare än som teoretiska koncept. Lägger man till kategorin ”Remembrance” som på webbsajten listar olika former av krigsmemorabilia som järnkors, krigsmonument, minnestallrikar med Kaiser Wilhelm II, en järnpanna ”zum Gedenken an das Kriegsjahr 1916” eller reservisten Alois Loichingers ölkrus – skänkt av frontkamrater som minne under konvalescens strax innan det att reservisten avlidit på lasarettet på grund av svåra skador – går det inte att negligera den kulturhistoriens medialitet som dessa objekt vittnar om.

På Europeanas förstavärldskrigssajt skulle vi vilja hävda att denna kulturhistoriens medialitet framträder på åtminstone tre olika sätt, vilka väl illustrerar perspektiv som återkommer i denna bok. För det första framstår det som otvetydigt att händelser i det förflutna, som exempelvis första världskriget, är otänkbara utan de mediala spår de lämnat efter sig. På sajten *europeana1914-1918.eu* är det kanske som mest framträdande i den klippfilm som sammanställts ur en mängd filmarkiv där kriget iscensätts med både dokumentära och iscensatta sekvenser – det vill säga, redan då var den *medierade bilden* av kriget ett uppenbart faktum. Autenticitet är inte sällan en sorts medial effekt som regleras av förutsättningarna kring exempelvis en filminspelning – och dess propagandistiska syfte i detta sammanhang. Det påverkar naturligtvis det material som sedan hamnar i arkivet. Men dess mediala dimension bör man inte ta miste på.

För det andra framträder det insamlade och hundraåriga krigsmaterialet i ett nytt gränssnitt – internet. Europeana är ett digitalt webbarkiv, och i det digitala arkivet är den mediala aspekten av historiens kvarlämningar och spår alltid påtaglig. I viss mån har man här att göra med en sorts dubbel mediering; först i exempelvis filmform och sedan som digital video.

Alois Loichingers ölkrus. Ur *europeana1914-1918.eu*.

Digitalisering är dock ingen neutral process, snarare en aktivitet som ständigt förskjuter betydelser och förändrar innebörder och mening. Visserligen är den digitala kulturen överlag dynamisk och interaktiv, till exempel är det uppenbart när det gäller digital kompression av fotografier. Bildformatet JPEG är sedan mer än ett decennium standard för så kallad destruktiv kompression, det vill säga en form av datakompression där den ursprungliga bildinformationen går förlorad till förmån för att bildfilen blir mer kompakt – en digital kvalitetsförlust som inte alltid är synlig för ögat på skärmen (men ofta i andra sammanhang). Det historiska originaldokumentets informationskapacitet är i digital form alltså inte längre bestämd, utan kan i princip redigeras och manipuleras hursomhelst. Det ligger i digitaliseringens natur, och det vet alla som någon gång använt Photoshop. Men det kan också gälla så kallad OCR-skannad äldre analog text, där alla bokstäver inte alltid kodas på ett korrekt sätt. Ursprungsbetydelsen i exempelvis gamla tidningslägg går då förlorad, och digitaliseringen ger följaktligen upphov till en förvrängd kopia. Krig förvrider verkligheten – medier likaså.

För det tredje är det uppenbart att högst olika materiella objekt kan tilldelas en kommunikativ funktion. De insamlingsaktioner som Europeana ägnat sig åt under senare år när det gäller att förteckna material om första världskriget är ett illustrativt exempel på detta. Att betrakta reservisten Alois Loichingers ölkrus som en medieform vilken förflyttar mening från ett då till ett nu ter sig därför som fruktbart. Den kulturhistoriska medieforskning som den här boken argumenterar för handlar just om en omorientering från den mer traditionella medie- och kommunikationsvetenskapens syn på medier, mot en bredare förståelse av mediebegreppet. Med ett generösare mediebegrepp och med nyare analytiska insikter kan man nämligen som regel fördjupa den mediehistoriska förståelsen. Även ett ölkrus kan fungera som medieform.

Kulturhistorisk medieforskning – då och nu

Kulturhistorisk medieforskning – vad är det, och vilka är det som ägnar sig åt den här typen av mediestudium? Den kulturhistoriska medieforskningen har under de två senaste decennierna vuxit fram i kölvattnet av den kulturella vändningen inom de historiska vetenskaperna. Fältet kan sägas kännetecknas av en nyorientering såväl empiriskt som teoretiskt, exempelvis med utgångspunkt i ett bredare mediebegrepp, fokus på

mediers inbördes relationer och på materiellt handfast mediering (snarare än svävande representationer). Som det heter i en annan nyligen utkommen bok i denna serie (redigerad av två av oss redaktörer, Cronqvist och Lundell, tillsammans med Johan Jarlbrink): ”Mediehistoria kan inte längre vara en samling monomediala historier som beskriver olika mediers utveckling på ett linjärt sätt.”[7] Snarare bör det utgöra ett forskningsområde som betonar inter- och multimedialitet. Här finns med andra ord flera likheter med mediearkeologiska tillvägagångssätt. Därtill behöver relationen mellan gamla och nya medier återkommande problematiseras, inte minst med tanke på den teknologiska amnesi som ofta kännetecknar den samtida digitala diskussionen. Vår egen tids digitaliseringsprocesser lider ofta betänkligt av att inte historiseras på ett adekvat sätt.

I ett internationellt perspektiv är kulturhistorisk medieforskning inte något etablerat och homogent forskningsfält i stil med exempelvis mediearkeologi. Men för svenskt vidkommande kan man numera med fog tala om ett forskningsfält med betydande tvärvetenskaplig profil. Den svenska kulturhistoriska medieforskningen har på lite olika sätt tagit form genom ett nätverksbetonat nationellt samarbete, bokpublikationer och konferenser, aktiviteter som nu pågått i snart femton år. I korthet tog detta samarbete sin utgångspunkt i ett tvärvetenskapligt mediehistoriskt seminarium som Anders Ekström och en av oss redaktörer (Snickars) påbörjade i Stockholm och Uppsala 2002–2003, och som sedan vidareutvecklats i Lund (via Linköping) av en annan av oss redaktörer (Lundell). Forsknings- och publikationsmässigt utgör boken *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* ett slags startpunkt, och det var dessutom den första boken i serien Mediehistoriskt arkiv. Arbetet med den boken pågick under 2005 och den publicerades året efter. Det är nu snart tio år sedan, och tar man fasta på vad som påpekades i bokens introduktion kan man bland annat notera en fascination inför mediebegreppet *per se* – samt vilken typ av mediestudier det då hade resulterat i. ”I svensk mediehistorisk forskning har ett formellt mediebegrepp varit i princip allenarådande”, påpekades det bland annat, ”både inom de historiska disciplinerna och inom det medie- och kommunikationsvetenskapliga fältet. Den historiska forskning som bedrivits inom medievetenskapen har i huvudsak varit inriktad på massmediernas institutionshistoria eller journalistikens historia under 1900-talet.” Situationen i dag är möjligen något förändrad (till det bättre), men att historiska medieperspektiv fortsatt har begränsat utrymme inom svensk medievetenskap beror (fortsatt) på att MKV-ämnet i Sverige

strängt taget är en del i en samhällsvetenskaplig tradition som ofta är ganska historielös – till och med kring sin egen tillblivelse.[8]

Det finns därför skäl att lyfta fram att den kulturhistoriska medieforskningen alltid betraktat sig som ett fält *mellan* discipliner. Den har inte sett sig som en del av MKV, utan har snarare tagit spjärn mot denna (och andra medieämnen), såväl metodologiskt som empiriskt. Redan i introduktionen till *1897* påtalades att den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen dels syftade till att lyfta fram andra medieformer och tidsperioder (än de som i regel studeras inom MKV), dels hade ambitionen att använda andra teoretiska utgångspunkter än den traditionella historiska medieforskningen om 1900-talets massmedier. Tendensen, påtalades det då, har ”inte i första hand varit ett resultat av en nyorientering inom den traditionella medievetenskapen”. Inspirationen kom snarare från andra discipliner: ”i första hand visuella kulturstudier med historisk inriktning, vad som har kallats ’den nya filmhistorien’, samt den forskning som utvecklats kring begreppet ’nya medier’.”[9]

Forskningsimpulser från dessa fält är fortsatt märkbara inom dagens kulturhistoriska medieforskning, men de har tio år senare naturligtvis kompletterats av andra perspektiv, som exempelvis mediearkeologi. Jämför man med situationen då *1897* kom till, menar vi redaktörer att ytterligare två övergripande mediala tendenser (eller processer) har tillkommit vilka (implicit och explicit) påverkat den kulturhistoriska medieforskningen. På ett generellt plan kan de sammanfattas som *medialisering* och *digitalisering* – där den senare givetvis hänger samman med, och utgör en förlängning av den ”nya medie”-forskning som apostroferades i *1897*. Kring digitaliseringsbegreppet finns inte något samstämmigt teorifokus, men när det gäller digitala frågeställningar är det naturligtvis många humanistiska vetenskapsinriktningar som i dag ägnar sig åt ”det digitala”. Ibland sammanfattas de, kort och gott, under rubriken digital humaniora.

Medialisering och digitalisering är naturligtvis större, teknologiskt drivna samhällsprocesser. Det handlar såtillvida inte om några strikta akademiska forskningsinriktningar, även om exempelvis ett begrepp som politikens medialisering använts ganska länge i en statsvetenskaplig forskningskontext. Fastmer rör det sig om övergripande förändringar av det samtida medielandskapet och förståelsen av detta, vilka *också* resulterar i förskjutningar i hur mediehistorien uppfattas – och skrivs. Begreppen hänger därtill samman. Om medialisering som en sorts lång moderniseringsprocess försöker få korn på hur medier med tilltagande intensitet

påverkar samhälle och kultur – detta i form av en historisk och vågliknande process som enligt vissa pågått under mycket lång tid (tänk: alfabetisering) – så framstår digitalisering som en parallell och (än mer) tekniskt driven omdaningsprocess som de senaste tjugo åren accentuerat den samtida medialiseringen. I grova drag är det ungefär så som medialiseringsteori i en medie- och kommunikationsvetenskaplig kontext ter sig. Det är ett forskningsområde som snabbt vuxit i omfång och attraherat en mängd medieforskare i framför allt Nordeuropa.[10]

Ett av de mer övergripande problem som den kulturhistoriska medieforskningen brottats med har varit oförmågan att sammanställa resultat i en större syntes. Den illvillige skulle exempelvis kunna sammanfatta bokserien Mediehistoriskt arkiv som en provkarta med hundratals mediehistoriska *cases*. Där råder förvisso samstämmighet i perspektivval, men är man självkritisk (och det bör man nog vara i detta fall) kan bokserien reduceras till en alltmer svällande katalog av mediehistoriska fallstudier och mikroprocesser med ganska så begränsad explanatorisk räckvidd på ett övergripande mediehistoriskt plan. Det är tveklöst en svaghet som den kulturhistoriska medieforskningen lider av. Sådana mikroanalyser tenderar dessutom att bli än mindre när de kontrasteras mot medialiseringsforskningens storvulna makroperspektiv och övergripande syfte att med bas i mediehistorien belysa samhälleliga metaprocesser. Här finns inte utrymme att i detalj redogöra för medialiseringsteorins förtjänster och tillkortakommanden. Noterbart är att det handlar om en sorts mediesociologisk konstruktion, ett *grand narrative* i ordets rätta bemärkelse, som närmast är att likna vid processer som modernisering, urbanisering eller globalisering. Från ett kulturhistoriskt medieforskningsperspektiv ter sig sådana makroprocesser ofta bökiga att empiriskt belägga. Men det betyder inte att den typen av övergripande mediehistoriska frågor inte bör ställas.

Samtidigt finns beröringspunkter. Den kulturhistoriska medieforskningen har exempelvis bemödat sig om att anlägga ett vidare mediebegrepp, och detsamma gäller delar av medialiseringsteorin där ett vidgat mediestudium bland annat fokuserat utommediala processer som inte enbart är drivna av medieinstitutioner. Med en lika klumpig som ämnestypisk terminologi har medie- och kommunikationsvetaren David Morley exempelvis pläderat för behovet av ”non-media-centric media studies” med fokus på medialiseringsprocesser i icke-mediala sammanhang, det vill säga studier av, säg, bankväsendets medialisering.[11]

Medialiseringsteori har sina poänger – och brister. Från ett kulturhistoriskt medieforskningsperspektiv kan man exempelvis anföra att bankväsendet knappast medialiserats *mer och mer* – vilket är en lika ständig som outtalad premiss för all medialiseringsteori – utan att banker redan från början är kommunikativa institutioner om man betraktar pengar, räkningar och blanketter som en sorts utvidgade medieformer. Emellertid vill vi redaktörer mena att den utmaning, eller snarare uppfordran, som medialiseringsteorin ställer den kulturhistoriska medieforskningen inför handlar om behovet av att återinföra – och våga sig på – större förklaringsmodeller. För det räds man alls inte inom denna tradition, inte ens när det handlar om mediala förändringsprocesser som förefaller förändra nästan allt.[12]

Medialiseringsteori är med andra ord en i allra högsta grad hypotetisk konstruktion. Den arbetar *top down* där teoretiska utsagor ska beläggas med olika empiriska studier. Den kulturhistoriska medieforskningen har opererat åt andra hållet – *bottom up* – men utan att våga sig på mera halsbrytande generaliseringar. Möjligen kan dock ny lättillgänglig digital empiri komma till undsättning. För under de senaste åren har den kulturhistoriska medieforskningen inte sällan haft hjälp av de digitaliseringsinsatser som gjorts på landets minnesinstitutioner, om man nu tar fasta på förändrade förutsättningar för historisk forskning som trots allt skett sedan mitten av 00-talet. Digitaliseringen av kulturarvet, menar vi, har åtminstone i viss mån fungerat som en sorts mediehistorisk inspiration. Om inte annat har denna omkodning av historiskt källmaterial uppenbarat för exempelvis historievetenskaperna att mediala frågeställningar är centrala för historisk förståelse överhuvudtaget.

Som litteraturvetaren Hans Ulrich Gumbrecht nyligen påtalat i en intervju – och han kan på goda grunder också betraktas som mediehistoriker – så har digitaliseringen av såväl samtid som kulturarv dock resulterat i en situation där själva kunskapen om det förflutna gradvis ändrat karaktär. Vad vi kallar kunskap är kanske detsamma, men det finns vissa förmågor som i en digital kontext plötsligt blir viktigare. ”Att hitta något är inte längre ett problem när allt är sökbart i en digital värld. Att hitta i ett arkiv eller bibliotek och lokalisera ett citat – förmågor som tidigare var forskarens dygder – har i digitaliseringens tid blivit banala. När all kunskap blir sökbar och ständigt tillgänglig krävs andra förmågor.” Vad som är viktigt idag, hävdar Gumbrecht därför, ”är snarare att kunna hitta en poäng, en fråga eller ett problem i flödet av information och möjligheter.”[13]

Från ett mediehistoriskt perspektiv kan man samtidigt argumentera för att när arkiven och biblioteken i allt högre grad digitaliserar sina samlingar, så leder det å den ena sidan till förenklad access till källor – och därigenom åtminstone potentiellt till ett ökat intresse för materialet i fråga. Å den andra sidan rycker – som vi påtalat i resonemanget kring Europeana och första världskriget – frågor om medietransfer in i fokus eftersom all digitalisering innebär att en materialform kodas till en annan typ av historiska källor. Exakt på vilka sätt som den kulturhistoriska medieforskningen påverkats av *digitalisering* som både praktiskt och teoretiskt koncept är därför omöjligt att redogöra för. I dag bedriver de flesta mediehistoriker forskning på digitaliserat material. Forskningspraktiker har som sagt på kort tid förändrats snabbt, och kanske är det framför allt indirekt genom forskningsfältet digital humaniora som vissa förskjutningar skett. Som David Theo Goldberg nyligen påtalat i en stridskrift om humanioras betydelse, ”The afterlife of the humanities”, betraktas ofta digital humaniora som något av ett samlingsnamn för forskningsinriktningar som kännetecknas av systematisk användning av digitala verktyg och analysmetoder, och där metodutveckling inte sällan sker med tvärvetenskapliga frågeställningar. Digital humaniora ”är tveklöst ny i sin multi-mediering, i sätt att söka, i tillgänglighet, i möjligheter (som visar) samhörighet och relationer, i att visualisera data – och i sin kapacitet för ett kreativt återuppfinnande”, skriver han. Digital humaniora har av dessa anledningar givit upphov till nya discipliner ”som programvarustudier, plattformsstudier, skärmstudier, spelstudier, *cultural analytics*, eller produktion av och reflektion kring elektronisk litteratur och poesi.”[14] De forskningsimpulser som den kulturhistoriska medieforskningen erhållit från digital humaniora handlar därför möjligen främst om ny metod. Från ett mediehistorievetenskapligt perspektiv kan det exempelvis röra sig om att kombinera kvalitativa och kvantitativa undersökningar. Två av oss redaktörer (Snickars och Lundell) har exempelvis nyligen påbörjat ett forskningsprojekt, ”Digitala lägg – om pressens gränssnitt 1800”, där gamla digitaliserade tidningslägg betraktas som en sorts medium/databas/arkiv över såväl lokala nyheter som regionala annonskulturer. Utgångspunkten för projektet är att ta fasta på den kopiösa textmassa som hundratusentals OCR-inskannade tidningar genererar och ur vilken obekanta mönster, information och kunskap möjligen framträder genom datorstödd så kallad *topic modeling*, vilken genom en uppsättning algoritmer ofta avslöjar dolda tematiska strukturer i dessa enorma textsjok.

Tanken är att på så vis utveckla nya sätt att söka, bläddra och sammanfatta stora pressarkiv.

Slutligen kan man med utgångspunkt i ”det digitala” också spåra andra vetenskapliga effekter, givet en sorts mediehistorisk nyorientering, där det alltmer framstår som självklart för många yngre forskare – i olika ämnen och vetenskapliga discipliner – att ägna sig åt mediala frågeställningar. En av oss redaktörer (Snickars) har till exempel under ett flertal år arbetat med forskarskolan i kulturhistoriska studier vid Stockholms universitet, där det varit högst påtagligt att mediehistoriska frågor ständigt återkommit i de mest skiftande doktorandprojekt, låt gå att de handlat om bokstölder, digital fotografi, handskriftens (medie)historia eller fantastikens litterära historia.[15] På andra lärosäten i landet har den kulturhistoriska medieforskningens återkommande fokus på ett breddat mediebegrepp gjort det möjligt – och uppmanat – andra doktorander att ägna sig åt mediehistoriska studier kring exempelvis mikrofilmens mediehistoria, A4-formatet och standardiseringens mediehistoria eller svensk kolonial mediekultur kring 1900. Det är avhandlingsämnen som alltmer skiljer sig från den institutionellt orienterade tradition av historisk medieforskning som länge varit rådande inom medie- och kommunikationsvetenskapen. Det är också symptomatiskt att de flesta av dessa forskningsprojekt utförs utanför MKV-fältet – även om det som påtalats finns undantag.

Om en konferens – och den här boken

Johan Fornäs menade för några år sedan att det är ”slående hur mycket av den mest intressanta medieforskningen [som] under senare tid kommit fram utanför MKV-ämnet [där] socialantropologer, etnologer och historiker [visat] fruktbara vägar för nydanande medieforskning”.[16] Som påtalats är den här boken ett resultat av en Lundakonferens 2013 med fokus på kulturhistorisk medieforskning. Det är den tredje i en rad konferenser, och just Fornäs kommenterade faktiskt den första som hölls i Vadstena 2007. Han skrev då om en sorts vilja att formera ett nytt vetenskapligt fält, det vill säga kulturhistorisk medieforskning i vid bemärkelse. Han menade att den viljan föreföll vara ”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." Visserligen tillstod han att något egentligt forskningsfält då knappast existerade, "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."[17] Ett kompletterande perspektiv gav (den första) konferensens andra kommentator, Sven Widmalm, som gjorde en jämförelse med andra humanistiska forskningsområden av studietyp vilka "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."[18]

Behovet kvarstår. Och som framgått har den mediehistoriska framåtrörelsen fortsatt, vilket den tredje konferensen var både ett mått på – och ett medel för. I april 2013 samlades alltså ett sextiotal forskare för en kulturhistorisk mediekonferens.[19] Deltagarna representerade en rad humanistiska och till viss del samhällsvetenskapliga discipliner, liksom ett stort antal lärosäten. Skilda aspekter av den kulturhistoriska medieforskningen utforskades i föreläsningar och tematiska sessioner. En stor uppsättning mediepraktiker belystes – från varukonsumtion och pirattryck, över minnesstrategier, synestesier, transnationella flöden, kontorsstolsbruk och styrandet av seendet, till olika arkivpraktiker, analoga såväl som digitala. Som helhet behandlade konferensen en bred uppsättning medieformer, intermediala utbyten, medieumgängen och mediekulturer. Om naturkrafter som askmoln och influensavirus till en del präglade 2010 års konferens, den andra i ordningen, var det inte fallet i Lund 2013. Men även om också världsliga saker som budget, lokalkapacitet och marknadsföring vägs in, ger en hastig jämförelse mellan den första och den tredje konferensen i alla fall något. Vi var till att börja med fler. Ämnesrepresentationen var därför något större och inkluderade till exempel ett par systemvetare i en allt rikare mångfald av humanistiska ämnen. Och deltagarna från den mer samhällsvetenskapligt präglade och ofta historieskygga medievetenskapen var denna gång också något fler (vilket var glädjande).

Den tydligaste skillnaden konferenserna emellan var annars att de föregående varit nationella, medan den tredje samlade forskare även från

Danmark, Finland och Norge. Det var visserligen en uttrycklig ambition, och som arrangörer/redaktörer hade vi gärna önskat en ännu bättre tillströmning från våra grannländer. Men en viktig början i det avseendet markerar konferensen 2013 alldeles oavsett. Innehållsligt är det svårare att peka på tydligare trender. En följer kanske delvis av denna nordiska ambition, nämligen ett större inslag av transnationella aspekter. En annan, efterlysningen av och försöken till syntetiserande grepp på ett fält där de närgångna fallstudierna närmast programmatiskt prioriterats lyser fortsatt med sin frånvaro – vilket den ovanstående medialiseringsdiskussionen aktualiserat.

En styrka i den kulturhistoriskt orienterade medieforskningen ligger emellertid alltjämt i mötet över gränser, disciplinära och nationella, i potentialen att förnya på tvären. Om inte annat utgör de 18 bidrag som tillsammans bildar denna omfattande bok ett pregnant uttryck för den bredd som utmärker detta tvärvetenskapliga forskningsfält. På ett övergripande plan skriver bokens kapitel fram en rad förändrade samtida perspektiv på förflutna medier, allt i form av ett slags ickelinjär växelverkan mellan nu och då – därav boktiteln: *Återkopplingar*. För att ytterligare understryka fältmetaforen har vi redaktörer valt ett slags rumslig disposition styrd av ett antal prepositioner. Bokens olika bidrag faller således in under fem övergripande teman: ”Om fältet”, ”Vid skrivbordet”, ”I nätverket”, ”Framför bilden” och ”Ur arkivet”. Dispositionen är förstås framlockad ur läsningen av bokens samtliga bidrag. Men den är samtidigt också tänkt att löst illustrera de skilda sammanhang som varje historiskt orienterad medieforskare rör sig i – från de brokiga vetenskapliga diskussioner vi förhåller oss till och de olika arkiv vi konsulterar till våra stundom ensamma skrivbord och pulserande, interaktiva nätverk. För dagens mediehistoriker anmäler sig i dessa skilda kontexter ofta frågor kring digitalisering och audiovisualitet, mediearkiv och materialitet. Detta är också något som lyser igenom i många av bokens texter.

”Om fältet” är benämningen på bokens inledande del, där fyra kapitel behandlar olika aspekter på rörelser i det mediehistoriska fältet, men också fältets egen reflexion inklusive dess vetenskapshistoriska föreningar och förgreningar. I en inledande text, som på flera sätt bildar ett slags pendang till denna introduktion, tar Solveig Jülich upp relationen mellan tvärdisciplinär mediehistoria och medialiseringsteori till diskussion – som exempel använder hon fältet medicinsk humaniora. Därnäst får läsaren ta del av Per Vesterlunds undersökning av etableringen av det medieveten-

skapliga fältet med utgångspunkt i tre nordiska massmediekonferenser som hölls under förra hälften av 1970-talet, och Bengt Bengtssons mer lokalt förankrade analys av Filmstudiorörelsens syn på filmen som konstart. I det avslutande bidraget i denna bokens första del sammanfattar Henrik G. Bastiansen några internationellt kända mediehistoriska synteser i syfte att skärskåda deras argumentation, perspektiv, tillvägagångssätt och historiesyn.

Bokens andra del har rubriken ”Vid skrivbordet”. Här lyfter Andreas Nyblom, Charlie Järpvall och Johan Jarlbrink i varsin text fram olika aspekter på denna mediala möbel. I Nybloms bidrag läses skrivbordet som en minnesartefakt i berömmelsens mediehistoria, en autentisk förbindelselänk till konstnärers liv, verk och kroppar. Järpvall argumenterar i sin text för att snarare se skrivbordet som ett kommunikationsmedium i sig självt; den historiska nedslagspunkten är i hans fall organiserandet av 1940-talets rationella kontorsarbete. Jarlbrink gör i sitt kapitel en jämförelse mellan journalistikens redaktionella skrivbord vid två mediala skiften, år 1900 och år 2000, och finner att även om teknikerna skiljer sig åt finns det mycket som förenar de båda sekelskiftenas journalistiska skrivbordspraktik.

I bokens tredje del finns en rörelse från skrivbordet ut ”I nätverket”. Nätverksmetaforen är som bekant tänjbar och i denna del återfinns därför texter som på olika sätt behandlar förflutna och nutida föreställningar om en värld sammanlänkad genom teknik. I de två inledande bidragen av Ulrik Lehrmann och Mats Hyvönen handlar det om journalistiska och konstnärliga idéer om det globala, från visuella och lyriska gestaltningar av telegraftrådar vid 1900-talets början, som Lehrmann undersöker, till lokaljournalistikens globala överblick i mitten på 1900-talet, som är föremål för analys i Hyvönens text. I Jörgen Skågebys och Rasmus Fleischers två kapitel förflyttar vi oss närmare vår egen tid. Med utgångspunkt i radioprogrammet *Datorernas värld* från mitten av 1980-talet anlägger Skågeby en intermedialitetsaspekt på fildelningskulturens framväxt, medan Fleischer i sitt bidrag diskuterar vår egen tids skifte från lagringskultur till streamingkultur, från hårddiskar till moln, och vilka effekter detta får för historieskrivningen om internet.

Visuellt gestaltande, men även bilden i överförd bemärkelse, är temat för bokens fjärde del då läsaren ställs ”Framför bilden”. Den inleds med en text av Åsa Bharathi Larsson, som utifrån exemplet cirkus och mänskliga zoon belyser hur koloniala berättelser skapades och upprätthölls

framför allt i affischkonsten kring sekelskiftet 1900. Gunilla Törnvall gör därefter en 600-årig exposé över botaniska illustrationer och visar hur inte bara vetenskapliga föreställningar utan även själva reproduktionstekniken har haft en avgörande betydelse för medieringen. Att form också är innehåll blir tydligt även i Ragni Svenssons bidrag, som visar hur bilden av en förläggare, närmare bestämt den kände Bo Cavefors, formades i 1960- och 1970-talens medielandskap.

En avslutande och femte del i boken samlar texter under rubriken ”Ur arkivet”. Det inleds med Emma Hagström Molins bidrag som handlar om tillförseln av krigsbytessamlingar i 1620-talets då nya universitetsbibliotek i Uppsala och de rumsliga ordningar som detta gav upphov till. Ordningar och idéer om arkiv och arkivering, liksom föreställningar om autenticitet och äkthet, blir också tydliga i Christian Widholms kapitel om 1900-talets olika diskussioner och praktiker när det gäller överföringen av dagstidningar till mikrofilm. Autenticitetsspåret följs sedan upp i Kristina Lundblads text om hur vi kan förstå skillnaderna mellan analoga och digitala dokument i termer av taktilitet och diakronisk doft. Som en avslutning på denna sista del – och på boken som helhet – för Pelle Snickars allra sist en mer personligt hållen diskussion om de föreställningar om överflöd och brist som kringgärdar vår mediehistoriska situation, och i vilken det digitala medielandskapets oändliga utbud ofta ställs mot en tidigare existerande informationsbrist.

Noter

1. Wolfgang Ernst, ”Von der Mediengeschichte zur Zeitkritik”, *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, red. Lorenz Engell, Bernt Siegert & Joseph Vogl (Weimar: Universitätsverlag, 2006). Artikeln finns också översatt till engelska som ”From media history to Zeitkritik”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nr 6, 2013.
2. Ernst, ”From media history to Zeitkritik”. Alla översättningar är författarnas.
3. Geert Lovink, ”Archive rumblings: An interview with Wolfgang Ernst”, publicerad i Wolfgang Ernst, *Digital memory and the archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 196.
4. Forskningsprogrammet om kommunikativa figurationer – ”Kommunikative Konfigurationen” – bedrivs vid Bremens och Hamburgs universitet, och leds av bland andra Andreas Hepp. För mer informaion, se http://www.kommunikative-figurationen.de/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014).

5. Kristoffer Gansing, *Transversal media practices: Media archaeology, art and technological development* (Malmö: Malmö högskola, 2013).
6. ”Explore stories, films and historical material about the First World War and contribute your own family history. Europeana 1914–1918 mixes resources from libraries and archives across the globe with memories and memorabilia from families throughout Europe. Discover. Learn. Research. Use. Share.” För mer information om ”Europeana 1914–1918 – untold stories & official histories of WW1”, se – http://www.europeana1914-1918.eu/en (senast kontrollerad 20 mars 2014).
7. För en diskussion, se Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell, ”Inledning”, *Mediehistoriska vändningar*, red. Cronqvist, Jarlbrink & Lundell (Lund: Lunds universitet, 2014), 5.
8. Ett nytt forsknings- och bokprojekt som startar hösten 2014 – drivet av Per Vesterlund, Mats Hyvönen och Pelle Snickars – har dock som ambition att studera den nationella medieforskningens historia. Tanken är att låta olika generationers medieforskare se tillbaka på olika formativa skeenden för svensk medieforskning under 1960- och 1970-talen. Förhoppningen är därefter att under 2015 publicera en forskningsantologi med den tentativa arbetstiteln *”Massmedieproblem” – mediestudiets formering 1960 till 1980*.
9. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”Inledning: I mediearkivet” *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006), 17, 15.
10. För översikter av medialiseringsforskning, se Anne Kaun & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: Södertörns högskola, 2014), samt Johan Fornäs & Anne Kaun, red., *Medialisering av kultur, politik, vardag och forskning: Slutrapport från Riksbankens Jubileumsfonds forskarsymposium i Stockholm 18–19 augusti 2011* (Huddinge: Södertörns högskola, 2011), liksom Stig Hjarvard, *The mediatization of culture and society* (London: Palgrave, 2013) och Andreas Hepp, *Cultures of mediatization* (Cambridge: Polity Press, 2012).
11. David Morley, ”For a materialist non-media-centric media studies”, *Television & New Media*, vol. 10, nr 1, 2009.
12. ”How can we find a practical approach to mediatization research when the time we live in is shaped by the ’mediation of everything’?”, har medie- och kommunikationsvetaren Andreas Hepp exempelvis frågat sig. ”How can we carry out this kind of analysis if the focus is not to be merely on any one single media – the television, the mobile phone, the social web – but all different kinds of media in their entirety?” Andreas Hepp, ”The communicative figurations of mediatized worlds: Mediatization research in times of the ’mediation of everything’” (working paper no 1, 2013) – http://www.kommunikative-figurationen.de/fileadmin/redak_kofi/Arbeitspapiere/CoFi_EWP_No-1_Hepp.pdf (senast kontrollerad den 20 mars 2014.)
13. För mer information, se Adam Wickberg Månsson & Mira Stolpe Törneman,

”Tid, tänkande, teknologi: En intervju med Hans Ulrich Gumbrecht”, *Universitetet som medium*, red. Wickberg Månsson & Matts Lindström (Lund: Lunds universitet, under utgivning 2014).

14. David Theo Goldberg, ”The afterlife of the humanities” (Irvine: University of California Humanities Research Institute, 2014) – http://humafterlife.uchri.org/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014.)
15. För en vidare diskussion, se forskarskolans antologi, Anna Källén, red., *Making cultural history: New perspectives on Western heritage* (Lund: Nordic Academic Press, 2013). Boken är CC-licensierad och kan som pdf laddas ned på http://www.fokult.su.se/publikationer/b%C3%B6cker/making-cultural-history-1.148958 (senast kontrollerad den 20 mars 2014.)
16. Magnus Andersson & Johan Fornäs, ”Mediekulturperspektivets möjligheter: Ett samtal i kulturaliseringens tecken”, NORDICOM-*Information*, vol. 32, nr 1, 2010.
17. Johan Fornäs, ”Medierad kultur: Några gränsfrågor”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 320.
18. Sven Widmalm, ”Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars, 337.
19. Konferensen ägde rum i Lund den 23–24 april. Den finansierades av Riksbankens Jubileumsfond, Kungliga biblioteket och Lunds universitet. De fyra keynoteföreläsningarna hölls av Henrik Bastiansen, Ib Bondebjerg, Solveig Jülich och Hannu Salmi. Sessionerna ”Bordet är budskapet”, ”Journalistikhistoria” och ”Konsumtion och deltagande” leddes av Patrik Lundell, ”Medier i medier” och ”Mediehistoriografi” av Marie Cronqvist, ”Gamla nya medier”, ”Tryckkultur” och ”Materiella medier” av Johan Jarlbrink, ”Nya nya medier” av Charlie Järpvall, ”Ultimata medier” och ”Mediala nationer” av Sofi Qvarnström, och ”Visuella medier” av Erik Edoff. En avslutande paneldiskussion med keynoteföreläsarna leddes av Pelle Snickars.

OM FÄLTET

Transdisciplinära varianter och strategier

Mediehistoria möter medicinhistoria

SOLVEIG JÜLICH

Ett utmärkande drag för den kulturhistoriska medieforskning som har etablerats i Sverige under senare år är dess transdisciplinära karaktär.[1] Forskare från framför allt humanvetenskapliga discipliner har samlats kring ett gemensamt intresse för att förnya historieskrivningen om medier och kultur. Med sitt breda mediebegrepp och betoningen av ett längre kronologiskt perspektiv har den kulturhistoriska medieforskningen kunnat tilltala traditionella historiska och estetiska ämnen liksom etnologi samt delar av medie- och kommunikationsvetenskapen. Den institutionella hemlöshet som präglat fältet har sällan uppfattats som ett problem. Snarare har detta tillstånd setts som en kreativ möjlighet att överbrygga disciplinära hinder i förståelsen av samtida och förflutna mediekulturer. Resultatet av dessa gränsöverskridande möten har blivit en rad publikationer, forskarnätverk och, inte minst, välbesökta konferenser med deltagare från såväl den akademiska världen som arkiv och museer. Att mediehistoria med kulturhistorisk profil nyligen har lanserats som ett självständigt ämne vid Institutionen för kommunikation och medier vid Lunds universitet kanske utmanar denna föreställning om det institutionella utanförskapet som en motor i det transdisciplinära samarbetet, men är viktigt för att skapa hållbarhet över tid.

Min egen forskning har förenat en inriktning på mediernas kulturhistoria med ett intresse för studier av medicinens moderna historia.[2] Även medicinhistoria är ett område som karakteriseras av ett flertal disciplinära kopplingar, teoretiska ingångar och metodologiska grepp. Inflytandet från samhällsvetenskapliga ämnen och fält som exempelvis sociologi, antropologi och teknik- och vetenskapsstudier är påtagligt. Ett besläktat

drag med den kulturhistoriska medieforskningen är också avsaknaden av en institutionell hemvist i Sverige, vilket på motsvarande sätt har bidragit till fältets dynamik men också inneburit en svårighet när det gällt att utveckla ämnet på ett produktivt och varaktigt sätt. När medicinsk humaniora och digital humaniora nu seglar upp som prioriterade fakultetsövergripande områden i universitetens forsknings- och utbildningsstrategiska satsningar påverkar detta manöverutrymmet för de historiska perspektiven, inte nödvändigtvis negativt. Vid exempelvis Umeå universitet pågår en större lansering av digital humaniora, manifesterat genom uppbyggnaden av verksamheten vid HUMlab som inkluderar flera mediehistoriska projekt. Göteborgs universitet har inrättat Centrum för kultur och hälsa med medicinsk humaniora som ett av fokusområdena, men hittills till synes utan att bereda plats för medicinhistorisk medverkan.[3]

Inom såväl mediehistoria som medicinhistoria har diskussioner kring definitioner eller omtolkningar av grundläggande begrepp gett upphov till en breddning av deras olika studieobjekt. Så har den kulturhistoriska medieforskningen bidragit till en rörelse bort från medievetenskapens insnävning på de traditionella massmedierna mot ett mer tentativt och empiriskt mediebegrepp. Rent konkret har detta resulterat i en mängd studier av mindre kända eller bortglömda medieformer i äldre medielandskap, men också nya vinklingar på de etablerade massmedierna i den mera nära mediehistorien.[4] Likaledes har medicinhistoriska forskare visat att medicin inte är ett statiskt begrepp utan tvärtom har laddats med skiftande betydelser genom århundradena. Detta har inneburit en öppenhet för att historiskt studera föreställningar om sjukdom och hälsa, institutionella aspekter av sjukhus och medicinska laboratorier, liksom en mångfald av manifestationer inom populärkultur, litteratur och konst.[5] Men även om det alltså är möjligt att peka på flera beröringspunkter och likheter har det inte varit särskilt vanligt att sammanföra eller korsa mediehistoria och medicinhistoria med varandra.

Mot denna bakgrund är syftet med kapitlet att belysa och diskutera aktuella mediehistoriska fält och ansatser, med särskild fokus på hur dessa kan bidra till att utveckla historiska studier av medier och medicin som ett transdisciplinärt specialområde. Vid sidan av kulturhistorisk medieforskning kommer jag att lyfta fram och jämföra två perspektiv som brukar kallas mediearkeologi respektive medialiseringsteori. Mediearkeologi representerar ett perspektiv som går på tvärs mot enmediala och linjära föreställningar om mediers utveckling och som samtidigt går utanför det

rent historiska och även arbetar med konstnärliga verktyg. Även om medialiseringsteori inte på motsvarande sätt kan beskrivas som ett mediehistoriskt perspektiv är anspråken otvivelaktigt av ett historiskt slag. Denna teoribildning är framför allt knuten till samhällsvetenskaplig forskning och utgår från att det historiskt sett har utvecklats ett ständigt vidgat spektrum av kommunikationstekniker som med tilltagande intensitet har påverkat samhällets och kulturens olika områden. Avsikten är att denna diskussion kring mötet mellan mediehistoria och medicinhistoria också ska bilda underlag för en avslutande reflektion kring mediehistoriska utmaningar och strategier.[6]

Mediehistoria i rörelse

Mediehistoria har aldrig varit ett homogent område – en observation som tycks vara mer giltig än någonsin. En anledning är att termer som kulturhistorisk medieforskning, mediearkeologi och medialiseringsteori inte står för distinkt avgränsade perspektiv utan snarast fungerar som paraplyer för en rad i sig olika teoretiska och metodologiska verktyg. Denna vildvuxenhet behöver inte nödvändigtvis utgöra ett problem, men floden av publikationer med redogörelser för ”mediearkeologins arkeologi” och ”medialiseringens begreppshistoria” tyder på att det finns ett behov av ett solidare teoretiskt ramverk som kan hålla ihop och ge betydelse åt de olika perspektiven.[7]

Såväl kulturhistoriska medieforskare som mediearkeologer har deklarerat en ovilja att slå fast teoretiska principer och dra upp strikta metodologiska riktlinjer. Istället framstår dessa fält som öppna forum för en mångfald röster med kulturteoretisk klang och variation. Det gäller särskilt den kulturhistoriska medieforskningen som därigenom kunnat bereda utrymme för såväl oortodoxa som mer traditionella mediebegrepp. Var gränsen går mellan detta och mediearkeologins revir är inte heller lätt att säga. I båda fallen finns en uttalad kritik mot de teleologiska argument, framstegsberättelser och guldåldersmyter som har dominerat historiska analyser av medier.[8] Men ibland blir spänningar synliga, som exempelvis i Lisa Gitelmans ifrågasättande av mediearkeologin i *Always already new* (2006). Huvudproblemet med studier inom detta fält är, menar hon, tendensen att upprätthålla en temporal asymmetri mellan då och nu liksom att offra empirisk och historisk specificitet till förmån för grandiosa teoribyggen. Medier är komplexa historiska subjekt som dels

ger tillgång till representationer av det förflutna, dels erbjuder historiska bevis, dels är ett resultat av sociala, ekonomiska och tekniska faktorer. För att fånga och analysera denna komplexitet krävs finkalibrerade historiska instrument, och hon ser fallstudien som ett sådant verktyg.[9]

Samtidigt måste understrykas att det är inom mediearkeologin som de mest stimulerande diskussionerna om alternativa modeller till den linjära mediehistorien pågår. Här framträder också, givet en viss generalisering, en inte oväsentlig skillnad mellan den kulturhistoriskt orienterade (företrädesvis) angloamerikanska mediearkeologin och den mer maskinorienterade (framför allt) tyska mediearkeologin.[10] En inspirationskälla för kulturhistoriska mediearkeologer är Siegfried Zielinskis begrepp *deep time*, som inte har så mycket att göra med arkeologi utan snarare geologi och paleontologi. Inom dessa fält har idén om *deep time* länkats till en cyklisk förståelse av jordens evolution. På ett likartat sätt framställer Zielinski mediehistorien som ett flerskiktat fenomen som följer ett repetitivt förlopp.[11] Även Erkki Huhtamo har utgått från ett cykliskt tänkande som en mediearkeologisk strategi för att formulera alternativa sätt att förhålla sig till och skriva mediehistoria. Han använder begreppet *topoi* för att beskriva historiskt återkommande, cykliska fenomen och motiv som cirkulerar i mediekulturen.[12] Vidare har Jussi Parikka lyft fram filosofen Michel Serres idé om ”historisk perkolation”, tiden som filtrering snarare än ett flöde, i ett samtal kretsande kring mediernas temporalitet.[13] Med en term hämtad från Zielinski kan dessa försök beskrivas som ett slags mediehistorisk variantologi, vilken utmanar den samtida uppfattningen om medieutvecklingens rätlinjiga framsteg genom att gräva fram ett rikt material av historiska motexempel och kuriosa.[14]

Även inom den tyska varianten av mediearkeologi har frågor om mediehistoriens temporalitet stått i centrum en längre tid. Det gäller i synnerhet Wolfgang Ernst som med influenser från Friedrich Kittler fokuserar på de konkreta, tekniska och matematiska förutsättningarna för moderna medier. Mediearkeologi i hans tappning är ahistorisk, antihermeneutisk. Istället för att gå tillbaka i och undersöka de makrotemporala dimensionerna av mediehistorien vill Ernst gå in i maskinerna, som han förstår som en form av arkiv, för att utforska de mikrotemporala processer som styr samhället och våra liv. Här finns beröringspunkter mellan Ernst och nya fält inom amerikanska mediestudier, som exempelvis *software* och *platform studies*, vilket understryker att uppdelningen mellan två nationellt eller språkligt definierade mediearkeologiska inriktningar är en kraftig

förenkling.[15] Därutöver kan Parikkas och Garnert Hertz' konstnärliga projekt att kritiskt reflektera över "zombie-medier", obsoleta elektroniska leksaker som byggts om för nya användningar, ses som ett bidrag till att överbrygga mediearkeologiska varianter från båda sidorna av Atlanten.[16]

Steget kan tyckas långt från den kulturhistoriska medieforskningens och mediearkeologins experimenterande med mediebegreppet och alternativa tolkningar av mediernas temporalitet till medaliseringsstudiernas domän. Detta är i sin tur ett expanderande forskningsfält som i ett svenskt sammanhang främst etablerats inom medie- och kommunikationsvetenskapen. Själva begreppet medialisering är omdiskuterat men den centrala tanken är att en växande mängd medier utövar ett allt större inflytande över samhällets och kulturens områden. I teoretiska diskussioner knyts begreppet ibland till en bredare modernitetsteori eller så förstås det som en metaprocess i linje med globalisering och individualisering.[17] Ofta uppfattas det som ett senmodernt fenomen vilket antas vara beroende inte enbart av massmedier utan även kopplas till de digitala mediernas ankomst.[18] Men det finns även forskare som placerat in medialisering i ett betydligt längre kronologiskt sammanhang.[19] Hittills har de empiriska studier som genomförts framför allt analyserat förändringsprocesser inom olika samhälleliga institutioner och sfärer, som politiken och religionen.[20]

Betraktad med mediearkeologernas ögon kan medialiseringsteori framstå som en återgång till den linjära historieskrivningen om medier. Det är uppenbart att intresset för att lyfta fram "historiens förlorare", misslyckade medier och efemära fenomen, som är en viktig del av mediearkeologin, inte kommer att tillskrivas någon större relevans om siktet ligger på analysen av inflytelserika medialiseringsprocesser. Å andra sidan kan medialiseringsstudier blottlägga begränsningar i de andra områdenas teoretiska positioner. Exempelvis går det att instämma i att mediearkeologins diskussion om alternativa temporaliteter bidrar till en relativisering av vad som är nytt i mediehistorien, men vad som ligger mellan brytpunkterna och de längre processerna blir däremot mindre klarlagt. En dialog med medialiseringsstudier som innehåller en ansats till mediehistoria skulle även kunna ge viktiga impulser till den kulturhistoriska medieforskning som hittills har avhållit sig från generaliseringar och inte gärna lämnat mikrohistoriernas trygga mark. Frågan om mikrohistoriernas representativitet för att förstå mediehistorien är inte ny, men aktualiseras på ett nytt sätt i ljuset av medialiseringsanalyserna.

Det finns i och för sig goda skäl till denna skeptiska hållning eftersom många av de generella teorierna om medieförändring, alltifrån Marshall McLuhans ”laws of media” till David Bolters och Richard Grusins remedieringsteori, är relativt okänsliga för sociala kontexter, kulturella nyanser och historiska perioder.[21] Men vid det här laget har kanske ett tillräckligt stort antal historiska fallstudier av nya medier producerats för att det ska bli möjligt att, som Hertz föreslagit, diskutera om inte medieteknologier, åtminstone inom ramen för västvärldens populärkultur, trots allt uppvisar ett förhållandevis generellt och förutsägbart mönster av ”upptäckt, hajp, desillusionering, anpassning och masspridning” – i förlängningen ”obsoletism”.[22] Och även om medialiseringsteorier många gånger bygger på ett linjärt tänkande kanske denna typ av forskning kan kompletteras med studier av medieobjekt som har cirkulerat inom alternativa temporaliteter. Ett linjärt perspektiv – för vissa förlopp är väl ändå linjära – kunde samexistera med mer cykliska, repetitiva, variantologiska och perkolatoriska modeller.

Dessa rörelser, initiativ och projekt är positiva tecken – mediehistoria är ett i högsta grad dynamiskt forskningsfält. För det specialområde som studerar medier och medicin är denna rörlighet särskilt värdefull eftersom det historiska perspektivet har varit mindre framträdande i den tidigare forskningen. Vad kan då aktuella mediehistoriska inriktningar och ansatser bidra med för att utveckla diskussioner inom detta område?[23]

Forskning om medier och medicin i ett historiskt perspektiv

Merparten av de tidigare studierna av medier och medicin har varit samtidsorienterade. För det första har forskare intresserat sig för *medicinen i medierna* med tonvikt på innehållsliga aspekter och representationsfrågor. Framförallt har det handlat om undersökningar av massmediernas rapportering om medicin, hälsa och sjukdom och av medicinens roll i populärkulturen.[24] För det andra har forskningen uppmärksammat *medierna i medicinen* och särskilt ihopkopplandet av medicinska instrument med fotografi, film och andra visuella medietekniker, samt deras införande i den medicinska kunskapsproduktionen och kliniska praktiken.[25] För det tredje har studierna inriktats på *interaktionen mellan medier och medicin*. Fokus har framför allt legat på professionella, institutionella och organisatoriska relationer och konfigurationer.[26] Sammantaget demonstrerar

dessa undersökningar det fruktbara i att integrera mediehistoria med medicinhistoria, men de rymmer också en del problematiska antaganden.

Den övergripande idé som dessa ansatser relaterar sig till är att medier och medicin är två från varandra tydligt åtskilda områden. En svårighet med denna uppdelning är att det inte alltid är så enkelt att säga var det mediala slutar och det medicinska tar vid – och vice versa. Medierna är inte en utifrån kommande kraft som transformerar och upptas i en passiv medicin, och på motsvarande sätt utövar inte heller medicinen en enkel påverkan på medierna. Det kulturhistoriska medieperspektivet öppnar för ett mer dynamiskt synsätt, i vilket medier förstås som en integrerad del av medicinens kommunikativa praktiker. För att återigen anknyta till Gitelman är medier ”socialt realiserade strukturer för kommunikation, där strukturer innefattar såväl tekniska former som deras tillhörande protokoll, och där kommunikation är en kulturell praktik”.[27] I förlängningen finns inget skarpt brott mellan att producera medicinsk kunskap och att kommunicera den. Det handlar snarare om att betrakta varje bild, text och objekt som materiella spår av kommunikativa aktiviteter

(Nästa uppslag) Med förebild i Tyskland och andra västländer påbörjades under andra världskriget omfattande massundersökningar med ny röntgenteknik för att kartlägga tidiga fall av lungtuberkulos hos den svenska befolkningen. Denna så kallade skärmbildsundersökning erbjuder ett spännande studieobjekt för att utforska olika aspekter av det historiska samspelet mellan medier och medicin. Som blir uppenbart av detta uppslag i bildtidningen *Se* rapporterade pressen entusiastiskt om SS-radiologen Hans Holfelders utveckling av skärmbildstekniken, även mitt under brinnande krig. Det framgår också att det var både tekniska och organisatoriska framsteg som ansågs göra effektiviteten i undersökningen möjlig. Tekniskt handlade det om att kombinera den nya småbildskameran med röntgenapparaten för att på så sätt få fram röntgenbilder i miniatyrformat som var lätta att sprida och lagra. Organisatoriskt var det en fråga om att skapa ett informationssystem för att hantera det stora flöde av visuella data som undersökningarna genererade. I ett längre historiskt perspektiv bidrog skärmbildsundersökningen till att dra upp gränser mellan å ena sidan experter på tolkningen av bilderna och å andra sidan publiker och patienter som sågs i behov av undervisning för att förstå hur skillnaden mellan friska och sjuka lungor avtecknade sig i röntgenljuset.
Ur ”Att ’röntgas på löpande band’”, *Se*, nr 4, 1942.

MÄN OCH KVINNOR behandlas separat, men alla bära gula pappersskjortor. Före behandlingen förses »patienternas» kort med nummer, som motsvarar röntgenplåtarnas. Dessa upptas med en smältidskamera, som arbetar med stor snabbhet. Trots kriget stiger intresset för denna allmänundersökning.

TUSENTALS barn har redan underkastats undersökning och samtliga sjuka har underkastats speciell läkarbehandling med ledning av bilderna.

DR HOLFELDER, denna massundersöknings skapare, har i tio år arbetat på sin metod, som varit beroende av röntgens utveckling.

MED KORTET i handen och överkroppen insvept i en gul pappersblus väntar de unga flickorna på sin tur. Det är hastigheten i undersökningen som utgör det stora framsteget. Oupphörligen hörs det i högtalaren: Böj huvudet bakåt! Andas djupt! Håll andan! Kostnaden förut: 10 mark. Nu 50 pfg.

ATT "RÖNTGAS PÅ LÖPANDE BAND"

Om tio år kommer det inte att finnas någon tuberkulos mera i Tyskland!», utropade den tyske läkaren, dr Hans Holfelder vid en läkarkonferens i Berlin 1939. Året förut hade han med sin nyupptäckta metod i samband med partidagen i Nürnberg röntgenfotograferat 10,000 SS-soldater — nu har sammanlagt över 2,5 milj. tyskar undersökts. Hans mål är att varje tysk årligen skall underkastas tbc-undersökning med denna metod, som medger att 700 personer behandlas pr timme. Denna massundersökning avslöjar tuberkulos, lungsjukdomar och hjärtlidanden snabbt och tillförlitligt.

FRAMFÖR skärmen. För varje bild behövs bara brråkdelen av en sekund. När 45 tagits, går filmremsan till...

...LABORATORIET, där negativen efter en specielit snabb och bekväm metod framkallas och torkas.

VARJE BILD blir därefter ytterst noggrant studerad i särskilda genomlysningsapparater. Om något fel kan fastställas på lungor eller hjärta, förstorna bilden omedelbart. Den sjuke blir därefter omedelbart omhändertagen.

FÖRSTORINGEN sändes emellertid först till läkaren. Tack vare att sjukdomen kan fastställas på ett så tidigt stadium — patienten vet ännu ingenting om den — erbjuder den sjukes behandling mindre svårigheter.

PÅ KARTONGER med fyra plåtar på varje skickas filmerna till Frankfurts röntgeninstitut för närmare undersökning. Yttersta noggrannhet iakttages så att inte någon förväxling skall äga rum. Numren kontrolleras noga.

PATIENTERNAS registreringskort sorteras och läggas tillsammans med motsvarande röntgenfilmer. Sedan häftas de samman och göras färdiga att sändas vidare till institutet. Till varje film blir det alltså 45 kort.

FÖRVÄXLING är omöjlig. Varje plåt bär nummer och namn på den undersökte. Denna allmänna, förebyggande undersökning torde ha en stor framtid i hela världen.

Gustaf Cederström: Magnus Stenbock i Malmö.

ETT NYTT FOLKUPPBÅD

FÖR ETT STARKT SVERIGE

DAG OCH NATT smidas vapen till värn för Sveriges fred och frihet. Män, beredda att göra sitt yttersta för fosterlandet, vaka vid gränserna, på havet och i luften. Vårt samhälle är inriktat på att skaffa landet det bästa försvar vi inom måttet av vår förmåga kunna åstadkomma. Ett starkt Sverige växer fram under uppoffringar och mödor.

Varje svensk måste vara med i Tredje Försvarslånet och skaffa de 100-tals miljoner, som ytterligare krävas till värn för Sveriges fred och framtid.

TREDJE FÖRSVARSLÅNET

LÅNEVILLKOR

Svenska Statens Tredje Försvarslån omfattar dels ett *40-årigt 3½% lån*, dels ett *5-årigt 3% lån* och dels *sparobligationer*.

Teckningstid: För det 40-åriga lånet 15 januari—28 februari 1942 och för det 5-åriga lånet 15 jan.—15 maj 1942.

Likviditid: 15 januari—15 augusti 1942.

Sparobligationerna finnas till 10, 20, 40, 80 och 400 kronor och inlösas efter 6½ år med resp. 12:50, 25, 50, 100 och 500 kronor. Räntan är fri från inkomstskatt.

vilka inbegriper såväl olika typer av medicinska och mediala aktörer som medietekniker och publiker.

Ett sammanhängande problem i tidigare forskning är tendensen att behandla medier och medicin som mer eller mindre deskriptiva termer. Mediearkeologiska undersökningar kan bidra till att teoretiskt utmana vår förförståelse av dessa kategorier, och att studera deras skiftande betydelser över tid och rum. För att ta ytterligare ett steg bort från mediebegreppets traditionella förståelse skulle, som föreslagits i andra sammanhang, mediering kunna användas som en alternativ term. Mediering är ”allt som intervenerar, möjliggör, kompletterar eller helt enkelt är i mellan”, men formerna för mediering skiljer sig åt historiskt och kulturellt.[28] Samtidigt vore det olyckligt att i den teoretiska diskussionen helt upplösa etablerade gränser och kategorier. Att något döms ut som ”pseudomedicin” eller att användningen av ”populära” medier utesluts från den medicinska kunskapsproduktionen är uttryck för ett gränsdragningsarbete som i sig är viktigt att studera i ett historiskt perspektiv.[29]

Det vore värdefullt att kunna belysa hur medialt-medicinska relationer, processer och betydelser har förändrats över en längre tidsperiod. Medialiseringsteori erbjuder i det avseendet en möjlighet att försöka teckna mer generella tendenser inom området. De studier av vetenskapens, inklusive medicinens, medialisering som hittills genomförts har dock haft en snäv tidsram och enbart intresserat sig för massmediernas roll. Huvudargumentet är att medierna har blivit en allt viktigare resurs för vetenskapen att mobilisera allmänhetens stöd och legitimitet. Därigenom ska forskningsfält som livsvetenskap och klimatvetenskap, såväl institutionellt som på individuell forskarnivå, ha kommit att anpassa sig efter mediernas krav på nyhetsvärde och publik attraktionskraft. Men det finns indikationer på att många andra områden av naturvetenskap och medicin inte på motsvarande sätt skulle ha undergått en medialiseringsprocess. Empiriskt finns det fortfarande alltför få studier som kan underbygga de anspråk som görs av enskilda forskare.[30] Utmaningen är att kunna greppa det långa tidsperspektivet utan att göra avkall på komplexiteten i analysen av förhållandet mellan medier och medicin eller att hamna i en förenklad förståelse av historisk förändring.

Sammanfattningsvis kan två förhållningssätt till specialområdet urskiljas. Å ena sidan att samlas kring den breda beteckningen ”medier och medicin” med vilket avses korsandet av två distinkt åtskilda områden för att belysa relationer och flöden i olika riktningar. Å andra sidan att ut-

veckla en ansats som utgår från att kommunikation och mediering är en grundläggande aspekt av de sammansatta miljöer och fenomen som studeras. Medan den förra forskningen bedrivs av forskare från olika discipliner som samsas under ett gemensamt tak så kräver den senare en transdisciplinär strategi vilken innebär att, med Roland Barthes ord, ett nytt studieobjekt skapas som inte tillhör någon.[31]

Mediehistoriska strategier och anti-strategier

Den kulturhistoriska medieforskningen präglas av en teoretisk och metodologisk öppenhet, och hämtar inspiration från flera olika discipliner och fält. Det innebär att området till relativt stor del överlappar med mediearkeologi, men att det samtidigt finns utrymme för mer traditionella mediehistoriska studier. En dialog med medialiseringsstudier som innehåller en ansats till mediehistoria borde därför kunna bli fruktbar. Detta skulle även kunna berika historieskrivningen om medier och medicin.

(Nästa uppslag) Under sin långa karriär har fotografen Lennart Nilsson ofta varit bland de första att testa och få tillgång till tekniska nyheter inom sitt område. Omkring 1970 inköpte han specialtillverkade *fish-eyes*, och med detta extrema vidvinkelobjektiv tog han många av de fotografier av människans och naturens mikrovärldar som bidrog till att etablera hans internationella ryktbarhet inom den vetenskapliga och medicinska fotografin. Objektivet placerades i toppen av ett endoskop, ett medicinskt instrument som förs in i kroppen för att undersöka olika organ, och kopplades till en kamera. Denna teknik gjorde det möjligt att ta bilden av humlan inifrån en blomma som publicerades i *Se* och flera andra tidningar. Men mest välkända är förstås hans fotografier av mänskliga embryon och foster som delvis tillkom med vidvinklig kameraoptik. En studie av Nilssons *fish-eyes* demonstrerar hur medier och medicin har samverkat för att producera ett specifikt sätt att se på världen. Detta 180-gradiga seende kan karakteriseras som ett begär att se ”allt” och se skarpt på en gång. Genom en kulturhistorisk undersökning framstår det unika kameraobjektivet och de associerade bilderna som mångskiktade fenomen med ett flertal kopplingar mellan olika medieformer, visioner och temporaliteter. Ur Jackie Lindeberg och Lennart Nilsson, ”Lennart Nilsson visar sitt nya mirakel-objektiv: Från humlan till oändlighet!”, *Se*, nr 34, 1974. Foto: Lennart Nilsson/TT och Sven-Gösta Johansson/TT.

När man kryper nära ett kryp med en vanlig kamera blir skärpedjupet minimalt. Lennart Nilssons dvärgobjektiv ger ett otroligt skärpedjup. Här är de första testbilderna: humlan i tulpanen, myran med människan i bakgrunden.

Försök att klämma Lennart Nilsson på ett personligt utlåtande om det nya dvärgobjektivet, en fototeknisk världshändelse!

— Det kan vara början till nånting riktigt bra, erkänner han.

För ett antal år sen letade han sej in i människokroppen och tog bilder som ingen kunnat drömma om. Han arbetade med endoskop — ett instrument som steriliseras och används för invärtes upptäckter, en kikare med fotograferingsmöjligheter. Amatörer och vetenskapare häpnade över resultatet, men Lennart tyckte att fotografierna kunnat vara skarpare. I tryck blev några inte helt perfekta. Bildvinkeln verkade snäv.

— Jag måste ha ändra verktyg, ansåg Lennart Nilsson, och kläckte idén till ett nytt objektiv, skrattretande litet till formatet. Hans tankegångar bearbetades av experter — professor Erik Ingelstam och civilingenjören Werner Donne. En prototyp av objektivet till-

verkades och demonstrerades i Tyskland.

— Särdeles intressant, sa dom tyska teknikerna, synnerligen imponerande. Någon tillverkning kunde det emellertid inte bli på två, tre år, resurserna räckte inte.

— Synd, sa Lennart som ser varje dag som ett nytt liv, fyllt av chanser och utmaningar. Efter Tyskland tog han kontakt med Jungner Instrument AB i Solna, ingenjörerna Georg Vogl, Bo Möller och en datamaskin. Resultatet levererades på några månader — med vanliga metoder hade det tagit en livstid att få fram konstruktionen för det nya objektivet.

● Lennarts första testbild med prototypen togs för tre år sedan. Humlan i tulpanen. Ett förbluffande foto — skärpan börjar vid insekten och fortsätter mot oändligheten. Lennart var ändå inte nöjd. Det är han sällan, eller aldrig. Experterna jobbade vidare och häromdan kunde de höjtidligen lägga den lilla kapselformade sensationen i hans hand. Den apterades på en Leicakamera och Lennart Nilsson gick ut i markerna.

I en uppländsk skog fastnade han för en noshornsskalbagge, en myra, några svampar, ett blåbärsstånd. Han böll kameran på marknivå och det sa klick ett antal gånger, precis som vanligt.

När bilderna framkallades visade dom något ovanligt, något som tidigare inte fångats med kamera: Ett litet kryp i egen livsmiljö med detaljskärpa både på krypet och världen runtomkring. Bilden av humlan i tulpanen är visserligen av samma karaktär, bekänner Lennart, men bilden av skalbaggen i skogen markerar ett genombrott i fotografin. Härifrån till evigheten — med knivskärpa!

— Även om vi ser ut att ha lyckats med objektivet så är det bara Lennart Nilsson som kan ta säna bilder, säger överingenjör Georg Vogl.

Lennart Nilsson visar sitt nya mirakel-objektiv:

Från humlan till oändlighet!

När Lennart Nilsson började fotografera människokroppen häpnade alla utom han själv. Han ville komma ännu närmare sina motiv, få ännu större skärpa. — Omöjligt, sa experterna, men Lennart hittade på ett nytt objektiv. Här håller han det i handen. Det ser ut som ett pyttelitet rör. Det innehåller sju linser — och ger djupskärpa från några millimeter till oändlighet! Högen med papper: datamaskinens ritningar till uppfinningen. Till höger: överingenjör Georg Vogl, en av Lennarts tekniska medhjälpare.

SE-reportage: Jackie Lindeberg — Lennart Nilsson, Sven-Gösta Johansson (foto)

VÄNDI

På samma gång finns en rad disciplinära, institutionella och forskningspolitiska frågeställningar att förhålla sig till. Detta blir tydligt vid en jämförelse mellan Jussi Parikkas och Stig Hjarvards medieteoretiska betraktelser över potentialen i forskning om medier och medicin. I Parikkas inledning till *What is media archaeology?* (2012) beskriver han historiska studier av kontaktytor mellan medier och medicin som en ”epistemologisk perversion”. Omdömet är avsett som något positivt; ett alternativ till det dominerande sättet att skildra mediernas utveckling som separata historier. Men det innebär samtidigt att Parikka förskjuter detta fenomen till mediehistoriens marginaler.[32] Stig Hjarvard tar i sin bok *The mediatization of culture and society* (2013) ett helt annat grepp på detta umgänge. I hans genomgång av de olika samhällsinstitutioner som medierna under senmoderniteten har utövat stort inflytande på finns naturvetenskaplig och medicinsk forskning med som ett viktigt område. Nu förvandlas perversionen till en högst anständig aktivitet och hamnar dessutom i mittpunkten för samhällsvetenskapernas nya upptagenhet av medialisering.[33] Parikkas och Hjarvards diskussioner är intressanta inte enbart för att dessa säger något om skillnader mellan mediearkeologins och medialiseringsteorins perspektiv, utan också för att det röjer olika sätt att positionera sig på den disciplinära kartan. I det ena fallet ett slags mot-historia tänkt att utspelas på marginalen, i det andra fallet en offensiv för att erövra ett föreställt centrum.

Hjarvard har en uttalad ambition att använda medialiseringsteori som en förstärkning av medieperspektivet inom sociologisk teori. Medialiseringsteori erbjuder med andra ord en möjlighet för medievetenskap att bli tagen på större allvar – medialisering är en moderniseringsprocess i linje med globalisering, urbanisering och individualisering.[34] Liknande tankegångar aktualiseras i rapporten *Medialisering av kultur, politik, vardag och forskning*, redigerad av Johan Fornäs och Anne Kaun, som kom ut 2011. Denna rapport var en redovisning av ett forskarsymposium arrangerat av Riksbankens Jubileumsfond, och deltagarna representerade ett brett spektrum humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner, dock med en övervikt från medie- och kommunikationsvetenskap. Det är därför inte så överraskande att det i Kauns forskningsöversikt lämnas ett relativt stort utrymme åt att lyfta fram möjligheten för just medie- och kommunikationsvetenskap, som alltid sägs ha kämpat med att definiera sitt forsknings- och undervisningsobjekt, att samlas kring medialiseringsbegreppet. I denna forskningsöversikt inkluderas även ett antal av de senaste

årens kulturhistoriska medieforskningsböcker som exempel på ”medialiseringsforskningens skandinaviska kontext”.[35] Att Riksbankens Jubileumsfond efter detta symposium beslöt att inrätta en ny så kallad områdesgrupp kring ”Vardagslivets och kulturens medialisering”, som har producerat ytterligare en rapport, samt att även Vetenskapsrådet nyligen har lyft fram medialiseringen som en av samhällets största utmaningar (vilket ledde till en satsning på ”Det digitaliserade samhället – igår, idag, imorgon”), visar att detta område är forskningspolitiskt gångbart.[36]

Som redan antytts har angloamerikanska mediearkeologer valt en annan strategi – eller kanske snarare anti-strategi. I alla händelser lyftes frågan om möjligheter och problem med transdisciplinaritet och institutionella hemvister nyligen fram i en diskussion mellan Parikka och Hertz som tidskriften *CTheory* publicerade. Parikka å sin sida hävdar att mediearkeologins styrka just ligger i dess egenskap av att utgöra en ”travelling discipline” som rör sig mellan olika discipliner och institutioner, samt förmågan att utnyttja ett vitt spektrum av teoretiska och praktiska källor. Hertz å andra sidan pekar på riskerna med att romantisera mediearkeologi som ett nomadiskt, anti-institutionellt projekt med en förkärlek för uttjänta apparater och program. Den öppenhet att ständigt omförhandla mediebegreppet som Parikka ser som en tillgång uppfattar den andre som en fara för att mediearkeologin marginaliseras – att mediehistoria förvandlas till ett kuriosakabinett. Det räcker inte med att erbjuda ett antal alternativa historier utan det krävs också syntetiserande historieskrivning.[37] Hertz tycks onekligen nagla fast ett övergripande problem för det mediehistoriska forskningsområdet.

Här finns flera frågor att reflektera över: Behöver den kulturhistoriska medieforskningen utmejsla en skarpare historisk profil eller är det tvärtom en fördel att fältet behåller sin öppna och inkluderande karaktär? Vilka transdisciplinära och fakultetsövergripande sammanhang är potentiellt mest givande för att driva fram ett kvalificerat historiskt perspektiv i mediediskussioner? Är den kulturhistoriska medieforskningens nomadiska karaktär en styrka eller svaghet? Vilka strategiska fördelar och nackdelar finns det med att låta sig inkluderas i etablerade discipliners institutionella och forskningspolitiska agendor? Hur vi än väljer att svara på dessa frågor står det klart att mediehistoria är ett fält i rörelse.

Noter

1. Detta kapitel är en del av ett forskningsprojekt med titeln ”I mediernas ljus: Skärmbildsundersökningen i Sverige 1940–1970” som finansieras av Riksbankens Jubileumsfond (Dnr P10-0249:1). Alla översättningar är författarens egna.
2. Se exempelvis Solveig Jülich, ”Televising inner space: Lennart Nilsson’s early medical documentaries on the interior of the human body”, *Representational machines: Photography and the production of space*, red. Anna Dahlgren, Dag Petersson & Nina Lager Vestberg (Aarhus: Aarhus University Press, 2013), ”Lennart Nilsson’s fish-eyes: Excavating a photographic and cultural history of extreme viewing positions” (artikelmanus under granskning för publicering), och ”Bussar och bildtrafik: Den ambulerande skärmbildsundersökningen i Sverige”, *Bussen är budskapet: Perspektiv på mobilitet, materialitet och modernitet*, red. Lotten Reinius Gustafsson, Ylva Habel & Solveig Jülich (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2013).
3. Om satsningen i Umeå, se Per-Olof Eliassons intervju med Patrik Svensson, ”Digital humaniora gör ny forskning möjlig”, *Universitetsläraren*, nr 2, 2013, http://www.sulf.se/Universitetslararen/Arkiv/ (senast kontrollerad den 3 mars 2014). För en aktuell översikt över forskningen vid HUMlab, se http://www.humlab.umu.se/sv/forskning-utveckling/forskning-vid-humlab/ (senast kontrollerad den 3 mars 2014). Om satsningen i Göteborg, se Wilhelm Kardemark & Ola Sigurdsson, *Medicinsk humaniora vid Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet: En rapport* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2014).
4. En översiktlig diskussion om olika mediebegrepp finns i Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”I mediearkivet”, *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Ekström, Jülich & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006). För exempel på svensk historisk forskning som arbetar med ett brett mediebegrepp, se Anders Ekström, *Viljan att synas, viljan att se: Medieumgänge och publik kultur kring 1900* (Stockholm: Stockholmia, 2010), Ylva Habel, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state* (Stockholm: Aura, 2002), Jonas Harvard & Patrik Lundell, red., *1800-talets mediesystem* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), och Mats Jönsson & Pelle Snickars, red., *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).
5. För diskussioner om grundläggande medicinhistoriska begrepp, se exempelvis Frank Huisman & John Harley Warner, red., *Locating medical history: The stories and their meanings* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004), och Karin Johannisson, Ingemar Nilsson & Roger Qvarsell, red., *Medicinen blir till vetenskap: Karolinska Institutet under två århundraden* (Stockholm: Karolinska Institutet University Press, 2010).

6. Fokus ligger här på mediehistorisk forskning. En mer ingående diskussion skulle i högre grad involvera diskussioner bland medicinhistoriska forskare.
7. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka, ”Introduction: An archaeology of media archaeology”, *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, red. Huhtamo & Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), och Stig Hjarvard, *En verden af medier: Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008), 16.
8. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars, ”Mediernas kulturhistoria: En inledning”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
9. Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 3–5, 11f.
10. Denna åtskillnad mellan mediearkeologins två grenar har återkommande diskuterats och problematiserats, se exempelvis Jussi Parikka, ”Operative media archaeology: Wolfgang Ernst’s materialist media diagrammatics”, *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nr 5, 2011, 52–74.
11. Siegfried Zielinski, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
12. Erkki Huhtamo, *Illusions in motion: A media archaeology of the moving panorama and related spectacles* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013).
13. ”Percolation” diskuteras i Michel Serres & Bruno Latour, *Conversations on science, culture, and time* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), 58, och av Parikka i Jussi Parikka & Garnet Hertz, ”CTheory interview: Archaeologies of media art”, *CTheory*, april, 2010, http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=631 (senast kontrollerad den 13 december 2013).
14. För en aktuell forskningsöversikt, se Huhtamo & Parikka, ”Introduction”.
15. Wolfgang Ernst, ”From media history to Zeitkritik”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nr 6, 2013, 132–146. Om Ernsts bidrag till mediearkeologin, se Parikka, ”Operative media archaeology”.
16. Garnet Hertz & Jussi Parikka, ”Zombie media: Circuit bending media archaeology into an art method”, *Leonardo*, vol. 45, nr 5, 2012, 424–430.
17. Stig Hjarvard, *The mediatization of culture and society* (London: Routledge, 2013).
18. Winfried Schulz, ”Reconstructing mediatization as an analytical concept”, *European Journal of Communication*, vol. 19, nr 1, 2004, 87–101.
19. Friedrich Krotz, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Lang, 2009).
20. För översikter och begreppsdiskussioner, se Hjarvard, *The mediatization of culture and society*, Andreas Hepp, *Cultures of mediatization* (Cambridge: Polity, 2012), och Lundby, red., *Mediatization*.
21. Marshall McLuhan, *Laws of media: The new science* (Toronto: University of

Toronto Press, 1988), och Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

22. Garnet Hertz, ”Theories of media change: Understanding new media”, http: //www.conceptlab.com/change/ (senast kontrollerad den 13 december 2013).
23. Jag har inte påträffat tidigare försök att sammanföra mediehistoria och medicinhistoria på det sätt som jag gör. Däremot har ”vetenskapernas mediehistoria” diskuterats i Anders Ekström, ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”, *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004), 12.
24. För samtidsorienterade studier se exempelvis Lester D. Friedman, red., *Cultural sutures: Medicine and media* (Durham: Duke University Press, 2004), Martin King & Katherine Watson, red., *Representing health: Discourses of health and illness in the media* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), och Janine Marchessault & Kim Sawchuk, red., *Wild science: Reading feminism, medicine and the media* (London: Routledge, 2000). Ett exempel på en historisk undersökning är Bert Hansen, *Picturing medical progress from Pasteur to polio: A history of mass media images and popular attitudes in America* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2009).
25. Se bland andra Lisa Cartwright, *Screening the body: Tracing medicine's visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), José van Dijck, *The transparent body: A cultural analysis of medical imaging* (Seattle: University of Washington Press, 2004), och Hannah Landecker, *Culturing life: How cells became technologies* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007).
26. Exempel på historiskt orienterade studier är Virginia Berridge & Kelly Loughlin, red., *Medicine, the market and the mass media: Producing health in the twentieth century* (New York: Routledge, 2005), Kelly Loughlin, ”Spectacle and secrecy: Press coverage of conjoined twins in 1950s Britain,” *Medical History*, vol. 49, nr 2, 2005, 197–212, och Ayesha Nathoo, *Hearts exposed: Transplants and the media in 1960s Britain* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).
27. Gitelman, 7.
28. Clifford Siskin & William Warner, ”This is Enlightenment: An invitation in the form of an argument”, *This is Enlightenment*, red. Siskin & Warner (Chicago: University of Chicago Press, 2010), citatet på s. 5. Se även W.J.T. Mitchell & Mark B.N. Hansen, ”Introduction”, *Critical terms for media studies*, red. Mitchell & Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
29. Jämför Jonathan R. Tophams diskussion om termen ”populärvetenskap” i ”Introduction” till temanumret ”Focus: Historicizing 'popular science'”, *Isis*, vol. 100, nr 2, 2009, 310–318.
30. För exempel på dessa diskussioner, se de enskilda bidragen i Simone Rödder, Martina Franzen & Peter Weingart, red., *The sciences' media connection: Public communication and its repercussions* (Dordrecht: Springer, 2012), och Ana Ivanova, Mike S. Schäfer, Inga Schlichting & Andreas Schmid, ”Is there a medializa-

tion of climate science? Results from a survey of German climate scientists", *Science Communication*, vol. 35, nr 5, 2013, 626–653.

31. Roland Barthes, *The rustle of language* (Berkeley: University of California Press, 1989), 72.
32. Jussi Parikka, *What is media archaeology?* (Cambridge: Polity, 2012), 14. Parikka parafraserar Thomas Elsaesser, "Early film history and multi-media: An archaeology of possible futures?", *New media, old media: A history and theory reader*, red. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan (New York: Routledge, 2006).
33. Hjarvard, *The mediatization of culture and society*, 10.
34. Ibid., 6f.
35. Johan Fornäs & Anne Kaun, red., *Medialisering av kultur, politik, vardag och forskning: Slutrapport från Riksbankens Jubileumsfonds forskarsymposium i Stockholm 18–19 augusti 2011* (Huddinge: Södertörns högskola, 2011), http://sh.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:453406 (senast kontrollerad den 13 december 2013).
36. Anne Kaun & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: Södertörns högskola, 2014), http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?searchId=1&pid=diva2%3A698718 (senast kontrollerad den 3 mars 2014). Om Vetenskapsrådets utvärdering av forskning som låg till grund för satsningen, se *Ämnesöversikter 2010: Ämnesrådet för humaniora och samhällsvetenskap* (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2011), 9f, http://www.vr.se/franvetenskapsradet/analysochutvardering/utvarderingaravsvenskforskningochforskarutbildning.4.28ca860b1293e247fc480001878.html (senast kontrollerad den 13 december 2013).
37. Parikka & Hertz, "CTheory interview".

När medier blev vetenskap

Om tre nordiska massmediekonferenser 1972–1974

PER VESTERLUND

På framsidan till foldern för konferensen *Video och Nya Media 74*, som hölls i Stockholm i juni 1974, presenteras en rad prominenta deltagare med bild. Marshall McLuhan, Jörn Donner, H.M. Konungen Carl XVI Gustaf, Harry Schein och Christina Jutterström tillhör de mer celebra. Mindre kända idag är kanske IBM-chefen Jim Damon, Esseltes VD Carl M:son Mannerfeldt, konsortiet Nord-Videos ordförande Arne Byskov eller Gyldendals VD Brikt Jensen. Konferensen anordnades av EBAV (Esselte Bonnier Audio Visual).[1] Deltagarlistans mix av journalister, författare, förläggare, medieentreprenörer, forskare och politiker är högst symptomatisk för sin tid vad gäller det offentliga samtalet kring massmediernas då snabba utveckling. Från sina olika kontexter deltog de alla i en institutionsöverskridande kamp om såväl planering som begreppsliggörande av en föreställd medial framtid; kanske effektivare och mer lukrativ för medieföretag, eller mer informationstät för medborgaren. Eller måhända i sitt hotande överflöd en fara för demokratin?

En sådan mångfald bland de aktörer som driver mediedebatt och mediepolitik är väl långt ifrån unik, varken för Sverige eller för det tidiga 1970-talet. Som mer uppseendeväckande framstår i efterhand snarare den intensitet och den dignitet som präglade debatten – i just detta dokument manifesterat genom konungens närvaro, eller varför inte genom Marshall McLuhans? Detta var en tid när även en medieforskare kunde bli en celebritet.

Som uppseendeväckande framstår kanske idag också – sett ur vår egen obarmhärtigt framtida blick på 1974 års visioner – den teknik som då stod i fokus. De förändringar man förutspådde skulle drivas av innovationer som telefax eller videobandspelare. Det talades givetvis också om datorer,

Framsida till det inbjudningsbrev som skickades ut i samband med konferensen *Video och nya media 74* som hölls i Stockholm i juni 1974.

men de nya medier som fokuserades bestod ännu av ett antal åtskilda tekniker och fysiska kanaler. Massmedia var med självklarhet en pluralbeteckning, och om dess framtid kunde man disputera. Helt säkert kunde denna framtid också styras och planeras till det allmännas bästa, bara politik och näringsliv samverkade. Och forskningen hade sin givna plats i planeringen, en medieforskning som ännu inte hade funnit sin institutionella form.

Vad som kanske är än mer intressant är följaktligen den formativa betydelsen som dessa olika aktiviteter kan tänkas ha haft ur ett medieveten-

skapligt perspektiv. Från en svensk horisont är det inte orimligt att förlägga grunden för det senare etablerade ämnet medie- och kommunikationsvetenskap till just början av 1970-talet. I offentliga utredningar, debattartiklar och även i mindre offentliga politiska sammanhang upprepades vid denna tid behovet av forskning om dessa massmedier som ett ständigt mantra.[2] Än så länge kallades fältet massmedieforskning eller masskommunikationsforskning; som universitetsämne skulle det först komma att kallas informationsteknik.

I detta kapitel avser jag att med utgångspunkt i material ur Harry Scheins personarkiv, särskilt från hans tid som sakkunnig inom Utbildningsdepartementet 1971 till 1976, ge några reflektioner över hur aktörer från tre sfärer – politik, akademi respektive näringsliv – i en svensk (och till viss del även i en nordisk) kontext i det tidiga 1970-talet samverkade vad gällde att nationellt institutionalisera medieforskning samt i att formulera frågor och modeller för den. Harry Scheins roll må ha varit central i svensk mediepolitik. Han var ju inte bara ordförande och VD för Svenska filminstitutet utan också regeringens särskilde expert på mediefrågor och genomförde bland annat en enmansutredning om kabelteve och bredbandsteknik 1972.[3] Här tänker jag dock göra Scheins roll perifer, och snarare låta material ur hans efterlämnade personarkiv (inbjudningar, abstracts, konferensprogram, utredningsmaterial) utgöra ett källmaterial till vidare frågor än de personcentrerade.

I min fallstudie undersöker jag primärt material från tre internationella konferenser där Schein deltog i rollen som massmedieexpert, alla tre med sin fokus riktad mot medieforskning: *Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe*, Helsingfors den 19 till 28 juni 1972; *Nordisk Mediekonferens*, Voksenåsen, Oslo den 18 till 21 juni 1973; samt *Video och Nya Media 74*, Stockholm den 5 till 6 juni 1974.

Medieforskningens förlorade historia?

Symbiosen mellan statsmakt, pengar och medieforskning är långt ifrån ett svenskt fenomen. Och det är inte heller så nytt. Bristen på en självreflexiv historisering inom medieämnet har påtalats från både ett internationellt perspektiv, i antologin *The history of media and communication research: Contested memories* i redaktion av David W. Park och Jefferson Pooley, och ett nationellt svenskt av Lars Lundgren.[4] Både Lundgren och Park och Pooley pekar på hur medievetenskapen tenderar att helst använda

sin egen historia till att skriva framgångshistorier ur ett kumulativt kunskapsperspektiv. Äldre forskning naiviseras och kontrasteras mot ny, gärna genom en tendentiös historieskrivning kring användandet av teorier och begrepp över tid. För att citera Sue Curry Jansen i en av artiklarna i Parks och Pooleys antologi: ”fältets likgiltighet inför historia inkluderar dess egen”.[5]

Kommunikationsforskningen må vara relativt ny, men dess utveckling är ändå komplex. Dessutom är den alltså långt ifrån en inomakademisk historia. Trådarna till andra världskrigets underrättelseverksamhet och propaganda är välkända, likaså hur efterkrigstidens växande informationsteknologi och medieindustri med sin kunskapskrävande verksamhet generade såväl egen forskning som en ständig dialog med den akademiska världen. Inom sociologi, psykologi och pedagogik studerade man efter kriget medievanor och medieeffekter – områden av intresse för både kommersiella krafter och den politiska makten, och viktiga för kartläggning av både marknad och opinioner. Medieforskningen antog i mitten av 1900-talet formen av en kumulativ vetenskap där modeller för påverkan och beteenden avlöste varandra. Där föddes nya begrepp – *the magic bullet, the hypodermic needle*, *the two step hypothesis*, etcetera – vilka på olika sätt var orienterade mot det omtalade massamhällets problem, och som var genererade ur undersökningsmetoder avpassade för samma nya massamhälle.[6] I Parks och Pooleys antologi framställs dessa metoder i hög grad som en amerikansk företeelse – det var den ensamma massan eller organisationsmannen som skulle undersökas.[7] Metoderna var inte bara instrumentella verktyg, de bottnade också i en kritisk intellektuell tradition. David Riesmans sociologiska klassiker *The lonely crowd* från 1950 var en kritisk skildring av ett samhälle där konsumtion av varor och distribution av kultur och medier standardiserades. I denna strömlinjeformade värld, som inte minst var den amerikanska, uppstod det kapitalistiska systemet till trots en hård gruppstyrning, menade Riesman.[8] Organisationsmannen var föremål för en lika kritisk studie i William H. Whytes lika inflytelserika *The organization man* från 1956, där individen sågs utplånas i en anonym och målstyrd företagskultur.[9]

I Sverige institutionaliseras medieforskningen senare. Ett tidigt exempel från 1960-talet med anknytning till den amerikanska kontexten är hur Svenska filminstitutet (SFI) från mitten av decenniet ledde och finansierade en grupp av främst pedagoger, psykologer och sociologer med syfte att studera filmpåverkan. Den fick internt namnet Filmforskningsgruppen.

Mycket av de dokumenterade lämningarna efter denna verksamhet visar tydliga spår från den amerikanska medieforskningens då unga traditioner. Genom enkäter eller ibland mer antropologiskt orienterade metoder skulle man undersöka effekterna av exempelvis sex och våld i rörlig bild, med avseende på att kunna möta (och också driva) förändringar i censurlagstiftning eller tevepolitik. Det är uppenbart att man från institutets ledning (inte minst gällde det dess VD Harry Schein, som var ivrig censurmotståndare) här hoppades finna argument som talade mot censur. Det vill säga: att med vetenskaplig bevisföring hävda det omöjliga i att fastslå de visuella mediernas effekter. Det är också uppenbart att en outtalad intressekonflikt snart skulle föreligga mellan uppdragsgivare och utförare. Många av Filmforskningsgruppens forskare synes ha varit mer intresserade av att verkligen undersöka mediernas effekter, än av att leverera de önskade resultaten, sannolikt med forskningens ideala förutsättningslöshet för ögonen, men måhända också med den egna effektforskningens mer institutionella intressen i åtanke.[10] Åren runt 1970 tynar Filmforskningsgruppen bort. Filminstitutets (det vill säga Harry Scheins) intresse svalnar, från 1969 delfinansierar man hellre en reguljär professur i det nya ämnet filmvetenskap på Stockholms universitet. Vissa delar av forskningsgruppens verksamhet fortlever där, och disciplinen får också en fysisk hemvist i det nybyggda Filmhuset på Gärdet i Stockholm.

Intresset för mediefrågor i den svenska offentligheten dör dock knappast. Inte heller Harry Scheins intresse dör, men han förflyttar det till andra arenor än biograffilmens snäva kontext. I just detta tidiga 1970-tal som jag kommer att fokusera kan man iaktta två saker. Dels hur mediernas förändringsprocess uttalat betraktas som snabbare och osäkrare än någonsin, dels hur denna snabba förändring all osäkerhet till trots förefaller generera väldigt likartade spörsmål oavsett från vilken institutionell kontext – näringsliv, offentlig förvaltning, vetenskap – eller politisk position de ställs. Sedan ges naturligtvis problemen skilda förtecken av olika aktörer och politiska positioner, men problemställningarna är i hög grad gemensamma. Arrangörerna av de konferenser jag undersöker representerar varsin av just dessa tre samverkande institutionella kontexter – politik, akademi och näringsliv. Deltagarlistor visar dock hur de tre kontexterna ständigt interagerar. Konferensen i Helsingfors anordnades av UNESCO och var en kulturpolitisk konferens för europeiska kulturministrar och deras departement med särskilt massmediefokus. Nordisk mediekonferens anordnades av Institutt for presseforskning vid Universitetet i Oslo

och var ett första steg mot att samordna nordisk medieforskning, den var också den första av de internordiska konferenser under rubriken Nordmedia som fortfarande ges vartannat år. Konferensen i Stockholm 1974 anordnades av Esselte/Bonniers dotterbolag för audiovisuell produktion, EBAV.

Helsingfors 1972

I Parks och Pooleys antologi om medievetenskapens historia förs den FN-ledda verksamhet för internationellt utvecklingsarbete inom utbildningsfältet och kulturområdet (det vill säga UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation) fram som en central bakgrund för hela efterkrigstidens internationella medieforskning. Som internationell medieforskning ska i detta fall kanske främst förstås interaktionen mellan amerikansk masskommunikationsforskning och övriga världen. Det är rentav genom UNESCO:s försorg som IAMCR – den mest centrala internationella organisationen för medieforskning – föds något decennium efter andra världskriget.[11] När UNESCO inrättas 1946 är en av de första punkterna på organisationens program att verka för inrättandet av ett internationellt institut för press och information. Man anordnar redan här konferenser om massmedier – det vill säga press, radio och film. UNESCO skriver till och med in i sin första konstitution att organisationen ska ”samarbeta i utvecklingen av den ömsesidiga kunskapen och förståelsen mellan alla folk, genom alla former av masskommunikation och för dessa syften rekommendera sådana internationella avtal som är nödvändiga för att understödja det fria utbytet av idéer genom ord och bilder”.[12]

I juni 1972 hölls alltså i Helsingfors en konferens i UNESCO:s regi vid namn *Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe*. Konferensen benämndes i en PM från Svenska UNESCO-rådet som en europeisk kulturministerkonferens. Dess syfte var att definiera ”begreppet kulturpolitik och undersöka de institutionella, administrativa och ekonomiska problem som uppstått genom offentligt kulturstöd i Europa”.[13] Det var alltså en kulturpolitisk konferens, men dess främsta fokus sades i samma PM vara ”nya medias betydelse”. Den svenske utbildningsministern Ingvar Carlsson lyfte i det anförande han höll naturligtvis fram den nya svenska kulturpolitik som just hade lanserats i den stora kulturutredning som skulle leda till 1974 års svenska kulturpolitiska nyordning. Kulturpolitiken presenterades som en sorts miljöpolitik, en globalt orienterad verksamhet

som också krävde internationellt utbyte och samordning. Intressant är också hans avslutande upprop om behovet av forskning – med sikte på att öka kunskapen om spridningen av kultur och dess effekter, men också för att nå ökad förståelse vad gällde mediernas roll för opinionsbildningen.

När departementets medieexpert Harry Schein i ett brev till Ingvar Carlsson efter konferensen sammanfattar sina intryck av den förefaller det dominerande temat i de sessioner han bevistat varit tevepolitik. Han går igenom de olika ländernas representanter med konstateranden som ”från Ungerns sida underströk man hur viktigt det är för den samhälleliga gemenskapen med TV”, ”från Norges sida menade man att publiken skulle tas med i planeringen och genomförandet av TV-program” och ”Tjeckerna sa, att TV har stora möjligheter i socialistiska länder”.[14]

Talande i Scheins korta resuméer, och i de abstracts till anföranden som finns bevarade, är hur man trots olika politiska system och högst skilda principer för organisationen av televisionen brottas med högst likartade frågor. De ställningstaganden som görs från de olika länderna skiljer sig visserligen åt, men de följer spännande nog inte den politiska kartans gränser. Några övergripande teman kan skönjas: man anför en positiv (eller i alla fall mindre ideologikritisk) bild av tevetittande än tidigare (exempel är Ungern, England, Tjeckoslovakien), man diskuterar publikens delaktighet (Norge, Västtyskland), man efterfrågar helhetsgrepp på mediepolitiken (Ukraina, Finland) eller efterlyser rent av en större kontroll av massmediernas kommersialisering och fruktar dess fria utveckling (Frankrike, Ukraina). De problem och frågor man står inför har gemensamma kännetecken, medan svaren och lösningarna skiljer sig åt. I flera fall tenderar deltagarna från de olika länderna att problematisera bilden av mediepubliken och mediernas effekter.

Teve är för några delegationer ännu en kulturfara, men påfallande ofta verkar man också se televisionen som en positiv samhällskraft och tevepubliken som något annat än en ensam passiv folkmassa. Televisionen hade nu varit etablerad i gott och väl tio år i de flesta länder. Det kanske kan tyckas förvånande att den fortfarande här stod i fokus. Men föreställningarna om mediernas påverkan var ännu starka, och teven var ännu det nyaste av medier. Kanske kan man tvärtom se det som lika överraskande att man redan 1972 från så många olika håll visar en mindre rigid syn på påverkan, och lyfter fram tevemediets publika användningspotential.

Likaså innebar de nya framtida medier som konferensen specifikt adresserade lika delar hot och möjligheter. I de dokument från konferensen

som finns bevarade i Harry Scheins personarkiv är dessa olika tendenser lika tydliga som i hans kommentarer till Ingvar Carlsson. Flera exempel kan också enkelt nämnas. Den jugoslaviska delegationen föreslog exempelvis att med den nya tekniken utveckla televisionen till det globala kommunikationsmedel den hade potential för, och därmed inrätta ett sameuropeiskt kulturprogram för televisionen. (Scheins handskrivna kommentar ”God jul” på det jugoslaviska dokumentet tyder på viss skepsis från svenskt – eller i alla fall från scheinskt – håll.) Från Spaniens sida ville man istället initiera arbetet med video, man föreslog ett ”European video-cassette centre” med syfte att utveckla multinationella kulturprogram. I en fransk resolution hade man en rad förslag för spridandet av kulturella värden till stora publiker – bland annat förordade man en standardisering av klassifikation och arkivering av radio och teve. Dessutom efterlyste man från franskt håll forskning kring åskådare och filmspråk med syfte att ”i tevetittaren ingjuta tendensen att på en och samma gång reflektera och leva ett aktivt varierat liv”.[15]

Man kan i denna franska resolution och i andra dokument från konferensen se i tiden sannolikt nya tendenser. En ganska svårfångad men tydlig tilltro till – på en och samma gång – televisionen, dess publik, medieforskningen och politiken. Med vetenskaplig kunskap ansåg man sig kunna styra ett medium som tidigare ansetts som undermåligt, till att bli den viktiga faktor i europeiskt kulturliv som det hade potential till. Till sin hjälp hade man vetenskaplig metodik och politisk dådkraft, dessutom fanns stora publiker som inte alls var så passiva och styrda som man tidigare trott.

Det tydligaste exemplet på detta kombinat av politisk vilja och medieanalys finns i den 122 punkter omfattande ”Item 8 of the provisional agenda: The Challenge of Innovation in Cultural Development (With Special Reference to Achievements and Prospects in TV Programming)” som skickades ut till alla deltagare inför konferensen.[16] Detta märkliga dokument var ett resultat dels av en enkät ställd till alla europeiska radio- och tevestationer, dels av inlagor skrivna av ”national experts”. Utifrån dessa två undersökningar sammanställdes en rapport där en rad teser om teve framställs. Dokumentet är omöjligt att sammanfatta men några intressanta aspekter från de avslutande punkternas formulering av utmaningar och problem kan lyftas fram. Exempelvis fastslås i punkt 112 att ”televisionen har utvecklats från en överförings- och spridningsteknik till ett kreativt medium – en populär konstform i egen rätt” – något som

aktualiserar behovet av att vidare utveckla och experimentera med televisionens estetik.[17] I punkt 114 fastslås behovet av forskning kring såväl mediets effekter som effektivitet – samtidigt som man vill formulera en politik som ser alla medier som ”funktionella element i samhällets sociala strukturer” vars möjligheter för utbildning, information, kultur och nöje måste tas till vara.[18] Punkt 121 är kanske mest intressant – här påtalas hur medier aldrig existerar isolerade från varandra utan snarare tillsammans formar ett intrikat nätverk, något som påkallar behovet av nationell integrerad mediepolitik. Och med de nya medier som kommer (sannolikt menas satelliter och kabelteve) krävs till och med en internationell integrerad mediepolitik.

Sådana frågor skulle också i Sverige tas upp samma år. I Harry Scheins utredning *Inför en ny mediepolitik* som publicerades i september diskuterade han bland annat dubbelriktad kommunikation via telefonnätet.[19] Schein förutspådde en medieutveckling där de traditionella massmedierna inte längre var lika åtskilda. Med nätburna faksimiltidningar och mångfaldigt fler tevekanaler, kanske till och med *pay-per-view*-system för viss rörlig bild, skulle medierna närma sig varandra. Beredskap behövdes. Scheins visioner väckte uppmärksamhet – men blev inte populära, särskilt inte i tidningsvärlden där många gav uttryck för att känna sig hotade av de förutspådda förändringarna. Att han under sitt slutarbete med utredningsmanuset deltagit i ett sammanhang (det vill säga UNESCO-konferensen) där liknande embryonala tankar på mediekonvergens ventilerats är en händelse som ser ut som en tanke.

Oslo 1973

Helsingforskonferensen var ingen forskningskonferens, även om många delegater verkar ha hänvisat till eller efterfrågat vetenskapliga undersökningar, och några faktiskt var akademiska forskare. Sommaren 1973 anordnades dock i norska Voksenåsen, Oslo, den första renodlade samnordiska medieforskningskonferensen under titeln Nordmedia. I den inbjudan som skickades ut till tänkta deltagare och talare kan man läsa:

> Denna konferens syftar till att för första gången samla masskommunikationsforskare från hela Norden till några dagars diskussion kring vad vi åstadkommit så här långt och hur vi bör/kan fortsätta. Mig veterligen blir det också första gången en sådan konferens arrangeras

> helt genom forskarnas egen försorg, utan någon inblandning eller styrning från speciella särintressen.[20]

Inbjudan är utsänd av Dan Lundberg, ekonomie doktor verksam vid Sveriges Radio, Publik- och Programforskningsavdelningen (SR-PUB).[21] Detta är en institutionell hemvist som också visas på inbjudans brevhuvud. Det finns flera intressanta aspekter att fundera över vad gäller detta korta citat. För det första – underförstått har alla nordiska masskommunikationsforskare ett gemensamt uppdrag. Det gäller bara att staka ut den bästa vägen. För det andra – att olika särintressen styr forskningen inom fältet har varit ett axiom; intressestyrningen är rent av så självklar att en forskare på SR-PUB inte ens själv ser motsägelsefullheten i att skicka en inbjudan till en konferens med företagets brevhuvud och samtidigt torgföra konferensens frihet från särintressen.

Konferensen i Voksenåsen pågick under fyra dagar, från den 18 till den 21 juni. Den organiserades av Institutt for presseforskning vid Universitetet i Oslo, men hade planlagts av en nordisk samarbetsgrupp om sju personer varav nämnde Dan Lundberg var en. Bland övriga deltagare märks svenskarna Stig Hadenius och Lennart Weibull samt Kaarle Nordenstreng från Tampere. Det program som finns bevarat i Scheins arkiv är ett ramschema där papers ännu inte hade fyllt sessionerna. Sessionsrubriker och plenarföreläsningar är dock inprickade – några exempel på de senare är Kaarle Nordenstrengs ”Normative retningslinjer for mediaforskningen”; Dan Lundbergs ”Samfunnskommunikasjon: Muligheter for aktivering av samfunnsborgarne ved hjelp av massemedia” och Kjell Nowaks ”Modeller for massekommunikasjon: I vilken kontekst ska fenomenet studeras”. Dessutom är ett par gruppdiskussioner schemalagda, en mellan praktiker och forskare, betitlad ”Vem ska medieforskningen tjäna?”, samt en mellan politiker och forskare om mediepolitik.

Deltagarlistan är i sig intressant. Av 26 svenska deltagande forskare kom åtta stycken, det vill säga nästan en tredjedel, från SR-PUB. Övriga var fördelade mellan olika universitet, institut och discipliner. Där fanns psykologer, statsvetare, litteraturvetare och ekonomer. Dessutom var några företrädare för kulturpolitik, som Harry Schein, och medieföretag inbjudna. Detta mönster är lika tydligt vad gäller deltagare från övriga nordiska länder – å ena sidan representanter för dagspress, etermedia och politik, å den andra företrädare för ungefär samma akademiska discipliner som från den svenska sidan. Många av namnen på deltagarlistan från

Nordmedia är också sådana som skulle komma att prägla nordisk medieforskning under de närmaste decennierna. Förutom Hadenius, Weibull och Nordenstreng ser man namn som Svennik Höijer, Helge Østbye eller Hans Peter Clausen.

Att medieforskning ska ske i dialog med mediebransch (eller praktiker) och politiker framstår följaktligen som givet. Frågan vem medieforskningen ska tjäna är dock öppen – även om den uppenbarligen är ett självklart inslag även i en konferens fri från särintressen. Forskningen ska tjäna. Lundbergs passus i inbjudan om frånvaron av särintressen kan förvåna när man i konferensprogrammet ser att företrädare från etermedier, press och politik tillsammans skulle diskutera medieforskningens nytta – i diskussionen deltog bland andra *Aftenpostens* redaktör Trygve Ramberg, NRK:s kringastningssjef Torolf Ekster och Nordiska rådets informationschef Sten-Olof Westman. På samma sätt är punkten där forskare och politiker diskuterar mediepolitik värd att notera – här deltog Hadenius, Nordenstreng, Schein och Svein Dalen. Den senare ledde den pågående norska pressutredningen.

Forskare diskuterar politik, branschföreträdare diskuterar forskning. Men vem är vem? Programmet för konferensen i Oslo är inte minst intressant ur ett nätverksperspektiv. Gräddan av medieforskare, mediepolitiker och mediebransch i Norden framstår vid denna tid i stor utsträckning som samma personer. Stig Hadenius är med sin långa karriär kanske ett extremt exempel – han leder den svenska pressutredningen och är också disputerad historiker, han blir tidningsman (bland annat chefredaktör för *Västgötademokraten*) och tjänstgör på 1980-talet också som diplomat innan han blir professor i medie- och kommunikationsvetenskap – men de flytande gränserna mellan de tre institutionella kontexterna är slående.

Stockholm 1974

Slutligen så tillbaka till den konferens jag inledde detta kapitel med, *Video och Nya Media 74*. Den är ett exempel på en tredje kontext för medieforskningen. Bonniers och Esseltes gemensamt ägda dotterbolag EBAV hade startats 1970 och hade en stor inkomstkälla i att producera och saluföra olika medieprodukter baserade på Lennart Nilssons allt mer omtalade fotografier.[22] Bolagets huvudsakliga nisch var dock något man kallade multimedia för utbildning. Redan 1973 hade EBAV anordnat en något

mer anspråkslös konferens – *KTV73* – om kabelteve där bland andra några experter från kanadensiska bolag var inbjudna. Med konferensen *Video och Nya Media 74* fanns högre anspråk i sikte. Det märks redan i valet av lokaliteter – *KTV73* hade gått av stapeln på Filminstitutets nybyggda Filmhus, nu huserade man istället på centrala Industrihuset med vissa inslag förlagda till ståtliga Konserthuset. Representationen i samband med konferensen hölls i restaurant Riches festvåning, där deltog självaste kung Carl XVI Gustav som var anlitad prisutdelare för ”Årets videogram”.

En explicit deklaration av konferensens syfte finns i ett tackbrev som EBAV:s Mats Myrén skickar Harry Schein efter konferensen: ”Vårt mål med konferensen var att kartlägga nuläget och spåra utvecklingstendenser inom media. Vår ambition är att påverka utvecklingen. Denna påverkan hade inte varit möjlig utan Ditt bidrag till konferensen.”[23] I själva konferensprogrammet motiveras evenemanget på annat sätt. Här beskrivs konferensens värde snarare utifrån den föreställda kundens intresse: ”Nu börjar verksamheten på allvar inom nya media. Vi har samlat några av världens och nordens [sic!] bästa bedömare av utvecklingen. Att det är dyrt att inte vara informerad det har många företag i Skandinavien och Europa fått uppleva.”[24]

Det kunde alltså vara rentav förödande att inte vara informerad om förändringarna i medielandskapet. Och de som var lämpade att informera var såväl forskare och praktiker som politiker. De två mest namnkunniga deltagarna var Marshall McLuhan och den franske pressmogulen och politikern Jean-Louis Servan-Schreiber. McLuhan höll två föredrag. I det första, som inledde hela konferensen, kritiserade han tendensen att betrakta nya medier som en version av gamla medier. Föredraget betitlades ”A new message from professor McLuhan: Organized ignorance”, och hävdades i programmet presentera en ny teori som skulle ”göra utvecklingsarbetet snabbare och billigare”.[25] I det andra diskuterade han ”lovande idéer inom mediaindustrin”.

Servan-Schreiber höll också två föredrag. Det första hette ”The future of publishing – and the power over new media”. Det var en av flera programpunkter som fokuserade på makten över medierna. En annan punkt var det efterföljande panelsamtal där Christina Jutterström ledde Schein, Donner, Gustaf von Platen och författaren Gustaf Douglas i en diskussion med samma titel – ”Makten över Nya media”. I Servan-Schreibers andra framförande ”The power over new media – or media takes the power?” problematiserades medieutvecklingen mer. Här spådde han behovet för

de tryckta mediernas företrädare att bereda sig på utmaningar från nya elektroniska medier och kabelteve.[26]

Det mest slående med programpunkterna i EBAV:s konferens är detta konsekventa fokus på medieutveckling, kanske föga förvånande med avseende på arrangören. Däremot kan forskningsprofilen förvåna. McLuhan och Servan-Schreiber, som alltså höll två föredrag var under konferensens två dagar, var ju snarare bemärkta som intellektuella giganter än som tekniska experter. Det samma kan sägas (men i något mer diminutiv skala) om Schein, Donner och von Platen. McLuhans ställning som medieguru under 1960-talet är väl omvittnad. Oavsett om han, som det hävdats i en ny biografi, missuppfattades i sitt omfamnande av nya medier var han sannolikt ännu 1974 ett uppburet namn.[27] Genom att anlita McLuhan, Servan-Schreiber, Donner och Schein jämsides med de mer tekniska experter som också deltog, visade man en lyhördhet inför tiden. Men kanske framstod också de humanistiskt orienterade perspektiv, vilka en tänkare som McLuhan sannolikt gav, som ett vitalt inslag i strategierna för medieutveckling.

Om spåren efter helsingforskonferensen 1972 kan visa en förvånansvärd öppenhet inför televisionens potential, sedd mot den ännu så starka traditionen av påverkansforskning, överraskar EBAV-konferensen på annat sätt. Det är naturligtvis inte förvånande att en gestalt som McLuhan bjuds in till en mediekonferens 1974. Däremot bör man nog notera vilken stor vikt det kulturella kapitalet i mer generell bemärkelse tillmättes. Det kanske inte bara var av kunskapsmässigt strategiska skäl som alla dessa intellektuellt bemärkta damer och herrar skyltade i inbjudan. De presenterades som självklara inslag i en konferens om ny medieteknik. Den tekniska och den kulturella expertisen var inte aktörer på samma fält, men fältens respektive symboliska valutor var uppenbarligen konvertibla. Kanske hade de olika förhållningssätt till kunskap och teknik, kanske till och med till expertsamhället som sådant. Men precis som konferensen i Voksenåsen 1973 berättar om suddiga skärningspunkter mellan politikens, pressens och etermediernas samt forskningens respektive fält, visar EBAV:s konferens hur den kulturella och den tekniska eliten tillsammans kunde samverka med näringslivets toppar. IBM, Bonniers och Jörn Donner, författare och direktörer, alla tillhörde de en gemensam maktelit.

Avslutning

Dessa tre fall är inte unika. Det finns visserligen också exempel på andra institutionella kontexter där medieintresset frodas – vill man ha fler exempel på konferenser från Harry Scheins personarkiv skulle man under samma period kunnat titta på exempelvis ”Kyrkorna och de nya medierna” som hölls i september 1974, eller några symposier anordnande av olika studieförbund. Men den politiska sfären, näringslivet och akademin syns (om än brett definierade) tveklöst vara de tyngre aktörerna i sammanhanget. En uppsjö av exempel vid sidan av de tre jag ovan gått igenom finns. Som exempel kan nämnas Sekretariatet för framtidsstudiers ”Människan i framtidens kommunikationssamhälle” (29–30/11 1973 på Lidingö), Scand-Video AB:s ”TV-kassetten och Video i praktiken” (17–18/4 1974 i Borås), Allmänna biblioteksföreningens AV-mässa (9/11 1973 i Stockholm) eller Europarådets kulturstyrelses möte om Kommunikationsteknologi och kultur (4–5/5 1972 i Paris).[28]

Medievärlden stod inför en förändring, det var man uppenbart medveten om. Ny teknik stod för dörren. Videogram, kabelteve och datorer i förening skulle utmana de kommunikationens förutsättningar som omgärdat kultur och samhällsliv. I backspegeln fanns redan ett decennium av extrem samhällsutveckling – välfärd, politisk vindkantring, ungdomsuppror, oljekris, etcetera. Fanns det någon som helst anledning att tro att förändringstakten skulle mattas av? Det var en situation som krävde handling, men också kunskap. De tre konferenserna visar sammantaget påfallande mångskiftande förhållningssätt inför mediestudier. Publikanalys, institutionella frågor, textanalys och medieekonomi är några exempel på de frågekomplex som varvas. Likaså växlar attityderna inför frågorna – optimism, pessimism, liberalism eller ideologikritik alternerar. Var det rentav så – vilket Harry Schein menade i sin medieutredning 1972 – att massmedierna var på väg att dö? Kanske skulle, som han med en tidstypisk referens hävdade, McLuhans globala by ersättas av staden med tusen getton.[29] Det var bara en sak man var rörande ense om i 1970-talets början – att medierna skulle studeras. Jag hade i denna artikel kunnat diskutera andra objekt än konferenser – som offentliga utredningar, offentlig debatt eller vetenskapliga publikationer – för att belysa samma frågor under samma period. Och bilden skulle med sannolikhet bli likartad.

Att ett forskningsfält präglas av oenighet är knappast något förvånande. Vad som kan väcka mer funderingar är hur forskningen så starkt är kopp-

lad till institutionella aktörer utanför akademin. Det är (som ett exempel) inte svårt att i tanken koppla samman den tunga representationen av företrädare för etermediebolagens publikundersökningsavdelningar med de mer komplexa bilder av tevepubliker som kan skönjas i material från både Helsingfors och Oslo. Som en reell frukt av nya insikter om tittandets komplexitet, eller kanske (om man är en smula mer misstänksam) som en problematisering av strategisk vikt för den egna professionens överlevnad. Vad kunskapen om medierna skulle användas till verkar nästan mindre ha varit en fråga för akademin än för medieföretagen och för politiken. Det var mediebranschen som behövde kunskap om publiken. Således ligger det nära till hands att ana konturerna av en medieforskning som i betydligt högre grad än andra humanistiska discipliner gjort sig till lierad med en bransch. Om man med branschen avser exempelvis etermedieföretag eller pressen.

Är det då så unikt att vetenskapliga discipliner formeras i dialog med ett omgivande samhälle, i linje med akademiexterna intressen? Jürgen Habermas har ju använt begreppet handlingsvetenskaper för att beskriva hur många samhällsvetenskapliga discipliner har fått sin främsta funktion som ett medel i samhällsutvecklingen. Till skillnad från de hermeneutisk-historiska vetenskaper som snarare strävar efter att förstå världen med utgångspunkt i tolkningstraditioner och utan primärt instrumentellt syfte.[30] I den senare gruppen finner vi mycken humaniora, i den förra gruppen ämnen som sociologi och de ekonomiska vetenskaperna.

Sociologins närhet till det offentliga utredningsväsendet är en välkänd del av ämnets ursprung. Efter andra världskriget intensifierades denna anpassning ytterligare. Amerikanen C. Wright Mills identifierade i sin klassiska uppgörelse med vissa tendenser i sitt ämne, *Den sociologiska visionen* från 1959, en ny ”byråkratisk samhällsvetenskap” som ”tjänar varje syfte som dess byråkratiska kunder råkar ha”.[31] Wright Mills kritiserade den nya samhällsvetenskapens anspråk på en Vetenskaplig Metod, som han närmast såg anta formen av en propagandistisk kraft. Och han iakttog hur en abstraherad empirisk stil och en standardiserad metodologi, fokuserad på mätbarhet, institutionaliserades i sociologin. För avnämare i stat och näringsliv var de standardiserade metoderna tacksamma. För sociologins del menade Mills Wright att de var förödande: standardiseringen och anpassningen till omvärlden försvagade disciplinens möjligheter att upprätthålla sin autonomi.

Det ligger nära till hands att se massmedieforskningen som en del i ett

liknande mönster. Den etablerades i samspel med starka utomakademiska aktörer. En skillnad kan dock skönjas. Där sociologin formas i en mer vertikal relation mellan statsmakter och akademi, i ett samspel där disciplinens autonomi kan anta formen av en förhandlingsfråga, ser medieforskningen ut att ha formats i ett mycket mer komplext institutionellt nätverk. Den tidiga medieforskningens frågeställningar och problem formuleras på många olika håll av högst olika aktörer. Initiativ väcks av politiker och av forskare, mer sällan inom akademin än inom medieföretag. Då den senare institutionella kategorin i sig kan inbegripa allt från teknikjättar som IBM till dagstidningar, och till och med public serviceföretag, blir möjligheten att identifiera, och förhandla kring, medieforskningens autonomi betydligt svårare än i fallet sociologi. Medievetenskapen är en disciplin som föds precis i den historiska situation som Wright Mills ser som så förödande för sitt eget ämne. Den hade ännu ingen akademisk autonomi att försvara.

I bakgrunden ligger också begreppet masskommunikation, ett historiskt sett till 1900-talet avgränsat fenomen beroende av väldigt specifika teknologiska, världsekonomiska och politiska förutsättningar – som industrialismen, begränsade eterfrekvenser, analog teknik, kalla kriget, kolonialismen etcetera. I denna kontext skapas teorier och frågor om mediering och kommunikation, vilka kanske var dömda att explodera i den digitala verklighet som är 2000-talets, en digital verklighet med drag av den framtida mediala verklighet som förutspåddes under det 1970-tal då medievetenskapen etablerades nationellt.

Sannolikt kan man finna en bakgrund till den svenska medieforskningens (och till medievetenskapliga utbildningars) praktik i denna eras tvärinstitutionella ambitioner att förhålla sig till en osäker medial framtid. Denna osäkra framtid kunde dock ha högst olika ansikten. Ur ett kritiskt perspektiv ägde den en hotfullhet – här kunde bildningsvurmande konservativa och ideologikritiska radikaler samsas. Ur den samhälleliga styrningens perspektiv fanns effektivitet att vinna vad gällde informationskampanjer och påverkan eller utbildning. Dessutom identifierade man allt tydligare massmediernas centrala betydelse för demokratin. För branschens olika medieföretag (press, etermedia, teknik etcetera) innebar medieutveckling istället antingen lukrativa nya branscher som videogram och kabelteve, eller hot mot de gamla som pressen och biografen.

Den begränsade blick på det tidiga 1970-talets mediediskussion som jag på dessa sidor kunnat ge ställer fler frågor än den ger svar. Att medie-

vetenskapen kom att rikta sitt fokus på framtid och samtid är tydligt. Att den gjorde det i symbios med den politiska offentligheten och näringslivet står lika klar. Den är till och med svår att skilja från de två andra kontexterna. Medieforskare, mediepolitiker och branschmän – de må till sina beteckningar framstå som aktörer på skilda fält. Under 1970-talet var gränserna dock flytande. Vilken betydelse detta fick för den svenska medieforskningens framtid – ja, det återstår att utreda.

Noter

1. Inbjudan finns bevarad i Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976.
2. Man kan nämna Pressutredningen av 1972, vars olika betänkanden läggs fram 1974–1975; 1972 års kulturutredning; Radioutredningen RUT69 som presenteras 1972; Etermedieutredningen som presenteras 1977 eller Harry Scheins enmansutredning om kabelteve från 1972. År 1977 avlämnas rentav ett betänkande från en särskild Massmedieforskningsutredning.
3. Harry Schein, *Inför en ny mediepolitik* (Stockholm: Allmänna förlaget, 1972).
4. David W. Park & Jefferson Pooley, red., *The history of media and communication research: Contested memories* (New York: Peter Lang, 2008); Lars Lundgren, "'You know nothing of my work!' Tankar om medie- och kommunikationsvetenskapens historia", *NORDICOM-information*, nr 3, 2011, 75–81.
5. Sue Curry Jansen, "Walter Lippmann, straw man of communication research", *The history of media and communication research: Contested memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008), 71 ("the field's indifference to history includes its own history").
6. De tidiga teoretiska modellerna för mediepåverkan byggde gärna på metaforer. Inte minst i ämnets tillbakablickar har denna metaforik accentuerats, vilket påpekas av flera skribenter i Parks och Pooleys antologi, inte osannolikt som en mer eller mindre omedveten strategi att naivisera forskning som kommit att ses som utdaterad. Den magiska kulan och injektionsnålen är begrepp som tillskrivs (och fått beskriva) 1920- och 30-talens medieforskningspionjärer som metaforer för en oproblematisk bild av kommunikation som en direktverkande påverkan. Tvåstegshypotesen är den mer problematiserande modell för mediepåverkan som en del av en vidare socialisering, som utvecklades av framför andra Paul Lazarsfeld under 1940-talet.
7. David W. Park, "The two step flow vs. the lonely crowd: Conformity and the media in the 1950s", *The history of media and communication research: Contested memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008), 255–265.

8. David Riesman, *The lonely crowd: A study of the changing American character* (New Haven: Yale University Press, 1950).
9. William H. Whyte, *The organization man* (New York: Doubleday, 1956).
10. Material från Filmforskningsgruppens verksamhet finns bevarad i Svenska filminstitutets arkiverade VD-korrespondens.
11. Man håller sin första konferens i Paris 1957.
12. Citerat i Kaarle Nordenstreng, ”Institutional networking”, *The history of media and communication research: Contested memories*, red. Park & Pooley (New York: Peter Lang, 2008), 243f (”collaborate in the work of advancing the mutual knowledge and understanding of all peoples, through all means of mass communication and to that end recommend such international agreements as may be necessary to promote the free flow of ideas by word and image”).
13. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976 (”the concept of cultural policies and examining the institutional, administrative and financial problem arising from cultural promotion in Europe”).
14. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:51, Handlingar rörande Utbildningsdepartementet 1971–1978. Brev från Harry Schein till Ingvar Carlsson, 26/6 1972.
15. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:56, Handlingar från Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europé, 19–28 juni 1972 (”instil in tele-spectators a tendency at one and the same time to reflection and to an active, varied life”).
16. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:56; dokumentet är daterat den 17 mars 1972 och är enligt försättsbladet översatt från franska.
17. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:56 (”Television has grown from a technique of transmission and dissemination into a means of creation – a popular art form in its own right”).
18. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:56.
19. Schein, *Inför en ny mediepolitik*.
20. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976. Dan Lundberg (SR) till Harry Schein 13/4 1973 – inbjudan nordisk mediekonferens Voksenåsen, Norge.
21. PUB hade inrättats mer eller mindre inofficiellt i början av 1960-talet, och existerade som enhet sedan 1964. Avdelningen fick sin status inom SR:s organisation befäst i samband med kanalklyvningen 1969 då de publika effekterna av företagets strategier kring tvåkanalssystemets konstruktion skulle undersökas. Vid mitten av 1970-talet kunde avdelningen beskrivas som

landets i särklass största medieforskningsinstitution. Se SOU 1977:11 *Forskning om massmedier*, 37, 40f.

22. Solveig Jülich, ”Fetal photography in the age of cool media”, *History of participatory media: Politics and publics, 1750–2000*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich, Frans Lundgren & Per Wisselgren (New York: Routledge, 2010).
23. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976. Brev från Mats Nyrén, EBAV, till Harry Schein 12/6 1974.
24. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976. Program och annat material från konferensen Video och Nya Media 74.
25. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976. Program och annat material från konferensen Video och Nya Media 74.
26. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:52, Sakkunniguppdraget – svensk korrespondens 1971–1976. Program och annat material från konferensen Video och Nya Media 74.
27. Douglas Coupland, *You know nothing of my work!* (New York: Atlas & Co, 2010).
28. Harry Scheins personarkiv, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (ARAB), volym 4:73 och 4:52.
29. Harry Schein, *Inför en ny mediepolitik*, 81.
30. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968); Jürgen Habermas, *Samhällsvetenskapernas logik* (Göteborg: Daidalos, 1994/1967).
31. C. Wright Mills, *Den sociologiska visionen* (Stockholm: Prisma, 1971/1959), 113.

Ett medium med historia

Filmstudiorörelsens roll i synen på filmen som konstart

BENGT BENGTSSON

”En epok i filmutvecklingen är redan slut: stumfilmen [...] och vid den första lovande avkommans vagga stå de grånade pionjärerna från filmens första genombrott och skaka på huvudet. Det blir knappast deras sak att leda den nya filmen ut i livet. En ny generation tar vid. Just nu är tiden lämplig att kasta en återblick på filmens färgstarka historia.”[1] Så skrev den legendariske kritikern Bengt Idestam-Almquist (mer känd som signaturen Robin Hood) 1932, i den första mer vetenskapligt inriktade svenska filmhistoriken, *Film i går, i dag, i morgon*. Det är en återkommande åsikt bland filmhistoriker att det skedde en förändring i inställningen till filmmediet vid övergången från stumfilm till ljudfilm mellan 1927 och 1929. Den nya ljudfilmen skapade ett intresse för filmens historicitet och det växte följaktligen fram insikter om att stumfilmens konst snart var förlorad och kanske skulle glömmas bort. Detta väckte i sin tur en strävan att för eftervärlden bevara kunskapen om filmens tidiga år och ursprungliga visuella egenart. Man började helt enkelt notera att även det modernaste mediet hade en historia.

Om filmstudiorörelsen och filmbranschen

Rune Waldekranz skriver 1982 i en översikt om svensk filmforskning: ”För bevarande av spelfilm fanns det ytterst ringa förståelse och intresse före 1930-talet. En medvetenhet om att även fiktionsfilm ägde ett bevarandevärde uppstod först i samband med att det på olika ställen började bildas sällskap för främjande av konstnärlig film och filmmediets erkännande som konstform.”[2] Waldekranz syftar här på den företeelse som i

Sverige får namnet filmstudior. Tidsmässigt sammanfaller ljudfilmens inträde med den svenska filmstudiorörelsen och dess utländska motsvarigheters framväxt i slutet av 1920-talet. Tanken med denna artikel är att diskutera rörelsens roll i detta mediala skifte, och dess agerande i den svenska filmoffentlighet som etablerades under decenniet. Vilken roll spelar filmstudiorörelsen i diskussionen om filmkonstens status i detta övergångsskifte? I anslutning till detta resoneras också kring rörelsens problematiska förhållande till den kommersiella filmbranschen. Motståndet mot filmstudiorörelsen var kopplat till branschens ambivalens inför filmens kulturella status som konstart och diskussionen belyser såtillvida några av aspekterna i denna tveksamhet.

Filmstudiofenomenet under 1920-talet kanaliserade det gryende intresset för det förhållandevis unga filmmediets konstnärliga potential. Det bredde på flera håll ut sig en syn på filmen som en självständig konstform i paritet med exempelvis litteratur, teater och bildkonst. Man ville höja filmmediets kulturella status – från den gängse synen som främst ett kommersiellt massnöje med nöjesjournalistiskt inriktad rapportering om filmstjärnor och publikframgångar, till en konstart värd seriösa diskussioner, analyser och studier. Denna strävan tog sig olika uttryck. Det växte fram en på flera håll mera seriös bevakning i dagspressen, det startades tidskrifter och således även olika diskussionsforum i form av filmstudios. Inspirationen till den svenska filmstudiorörelsen kom främst från länder som Frankrike och Storbritannien. En förebild var till exempel den franska *ciné club*-rörelsen, med filmklubbar som Studio 28 och Studio des Ursulines, vilka visade avantgardefilm och svåråtkomliga sovjetiska filmer.

En annan inspirationskälla var det i London 1925 bildade The Film Society, en liknande informell sammanslutning av europeiskt orienterade filmvänner som – genom att visa film som man såg som särskilt värdefull – ville ge filmmediet en intellektuell status. Bland grundarna fanns en blandning av filmkritiker som Ivor Montagu, regissörer som Anthony Asquith och författare som George Bernard Shaw och H.G. Wells. Här fanns ambitionen att visa och diskutera film som saknade reguljär kommersiell distribution – något som gällde merparten av icke-engelskspråkig film. Även i Italien och Tyskland bildades filmklubbar, delvis med syftet att visa (och producera) förbjuden politisk film. Filmstudiorna fungerade – inom de utländska förebilderna och så småningom även i Sverige – också som en sorts plantskolor för blivande filmare, vilka i sådana forum

kunde få inspiration och hitta fram till en seriös och intresserad publik för sina mindre produktioner.[3]

Först ut i Sverige var Stockholms Filmstudio, bildad våren 1928 av bland andra Bengt Idestam-Almquist och en samling kritiker, regissörer, författare och konstnärer. Ett år senare, 1929, grundades en liknande sammanslutning i Göteborg, liksom två studentfilmstudior i Lund och Uppsala. De svenska filmstudiorna fick snart olika karaktär och rekryterade medlemmar från skilda kretsar. I universitetsstäderna Lund och Uppsala dominerade akademiker, medan journalister och konstnärer satte prägeln på storstädernas filmstudior. I Stockholm var författare som Artur Lundkvist och Erik Asklund pådrivande medlemmar, medan den tidigt bortgångne och mytomspunne filmaren Gösta Hellström var en eldsjäl i Göteborg.[4] Liksom i de utländska förebilderna bestod aktiviteterna av visningar av ofta svåråtkomliga konstnärliga filmer, vid sidan av diskussioner och föredrag. Inom några år utvidgades verksamheten till att även omfatta studiecirklar, studieresor utomlands till de europeiska filmmetropolerna, studier i praktiskt filmarbete, samt upprättande av såväl arkiv som filmbibliotek. I Stockholm bildades en studentfilmsstudio 1934, vilken tog över aktiviteterna samtidigt som den ursprungliga filmstudion började tona ut och slockna i slutet av 1930-talet. Den centrala kretsen i den första studion hade då varit pådrivande i bildandet av Svenska Filmsamfundet 1934.

Svenska Filmsamfundet var en på flera sätt naturlig följd av filmstudiorörelsens roll som kvalificerat diskussionsforum. Det samlade upp spridda ambitioner i en sorts filmakademi som utgjordes av en grupp eldsjälar av kritiker, författare och konstnärer – samt en del av i filmbranschen verksamma medarbetare. Filmsamfundet hade framåtblickande ambitioner och ville verka för en svensk filmproduktion av högre kvalitet. Men man blickade även bakåt; genom att sträva efter etableringen av ett filmarkiv och ett filmmuseum var tanken att ge ett historiskt sammanhang åt filmmediets utveckling. I så måtto lade Filmsamfundet på längre sikt grunden för 1960-talets bildande av Svenska Filminstitutet och utvecklingen av filmvetenskap som akademiskt ämne.

Inom filmbranschen tycktes det nybildade filmsamfundet vara ett acceptabelt forum att medverka i, till skillnad från filmstudiosällskapen. Det fanns en viss skepsis i branschen: att det började riktas ett seriöst journalistiskt och akademiskt intresse mot filmmediet mottogs med blandade känslor bland filmbolag, distributörer och biografägare. Det kan

förefalla något paradoxalt, men ambivalensen inför en högre kulturell status för filmen kopplades till det kommersiella förhållandet med den breda biopubliken. Här ansågs filmmediet helt enkelt riskera sin folkliga förankring om dess konstnärliga aspekter lyftes fram i alltför hög grad. ”Jag vill inte ha mina filmer ihjälskrivna”, påstods en filmuthyrare ha yttrat sedan en av hans filmer blivit föremål för en mycket positiv analys i en filmtidskrift.[5]

Medan denna avvaktan främst bredde ut sig inom branschens distributions- och visningsdel, betraktades det däremot i filmbranschens generella förhållande till stat och myndigheter som önskvärt med ett höjt kulturellt anseende för filmmediet. Detta gällde inte minst i relationerna till filmcensuren, där filmbolag i enskilda fall vid överklaganden om nedklippning eller censurförbud jämförde med villkoren för andra konstarter.[6] Vid sidan av censurinstitutionen var den statliga nöjesskatten – ett system som infördes 1919 och med senare justeringar blev en allt svårare ekonomisk pålaga för filmbranschen – den främsta statliga inblandningen i filmmediet. I diskussioner om nöjesskatten, och även vid begär om stöd till kvalitetsproduktionen, värderades kulturell status och synen på film som en konstart bland andra.

I början av 1930-talet kom filmstudiorörelsen till insikt om att stumfilmen var på väg att bli historia. När väl ljudfilmen etablerat sig blev den äldre, inaktuella stumfilmsrepertoaren i princip omöjlig att exploatera kommersiellt i det gängse biografutbudet. Filmbranschen såg inte heller någon orsak att bevara äldre, skrymmande, brandfarliga och affärsmässigt döda filmer. Det fanns enstaka undantag som fungerade som repris- och matinéprogram, som gamla stumfilmsfarser i stil med Charlie Chaplin och ett fåtal äldre klassiker som försågs med ljudspår. Men i grunden fanns inget större monetärt intresse för den historiska stumfilmsskatten – förutom hos filmstudiorörelsen, andra historiskt inriktade föreningssammanhang och i de fall då film tjänade som arkiveringsinstrument.

Gösta Werner skriver i en historik om Lunds Studenters Filmstudio att det uppstod en kris när de kvardröjande stumfilmsprogrammen var definitivt uttömda som repertoar, samtidigt som den svenska filmbranschen envist sade nej till varje försök att få låna ny och aktuell film från den.[7] Lundastudion lyckades överleva genom att låna och hyra film från utlandet, medan den ursprungliga Uppsalastudion upplöstes 1934 genom svårigheterna att skaffa film till sina program. Stumfilmerna försvann ur distributionen, medan filmbolagen var alltmera ovilliga att släppa de nya

filmer som betraktades som mer konstnärliga, från till exempel Frankrike, Tyskland och Ryssland. Flera av dessa mera exklusiva filmer gick numera till den gängse biografdistributionen, eftersom det fanns ett större intresse för dem hos den reguljära biopubliken. Detta ökade intresse hade delvis vuxit och banats väg för genom filmstudions visningar – något som Uppsala Studentfilmstudio bittert konstaterade i sitt återgivande av nedläggningen.[8]

Även i utlandet fanns det ett utbrett motstånd mot filmstudiorörelsen. Trots att betydande filmare som John Grierson och Adrian Brunel var aktiva inom The Film Society i London tolkade branschen sällskapets verksamhet som en implicit kritik av den aktuella visningssituationen. Bland annat tvingades Brunel av sin arbetsgivare, filmbolaget Gainsborough, att bryta alla officiella kontakter med The Film Society.[9] Mot filmstudiorörelsen stod således en filmbransch med begränsat intresse för mediets historia. Branschens visningsdel tycktes inte se filmstudiorna som en företeelse som i förlängningen kunde öka det allmänna intresset för filmmediet, utan snarare som potentiella konkurrenter om biografpublik och kassaintäkter. Filmvisningarna fick exempelvis ske på obekväma tider, på dagtid eller framåt midnatt för att inte inkräkta på de gängse visningarna. Det tillåtna medlemsantalet var hårt reglerat och tillgången till film periodvis högst begränsad.

Biografbladet och Stockholms Filmstudio

Både den svenska filmbranschens kluvenhet inför filmmediets kulturella status, liksom den ökande misstron mot filmstudiorörelsen, speglas på ett intressant sätt i branschorganet *Biografbladets* förhållande till den nybildade Stockholms Filmstudio. Studions första cirkulärinbjudan till ett konstituerande möte i april 1928 var undertecknad av bland andra den blivande ordföranden Ragnar Hyltén-Cavallius, etablerad filmregissör och manusförfattare, den tidigare nämnde filmkritikern Idestam-Almquist, författaren Sven Stolpe, samt docenten Arvid Odencrants. *Biografbladet* tycktes imponerade av initiativtagarna i ett ledarinlägg:

> En docent i vetenskaplig fotografi, en filmregissör och författare, två filmjournalister och en filmrecensent i dagspressen. [---] Naturligtvis är det mycket glädjande att bland de filmintresserades skara i vårt land en grupp vill komma tillsammans och ur konstnärlig och

> litterär synpunkt dryfta filmspörsmål. [---] Detta, att en grupp kulturellt betonade samhällsmedborgare finna det av intresse att tränga djupare in i filmens problem måste betecknas som ett framåtskridande, ty man får väl ändå hoppas på att utvecklingen går i denna riktning, fastän tendenser som tyda på stillestånd inte heller saknas.[10]

Det fanns redan här kännedom om att filmstudion planerade att visa censurförbjudna filmer – något som tidigare väckt ont blod inom filmbranschen när den kommunistledda föreningen Arbetarkultur 1926 började visa censurförbjudna ryska filmer inom speciella för ändamålet nybildade filmklubbar.[11] Men *Biografbladet* fruktade inte några systematiska visningar i samma stil: ”Såvitt man kan finna av inbjudningen skulle emellertid en Stockholms filmstudio få en helt annan karaktär och stå på ett mycket högre plan än nyssnämnda förevisningar. Därför borgar ju inbjudarnas namn.”[12]

Biografbladet fortsatte med kontinuerlig rapportering av föredrag och sammankomster – till november 1928, då filmstudion arrangerade en visning av Josef von Sternbergs censurförbjudna gangsterfilm *Underworld* (1927). ”Vad är nu den innersta meningen och syftet med [Stockholms] Filmstudio?” frågade *Biografbladet* i en syrlig och upprörd ledare, rubricerad ”Förbjuden film smakar bäst”. *Underworld* sades vara högst motiverat censurförbjuden för sitt ”veritabla Nick Carter-innehåll”, och en vid samma tillfälle visad fransk film, *Montmartre – Midnatt* (1927), ansågs prestera ”ett innehåll, vars rent av till en viss perversitet gränsande poänger inte gärna kunna göra anspråk på att vara något annat än en vidrighet. [---] Med ett ord: den förbjudna filmen har tydligen sina möjligheter inte bara inom Arbetarkulturen. Den senteras uppenbarligen även av estetiska filmsmakare, eftersom väl just esteticismen är skylt för Filmstudio.”[13] Att visa filmer som dessa som ”förströelse” var enligt ledaren förkastligt:

> Och man behöver visst inte uttala denna förkastelsedom från moralisk piedestal. Den är motiverad helt enkelt av den omständigheten, att en sådan visning i saknad av praktiskt gagn är nedsättande för all film som sådan. Det höjer inte filmens allmänna värde som en exklusivt folklig konst, när några tiotal esteter av mer eller mindre framträdande kvalitet i enskilt rum eller festvåning samlas omkring ett alster [...] för att beundra konst eller för att få ett mera utvecklat intresse för film. Som det så vackert heter. Att emellertid det hyperestetiska konstförståndet därmed skall kunna överhuvud komma

> filmen till godo, betvivla vi i högsta grad. Denna väg till filmens mångskiftande och snart sagt obegränsade värld anse vi för vår del vara – en bakväg.[14]

Därefter förtegs i princip filmstudiorörelsen av *Biografbladet*. Kopplingen till Arbetarkultur och dess organiserade visningar av censurförbjuden film ”enbart för medlemmar” sågs säkerligen som allvarlig. Branschen upprördes över denna typ av visningssammanhang: dels konkurrerade man illojalt med föreställningar utanför biograferna och dels betalade man inte heller någon nöjesskatt.[15] De upprörda formuleringarna i *Biografbladets* angrepp är intressanta också av den anledningen att de lyfter fram ambivalensen mot kulturella perspektiv på filmen. Motståndet mot filmstudiorörelsen var såtillvida kopplat till en rädsla för att filmens identitet som ett slags instrument för folklig underhållning kunde hotas om filmen hyllades av akademiker och inskränkta filmesteter.

Filmdebattens historiska och nationella dimension

Att en branschtidning som *Biografbladet*, ett forum för visningsdelen av filmbranschen, intog ett kulturfientligt perspektiv i relationerna med det nya filmstudiofenomenet var inte oväntat. Det skulle dröja innan mer positiva synsätt etablerades; branschens intresse för filmens kulturella status visar sig först några år in i ljudfilmstiden. I början av 1930-talet, då den nationella filmproduktionen präglades av en allmän osäkerhet, lade Svensk Filmindustri 1931 på den svenska filmbranschens vägnar in en officiell propå till den svenska staten och ansökte om nedsättning av nöjesskatten för vad som kallades ”värdefull” svensk film.

Produktionskostnaderna hade stigit, inte minst genom ljudfilmens intåg, och det fanns en växande insikt om att exportmöjligheterna av svensk film minskade drastiskt med den nya språkbarriären. Detta kompenserades emellertid mer än nog av den svenska ljudfilmens stora popularitet på hemmaplan. Produktionen blev snart mera provinsiellt betonad, där filmbolagen gärna satsade på säkra kort i form av komedier och lustspel med publikdragande aktörer som Fridolf Rhudin och Edvard Persson.

I Sverige pågick i början av trettiotalet en intensiv debatt om filmmediet och den svenska filmens brist på kvalitet. Tongivande var främst filmkritiker, författare, andra kulturpersonligheter och folk från filmbranschen. Filmen debatterades livligt i pressen och vid ett antal upp-

märksammade offentliga möten. Något av ett startskott var en debatt som hölls i slutet av februari 1931 i Klara Folkets hus under temat ”Filmen som kulturfaktor”. Svensk Filmindustris chef Olof Andersson, som gärna gav sig in i debatten under dessa år, tillkännagav här att hans bolag skulle öppna Sveriges första ”kulturbio” i Stockholm. Den skulle visa filmer av ”konstnärligt eller experimentellt värde”, men detta försök med att lansera Sture som en kvalitetsbiograf blev en ekonomisk motgång – och ett tämligen kortlivat försök.

Diskussionen om svensk films eländiga tillstånd fick stundtals även en historisk och nationell dimension. Flera debattörer drog paralleller bakåt i tiden och blickade med saknad tillbaka på den svenska filmens så kallade guldålder åren runt 1920, den tid då svensk film väckte internationell uppmärksamhet med Victor Sjöströms och Mauritz Stillers filmkonst som gångbara exportvaror. Prins Wilhelm, själv aktiv filmare, inledde exempelvis en filmdebatt på Författareföreningen 1933: ”Det fanns dock en tid, när den [svensk film] intog en internationell rangplats i allt vad produktion hette – en storhetstid under vilken två svenska namn flögo över världen på ryktbarhetens vingar: Stillers och Sjöströms. [---] Det var någonting allmänmänskligt, som bar exempelvis Gösta Berling över hela världen. Var finns den andan i våra dagars svenska film?”[16]

Att produktionspolitiken i den nya ljudfilmssituationen lades mot en mera lättviktig, provinsiell repertoar väckte kritik i till exempel *Dagens Nyheter* 1931: ”Ljudfilmskrisen har på det stora hela taget inskränkt vår produktion till de egna landamären, och de filmer som under de sista stumfilmsåren hittade ut i världsvimlet gjorde knappast någon succés, åtminstone ingen som ens tillnärmelsevis kan jämföras med den beundran som mötte exempelvis *Körkarlen* och *Herr Arnes pengar* en gång i tiden.”[17] Bernard Greitz riktade sig i ett inlägg i SSU:s tidskrift *Fönstret* 1931 direkt till landets dominerande filmbolag, Svensk Filmindustri: ”Vi hysa nämligen den bestämda uppfattningen, att denna firma har icke endast en finansiell utan även en i högsta grad kulturell – och varför inte? – nationell uppgift.” Han uppmanade bolaget att försöka återuppta sina ärofulla traditioner, ”ty vi ha dock haft en tid, då svenska folket, ja hela Europa var intresserat. [---] Man måste med verkligt vemod konstatera, att svensk film förlorat inte bara i anseende här hemma utan även tappat den internationella respekt, den en gång ägde. Detta är en förlust för landet. Se bara på vad filmen betytt och betyder för Ryssland!”[18]

Statligt stöd och publiksmak

Svensk Filmindustri anknöt till detta nationella drag när man 1931 ansökte om statligt stöd till filmen – med hänvisning till att detta stöd krävdes för att skydda den nationella identiteten. Då skulle de inhemska filmbolagen få ekonomiskt utrymme att verkligen ta det konstnärliga ansvar som de förvisso redan kände.[19] I propån föreslogs att Statens Biografbyrå borde anförtros prövningen av vilka filmer som skulle få stöd.[20] Propån fick ett visst stöd från den statliga filmcensuren, som dock ansåg att i sådant fall skulle snarare svensk film generellt befrias från nöjesskatt – man ville uppenbarligen inte själv ansvara för någon punktvis kvalitetsbedömning.[21]

Propån om filmstöd mötte skilda reaktioner. Statligt stöd skulle dröja flera decennier och för svensk films belackare blev förslaget snarast ett nytt slagträ i debatten. Författaren Gustav Sandgren ansåg att man stuckit ut hakan och kom med ett uppmärksammat angrepp i *Templarkuriren*:

> Giv svensk film en chans! hette det så vackert. Efter att ha sett *Skepparkärlek*, *Falska miljonären* m.fl. svenska filmer, undrar om vederbörande i regeringen egentligen kan ta frågan i övervägande – Svensk Filmindustri använder ju sina ”chanser” enbart till nedbusning av svenska folket, till en sprit- och dumhetspropaganda utan motstycke i annalerna. [---] Vi rekommendera statsminister Ekman att ta sig en titt på några av de senaste svenska filmerna och därefter döma om deras kvalitet förtjänar några extra statspremier. Om undertecknad vore statsminister skulle han vidta helt andra åtgärder än premiering – vare detta nog sagt.[22]

Det fanns en återkommande frustration i debatten, där man ofta pekade på den svenska publikens låga smak. Carl-Gustaf Collander gjorde i branschorganet *Våra nöjen* 1932 en koppling till att staten – för ovanlighetens skull – inte tog sitt kulturella ansvar när det rörde just filmmediet. Såväl svenska som utländska filmer med konstnärligt värde hade misslyckats att dra publik.

> Pressens välvilliga utrymme för förhandsreklam, filmbolagens uppoffringar för samma sak, recensenternas långa och rekommenderande utläggningar har varit förgäves. [---] Men låter då denna publik inte alls tala med sig? Skulle den möjligen kunna fostras?

> Staten, som annars är så påpasslig att spela rollen av klockarfar som lägger näsan i blöt i allting, har när det gäller film inte lagt två strån i kors i annat än rent negativ riktning, bl. a. genom en synnerligen diskutabelt verkande samling farbröder och tanter, som censurerar vad de oförståndiga, bångstyriga små barnen till biopublik bör förskonas ifrån.[23]

Även inom arbetarrörelsen var Lilly Arrhenius inne på samma kritikerspår i ett inlägg i *Frihet* 1932. Medan Fridolf Rhudin och ”Svensk Filmindustris övriga rappakalja” gick för fulla hus, tvingades ”uppenbara konstverk” att läggas ned på grund av publikbrist: ”Att vänta sig någon bättring från filmbolagets (SF) sida, är nog utopiskt. Deras intresse är profiten, som förvandlar värden till varor. [---] Biografägarna röja inte heller någon högre grad av konstnärliga intressen. Begreppet storfilm är för dem uteslutande ett ekonomiskt begrepp. Allt för kassan, inget för konsten!”[24]

I diskussionen om svensk film identifierades inte bara problem, utan även tänkbara lösningar för att höja filmmediets status – och i förlängningen gynna den svenska filmproduktionen. Det var i denna del av debatten som filmstudiorörelsen blev ett inflytelserikt forum. En återkommande tanke var nämligen att nyckeln till bättre film var en ökad kunskapsnivå. Detta kunde ske genom att ge filmen akademisk status, vilket i några fall kopplades till den nybildade filmstudiorörelsen. Collander lyfte i artikeln i *Våra nöjen* 1932 fram ett jämförande exempel med Tyskland, där statsunderstödda filmskolor sörjde för

> att den filmproducerande eliten inte genast behöver ge upp och lägga sig på sotsängen. Sedan flera år existerar det som bekant en Filmstudiorörelse även här i Sverige; en sammanslutning av det yppersta, huvudstaden äger av konstnärligt teoretiserande och skapande konstnärer, författare, skådespelare, filmintresserade akademiker och journalister. [---] Denna stora, idéellt [sic!] verkande och levande organisation av filmvänner vore nog den som bäst vore skickad – och säkerligen också villig – att ur sina led mobilisera de unga krafter som riktigast kunde förvalta det f. n. rätt väl inlåsta fädernearvet från Stillers och Sjöströms kraftdagar.[25]

Rent konkret medförde filmdebatten under dessa 1930-talets tidiga år inte mycket. Den svenska produktionspolitiken förblev tämligen oförändrad

under resten av decenniet. Inte heller den så kallade konserthusdebatten 1937 påverkade inriktningen i någon högre grad. Snarare var det andra världskrigets nya allvarligare situation som gjorde att den svenska filmindustrin delvis lade om produktionen i en annan, tyngre inriktning.

Filmhistoriskt arv genom filmsamfund

Carl-Gustaf Collanders uppmaning i *Våra nöjen* 1932 om att mobilisera de seriösa krafterna kunde på sätt och vis ses som en kallelse till filmvännerna i Stockholms Filmstudio att agera mera konkret och aktivt – exempelvis genom att arbeta för bildandet av en svensk filmakademi. Det var också genom det nybildade Svenska Filmsamfundet 1934 som det för första gången dök upp ett tydligt bevarandemål och ett historiskt syfte. En hel del av den konstruktiva debatten om svensk film under de gångna åren lyftes fram i samfundets handlingsprogram, som på så vis hade en såväl nyskapande som konserverande aspekt. Dels ville man rent allmänt höja den konstnärliga nivån på den svenska filmproduktionen. Dels ville man sprida kännedom om filmen och dess historia genom böcker och föreläsningar, samt i förlängningen etablera filmen som akademiskt ämne. Man ville också upprätta ett specialiserat filmarkiv och filmbibliotek vid sidan av ett nationellt filmmuseum.

Dessa historiserande ambitioner hade inte funnits i de tidiga filmstudiosällskapen – det är en central skillnad. Stockholms Filmstudio formulerade 1928 sina ändamål som ”att samla för filmfrågor intresserade personer till gemensamt studium av filmens olika problem, såväl tekniska som estetiska, samt att följa framstegen på olika hithörande områden.”[26] I slutet av 1920-talet blickade filmstudiorörelsen med andra ord framåt och insåg inte att man befann sig mitt i ett historiskt omvälvande skede med stumfilmens snara uttåg. I detta läge framstod det som högst osäkert om den annalkande ljudfilmen verkligen skulle etablera sig som standard och det fanns en tydlig ambivalens inför dess eventuella förtjänster. Det fruktades att många av stumfilmens nyare estetiska landvinningar skulle gå förlorade med ljudfilmens dialog och teaterbundenhet – frågor som debatterades livligt inom filmstudios, filmkritik och filmbransch.

Ljudfilmen uppenbarade helt enkelt den rörliga bildens historicitet; först genom den införlivas en historisk inriktning i filmstudiornas uttalade mål. Förändringen speglas exempelvis i nybildningen av Uppsala Studentfilmstudio 1936, två år efter att Svenska Filmsamfundet grundats.

Här formulerades i stadgarna målet ”att verka för filmens erkännande och uppskattning som konstnärligt uttrycksmedel, att sprida kännedom om filmens teknik, estetik och historia”.[27] Det var också främst i ett längre perspektiv som den svenska filmstudiorörelsen gjorde sin konkreta insats att stärka filmmediets kulturella status och synen på filmen som konstart. Vid övergången från stumfilm till ljudfilm var förvisso rörelsen fortfarande en marginell företeelse, men när Stockholms Filmstudio etablerades var det den första fasta sammanslutningen av seriöst filmintresserade.

Detta sällskap lade således grunden för bildandet av Svenska Filmsamfundet 1934 – och i förlängningen även uppkomsten av filmarkivet Filmhistoriska Samlingarna 1936. I ett vidare perspektiv var det också detta som på 1960-talet lade grunden för Svenska Filminstitutets (SFI) omfattande dokumentationsverksamhet i fråga om filmarkiv och bibliotek (åtminstone enligt den självsyn som SFI i dag har i frågan). Då, några decennier senare, hade den statliga inställningen till filmen som konstart och kulturell företeelse förändrats. I början av 1930-talet, då Svensk Filmindustri lade fram sin propå om statligt kvalitetsstöd, var det statliga intresset endast av reglerande art. Fram till 1951 intog staten en konsekvent ”passivt neutral” hållning gentemot filmmediet, som Roger Blomgren uttrycker det i *Staten och filmen*.[28] Grundtanken var att staten inte skulle favorisera någon typ av kultur på bekostnad av någon annan. Blomgren har dock svårt att finna några principiella skäl till denna hållning. Tvärtom hade staten med censurinstitutioner och nöjesskatt markerat att filmen inte hade någon kulturell status, utan mera sågs som en fritidssysselsättning och kommersiellt fenomen.[29] Denna kulturpolitiskt neutrala ståndpunkt uppluckrades successivt fram till filmreformen 1963. Och i den offentliga debatten förändrades synen på filmen som konstart kontinuerligt under 1940- och 1950-talen, en syn som satte sin prägel på det kultur- och samhällsklimat som möjliggjorde bildandet av ett svenskt filminstitut.

Filmstudiorörelsens roll i en förändrad historisk syn

De ansträngda relationerna mellan filmbranschen och filmstudiorörelsen fortsatte in på 1940- och 50-talet. Rörelsen fick visserligen en större vikt under andra världskriget, med möjlighet att visa av propagandamässiga skäl censurförbjuden och ocensurerad film som Chaplins *Diktatorn* (1940).

Men studioverksamheten fortsatte att betraktas med misstänksamhet, samtidigt som man inom branschen började inse att det ändå fanns ett visst propagandavärde – åtminstone i de akademiska filmklubbarnas verksamhet.[30] I relationerna med filmbranschen spelade också de Filmhistoriska Samlingarna en viktig roll. Arkivet byggdes upp delvis med branschens ekonomiska stöd och successivt skapades ett växande bestånd med visningskopior av filmkonstens klassiker, vilket kom den stadigt expanderande filmstudiorörelsen till godo och som bidrog till att bevara det historiska arvet i form av filmer och filmhistorisk litteratur. 1953 bildades, efter långdragna förhandlingar med filmbranschen, Sveriges Förenade Filmstudios (SFF), vilket blev ett nätverk för ett mer kontinuerligt och reglerat samarbete med de olika branschorganisationerna. Senare på SFI blev de regelbundna filmvisningarna på Cinemateket förstås ett viktigt sätt att levandegöra filmhistorien.

Men det är att gå händelserna i förväg. Återvänder man avslutningsvis till det mediala skiftet från stumfilm till ljudfilm blev filmstudiorörelsen inte bara ett betydelsefullt forum för filmdebatten under den tidiga ljudfilmsperioden i början av 1930-talet. Rörelsen samlade också upp det mesta av den strävan mot en seriös och kvalitativ filmdiskussion som fanns under denna period – inte minst den mer akademiska synen på filmen som en konstart. Studentfilmsstudiorna i Lund, Uppsala och Stockholm kanaliserade vidare det intresse för filmteori och filmforskning som började göra sig gällande i Sverige – och som på ännu längre sikt utvecklade filmvetenskap till en akademisk disciplin i landet.

Att filmstudiorörelsens framväxt sammanfaller med ljudfilmens intåg framstår i historiskt sken mera som en tillfällighet. Att intresset för film som konstart ökade påtagligt hade egentligen inget att göra med att mediet samtidigt stod inför en omvandlande teknisk innovation i form av filmljudet. Men när stumfilmen inom några år riskerade att förpassas till historiens gömmor stod rörelsen och de styrkor den samlat redo att ge filmmediet det historiska sammanhang det hittills saknat. Denna förändring – från framåtblickande perspektiv vid filmstudiorörelsens start 1928 till modifierad inriktning med innefattat arkiverings- och historiesyfte vid Svenska Filmsamfundets bildande 1934 – speglar på sitt sätt skiftet i filmens syn på sin egen historia.

Noter

1. Bengt Idestam-Almquist & Ragnar Allberg, *Film i går, i dag, i morgon* (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1932), 8.
2. Rune Waldekranz, ”Filmstudier och filmforskning: En orientering i internationell och svensk filmlitteratur”, *Svensk filmforskning*, red. Gösta Werner (Stockholm: Norstedts & söner, 1982), 23.
3. Filmstudiorörelsens funktion som skola för blivande filmer diskuteras i Bengt Bengtsson, ”Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 205–227.
4. Jan-Gunnar Lindström, ”Svensk filmstudiorörelse”, *Om film: Svenska Filmsamfundets Årsbok* 1937–38, 104.
5. Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken/Svenska Filminstitutet, 1971), 210. Citatet kommer från Gösta Werner och syftar på en artikel i *Biografbladet* på 1940-talet, då den förra branschtidningen utvecklats till en seriös filmtidskrift; Gösta Werner, ”Svensk film under 1940-talet”, *Svensk Filmografi* 4, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1980), 23.
6. Filmbolaget RKO överklagade exempelvis totalförbudet för gangsterdramat *Winterset* (1937) med hänvisning till att det utan problem kunde framföras på teaterscen i Sverige. Se Erik Skoglund, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1971), 66–69.
7. Gösta Werner, ”Den svenska filmstudiorörelsens pionjärår”, *Lunds Studenters Filmstudio 75 år (Programbok)* (Lund: Lund Studenters Filmstudio, 2004), 6f.
8. Werner, ”Den svenska filmstudiorörelsens pionjärår”, och *Upsala Nya Tidning* 7/3 1934.
9. *The Oxford companion to film*, red. Liz-Anne Bawden (London: Oxford University Press, 1976), 250f.
10. *Biografbladet*, nr 7, 1928.
11. Föreningens verksamhet behandlas i Eva Bjärlund, ”Föreningen Arbetarkultur 1926–32”, *Motbilder: Svensk socialistisk filmkritik: En antologi*, red. Gunder Andersson (Stockholm: Tiden, 1982), 82–108.
12. *Biografbladet*, nr 7, 1928.
13. *Biografbladet*, nr 17, 1928.
14. Ibid.
15. *Svenska Filmklubbens årsbok: 1925*, red. Lars Tessing (Stockholm: Zetterlund & Thelander, 1925), 105.
16. Anförande av Prins Wilhelm på Författareföreningen 7/2 1933, återgivet i *Biografbladet*, nr 7, 1933.
17. Sign.: n., *Dagens Nyheter* 4/10 1931.

18. Bernard Greitz, *Fönstret*, nr 3, 1931.
19. Propån daterad 12/3 1931, återgiven i dess helhet i *Biografägaren*, nr 6, 1931.
20. *Biografbladet*, nr 2, 1931.
21. Skrivelse från Gunnar Bjurman daterad 15/9 1931, återgiven i *Biografägaren*, nr 14, 1931.
22. Gustav Sandgren, *Templarkuriren*, nr 48, 1931.
23. Carl-Gustaf Collander, *Våra nöjen*, nr 23, 1932.
24. Lilly Arrhenius, *Frihet*, nr 7, 1932.
25. Carl-Gustaf Collander, *Våra nöjen*, nr 23, 1932.
26. Stockholms Filmstudios ursprungliga stadgar (odaterade, förvarade i Svenska Filminstitutets arkiv).
27. Upsala Studenters Filmstudios stadgar (daterade 8/4 1936, förvarade i Uppsala Filmstudios arkiv).
28. Roger Blomgren, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998), 11–13.
29. Blomgren, 128.
30. Furhammar, 210.

Hur analyseras mediehistorien?

Sex böcker – sex strategier

HENRIK G. BASTIANSEN

Mediehistoria är fortfarande ett nytt ämnesområde och det råder ingen större enighet om hur den ska praktiseras – inte minst för att själva mediebegreppet ofta är mer inkluderande än avgränsande.[1] Medium är ett universellt begrepp med ett slags kollektivt innehåll i motsats till beteckningar som press, film, radio och teve som alla är partikulära. Varje forskare inom det mediehistoriska fältet måste därför alltid klargöra vad hon eller han avser med mediehistoria, detta för att överhuvudtaget kunna analysera denna. Men oklarheter kan också vara produktiva. De gör det exempelvis intressant att studera olika mediehistoriska översiktsverk. Ämnet för det här kapitlet är just att se närmare på ett antal sådana böcker, närmare bestämt sex stycken. Vilka strategier använder mediehistoriker i sitt arbete? På vilket sätt analyserar och definierar de mediehistoria – och hur uppfattar de mediehistorisk förändring?

När jag valde ut de sex böcker som ingår i min undersökning, utgick jag från följande kriterier. De ska för det första (1) vara läroböcker som ger en introduktion och en översikt; för det andra (2) täcka flera länder och inte begränsa sig till ett land; för det tredje (3) vara internationella och publicerade på engelska; för det fjärde (4) vara monografier med maximalt två författare, inte antologier; och för det femte (5) vara publicerade under de senaste tio till femton åren. Här finns alltså inga klassiker. Personligen betraktar jag dock Harold Innis som grundläggare av mediehistoria som kunskapsfält – även om han inte lyckades slutföra sitt tusensidorsmanus *A history of communications* före sin död 1952. Det var Innis som för första gången tematiserade medier som en sorts helhet – i böcker som *Empire and communications* (1950) och *The bias of communication* (1951) – för att därefter studera dem över tid och rum. Hans adept

Marshall McLuhan drev det som bekant än längre med *The Gutenberg galaxy* (1962) och *Understanding media* (1964).

Följande böcker har valts ut: Brian Winston, *Media technology and society: A history from the telegraph to the Internet* (1998), John Durham Peters, *Speaking into the air: A history of the idea of communication* (1999), Asa Briggs och Peter Burke, *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (2002), Jane Chapman, *Comparative media history: An introduction: 1789 to the present* (2005), Bill Kovarik, *Revolutions in communication: Media history from Gutenberg to the digital age* (2011) och Marshall T. Poe, *A history of communications: Media and society from the evolution of speech to the Internet* (2011). Poängen med detta kapitel är som påtalats att visa hur dessa sinsemellan olika författare analyserar mediehistorien och schematiskt belysa vilken strategi de använder.

Teknofixerat modellbygge – Brian Winston

Brian Winston är en känd person både i tevebranschen och som forskare och författare. Hans bok *Media technology and society: A history from the telegraph to the Internet*, publicerad 1998, bygger egentligen på en tidigare studie, *Misunderstanding media* från 1986, men är betydligt utökad och uppdaterad. Winston medger öppet att han i stor utsträckning har baserat sin framställning på andras arbeten, men han har ändå tillfört något nytt. Så här förklarar han sin utgångspunkt:

> Bilden av historien som något annat än en progressiv händelsekedja genomsyrar denna bok. Det är min uppfattning att föreställningar om vår nuvarande teknologiska situation, uppfattningen att vi lever mitt i en ”informationsrevolution” eller i början av en ”informationsålder”, kan betraktas tämligen annorlunda om de inblandade teknologiernas historier tas i beaktande. [---] Framstegets storm blåser så hårt att den skymmer sikten för vad som i själva verket händer. Den överdrivna bilden av en revolutionär utveckling kan i stället ses som en betydligt mer evolutionär och mindre genomgripande process.[2]

Brian Winston positionerar sig alltså som en form av utmanare. Han berörs inte av medierevolutioner och förnekar strängt taget att en informationsrevolution ägt eller äger rum. Utvecklingen kan snarare beteck-

nas som en långsam evolution. Winston är helt medveten om att detta synsätt utgör en kontrast till det mesta av vad som då påpekades om denna informationsrevolution. Han är mest intresserad av kontinuiteten bakom de yttre förändringarna – det som enligt honom blir negligerat på grund av en sorts historielöshet. Själva termen informationsrevolution är dock ett implicit historiskt begrepp: hur ska man veta att en situation har förändrats om man inte har kunskap om ett tidigare tillstånd? På samma sätt anser Winston att begreppet den digitala tidsåldern innehåller implicita antaganden om tidigare, icke-digitala faser. Det är av denna anledning han anser det nödvändigt att fördjupa sig i tidigare epokers medieutveckling. Winston skriver att om man tar det historiska vetandet på allvar, ja, då blir talet om en informationsrevolution en illusion – bara tom retorik – och ett uttryck för teknologisk okunnighet. Winston avvisar således all överskattad hajp om teknologi, vare sig den är optimistisk eller pessimistisk, och varnar för obalanserade bedömningar och endimensionella omdömen. Det finns ingenting i telekommunikationens utveckling som skulle motivera begreppet revolution, menar han exempelvis. Ofta har utvecklingen snarare gått mycket långsammare än många har klart för sig: faxen introducerades år 1847, teve patenterades redan 1884, digitalisering presenterades 1938 och begreppet webb går egentligen tillbaka till 1945.

För att undvika sådana missuppfattningar lägger Winston fram en alternativ syn på hur man kan uppfatta medieteknologins utveckling i samhället i form av en modell som han presenterar steg för steg. Modellen utgår ifrån att det är samhället och dess aktörer som skapar och utvecklar teknologi. I modellen uppfattas kommunikationsteknologi som en serie produkter eller prototyper. De senare kan refuseras eller accepteras, något som enligt Winston förklarar varför inte all teknologi omsätts i produktion. Det som avgör prototypernas öde är vad han kallar för en sorts plötsligt inträdande sociala nödvändigheter (*supervening social necessities*). De uppträder och påverkar resultatet: bara några få prototyper motsvarar tidens tendenser och behov. Det var till exempel järnvägarnas behov av säkerhet längs enspåriga banor som ledde till att telegrafen togs i bruk. Andra exempel är framväxten av det moderna företaget och dess kontor som en förutsättning för kontorsmaskiner som skrivmaskin, telefon och kalkylator. Sådana inträdande sociala nödvändigheter påverkar alltså vilka prototyper som utvecklas vidare till uppfinningar.

Därefter rör sig uppfinningen alltså ut på marknaden och blir mass-

producerad för konsumenterna. Omgivningens acceptans är dock komplicerad. Nya uppfinningar stöter nämligen ofta på motstånd från etablerade aktörer som känner sig hotade. Winston kallar detta för lagen om undertryckande av uppfinningens radikala potential. Etablerade institutioner vill inte bidra till teknologi som undergräver deras egen ställning. Därför vill de begränsa uppfinningens förändringspotential. De inför begränsningar som försenar diffusionsprocessen och använder sin makt till att skapa ramar kring den nya produkten. Det är det som leder till att spridningen av ny teknologi ofta har tagit mycket längre tid än vad som hade varit teknologiskt möjligt. Exempel på det är när myndigheterna beviljar koncessioner, upprättar monopol för radio eller teve, reglerar branschen med hjälp av lagar och tillsynsorgan och så vidare. Först efter alla dessa stadier kan ny medieteknologi uppnå allmän spridning och få sitt offentliga genombrott.

Ovanstående är i korthet de grundläggande beståndsdelarna i Brian Winstons modell. Så menar han att medieteknologin i ett samhälle förändras, och i sin bok använder han denna modell för alla medier från telegrafen till internet. För att visa att modellen stämmer delar Winston in sin bok i fyra delar. Den första delen handlar om information över avstånd: telegraf, telefon och inspelningsteknik. Den andra delen behandlar trådlös telegraf och radio samt mekaniskt och elektroniskt skannad teve. Den tredje delen handlar om datorer, från de första räknemaskinerna till integrerade kretsar, mikroprocessorn och minidatorn. Den fjärde delen sätter nätverk i fokus: först telegrafens och telefonens, därefter nätverken i radio- och tevebranschen fram till kommunikationssatelliter, kabelteve och internet.

Winston har alltså utformat en modell som enligt honom är grundläggande för vår förståelse av hur alla medier vuxit fram under 150 år från telegrafen till internet. Men det är också en modell som antas ha generell giltighet för hur nya medier blir till – vilket förstås är något av ett huvudtema i mediehistorien. Man kan sammanfatta med att detta är mediehistoria som modellbygge, men någon fullständig mediehistoria är det inte. Winston har ingenting att säga om Gutenberg och boktryckarkonsten, inte heller om press eller film. Boken är teknologifixerad, även om han menar att teknologin härrör ur samhälleliga behov. Teknologin är socialt betingad och avgör, enligt Brian Winston, vad som blir medier och vad som inte blir det.

Arkaisk idéhistoria – John Durham Peters

En helt annan approach till mediehistorien hittar man i John Durham Peters *Speaking into the air: A history of the idea of communication*. Den utkom 1999, året efter Brian Winstons bok, men de två böckerna är helt olika. Där Winston är fokuserad på de sociala förutsättningar för den nya medieteknologins framväxt, riktar Durham Peters sin uppmärksamhet mot begreppet kommunikation – det vill säga kommunikation som idé. Hans bok är en vindlande essä om hur detta begrepp har uppfattats genom tiderna, och hans strategi är därför snarare idéhistorisk. Dessa två böcker visar spännvidden i att analysera mediehistoria, spänningen mellan det materiella och teknologiska å ena sidan och idéer och begrepp å den andra sidan.

I inledningen slår Durham Peters fast att det bara är sedan slutet av 1800-talet som vi har börjat definiera oss utifrån vår förmåga att kommunicera med varandra. Men inte ens i dag har de intellektuella, etiska och politiska konsekvenserna av denna revolutionerande förändring i självuppfattning ägnats tillräcklig uppmärksamhet. Durham Peters bok är ett försök att korrigera denna brist, och boken framstår som en kritik av drömmen om kommunikation som en ömsesidig gemenskap. Han är mer intresserad av att visa hur svår kommunikation är – och speciellt att den ofta bryter samman. ”Kommunikation är lika sällsynt och ömtåligt som kristall.”[3] Durham Peters ägnar egentligen väldigt liten uppmärksamhet åt själva medierna; det är kommunikationsbegreppet och dess idéhistoria som intresserar honom – och framför allt kommunikation som inte fungerar. Han pekar på dualismen i begreppet: kommunikation är både bro och avgrund. Ordet *communication* har en rik historia, anser han, och hänvisar till en lång rad teoretiker: Lippmann, Ogden, Mead, Heidegger, Dewey, Arendt, Habermas och Levinas.

Illustrativt i sammanhanget är hur Durham Peters i bokens första kapitel diskuterar två sätt att kommunicera – och låter Sokrates och Jesus representera dessa kommunikationsformer. Platon skildrar Sokrates i dialoger som *Faidros* och demonstrerar dialogen som kommunikationsform. Samtal mellan två människor – med frågor och svar – ökar insikten hos bägge parter. En annan kommunikationsprincip finner han hos Jesus såsom han skildras i evangelierna: spridning (*dissemination*) av budskapet till så många som möjligt, som en såningsman som sprider sitt utsäde över

åkern. Jesus sprider sitt budskap till alla, men bara några frön hamnar i god jord och ger skörd. På detta sätt blir Sokrates och Jesus exponenter för två helt olika former av kommunikation, den ömsesidiga dialogen respektive den obegränsade spridningen av budskapet. För Sokrates var dialogen själva normen, och hans uppfattning om den har präglat vår föreställning in i modern tid. Han är vår förste kommunikationsteoretiker.

I resten av boken tar Durham Peters upp överraskande teman och ovanliga sammanställningar: Augustinus semiotik, änglar, brittisk empirism, John Locke som skapare av det moderna kommunikationsbegreppet, spiritism, kommunikation med de döda, hypnos och så vidare. Han finner till exempel spår av mesmerism i masspsykologi och masskommunikation, när massmedierna blir verktyg för fjärrkontroll. Han pekar på gemensamma drag hos telegrafi och telepati. Flera radiopionjärer hyste också ett stort intresse för spiritism och relationen mellan fysik och metafysik – en relation som den trådlösa telegrafen demonstrerade. Durham Peters ser därför telepati som radions dubbelgångare. När han kommer till moderna massmedier som film, radio och teve ser han dem i relation till deras förmåga att kommunicera över tid och rum – det kan ju faktiskt vara avlidna människor som kommunicerar med oss. Film-, radio- och teveupptagningar gör de medverkande odödliga; ännu i dag kan vi lyssna till Caruso. Denna odödlighet inleddes med fonografen och dess förmåga att lagra och återskapa unika ögonblick. Peters menar att fonografen är ett långt mer chockerande exempel på modernitet än fotografiet. Med fonografen tog själen sin boning i en maskin. Den har gjort det möjligt att bygga mausoleer av ljud. Han ser alltså 1800-talet som en lång förberedelse inför det tjugonde århundradet.

Speaking into the air har ett så ovanligt och mångfasetterat innehåll att man frestas att kalla den arkaisk. Durham Peters har i själva verket författat en lång essä bestående av en kedja av resonemang som förenar filosofi, facklitteratur och skönlitteratur i en ambitiös syntes. Kontrasten till Brian Winstons bok är betydande. Ämnesvalet överraskar: han hoppar över tryckkonsten, men har tagit med änglar, spiritism, telepati, kommunikation med de döda och, i ett sista kapitel, kommunikation med djur, maskiner och utomjordiska varelser. Durham Peters vill lyfta fram kommunikationsbegreppets idéhistoria med hjälp av teman som delvis faller utanför mediernas historia. Innehållsmässigt är den i varje fall den mest utmanande boken bland dem jag har valt att diskutera.

Grundläggande socialhistoria – Asa Briggs & Peter Burke

Ett tredje mediehistoriskt tillvägagångssätt återfinns hos de välkända historikerna Asa Briggs och Peter Burke. Deras bok *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* utkom år 2002 och etablerade sig snabbt som en standardreferens i den mediehistoriska litteraturen. Briggs och Burke ser medier i relation till social kontext. Därför kan deras strategi generellt beskrivas som socialhistorisk, vilket också titeln antyder. Med sin lösning placerar de sig på många sätt mitt emellan de två föregående böckerna. Briggs och Burke pekar till exempel på nödvändigheten av att föra in historisk kunskap i medieforskningen och medierna i historieämnet. De beskriver bokens perspektiv som att det ”begränsar sig till kommunikation av information och idéer i ord och bild genom tal, skrift, tryck, radio, television och internet”. Vidare argumenterar de för ”nödvändigheten för dem som arbetar inom kommunikations- och kulturstudier [...] att ta historien på allvar, liksom för historiker [...] att ta kommunikation på allvar”.[4]

Briggs och Burke menar alltså att medieforskningen – och speciellt traditionen med kulturstudier – har varit historielös, och det vill de ändra på. Dagens studenter bör inse att många fenomen i medierna är äldre än de flesta tror. Teveserier bygger på en modell från radioserierna, som i sin tur är en vidareutveckling av följetongerna i 1800-talets press. Men trots den myckna kontinuiteten är det förändringarna i medierna de vill synliggöra. Den röda tråden i boken är medier i förändring. Boken betonar därför vissa teman, däribland framväxten av en läsande allmänhet. Samtidigt understryker författarna att gamla medier inte har försvunnit utan samexisterar med de nya. Det gäller till exempel böcker i radio- och teveåldern.

En av bokens viktigaste meningar lyder: ”Medierna måste analyseras i termer av ett system.”[5] Briggs och Burke vill alltså analysera mediernas förflutna som ett ämneområde i sig – men betraktat i relation till sociala, kulturella, politiska, ekonomiska och teknologiska områden. De avvisar härvidlag all teknologisk determinism. För att fullgöra sin uppgift hämtar de inspiration från Harold Lasswells berömda formulering: vem säger vad till vem i vilken kanal och med vilken effekt? Briggs och Burke avgränsar dock mediehistorien till den moderna västvärlden från 1400-talet och framåt. De börjar med tryckkonsten kring 1450, men medger att de inte

kan fastställa någon entydig tidpunkt för när mediehistorien tar sin början. En tendens är därför tydlig redan i inledningen: de hänvisar ofta och gärna till debatten mellan forskare, historiker och teoretiker som Harold Innis, Marshall McLuhan, Eric Havelock, Walter Ong med flera. Författarna frågar sig om de konsekvenser som medierna får skiljer sig i olika samhällen eller inte, eller om de varierar beroende på den sociala och kulturella kontexten. Antropologer lägger gärna stor vikt vid den sociala kontexten, men har svårigheter med det historikerna kan, nämligen att analysera förändringar genom århundradena.

Briggs och Burke har delat upp sin bok i sex huvudkapitel och ambitionen är att skapa en fackhistoriskt hållbar kunskapssyntes med en bok om medier i ett socialhistoriskt perspektiv. Med det upplägget blir tryckkonsten den första stora förändring de måste analysera. De inleder med ett kapitel där de placerar in tryckkonsten i en samtida kontext, det tidigmoderna Europa under perioden 1450–1789, från Gutenberg till franska revolutionen. Här markerar de en viss distans till Elizabeth Eisensteins arbeten om tryckkonsten. Bland annat anser de att hon har gått för långt då hon isolerar tryckkonsten som en självständigt verkande storhet av revolutionär betydelse. Istället anlägger de ett socialhistoriskt perspektiv och fäster vikt vid de andra medier som användes samtidigt som tryckkonsten: fysisk transport, prästernas predikningar i kyrkan, muntlig kommunikation, rykten, handskrifter, bilder, kyrkokonst, träsnitt, litografier, multimediakommunikation vid offentliga ritualer och ceremonier, nya institutioner som akademiska föreningar, salonger, klubbar, kaffehus, börsen – och befolkningens läs- och skrivförmåga. Vidare pekar de på arbetsfördelningen mellan medierna och att gamla medier fortsätter att existera även om de utmanas av nya. En ny arbetsfördelning uppstår så småningom mellan dem. Det socialhistoriska greppet manifesteras inte minst i deras vilja att ta hänsyn till omgivning eller kontext, det vill säga andra medier vid samma tidpunkt. Deras behandling av tryckkonsten kan därför placeras mellan teknologisk determinism å ena sidan och social determinism å den andra. De gör en balanserad bedömning och avvisar extrema ståndpunkter från bägge sidor i denna debatt.

Det finns givetvis mycket mer att säga om denna bok, men generellt intresserar sig Briggs och Burke främst för medierna i USA och Storbritannien. Boken får därför en anglo-amerikansk slagsida. Det är som om de största medierna – radio och teve – framförallt är brittiska och amerikanska, och mot slutet får boken faktiskt alltmer karaktären av en

uppräkning av nya teknologier. Boken handlar alltså mycket om teknologi, men Briggs och Burke varnar gång på gång för teknologisk determinism. Teknologin ska ses i ett samhällsperspektiv anser de – och inleder lovande med en sådan socialhistorisk strategi, även om den mot slutet av boken tonas ned betydligt. Författarna väver gärna in dagens teoridebatt i beskrivningen av tidigare medier. Ändå är detta nog en mer traditionell historiebok än Winstons och Durham Peters böcker. Briggs och Burke har placerat in sig mitt emellan dessa två – och förlaget Polity Press har gett ut en bok som verkar ha planerats som en framtida klassiker.

Pedagogisk jämförelse – Jane Chapman

Den fjärde boken jag vill kommentera är skriven av Jane Chapman och heter *Comparative media history: An introduction: 1789 to the present*. Den gavs ut tre år efter Briggs och Burkes bok och på samma förlag, men Chapman har valt en helt annan lösning, nämligen komparation. Den bärande idén i boken är att jämföra medierna i olika länder och därmed motverka den anglo-amerikanska dominansen i den mediehistoriska litteraturen, som ofta begränsar sig till USA och Storbritannien. Hon väljer följande länder: USA, Storbritannien, Frankrike, Tyskland och Japan. Samtidigt påpekar hon att kontinuitet är något som ofta förbises i mediehistorien, vilken oftast koncentrerar sig på förändring: ”syftet är att genom den komparativa metoden uppmuntra till en bredare förståelse av orsak och verkan.”[6]

Chapman är influerad av politisk filosofi, politisk ekonomi, ekonomi, socialhistoria, kommunikationsforskning och medieteori. Hennes komparativa strategi är så viktig att hon inkluderar ordet i boktiteln. På så sätt kommer hon också åt att kompensera något som saknas i Briggs och Burkes väl anglo-amerikanska introduktionsbok. Genom att inkludera flera länder i sin undersökning kan hon göra jämförelser i tid och rum. Hon anser också att dessa jämförelser gör boken unik, eftersom de synliggör kontraster mellan länder, industrier och perioder i nuet och det förflutna. Det handlar om fem utvalda länder och sju olika industrier: tidningar, radio, musik, film, teve, reklam och internet. Boken är avsedd för undervisning och har en tydlig, pedagogisk målsättning med inledningar och sammanfattningar, uppgifter, faktarutor, illustrationer och fallstudier som presenteras separat. Chapman är inte rädd för att göra prioriteringar.

Hon väljer exempelvis att inleda sin framställning med den franska revolutionen 1789 och hoppar därmed över hela den omfattande debatten om tryckkonstens betydelse. Hon lägger också stor vikt vid 1800-talet, då de moderna medierna tog form: telegraf, telefon och så vidare. I sin behandling av den epoken understryker hon betydelsen av den kontinuitet som ofta blir förbisedd till förmån för alla förändringar.

Chapman delar in sin framställning i fyra huvuddelar. I var och en av dem behandlar hon valda teman under respektive period. Boken har tre genomgående teman: yttrandefrihet, den svåra relationen mellan medier och politik, samt industrialiseringens och teknologins betydelse. Bokens första del behandlar perioden 1789 till 1881. Hon inleder alltså med den franska revolutionen och ser dess pressfrihet som revolutionerande. Chapman påpekar också att USA var det första landet som legaliserade pressfrihet och understryker att medierna 1789 fick betydelse eftersom de kunde påverka händelserna medan de pågick. Hon tar upp väggtidningar, plakat, pamfletter, kaffehus – men också reaktionen som följde med kejsar Napoleon. Med det stora utrymme hon ger 1800-talet får hon också rum med revolutionsåret 1848 och dess kamp för pressfrihet och den politiska filosof som senare motiverade den, John Stuart Mill. Han varnade för intoleranta majoriteter och påpekade att idéer utvecklar sig som ett resultat av argumentation.

Bokens andra del handlar om perioden 1881 till 1918. Här behandlas industrialiseringens betydelse, ångmaskinen och massproduktionens revolutionerande konsekvenser för medierna, och inte minst hur tidningarna blev *big business* och fick politiskt inflytande. Chapman tar upp förutsättningarna för det som senare kom att kallas massamhället, kombinationen industrialisering och urbanisering som skapade befolkningskoncentrationer och gav medierna en massmarknad. Pressen – den nya storindustrin – initierade kampanjer och korståg. Hon skriver också om partipressen, krigen, den trådlösa telegrafen, och den tidiga film- och radioindustrin. Alla dessa element konvergerar mot första världskriget, som hon ser som en vändpunkt för medierna. Bokens tredje del tar upp massamhällets medier under perioden 1918 till 1947. Författaren visar hur medierna användes i propagandasyfte och som underhållning för att manipulera allmänheten och påverka dess åsikter. Bokens fjärde del ägnas så till sist perioden 1947 till 2002. Här tar Chapman framför allt upp mediernas roll under det kalla kriget mellan östblocket och västmakterna efter andra världskriget.

Med sin specifika disposition ger Chapman läsaren en överblick över mediehistoriens långa utvecklingslinjer. Med hänvisning till Briggs och Burke skriver hon att historiker bör anlägga längre tidsperspektiv också när de bedömer nya medier. Hennes bok är lika mycket en syntes av kunskap som de tre tidigare böckerna – och den delar också syntesens problem med dem: hur ska man kombinera breda kunskaper till en samlad och enhetlig framställning av något som är så komplicerat som mediernas historia över flera århundraden i flera länder? Chapmans lösning ligger i en komparativ approach – och hon påpekar till exempel att public serviceinrättningar som BBC, ARD och ZDF överlevt konkurrensen och framstår som de starkaste i sitt slag i Europa. Samtidigt skriver hon att kommodifieringen av kulturen har blivit så påtaglig att ingen kan stå oberörd inför fenomenet. I sin konklusion betonar hon att det i dag är första gången i mediehistorien som det produceras nyheter av bolag som står utanför journalistiken. Därmed kan nyheterna förlora sin självständighet genom en självcentrerad kommersialism som kamoufleras som nyheter. Hon lyfter härvidlag fram principiella historiska likheter, varvid mediehistorien blir till något som kan hjälpa oss att förstå vår egen samtid. Mediehistorien blir således ett redskap för oss att undgå felvärdering och missförstånd av dagens medier. Vi behöver kunskap för att jämföra förändringar, men också för att förstå kontinuitet över tid.

Pedagogiskt revolutionsfokus – Bill Kovarik

Den femte boken är skriven av Bill Kovarik och detta är hans första större arbete inom ämnet mediehistoria. Boken *Revolutions in communication: Media history from Gutenberg to the digital age* gavs ut 2011. Redan titeln avslöjar på vilket sätt han arbetar; han gör revolutioner – de plötsliga förändringarna – till huvudtema för mediehistorien. Kovarik låter mediehistorien ta sin början med Johann Gutenberg och tryckkonsten och drar en utvecklingslinje därifrån fram till våra dagar och det han kallar den digitala tidsåldern (*the digital age*).

I sin bok delar Kovarik in mediehistorien i fyra delar. På så vis urskiljer han fyra stora förändringar som ska behandlas: tryckkonsten, den visuella revolutionen, den elektroniska och den digitala revolutionen. Var och en av dem uppfattar han alltså som revolutioner. Med dessa fyra revolutioner får boken fyra parallella kronologier, för han analyserar inte medie-

utvecklingen på tvären som ett enhetligt mediesystem utan som fyra separata och långvariga kedjor av händelser. Det är ett tematiskt förhållningssätt, men det hindrar inte Kovarik från att behålla sinnet för kronologi. Därför blir boken en krono-tematisk analys med fyra teman och fyra kronologier. Det står klart för Kovarik att skriften kan ses som den första verkliga kommunikationsrevolutionen, men han förbigår den, eftersom boken fokuserar på massmedier.

Vart och ett av de fyra huvudavsnitten delar han in i tre underkapitel. På det sättet får han en komplicerad disposition med en överordnad struktur och många underavdelningar. De sistnämnda har dessutom egna interna kronologier. Han analyserar alltså mediehistorien på två nivåer, de fyra revolutionerna och de många delteman som följer av dem. Hans uppfattning av mediehistorien som fyra stora medierevolutioner innebär samtidigt att han inte är lika intresserad av evolution eller kontinuitet som Briggs och Burke eller Chapman. I själva verket gör han exakt det som de kritiserar; han uppkallar en period efter en kommunikationsform, till exempel ”den digitala tidsåldern”. Han använder till och med sådana uttryck utan betänkligheter och verkar inte förhålla sig lika genomtänkt till sådana begrepp som sina kolleger.

Kovarik förankrar sin bok både i historiefacket generellt och hos Innis och McLuhan i synnerhet. Han beskriver sin approach på följande sätt: ”vi kommer att försöka betrakta medierevolutioner som en serie teknologiska konjunkturer, sammanlänkade av mänskliga och ideémässiga gemenskaper och som möter och interagerar med samhällsstrukturerna.”[7] Bokens första avsnitt ägnas tryckkonsten. För Kovarik utgör den själva vändpunkten som skiljer medeltiden från den tidigmoderna världen. Han har valt en ovanlig lösning och behandlar 500 år av utveckling från Gutenberg ända fram till i dag. Underkapitlen är kronologiskt indelade: 1450 till 1814, 1814 till 1900 – och därefter tryckta medier under det tjugonde och tjugoförsta århundradet. Här behandlas kända teman som Gutenberg, protestantismen, religionskrig, idéerna om tryckfrihet och kunskapsrevolutionen. Han kommer också in på att tryckta skrifter bidrog till en standardisering av nationalspråken och därmed ledde till att nationalstater skapades. Han disponerar sitt ämne så att tryckteknikken kommer först, därefter kontexten och sist de sociala och politiska konsekvenser som blev följden. Han påpekar att en medierevolution får betydande konsekvenser. En förändring av medierna kan alltså få stora sociala följdverkningar – något han illustrerar genom att hänvisa till pressens roll

under de stora politiska revolutionerna i USA, Frankrike, England och Ryssland. Även om pressen inte var den huvudsakliga orsaken till dem, anser han att den inte heller kan ignoreras. Genom att följa tryckkonstens utveckling i de följande två delkapitlen gör han något som Briggs och Burke inte gör. Medan de tidigare släpper taget när de har beskrivit en förändring fortsätter Kovarik att följa de tryckta mediernas utveckling i sin framställning. Han glömmer alltså inte de gamla medierna även om det dyker upp nya.

I bokens andra del behandlar Kovarik vad han kallar den visuella revolutionen. Han drar en kronologisk linje ända från grottmålningarna i förhistorisk tid fram till dagens digitalisering. På vägen stannar han vid fotografiet, fotokonsten och fotojournalistiken och inte minst filmen som massmedium. I tredje delen behandlas den elektroniska revolutionen. Detta blir bokens tredje kronologi, från telegraf och telefon via radio och teve fram till dagens digitala era. För att lyckas i sin beskrivning måste han behärska en tredje uppsättning kunskaper, nämligen telekommunikation i vid bemärkelse – ett helt annat fält än i bokens två första delar. Denna historia inkluderar morsekoden, telegrambyråer, Bell-företaget som blev AT&T (världens största företag), men också radio- och tevehistoria och ämnen som the Fairness Doctrine, Edward R. Murrow, de stora radionätverken i USA och så vidare. Bokens fjärde del, som handlar om den digitala revolutionen, är ett slags sammanfattning. Kovarik påpekar att många i dag ställer sig kritiska till de traditionella medierna och därför söker alternativ i digitala medier, något som har varit viktigt för etableringen av de allra nyaste medierna.

Det är när Kovarik når så här långt i sin framställning som vi ser hur relevant hans historiska perspektiv är. Det berikar förståelsen av vår samtid att han betraktar den digitala revolutionen i det historiska perspektiv som de tre tidigare medierevolutionerna skapar. Men också här visar det sig vara helt relevant med historiska linjer; Charles Babbage och hans differensmaskin från 1847 visar att principerna för databehandling var kända och förstådda långt innan elektroniska datorer byggdes under 1940-talet. Kovarik betraktar Babbage som datorns fader, pionjären som ville mekanisera det intellektuella arbetet på samma sätt som ångmaskinen mekaniserade produktionen under den industriella revolutionen. Som exempel nämner han Hollerith-maskinen, IBM (1924), 1940-talets Colossus, Vannevar Bush och hans Memex, ENIAC, transistorer, integrerade kretsar, microchips, Apples Mac, IBM:s PC och så vidare. Nätverks-

revolutionen med webben skedde nedifrån och upp, inte uppifrån och ned. Utvecklingen har tagit tid, för datanätverken utvecklades ursprungligen under det kalla kriget, ARPANET år 1969, e-post år 1972 och så vidare. Han tar också upp hur en rad stora företag gick miste om chanser och därmed var ute ur leken. Som exempel anförs AT&T som sade nej till att överta ARPANET. Bokens sista kapitel handlar sedan om den globala, digitala mediekulturen med webbplatser som Wikipedia, Facebook, Twitter och sociala medier. Nätet undergräver nu den traditionella filmen och musikindustrin. Samtidigt jämför han Wikipedia med den stora franska encyklopedin på 1700-talet. Gemensamt för dem är att de har gjort kunskapen mer tillgänglig än tidigare. Också denna bok är därför en ambitiös syntes av kunskap. De fyra revolutionerna granskas utifrån var sin kronologi genom hela sin historia. Kovarik behöver inte vara rädd för att vara generalist – mediehistoria är strängt taget ett fält för generalister.

Experimentellt teoribygge – Marshall T. Poe

Den sjätte och sista boken jag vill diskutera är Marshall T. Poes bok *A history of communications: Media and society from the evolution of speech to the Internet*. Den utkom år 2011 och skiljer sig helt och hållet från de andra böckerna jag hittills har kommenterat. Poe använder mediehistorien för att konstruera en ny teori, och han börjar med internet. Han påpekar att internets genombrott har aktualiserat ett mycket äldre fenomen, nämligen på vilket sätt introduktionen av nya medier äger rum. Detta har skett flera gånger tidigare och han ser därför likheterna mellan internet och framväxten av andra medier under historiens gång. Poe återberättar inte historien genom en brett upplagd kunskapssyntes. Den mediehistoriska empirin används i stället i syfte att skapa en ny medieteori. Hans strategi är alltså något av ett teoribygge.

Innehållsmässigt är boken mycket experimentell och därför har jag valt att avsluta med den. Med titeln, *A history of communications*, anlägger Poe ett vidare perspektiv inriktat på de långa utvecklingslinjerna. Han utvecklar sin teori i bokens inledning och börjar med att kritisera teoretikerna inom ämnet för att de är svåra att förstå och testa och för att deras teorier i vissa fall är felaktiga. Själv inleder författaren med två frågor, den ena om hur medierna växer fram, den andra kring vad medierna har gjort med

oss. Med andra ord handlar det om orsak och verkan – som han kallar *pull*- och *push*-faktorer. Denna tudelning genomför han konsekvent. Han har nämligen inte funnit några etablerade teorier som skulle ha kopplat samman orsakerna till mediernas framväxt med deras sociala konsekvenser. Poe förlitar sig på sitt eget omdöme och är inte rädd för att kritisera akademiska auktoriteter och traditioner. Hans intresse för kommunikationshistoria kan härledas från Harold Innis, speciellt frågor om hur medier växer fram och vad de gör med oss. Det kan vara befriande att ta del av ett sådant förhållningssätt, men samtidigt kan man konstatera att han löper risken att framstå som en amatörmässig lättviktare som gör det alltför enkelt för sig.

Poe hänvisar som sagt explicit till Innis, som intresserade sig för hur mediernas inneboende egenskaper fick sidoeffekter i de samhällen där medierna användes. Rent generellt instämmer Poe med sin föregångare, men han anser att Innis brast i konkretion. Därför hävdar han att mediernas inneboende egenskap är deras förmåga att skapa nätverk runt sig. Dessa nätverkande medier påverkar i sin tur den sociala praktik som sker i mediernas omgivning. Därmed kan de också stimulera samhällets kulturella värderingar. Innis var intresserad av mediernas betydelse och varaktighet, medan Poe fokuserar på följande åtta egenskaper som han också kallar attribut: tillgänglighet (*accessibility*), privatliv/integritet (*privacy*), noggrannhet (*fidelity*), omfång (*volume*), hastighet (*velocity*), räckvidd (*range*), varaktighet (*persistence*) och sökbarhet (*searchability*).

Dessa åtta begrepp utgör viktiga element i Poes teoribygge och han använder dem genomgående. Men han ser dem även i relation till flera andra egenskaper. Hur ett medium ”poängsätts” utifrån dessa egenskaper är bland annat en funktion av kostnader. De blir därför en dimension som han tar ställning till för var och en av de åtta egenskaperna. På motsvarande sätt lägger han till det allra viktigaste, ett mediums förmåga att skapa nätverk. När människor kommunicerar via ett medium knyts de till det och ingår i det nätverk som mediet bygger upp. Olika typer av kommunikation skapar olika typer av nätverk: tal skapar muntliga nätverk, skrift skapar skriftliga nätverk, tryckkonsten skapar tryckta nätverk, audiovisuella medier skapar audiovisuella nätverk och internet skapar ”internetnätverk”. Vidare heter det att medier med kort räckvidd skapar geografiskt koncentrerade nätverk, medan medier med lång räckvidd skapar stora, diffusa nätverk. ”Om vi på ett seriöst sätt ska förstå medier, måste vi formulera riktiga teorier – sådana som kan koppla specifika orsaker till

specifika resultat, sådana som kan falsifieras, sådana som möjliggör att vi kan förutse vad som kommer att hända om de är korrekta."[8]

Poe presenterar två teorier, där den första försöker förklara varför några medier anammas vid en given tidpunkt och på en given plats. Den andra teorin försöker däremot förklara vad medierna gör med vårt sätt att leva och vad vi tror på. Dessa två teorier är helt grundläggande i boken – som just prövar dessa två teorier på fem historiska kommunikationsformer: talspråket, skriften, tryckkonsten, audiovisuella medier och internet. Allt detta presenteras i en kort introduktion, som präglas av koncentration och stringens. I resten av boken genomför han sitt program punkt för punkt. Boken är därför helt förutsägbar. Vi vet att han för varje ny kommunikationsform tänker gå igenom både *pull*- och *push*-teorierna – och att han tänker undersöka hur var och en av dem korrelerar med de åtta medieegenskaper han har definierat.

Poe har ingenting emot att uppkalla epoker efter endast en medieform och använder sig konsekvent av uttryck som "talets tidsålder", "manuskriptens tidsålder" och "tryckets tidsålder". Han delar alltså inte Briggs och Burkes motvilja mot denna typ av begreppsanvändning – och inte heller Chapmans intresse för kontinuitet. Han är mer fokuserad på de förändringar som varje ny kommunikationsform banade väg för. Därför delar han in boken i fem delar. Den första delen ägnas åt talspråket – av dessa sex böcker är detta den enda som behandlar talet. Han motiverar det med att boken representerar en omfattande kommunikationshistoria. Först diskuterar han orsakerna till varför vi talar, *pull*-faktorerna, som han finner i den moderna evolutionsbiologin. De av våra förfäder som talade hade lättare att överföra sina gener till nästa generation. Därför fick de en fördel jämfört med arter som inte kunde tala.

Därefter kommer Poe in på frågan om vad talspråket har gjort med oss. Här relaterar han talspråket till de åtta egenskaperna. *Tillgänglighet*: talspråket är billigt och därför mycket tillgängligt. Sådana medier skapar diffusa nätverk som räcker till för alla medlemmar i ett samhälle. Det bidrar därför till en platt struktur och egalitära värderingar. *Privatliv/integritet*: här får talspråket låga poäng eftersom talspråkets nätverk är öppna. Man kan inte dölja vem man är och vad man gör i ett nätverk där informationen flyter fritt. *Noggrannhet*: låg. Data från människans fem sinnen blir i talet koncentrerat till endast en kanal. *Omfång*: talspråket har naturliga begränsningar för hur mycket information det kan innehålla. En föreläsning varar sällan längre än 50 minuter, medan den nedre gränsen

är ett enda ord. Talets innehållsmässiga kapacitet är alltså låg och det skapar begränsade nätverk. *Hastighet*: talspråket är snabbt och kostnaderna är låga. Sådana former skapar dialogiska nätverk, något som demokratiserar den sociala praxisen. *Räckvidd*: kort. Talet når bara ut till dem som befinner sig fysiskt allra närmast. *Varaktighet*: talspråket har inget minne. Det talade ordet försvinner omedelbart i luften och har ingen varaktighet. Sådana former ger upphov till rituellt präglade nätverk – med evigheten som kulturellt värde. *Sökbarhet*: orden försvinner när de väl har uttalats och kan inte återfinnas. Därför blir minnet det enda sättet vi kan lagra dem på – med mnemotekniska hjälpmedel.

Genom denna analys vill Poe visa vad talspråket har gjort med oss, det vill säga hur den skapade en ”talkultur” i människans historia, där människorna behandlade varandra som likvärdiga, delade kunskap och fattade demokratiska beslut. Allt detta ser han som effekter av talspråkets inneboende egenskaper som kommunikationsform. Det är en intressant analys. Och i de följande fyra delarna i boken gör han detsamma med skriften, tryckkonsten, de audiovisuella medierna och internet. För var och en av dem diskuterar han först varför de slog igenom. Därefter anknyter han till vad varje kommunikationsform har gjort med oss. En invändning man kan göra mot hans bok är att analysen verkar ha internet som förebild – en modell som sedan överförts på de andra medierna. När han till slut kommer till internet passar nämligen hans indelningar ganska bra.

Det Marshall Poe gör är att skapa en teori som samtidigt analyserar mediernas framväxt och deras betydelse – genom tid och rum. Därför är detta kanske den mest originella av de sex böckerna. Han skriver enkelt men lanserar samtidigt en teori på hög abstraktionsnivå. Ambitionerna är höga, eftersom han anser sig ha funnit det stora mönstret bakom alla kommunikationsmedel i människans historia. Sammanfattningsvis kan denna bok sägas vara mer än en syntes; den konstruerar en teori, baserad på historia. Strategin är teoribyggets, och detta är tveklöst den mest experimentella boken i mitt urval.

Konklusion

Dessa sex böcker handlar alla om samma sak – mediehistoria – men de är också mycket olika. De analyserar mediehistorien på helt olika sätt och använder skiftande stilar och strategier: teknofixerat modellbygge, arkaisk idéhistoria, grundläggande socialhistoria, pedagogisk jämförelse,

pedagogiskt revolutionsfokus och experimentellt teoribygge. Noterbart är att författarna är oeniga om när man ska anse att mediehistorien tar sin början: de uppger såväl antikens Grekland, Gutenberg, franska revolutionen och talspråket som möjliga startpunkter. Skillnaderna är stora och antyder en betydande osäkerhet kring mediehistoriens början. På samma sätt uppvisar böckerna skillnader vad gäller mediehistoriens slut. Två av dem anger ett otydligt slut genom att uppge en ospecificerad samtid. Två andra slutar med internet och en anger helt sonika den digitala tidsåldern som slutpunkt – en beteckning som andra författare varnar för. Antalet huvudkapitel eller huvudavsnitt – och därmed mediehistoriska faser – varierar därtill mellan fyra och sex. Det innebär att det fortsättningsvis inte råder någon större enighet om hur mediehistorien ska indelas.

Avslutningsvis kan man med fog ställa frågan vad ett jämförande studium av sådana här mediehistoriska böcker kan hjälpa en med. Jag vill mena att det finns tre svar på den frågan. För det första hjälper de oss att reflektera över vad mediehistoria är – eller vad det kan vara – alltså vilka möjligheter detta studium har. För det andra kan böckerna hjälpa medieforskare att utveckla mediehistoriska översikter om våra egna länders utveckling. Jag väntar till exempel spänt på en *Svensk mediehistoria* och en motsvarande *Finsk mediehistoria*. Den internationella litteraturen kan här hjälpa en att tänka över landgränserna. Kanske borde någon inleda arbetet med böcker som kunde heta, *Scandinavian media history* eller kanske till och med *European media history*. För det tredje är mediehistorien naturligt nog tillbakablickande, men vi bör också betona dess nyttovärde för framtiden, såsom flera författare påpekar. Mediehistorien kan hjälpa till med perspektiv och insikter som går utöver det som existerar här och nu. Den ger oss längre utvecklingslinjer bortom det vi som dagliga mediekonsumenter kan upptäcka. Jag delar just den förhoppning som flera av de ovan nämnda författarna givit uttryck för, nämligen att kunskap om mediehistoria kan hjälpa oss i mötet med framtiden. Mediehistoriker har viktig kunskap att förmedla när framtidens kommunikationsformer ska utformas – och förstås.

Noter

1. Kapitlet är översatt från norskan av Isabelle Midy och redaktörerna.
2. Brian Winston, *Media, technology and society: A history: From the telegraph to the*

Internet (London/New York: Routledge, 1998), 1. Samtliga översättningar från engelskan är redaktörernas.

3. John Durham Peters, *Speaking into the air: A history of the idea of communication* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 14.
4. Asa Briggs & Peter Burke, *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2002), 1f.
5. Ibid., 5.
6. Jane Chapman, *Comparative media history: An introduction: 1789 to the present* (Cambridge: Polity Press, 2005), 1.
7. Bill Kovarik, *Revolutions in communication: Media history from Gutenberg to the digital age* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2011), 11.
8. Marshall T. Poe, *A history of communications: Media and society from the evolution of speech to the Internet* (New York: Cambridge University Press, 2011), 23–25.

VID SKRIVBORDET

Ritualer vid skriftkulturens altare

Skrivbordets och arbetsrummets mediehistoria

ANDREAS NYBLOM

Det är då här, som skalden hvilat
sin gudavigda skaparhand!
Det är då härifrån de ilat,
de ljud, som tjust hans fosterland!

Bernhard von Beskow om Esaias Tegnérs skrivbord 1824

”Vad är grejen?” frågade sig Jason Diakité (Timbuktu) på Twitter efter att programledarduon Filip och Fredrik i *Breaking news* på Kanal 5 låtit den så kallade Arga Snickaren gå loss på artistens skrivbord med slägga. Bordet, som hade utannonserats på Blocket, köptes in till programmet och figurerade som rekvisita i studion i början av hösten 2012. Därefter totalförstördes det alltså i direktsändning, under föreändningen att detta skulle illustrera begreppet ”kaffeved”.[1]

Ja, vad var egentligen grejen? Eller är händelsen kanske alltför harmlös och trivial för att frågan ska förtjäna ett svar? För att hävda motsatsen räcker det emellertid att föreställa sig följderna om det istället hade varit Ingmar Bergmans skrivbord som slagits i spillror. En sådan handling skulle med största sannolikhet ha genererat en uppsjö av skarpa fördömanden och upprivna känslor på kultursidor, i public service-medier, och kanske till och med en twitterstorm. Det skulle ha beskrivits som ett attentat mot den store regissörens minne, som om det hade varit fråga om ett bokbål eller ett brott mot griftefriden. Nu står istället Bergmans skrivbord intakt på sin ursprungliga plats i arbetsrummet på Hammars. I sitt testamente hade regissören föreskrivit att bordet tillsammans med annat lösöre skulle skingras och säljas till högstbjudande efter hans död.

Försäljningen 2009 skedde inte på Blocket utan i form av en mycket uppmärksammad auktion på Bukowskis, och de viktigaste föremålen inropades av en anonym ”mecenat” för att sedan återbördas till Bergmans bostad på Fårö, numera öppen för besökande forskare och konstnärer.

De allvarsamma ritualerna kring Ingmar Bergmans hem och lösöre förmedlar en förtätad bild av den betydelse som samtiden tillmätte den bortgångne regissörens verk och minne. Allt som hade haft någon beröring med honom betraktades som historiskt stoff, och skulle dokumenteras, bevaras, skyddas. Även tillsynes obetydliga ting transformerades genom dessa sakrala praktiker till ett slags nationella och kulturella insignier. Men vad ska eftervärlden med Bergmans skrivbord till?

Antikvariskt och designhistoriskt skulle förmodligen Jasons enkla pojkrumsmöbel och Ingmars skrivbord av modell ”Arkitekten”, ritat av Carl Malmsten, värderas olika. Men det förklarar ändå ingenting. På Bukowskis fanns nämligen fyra identiska Malmsten-bord. Endast ett av dem hade dock fungerat som Ingmar Bergmans personliga arbetsplats, en upplysning som var avgörande vid budgivningen då möbeln betingade ett slutpris (192 000 kr) som nästan uppgick till vad de tre andra borden inbringade tillsammans.[2]

Skrivborden, både Jasons och Ingmars, upphörde i dessa sammanhang att vara bara möbler och materiella ting. De framträdde som biografiskt och kulturellt laddade föremål, som autentiska förbindelselänkar till konstnärernas kroppar, liv och verk – en roll som i ökande omfattning tilldelats allehanda artefakter sedan 1800-talets mitt. Inte minst har denna relikfunktion tillskrivits föremål förknippade med intellektuella sysslor eller estetiskt skapande. I ”skaldernas tidehvarf” förvandlades skrivbordet och skrivkammaren från praktiska redskap förbundna med skriftmediet till materiella medier för författares eftermälen och kroppar, för nationella identiteter och minnen, samhällsnyttiga dygder och förhärskande normer. Vägen till framgång och ryktbarhet utgick inte längre bara från herresäten, kungliga salonger, kyrkorum och slagfält. När författaren framträdde som nationalhjälte och förebild, framstod samtidigt skrivbordet och skrivkammaren som de platser vid vilka ett fredligt och modernt Sverige skulle ta form.

Arbetsrummet och skrivbordet kom att utgöra både medialt innehåll (i biografier, illustrationer, fotografier och tidningspress) och medier i sig själva när de omvandlades till museiföremål, monument och minnesobjekt. De kan förstås i termer av Pierre Noras *lieux de mémoire* – som

heliga minnesplatser vars materialitet omges av en symbolisk aura genom ritualer och fantasier. Som sådana är deras uppgift att hejda tiden, blockera glömskan, odödliggöra döden och förverkliga det immateriella.[3] Ingen minnesplats är bara materiell, de blir meningsfulla först i kraft av de idéer, värden och föreställningar som projiceras på och genom dem.[4] Skrivbordet och arbetsrummet framträder därför också som medier i enlighet med Lisa Gitelmans mediebegrepp. Ett medium är då inte bara en teknologi som möjliggör kommunikation, utan också en uppsättning ”protokoll”, det vill säga sociala och kulturella praktiker och normer förknippade med teknologin.[5]

Det är genom att studera uppkomsten av sådana protokoll kopplade till skrivbordet och arbetsrummet som den företeelse kan förstås, vars institutionalisering inte bara ceremonierna kring Ingmar Bergmans skrivbord vittnar om utan också ett kulturarv av verkligt skrymmande mått i våra museer. Här är det alltså inte författares och andra skrivbordsmänniskors arbetsrutiner vid möbeln som ska diskuteras, utan tvärtom beundrarnas, historikernas, mediernas och museernas ritualer och praktiker kring dessa platser och artefakter. Kapitlet behandlar således skrivbordets och arbetsrummets kultur- och mediehistoria – det offentliga umgänget med dessa rum och föremål, vilka föreställningar som projicerats på dem, vad de har symboliserat och vilka budskap som har kommunicerats med deras hjälp. Det ansluter till forskning som på olika sätt intresserat sig för det kulturella minnets medialitet, för hur materiella medier, symboler och praktiker uttrycker och formar nationella identiteter.[6] Men det följande ska även ses som ett bidrag både till berömmelsens kulturhistoria och till en bredare och mer dynamiskt inriktad litteratursociologi som inkluderar författarnas och litteraturens avtryck i den materiella kulturen.[7]

Ärans topografi. Från slagfältet till skrivkammaren

I Europa stegrades intresset för historiens stora män omkring 1700-talets mitt, något som inte minst den biografiska litteraturens dåtida genombrott visar. I Sverige utkom från och med 1750-talets början ett flertal biografiska samlingsverk och lexika som sammanförde levnadsteckningar över svenska män, och mer sällan kvinnor, som ansågs försvara sin plats under beteckningar såsom ”stora”, ”namnkunniga” och ”märkvärdige”.[8] Som Sven Delblanc påpekat hade 1700-talets kult av stora män ett teore-

tiskt underlag i upplysningens humanistiska historiesyn. Denna återknöt till en redan i antiken utbredd uppfattning om den historiska utvecklingen som resultatet av enstaka stora mäns handlingskraft och inflytande, och tog därför avstånd från en teologisk historiesyn enligt vilken samma utveckling beskrevs som styrd av en gudomlig försyn.[9]

Till skillnad från den kristna moralen avsåg upplysningens sekulära moralsystem att anvisa människan vägar till jordisk lycka och ära.[10] En optimistisk syn på samhällets och människans möjligheter till utveckling och framsteg kombinerades med en syn på äran som ett socialt belöningsmedel för samhällsnyttiga verksamheter. Som något av ett religionssubstitut fungerade den ”eftervärldsdoktrin” som gjorde gällande att en stor mans verk aldrig kunde uppskattas av hans samtid, men att däremot eftervärlden skulle skänka honom den ära som han tvingats avstå i samtiden.[11] Historieskrivningens främsta uppgift var därför att upprätta och förhärliga stora män som tjänat upplysningen och framtiden, dock inte endast i ärerädda nde syfte utan också för att bidra till nationens moraliska fostran genom att dessa idealtypiska gestalter presenterades som ledstjärnor och förebilder.[12] Att ära minnet av stora män, hävdade Gustav III i Svenska Akademiens invigningstal 1786, ”det är bjuda deras afkomma att dem likna”.[13]

Utifrån dessa båda mål måste äran förstås åskådliggöras i varaktiga former, och kulten av stora män tog gestalt inte bara i biografisk litteratur utan också i eloger, hyllningsdikter, tal, porträtt, medaljer och statyer – ett slags odödlighetens mediesystem. I synnerhet statyer ansågs emellanåt vara ett särskilt verksamt medium. Arkitekten Carl Fredrik Adelcrantz underströk exempelvis i ett tal i Vetenskapsakademien 1757 statyernas moraliskt fostrande inverkan samtidigt som han menade att fler kategorier av stora män borde komma i fråga för sådan gestaltning: ”Hvad kan mer uppmuntra til dygd, til tapperhet, til idoghet, än at se store Hjältars, vise Mäns, nyttiga Medborgares Bilder pryda de utmärkte ställen, som en tacksam eftervärld dem til välförtjänt heder invigt?”[14]

Åtminstone i teorin omfattade upplysningens idéer om äran en föreställning om att även andra medborgare än krigare, aristokrater och statsmän skulle kunna erhålla ärofulla utmärkelser.[15] Men även om det fanns tendenser till en ärans demokratisering under 1700-talets senare hälft – Gustav III planerade exempelvis ett monument över Descartes i Stockholm och ett över Linné i botaniska trädgården i Uppsala – så var de diktare, filosofer och samhällsnyttiga medborgare som förärades officiella

utmärkelser få.[16] ”Marmorn, graniten, bronzen – alt har Konsten användt, för at uphöja Kungarne, för at förnedra Folket”, konstaterade Per Ulrik Enbom i *Medborgerligt skalde-försök* år 1793.[17]

Trots att dess syfte var att främja svenska språket och skaldekonsten skulle även Svenska Akademiens tidiga medaljer och minnestal över namnkunniga svenska män föräras grevar, generaler och riksråd samt apostrofera militära snarare än litterära handlingar. Först hyllningen av Georg Stiernhielm år 1791 betonade att också lärdom, upplysning och konst utgjorde väsentliga bidrag till nationens utveckling och ära. I hyllningstalets inledning förklaras att insikten om detta kommit sent. Medborgerliga förtjänster såg människan först hos krigshjälten och därefter hos lagstiftaren, sist förstod hon att både styrkan och lagen var otillräckliga om de saknade underlag i bildning, förnuft och dygd – ”då gjorde hon rättvisa åt Philosopfen [sic] och Vitterheten, då gaf hon sin vördnad åt snillet. På denna upptäckt har STIERNHJELM fått träda till samlingen af Sveriges Stora Män”.[18]

Denna snillets och skaldens ställning skulle komma att bli alltmer framträdande decennierna kring sekelskiftet 1800, inte minst på grund av den romantiska genikulten och det inflytande som denna vann tack vare tidningspressens expansion. David Higgins har, med utgångspunkt i de litterära tidskrifternas mångfald och spridning vid denna tid, konstaterat att den läsande medelklassen nästan uteslutande kom i kontakt med de författare, som senare skulle komma att kanoniseras, i form av anmälningar, recensioner och biografiska artiklar i den periodiska pressen.[19] I dessa förhållanden – det biografiska intresset och mediernas spridning – härbärgerade romantiken en kändiskultur av ännu igenkännbar karaktär.[20] Hit hörde förstås också den litterära turismen samt grav- och relikkulterna som utvecklades runt om i Europa från och med 1700-talets slut.[21] I Sverige framträder dessa företeelser i synnerhet under 1800-talets senare hälft, inte minst i samband med minnesproduktionen kring romantiska diktare som Geijer och Tegnér.

Även om Adolf Ludvig Stierneld redan 1810 hade omtalat sin samtid som ett ”Skaldernas tidehvarf” och betonat vitterhetens, konstens och vetenskapernas betydelse för fosterlandskänslan och skandinavernas ryktbarhet, så skulle det dröja till seklets mitt innan företrädare för sådana verksamheter bereddes en materiell och medial närvaro på samma sätt som kungligheter, officerare, präster och biskopar.[22] Bilden av och berättelsen om ett modernare, fredligare och mer demokratiskt Sverige

formades dock i hög grad genom åberopande av andra professioner och identiteter. I takt med att kyrkans och monarkins makt försvagades framträdde den kreativa individen – vetenskapsmannen, entreprenören, publicisten, konstnären och författaren – som alltmer representativ för nationen, dess folk, historia och kultur.[23]

Istället för börd, privilegier och hög utbildning framhöll den nya hjältemyten dygder som framåtanda och träget arbete.[24] Med minnen av framstående gestalter av detta slag befolkades nu den svenska historien såväl litterärt och visuellt som materiellt och rumsligt. En kanon av nationella kulturpersonligheter tog form, inte bara i tidningspress och biografisk litteratur, utan också genom växande samlingar av brev och handskrifter i arkiven, byster, porträtt och tidigare ägodelar i museerna, samt monument, plaketter och gatunamn i städerna.[25] Om betydelsen av dessa ideal vittnar även det faktum att kungligheter och adelsmän anammade nya identiteter för att legitimera sin makt och samhällsställning. Med hjälp av Gripsholmsgalleriet (1822), världens första nationella porträttgalleri, placerade Karl XIV Johan (regent 1818–1844) in sig, inte bara i en traditionell tronföljd, utan också i ett modernare sällskap av framstående medborgare.[26] Flera decennier senare ansåg författaren Axel Lundegård att det var ett tidens tecken att ”adelskalendern börjar med namnet Gustaf Otto Adelborg, *skriftställare*, och att inte ens denna gyllne boks öfverstar eller generaler försmå att till förteckningen på sina styrkor foga titeln skriftställare eller konstnär.”[27]

Nationellt och regionalt meningsfulla gemenskaper formulerades genom kulturella, känslomässiga, biografiska och geografiska associationer till berömda individer av detta slag. Bland dem vars minne ärades i alla tänkbara former fanns författaren Esaias Tegnér (1782–1846) och kemisten Jöns Jacob Berzelius (1779–1848). Tre landskap (Värmland, Småland och Skåne) hävdade Frans Michael Franzén 1839, ”täfla att särskildt tillägna sig det för hela riket ärofulla, för hela nationen älskliga namnet Tegnér”.[28] Alla dessa landskap skulle så småningom ge husrum åt sina egna minnesmärken över författaren, men det var intill domkyrkan i Lund som Tegnér år 1853 förärades en plats och en staty i helfigur – den första i Sverige tillägnad en författare. Fem år senare visades Berzelius, som förste vetenskapsman, samma heder då statyn i Berzelii park avtäcktes. Resandet av dessa statyer, som båda hade skulptören Carl Gustaf Qvarnström som upphovsman, uppfattades i samtiden som manifestationer av ett nytt historiskt skede.[29] En ny tid hade brutit fram hävdade exempelvis *Illustrerad*

Ärans demokratisering. Titelvinjetten för *Svea folkkalender*, tecknad av Svante Hallbeck, visade från och med 1859 att författare och vetenskapsmän utgjorde nationalsymboler jämte hjältekonungar som Gustav II Adolf och Karl XII och fornnordiska gudar som Oden, Tor och Balder. Värt att notera är att Tegnér och Berzelius förekommer i form av Carl Gustaf Qvarnströms statyer över desamma, invigda 1849 respektive 1858.

Tidning dagen efter Berzelius-statyns invigning. Den nationella äran och storheten representerades inte längre bara av kungen. Tankens segrar hade intagit sin plats jämte svärdets, ”arbetets ära står öfver den yttre glansens och maktens, den fria personligheten högt öfver börden”.[30]

Att Tegnér och Berzelius betraktades som nationalhjältar med samma rätt som fornnordiska gudar och historiska kungligheter visade inte minst Bonniers folkkalender *Svea*, vars titelvinjett från och med 1859 pryddes av en symboltyngd portal med flaggor och riksvapen, nordiska gudabilder samt, modellerade efter de autentiska förlagorna, statyerna över Gustav II Adolf, Karl XII, Tegnér och Berzelius.[31] Medan särskilt Tegnérs ställning i eftervärlden kunde framträda som ett svar på en folkligt förankrad popularitet – vittnesmålen är många om samtidens ”glödande beundrare” och en allmänt utbredd förtjusning över och förgudning av både skalden själv och hans verk[32] – inramades minnet av den internationellt ryktbare Berzelius framför allt av det sätt på vilket ”denne hyddans son, af vilken blifvit en vetenskapens furste” tycktes åskådligöra hur dygder som flit och arbetsamhet kunde resultera i framgång, berömmelse och social mobilitet.[33]

Äran föreföll ha demokratiserats. Och med skalden och vetenskapsmannen som nationalhjältar och moraliska mönster följde uppfattningen om det konstnärliga skapandet och det vetenskapliga arbetet som samhällsnyttiga ändamål. Samtidigt framstod arbetsrummet – skaldens skrivkammare och kemistens laboratorium – alltmer som den för Sveriges historia och framtid mest centrala platsen. Livrustkammarens åskådliggörande av stormaktstidens vapenstyrka och regenternas makt skulle också motsvaras av en ny arsenal som framhöll denna maktförskjutning. Arbetsrum, skrivbord, pennor och handskrifter samlades i den moderna nationalstatens formerande institutioner – i arkiven, biblioteken och museerna, samt i personmuseer och privatsamlingar.

Den rumsliga biografin

I ljuset av de många och varaktiga gestaltningar genom vilka deras minne och betydelse åskådliggjordes, kunde det kanske framstå som naturligt att även Tegnérs bostad och Berzelius laboratorium skulle komma att bevaras och förvandlas till museer. Men innan Tegnérmuseet öppnade 1862 – som ett av de första personmuseerna i norra Europa – hade man i Sverige bara sporadiskt nåtts av underrättelser om Shakespeares Stratford on Avon,

Goethes Frankfurt och Weimar, Tassos Sorrento och Walter Scotts Abbotsford.[34] Troligen var idén om hemmet som museum till en början lika främmande som det länge var att överlåta privata brev och manuskript i de offentliga arkivens vård.[35]

Företeelsen hade emellertid en föregångare i renässansens Italien där kulter uppstod kring platser, födelsehus och gravar förknippade med bland andra Dante, Boccaccio och Petrarca. Traditioner från medeltidens religiösa helgondyrkan, som legenderna, reliksamlandet och pilgrimsfärderna, anpassades för den moderna ryktbarheten. De italienska skaldefilologerna rådde över denna odödlighet genom författandet av biografiska samlingsverk över berömda män och kvinnor, och bidrog därmed även till att ladda platser och ting med biografisk och litterär mening.[36] Samtidigt var det knappast en tillfällighet att den schweiziske konsthistorikern Jacob Burckhardt uppmärksammade dessa aspekter av renässansens kultur i *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), det vill säga samtidigt som både biografin och den litterära turismen bredde ut sig på andra håll i Europa.

Det intresse för att bevara och besöka författares bostäder som i Storbritannien växte starkt i början av 1800-talet, har också beskrivits som i hög grad beroende av den biografiska litteraturens dåvarande omfattning och spridning.[37] Biografin var inte bara ett av de mest verkningsfulla medlen för att etablera författare som celebriteter, utan också för att förmedla såväl beskrivningar som bilder av deras hemmiljöer på sätt som laddade dessa med mening och gjorde dem till åtråvärda och användbara platser.[38] I Frankrike, där samma företeelse framträder först i början av 1900-talet i samband med att Victor Hugos bostad öppnas för besökare, har snarare fotojournalistikens utbredning beskrivits som avgörande.[39]

I Sverige sammanföll, liksom i Storbritannien, den demokratisering av äran som berörts ovan med att biografierna alltmer inriktades mot att skildra offentliga personer i deras privata sammanhang. Denna orientering mot hemmets sfär motiverades bland annat som ett sätt att kringgå den offentliga lovtalsretoriken för att vinna en mer autentisk och informell förståelse. Biografin skapade genom sådana intrång i de privata rummen en illusion av ett jämlikt möte mellan läsaren och det biograferade subjektet, där sociala skillnader suddades ut till förmån för deras delade erfarenheter av att vara människa.[40] Just i sådana termer beskriver Johan Fredrik af Lundblad minnestecknarens uppgift i *Svensk plutark* (1823). Biografen ska följa den skildrade genom alla ögonblick av livet och särskilt

Anna Maria Lenngrens sybord. Skänkt av okänd givare till Historiska museet 1871. Deponerat i Nordiska museet 1915. Bordet förevisades även i Kungliga bibliotekets utställning till Lenngrens tvåhundraårsminne 1959.

”betrakta och visa honom i de obetydligaste händelserna och de lugnare stunderna af hans dagar, då hans sinne är öppet, då han har tid att uttala sin själs tankar, och då han icke döljer något intryck af det yttre.”[41] Viktig var också uppriktigheten angående personernas svagheter och tillkortakommanden. Genom sådana skildringar skulle läsaren övertygas om att ”den prisade äfven varit menniska” och uppmuntras att sträva ”till hans höjd, emedan han anser den upphinnelig”.[42]

Under seklets gång fäster också författarbiografierna allt större vikt vid författarnas och litteraturens rumsliga förbindelser. Med övertygelsen om att miljön, hemmet och inredningen berättade något väsentligt om en persons karaktär, utvecklades ett slags litteraturhistorisk kartografi där

biografierna inte sällan innehöll bilagda planskisser över författares bostäder som med precision visade i vilka rum och på vilka möbler det kreativa arbetet tilldragit sig. Karl Warburg redogör exempelvis parallellt, i sin biografi över Anna Maria Lenngren från 1887, för ”Fru Lenngrens hem och personlighet”. Här ingår även en detaljerad planritning över hennes våning på Beridarebansgatan 21 i Stockholm. Skissen, texten och en illustration fäster också särskild vikt vid ”det välkända, å Nationalmuseum förvarade sybordet”.[43] Detta var alltså den möbel som Lenngren ska ha begagnat som underlag när hon diktade, något som Carl Larsson också tog fasta på då han fick i uppdrag att illustrera en praktupplaga av Lenngrens *Samlade skaldeförsök* 1884.

Arbetsrummet – en anspråkslös nationalhelgedom

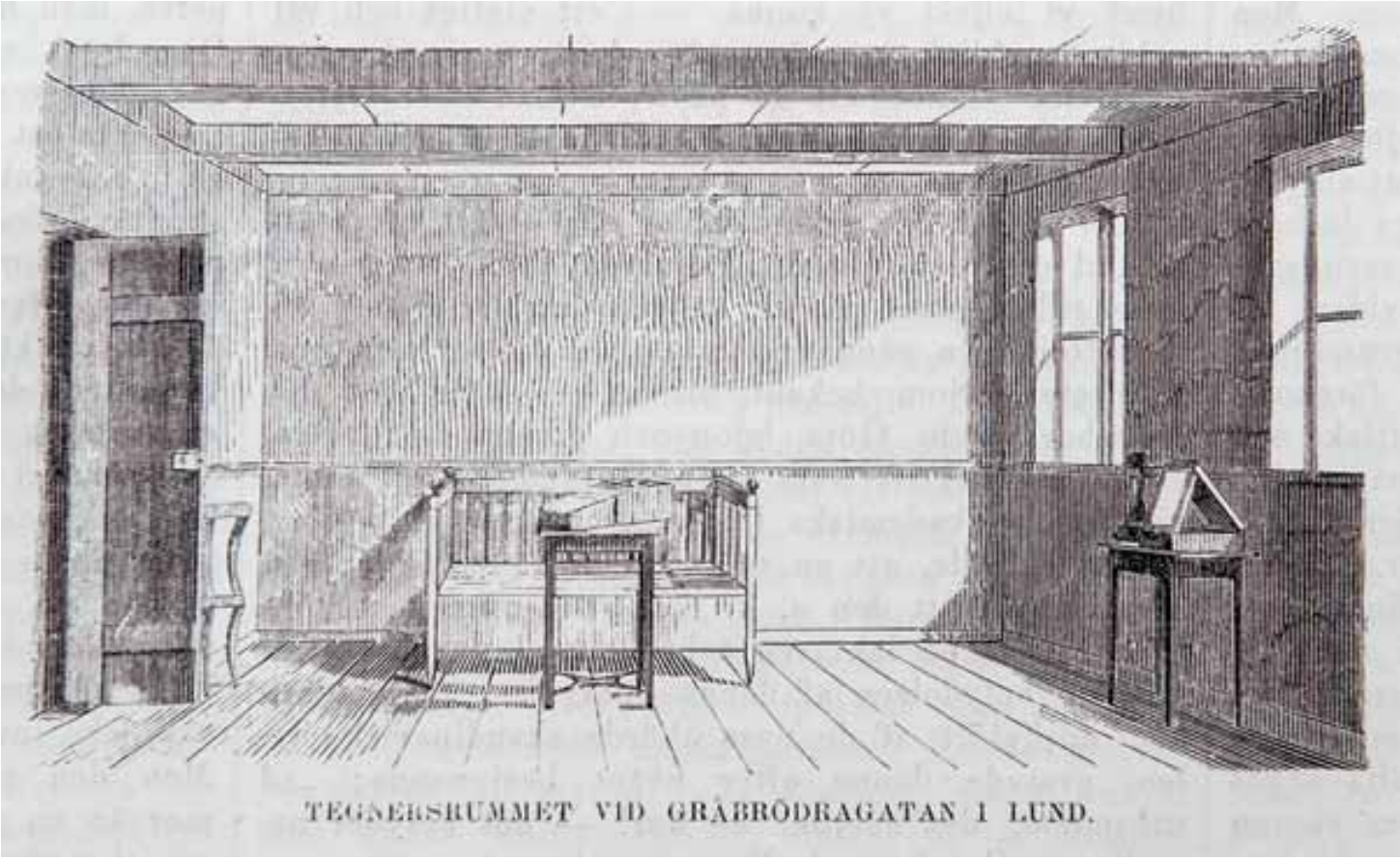
Ett av de tidigaste svenska exemplen på detta intresse för vardagen och hemmet torde vara Carl Wilhelm Böttigers biografi över svärfadern Esaias Tegnér från 1847. ”Det skall”, skriver Böttiger, ”måhända intressera läsaren att, för några ögonblick, söka upp den enkla skaldeboning, hvarifrån ett så stort rykte utgått”.[44] Beskrivningen av författarens bostad vid Gråbrödragatan i Lund antar inledningsvis formen av ett autentiskt besök hos skalden, där författarens favorithund, ”den vidtbekante” mopsen Atis, tar emot på stentrappan. Därefter öppnas husets dörrar, men innan vi fortsätter in i skaldens arbetsrum ”böra vi först lyssna, om derinifrån ej höres ljudet af tunga steg och af ett doft, entonigt gnolande. Detta är tecknet, att skalden diktar.” Men, avbryter Böttiger illusionen, ”skalden är nu borta, och vi träda in i hans verkstad”.[45] Rummet föreföll samtidigt förvalta en mer varaktig närvaro av författarens kropp och diktning.

Till skillnad från senare skildringar av författares bostäder och arbetsrum framhäver Böttiger inte skrivbordet som den tegnérska diktens självklara centrum. Visst utpekas det brunmålade skrivbordet som den plats där ”Nattvardsbarnen” upptecknades, men ”Axel” sägs ha diktats på den pärlfärgade soffan, och ”Frithiof” ska mer allmänt ha tillkommit under byggnadens låga tak. Som det mest anmärkningsvärda framhålls istället två fördjupningar i golvets två motsatta hörn: ”Det är på dessa punkter, som skalden vändt sig under sina kammarvandringar: sjelfva bräderna ha emottagit intryck af hans poesi.”[46]

Inte bara Böttiger uppfattade detta rum och dess spår och föremål som meningsfulla. Redan i Tegnérs samtid förefaller de ha utövat en stark känslomässig kraft på vänner och beundrare. Bernhard von Beskow berättar i ett brev till Tegnér 1824 om ett för honom oförglömligt besök i bostaden. Särskilt gripen hade han blivit av att befinna sig ”ensam inne i ditt skrifrum! Allt var der heligt för mig, och då jag stannade vid skrifbordet, sade jag i tysthet för mig sjelf: Det är då här, som skalden hvilat / sin gudavigda skaparhand! / Det är då härifrån de ilat, de ljud, som tjust hans fosterland! [---] Hvad äro alla slott på jorden mot detta enkla sångarslott”.[47]

Huset, som hade bebotts av Tegnér 1813–1826, inköptes 1862, efter samråd med Gustaf Ljunggren, professor i litteraturhistoria vid Lunds universitet, av ett antal av Skånes större godsägare. Avsikten var att åtminstone rädda den del av byggnaden som betecknades som dess ”sanctuarium”, det vill säga författarens arbetsrum, från förstörelse. Samtidigt bildades Tegnérsstiftelsen, och Akademiska Föreningen, för vilken Ljunggren var ordförande, fick i uppdrag att ansvara för vården av skaldens bostad.[48] Under lång tid framöver skulle Tegnérmuseet utgöra en av Lunds främsta sevärdheter, och i alla fall tills helt nyligen har det för studenter i litteraturvetenskap vid Lunds universitet ingått schemalagda besök i bostaden.

Även om de poetiskt nötta golvbräderna ersattes med nya redan på 1860-talet och det befintliga skrivbordet egentligen härstammade från Tegnérs biskopshem i Växjö, så är vittnesmålen många om rummets känslomässiga inflytande över besökarna. Särskilt den pärlfärgade soffan, som alltid hade stått på samma plats, väckte rörelse hos beundrare och lärjungar. En av museets tidiga besökare, en åldrad man, ska genast ha fallit ner på knä vid åsynen av densamma varpå ”tårarne rullade utför de skrynkliga kinderna och med möda kunde de, som utgjorde hans sällskap, slita honom bort från detta rum”.[49] Tegnérsstiftelsen hävdade i en minnesskrift 1888 att Tegnérs bostad, precis som statyn i Lundagård, ”tjena till att bevara skaldens minne”.[50] Även om museet inte längre framkallade lika högstämda reaktioner som tidigare, så kunde ingen besöka det utan att drabbas av vördnad. Dessutom, hävdade minnesskriften, innebar också ”tillfredsställandet af den blotta nyfikenheten [...] en omedveten hyllning åt ’Sveriges största sångarminne’”.[51] Bostaden, arbetsrummet och föremålen utgjorde, var för sig och tillsammans, medier för bevarande och förmedlande av författarens minne till kommande tider och generationer.[52]



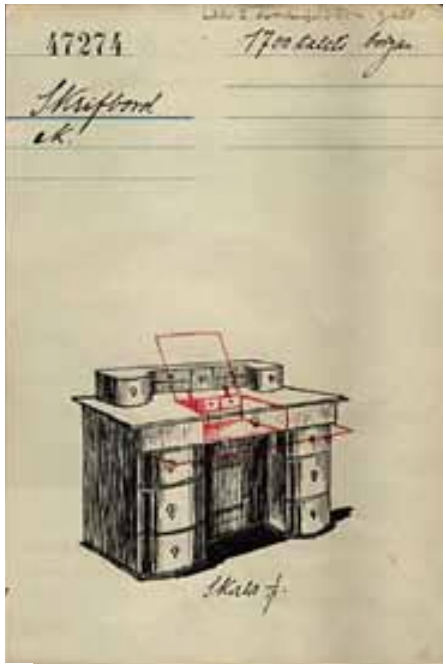
”Tegnérsrummet vid Gråbrödragatan i Lund”. Teckning i *Ny Illustrerad Tidning*, nr 23, 1866. En fotnot i den tillhörande artikeln förklarar: ”Skrifbordet och ländstolen äro icke på ritningen upptagna, emedan de först i dessa dagar blifvit skänkta till Tegnérs-stiftelsen af Tegnérs måg, baron Rappe.”

Men arbetsrummet var inte bara ett medium för känslosamma personminnen och litterära eftermälen. I de tidiga beskrivningarna av Tegnérs rum upprepas ideligen iakttagelser om bostadens materiella standard. Från Böttiger och framåt framställs den som en ”enkel skaldeboning” och arbetsrummet som ett ”anspråkslöst studentrum”.[53] Redan här är uppgifterna om bostadens torftighet så återkommande att de inte bara bör tolkas som vittnesbörd om rummets faktiska skick. Sett i relation till beskrivningar av andra sådana rum under 1800-talet framträder anspråkslösheten tvärtom som en schablon. Anders Fryxells arbetsrum, både i Stockholm och i Sunne, var mycket enkla och sparsamt möblerade.[54] Zacharias Topelius skrivrum på Björkudden hade en enda färgskala – ”en

grå enformig flit-ton"[55], Onkel Adams (Carl Anton Wetterbergh) skrivrum präglades, liksom bostaden i Linköping i övrigt, av "samma enkelhet, samma underskattande af allt hvad lyx heter".[56] Och Berzelius laboratorium som 1897 öppnades i Vetenskapsakademiens källare uppfattades som så oansenligt att man inte kunde tänka sig "den världsberömde kemisten laborera i ett så tarfvligt rum".[57]

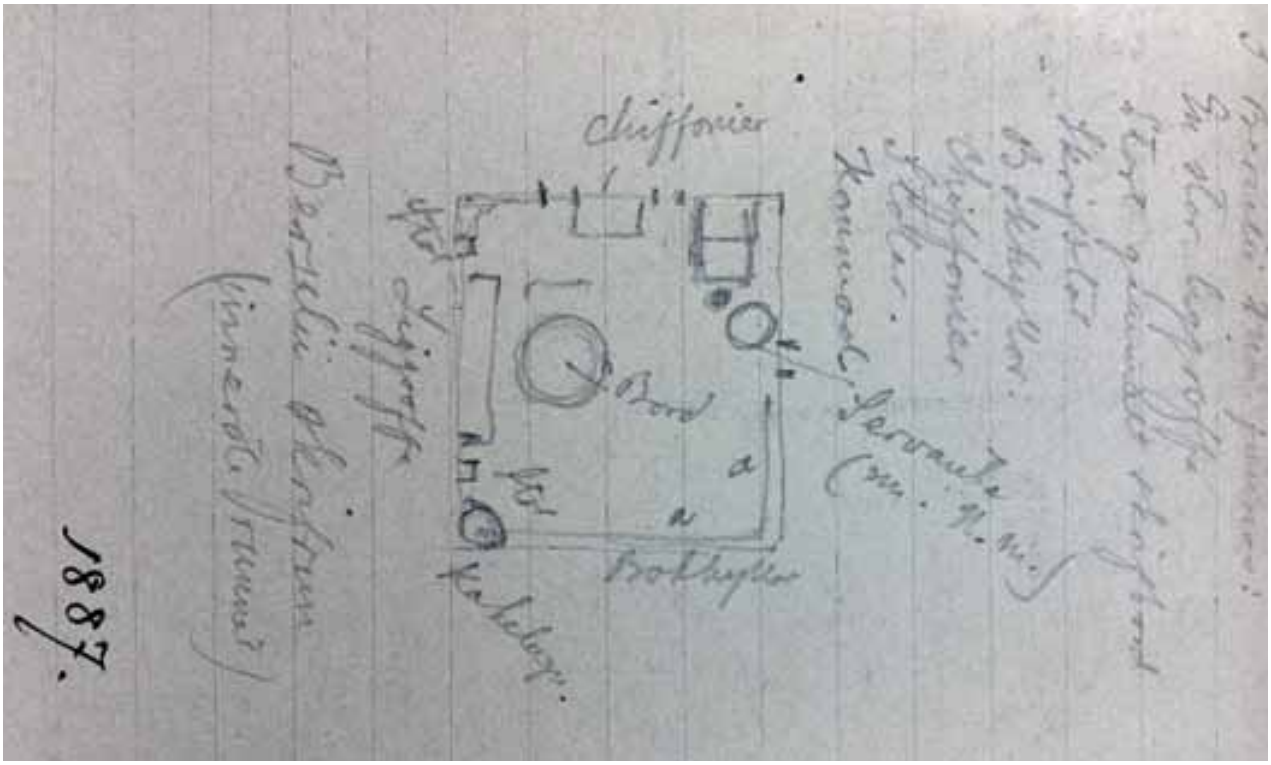
Beskrivningarna av rummen var, om inget annat, framställningar som harmonierade väl med de karaktärsdrag som samtidigt tillskrevs deras berömda brukare. Att dessa drag motsvarade tidens moraliska ideal och högst hållna dygder var knappast en tillfällighet. Den enkelhet och litenhet som påstods prägla Topelius hem och arbetsrum var kännetecken som anstod "hans ädla, flärdlösa sångmö".[58] I Onkel Adams arbetsrum ansågs till och med skrivbordet vara "lika enkelt, lika fritt från all grannlåt och yttre ståt, som han var själf".[59] Rummen, föremålen och beskrivningarna av dem framträder, liksom biografierna vid samma tid, som didaktiska redskap för rådande normer. Snillen och genier framstod i ljuset av sina enkla, privata rum som naturliga och mänskliga. Berömmelse och framgång hade de uppnått genom hårt arbete, och utan att därefter lockas av medgångens tillträde till flärd och världsliga tecken. Samtidigt som bilden av dessa enkla rum och fattiga omständigheter förmodades kunna inspirera även obemedlade till framåtanda och efterföljd, framstod framgången som så mycket större i kontrast till dessa förhållanden. Med en avbildning i *Svea* 1871 av sångerskan Christina Nilssons barndomshem, ett torp i Smålands skogar, underströks exempelvis det verkligt förundransvärda med hennes karaktär och internationella karriär. Aldrig hade väl någon brutit sig fram under så ogynnsamma förhållanden, och ändå förblivit opåverkad av flärden och det brusande bifallet.[60]

Om arbetsrummets och skrivbordets funktion som minnen och medier vittnar också Nordiska museets och Skansens tidiga verksamhet. Artur Hazelius grundade museerna 1873 respektive 1891 och båda präglades av ambitionen att "väcka och nära fosterlandskänslan", ett mål som antogs kunna uppfyllas särskilt genom exponerande av "minnen af svenska män och qvinnor, som i olika riktningar främjat fosterländsk odling och ära".[61] Museerna framträder i den meningen som rumsliga och materiella gestaltningar av bland annat samlingsbiografiernas och de illustrerade tidningarnas persongallerier. Redan under 1870-talet kunde man beskåda föremål som Esaias Tegnérs glasögon och Anna Maria Lenngrens kokbok, och så småningom skulle åtskilliga författares handskrifter, pen-



Officeren och författaren Georg Adlersparres (1760–1835) arbetsrum på Gustafsviks herrgård i Värmland. Teckning av signaturen J. v. H. i *Illustrerad Tidning*, nr 10, 1867. Adlersparres skrivbord, som i teckningen syns under fönstret till höger, skänktes 1885 till Nordiska museet av sonen Rudolf vilken intygade att detta var det skrivbord ”vid vilket min faders historiska handlingar äro författade”. Katalogkort i Nordiska museet med avbildning av samma skrivbord.

nor och skrivbord samlas här, och bland andra August Strindbergs, Viktor Rydbergs och Emil Sjögrens arbetsrum återskapades i detalj. Bland Hazelius anteckningar från mitten av 1880-talet finns även en skiss som antyder idéer om en rekonstruktion av ”Berzelii skrifrum”, men det var återskapandet av uppfinnaren John Ericssons arbetsrum i New York som skulle bli museets mest omfattande projekt under 1880-talet.[62] Enligt Hazelius skulle Ericssons arbetsrum ”bilda en minnesvård öfver en af Sveriges störste söner, till hvilkens ära och minne statyer rests och skola resas”.[63] Med hjälp av bland andra W. C. Church, som fått i uppdrag att skriva Ericssons biografi (*The life of John Ericsson,* 1890), lyckades Hazelius förvärva de mest väsentliga inventarierna. Föremålen transporterades med fartyg till Sverige och endast fjorton månader efter Ericssons död 1889, var det möjligt att besöka hans arbetsrum på nummer 36 Beach Street i New York, så som det iordningställts i huvudbyggnaden på Framnäs. I de



”Berzelii skrifrum”. Skiss i Artur Hazelius anteckningsbok daterad 1887, eventuellt en förberedelse för en rekonstruktion av detsamma i Nordiska museet. Cirkeln överst i skissen avser ett serveringsbord (servante) som Berzelius lämnade som minnesgåva till sin lärjunge L.F. Svanberg, vilken i sin tur förordnade att bordet skulle skänkas till Skandinavisk etnografiska samlingen efter hans död, vilket också skedde 1878. Enligt uppgift ska Berzelius ha benämnt bordet ”Sara”. Anteckningsbok märkt ”Diverse anteckningar 1886–1887” i Artur Hazelius och Nordiska museets och Skansens tidiga arkiv, Nordiska museets arkiv.

John Ericssons arbetsrum i huset på Beach Street i New York. Teckning i William Conant Church, *The life of John Ericsson* (1890), vol. 2, 314. Våren 1890 öppnades Nordiska museets rekonstruktion av samma rum vid Framnäs på Djurgården.

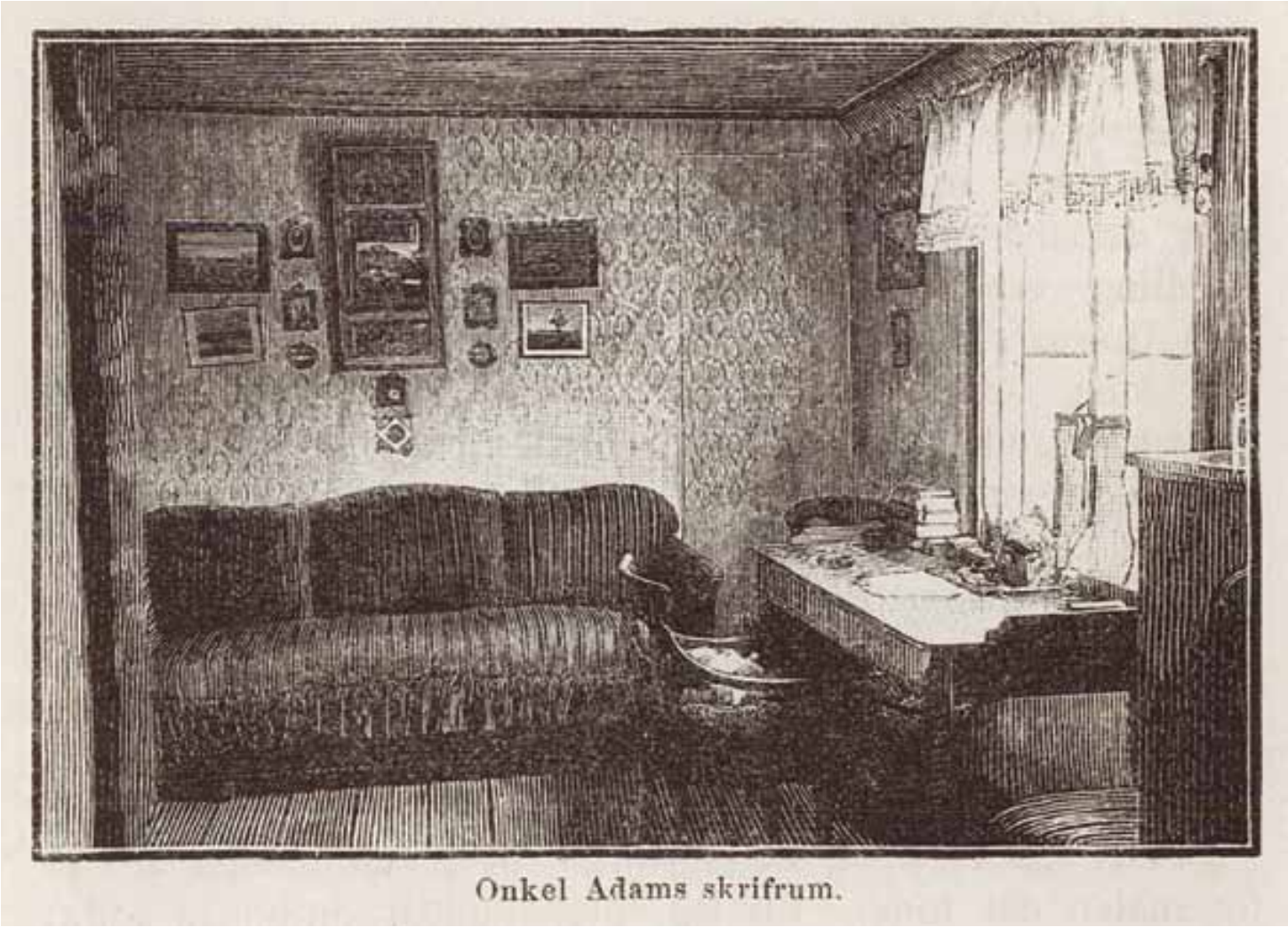
samtida beskrivningarna av rummet återfinns de redan bekanta inslagen av vördnad, observationer om rummets och inventariernas spartanska enkelhet samt hur väl detta stämde överens med Ericssons karaktär. Rummet vittnade om att Ericsson hade varit ”en man som satte *arbetet*, det tankeansträngande, rastlösa arbetet öfver allting annat”.[64]

Den andliga odlingens altare

Intresset för det kreativa arbetets artefakter och rum avtecknar sig både mot medeltidens kristna helgonkulter och mot senare tiders kändiskulturer. Alla tider och kulturer rymmer inslag av myter, riter, symboler, vördade personer, heliga föremål och platser. I sekulära samhällen förlorar, som Chris Rojek påpekat, det heliga sin anknytning till organiserad religiös tro, och fästs istället vid medialt uppmärksammade gestalter som görs till föremål för kulter och tillbedjan. De mediala representationerna framkallar ett slags sekundär intimitet – en illusion av en personlig relation mellan betraktarna och celebriteterna. Ur denna föreställda relation väcks inte sällan ett begär att komma nära den beundrade. Tidigare ägodelar och berörda föremål skapar autenticitet genom att intyga den mytomspunnes reella existens. Medan mediepersonligheter och historiska personer är flyktiga och oåtkomliga, kan ting som varit i deras närhet beröras, ägas och vårdas.[65]

I ljuset av det sena 1800-talets massmediala minneskulter kring författare, vetenskapsmän, publicister och konstnärer ska inte heller ritualerna kring deras efterlämnade bohag betraktas bara som ett intresse för det kreativa skapandets materialitet. Personhistoriska föremål av alla slag förknippades med föreställningar om att deras tidigare ägare blev närvarande genom dem. I ett tidigt reportage från Nordiska museets första lokaler på Drottninggatan hävdades exempelvis att minnesföremålen gjorde det möjligt att ”stifta intimare bekantskap med de store hädangångne”.[66] Detsamma gällde om författares bostäder och arbetsrum. Men särskilt skrivbordet skulle komma att uppfattas som en postum ställföreträdare för författarens kropp. Skrivbordet framträder därmed också som ett medium i ordets ursprungliga, spiritistiska bemärkelse – som ett gränssnitt för kommunikation med andevärlden och de döda.

”Det har”, skrev *Helsingborgsposten* 1865 angående Tegnérmuseet, ”alltid ett stort intresse att betrakta ting, som varit en stor mans enskilda tillhörigheter, t.ex. hans möbler, kläder eller dylikt. Man kommer honom



”Onkel Adams skrifrum”. Illustration till Josefina Wettergrunds (signaturen Lea) artikel om Carl Anton Wetterberghs bostad på Hunnebergsgatan i Linköping 1890. Här syns det skrivbord som i artikeln framhålls som ”lika enkelt, lika fritt från all grannlåt och yttre ståt, som han var själf – ett stycke ur en af hemlandets kärnfulla furor, i likhet med hans eget väsende”. Artikelförfattaren påpekar också att man i bilden, ”nu som så ofta förut”, kan se husets favoritkatt trona i skrivstolen. *Svea Folk-kalender* 1890.

derigenom närmare och får så att säga ram till den fantasibild, som alltid uppstår, då man besöker de ställen, der han lefvat och varit verksam”. Vem, fortsatte tidningen, hade väl besökt Karl XIV Johans sängkammare, där allt befann sig i sitt ursprungliga skick, ”utan att tycka sig skåda lifslefvande framför sig den resliga gestalten och de djerfva dragen af konungafamiljens ättefader?”[67] Tjugofem år senare hävdade Josefina Wettergrund (signaturen Lea), mer allmänt, att man genom att betrakta föremål och rum i ett för eftervärlden bevarat hem ännu kunde höra ”ett svagt genljud af den röst, som en gång lifvade allt och alla här inne.”[68]

Liknande pseudoreligiösa föreställningar om reinkarnation, odödlighet och närvaro genom ett lagringsmedium återfinns i andra mediehistoriska sammanhang, från handskrifter och arkiv till fotografi, fonogram, vaxavbildningar, film, panorama och taxidermi (uppstoppning av djur).[69] Sådana upplevelser och känslor kopplades också till skrivbord med personhistorisk proveniens. Som det kreativa arbetets och rummets mest centrala element bar skrivbordet, i form av förslitningar, spår av en särskild författares händer och av autentiska rörelsemönster vid tillblivelsen av bestämda dikter. Ett möte med skrivbordet var som ett förtroligt sammanträffande med författaren själv. Så vittnade exempelvis en man i *Smålands-Posten* 1887 om de starka känslor som drabbade honom då han fick se Esaias Tegnérs gamla skrivbord i Sävsjöströms järnvägshotell.[70] Lika känslosamt dröjde en vägledning genom Onkel Adams hem i Linköping år 1890 vid de ljusningar i skrivbordsytan där betsningen avnötts av författarens vilande arm samt av ”den skrifvande handen som ilat fram och åter öfver papperet”. När besökaren till slut lyckas slita blicken från det fängslande föremålet ”uppväller ifrån hans hjärta en varm våg, som skymmer för ögat”.[71]

Skrivbordets sekularisering

Till de traditioner som diskuterats ovan anslöt sig den vördnadsfulla behandlingen av Ingmar Bergmans skrivbord. Mer direkt var den förstås förbunden med den diskurs om nationell sorg som artikulerades i samband med regissörens död, då planerna för Bergmanminnet också fäste sig vid andra ärevördiga minnesformer såsom frimärken, monument, gatunamn, arkiv och museer. Skrivbordet ingick i en sakraliseringsprocess som omfattade platser, rum och andra föremål förknippade med regissören. Medan denna sakralisering av Bergmans materiella arv legitimerades av auktoriteter, anrika institutioner och genom utförlig rapportering i traditionella massmedier, förintades Jason Diakités skrivbord istället till ljudet av gapflabb, och händelsen trängde aldrig utanför populärkulturens och de sociala mediernas domäner. Om man bortser från de sannolikt mer anspråkslösa intentionerna bakom inslaget i *Breaking news*, kan skrivbordets förstörande tolkas som ett tecken, inte bara på möbelns förlorade roll som det kreativa arbetets centrum utan också på en förändrad inställning till den pietetsfulla auktoritetstro som präglat den akademiskt och lärdomsromantiskt sanktionerade form av kändiskultur som traditionen

är ett uttryck för. Kanske står vi inför en förestående sekularisering av skriftkulturen och dess artefakter, men samtidigt tyder annat på att den digitala eran medfört ett förnyat intresse för exempelvis handskriftens materialitet.[72] Därför kan det vara på sin plats att påminna om de politiska aspekterna av de ritualer genom vilka det kreativa rummet kom att betraktas som ett tempel och skrivbordet som en helig relik.

Även om både den litterära turismen och biografin kunde uppfattas som exempel på hur förhärskande föreställningar om geniet som övermänniska underminerades, så kapitaliserade de, som Julian North påpekat, på idén om en aristokrati av snillen. Någon egentlig demokratisering av äran var det inte fråga om.[73] Inte heller skrivbordet eller arbetsrummet bör betraktas som harmlösa medier för litterära eftermälen, samhällsnyttiga ändamål eller biografiska minnen. Redan ur möbelhistorisk synpunkt är skrivbordet exempelvis ett starkt genuskodat objekt.[74] Och de musealiserade arbetsrummen och skrivborden har i varaktiga former förvaltat och förstärkt de patriarkala mönster som, inte bara präglade 1800-talets offentlighet, utan även senare tiders historieskrivning. Skrivbord som tillhört Fredrika Bremer finns förvisso i åtminstone tre olika museer, och Selma Lagerlöfs skrivbord var redan under hennes livstid en nationell sevärdhet i klass med älgarna.[75] Men såväl Anna Maria Lenngrens sybord som avsaknaden av andra exempel, vittnar förstås om arbetsrummets, berömmelsens och det nationella minnets uteslutningsmekanismer.

Men företeelsens institutionalisering har också medfört att enskilda skrivbord har tilldelats roller i mer explicita politiska sammanhang. Den tyske författaren Dieter Kühn har i *Schillers Schreibtisch in Buchenwald* (2005) visat hur Friedrich Schillers skrivbord utnyttjades i den nazistiska propagandan under andra världskriget. Och för den svenske riksbibliotekarien Uno Willers utgjorde det skrivbord som Lenin suttit vid under sina besök i Kungliga biblioteket i början av 1900-talet ett redskap för att befästa relationerna till DDR och Moskva under kalla kriget.[76] Trots att Willers överlämnade både stol och skrivbord till Leninbiblioteket i Moskva, förevisades så sent som våren 2013 en rumänsk-amerikansk poet vid namn Andrei Codrescu möbler med samma proveniens. Det intressanta här är emellertid inte autenticitetens rörlighet utan i synnerhet den dikt som författarens möte med möbeln gav upphov till: ”när jag strök med händerna över den enkla ytan av ek/polerad av grundarens av sovjetunionen [sic!] händer och skjortärmar/hans klangfulla röst började dåna

i min hjärna".[77] De protokoll som för tvåhundra år sedan utvecklades kring skrivbordsmediet framstår i sådana sammanhang som nästan skrämmande intakta.

Noter

1. Zandra Lundberg, "Arga snickaren gjorde kaffeved av Timbuktus skrivbord", Aftonbladet.se 2012-09-18, se http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/tv/article15458505.ab (senast kontrollerad den 27 oktober 2013). Det aktuella avsnittet av *Breaking news* sändes i Kanal 5 2012-09-12. *Arga snickaren* är ett inredningsprogram i Kanal 5 där snickaren Anders Öfvergård hjälper hemmafixare att slutföra sina projekt.
2. Slutpriser Ingmar Bergman H022, Bukowskis 2009-09-28, se http://www.bukowskis.com/auctions/H022/results?locale=sv (senast kontrollerad den 27 oktober 2013).
3. Pierre Nora, "Mellan minne och historia", *Nationens röst: Texter om nationalismens teori och praktik*, red. Sverker Sörlin (Stockholm: Studieförbundet näringsliv och samhälle, 2001), 381f.
4. Brian Graham & Peter Howard, "Introduction: Heritage and identity", *The Ashgate research companion to heritage and identity*, red. Brian Graham & Peter Howard (Aldershot: Ashgate, 2008), 4.
5. Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 5, 7.
6. Se exempelvis Aleida Assmann, "Transformations between history and memory", *Social Research,* vol. 75, nr 1, Spring 2008; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H. Beck, 1999); *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, red. Astrid Erll & Ann Rigney (Berlin: Walter de Gruyter, 2009).
7. Föreliggande artikel har skrivits inom ramarna för projektet "Berömmelsens kulturhistoria", finansierat av Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond. Om en bredare litteratursociologi, se Ann Rigney, *The afterlives of Walter Scott: Memory on the move* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 11.
8. Carl Christoffer Gjörwell, *Stora och namnkunniga menniskjors lefwernesbeskrifningar och caracterer* (1755– 1756), Sam. S. Loenbom, *Anecdoter om namnkunniga och märkwärdiga swenska män* (1770–1775), G. Gezelius, *Försök til et biographiskt lixicon öfver namnkunnige och lärde svenske män* (1778–1787), Carl Reinhold Berch, *Namnkunniga svenska herrars och fruers skåde-penningar afritade och i koppar stuckne; med bifogade lefvernes-beskrifningar* (1781).
9. Sven Delblanc, *Ära och minne: Studier kring ett motivkomplex i 1700-talets litteratur* (Stockholm: Bonnier, 1965), 89.
10. Ibid., 12, 39.

11. Ibid., 13, 67.
12. Ibid., 89.
13. Martin Johansson, ”Hjältefabriken: Svenska Akademiens medaljer och minnestal år 1786–1792”, *Hjältar och hjältinnor: Föreställningar och gestaltningar från Eufemiavisorna till Gösta Berlings saga*, red. Therése Andersson (Lund: Nordic Academic Press, 2012), 100.
14. Delblanc, 113.
15. Ibid., 12f.
16. Ibid., 91, 156.
17. Per Ulrik Enbom, *Medborgerligt skalde-försök öfver et odödeligt namn* (Stockholm, 1793), 30. Digitaliserad i Litteraturbanken, se – http://litteraturbanken.se/#!forfattare/EnbomPU/titlar/MedborgeligtSkalde/sida/1/etext (senast kontrollerad den 27 oktober 2013).
18. Citerat efter Johansson, 110.
19. David Higgins, *Romantic genius and the literary magazine* (London: Routledge, 2005), 6.
20. Tom Mole, ”Introduction”, *Romanticism and celebrity culture 1750–1850*, red. Tom Mole (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 2.
21. Se exempelvis Paul Westover, *Necromanticism: Travelling to meet the dead, 1750–1860* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), samt Nicola J. Watson, *The literary tourist* (2006; Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2008).
22. Stierneld citerad efter Magdalena Hillström, *Ansvaret för kulturarvet*: *Studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (Linköping: Linköpings universitet, 2006), 51.
23. Jämför Tore Frängsmyr, *Vetenskapsmannen som hjälte: Aspekter på vetenskapshistorien* (Stockholm: Norstedt, 1984), 162–177; Svante Beckman, *Utvecklingens hjältar: Om den innovativa individen i samhällstänkandet* (Stockholm: Carlsson, 1990), 45–51.
24. Jämför Magnus Rodell, ”Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken”, *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004), 208–211.
25. Se Andreas Nyblom, ”Handen på papperet: Arkivet och personminnets materialitet”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 2013.
26. Per Widén, ”Dynastic histories: Art museums in the service of Charles XIV”, *Scripts of kingship: Essays on Bernadotte and dynastic formation in an age of revolution,* red. Mikael Alm & Britt-Inger Johansson (Uppsala: Swedish Science Press, 2008), 79–96.
27. Brev från Axel Lundegård till Erik Norling, 22/12 1908; min kursivering. Här efter Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008), 17.
28. Frans Michael Franzén, ”Lefnadsteckning öfver Esaias Tegnér”, *Bihang till Frithiofs saga*, red. George Stephens (1839; Stockholm: Bonnier, 1849), 47.

29. Magnus Rodell, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt* (Stockholm: Natur och Kultur, 2002), 25–27.
30. Citerat efter ibid, 25.
31. Eric Johannesson, *Den läsande familjen: Familjetidskriften i Sverige 1850–1880* (Stockholm: Nordiska museet, 1980), 151f. Jämför Rodell, *Att gjuta en nation*, 32, 41.
32. Se exempelvis sign.: Jo. Jo., ”Välsignad af Esaias Tegnér: Ur studentens minnen”, *Ny Illustrerad Tidning* nr 51, 17/12 1870, 402f, 406.
33. Axel Krook, ”Ett fosterländskt bildergalleri, XXXIII: Jöns Jacob Berzelius”, *Svenska Familj-Journalen*, band XII, 1873, 203.
34. [Om Tassos minne i Neapel och Sorrento], *Stockholms Post-Tidningar*, 7/3 1808. [Om Goethes hus i Weimar], *Post- och Inrikes Tidningar*, 1/11 1838. [Om Goethes hus i Frankfurt], *Jönköpingsbladet,* 28/12 1844. [Om Shakespeares hus], *Folkets röst* 31/7 1858. Andersen Feldborg, ”Ett besök i Abbotsford: Sir Walter Scotts landtegendom”, *Stockholms-Posten* 14–15/8 1829.
35. Jämför Nyblom, ”Handen på papperet”.
36. Jacob Burckhardt, *Renässanskulturen i Italien* (1860; Stockholm: Lind & Co, 2002), 105–112, 221–228.
37. Watson, 13; Julian North, ”Literary biography and the house of the poet”, *Literary tourism and nineteenth-century culture*, red. Nicola J. Watson (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 49–62.
38. North, 49.
39. Elizabeth Emery, *Photojournalism and the origins of the writer house museum (1881–1914): Privacy, publicity, and personality* (Farnham: Ashgate, 2012).
40. North, 50.
41. J.F. af Lundblad, ”Företal”, *Svensk plutark,* första delen (Stockholm, 1823).
42. Ibid.
43. Karl Warburg, *Anna Maria Lenngren: Ett bidrag till Sveriges litteraturhistoria* (Stockholm: Bonnier, 1887), 291.
44. Carl Wilhelm Böttiger, ”Lefnads-teckning” *Esaias Tegnérs samlade skrifter*, red. Carl Wilhelm Böttiger, första bandet (Stockholm: Fritze, 1847), LXVII.
45. Ibid., LXVIII.
46. Ibid.
47. Brev från Bernhard von Beskow till Esaias Tegnér 10/9 1824. Här citerat efter *Tegners-stiftelsen i Lund: Minnesblad* (Lund: Gleerup, 1888), 10f.
48. *Tegners-stiftelsen i Lund*, 15f.
49. Sign.: –j – n., ”Tegners bostad i Lund och Tegners-stiftelsen”, *Ny Illustrerad Tidning* 1866, 179.
50. *Tegnérs-stiftelsen i Lund*, 3.
51. Ibid., 11.
52. Jämför Assmann, *Erinnerungsräume*, 19–23.
53. Böttiger, LXVIIf.

54. Sign.: A.W.A., ”Anders Fryxells barndomshem och deraf beroende drag i hans karakter”, *Ur Dagens Krönika: Tidstaflor*, andra häftet, 1881, 82.
55. Daniel Sten, ”Något litet om Björkudden: Z. Topelii hem”, *Svea Folk-kalender*, 1885, 37.
56. Sign.: Lea [Josefina Wettergrund], ”Onkel Adams hem”, *Svea Folk-kalender* 1890, 201.
57. Krook, 203. Om Berzelius-museet se *Minnesfesten öfver Berzelius den 7 oktober 1898, beskrifning på uppdrag af Kungl. Vetenskapsakademien utarb. af L. F. Nilson och Severin Jolin* (Stockholm, 1901).
58. Sten, 37.
59. Sign.: Lea, 202.
60. Sign.: F.H., ”Kristina Nilssons barndomshem”, *Svea Folk-kalender* 1871, 217–225.
61. ”Stadgar för Nordiska museet och dess styrelse”, *Samfundet för Nordiska museets främjande: Meddelanden 1881* (Stockholm: Nordiska museet, 1881), 52.
62. Artur Hazelius anteckningsbok för 1886 och 1887, Artur Hazelius och Nordiska museets tidiga arkiv, Nordiska museets arkiv.
63. Artur Hazelius, *Bilder från Skansen: Skildringar af svensk natur och svenskt folklif* (Stockholm: Nordiska museet, 1899), 66.
64. ”John Ericssons arbetsrum”, referat från *Stockholms Dagblad* i *Kalmar* 17/9 1890. För en längre redogörelse angående rekonstruktionen av Ericssons arbetsrum se Andreas Nyblom, ”Personhistoriska effekter: Om Nordiska museet och berömmelsens kulturhistoria”, *Individer i rörelse: Kulturhistoria i 1880–talets Sverige*, red. Birgitta Svensson & Anna Wallette (Göteborg: Makadam, 2012), 55–63.
65. Chris Rojek, ”Celebrity and religion”, *The celebrity culture reader*, red. P. David Marshall (London: Routledge, 2006), 389–417.
66. Emil Eckhoff, ”Skandinavisk-etnografiska samlingen: Andra annexet, Drottninggatan 79”, *Aftonbladet* 8/4, 16/4, 20/4 1878. Här efter Hillström, 199.
67. Referat från *Helsingborgsposten* i *Dalpilen* 15/7 1865.
68. Sign.: Lea, 195.
69. Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 42; Stephen Bann, ”The historian as taxidermist: Ranke, Barante, Waterton”, *Comparative criticism: A yearbook*, 3, 1981, 21–49; Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003), 287–311.
70. ”Ett minne af Esaias Tegnér”, referat från *Smålands-Posten* i *Tidning för Wenersborgs Stad och Län* 7/2 1887.
71. Sign.: Lea, 203.
72. Anna Chen, ”In one’s own hand: Seeing manuscripts in a digital age”, *Digital Humanities Quarterly*, vol. 6, nr 2, 2012, http://www.digitalhumanities.org/dhq/ (senast kontrollerad den 27 oktober 2013).

73. North, 60.
74. Klara Johanson, ”Sexualsystemet” [1924], *Könspolitiska nyckeltexter*, vol. 1, red. Klara Arnberg, Fia Sundevall & David Tjeder (Göteborg: Makadam, 2012), 215f.
75. Skrivbord som tillhört Fredrika Bremer finns i Nordiska museet, Göteborgs stadsmuseum samt på Årsta. Om Selma Lagerlöfs skrivbord som sevärdhet, se ”Furstebesök hos Selma Lagerlöf”, *Dalpilen* 19/9 1922.
76. Birgitta Almgren, *Inte bara Stasi: Relationer Sverige–DDR 1949–1990* (Stockholm: Carlsson, 2009), 167.
77. Dikt av Andrei Codrescu, publicerad på Kungliga bibliotekets webb 13/5 2013, http://ul.blogg.kb.se/2013/05/13/lenin-pa-kb/ (senast kontrollerad den 27 oktober 2013).

Skrivbordsprodukter

Om kommunikationens materialitet på 1940-talets kontor

CHARLIE JÄRPVALL

Kontorets och kontorsarbetets historia är tätt sammanflätad med informationsteknologiernas utveckling. Skrivmaskiner, pappersstandardisering, ”stansoperatriser”, datorteknik och polisens it-system Pust kan alla ses som en del av samma historiska process: strävan att göra hanteringen av information snabbare, enklare och bättre.[1] Inte sällan har utvecklingen drivits på av tanken att bemästra ett föreställt informationsöverflöd genom nya medieformer.[2] Kontorets mediehistoria är i mångt och mycket en historia om informationsöverföring; från arkivskåpet i slutet av 1800-talet till surfplattan i början av 2000-talet har medier inkallats för att skapa ordning. I ett bredare perspektiv kan hanteringen av information ses som ett komplext fenomen i skärningspunkten mellan information, medier och människor, en komplexitet som forskningen inte alltid uppmärksammat.[3] I detta kapitel tar jag skrivbordet som utgångspunkt för att diskutera informationsbehandling på kontoret i 1940-talets Sverige. Att utgå från skrivbordet i studiet av kontorets mediehistoria är produktivt eftersom det var en punkt där människor, medier och information sammanstrålade. Syftet här är därför att visa hur skrivbordet utgjorde en spelplats för idéer om kontorsarbetets rationalisering och informationshanteringens effektivisering – och på samma gång lyfta fram materialiteten och kroppsligheten i detta.

Ordna, skriva, skicka

Denna text handlar om ett specifikt sorts kontorsarbete, skrivande, vilket utfördes av en specifik yrkeskategori, maskinskriverskor. Det handlade bland annat om att i det dagliga arbetet fylla i blanketter, eller skriva rent

brev och rapporter, något som med Friedrich Kittler framstår som en skriftpraxis som rör databehandling snarare än litteratur.[4] Skrivandet som databehandling innebär därför en vidgning av skriftbegreppet. Själva inmatandet av tecken med skrivmaskinerna på blanketter var visserligen bara en del av skrivpraktiken – den inbegrep också ordnandet av blanketter i lådor, sorterandet på skrivbordsytan, isättandet och uttagandet ur skrivmaskinen, överförandet till andra skrivbord, mappar, arkivskåp och människor.[5]

Delphine Gardey, som studerat kontorsarbete i Frankrike under tidigt 1900-tal, utgår också från ett sådant bredare skriftbegrepp. Hon menar att när maskinskrivning blev alltmer vanligt på kontoren, och ett yrke för kvinnor, användes kontorsmöbleringen (stolar, skrivbord, lampor och dokumenthållare) för att föreskriva det korrekta sättet att använda skrivmaskinen. Genom möblernas utformning kunde kroppens position och rörelse kontrolleras och kroppen bindas till rummet på ett specifikt sätt. Möblerna (skrivbord och stolar) sanktionerade vissa gester och rytmer, och maskinskriverskan skulle frysas i en position som skulle vara så effektiv som möjligt.[6] Sett ur Gardeys perspektiv handlar utformandet av kontorsmöblerna alltså om ett utövande av makt, vad som med Thomas Götselius kan beskrivas som en ”disciplinering av den skrivande kroppen”.[7] Utgångspunkten är produktiv i det att den lyfter fram hur makt utövas genom föreskrivandet av sätt att använda maskiner, hur blanketter struktureras samt hur rummet och möbleringen utformas. Här finns också ett makt- och genusperspektiv där kontorsorganisatören (mannen) kontrollerar kontoristen (kvinnan), genom att hon fogas in i och styrs av kontorets maskineri. Samtidigt missar sådana mer traditionella perspektiv hur kommunikationen egentligen görs, samt inte minst hur informationssystemet av möbler, människor, medier och papper fungerar.

Ett sätt att fånga denna växelverkan mellan människor och artefakter är att teoretiskt förankra analysen i den forskning som studerat människa-maskin-interaktion. Disciplineringen av den maskinskrivande kroppen är ur mitt perspektiv snarast en del av en större fråga om rationalisering av det skrivande assemblaget. Jag argumenterar i detta kapitel för att det inte bara är maskinskriverskan som formas och disciplineras av assemblaget (skrivbord, skrivmaskin och papper) – utan också att skrivbordet och skrivmaskinen formas av människan. Med Bruno Latours begreppsapparat kan detta beskrivas som ett utbyte av förmågor mellan

Exempel på kolonnuppställning. I större företag kunde kontoristerna sitta i salar med flera rader av dessa kolonner, vad som pejorativt kallades för ”trälhav”. Idealt var skrivborden sammankopplade med transportanordningar av olika slag för att dokumenten skulle kunna cirkuleras utan att maskinskriverskan behövde lämna sin arbetsplats (jämför bilden på sidan 144). Ur *Kontorsvärlden*, nr 2, 1947.

människa och icke-människa, en form av rekonfiguration av både människan, mediet och möbeln.[8]

Lucy Suchman, som studerat interaktionen mellan människa och dator, menar att förhållandet mellan människa och maskin kan förstås genom begreppet ömsesidig konstitution (*mutual constitution*).[9] Detta innebär att agens ”snarare [är] en effekt eller utkomst, genererad genom specifika konfigurationer av mänskliga och icke-mänskliga entiteter”.[10] Agens i Suchmans resonemang använder jag överfört till begreppet rationalitet. Det handlar här alltså inte om att staka ut historiska linjer utan att i ett visst tidsmässigt sammanhang se hur skrivbordet föreställs bli rationellt, och där rationaliteten är det som skapas i mötet mellan assemblagets olika delar.

Skrivbordet, inte bara en möbel

Cornelia Vismann menar att en uppfattning som fanns bland tyska kontorsorganisatörer runt sekelskiftet 1900 var att ”administrativ omstrukturering måste ta sin början i statens mikrokosmos: tjänstemannens skrivbord”.[11] Som jag här vill visa gäller detsamma för svenska kontorsorganisatörer under 1940-talet. I den tayloristiskt och fordistiskt inspirerade rationaliseringsfas som präglade kontorets och kontorsarbetets utveckling i Sverige under första halvan av 1900-talet, riktades intresset inte bara mot organiseringens makrostruktur utan även mot det mikrokosmos av blanketter, skrivmaskiner och möbler som utgjorde arbetets minsta beståndsdelar. I en annons från Åtvidabergs industrier som publicerades i branschorganet *Kontorsvärlden* 1949 konstaterades: ”Har Ni tänkt på att kontorsfolk tillbringar bortåt en tredjedel av sitt liv vid skrivbordet. Se därför kritiskt på Ert bord! Är det en möbel rätt och slätt – eller är det ett effektivt arbetsredskap?”[12]

Skrivbord på kontor fanns i flera olika former beroende på vad den huvudsakliga arbetssysslan var: från chefens skrivbord, avsett att konferera och diktera vid, till maskinskriverskans där det ständiga flödet av papper skulle kanaliseras. På större företag fanns så kallade skrivcentraler där maskinskriverskornas skrivbord stod uppställda i rader, vad som i kontorsorganisationslitteraturen benämndes ”kolonnuppställning”. Detta ”trälhav”, som det pejorativt kallades, var sammankopplat med transportanordningar för att skicka försändelserna vidare. Maskinskriverskans skrivbord var alltså ett relä i kommunikationssystemet, en plats både för att (re)producera och förmedla information.[13]

I 1940-talets reklam omtalades skrivbordet ofta som ett verktyg för att rationalisera kontorsarbetet, och då främst de kontorister av lägre rang som maskinskriverskorna tillhörde. I en annons från Ragnar Berg AB marknadsfördes deras skrivbord med rubriken ”Effektivare möbler – effektivare arbete, rationalisera med Tranås”. Vidare påpekades i annonsen att skrivbordsarbetet i Sverige årligen kostade över en miljard kronor och att det ur både arbetsgivares och arbetstagares synvinkel var ”av stort intresse att förbättra utbytet av denna väldiga utgiftspost genom att även rationalisera kontorsmöbleringen”.[14] På ett liknande sätt marknadsfördes ett skrivbord från AB Hadar Schmidt 1944 genom att ett inskaffande av deras möbler skulle innebära en ”*förhöjd kontorskapacitet*” och ett ”rationellare, vida mer ekonomiskt utnyttjande av arbetskraften”.[15]

När orden ”rationell” och ”effektiv” används i böcker, reklam och artiklar som behandlar kontoret och kontorsarbetet under denna period, ska de förstås mot bakgrund av det tayloristiska idékomplexet för hur arbete skulle organiseras. Carl Tarras Sällfors, en av de ledande inom ”rationaliseringsrörelsen” och sedermera professor i industriell ekonomi och organisation, hävdade bland annat följande:

> Fabriken och kontoret äro båda fält för produktiv mänsklig verksamhet. I båda fallen rör det sig om mänskliga individer, vilka med tillhjälp av verktyg, maskiner o. d. skola fullgöra vissa funktioner. Samma grundlagar gälla därför i de båda fallen, endast detaljerna i arbetets utförande avvika något från varandra.[16]

Effektivisering och rationalisering var ledord för den utveckling av kontoret och kontorsarbetet som skett sedan slutet av 1800-talet. Kontoret hade transformerats från vad Alistair Black och Dave Muddiman kallat ”medeltida skriptorier” till moderna arbetsplatser fyllda med maskiner.[17] Gardey lyfter fram tre aspekter som hon menar är signifikanta för denna transformation: 1) från att ha varit en uteslutande maskulin värld kom kontoret att bli alltmer kvinnligt dominerat, 2) från att ha varit en plats utan maskiner var det under slutet av perioden i hög grad mekaniserat, och 3) från att ha varit en värld styrd av personliga relationer blev kontoret ett eget universum av komplexa hierarkier och arbetsdelning. I och med den ökande komplexiteten blev kontoret också ett objekt för olika metoder för styrning (i linje med det tayloristiska programmet).[18] Kontoret var en fabrik vars produkt var kommunikation och information. Implementeringen av taylorismen på kontoret, liksom i fabriken, var rationalisering genom tidsstudier och standardisering. Skrivcentralen, eller trälhavet, är ett exempel på de uttryck som det tayloristiska tänkandet fick.[19]

Enligt Mats Greiff var just skrivmaskinens alltmer utbredda användande i kontorsarbetet en viktig faktor till att fabrikstanken kom att appliceras på kontoret. Jämfört med handskriften, där läsbarheten var det viktiga, blev skrivmaskinen ett hastighetsmedium. Utifrån detta förbättrade man skrivmaskinen så att den skulle gå att skriva snabbare på, och man utbildade kontoristerna i olika metoder (där den så kallade touchmetoden var vanligast). Greiff påpekar också att det skedde ett experimenterade med utformningen av möbler för att få fram de ur hastighetssynpunkt bästa.[20]

Ordnande av papper

När man i *Kontorsvärlden* 1944 under den återkommande rubriken ”Nytt och Nyttigt för kontoret” skrev om det ”rationaliserade skrivbordet” lyftes relationen mellan pappersformaten och skrivbordslådornas dimensioner särskilt fram. Artikeln beskriver i detalj fördelarna med en ny produkt från AB Tranås kontorsmöbler, vars ”nya kontorsmöbelserie visar en långt driven rationalisering av just kontorsbordet”. Det som enligt artikeln gör skrivbordet rationellt är att dess lådor och hurtsar är anpassade efter papper i DIN-format, det vill säga det format som två år senare antogs som standard för kontorspapper och som vi i dag känner som A-formatet.[21] I en annons från Ragnar Bergs ett år senare i samma publikation hävdas följande: ”För första gången kan skrivbordet bli ett effektivt verktyg för skrivbordsarbetet – varje låda, ja, varje del av lådutrymmet medarbetar till effektiviserat skrivbordsarbete.”[22] Skrivbordet är här inte bara ett verktyg utan en medarbetare, vilket förskjuter gränsen mellan vad som är människa och vad som är icke-människa, och även här är det lådornas anpassning till de metriska formaten som gör arbetet rationellt.

De flesta skrivbordstillverkare som marknadsförde sina produkter i *Kontorsvärlden* från 1944 och framåt tryckte just på relationen mellan de ”nya” formaten och möbeln. Åtvidabergs industrier, företaget som sedermera blev Facit, återkom till detta i flera olika annonser, exempelvis i en från 1949, där det heter att skrivbordet ”bör utformas så att det blir ett verkligt effektivt arbetsredskap. Lådorna skall passa blanketternas standardformat: A4, A5, A6 etc. Hurtsarna skall vara så konstruerade att man i dem kan kombinera de lådor man behöver.”[23] I en annan annons för företagets skrivbord i ”Standard-serien” utvecklades idén om att skrivbordet ”byggdes upp inifrån”. Genom att identifiera vilken typ av material som skrivbordet skulle innehålla – exempelvis blanketter, indexkort, brevpapper, mappar och register – byggdes sedan möbeln upp av ett antal standardiserade lådtyper: A-låda (för pennor och papper i mindre format), B-låda (för blanketter), C-låda (för hängmappar och kortkrubba, det vill säga en hållare för kortregister).[24] Tjugo år senare fanns tanken om att rationellt kontorsarbete började i skrivbordslådan fortfarande kvar.[25] I detta blir förutom kontorsarbetet också själva byggandet av skrivbordet rationellt enligt den tayloristiska modellen, inte minst genom att det produceras av standardiserade delar som fogas ihop. I annonsen från Ragnar Bergs påpekades också att efter ”ett ingående studium av skriv-

bordsarbetet och materialbehovet ha vi lyckats konstruera sådana lådinredningar att varje skrivbord kan anpassas för *varierande skrivbordsarbete* – såväl dagens som morgondagens".[26]

Det jag nämnt ovan ser jag som exempel på en rekonfiguration av skrivbordet efter papprets format. I denna process föreställs formatets rationalitet *överföras* till skrivbordet i lådornas utformning, vilket i sin tur gör arbetet vid skrivbordet rationellt. Men man kan också se det som att det är i denna sammanslagning, den ömsesidiga konstitutionen av papper och skrivbord, som rationaliteten *skapas*. Skrivbordslådan i sig är bara ett tomrum, pappret endast en yta med bestämda mått (med sidförhållandet $1:\sqrt{2}$). Assemblaget papper-skrivbord, och objektens ömsesidiga utbyten av förmågor, skapar den ordning som betraktas som rationell. Skrivbordslådan realiserar idén som ligger förborgad i formatet, en idé utan vilken skrivbordet i sin tur inte kan vara rationellt. På samma gång blir formatets rationalitet framlockad av lådorna, utan dem är det bara rationellt på ett idéplan, och lådornas rationalitet skapas av pappret, de behöver pappret för att vara ordnande. Rationaliteten är en konsekvens av assemblaget, snarare än något som finns i de olika objekten isolerat.

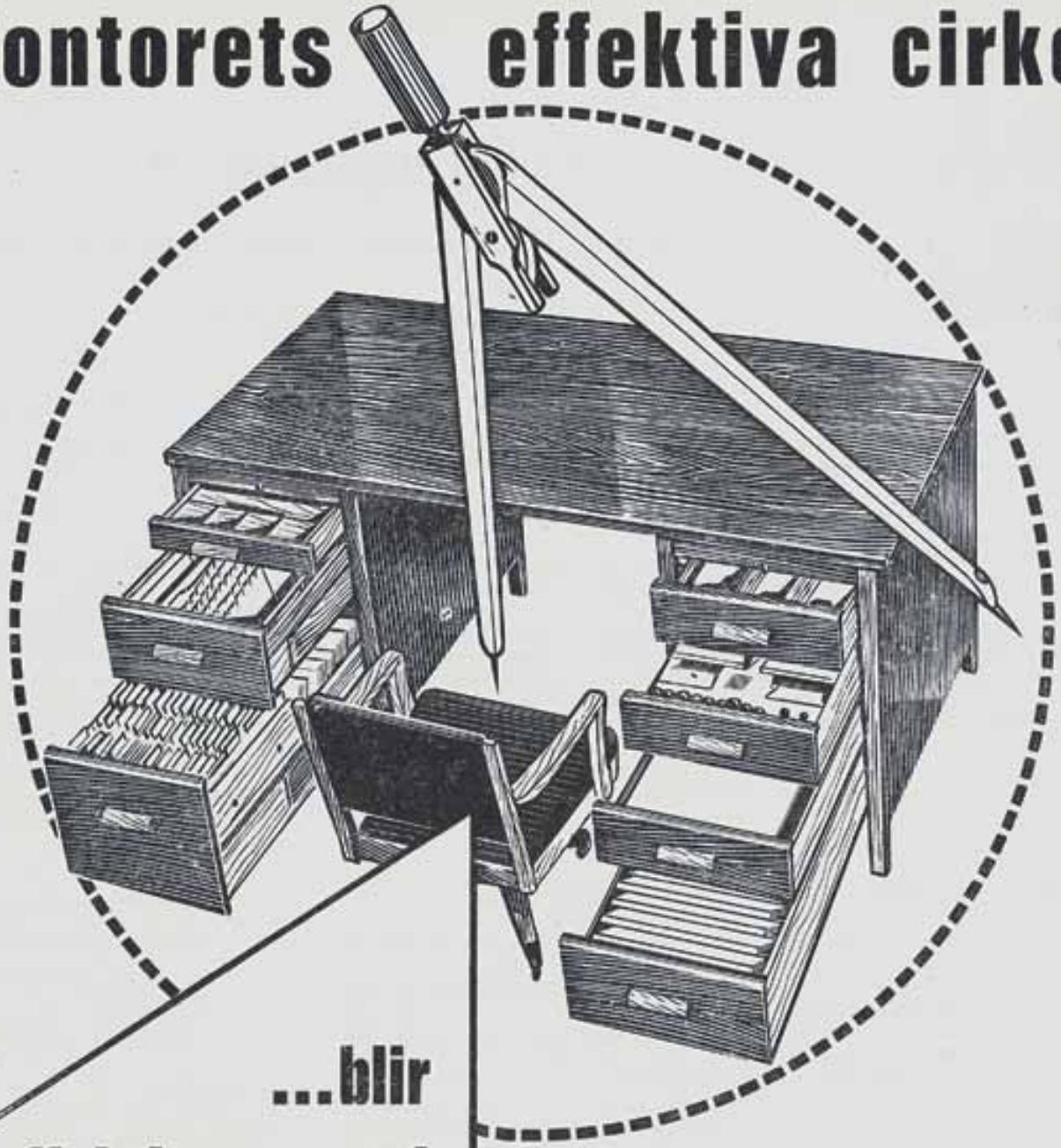
Ordnande av kroppar

Så långt om hur hanteringen av information blir rationell i mötet mellan skrivbord och papper, och hur dessa ömsesidigt utbyter förmågor. I det följande lägger jag fokus på skrivbordet som möbel vid vilket arbetet skulle ske, vilket också föreställdes skapa rationalitet genom att skrivbordet skulle ordna maskinskriverskornas kroppar. I *Sekreterarhandboken* målar Henny Elghammar en talande bild av scenen för sekreterarens arbete vid skrivbordet.

> Bakom er har ni en bokhylla med flyttbara hyllor. Nu slå vi upp en cirkel, där ni själva utgör cirkelns mittpunkt och er sträckta armlängd cirkelns radie. Allting som ni mera regelbundet sysslar med och har användning för, skall finnas inom den tänkta cirkeln, alltså inom en armlängds avstånd.[27]

Denna cirkel som Elghammar ritar upp i luften, inom vilken blanketter, skrivmaskin och maskinskriverska skulle befinna sig, manifesterades också i skrivbordsreklam. Varianter på temat reproducerades i flera sam-

Kontorets effektiva cirkel



...blir effektivare med TRANÅS kontorsmöbler

Det behövs endast en stunds eftertanke för att inse, att arbetseffektiviteten vid ett skrivbord bestämmes av den "effektiva cirkel" man når från sin skrivstol. Det gäller därför att inom denna cirkel få rum med allt arbetsmaterial och att samtidigt ha det förvarat på ett lättillgängligt och överskådligt sätt.

Tranås skrivbord äro *byggbara* — lådor, hurtsar och skivor kunna sinsemellan kombineras på det mest ändamålsenliga sättet och utrustas med den inredning, som gör skrivbordet till ett verkligt effektivt *verktyg!*

Ragnar Berg
AKTIEBOLAG

GÖTEBORG
Ö. Hamngatan 52
Tel. 170935

STOCKHOLM
Kungsgatan 13 - Tel. 230435
Utställning: Sveavägen 44 (Tbulebuset)

MALMÖ
Kalendegatan 18
Tel. 77655

EGNA KONTOR OCH REPRESENTANTER ÖVER HELA LANDET

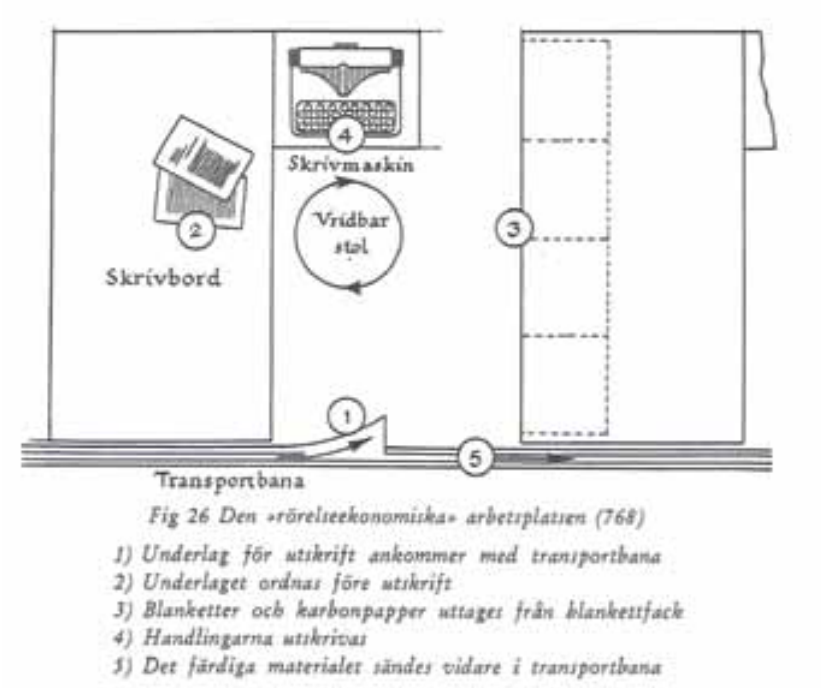
A.-B. TRANÅS KONTORSMÖBLER

manhang, både i handböcker och i annonser. Återigen kan man se detta som ett ömsesidigt konstituerande då kroppen styr arbetsplatsens utformning, och arbetsplatsen formar kroppens rörelser.

Utgångspunkten att allt material skulle samlas inom räckhåll för kontoristen är i sig inte speciellt anmärkningsvärd – även om en ergonom inte skulle göra samma rekommendation i dag – men när denna idé kombinerades med konceptet ”rörelseekonomi” och de olika transportanordningar för papper som fanns på kontoren framträder en mer intressant bild. Rörelseekonomi innebar att planera och konstruera såväl möbler och maskiner som själva arbetsplatsen så att kontoristens rörelser i största möjliga mån effektiviserades. ”Grundsatsen för allt effektivt arbete är”, summerade Bertil Nyströmer, ”att man skall söka undvika onödig energiuppoffring.”[28] Det mest rörelseekonomiska sättet att arbeta kunde kartläggas genom rörelsestudier, vilka innebar att man kunde räkna ut hur man skulle ”placera materialet på bestämda platser, på lagom höjd, på kortast möjliga avstånd, varvid fordras ett minimum av ansträngning, samt så, att en rörelsefördelning för höger och vänster hand uppstår”.[29] Bordsskivan på det standardiserade skrivbordet skulle mäta runt 80 centimeter på bredden, och längden kunde variera mellan 120 och 190 centimeter beroende på vilket arbete som skulle utföras. Den optimala höjden var 77 centimeter och för ett skrivmaskinsbord, eller en insats i det vanliga skrivbordet för skrivmaskin, 68 centimeter.[30] Elghammars uppmaning är mindre exakt vad det gäller specifika mått, men poängterar kroppen som utgångspunkt för skrivbordet: ”Ta inte till bordet för stort, ni skall nå bekvämt över hela bordsytan utan att behöva resa er.”[31] I detta finns en mix av ergonomi och disciplin där det handlade dels om att anpassa kroppen och bordet till varandra, dels som ovan om att ordna papper och lådor.

Detta att sitta still, eller i varje fall inte resa sig från stolen, var ett ideal som kunde och borde uppnås. Nyströmer beskriver hur den snabbaste maskinskriverskan i Amerika hade studerats genom att man filmat henne med en ”ultrarapidfilm”, och man hade då kunnat se att hon knappt använde handleds- och armrörelser utan nästan alla rörelser var koncentrerade till fingrarna.[32] Idealet, det mest rörelseekonomiskt

Idén om den ”effektiva cirkeln” återkom i såväl i annonser som i handböcker och manualer under 1940-talet. Ur *Kontorsvärlden*, nr 12, 1949.



Maskinskriverskans arbetsplats anpassad enligt det rörelseekonomiska idealet. Det som skulle cirkulera var dokumenten, maskinskriverskans rörelser skulle i största möjliga mån minimeras. Ur Bertil Nyströmer, *Kontorsorganisation* (Stockholm: Förlags AB Affärsekonomi, 1949).

rationella, var alltså att sitta stilla på sin stol och använda så små rörelser som möjligt – en sorts stillasittande rörlighet. Det som skulle röra sig på kontoret var pappret, inte kontoristerna. Tarras Sällfors menade att utformandet av kommunikationsapparaten hade misslyckats om tio procent av arbetsstyrkan vid en viss tidpunkt var uppe och sprang med papper.[33] Att vara fastnaglad vid skrivbordet var utifrån ett organisationsperspektiv den mest effektiva lösningen på informationens flödande. Stillasittandet visade sig inte vara så lyckat utifrån kontoristernas perspektiv, ”kontorsrygg” och trötthet var vanliga åkommor som maskinskriverskorna led av.[34]

Avslutning

Skrivbordsprodukter betecknar oftast något teoretiskt som inte är förankrat i verkligheten. Jag har i detta kapitel argumenterat för det omvända, att en studie utifrån skrivbordet som möbel kan ge kunskap om informationsöverföringens materialitet och kroppslighet. Genom att utgå från skrivbordet har jag visat hur rationaliteten i hanteringen av infor-

mation kan ses som en effekt av assemblaget möbel-människa-papper. Rationaliteten sker i mötet av dessa entiteter som en konsekvens av en ömsesidig konstitution eller en växelverkan. Skrivbordslådan ordnar papper och pappersformatet formar skrivbordslådan; skrivbordet positionerar mänskliga kroppar och längden på en arm formar skrivbordet. Med detta har jag försökt synliggöra hur en mediehistorisk analys som fokuserar på skärningspunkter och möten mellan olika entiteter kan ge en djupare förståelse av hanteringen av information. Att fästa blicken på ett svunnet kommunikationslandskap kan också synliggöra hur vår egen tids sätt att hantera information är mer än gränssnitt och medieteknologier. På samma sätt som informationsöverföring på 1940-talet alltså är mer än blanketter och skrivmaskiner, är hanteringen av information på 2010-talet mer än datorer, telefoner, mjukvara och it-system.

Noter

1. Stansoperatriser eller ”stansflickor” var de kvinnor som bemannade hålkortsmaskinerna. Exempel på studier om informationsteknologier inom kontor och administration med ett mediehistoriskt anslag är Harold Innis, *Empire and communications* (Victoria: Press Porcépic, 1950); Alistair Black, Dave Muddiman & Helen Plant, *The early information society: Information management in Britain before the computer* (Aldershot: Ashgate, 2007); James Beniger, *The control revolution: Technological and economic origins of the information society* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1986); Markus Krajewski, *Paper machines: About cards & catalogs, 1548–1929*, (Cambride, Mass.: MIT Press, 2011); JoAnne Yates, *Control through communication: The rise of system in American management* (Baltimore: London, 1993).
2. Se exempelvis Robert Darnton, ”An early information society: News and the media in eighteenth-century Paris”, *The American Historical Review*, vol. 105, nr 1, 2000; Daniel Rosenberg, ”Early modern information overload”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, nr 1, 200; Stefan Müller-Ville & Isabelle Charmantier, ”Natural history and information overload: The case of Linnaeus”, *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 43, nr 1, 2012.
3. För studier om hur assemblaget skrivmaskin-blankett-maskinskriverska föreställdes se Charlie Järpvall, ”En länk i enhetlighetens kedja: Blanketter i kontorets pappersmaskineri”, *Mediehistoriska vändningar*, red. Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014), och Charlie Järpvall, ”Bryt pennans makt! Blanketter och skrivmaskiner på 1940-talets kontor”, *OEI*, nr 62, 2013.

4. Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900* (Göteborg: Glänta, 2012), 524.
5. Bertil Nyströmer, författare av flera böcker om kontorsorganisation i mitten av förra seklet, radar upp flera handlingar kopplade till informationsöverföring som alla är en del av skrivakten: förutom skriva också kopiera, duplicera, läsa, jämföra, ordna, underteckna, kontrollera, granska, adressera, stämpla, bokföra, arkivera och förstöra. Bertil Nyströmer, *Kontorsorganisation* (Stockholm: Förlags AB Affärsekonomi, 1949), 427.
6. Delphine Gardey, ”Culture of gender and culture of technology: The gendering of things in France's office spaces between 1890 and 1930”, red. Helga Novotny, *Cultures of technology* (New York: Berghahn books, 2006), 80. I en senare artikel beskriver Gardey detta som ett ”skrivandets mekanisering”; Delphine Gardey, ”Mechanizing writing and photographing the word: Utopias, office work, and histories of gender and technology”, *History and Technology*, vol. 17, nr 4, 2001.
7. Thomas Götselius, ”Skriftens rike: Haquin Spegel i arkivet”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 65.
8. Latours begrepp för detta är *distribution of competences*, se Bruno Latour, ”Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts”, *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change*, red. Wiebe E. Bijker & John Law (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 233.
9. Lucy Suchman, *Human-machine reconfigurations: Plans and situated actions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 261f, 268.
10. Ibid., 261. Alla översättningar är författarens egna.
11. Cornelia Vismann, *Files: Law and media technology* (Stanford: Stanford University Press, 2008), 133.
12. Annons från Åtvidabergs, *Kontorsvärlden*, nr 12, 1949, omslaget.
13. För beskrivningar av skrivcentralerna se exempelvis Nyströmer, 449; Carl Tarras Sällfors, *Kontorsarbetets rationalisering* (Stockholm: Förlags AB Affärsekonomi, 1933), 9–12.
14. *Kontorsvärlden*, nr 10, 1942, 9.
15. *Kontorsvärlden*, nr 4, 1944, 8.
16. Sällfors, 6.
17 Alistair Black & Dave Muddiman, ”The information society before the computer”, *The early information society: Information management in Britain before the computer*, Alistair Black, Dave Muddiman & Helen Plant (Aldershot: Ashgate, 2007), 15.
18. Gardey, ”Culture of gender and culture of technology”, 73.
19. Byråingenjör Karl A. Richter påpekar syrligt i artikeln ”Skrivcentraler eller decentraliserad skrivtjänst: Kontorsbullrets och andra faktorers inverkan på skrivarbetets organisation”: ”Hittills är det väl bara maskinskrivarna, och

någon annan kategori, som fått nöjet att få sina arbeten tidsstuderade." *Kontorsvärlden*, nr 12, 1950, 419.

20. Mats Greiff, *Kontoristen: Från chefens högra hand till proletär: Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industritjänstemän 1840-1950* (Lund: Mendocino, 1992), 170.
21. "Nytt och nyttigt för kontoret", *Kontorsvärlden*, nr 9, 1944, 34.
22. Annons för Ragnar Berg AB, *Kontorsvärlden*, nr 9, 1945, omslagets baksida.
23. Annons från Åtvidabergs industrier "Bygg kontoret kring blanketten", *Kontorsvärlden*, nr 4, 1949, 117.
24. Annons för Åtvidabergs industrier, "Bygg upp skrivbordet inifrån!", *Kvinnliga kontoristföreningens meddelanden*, nr 4, 1946, omslagets insida.
25. "Börja KR [kontorsrationalisering] i det egna skrivbordet", heter det i korrespondenskursen Rationellt kontorsarbete, Rolf Haslum & Bertil Nyströmer, *Rationellt kontorsarbete* (Malmö: Hermods-NKI, 1967), 3:5.
26. Annons för Ragnar Berg AB "Stål och trä gå hand i hand", *Kontorsvärlden*, nr 9, 1945, omslagets baksida.
27. Denna idé om att A-formatet var rationellt var tidens kontorsorganisatörer väl insatta i. I denna kedja blir arbetet rationellt eftersom ordnandet av papper i skrivbordets lådor är det, vilket i sin tur bygger på att formatet föreställs som rationellt, vilket i sin tur bygger på en föreställning om att det matematiska förhållandet mellan dess sidor ($1:\sqrt{2}$) och dess grund i metersystemet är det mest rationella.
28. Henny Elghammar, *Sekreterarhandboken* (Stockholm: Natur och kultur, 1950), 34.
29. Nyströmer, 184.
30. Ibid., 444.
31. Ibid., 191f.
32. Elghammar, 50.
33. Nyströmer, 447. I *Kontorsvärlden* rapporterades årligen resultaten från SM i maskinskrivning.
34. Sällfors, 21.
35. I en interpellation framlagd av Ebon Andersson i riksdagens andra kammare konstaterades: "Kontorsarbetet är ju på ett alldeles speciellt sätt knutet till arbetsplatsen. I vissa fall har man genom införande av transportband för korrespondens el. dyl. onödiggjort, att personalen över huvud skall behöva flytta på sig från sin plats. Detta har visat sig medföra mindre lyckliga följder för personalens välbefinnande, då kroppen behöver en viss rörelse såsom omväxling till det stillasittande arbetet." Här citerat efter "Kårfrågor", *Kvinnliga kontoristföreningens meddelanden*, nr 4, 1943, 10.

Redaktionella skrivbordsprodukter 1900 & 2000

JOHAN JARLBRINK

När en besökare hälsade på i redaktörsrummet på *Stockholms-Tidningen* år 1893 möttes han av en redaktör ”som sitter framför sitt med böcker, bref, papper, manuskript, korrekturafdrag och tidningar belastade skrivbord”. Det är från detta skrivbord som tidningen styrs, och det som möjliggör styrningen är papper och elektriska ledningar. Bara under den korta tid som vår besökare spenderar hos redaktören ”läser han ett par bref, slänger ett i den fruktade papperskorgens omättliga ginungagap och lägger ett annat i nåder på bordet, svarar några ord i en af telefonerna, trycker emellanåt på någon af knapparne till de elektriska ringledningarne, som grena ut sig i de många lokalerna, hvarvid en tjänsteande genast i språngmarsch infinner sig, delar ut en order pr [sic] mikrofon samt tecknar ned några rader”.[1]

År 1893 var det vid skrivbordet med sina apparater och papper som tidningen blev till. Bara några år senare blev mycket tidningsarbete i stället rörligt, det förknippades med reportrar som sökte upp händelser och personer och som beskrev vad de själva bevittnat. Den kroppsliga närvaron var helt central. På 2000-talet har journalistiken emellertid återigen blivit skrivbordsarbete. I tidningen *Journalisten* år 2010 hävdades exempelvis: ”Förr var en reporter tvungen att lämna sitt skrivbord för att kunna skriva sin artikel. I dag sitter de allt oftare bara vid sin dator, och ringer kanske inte ens ett telefonsamtal för att skaffa innehåll till sin text eller reportage.”[2]

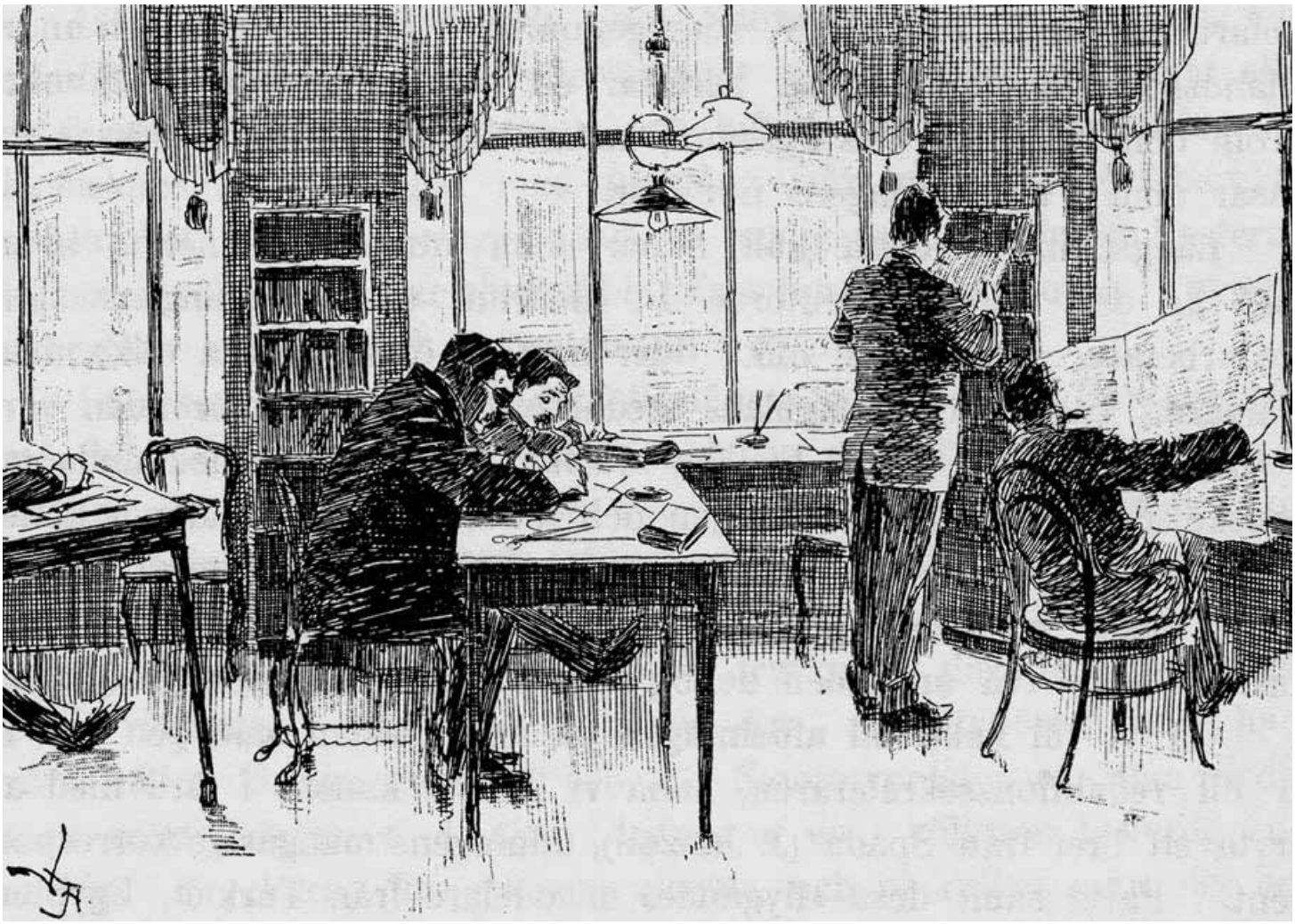
I detta kapitel undersöks skrivbordet, journalistiken och de journalistiska arbetsredskapen vid två mediala skiften. Analysen har inspirerats av forskningen om de små teknikernas betydelse i byråkratins och vetenskapens historia. Viktiga bidrag till denna historieskrivning har bland annat lämnats av Peter Becker och William Clark, Cornelia Vismann

samt Lorraine Daston och Peter Galison som alla har undersökt de vardagliga verktyg som använts för att producera, samla och lagra kunskap: mappar, kameror, formulär etcetera. Genom att analysera bruk av små oansenliga medietekniker har studierna belyst hur exempelvis vetenskaplig objektivitet och byråkratisk maktutövning har konstruerats, hanterats och förändrats.[3] Dessa forskare har sällan intresserat sig för traditionella massmedier. Massmedieforskare har å sin sida ofta förbisett de små vardagliga teknikerna till förmån för institutionella strukturer, mediala representationer, ideologier och stora tekniker som radio- och tevenäten.[4]

Denna text är såtillvida ett försök att analysera medieforskarnas studieobjekt journalistiken med utgångspunkt i de små tekniker som ofta stått i fokus för byråkrati- och vetenskapshistorikerna. Jag utgår därför från de redskap som journalister haft och har framför sig på sina skrivbord: sax, klisterburk och dator. Hur skapas journalistik med hjälp av dessa redskap, och vilken betydelse har redskapen för konstruktionen av övergripande ideal gällande journalistisk objektivitet och nyhetsvärdering? Hur fungerar de redaktionella skrivborden som mediala relästationer kring sekelskiftena 1900 och 2000? Hur förändras journalistrollen när nyhetsarbetarna lämnar respektive återkommer till skrivborden? Och hur har man vid dessa två tillfällen upprättat kontakt med verkligheten bortanför skrivborden? Teknikerna kring sekelskiftet 2000 är till stor del andra än dem som användes etthundra år tidigare, men det finns samtidigt mycket som förenar dem, och detsamma gäller den journalistik som produceras med teknikerna. Genom att jämföra de två perioderna med varandra kan nya aspekter av den äldre journalistiken synliggöras, samtidigt som våra dagars journalistik historiseras.

Observatoriet

Placerad bakom ett skrivbord har *Stockholms-Tidningens* redaktör full kontroll och överblick, över redaktionen såväl som världen utanför. Det är inte konstigt att August Strindberg några år tidigare beskrev en liknande redaktionslokal som ett observatorium: ”Tidningsbyrån tjusade honom såsom ett observatorium från vilket man skådade ut över världen och såg världshistorien växa upp.”[5] Detta ovanifrånperspektiv återkom också i krönikor med stående rubriker som ”På utkiken” och ”Från windsgluggen”.[6] Tidningsmannen betraktade världen ovanifrån och på distans – från skrivbordet.



Snarare än att titta ut genom fönstren såg 1800-talets tidningsmän världen genom alla de papper de omgav sig med. ”Interiör från Stockholms Dagblad”, ur Claës Lundin, *Nya Stockholm* (1890).

Föreställningen om kontoret och skrivbordet som utkiksplatser delade tidningsmannen med byråkraten. Under 1800-talet hade dessa båda grupper mycket gemensamt, och bland tidningsmän var det inte ovanligt med en bakgrund som lägre ämbetsman i något statligt verk.[7] En jämförelse med byråkraten tydliggör att den verklighet som skrivbordsarbetaren tog del av var medierad. Becker och Clark liknar härvidlag kontoret vid en camera obscura, det vill säga ett rum där projektioner av världen görs tillgängliga för inspektion.[8] För byråkraten bestod dessa projektioner som regel av skrivna handlingar. För tidningsmannen kunde det handla om brev, tidningar och telegraf- och telefonmeddelanden. Strindberg betonade härutöver de uppslagsböcker som stod uppradade på skrivbordet framför honom. Ur dessa kunde han ”hämta svar på alla frågor. Han lärde akta konversationslexikonet, denna ersättning av det så opålitliga och så överlastade minnet”.[9]

Från redaktörens skrivbord kontrollerades tidningen och övervakades världen. Placerade bakom redaktionernas övriga skrivbord hade man möjligen överblick, men sällan kontroll. En typisk scen i de många skildringarna av redaktionsarbete under 1800-talets andra halva framställer tidningsmannen – alltid en man – sittande vid ett skrivbord översållat med tidningar. I handen har han en sax och på bordet framför honom finns en klisterburk placerad. Arbetet bestod till stora delar av att läsa igenom och klippa artiklar från andra tidningar som kunde skickas direkt till sätteriet för att införas i den egna tidningen.[10] Stora publicister avbildades däremot ofta med pennan i handen. Publicisten skrev med målet att uttrycka personliga övertygelser och påverka opinionen. Den lägre medarbetaren i slutet av seklet klippte mer än han skrev, och själva arbetsredskapet gjorde det svårt för honom att uttrycka personliga åsikter. Genom att klippa vissa texter och klippa bort andra kunde han naturligtvis påverka vilka texter läsarna fick del av, men ofta påpekades att klipparen arbetade på order av en överordnad redaktör som bestämde tidningens linje. Arbetet hade därmed fler likheter med sekreterarens än med publicistens. Om redaktions*sekreterare* hette det att ”[n]ågra äro blott redskap i den ledande redaktörens hand och endast af föga mera betydelse än den sax, som de begagna”.[11] Den underordnade redaktionssekreteraren fungerade i det fallet som ett ”perfekt medium” som reproducerade andras texter utan att själv lämna några spår efter sig.[12]

Att välja och välja bort präglade inte bara tidningsklippandet. Beroendet av skriven kommunikation som skickades till redaktionerna innebar att tidningsmedarbetarna ofta fick agera postsorterare. Inkommande post satte redaktionen i arbete och postscener återkommer ofta i skildringarna av 1800-talets tidningsarbete. ”Här kommer t.ex. en snyggt klädd bärare, hvilken från en låda så stor som en klädkorg framtager ett par dussin tidningar och lika många brev och paket.”[13] Där postbudet lämnade över tog redaktionsarbetet vid, och tidningsmännen hade då att bestämma om inkommande meddelanden skulle skickas vidare till sätteriet eller vidarebefordras till papperskorgen. Förutom sax och klisterburk tycks papperskorgen ha varit det viktigaste arbetsredskapet. Bara en mindre del av allt som kom med posten kunde tryckas och redaktionsarbetet handlade därför om att rent fysiskt styra ner en del av pappersflödet i papperskorgen. Såhär kunde det låta i en novell som handlade om just redaktionens papperskorg: ”En stor del av [texterna] erhåller en hedersplats på ett hörn af skrivbordet, en annan del förvandlas med några penndrag till

'manuskript' och slungas ned i 'trumtelegrafen' och en tredje del hamnar obarmhärtigt i korgen." En utgrävning av papperskorgens innehåll visade vad skribenterna ville ha infört men redaktionen ratat:

> politiska kannstöperier på femton ark, i hvilka samma sak omtuggas minst hundra gånger; ursinniga förslag till samhällets ombildning, afskaffande af alla ämbetsmän, skatter och tullar; armeorganisationsplaner i jämnt niohundranittionio paragrafer; poem på hundratals verser om hur högt Karl älskade Lina; polemiska uppsatser, fulla af så mycket personligt ovett, att hälften vore nog för att skaffa tio ansvaringar fästning på lifvstid; förtäckta anklagelser mot myndigheter[.][14]

Vad klippandet, sorterandet och den överfulla papperskorgen visar är nyhetsförmedlingens beroende av skrivna källor. Tidningsmedarbetarna lämnade mycket sällan redaktionslokalerna för att rapportera från världen utanför. I stället var det världen som kom till skrivborden i form av skrifter och ibland telefonsamtal. Detta innebar att den som ville synas i tidningen och föra fram sin åsikt var tvungen att uttrycka sig i skrift, ha tillgång till telefon och dessutom behärska kommunikationens koder. Texterna i papperskorgen var skrivna av den stora mängd insändarskribenter som *inte* behärskade koderna. De texter som publicerades var i högre grad författade av de grupper i samhället som var vana att kommunicera i skrift – det vill säga samhällets elit. Tidningsmannen som klippte och sorterade reproducerade därmed en samhällshierarki i text. Eftersom tidningar till stor del fylldes med texter från andra tidningar var det inte sällan samma personer som figurerade i många tidningar.[15]

Att redaktionsarbete ofta var synonymt med pappersarbete kan förstås mot bakgrund av att flera tidningsmedarbetare hade parallella karriärer som ämbetsmän. Och i ämbetsverken var skrift på papper den viktigaste medieformen. Cornelia Vismann menar i sin analys av byråkratins mediehistoria att papper var så dominerande och styrande att bara det som fanns på papper betraktades som en handling – och det som inte fanns på papper, det fanns inte alls.[16] Om det var i pappersform världen skulle föreligga för att uppfattas som verklig är det inte konstigt att nyhetsarbetande ämbetsmän fäste sådan vikt vid skrivna dokument. Och det är inte konstigt att den som ägnade dagarna åt att läsa text på papper kunde uppleva det som att han verkligen "skådade ut över världen och såg

världshistorien växa upp". I skildringarna av 1800-talets redaktionsarbete är papperet överallt närvarande – men samtidigt osynliggjort genom att vara en del av vardagliga rutiner. Med Jay David Bolters och Richard Grusins begrepp kan man förstå det som att text på papper i vissa avseenden hade slutat att uppfattas som ett medium och i stället fungerade som en transparent direktmediering, ett fönster mot verkligheten genom vilket man "skådade ut över världen".[17]

Vanan vid pappersarbete kan också ha bidragit till föreställningen om nyhetsförmedlingen som opartisk. Den passiva reproduktionen kunde uppfattas som opartisk eftersom den exakta återgivningen kom originalet närmast. Tidningen *Klipparen* (1888–1889) framhöll detta redan i sin undertitel: "Opartiskt månadsblad med saxhugg ur hela svenska pressen."[18] Med pennan uttryckte publicisten sin personlighet. Saxen däremot gjorde inga personliga avtryck. Att på detta sätt reducera människans påverkan på kommunikationen låg helt i linje med tidens objektivitetsideal inom vetenskap och byråkrati där apparater och förtryckta formulär skapade mekanisk objektivitet och "writing without style".[19]

Världen bortom skrivbordet

Den skrivbordsbaserade nyhetsförmedlingens särdrag blev särskilt tydliga i ljuset av den efterföljande periodens reporterideal. Att reporterns arbete var något helt annat än klipparens stod klart för många redan i samtiden. I en sammanfattande analys från år 1914 hävdades att den gamla tidens tidningsmedarbetare ofta var "goda referenter, men på det hela mycket stillasittande, mest sysslande med arbete *inom* redaktionerna". 1910-talets journalister däremot var "unga män och kvinnor – något otänkbart förr i världen! – raska i vändningen, med mycket utegöra, pigga intervjuare men ofta dåliga referenter, förträffliga nyhetsanskaffare och ibland goda kåsörer".[20]

Kring år 1900 dominerar detta rapporterna från den amerikanska tidningsvärlden varifrån de nya idealen hämtades: "Den amerikanske tidningsmannen i allmänhet är en friluftsmänniska, en äventyrare [---] han sitter inte och pysslar med stilistiska finesser, han lever på gatan, och dess puls går med honom över i spalterna."[21] Enligt en svensk ordbok från 1903 var reportern en "utemedarbetare".[22] Rörlighet och närvaro var det centrala. Plötsligt framstod det som att papper och telefonledningar inte var tillräckliga för att tidningens medarbetare skulle få verklighets-

kontakt. Nyheterna kom inte längre till skrivbordet, man var tvungen att jaga dem i flykten. Géraldine Muhlmann har beskrivit denna reporter som en ”vittnesambassadör”. Det gällde att visa världen för de läsare som inte själva varit på plats genom att beskriva vad man själv sett, hört och upplevt. Reportern placerade inte sällan sig själv i vittnesmålets centrum och använde den egna kroppen som referens när händelser skulle beskrivas. Genom att utsätta kroppen för verkligheten och sedan återge vad den genomlidit kunde en mer autentisk rapport förmedlas. Muhlmann nämner som exempel den amerikanska reportern Nellie Bly som lät sig spärras in på mentalsjukhus för att kunna rapportera vad patienterna utsattes för.[23] Ett svenskt exempel skulle kunna vara Ester Blenda Nordström som 1914 tog arbete som piga på en gård i Södermanland. I sitt reportage som publicerades i *Svenska Dagbladet* betonade hon just att lantarbetarnas verklighet bäst beskrivs ”af den som själf varit med och under mödorna sökt ha blicken öppen”.[24] Den egna kroppen, sönderbiten av vägglöss, blev till ett medium som registrerade verkligheten.

Alla reportrar utsatte sig inte för dessa vedermödor. Men också den mer vardagliga rapporteringen kom att präglas av rörlighet och närvaro. En metod som tydligt skiljer klipparens arbete från reporterns är intervjun. Många intervjupersoner tillhörde den elit som redan tidigare hade synliggjorts i tidningarna. Men intervjuade blev också människor som annars sällan fick komma till tals. Redan de tidigaste intervjuerna i Sverige visade vilken skillnad den nya metoden gjorde. Under den stora strejken i Sundsvall år 1879 var det inte bara landshövding Curry Treffenberg som fick ge sin syn på läget, intervjuade blev även de strejkande arbetarna. Genom reporterns rörlighet och nya arbetsmetoder utvidgades pressens bevakning både geografiskt och socialt. Mentalsjuka, mjölkpigor och strejkande arbetare hörde till de grupper som inte hade för vana att kommunicera i skrift. I en nyhetsproduktion som byggde på skrivbordsarbete och textreproduktion tenderade dessa grupper att bli utestängda. Reportern däremot mötte människor i deras vardag och kunde på så sätt utvidga den mediala offentligheten så att fler röster blev hörda.[25]

I början av 1900-talet är reporterns kropp det centrala mediet – man måste komma *nära* och höra med egna öron, se med egna ögon, känna och lukta och uppleva. I Anton Karlgrens handbok *Journalistik i Dagens Nyheter* från 1923 rekommenderas medarbetarna till exempel att inte använda telefon vid intervjuer. Vid personlig kontakt öga mot öga blir resultatet ”fylligare, med flera detaljer, mera personligt”.[26] Det som

utmärker journalistiken är till viss del en misstro mot medieteknikerna. Reportern skulle uppleva och registrera verkligheten i icke-medierad form. Under 1900-talet blir det efterhand alltmer självklart att ta hjälp av kameran för att se och dokumentera och mikrofonen och bandspelaren för att höra och bevara. Journalistens egen kropp och närvaro blir inte lika betydelsefull. Det duger inte att hänvisa till sina ögon och öron när det finns kameror med perfekt syn och bandspelare som minns bättre vad som har sagts. I journalistiska texter från 1900-talets andra halva kan man tydligt se att journalisterna skrev bort sig själva från sina texter. Texterna utvecklades till flätor av pratminus där intervjuade fick komma till tals. Journalisten själv och dennes sinnesintryck användes alltmer sällan som referens när verkligheten skulle beskrivas – han eller hon blev närmast ett subjektivt störningsmoment som måste motas undan för att inte hota objektiviteten.[27] Precis som för 1800-talets klippare gällde det att reproducera andras uttalanden utan att lämna några spår efter sig själv.

Tillbaka till skrivbordet

Om den kroppsliga närvaron inte betyder så mycket – då kan journalisten lika gärna stanna på redaktionen och låta världen komma till skrivbordet i medierad form. Att den senaste teveserien om journalistik heter *The newsroom* är därför mycket talande: det är i redaktionslokalen det händer – på skärmar och i telefoner – och man lämnar mycket sällan byggnaden. I en artikel från 2006 beskriver etnologerna Olivier Baisnée och Dominique Marchetti arbetet på den europeiska tevekanalen *Euronews* precis på detta sätt. Journalistiken görs inomhus framför skärmar, och medarbetarna lämnar bara tevehuset när de ska röka och köpa kaffe. 1800-talets klippare arbetade med sax. 2000-talets klipper med digitala verktyg, men precis som sina föregångare för hundra år sedan är de helt beroende av material som kommer till redaktionen och som skapats av andra. Själva har de knappt tillgång till tevekameror, det är världen som kommer till skrivbordet: ”it is within its few square meters that the images of the entire world land.” August Strindberg beskrev tidningsredaktionen som ett observatorium. På *Euronews* använder man en modernare metafor och beskriver redaktionen som ett flygledartorn.[28]

Svenska studier visar likartade tendenser. I Barbara Czarniawskas undersökning av arbetet på Tidningarnas Telegrambyrå hävdar en intervjuperson att ”*journalister kan sitta på redaktionen och med hjälp av telefon och*

Liksom under 1800-talet produceras dagens journalistik gärna inomhus. Här är det Maggie Jordan (Alison Pill) som tittar fram bakom skärmen i *The newsroom* (2012–14). Foto: HBO Nordic.

Internet nå hela världen".[29] Gunnar Nygren som har gjort en större studie av arbetet på flera redaktioner konstaterar att det numera finns mindre tid att vara "ute på jobb" och att journalistiken därmed blir mer av ett skrivbordsarbete. "De ökande informationsströmmarna på nätet gör att journalisterna mer sällan behöver lämna redaktionerna, och ökande produktionskrav gör att man sällan har tid till det."[30] De förklaringar som forskarna återkommer till är ekonomiska åtstramningar i kombination med ny teknik. Fysisk rörlighet har blivit en kostnadsfråga och med begränsade resurser har man helt enkelt inte råd att låta journalisterna lämna skrivbordet. I en brittisk studie beskrivs hur en del journalister inte ens har tid att unna sig lyxen att ringa ett telefonsamtal.[31] Internet och andra mediekanaler innebär både en möjlighet att "nå hela världen" och ett tvång att följa informationsflödet för att inte missa något. Man behöver alltså inte lämna skrivbordet, och man *kan* ofta inte göra det. Till de

ekonomiska och teknologiska förklaringarna måste också läggas att den kroppsliga närvaron helt enkelt inte anses lika viktig längre.

I dag precis som på 1800-talet finns en uppdelning mellan dem som får arbeta mer självständigt och de som har i uppgift att ompaketera vad någon annan redan skapat. Ofta är det de yngre och nyanställda som har de mer mekaniska sysslorna. Äldre och erfarna reportrar, eller sådana med särskilda bevakningsområden, har ibland större möjligheter att undersöka något på egen hand, under längre tid och med friare tyglar. Längre ner i hierarkin kan journalistiken ibland påminna om löpandebandarbete. På *Euronews* är det några som sorterar bland inkommande material, några som lägger kommentarspår till bilderna, och andra som redigerar. ”It involves producing news-stories in a chain. It is a little like in a factory”, säger en av medarbetarna.[32]

På de svenska redaktioner Nygren studerat tycks arbetsdelningen inte ha nått lika långt. Här är det i stället vanligt att ”multireportrar” producerar nyheter för flera olika publiceringsformer och i flera olika versioner. Men också detta arbete handlar inte sällan om ompaketering.[33] Utvecklingen av nätverksbaserade redaktionella system gör att samma material ofta återanvänds av flera redaktioner inom samma mediehus. Inom radion kan material och inslag som Ekot producerat klippas om och ges lokala vinklar av stationerna ute i landet – och omvänt klipper Ekot ofta ihop material som producerats av lokalradion. Tidningar som finns både online och i teveformat kan arbeta på liknande sätt.[34] Men det är inte bara inom samma företag som material cirkulerar. En viktig del av det journalistiska arbetet är att följa andra mediers rapportering och att bearbeta dessa rapporter så att de passar i det egna mediet, detta för att inte ”missa” något. Det enklaste och billigaste sättet att producera ett medieinnehåll är i dag liksom på 1800-talet att återanvända någon annans innehåll. Vad som ser ut som en medial mångfald är därför ofta en mängd kopior.

Eftersom nyhetsproduktionen till så stor del bygger på kopiering och ompaketering prioriteras händelser och aktörer som är lätt åtkomliga från skrivbordet. Det som redan ligger i inkorgen är enklare att reproducera än det som tar längre tid att söka upp. Ofta är det emellertid inte bristen på information som är problemet utan överflödet. Angela Phillips studie av brittiska nyhetsredaktioner visar att ett vanligt sätt att sålla i informationsöverflödet är att välja källor som redan är välkända och har använts tidigare.[35] För den som googlar görs dessa prioriteringar redan av sökmotorns PageRank-algoritm. Etablerade medieföretag och institutioner

hamnar ofta mycket högt bland träffarna eftersom systemet sätter likhetstecken mellan popularitet och relevans.[36] De som redan hörs kommer därför att höras ännu mer, och deras röster kommer sedan att cirkulera i andra medier som reproducerar deras uttalanden.

När skrivbordsmetaforen introducerades inom datordesign under tidigt 1980-tal var det med syftet att åstadkomma ett användarvänligt gränssnitt genom att skapa ”elecronic counterparts to the objects in an office: paper, folders, file cabinets, mail boxes, calculators, and so on”.[37] Mot bakgrund av detta är det inte förvånande att objekten på det digitala skrivbordet har en tendens att bli transparenta på samma sätt som papperen på 1800-talets skrivbord: det är ju det som är gränssnittets själva poäng.[38] Men de digitala medieobjekten på datorns skrivbord skiljer sig samtidigt från 1800-talets pappershögar genom att de låter sig bearbetas automatiskt. Ju mer mekaniskt det journalistiska arbetet blir desto mindre behov finns det därför av mänsklig arbetskraft. Redan i dag finns det programvara som producerar ekonomi- och sportjournalistik; trenden kring olika former av datajournalistik växer sig allt starkare. Om det är en hastig sammanställning av redan befintlig information som prioriteras har den mänskliga journalisten inte en chans att hävda sig – robotreportern åstadkommer sådana artiklar i tusental, till en mycket låg kostnad.[39] I det läget är det fullt möjligt att journalistiken på nytt kommer att betona den mänskliga närvaron: förmågan att se, höra, känna och lukta.

Från sax och klisterburk till copy and paste

Det journalistiska arbetet var länge synonymt med reporterns uppsökande arbete utanför redaktionen. I dag är det snarare stillasittandet som karaktäriserar mycket av journalistiken. Journalistikens roller och ideal är inte en gång för alla givna. Kanske var den närvarande reportern bara ett 1900-talsfenomen – eller så skapas nya möjligheter till mobilitet och närvaro när delar av det mer mekaniska arbetet har övertagits av programvara.

Objektiv journalistik och sanning tycks vid varje givet tillfälle ha definierats i enlighet med de praktiker som gynnats av de arbetsredskap som varit tillgängliga. Nya redskap har möjliggjort nya praktiker, vilket medfört att normerna har omdefinierats. Redskapens förändring måste ses som en del av förändringar på andra plan, det ekonomiska inte minst. Men icke desto mindre: för den enskilde medarbetaren har redskapen

utgjort något mycket handfast och något som angett ramarna för vad som varit möjligt.

Den som arbetade med fjäderpenna och tillhörande bläckhorn hade svårt att jaga händelser i flykten. Alltså sågs den snabba nyhetsförmedlingen inte som särskilt eftersträvansvärd. En sann text skulle snarare ge uttryck för personliga övertygelser. Med saxen var det däremot svårt att ge uttryck för personliga övertygelser och omöjligt att förmedla egna vittnesmål. Följaktligen definierades opartiskhet i termer av kopiering och överföring. Den mänskliga kroppen, uppfattad som en teknik för lagring och överföring av sinnesdata, var idealisk för en journalistik som byggde på att återge verklighetens mångfald. Eftersom kroppen inte kunde ljuga var det bara att överföra intrycken till text för att åstadkomma en objektiv verklighetsbeskrivning. När kroppen förlorat sin auktoritet som tillförlitligt vittne återstod bara att återgå till det redaktionella skrivbordsarbetet för att kopiera och redigera vad som registrerats med mer pålitliga tekniker.

Den journalistik som betonar kroppslig närvaro kan ses som ett uttryck för en medial skepsis: reportern måste uppleva världen och utsätta sig för den – det räcker inte att bara läsa om den eller se den på bild. Jämfört med 1800-talets skrivbord är datorns skrivbord flyttbart på ett helt annat sätt – men journalisten tycks ändå vara lika orörlig som på 1800-talet. En förklaring till detta kan vara att skrivbordsjournalistiken då som nu präglas av en tro på medieteknikens möjligheter att göra världen tillgänglig. Digitala medier i vår egen samtid har samma betydelse för redaktionsarbetet som 1800-talets papper – och genom att de är överallt närvarande tenderar de på motsvarande sätt att bli osynliga. De som sitter i observatoriet eller flygledartornet tror sig skåda ut över världen när det i själva verket är papper och skärmar de tittar på. Det mediala överflödet tycks på något märkligt sätt begränsa perspektivet. Från skrivbordet ser världen likadan ut var skrivbordet än är placerat.

Noter

1. Sign.: Ajax, ”Hur Stockholms-Tidningens redaktion ser ut”, *Stockholms-Tidningen* 21/12 1893.
2. ”Internet hotar journalistiken”, *Journalisten* 15/2 2010.
3. Peter Becker & William Clark, red. *Little tools of knowledge: Historical essays on academic and bureaucratic practices* (Ann Arbor: University of Michigan Press,

2001); Cornelia Vismann, *Files: Law and media technology* (Stanford: Stanford University Press, 2008); Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2007).

4. Det finns naturligtvis undantag. Etnografiska redaktionsstudier har ibland behandlat vardagliga tekniker såsom anteckningsblock och telefoner, några av dem refereras nedan. Fördelen med ett historiskt komparativt perspektiv är emellertid att jämförelser mellan skilda perioder synliggör hur bruket av olika tekniker har resulterat i olika typer av journalistik.
5. August Strindberg, *Tjänstekvinnans son*, III–IV (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1996), 86.
6. Publicerade i *Figaro* och *Budkaflen* under 1880-talet.
7. Johan Jarlbrink, *Det våras för journalisten: Symboler och handlingsmönster för den svenska pressens medarbetare från 1870-tal till 1930-tal* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2009), 50.
8. Peter Becker & William Clark, ”Introduction”, *Little tools of knowledge*, red. Becker & Clark, 12.
9. Strindberg, 86.
10. Johan Jarlbrink, ”Avklippta från historien: Tidningsklippare och tidningsklipp i 1800-talets press”, NORDICOM-*Information*, nr 4, 2009; Ellen Gruber Garvey, *Writing with scissors: American scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2013), kap. 1.
11. ”Sax och klister”, *Illustrerade familjevännen*, nr 47, 1877, 379.
12. Om sekreteraren som ett perfekt medium, se Leah Price & Pamela Thurschwell, ”Invisibe hands”, *Literary secretaries/secretarial culture*, red. Price & Thurschwell (Aldershot: Ashgate, 2005), 6.
13. ”Sax och klister”, *Illustrerade familjevännen*, nr 45, 1877, 363.
14. Reinhold Winter, ”Redaktionens papperskorg”, *Svenska Familj-Journalen*, nr 5, 1882, 203.
15. Garvey, 30.
16. Vismann, 56, 127.
17. Om medier som fönster, se Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge/London: MIT Press, 1999), 21–23.
18. *Klipparen: Opartiskt månadsblad med saxhugg ur hela svenska pressen*, nr 1, 1888.
19. Daston & Galison, 120–123; Becker & Clark, 16.
20. Karl Hildebrand, ”Tidningsmän”, *Svensk Tidskrift* 1914, 343.
21. ”Journalistik i Amerika: Ett tidsfördrif, som kommer kriget närmast”, *Svenska Dagbladet* 22/10 1906.
22. ”Reporter”, *Ordbok för tidningsläsare* (Stockholm: Ljus förlag, 1903), 239.
23. Géraldine Muhlmann, *A political history of journalism* (Cambridge/Malden: Polity, 2008), 36–38.
24. Sign.: Bansai [Ester Blenda Nordström], ”En månad som tjänsteflicka på en bondgård i Södermanland”, *Svenska Dagbladet* 28/6 1914.

25. Jarlbrink, *Det våras för journalisten*, 93, 172.
26. Anton Karlgren, *Journalistik i Dagens Nyheter* (Stockholm: Dagens Nyheter, 1923), 39f.
27. Lars J. Hultén, *Reportaget som kom av sig: En analys av reportaget som textform utifrån produktionsperspektivet och sändarrollen med betoning på reporterns personliga tonfall: En undersökning av reportaget i några landsortstidningar 1960–1985* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 1990), 183f, 203; Gaye Tuchman, ”Objectivity as a strategic ritual: An examination of newsmen's notion of objectivity”, *American Journal of Sociology*, nr 4, 1972.
28. Olivier Baisnée & Dominique Marchetti, ”The economy of just-in-time television newscasting: Journalistic production and professional excellence at Euronews”, *Ethnography*, nr 1, 2006, 106f.
29. Barbara Czarniawska, *Den tysta fabriken: Om tillverkning av nyheter på TT* (Malmö: Liber, 2009), 26.
30. Gunnar Nygren, *Yrke på glid: Om journalistrollens de-professionalisering* (Stockholm: Sim(o), 2008), 98.
31. Angela Phillips, ”Old sources: New bottles”, *New media, old news: Journalism & democracy in the digital age*, red. Natalie Fenton (London: SAGE, 2010).
32. Baisnée & Marchetti, 112.
33. Nygren, 70–72, 84, 93.
34. Nygren, 79f.
35. Phillips, 100.
36. Ken Hillis, Michael Petit & Kylie Jarrett, *Google and the culture of search* (New York/London: Routledge, 2012), 61, 70.
37. David Canfield Smith, Charles Irby, Ralph Kimball & Eric Harslem, ”The Star user interface: An overview”, *AFIPS '82 proceedings of the June 7–10, 1982, national computer conference* (New York: ACM, 1982), 518.
38. Bolter & Grusin, 32.
39. Arjen van Dalen, ”The algorithms behind the headlines”, *Journalism Practice*, nr 5–6, 2012.

I NÄTVERKET

Telegrafi – kommunikativt rum och mental horisont

ULRIK LEHRMANN

Hur förhåller sig egentligen dikt till teknologi? Har de moderna mediernas subjektdanande karaktär fått för lite uppmärksamhet? Ny medieteknik alstrade till exempel hos ett flertal danska poeter kring 1900 nya kommunikativa rum, och framför allt var det telegrafen som omvandlade jorden till ett globalt kommunikationssystem. Det innebar både en relativisering av jorden – och en universell medvetenhet om att kunskap vilar på sekulär grund. I Sigbjørn Obstfelders dikt ”Jeg ser” (1893), Johs. V. Jensens ”Interferens” (1906) och Sophus Claussens ”Atomernes Oprør” (1925) betraktas till exempel jorden ur universums perspektiv. Ny teknik var en förutsättning för detta perspektivskifte. Obstfelder förknippar i sin dikt bland annat synen från fjärran med skärvor ur ett vardagsliv – och diktjaget utbrister: ”Det här är alltså jorden. // Det här är alltså människornas hem. [---] Jag har visst kommit till fel planet!”. Rummet för Jensens sömnlösa jag är inget mindre än ”ljudet av tusentals mil av tomhet // mellan malande stenklot. // Det är rummets monologer, vars ringar möter // tidens tonlösa cirklar”. Och Claussen uttrycker det så här: ”hela klotet kan trådlöst inneslutas av levande tal // [...] Vår planet blir lyhörd och tunn som en bubbla som brister”.[1] Det finns mycket som talar för att dessa dikter av Obstfelder, Jensen och Claussen baseras på en ny medial erfarenhet – och att denna uppfattning överhuvudtaget inte hade varit möjlig utan dåtidens kommunikationsteknologi. Moderniseringsprocessen och, som ett led i denna, kommunikationsteknologins bidrag till sekulariseringsprocessen gjorde helt enkelt att människor inte bara fick klara sig själva – de var också tvungna att bära världen på sina axlar. Vad som tidigare var en vertikal konfliktaxel under ett människoliv blev en

horisontell sådan; hos Jensen är det tydligt att det var en betydande inre konflikt.

För många är bilden av Jorden sedd utifrån förbunden med 1960-talets rymdkapplöpning och speciellt den första månlandningen år 1969. Den visuella föreställningen om jordklotet har dock en betydligt längre historia. I den danske prästen och psalmdiktaren Thomas Kingos psalmbok från 1681, *Aandelige Siunge-Koors Anden Part*, finns en återgivning av jordklotet försett med ett öga, Guds öga. Jorden kan i sin helhet betraktas genom ett allestädes närvarande gudomligt öga. Därför är ett sådant globalt perspektiv egentligen inte ett mänskligt perspektiv.[2] Två hundra år senare blev synen på jorden en angelägenhet också för människan, bland annat som ett resultat av då ny medieteknologi. Inbjudan till telegrambyrån Rizaus 25-årsjubileum är exempelvis prydd med en teckning av jordklotet, omgivet av en telegrafremsa.[3] Det intressanta ur vårt perspektiv är emellertid att det är samma visuella presentation av jorden, innesluten i kommunikationsteknologi, som används i vår tid för att illustrera den digitala mediekulturen och i synnerhet internetkommunikationens utbredning.

Det finns såtillvida skäl att begrunda huruvida samtidens globaliseringstänkande verkligen är så nära förbundet med vår egen tid som många sociologer vill göra gällande. Man kan också fråga sig huruvida den digitala mediekulturen i ett kulturellt och individuellt perspektiv faktiskt är så radikal. Graden av globalisering – kulturellt och i det enskilda medvetandet – låter sig inte mätas exakt, men globaliseringsfältet var inte begränsat till kommunikationsteknologi under decennierna kring 1900. I danskt näringsliv utvecklade man till exempel en betydande ekonomisk aktivitet utanför Danmarks gränser under åren fram till 1920.[4] Telegrafens kulturella betydelse är därtill inte enbart knuten till dess kommunikativa funktion, utan beror i lika hög grad på hur uppfattningen om telegrafen inlemmades i vardagskulturen. Varken ekonomiskt eller kulturellt bör man därför undervärdera upplevelsen av temporal och rumslig kontraktion i ett globalt perspektiv under åren fram till omkring 1920. Att vi på allvar blir uppmärksammade på det först i vår egen tids digitala mediekultur, öppnar (på nytt) våra ögon för det globala kommunikationsrummet. Överhuvudtaget förefaller upplevelsen av en ny tidsdimension i förhållande till medier bilda en sorts kulturell och mediehistorisk vändpunkt decennierna kring 1900.[5]

Jordklotet som centrum för Guds allseende öga och som nav i ett världsomspännande kommunikationsnät. Ur Thomas Kingo, *Aandelige Siunge-Koor*, II (1681), inbjudningskort till Ritzaus Bureaus 25-årsjubileum (1891) respektive *Newsweek* 5/4 1993.

Ett globalt nervsystem och en upplevelse av samtidighet

Prästen och diktaren Chr. Richardt skrev i början av 1860-talet dikten ”Telegrafen over St. Gotthard”. Richardt är inget stort namn i litteraturhistorien, och är i dag endast känd för sina psalmer och libretton till operan *Drot og Marsk* (1878) – om ens det.

Dikten om telegrafen över S:t Gotthard rymmer också ett religiöst slut, där läsaren varnas för att sätta den moderna teknologin högre än Gud. Anmärkningsvärt är dock det faktum att dikten till största delen är tillägnad den mänskliga skaparkraften, som telegraflinjen är ett konkret exempel på.

Telegraflinjen skildras som en parallell till naturen, som när den ensamme vandringsmannen ”hör ett dubbelt mummel – älvens och trådens”. Telegraftråden sjunger:

> Om Menneskeaandens Høihed:
> Snart vil et Net af jernklædte Nerver
> Krydse den rullende Jord,
> Saa er der ikke Tid eller Rum.
> Hvor stærk er da Menneskens Slægt!
> Tordenkilen greb den
> Og smedded den om til en Budstik,
> Tæmmed de takkede Lyn,
> Og spændte det vilde Spand
> For sin Tankes Vogn,
> Saa er der ikke Bjerg eller Dal.
> Sænkes ikke Høiene, og fyldes ikke Dalene?
> Spørges om gunstig Vind?
> Skrækker et miledybt Svælg?
> Nei! vi kan, hvad vi vil,
> Vi kan tøile, vi kan tugte, vi kan tæmme
> Hver hemmelig Naturens Kraft.[6]
>
> [Om människoandens höghet:
> Snart kommer ett nätverk av järnklädda nerver
> Att omsluta den snurrande Jorden,
> Där tid och rum har upphört att existera.
> Hur starkt är då inte människosläktet!

Människorna har gripit ljuset
Och smitt om det till en budkavle,
Tämjt den sicksackformade blixten
Och spänt det vilda spannet
För sin tankes vagn,
Då finns varken berg eller dal.
Sänks inte höjderna, fylls inte dalarna?
Ber du om förlig vind?
Skrämmer dig en milsdjup avgrund?
Nej! Vi kan vad vi vill,
Vi kan tygla, vi kan tukta, vi kan tämja
Varje hemlig naturkraft.]

För Richardt är telegrafen en revolutionerande kommunikationsteknologi, som på ett genomgripande sätt omstrukturerar tids- och rumsdimensionerna. Han håller fast vid en mycket konkret upplevelse av samtidighet i ett geografiskt obegränsat rum. Därför sänks höjderna, därför fylls dalarna. På ett mer generellt plan hänvisar han emellertid till den allmänna utjämningen av skillnader och avstånd, som de moderna kommunikationsteknologierna befrämjar.

Den nervmetafor som Richardt använder för att beskriva telegrafnätet är mycket vanlig.[7] I danska sammanhang dyker den upp i många olika former:

Danmark har strakt Telegrafens Føletraade over den halve Klode.[8]

Og atter Landet samled' sit store Hjærte her,
Dets Traades Pulsslag bragte nu det fjærne
ganske nær![9]

"Vor Tid gav Jorden Hjerne:
et Væv af Traades Tvind
indspandt det fjernest fjerne
i samme Nervespind,
saa Tanken i dens Tinding
ej ænsed Grænsebrud,
men fo'r i Kablers Vinding
til alle Kroge ud"[10]

[Danmark har sträckt ut telegrafens känseltrådar över halva jordklotet.

Återigen har landet samlat sitt stora hjärta,
dess puls för det avlägsna allt närmare oss!

”Vår tid gav Jorden dess hjärna:
en väv av tvinnad tråd
spinner samman det mest avlägsna
i samma nervsystem
så att tanken bak dess tinning
spränger alla gränser
och via kablars vindlingar
leder oss till alla avkrokar”]

Förutom nervmetaforen, som gör jorden till *ett* enat subjekt, betonar poeten upplevelsen av samtidighet. Detta sker i ständigt återkommande, nästan identiska bilder, där fysiskt åtskilda rum glider samman, eftersom information genom telegrafi och telefoni sprider sig lika snabbt via olika medier som i det fysiska rum informationen utgår ifrån:

> Det är en märklig förnimmelse att stå i Daily Mails stenografrum och alldeles tydligt höra Chamberlains röst i Birmingham. Dessutom vet man att talet kan uppfattas och nedtecknas på minst 50 redaktioner och att hela ministerns utläggning några minuter senare har stereotyperats och i ledarartiklar, som antingen stöder eller angriper honom, har tryckts och mångfaldigats i miljoner tidningar. Och där vi står, och där den frånvarande talaren hörs i nattens tysta timme, har vi samtidigt kontakt med Paris, Berlin, Wien och New York![11]

Nu er Trafikken sat op og Tempoet ganske forstyrret,
hele Kuglen kan traadløst omspændes med levende Tale:
hvad den britiske Statsmand udslynger i Parlamentet
naar til Australiens Byer, før helt det slaar gennem Salen.
Vor Planet bliver lydhør og tynd som en bristende Boble.[12]

[Nu har trafiken kommit igång och tempot accelererar,
hela klotet kan omslutas trådlöst med levande tal:
vad den brittiske statsmannen säger i parlamentet

når till Australiens städer, innan det ens hinner nå ut i salen. Vår planet blir lyhörd och tunn som en bubbla som brister.]

Man ser det i New York, där sportintresserade på stora, elektriskt upplysta skärmar utanför telegrafbyråerna på Broadway följer varenda boll i en basebollmatch många mil därifrån. Och det gör de innan ens ekot från matchen har tystnat på själva bollplanen.[13]

Kommunikationssystem och utrymme för upplevelser

Telegrafsystemet antog – i likhet med dagens nätburna kommunikation – tidigt formen av ett globalt nätverk. Telegrafsystemet har följaktligen kallats ”det viktorianska internet”.[14] Det är inte svårt att hitta gemensamma drag, vilka utöver rent kommunikativa element, berör frågor om format och standardisering, utveckling av kryptering och en speciell förkortad språkkultur (influerad av engelskan), tillgängliggörande via nyhetsbyråer. Till det bör läggas den kommersiella aspekten; det vill säga användningen av telegrafnätet för handel med varor och pengar. Ändå är telegrafins mer generella mentalitetshistoriska betydelse vad gäller dimensionering av upplevelserum i stor utsträckning underbelyst. Birgitte Holten behandlar telegrafens betydelse för handeln och anser till exempel att telegrafen för ”så kallade vanliga människor” ”inte ändrade deras liv”, och att ”det inte betydde speciellt mycket för dem, om brevet kom tidigare eller senare”.[15] Holtens behandling av telegrafin är symptomatisk för en lång rad mediehistoriska framställningar, vars tendens är att primärt betrakta telegrafins historia som en historia om teknologi och institutioner. Därför ligger fokus på telegrafins administrativa betydelse. Det innebär i regel att man fokuserar på morsealfabetet, frågan om offentliga eller privata organisationer, de tekniska problemen i samband med dragning av undervattenskablar och därmed förbindelsen mellan olika världsdelar, organiserandet av telegrambyråer som Reuter, Wolf, Agence Havas och Associated Press. Telegrafins kulturella och mentalitetshistoriska betydelse tonas dock ned.

När telegrafins innehållsmässiga betydelse behandlas nämner de flesta framställningarna telegrafins allmänna, banbrytande betydelse i termer av att den ”inledde den moderna telekommunikationens epok”.[16] Mer specifikt avses dess betydelse för olika börsmarknader och förenklingen

av det journalistiska språket.[17] När telegrafins allmänna, vardagliga funktion inte tillmäts någon speciell betydelse i olika mediehistoriska framställningar beror det framför allt på att telegrafin ses som en föregångare till telefonin.[18] I sin undersökning av relationen tid–rum 1880 till 1918 tillmäter exempelvis Stephen Kern inte telegrafin någon särskild betydelse, eftersom den *per se* inte utgjorde ett kommunikationsmedel för massorna: ”Telegrafen hade använts sedan 1830-talet, men dess användning var begränsad till professionella operatörer och till sändarstationer. Det trådlösa tillhandahöll resurserna för elektronisk kommunikation, och telefonen förmedlade den till massorna.”[19] Telefonens inflytande på vardagslivet beskrivs däremot nästan som om den hade varit internet självt.[20]

Att telefonen som kommunikationsmedel fått så pass mycket uppmärksamhet beror förmodligen på att den har blivit långt mer använd i vardagliga sammanhang. Telegrafen däremot hade för de flesta en sorts halvofficiell prägel; telegram skickades i samband med speciella tillställningar såsom högtider, märkesdagar, begravningar. Telegrafnätet är emellertid intressantare än telefonen vad gäller den successiva utbredningen av ett globalt nätverk för informationsströmmar – och därmed upphävandet av platsbundenhet och upplevelsen av samtidighet. Härtill kommer att telegrafins betydelse kanske i mindre utsträckning ska bedömas utifrån dess konkreta tillgänglighet för vanliga människor, eftersom dess betydelse i mångt och mycket var (och är) av symbolisk karaktär. I en undersökning av hur telegrafin implementerades i olika delar av Sverige har Jonas Harvard noterat att ”teknikens huvudsakliga betydelse låg på det symboliska planet”, som en representation av ”den framtidsinriktade modernitetens drömmar om ett ögonblickligt idéutbyte”.[21]

I sin studie av moderniteten med utgångspunkt i relationen mellan tid och rum ägnar Anthony Giddens speciell uppmärksamhet åt etableringen av telegrafsystemet. På ett överordnat plan ser Giddens medierna som ”modaliteter för omorganiseringen av tid och rum [...] vid konstituteringen av de moderna institutionerna”.[22] Just därför blir telegrafen en central, mediemässig vändpunkt i moderniseringsprocessen, eftersom den telegrafiska informationsöverföringen på ett avgörande sätt frigör den sammanflätning av tid och rum som gällt fram till dess: ”Efter det att telegrafen och sedan telefonen och andra elektroniska medier införts var det själva händelsen som alltmer kom att avgöra vad som skulle framföras, och inte platsen där den ägde rum”. Resultatet ur ett medieperspektiv är, för det första, framväxten av den moderna nyhets- och reportagejourna-

listiken och, för det andra, att ett centralt drag i upplevelsen av det förmedlade eller medierade under moderniteten blir, vad Giddens kallar, ”avlägsna händelsers inträngande i det vardagliga medvetandet”.[23]

Telegramjournalistik ur ett polyperspektiv med *liveness*-effekt

Telegrafins inflytande på den moderna journalistiken är den aspekt som behandlats utförligast inom ramen för kulturhistorisk medieforskning. James W. Carey sammanfattar telegrafins inflytande att den för första gången gjorde det möjligt för tidningarna att verka i realtid. Telegrafen ”förde tidningskonkurrensen bort från pris, till och med bort från kvalitet, och mot tidslighet. Tid blev journalistikens lockvara. [---] Kabelbolagen krävde ett språk som suddat ut det lokala, regionala och vardagliga. De krävde något som stod närmare ett ’vetenskapligt’ språk, ett där den strikta denotationen härskade över alla konnotationer, ett faktaspråk.”[24]

Vad som i dag framstår som självklart, eftersom journalistiken alltjämt präglas av den form som utvecklades i samband med telegrafin, var emellertid inte speciellt självklart i mitten av 1800-talet. År 1861 ondgjorde sig således en anonym skribent över den vulgarisering som telegramjournalistiken förde med sig: ”Efter att telegrafen har förmedlat essensen av händelserna, anser man det vara meningslöst att läsa de efterföljande, mer utförliga redogörelserna, [...] och läsarna nöjer sig efterhand med den ytliga kunskap som telegrammen förmedlar i varje enskilt fall.”[25]

Ur telegrambyråernas perspektiv tedde sig saken något annorlunda. A.H.E. Fich, som var idéutvecklare på Ritzaus Bureau och involverad i telegrambyråverksamhet både i Norge och Sverige, hade följande synpunkt:

> Förr offentliggjordes underrättelserna, nyheterna, klumpvis i stora sjok. Då intresserade man sig främst för resultaten som helhet och frågade först därefter om detaljerna. Nu däremot mottar man nyheterna så att säga under händelsernas gång. Man följer skeendet i dess olika utvecklingsstadier utan hänsyn till avstånd. Det är detaljen som väcker den största uppmärksamheten i det givna ögonblicket, och oftast kommer slutresultatet inte oväntat.[26]

Ett bra exempel på vad Carey kallar täckning i *real time*, och Fich betecknar ”under själva handlingens gång”, är den danske journalisten Henrik

Cavlings användning av telegrafi i reportagen från Dreyfusprocessen år 1899. I kraft av sin journalistiska och redaktionella återlansering av *Politiken* som en modern nyhetstidning år 1905 är Cavling både i Danmark och resten av Norden en pusselbit i tidningsmediets modernisering, men år 1899 är han ännu bara tidningens stjärnreporter.[27] Det speciella med Cavlings bevakning av Dreyfusprocessen är att han genom regelbundna uppdateringar från rättssalen framstår som ett slags livereporter *innanför* tidningsjournalistikens ramar. Den upplevelse han därmed förmedlar till läsarna är nära förbunden med *liveness*-effekten i våra dagars nyhetsmedier.[28] ”Mina följande telegram skickar jag från själva rättssalen”, skriver Cavling, och låter därefter underrubrikerna ”Kl. 3.20”, ”Kl. 3.33” och så vidare markera den löpande uppdatering av kortfattade *breaking news* från rättssalen. En reminiscens av detta telegrafpåverkade sätt att strukturera en artikel kan man också hitta i artiklar, där den exakta återgivningen av tidsförloppet görs till artikelns kompositionsprincip.[29] Utöver *liveness*-effekten möjliggjorde telegrafen en samtidig återgivning av en händelse ur flera olika synvinklar. Ett sådant polyperspektiv inom journalistiken gjorde *Politiken* själv reklam för i samband med bevakningen av det grekisk-turkiska kriget 1897:

> Det är första gången i den danska pressens historia som danska läsare tar del av nyheter om de stora världshändelserna genom en så omfattande användning av direkta telegram. [---] Vi får *dagligen* utförliga telegram inte bara från Aten – vilket är relativt lätt att åstadkomma. Vår specialutsände korrespondent följer den grekiska huvudarméns rörelser, medan en annan korrespondent befinner sig nära den västliga arméns operationsbas, och en tredje följer den grekiska flottans aktiviteter.[30]

Ett överhettat mediesystem

Det var inte bara i den enskilda journalistiska artikeln som telegrafen satte sina spår. Telegrafen var också på ett mer strukturellt sätt avgörande för tidningarnas utformning. I ett mediehistoriskt perspektiv blev första världskriget en central vändpunkt för den skandinaviska pressens påbörjade moderniseringsprocess.[31] Världskriget var ett stort övningsfält där ett västeuropeiskt och i förlängningen globalt nyhetsnät kunde testas. Telegrafnätets utbredning och de internationella telegrambyråernas

fördelning av arbete och marknadsandelar hade lagt grunden till dessa nyhetsnät under senare hälften av 1800-talet. När poeten Emil Bønnelycke under första världskriget ”i metropolens mitt, i världsstaden Köpenhamns centrum” korsade Rådhusplatsen, var han i kraft av tidningshusens plakat med de senaste krigstelegrammen en del av det pågående krigets realitet:

> Jag går runt Rådhusplatsen från Vestervoldgade, slukar senaste nytt från krigsskådeplatserna och ofredens och förfärlighetens värld, studerar fotografierna i pressens fönster. Kejsar Vilhelm i Col del Rosso på den italienska fronten. Engelska flygmaskiner i beråd att lyfta. Amerikanernas intåg på Piccadilly. Sammankomst i Ungerns deputeradekammare. Jag går vidare, möter de förkunnande tidningsförsäljarna [...]. De tjänar aktualitetens sak! De propagerar för ögonblicket som allting är beroende av. Nuet. Det som är. Dess pris! Jag lyssnar till de vakna timmarnas disharmoniskt bankande hjärta. Senaste nytt från i dag. Österrike svälter. Irländarna gör revolution![32]

Bønnelyckes upplevelse av att stå mitt i informationsströmmen till ett intensifierat *nu* fick av den något äldre författaren Henrik Pontoppidan den kritiska beteckningen ”denna ohyggliga allestädesnärvarandemani”,[33] men Bønnelycke uttrycker förmodligen en samtidskänsla: första världskriget blev i kraft av det utbyggda informationssystemet och professionaliseringen av medierna det första krig där moderna medier spelade en framträdande roll i Danmark och övriga Europa.

Man kan givetvis diskutera om inte också Krimkriget 1854–56, det dansk-tyska kriget 1864, det fransk-tyska kriget 1870–71 eller det japansk-ryska kriget 1904-05 var betydande mediehändelser. Min poäng är dock att det först i och med första världskriget blev möjligt att hantera krigshändelserna genom att tidningarnas förmedlingssystem anpassades både informationsmässigt (telegrafnätet) och journalistiskt (professionaliseringen av journalistyrket). Journalisten Christian Gulmann gav en mycket instruktiv beskrivning av denna situation med hänsyn till *Berlingske Tidende*:

> Det låter underligt. Vi hade väl delvis förberett oss, ja, i själva verket ett år eller mer i förväg. Hela omorganisationen av vår tidnings korrespondent- och telegramsystem var i stort sett genomförd, inte nödvändigtvis med tanke på kriget utan för att vi började uppfatta

> utlandet som en påtaglig realitet och inte längre som ett slags daglig följetong av mer eller mindre intresse. [---] Och så bröt världskriget ut! Telegramverksamheten måste anpassas till ett nytt tempo, korrespondenter skulle skickas till Frankrike, Österrike, Tyskland och Belgien.[34]

Som ett nytt element tillkom dessutom att medierna var i stånd att skildra kriget visuellt i form av ett omfattande fotomaterial.[35]

Tidningarnas bevakning av första världskriget baserades i hög grad på telegram från de krigförande länderna. Hösten 1914 utgjorde krigsbevakningen i Danmark 40 till 50 procent av tidningarnas redaktionella material och därav var två tredjedelar telegram. År 1916 omfattade krigsbevakningen 20 procent av det redaktionella materialet, varav 60 procent var telegram. Under krigets gång blev det i allt ökande grad de officiella telegrammen från de krigförande ländernas militära ledare som stod för telegrammaterialet. Cirka 60 procent av telegrammen var officiella telegram år 1914 att jämföra med 90 procent år 1916.[36] Telegrammens betydelse understryks av att tidningarnas förstasidor både 1914 och 1916 i regel var helt täckta av telegram. Telegrammen presenterades dessutom i oredigerat skick, vilket medförde att samma krigshändelse kunde skildras i samma tidning i kortform ur flera av de krigförande ländernas synvinklar. Slutligen är det värt att notera att samma telegrammaterial nådde både Köpenhamn och resten av landet på samma dag – telegrafen bidrog alltså till en synkronisering av aktuell information.

Avslutning

De telegramspäckade förstasidorna i tidningarnas bevakning av första världskriget markerar vad Marshall McLuhan betecknat som övergången från den mekaniska tidsåldern till den elektriska, det vill säga skillnaden i upplägg mellan en ”litterär” och en ”telegrafisk” tidning:

> Här ser vi tydligt skillnaden mellan å ena sidan spalter som representerar synpunkter, å andra sidan en *mosaik av icke sammanhängande skärvor i ett fält som hålls ihop av tidningens datum*. Vad som än finns där i övrigt, letar man förgäves efter fixa ståndpunkter i en sådan *mosaik av samtidiga notiser*.[37]

För Georg Brandes, en samtida intellektuell som var van vid en litterär, meningsburen kommunikation, framstod emellertid den ständigt flytande telegramströmmen inte som ”avsedd för människor som vill tänka efter. Målet med de flesta [telegram] är uppenbarligen att överraska och underhålla barn eller de stora barn som kallas allmänheten”.[38] I en sådan formulering blir det uppenbart att det för Brandes fanns sidor av moderniseringsprocessen som han ställde sig oförstående inför. Till skillnad från Brandes är collageeffekten för Anthony Giddens den mest grundläggande formen för en förmedling av erfarenheter i modernitetens medier. Giddens ser just de temporala och rumsliga dimensionernas frigörelse som ett avgörande uttryck för modernitet.

> När händelsen alltmer kommer att dominera över platsen gör medierepresentationen historia och artiklar jämbördiga. De har inte något annat gemensamt än att de har tillkommit ”under samma tid” och att de är väsentliga. Tidningssidan och översikten över TV-programmen är båda två goda exempel på collage-effekten. Är denna effekt liktydig med att berättelsen försvinner, eller, som någon har hävdat, att tecknen och deras referenser separeras från varandra? Inte alls. Ett collage är per definition inte en berättelse. Det faktum att olika element samexisterar i massmedierna innebär inte ett kaotiskt virrvarr av tecken. De separata ”historierna”, som presenteras bredvid varandra, är snarare ett uttryck för en sortering efter relevans, vilket är typiskt för en förändring i en temporal-rumslig miljö, där platsen i stor utsträckning har förlorat sin dominans. De inryms naturligtvis inte i en enda berättelse utan är beroende av och uttrycker också i vissa hänseenden tanke- och medvetandeelement.[39]

Den essens Giddens försöker fånga är inte den mediemässiga representationen av en enstaka händelse som ett fältslag under första världskriget, utan *den samlade organiseringen av ett mediums flöde*. Just därför är hans synpunkt intressant också för nyhetsförmedlingen under första världskriget. Bevakningen av kriget i form av telegramcollage utgör ju en förtätning av mediernas allmänna form, eftersom det inte är tal om ett collage med hänvisningar till många olika händelser utan om ett vars enskilda komponenter är relaterade till en och samma händelse. Det är dessutom intressant att Giddens speglar collageeffekten i relation till frågan om mediernas grad av ”beskrivbarhet”. Om collageeffekten upphäver den sammanhängande berättelsen, främjas i gengäld flödets betydelse som

mentalt tillstånd. I ett sådant perspektiv är eventuella faktuella motsägelser mellan publicerade telegram mindre intressanta i förhållande till den polyperspektivistiska krigsbevakningen som ett oöverskådligt skildrande av segrar och nederlag, tillfångatagna och döda soldater med mera.

Giddens syn på mediernas collageeffekt formulerades på sätt och vis redan av författaren Johs. V. Jensen, som kort efter första världskriget noterade att den moderna tillvarons fragmentering genast återspeglades i dagspressen som ”ett direkt avtryck av tiden”. Pressen ”ser med ett fasettögon likt en insekt, är själva underrättelsen och inkluderar i sin form hela den moderna världens fragmentariska, från dag till dag nyanserade väsen. Tidningen har inte själv något minne, den flaxar i nuet.”[40] Det är denna fragmenterade nu-centrering, som telegrafen möjliggör och den moderna journalistiken förverkligar, som jag här har försökt skildra för att på så vis uppmärksamma att flera av de upplevelseformer och journalistiska uttryck vi i dag förknippar med en digital, nätburen kommunikation existerade i den likaledes nätburna, telegrafbaserade journalistiken åren kring 1900. Därmed avses upplevelsen av global samtidighet (telegrafen som jordens nervsystem), journalistisk *liveness*-effekt och den polyperspektivistiska samtidighetsupplevelsen.

Noter

1. Samtliga längre danska citat i detta kapitel är översatta till svenska. Då särskilda skäl föreligger finns översättningen tillsammans med originalet.
2. En mer uttömmande analys av de många lagren i denna illustration finns i Erik A. Nielsen, *Thomas Kingo* (Köpenhamn: Gyldendal, 2010), 320–322.
3. Associationen mellan det gudomliga ögat och telegrafnätet är naturligare än man vid en första anblick skulle kunna tro. Charles Briggs och August Maverick, som 1858 gav ut *The story of the telegraph*, liknar telegrafnätet vid ”ett mirakel” och ”den största andliga upplevelsen någonsin”. Brenton J. Malin, ”Failed transmissions and broken hearts: The telegraph, communications law, and the emotional responsibilities of new technology”, *Media History*, vol. 17, nr 4, 2011, 332. James Carey hävdar att telegrafen i amerikanska diskussioner om fenomenet betraktades som en av Gud inspirerad medieform för spridning av det kristna budskapet. James W. Carey, *Communication as culture* (New York: Routledge, 2009), 159–160.
4. Först på 1950-talet överstiger näringslivets multinationella investeringar nivån under åren fram till 1920. Jämför Per Boje, *Danmark og multinationale virksomheder før 1950* (Odense: Odense Universitetsforlag, 2000), 109.
5. Jämför Stephen Kern, *The culture of time and space 1880–1918* (London: Weiden-

feld and Nicolson, 1983); William Uricchio, ”Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity”, *Allegories of communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, red. Jan Olsson & John Fullerton (Eastleigh: John Libbey, 2004), 123–138.

6. Christian Richardt, *Nyere Digte* (Köpenhamn: Gyldendal, 1864), 43f.
7. Jämför Iwan Rhys Morus, ”’The nervous system of Britain’: Space, time and the electric telegraph in the Victorian age”, *The British Journal for the History of Science*, vol. 33, nr 4, 2000, 455–475; Malin, 333.
8. Julius Schovelin & Oscar Madsen, *Tietgen – et Livsbillede* (Köpenhamn: Gyldendal, 1895), 101.
9. Intern information, utgiven av telegrafister 1882. Citerat efter C. Reiffenstein-Hansen, *Traaden fra den røde Gaard: Minder fra 40 aar i Telegrafvæsenet* (Köpenhamn: Frimodt, 1919), 112.
10. Sång skriven av Karin och Sophus Michaëlis i samband med telegrafväsendets 50-årsjubileum 1904. Citerat efter Reiffenstein-Hansen, 132.
11. Henrik Cavling, *London* (Köpenhamn: Gyldendal, 1904), 546.
12. Sophus Claussen, *Heroica* (Köpenhamn: Gyldendal, 1925), 173.
13. *Politiken* 29/8 1920.
14. Tom Standage, *The Victorian Internet: The remarkable story of the telegraph and the nineteenth century’s on-line pioneers* (New York: Berkley Books, 1998).
15. B. Holten, ”Hastighed, handel og handelsmænd – kommunikation mellem verdensdelene i det sene 1800-tal”, *Den jyske historiker*, nr 108, 2005, 29.
16. Henrik G. Bastiansen & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie*, 2:a uppl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 160.
17. Bill Kovarik, *Revolutions in communication* (New York: Continuum, 2011); Asa Briggs & Peter Burke, *A social history of the media* (Cambridge: Polity, 2002); Brian Winston, *Media, technology and society: A history: From the telegraph to the Internet* (London/New York: Routledge, 1998); Carey, *Communication as culture*, 155–177.
18. Se till exempel Briggs & Burke, 143.
19. Kern, 68.
20. Ibid., 215f.
21. Jonas Harvard, ”Nya medier, gamla transporter: Hästar, tåg och ångbåtar i den elektriska telegrafens tjänst”, *1800-talets mediesystem*, red. Jonas Harvard & Patrik Lundell (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 40.
22. Anthony Giddens, *Modernitet och självidentitet* (1991; Göteborg: Daidalos, 1999), 37.
23. För en redogörelse för telegrafens roll i upplösningen av varumärkets lokala avgränsning, se Carey, *Communication as culture*, 166f.
24. James W. Carey, ”The dark continent of American journalism”, *Reading the news*, red. Robert Karl Manoff & Michael Schudson (New York: Pantheon Books, 1986), 164. Översatt från engelskan.

25. Sign.: B, ”Om den tydske Presse og dens Forhold til Telegrafbureauerne”, *Dansk Maanedsskrift*, nr 1, 1861, 243.
26. A.H.E. Fich 1878. Citerat efter Gunnar R. Næsselund & Hans Tage Jensen, *Nyhedsformidling gennem 100 år – Ritzaus Bureau 1. februar 1866–1. februar 1966* (Köpenhamn: Ritzaus Bureau, 1966), 9f.
27. Jämför Marion Marzolf, ”Pioneers of ’New Journalism’ in early 20th century Scandinavia”, *Pressens årbog* 1982.
28. Stig Hjarvard, ”’Live’ – Om tid og rum i TV-nyheder”, *Mediekultur*, vol. 8, nr 19, 1992, 21–38; Anders Johansen, ”Medmennesker, landsmenn, samtidige”, *Norsk medietidskrift*, vol. 2, nr 1, 1995, 128f; Ford Risley, ”Newspapers and timeliness: The impact of the telegraph and the Internet”, *American Journalism*, vol. 17, nr 4 2000, 97–103.
29. Cavlings artikel om den sista halshuggningen i Danmark 1892 är uppbyggd på detta sätt. Jämför Ulrik Lehrmann, ”Den unge Henrik Cavling og det moderne gennembrud i dansk journalistik”, *Grafiana* 2001, 26–44.
30. *Politiken* 30/4 1897.
31. Per Rydén, ”Guldåldern (1919–1936)”, *Den svenska pressens historia*, III, *Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlid, 2001), 146.
32. Emil Bønnelycke, ”Raadhuspladsen”, *Asfaltens Sange: Prosafragmenter* (1918), 59.
33. Henrik Pontoppidan, *De Dødes Rige* (1912–1916), *Romaner og Fortællinger*, IV (Köpenhamn: Gyldendal, 1925), 84.
34. Christian Gulmann, ”Personlige Indtryk fra Verdenskrigens Udbrud”, *Tilskueren*, I, 1917, 16.
35. Ulrik Lehrmann, ”An album of war: The visual mediation of the First World War in Danish magazines and daily newspapers”, *Scandinavia in the First World War*, red. Claes Ahlund (Lund: Nordic Academic Press, 2012), 57–84.
36. De statistiska uppgifterna bygger på en undersökning av fyra danska tidningar. Jämför Ulrik Lehrmann, ”Krigens fortællere”, http://static.sdu.dk/mediafiles//Files/Om_SDU/Institutter/Ilkm/ILKM_files/AktuelForskning/PDF/KrigensFortaeller.pdf.
37. Marshall McLuhan, *Media* (Skarpnäck: Pocky/Tranan, 2001), 285. Min kursivering.
38. *Politiken* 8/9 1914.
39. Giddens, 39.
40. Johs. V. Jensen, *Æstetik og Udvikling* (Köpenhamn: Gyldendal, 1923), 141. Min kursivering.

Det vakande världsögat

Global överblick genom lokala dagstidningar 1935 till 1970

MATS HYVÖNEN

En utbredd uppfattning bland både politiker, journalister och medborgare är att pressen är en viktig del av – eller till och med en förutsättning för – det goda demokratiska samhället.[1] Pressen fyller en särskild samhällelig funktion genom att utföra vissa uppgifter. En helt central del i denna ideala bild är att dagstidningen, till läsarens tjänst, förmedlar världen. Kevin Barnhurst och John Nerone formulerar en kärnfull sammanfattning: ”En enkel modell av nyhetsförmedling är ett enkelriktat kretslopp: världen gör nyheter, tidningen rapporterar dem, allmänheten konsumerar dem.”[2]

I det här kapitlet presenteras en undersökning av hur lokala dagstidningar använt denna omhuldade bild i meningsproduktionen kring den egna verksamheten. Undersökningen omfattar perioden från 1930-talets andra hälft till slutet av 1960-talet, en period under vilken radion och så småningom televisionen får sina genombrott som nyhetsmedier. I konkurrensen med dessa snabba etermedier blev olika tekniker i tidningsframställningen, i synnerhet teleprintern, ett sätt att frammana bilden av dagstidningen som ett blixtsnabbt medium. Teleprintern hjälpte tidningsredaktionerna att fylla de innehållsmässigt växande tidningarna. Men den fyllde också, liksom telegrafen tidigare, en symbolisk funktion i bilden av dagstidningen som förmedlare av världen.[3]

Genom att studera innehållet i tidningarnas självbilder – det vill säga de bilder av sig själva som tidningarna försökt förmedla till sina läsare – vill jag lämna ett bidrag till forskningen om pressens mediehistoria.[4] Fokus ligger på hur en medieform framställs, diskuteras och marknadsförs. Undersökningens exempel har hämtats från fem lokala dagstidningar i

Gävleborg, och materialet – främst texter men även bilder och illustrationer – består av framför allt jubileumsnummer, egenannonser och andra texter där tidningarna skriver om sig själva.[5]

Ett rymligt och snabbt medium

Dagstidningen är en mångfacetterad produkt. Vid sidan av nyheter, opinioner och annonser består den även av annat, mindre prestigeladdat material. Här finns förströelser, horoskop, återblickar, skönlitterära texter och servicematerial. Innehållsmässigt kan tidningen till och med beskrivas som en disparat samling av material, eller som Paul Starr formulerar det: ”en dagstidning är inte ett enskilt föremål utan en samling olika saker.”[6] Marshall McLuhan beskrev dagstidningen som en mosaik, medan Anthony Giddens betraktat den som ett kollage. Båda betonar emellertid att trots myllret av material i spalterna, så förmedlar tidningen också en sammanhållen bild; ”tanke- och medvetandeenheter” hos Giddens och ”en bild eller ett tvärsnitt av hela samhället” hos McLuhan.[7] Med Per Rydéns ord kan man säga att tidningsverkligheten suggererar ett anspråk på fullständighet, vilket återkommer i de vanliga metaforerna om att dagstidningen är en spegel av, eller ett fönster mot, världen.[8]

Denna breda tidningsprodukt vilar tungt mot en bred uppsättning tekniker, eller som McLuhan träffande formulerat det: ”pressen är numera inte bara en telefotomosaik av det mänskliga samfundet timme för timme, utan dess teknik är också en mosaik av det mänskliga samfundets alla tekniska hjälpmedel.”[9] I synnerhet var det telegrafen som enligt McLuhan bidrog till att skapa ”den moderna pressens mosaikartade ansikte”.[10] När radio och teve senare satte det gamla pressmediet i ett nytt ljus, som gjorde att tidningen framstod som ett relativt långsamt medium, så kunde likväl dagstidningens innehållsmässiga omfång och bredd kombineras med teleprinterns hastighet och framhäva sig själv som en snabb förmedlare av allt som händer, från jordens alla hörn – för att använda en tidstypisk formulering.

Det uppkopplade tidningshuset

Dagen före julaftonen 1932 publicerade Bollnästidningen *Ljusnan* en helsidesannons med rubriken ”Att leva på en slump”. I annonstexten citeras ett gammalt ordspråk enligt vilket ”den som lever utan almanacka, den

lever bara på slump”.[11] I annonsen konstaterar man emellertid att världen förändrats och att det inte längre räcker med almanackan.

> Tiden löper för snabbt. Händelsernas virrvarr är så stort att det inte längre kan tolkas och bevaras i almanackans krysstecken. Människornas intressen låta sig inte längre begränsas till den egna gården, den egna byn, den egna socknen. De sväva över riken och länder, och mister man någon dag kontakten med ”stora världen” så tycker man att man lever på en slump – trots almanackan.[12]

Beskrivningen är typisk. Tiden tycks flyta allt snabbare och de händelser och skeenden som den moderna människan förväntas följa har blivit fler än förut. Budskapet i annonsen, att det är en prenumeration på den lokala dagstidningen som löser problemet, behöver inte ens skrivas ut: den lokala dagstidningen hjälper läsaren att skaffa sig överblick över den värld som sträcker ut sig bortom husknuten. Att världen och livet genomgått omvälvande förändringar är ett tema i lokaltidningarnas egenannonser och självreflekterande texter på 1930-talet. Tekniken lyfts ofta fram både som drivkraften bakom, och som ett resultat av, den snabba utvecklingen – ett slags eftersläpad modernitet, om man så vill, åtminstone i jämförelse med modernitetsteoretiker som gärna placerat denna långt tidigare kring 1900. Den lokala upplevelsen av att leva i, eller strax efter, en historisk brytningstid förmedlas ofta. För lokaltidningarna fick de tekniska framstegen sitt kanske konkretaste uttryck i teleprintern – tidens främsta symbol för snabba förbindelser med vars hjälp den lokala dagstidningen kunde beskrivas och marknadsföras som vägen till en närmast global överblick över världen.

I sin historik över TT beskriver Stig Hadenius utvecklingen under 1930-talet som revolutionerande eftersom nyhetsförmedlingen förändrades och effektiviserades beträffande både mottagandet och distributionen.[13] Teleprintern kom gradvis att ersätta telefonen som främsta förbindelse mellan TT och tidningarna och kabeltelegrammen i förbindelserna mellan TT och länder utanför Skandinavien. Det så kallade Creed-systemet började testas på TT i Stockholm 1929 och spreds till tidningar från tidigt 1930-tal.[14] Systemet innebar att man skrev på ett tangentbord varpå elektriska impulser skickades till en mottagarapparat, som skrev ut meddelandet i klartext. Så småningom tillät apparaten både sändning och mottagning. Systemet fick en snabb spridning; 1938 var hela 77 tidningar

anslutna till TT:s teleprinternät.[15] Runt krigsutbrottet hade TT upprättat teleprinterförbindelser med de europeiska nyhetsbyråerna i Paris, London, Berlin, Rom och Moskva genom det trådlösa Hell-systemet.

Ett vanligt, för att inte säga obligatoriskt, inslag i större tidningsjubileer är artiklar som vill ge läsarna inblickar i tidningshuset. Inte sällan följer beskrivningarna tidningens produktionsprocess från händelse till publicering. *Norrlands-Postens* jubileumsnummer på hundraårsdagen 1937 var inget undantag. I artikeln ”Nyhetens väg från händelsen till läsaren via Norrlands-Posten” sammanfattas nyhetsprocessens viktigaste delar: ”Sensationens blixtsnabba färd på fjärrskrivarens radiovågor. Sättmaskinens mekaniska robot. Pressläggningsögonblicket. Sensationen dånar fram genom tryckpressen.”[16] Läsarna får lära sig att *Norrlands-Posten* ingår som en del i ett världsomspännande nätverk av journalister, tidningar och nyhetsbyråer som tillsammans bildar ”Pressens vakande världsöga”. Världsögat är allestädes närvarande – den enskilda tidningen kan ge besked om nästan allting.

> [Dagstidningen] berättar om vad Hitler sade i sitt senaste tal någonstans nere i Tyskland, men glömmer heller inte bort att fröken Andersson förlovat sig. Krig i Kina och japanska regeringskriser med tungvrickande namn stå i spalten intill bygdebrev från Järbo om sommarväder och skördeutsikter. Telegram om tusentals stupade i Spanien trängs med annonser om nyfödda världsmedborgare. Där ges budskap om ont och gott, som hänt i världen, en tågolycka i England, en liten parvel, som drunknat i en bäck i Norrbotten, en ladugårdsbrand i Norge, ett knivdrama i Finland, en förskingring i Stockholm, en solochvårhistoria i Karlstad. Nya uppfinningar och vetenskapliga upptäckter, politiska tal och manufakturhandlarekongresser. Stalin ger order om massavrättningar, en cyklist kör omkull på Nygatan, Italien hotar världsfreden, Roosevelt håller på med en social revolution, en hembrännare i Valbo har fått böta, den franska valutan är i gungning, militärrevolt avslöjas i Grekland, ny styrelse är vald i sjukkassan Enighet i Norrsundet och syföreningen i Vinnersjö missionsförsamling ska samlas på torsdag hos fru Pettersson, kronprinsen har rest till Skåne. Allt omtalas i tidningen.[17]

Rabblandet av stort och smått, nära och avlägset, utmynnar i en jämförelse med radion, det konkurrerande massmediet som inte får med ens bråkdelen av allt detta i sina sändningar. Genom den moderna pressen

hänger det minsta ihop med det största, och alla platser är kopplade till varandra när världspressens ”mångstämmiga kör smattrar fram på teleprinterns ändlösa gula remsa”.[18] Det globala nyhetsflödet har inget slut och i varje nytt nummer av tidningen, det rymligaste av medier, ska händelsernas ström ”åter dämmas upp och ledas in i de miljoner små bokstävernas flod i spalternas och sidornas kanaler”.[19] Beskrivningen av produktionsprocessen, tekniken och den utblick mot världen som denna möjliggjorde var inte unik för *Norrlands-Posten*. Samma år producerade SF på uppdrag av *Stockholms-Tidningen* kortfilmen *Varje dag en världsrevy* där publiken på ett liknande sätt fick följa arbetet fram mot det färdiga tidningsnumret.[20]

Den press som enligt en sorts global arbetsdelning bildar ett nätverk för att förmedla allt som händer vilar i sin tur på en professionell organisation karakteriserad av intern diversifiering och specialisering. Men framförallt är det de tekniska hjälpmedlen som lyfts fram. Inte utan stolthet berättas att telegrafen och telefonerna blivit gammalmodiga, och att det nu snarare är genom trådlösa fjärrskrivare som man står i förbindelse med världsstädernas nyhetscentraler och den nyhetsström som dag och natt vandrar jorden runt.

Dagstidningarna i Gävleborg arbetade dock under olika villkor. Medan Gävletidningarna *Arbetarbladet*, *Gefle Dagblad* och *Norrlands-Posten* anslöts redan 1933 (samtidigt som tidningar i Örebro, Uppsala, Västerås), så dröjde det betydligt längre innan kollegorna i Hälsingland fick tillgång till teleprintern.[21] Det hindrade inte att den ändå kunde framhållas som en modern spetsteknologi i den egna tidningens tjänst. I *Ljusnan*, till exempel, berättas under andra världskriget att man kunde ta emot telegrammen via telefon från TT:s filial i Sundsvall tillräckligt snabbt för att möta de krav som det ”hetsiga redaktionsarbetet” kräver.[22] Några år tidigare, i samband med tidningens tjugofemårsjubileum, skildrades ”nyhetens hetsjakt in i Ljusnan” i en stor artikel. Liksom i *Norrlands-Posten* beskrivs det blixtsnabba och moderna nyhetsförmedlingssystem i vilket den senaste tekniken sätter händelser, nyhetsbyråer, dagstidningar och läsare i nästan momentan kontakt med varandra. Även här jämförs tidningen med radion: ”Nutidens blixtsnabba nyhetsförmedling [...] gör att tidningen varje dag kan servera nyheter, som först på kvällen berättas i radio.”[23] Att pressen själv varit med och utformat de snäva ramarna för radions nyhetsförmedling nämns förstås inte.[24] Från starten 1925 dröjde det faktiskt ända fram till 1937 innan radion fick en egen nyhetstjänst.

Intressenterna i bildandet av AB Radiotjänst – staten, Telegrafstyrelsen, dagspressen och TT – var nämligen överens om att företaget enbart skulle förmedla nyheter från TT på tider som innebar så liten konkurrens för tidningarna som möjligt.

När nyheterna når in i *Ljusnans* tidningshus är det redaktionssekreteraren som sitter med telefonen mot örat och lyssnar på mannen från TT, som ”läser för brinnande livet”. Läsaren får veta att om han besökte redaktionen och ”finge låna luren en minut skulle han få höra kinesiska motangrepp på Sjanghai-Wusung-fronten…, inför Mussolinis förestående besök i Tyskland…, madame Tabouis skriver i Oevre…”.[25] Medan Gävletidningarna kunde stoltsera med sina teleprintrar lyfte man på *Ljusnan* istället fram teledifonen, en ”ultramodern” vidareutveckling av Edisons edifon, som hjälpte redaktionssekreteraren att på skivor av vax spela in det som TT i Sundsvall förmedlade via telefonen. Att den omoderna telefonen fick tjäna som sista länk i nyhetsströmmens sista etapp gjorde att också hälsingetidningarna *Ljusnan* och *Söderhamns-Kuriren* kunde framställa sig som uppkopplade mot det världsomspännande och blixtsnabba nätverket och därmed bli en del av pressens världsöga.

Ett annat sätt att visa hur moderna tidningarna blivit till var att göra tillbakablickar. När *Gefle Dagblad* fyller femtio år 1946 publiceras till exempel på förstasidan en historisk översikt över den svenska pressens ”tre uppsving”, där det sista sägs ha inträffat i samband med det första världskriget.[26] Tidningarnas innehåll och perspektiv på världen har gradvis vidgats, från den egna orten till hela världen: ”Tidningarna ha blivit större […] och utrikeshändelserna lägga numera också beslag på ortspressen, vars nyhetstjänst utvecklats genom nya tekniska tillgångar och förbindelser.”[27] Men det är inte bara perspektiven som vidgats, nyhetsförmedlingen har framförallt blivit ojämförligt mycket snabbare. I *Söderhamns-Kuriren* konstaterade man: ”Vad som för ett halvsekel sedan ansågs som höjden av snabb nyhetsförmedling får oss i dag att tänka på en sammanställning av den senaste månadens händelser.”[28] På 1950-talet, när också tidningshusen i Hälsingland blivit uppkopplade, kunde man se tillbaka på de senaste decenniernas utveckling och konstatera att den betytt närmast en revolution på nyhetsförmedlingens område. Läsarna fick lära sig att bakom ord som teleprinter, telefoto, telex och klichémaskiner dolde sig uppfinningar som fullständigt hade förändrat tidningarnas innehåll och utseende. Kontrasten mot 1895, då *Söderhamns-Kuriren* startade, understryks i en annan jämförelse: ”I dag är det som

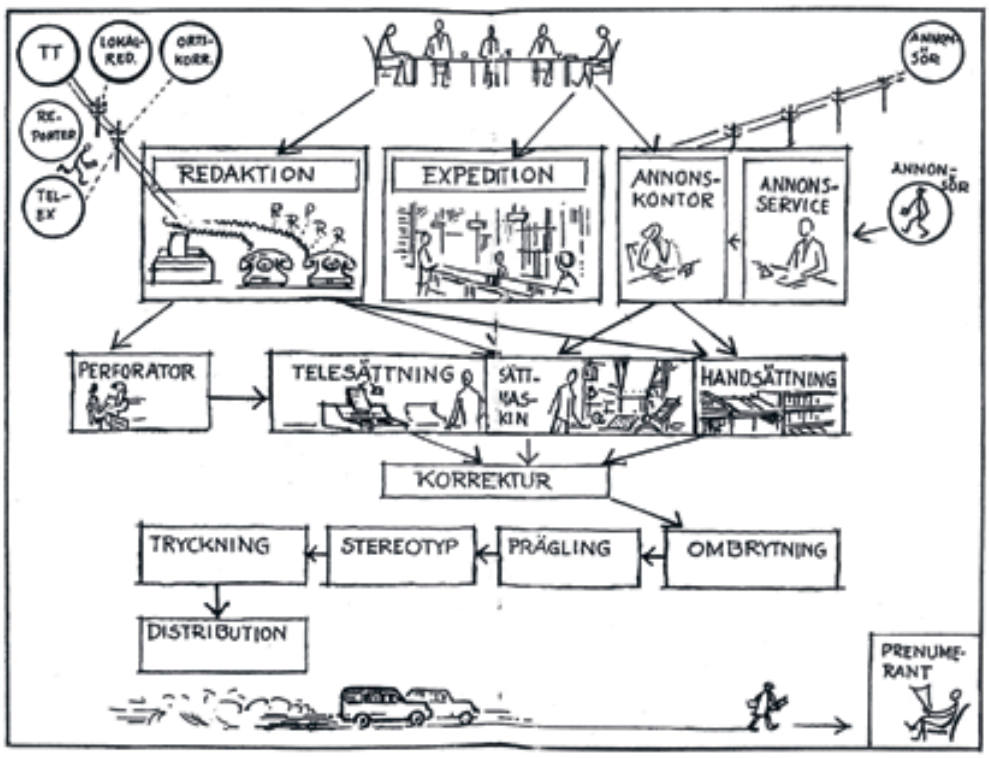
hände igår ingen nyhet längre, även om det utspelades på andra sidan jordklotet."[29]

I *Ljusnan* ges 1962 en mer bokstavlig inblick i tidningsföretaget. I en skämtteckning med titeln "Tidningshuset" visas detta i genomskärning.[30] På de tre våningarna huserar olika delar av tidningsföretaget. Redaktionen finns på den översta våningen och tryckeriet längst ner. På mellanvåningen finns sätteriet. Längst uppe till vänster, på taket ovanför redaktionen, finns en stor tratt som fångar upp trådlösa meddelanden. Orden och fraserna "mord", "oro i Kongo", "Atomsprängning" och "mera vatten i Ljusnan" åker in i tratten och vidare genom ett rör till en låda på chefredaktörens bord med texten "teleprinter". Längst ner på höger sida, från tryckeriet på bottenvåningen, går en tratt ut från huset ur vilken tidningsexemplaren slungas ut till väntande läsare. Mellan tratten på taket och tratten på gatuplanet pågår tidningsproduktionen vars karaktär och tempo bestäms av teleprintern. Nedanför teckningen rimmar signaturen "Egn." om arbetet i tidningshuset:

> [F]öljer man med på färden en stund genom vårat hus
> så ser man snart hela världen i teleprinterns ljus.
> Med sjumilastövlar på foten man ilar jorden kring,
> raketskotten dånar mot en och Floyd går i Listons ring.
> Här kommer per teleprinter snabbt bud om att än en gång
> Katangas och Tshombes finter är freden till stort förfång
> en bil far med fart av vägen bland Hamrångeskogens träd
> Anita poserar trägen, Ben Bella gör åter raid.

Skämtteckningen ger en helhetsbild av tidningsproduktionen och den relation som tidningsföretaget upprättar mellan världen och läsaren. Det är teleprintern som gör att tidningen kan ge läsarna överblick över världen, men i teckningen syns också en reporter från *Ljusnan* som med hjälp av en helikopterliknande anordning flyger förbi bortanför taknocken på tidningshuset. Från sin upphöjda position observerar och registrerar han vad som händer på orten och antecknar det i sitt block. Att tidningshuset skildras i en skämtteckning betyder inte att man inte menar det som bilden visar och dikten säger. Upplevelsen av att arbeta mitt i en flod av nyheter – det vill säga en känsla av att kunna förflytta sig kroppslöst och omedelbart över jorden – är en högst levande del av självbilden.

En liknande helhetsbild av nyhetsförmedlingen fanns fem år senare, 1967, i den av *Gefle Dagblad* publicerade boken *Nyhetens väg till läsaren*.[31]



Nyhetens väg till läsaren. Världen finns uppe till vänster, läsaren längst ner till höger. Mellan dem finns tidningshuset, som upprättar en förbindelse mellan läsaren (innesluten i det privata) och den värld som sträcker ut sig bortom dennes horisont. Ur *Nyhetens väg till läsaren* som såldes och distribuerades av *Gefle Dagblad* 1967.

Här, liksom i *Ljusnan* 1962, har världen placerats längst uppe till vänster och läsaren längst nere till höger. I mitten av den diagonala linje som bildas mellan världen och läsaren finns det uppkopplade tidningshuset.

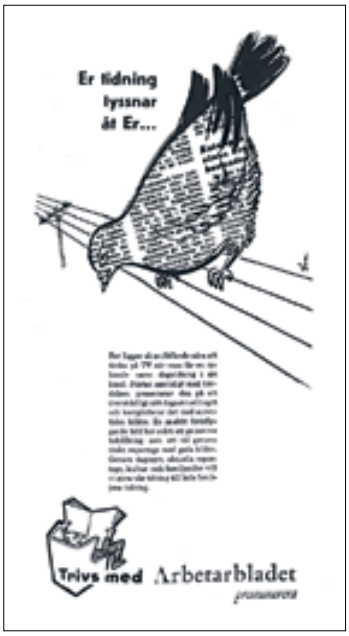
I bilden är läsaren innesluten i en egen ruta, som markerar att läsningen äger rum i det privata eller ”hemmets lugna vrå”, som det ofta heter i tidningarna. Bildens ytterligheter, de punkter som befinner sig längst ifrån varandra, är läsaren och TT. Relationen mellan dessa beskriver det kontinuum mellan världen och individen som tidningen, med hjälp av tekniken, säger sig upprätta och upprätthålla. Läsarna fick här veta följande: ”I våra dagar omspännes jordklotet av ett vittutgrenat, finmaskigt nät av nyhetskanaler med ett eller flera uppsamlingsställen (nyhetsbyråer) inom så gott som varje land. Dessa byråer mottager genom sina korrespondenter nyheter från världens alla hörn och kanter samt vidarebefordrar dem i sin tur till sina abonnenter.”[32]

På orten är det sedan den lokala dagstidningen som samlar informationen och förmedlar den till läsaren. Men den lokala dagstidningen överbryggar inte bara geografiska avstånd, den drar också samman tiden. Den ”ger oss överblick av vad som sker i nuet, den talar om vad som hände i går hemma och runt om i världen, den varskor om vad som kommer att hända eller kan väntas ske i dag eller i morgon”.[33] I tidningshuset, och sedan i det färdiga tidningsnumret, dras alltså tid och rum samman inför läsarens blick. En intressant detalj i bilden är att på redaktionen syns inga människor. I det begränsade utrymmet i redaktionsrutan har man istället valt att visa teleprintern och telefonerna. Även om det naturligtvis är människorna som gör jobbet, så är det apparaterna som får representera redaktionen.

Här, liksom i de andra tidningarna, berättas hur snabbt nyheter – numera också bilder – färdas över stora avstånd. När geografin inte längre spelar någon roll kan allting ställas sida vid sida i det oupphörliga ”nu”, som är den moderna dagstidningens givna fokus, om man får tro lokaltidningarna själva. I tidningsnumret, i tidningsrummet, möter gårdagens händelser morgondagens och det avlägsna kan ställas bredvid det nära. Till exempel kunde man i *Arbetarbladet* 1955 läsa följande frågor, som tidningsprenumeranten får besvarade: ”Vad går det på bio i kväll? Vilka spelar på söndag? Var har dom dans i morgon? Och vad har hänt i Moskva, New York eller London? Det är bara att se efter i Arbetarbladet. Där får man den bästa överblicken.”[34] En annons med liknande frågor publicerades två år senare i *Söderhamns-Kuriren*: ”Vad händer i Hongkong? Vad skedde i går i Chicago? Vad sa Hammarsköld [sic] i FN? Ni sitter väl på parkett och följer vad som händer på världsteatern?”[35] Tidningen ger alltså överblick över det som läsaren själv inte kan överblicka, men också inblick i det som är oåtkomligt för den enskilde individen.

Med lokaltidningen upp mot höjderna

Temat om överblick når sin höjdpunkt på 1950- och 1960-talen. I annonserna dyker illustrationer upp som på olika sätt visar hur tidningen, journalisterna och läsarna kan överblicka den värld som sträcker ut sig bortom horisonten. I bilderna nedan ges tre exempel på hur överblickstemat kunde gestaltas. I *Arbetarbladets* prenumerationsannons till vänster är det dagstidningen som observerar från höjden. Duvan som sitter uppflugen på telefonledningen är tidningen själv (duvans fjäderdräkt är täckt av



Tidningen har, och ger, överblick. I annonserna visas tidningen, journalisterna och läsaren i upphöjda betraktarpositioner. Prenumerationsannonser ur *Arbetarbladet* 23/12 1957, *Gefle Dagblad* 30/12 1955 samt *Söderhamns-Hälsingekuriren* 20/12 1960.

tidningstext). Annonsens rubrik, ”Er tidning lyssnar åt Er…”, bekräftar att duvan fylls av den information som passerar genom telefonledningarna. Tidningen är uppkopplad och kan därför snabbt förmedla nyheter från när och fjärran. Tidningens kontakt med ledningarna och den överblick som kontakten ger blir också den tidningsläsande mannens i fåtöljen.

I annonsen jämförs tidningen med det nya tevemediet – en jämförelse som den snabba, uppkopplade och bildförmedlande tidningen tål: ”Det ligger så snubblande nära att tänka på TV när man får en rykande varm dagstidning i sin hand. Nästan samtidigt med händelsen presenterar den […] dagsaktuellt nytt och kompletterar det med autentiska bilder.”[36] En skillnad framhålls dock till dagstidningsmediets fördel: ”En snabbt förbiflygande bild har svårt att ge samma behållning som ett väl genomtänkt reportage med goda bilder.”[37] Som nyhetsmedium kan den lokala dagstidningen mäta sig med televisionen. Själva tidningsläsandet framställs emellertid som bättre än tevetittandet eftersom det ger läsaren möjlighet att återgå till, och reflektera över, innehållet. Det är för övrigt en karakterstiska som tidigare också var vanligt förekommande i kritiken av och synen på filmen som nyhetsmedium.

Även i *Gefle Dagblads* annons (i mitten av de tre exemplen) är det tidningen som befinner sig högt ovanför marken, denna gång som en flygande matta på vilken journalisterna och fotograferna flyger över staden.[38] Trots att de befinner sig uppe i luften och att tidningen färdas med hög hastighet finns ingen dramatik i bilden, tvärtom. Både fotograferna och reportrarna ger ett avspänt intryck. En av reportrarna sitter till och med på tidningens (den flygande mattans) kant med benen i kors medan han antecknar i sitt block. Bilden kan tolkas som en beskrivning av förhållandet mellan journalistiken och tidningsföretaget. Tidningsmediet och tidningsföretaget (dess ekonomiska och tekniska resurser) är förutsättningar för journalistiken. Dagstidningen är villkoret för att journalisterna ska kunna rapportera händelserna, vilket illustreras i annonsen genom att journalisterna, burna av tidningen, kan nå de höjder från vilka samhället kan överblickas och observeras.

Annonsen längst till höger publicerades i både *Söderhamns-Kuriren* och *Ljusnan* i december 1960. I denna annons är det läsaren som stiger mot höjderna varifrån han kan överblicka både bygden och världen (horisonten i illustrationen antyder jordens rundning). I annonstexten berättas: ”I stad och bygd – är denna tidning en aktiv och levande nyhetsbärare. [---] Ni får inte bara en klar och insiktsfull överblick av vad som sker i hembygden, utan Ni har också ’världen i stort i Era händer’.”[39] Just detta att tidningen drar samman världen i stort och lägger den i läsarens händer är en komprimerad och representativ beskrivning av hur tidningarna framställer sig själva och sin uppgift på 1950- och 1960-talen.

Med lokaltidningen – ut i rymden

På 1950- och 1960-talen görs i lokaltidningarnas spalter och annonser ofta reflektionen att samtiden saknar motstycke i mänsklighetens historia. I *Ljusnan*, till exempel, skriver man följande i en ledare på nyårsaftonen 1959: ”Vår värld är gott och ont, men den ger oss verkligen känslan utav att leva med i ett skeende som ingen tidigare generation kunnat drömma om att uppleva.”[40] I denna dramatiska tid får pressen en än viktigare roll: ”vi som arbetar inom pressen [vill] efter vår förmåga spegla och ge allmänheten all den kunskap om omvärlden, som i en framtid blir nödvändigare än någonsin, eftersom vi kommer den så nära.”[41]

Att världen tycks ha kommit närmare, var också temat i en annons för *Arbetarbladet* vid nyåret 1957. Under rubriken ”Vi bor närmare varandra

nu…” berättas att det rika materialet från nyhetsbyråerna ”hjälper oss att ge våra läsare en saklig och klar bild av världshändelserna”.[42] I annonsen ramas texten in av stiliserade illustrationer av skyskraporna på Manhattan, Big Ben i London, Pyramiderna i Egypten, Eiffeltornet i Paris samt Kremls lökkupoler, vilket är ett pedagogiskt (om än övertydligt) sätt att visa annonsens budskap – att det geografiskt utspridda kan samlas in på tidningssidorna. Till sitt tydligaste uttryck kom det globala perspektivet på ledarplats i *Ljusnan* 1953: ”Teknikens under har verkat så att vår jord ständigt krymper, medan vår värld ständigt ökar. Isoleringens tid är ute, isolationismens likaså. Händelserna i Korea och Indokina berör direkt Rengsjöbonden, och UNESCO:s framgångar i Pakistan kan inverka på framtiden för industriarbetaren i Edsbyn.”[43] I detta globala perspektiv, där alla är sammankopplade med varandra blir det självklart att också den lilla lokaltidningen måste inta ett globalt perspektiv i nyhetsförmedlingen, vilket också var budskapet i en annons 1956: ”Det må hända något viktigt i Pernambuco eller i Skästra, i Paris eller Arbrå, New York eller Alfta, så får Ni det skildrat i Ljusnan.”[44]

Samtiden är både fascinerande och skrämmande vilket understryks av att allting tycks väldigare och samtidigt närmare än någonsin. Människans nyvunna förmåga att behärska det oändligt mikroskopiska och det oändligt stora manar till existentiella tankar. Atomen har lurats i fällan och avlockats sina hemligheter samtidigt som människoskapade artefakter, så småningom också människor, börjar sändas ut i rymden. I en ledarartikel reflekteras över hur mänsklighetens jordbundenhet tycks vara på väg att utmanas. ”Lyfter vi blicken över våra egna gärdesgårdar ser vi rymdraketerna och de konstgjorda satelliterna som lysande tecken i skyn, men inte uppsända för att lämna besked om Vår Herres kärlek till människorna utan snarare för att demonstrera människornas missnöje med Vår Herres världsordning och hittillsvarande fördelning av livsrum.”[45]

I de tre annonserna ovan har uppstigningen mot de riktigt höga höjderna och den globala överblicken bara påbörjats. I en rad annonser publicerade runt 1960 tas steget ut i rymden när nyhetsförmedlingens och lokaltidningarnas perspektiv på världen illustreras med olika varianter av jordklotet. Detta arkimediska perspektiv, från vilket världen i sin helhet kan överblickas, förutsätter att vi lämnar jorden. För att få ihop den helhetsbild i vilken dagstidningarna, det världsomspännande nyhetsnätverket och läsarna ingår måste världen göras till ett gripbart objekt.

I mångt och mycket kan mediehistorien sägas vara en berättelse om

Jorden och världen sammanfaller. Överblickstemat når sin höjdpunkt i annonser publicerade runt 1960. Nu har det upphöjda seendet nått ända ut i rymden, till en arkimedisk punkt varifrån jorden kan överblickas i sin helhet. Från vänster till höger: prenumerationsannonser ur *Arbetarbladet* 24/12 1960, *Gefle Dagblad* 29/12 1961 samt *Ljusnan* 31/12 och 14/12 1962.

människans önskan om att övervinna sina rent kroppsliga begränsningar. För antikens greker var röstens begränsade räckvidd och minnets svaghet en naturlig del av människan livsvillkor, men redan den tidiga skriften utvidgade kommunikationens möjligheter bortom människokroppens begränsningar.[46] Sigmund Freud beskrev de moderna medierna som en sorts utbyggnader av den mänskliga kroppen. Han såg den moderna människan som en sorts protesförsedd gud, en civiliserad människa vars artificiella utbyggnader inte nödvändigtvis gjorde honom lyckligare.[47] Bilden av dagstidningen och dess stödjande teknologier som utbyggnader av läsarnas sinnen förekommer i lokaltidningarna, i synnerhet efter mitten av 1930-talet, då teleprintern gjort sitt intåg på redaktionerna i Gävle. De jordklotsbilder som dyker upp i annonserna i slutet av 1950-talet tillför ytterligare en dimension där dagstidningen inte längre bara är en utbyggnad av sinnena utan placerar läsaren i ett externt förhållande till jorden i sin helhet.

Även McLuhan skrev om medierna som utbyggnader men han såg, tre årtionden efter Freud, framför sig hur vi nu ”nalkas slutfasen i människornas utbyggning av sig själva” och att dessa utbyggnader eller förlängningar

i deras modernaste, elektroniska form skapar ett jordklot som ”inte [är] större än en by”.[48] I sin modernaste form omsluter alltså de elektroniska medierna jorden i sin helhet, och de utbyggnader som Freud skrev om blir hos McLuhan till ett ”nervsystem” – ett nätverk.

Just i dessa jordklotsbilder finns en intressant glidning från ”jord” till ”värld”. Den värld som tidningarna säger sig förmedla sammanfaller helt enkelt med jorden. Det är detta som ytterst menas med påståendet att lokaltidningen ”förmedlar allt”. Den rusande utvecklingen inbjuder även till betraktelser över hur det minsta hänger ihop med det största – genom dagstidningen. I den tredje annonsen från vänster sägs till exempel *Ljusnan* förmedla nyheter både ”utifrån” och ”hemifrån”, och det förstnämnda är inget mindre än världen i sin helhet betraktad från rymden.[49] Runt jordklotet färdas två rymdkapslar i varsin omloppsbana. ”Hemifrån” illustreras med en kyrka och symboler för rättssamhället, industrin och jordbruket. Hur dessa två ”nivåer” hänger samman visar inte bilden, men det är i *Ljusnan* som de båda ”världarna” möts. Det är i lokaltidningens inramning av hela världen som Hälsingebonden och Jurij Gagarin blir delar i samma helhet.

Det arkimediska perspektivet fullbordas i annonsen längst till höger där en Sherlock Holmes-figur, med hatt och pipa och med ett förstoringsglas betraktar jordklotet. Från ögat går en streckad linje genom förstoringsglaset till den punkt på jorden som han fokuserar. Att Sherlock Holmes är *Ljusnan* framgår av texten: ”Vi bevakar allt som händer … jorden runt”.[50] Från sitt externa perspektiv kan han överblicka jorden och med sitt förstoringsglas fokusera något avgränsat område av särskilt intresse, för att sedan backa bakåt och hitta ett annat område att fokusera blicken på (som i ett slags Google Earth över världens händelser och skeenden).

I annonsen förkroppsligar Sherlock Holmes den moderna idén, vetenskapens såväl som politikens och journalistikens, om att vi kan inta ett externt perspektiv på den värld som vi själva är en del av. Från en plats på tillräckligt stort avstånd kan jorden, men också människorna på den, bli till ett objekt som betraktaren är skild från vilket i sin tur är utgångspunkten för alla föreställningar om objektivitet.[51] I det arkimediska perspektivet kan jorden och den människoskapade världen smälta samman till ett representerbart, hanterbart och kontrollerbart (studie)objekt i sin helhet. Utsikten från rymden blir en gemensam utgångspunkt för att betrakta oss själva, vilket är själva essensen i det globala perspektivet. Detta betyder inte att världen i lokaltidningarnas illustrationer var globaliserad i den

meningen som vi ger globaliseringsbegreppet i dag. Det betyder bara att i de lokala dagstidningarnas bilder av sig själva tycktes det rimligt att på detta sätt visa tidningens perspektiv på världen och vad den gör för läsarna. Detta globala perspektiv, i vilket det minsta hänger samman med det största, fick sitt kanske mest pregnanta uttryck i en annons för *Ljusnan* i mellandagarna 1958. Under rubriken ”Varje dag är fylld av händelser…” syns, än en gång, ett jordklot – denna gång med tre rymdfarkoster i omloppsbanor. Tillsammans bildar de den vanliga atommodellen där jorden är kärnan och rymdfarkosterna elektroner som cirklar runt den. I en och samma bild illustreras de vid den tiden så centrala frågorna om kärnvapnen och rymdkapplöpningen. I annonstexten sätts helheten ihop med delarna: ”Det som sker ute i världen rör inte endast ett fåtal, det angår var och en. Alla har intresse av att följa med i det svindlande händelseförloppet, i den väldiga utveckling som nu ser bit för bit av universum erövras, samtidigt som de allt snabbare kommunikationerna för oss människor samman till närmare kontakt–samarbete–konkurrens.”[52] För individen finns ingen tänkbar plats utanför den totalitet som det globala, arkimediska, perspektivet frammanar. Att inte läsa tidningen implicerar därför att man vänder sig bort från verkligheten.

Vägen till verkligheten

Genom sin påstådda förmedling av världen säger sig de tidningar som här undersöks inte bara producera nyheter – utan också, som ett resultat av nyhetsförmedlingen, vakna läsare. Den vakna och informerade läsaren kan till och med – om man följer meningsproduktionen kring den egna verksamheten – beskrivas som tidningsföretagets egentliga slutprodukt (en central idé i alla föreställningar om pressen som ett villkor för demokratin). Den vakna människan lyfter sig, åtminstone i föreställningen, med tidningens hjälp, över sina lokala eller privata omgivningar. Men, vad händer med den som inte läser tidningen? Vanligen visas det positiva som följer av tidningsläsandet, men ibland hotar man också. I *Ljusnan*, till exempel, visar en karikatyrteckning den ”efterblivna” och ”blinda” man, som inte läser tidningen och därför inte har någon kontakt med verkligheten. I annonsens illustration visas icke-läsaren med hatten neddragen över ögonen, vilket naturligtvis får honom att framstå som en löjlig figur.

> Här är mannen som inte läser tidningen. Så efterbliven och blind för vad som händer omkring honom är den som inte läser en dagstidning. Med varje tidningslös dag kommer han längre och längre bort från verkligheten och vad som rör sig i tiden. [---] Du som redan hör till Ljusnans stora vänkrets vet att Ljusnan ger utblickar och att vår tidning med samma snabbhet och tillförlitlighet för in Mau-Mau-rörelsen i Afrika och händelserna i hembygden i blickpunkten. [---] Vi håller kontakten med omvärlden åt Dig. Se till att inte Du tappar kontakten med oss.[53]

Att icke-läsaren kommer ”längre och längre bort från verkligheten” måste betyda att den verklighet han lever i, hans omedelbara omgivningar, inte räknas in i den verklighet som tidningen talar om. Vanligtvis brukar det betonas att tidningen sätter individens avgränsade liv i förbindelse med världen i övrigt. Annonsen om icke-läsaren går dock ett steg längre: det är genom den lokala dagstidningen som läsarens liv *överhuvudtaget* blir verkligt. Individens liv levs i verkligheten bara om saker ”förs in” i det genom tidningsläsandet. Att det är just lokaltidningen som är den rätta vägen till verkligheten beror såtillvida på att den snabbt och tillförlitligt inom läsarens synfält ”för in” händelser och skeenden från både Afrika och hembygden. På detta sätt framställdes tidningen som *vägen till verkligheten*, en väg som varje modern människa borde beträda för att inte leva sitt liv ”efterbliven och blind”.

Den arkimediska punkten tur och retur

Det kan förefalla något paradoxalt att under en period då radion på allvar slog igenom som nyhetsmedium, och när televisionen så småningom fick sitt snabba genombrott, så framställdes det äldsta massmediet, pressen, som både modernt och blixtsnabbt. De tekniker som nyhetsförmedlingen och tidningsframställningen vilade på kunde skänka tidningsprodukten och pappersmediet något av den moderna glans som egentligen var förbehållen de elektroniska medierna. Även om de lokala dagstidningarna själva ville frammana bilden av den egna samtiden som historiskt unik kan paralleller dras bakåt i tiden. Bilden av den högteknologiska dagstidningen, den blixtsnabba nyhetsförmedlingen och den överblick som den sade sig ge läsarna var absolut inte ny, även om teleprintern inspirerade till kreativa gestaltningar av relationen mellan världen, tidningen och läsaren.

I sin artikel om ballongflygningar som attraktion vid Stockholmsutställningen 1897 visar Anders Ekström hur det panoramiska perspektiv som möjliggjordes från varmluftsballongen var tidstypiskt: ”panorama kunde snart vilken bild eller bildserie som helst kallas – och så småningom också framställningar i text – som återgav ett motiv från höjden eller skildrade något på ett ’överskådligt’ sätt”.[54] Dagstidningen har, liksom 1800-talets översiktsmedier (varmluftsballongen, panoramat och utställningsmediet), panoramiska anspråk. Även tidningarna säger sig förmedla allt och ge en ”allomfattande vy” över världen. Just utställningsmediet liknar Ekström vid en ”gigantisk generaliseringsmotor”.[55] Kanske kan man säga att i tiden strax före, under och efter andra världskriget är det dagstidningarna som säger sig på ett liknande sätt kunna dra samman världen i sin helhet inför läsarna och ge dem översiktliga och heltäckande bilder av den. Det var i alla fall en helt central del av självbilden.

I en annan parallell till det sena 1800-talet kan lokaltidningarnas framställningar av snabbhet och överblick sammanfattas med det som Carolyn Marvin kallar ”fantasier om utvidgad erfarenhet” i sin undersökning av föreställningar om, och förväntningar på, elektriciteten under andra hälften av 1800-talet.[56] I lokaltidningarna inspirerade den trådlösa fjärrskrivaren till gestaltningar av fantasin om hur läsarna, i hemmets lugna vrå, kunde erfara världen utan att egentligen utsättas för den.

I dag kan vi konstatera att tidningarna för länge sedan förlorade det lokala monopolet på att vara uppkopplade mot världen. Läsarna, som 1932 sades ”sväva över riken och länder”, gör det numera oftast utan tidningens hjälp, både virtuellt och fysiskt, med hjälp av såväl digitala nätverk som lågprisflyg. Kvar på orten finns den lokala verklighet där inga andra medieföretag konkurrerar om det lokala perspektivet. Att skriva om den har, återigen, blivit centralt i lokaltidningens självpåtagna uppgift.

Noter

1. Jesper Strömbäck, *Medierna som fjärde statsmakt: En studie av innebörden av begreppet granskande journalistik* (Sundsvall: Demokratiinstitutet, 2003), 7f. Strömbäck refererar till en studie av Demokratiinstitutet som visar att ”mediernas demokratiska funktioner” har ett ”överväldigande stöd hos såväl medborgare som hos journalister och politiker”. Mellan 95 och 99 procent av alla tillfrågade anser att den så kallade informationsuppgiften är mycket eller ganska viktig. Se även Jesper Strömbäck, *Gäster hos verkligheten: En studie av journalistik, demokrati och politisk misstro* (Stockholm: Symposion, 2001), 136–164.

2. ”A simple transmission model of news imagines a unidirectional circuit: the world makes news, the newspaper reports it, the public consumes it.” Kevin G. Barnhurst & John Nerone, *The form of news: A history* (New York: Guilford, 2001), 2. Med en liknande formulering beskriver Jan Ekecrantz och Tom Olsson vad de menar är en central del av journalistikens självförståelse: ”Enligt [journalistikens självförståelse] går det till ungefär så här. Något händer. Någon skaffar in information om det som hänt. En rapport skrivs ned. Rapporten översändes till en stor mängd läsare, lyssnare eller tittare. Om de tar del av den får de sig till livs senaste nytt.” Jan Ekecrantz & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlsson, 1994), 34. James Carey menar att denna *överföringsmodell* för kommunikation är en sorts intellektuellt allmängods med djupa historiska rötter. Enligt honom är synen på kommunikation som överföring (metaforiskt närbesläktad med fysiska transporter och geografisk förflyttning), helt central i den moderna västerländska kulturen. James W. Carey, *Communication as culture: Essays on media and society* (New York: Routledge, 2009), 12–15. Kritiken mot denna förenklade bild av dagspressen som förmedlare av världen är både omfattande och gammal. Ett exempel är österrikaren Karl Kraus, kulturkritiker och ”antijournalist”, som på 1920-talet diktade: ”Im Anfang war die Presse / und dann erschien die Welt”. Vad Kraus säger är alltså att mediet *föregriper* verkligheten. Se Pelle Snickars, ”Underhållande vantrivsel i kulturen”, *Svenska Dagbladet* 12/10 2013.
3. Jonas Harvard, ”Nya medier, gamla transporter: Hästar, tåg och ångbåtar i den elektriska telegrafens tjänst”, *1800-talets mediesystem*, red. Jonas Harvard & Patrik Lundell (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 29. Harvard visar i sin artikel om föreställningar om telegrafen under 1800-talets andra hälft att telegraferandet i praktiken förutsatte mer traditionella, fysiska, transporter. Bilden av telegrafen spreds genom andra medier och den var lika mycket ett nytt distributionssystem som den blev en symbol för modernitet genom sina förment blixtsnabba förbindelser över stora geografiska avstånd.
4. Definitionen av ”självbild” hämtas från Patrik Lundell, ”Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning 1945”, *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar,* red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlsson, 2005), 171.
5. Exemplen hämtas i *Norrlands-Posten* (1837–1956), *Arbetarbladet* (1902–) och *Gefle Dagblad* (1895–) i Gävle, *Söderhamns-Kuriren* (1895–) i Söderhamn samt *Ljusnan* (1912–) i Bollnäs.
6. ”A newspaper is not a single item, but a collection of things.” Paul Starr, *The creation of the media: Political origins of modern communications* (New York: Basic Books, 2004), 251.
7. Marshall McLuhan, *Media* (Skarpnäck: Pocky/Tranan, 2001), 243 och 247.

Anthony Giddens, *Modernitet och självidentitet: Självet och samhället i den senmoderna epoken* (Göteborg: Daidalos, 1999), 38.

8. Per Rydén, *Allmänningen: Inledande studier i pressvetenskap* (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 1991), 113.
9. McLuhan, 247.
10. Ibid., 245.
11. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 23/12 1932.
12. Ibid.
13. Stig Hadenius, *Nyheter från TT: studier i 50 års nyhetsförmedling* (Stockholm: Bonnier, 1971), 31ff.
14. Ibid., 32.
15. Ibid., 33.
16. Sign.: Kin., ”Nyhetens väg från händelsen till läsaren via Norrlands-Posten”, *Norrlands-Posten* 4/7 1937.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Filmen *Varje dag en världsrevy* (15 minuter) finns att se i sin helhet på http://www.filmarkivet.se.
21. Per Rydén, ”Guldåldern (1919–1936)”, *Den svenska pressens historia*, III, *Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlid, 2001), 178. Tord Bergkvist, *Från Gefle Dagblad till MittMedia: 111 år av utveckling* (Gävle: Nya Stiftelsen Gefle Dagblad, 2006), 54f.
22. Se prenumerationsannons i *Ljusnan* 23/12 1940. Under andra världskriget abonnerade *Ljusnan* dessutom, liksom *Dagens Nyheter*, på nyheter från *United Press*. (Under kriget hade TT inget avtal med de amerikanska nyhetsbyråerna). Just detta, att en modern kommunikationsteknologi tillskrivs förmågan att sätta individen i blixtsnabb förbindelse med den stora världen, är snarlikt det som Jonas Harvard visar i sin artikel om telegrafen. Den förment blixtsnabba förmedlingen krävde både båtar och hästtransporter för att meddelandena skulle nå fram till mottagarna. Att den i praktiken nådde en betydligt lägre hastighet hindrade inte att telegrafen ändå (inte minst i andra medier) fick representera vad Harvard beskriver som ”den framskridande modernitetens drömmar om ett ögonblickligt idéutbyte”. Harvard, 40.
23. Sign.: Jek [Gunnar Sköld], ”Med rekordfart från eldsvådan till femte sidan”, *Ljusnan* 24/9 1937.
24. Rydén, ”Guldåldern”, 175.
25. Sign.: Jek [Gunnar Sköld], ”Med rekordfart från eldsvådan till femte sidan”, *Ljusnan* 24/9 1937.
26. ”Svenska pressens tre uppsving”, *Gefle Dagblad* 4/5 1946.
27. Ibid.

28. ”Veckogamla nyheter ’färska’ i 90-talets tidning”, *Söderhamns-Kuriren* 21/9 1955.
29. Ibid.
30. Sign.: Egn, ”Tidningshuset”, *Ljusnan* 25/9 1962.
31. *Nyhetens väg till läsaren* (Gävle: Gefle dagblad, 1967).
32. Ibid., 4.
33. Ibid.
34. Prenumerationsannons i *Arbetarbladet* 29/12 1955.
35. Prenumerationsannons i *Söderhamns-Kuriren* 24/12 1957.
36. Prenumerationsannons i *Arbetarbladet* 23/12 1957.
37. Ibid.
38. Prenumerationsannons i *Gefle Dagblad*, 30/12 1955.
39. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 15/12 samt i *Söderhamns-Kuriren* 20/12 1960.
40. ”Mot ett nytt decennium” [ledare], *Ljusnan* 31/12 1959.
41. Ibid.
42. Prenumerationsannons *Arbetarbladet* 28/12 1957.
43. ”Inför 1953” [ledare], *Ljusnan* 2/1 1953.
44. Prenumerationsannons *Ljusnan* 21/12 1956.
45. ”Mot ett nytt decennium” [ledare], *Ljusnan* 31/12 1959.
46. Med skriften kunde såväl rumsliga som tidsmässiga avstånd övervinnas, eller som John Durham Peters formulerar det: ”The far could now speak to the near, and the dead could now speak to the living”. John Durham Peters, *Speaking into the air: A history of the idea of communication* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 138.
47. Freud skriver att ”Man has, as it were, become a kind of prosthetic god. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent; but those organs have not grown onto him and they still give him much trouble at times.” Freuds text *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930, citerad i Marquard Smith & Joanne Morra (red.) *The prosthetic impulse: From a posthuman present to a biocultural future* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2006), 1.
48. McLuhan, 14, 16. McLuhan använder ordet ”extentions” för att beskriva ut- eller påbyggnaderna.
49. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 31/12 1962.
50. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 14/12 1962.
51. I Hannah Arendts tänkande om människans villkor bildar detta utomvärldsliga perspektiv på jorden utgångspunkten för människans ”världsförfrämligande” men också hennes förfrämligande perspektiv på sig själv: ”Om vi från den punkten blickar ned på det som sker på jorden och på människornas många olika aktiviteter, det vill säga om vi ser på oss själva från den arkimediska punkten, så kommer dessa aktiviteter att framstå som blott och bart ’öppet beteende’ och det kan vi då studera med samma metoder som vi studerar råttors beteende.” Hannah Arendt, *Mellan det förflutna och framtiden: Åtta övningar*

i politiskt tänkande (Göteborg: Daidalos, 2004), 294. Hannah Arendt, *Människans villkor: Vita activa* (Göteborg: Daidalos, 1998), se särskilt sidorna 333–336 samt 421f.

52. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 27/12 1958.
53. Prenumerationsannons i *Ljusnan* 8/12 1952.
54. Anders Ekström, ”Det vertikala arkivet: Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor”, *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006), 285.
55. Ekström, 301.
56. Marvin skriver om ”fantasies of expanded experience”. Carolyn Marvin, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford Univ. Press, 1988), 200.

Kassetten, radion och hemdatorn

JÖRGEN SKÅGEBY

Mellan 1985 och 1986 sändes i Sveriges Radio P1 programmet *Datorernas värld*. Programmet var unikt i en svensk kontext då det utgjorde ett tidigt försök till publik trådlös fildelning. *Datorernas värld* sände under nattetid ut datorprogram (kod) i ljudform. Dessa ljud kunde sedan spelas in på kassett. Kassetten var vid den här tiden ett vanligt lagringsmedium för hemdatorer och på så sätt kunde de inspelade radiosändningarna användas i datorernas bandstationer. Det är många aspekter av detta kortvariga fenomen som är intressanta. Ansatsen att bedriva publik trådlös fildelning (i potentiellt stor skala) är fascinerande i sig. Vidare är ljudkassettens roll i den tidiga delningen av kod intressant. I och med att datorkod kunde representeras som ljud blev kassetten för första gången i någon mening multimedial (när koden exekverades av datorn kunde den aktualisera inte bara ljud och musik utan också animationer, grafik och ”interaktionslogik”).[1]

Som praktik betraktad finns också intressanta aspekter som kan sägas grundas i kassettens materiella begränsningar (och dess samspel med radion som medium). Till exempel fanns många problem rörande behovet av perfekta inspelningar (med rätt inspelningsvolym, utan avbrott, med rätt vinkel på in/avspelningshuvudet). Kassetten kom dock, trots dessa svårigheter, att under 1980-talet användas i ett flertal samspel med andra medier. Dessa samspel, menar jag, utgör en central, men tämligen outforskad del av fildelning och fildelningskulturers framväxt. Det blir därmed intressant att fråga sig: vilka samspel ingick kassetten och hemdatorn i och vilken betydelse hade dessa för fildelningens framväxt i Sverige? I det här kapitlet är ambitionen att besvara den frågan genom att fokusera på just radioprogrammet *Datorernas värld* och dess uppbyggnad, innehåll och ambition. Utifrån denna analys kommer texten sedan att dra upp

riktlinjer för ett större forskningsområde kring intermedialitet och tidig fildelning.

Fildelning via radio: *Datorernas värld*

Jag var 13 år när min pappa berättade för mig om ett radioprogram där datorkod sändes ut för inspelning av entusiaster runtom i Sverige. Jag vill minnas att han blivit tipsad av en arbetskamrat. Programmen sändes ut kring midnatt, vilket var lite sent när man skulle upp till skolan nästa dag, så min pappa fick spela in programmen (de gånger han orkade). Redan tidigare hade han stimulerat mitt datorintresse genom att ta hem en programmerbar miniräknare (med magnetremsor) från jobbet och dessutom skaffat en spelkonsol med diverse Pong-derivat. Tanken, till en början kanske mer än praktiken, att kunna spela de arkadspel man spelat på fik, campingplatser och nöjesfält, hemma var kittlande. Att sedan faktiskt också kunna programmera enklare spel var än mer fascinerande. När så möjligheten att kommunicera med andra datorer/människor dök upp öppnades en värld av (teoretiska) möjligheter. Att dessutom via radio sända ut kod var ju genialt! Nog för att det redan fanns en blomstrande delningskultur som materialiserades via andra mediepraktiker, men just radion var ju lite magisk – luftburen och med så stor räckvidd. När jag för några år sedan började fundera på hur fildelningen via radio gått till, blev jag förvånad över att det var i Sveriges Radios P1 som utsändningarna skett. I mitt huvud hade det alltid handlat om ett gäng entusiaster som på lokalradion körde lite egna experiment. När jag nu lyssnar på programmen igen, inser jag att det fortfarande handlade om ett gäng entusiaster, men att de med SR:s hjälp nådde, åtminstone i teorin, hela Sveriges befolkning är slående. Jag skickade aldrig in något program jag skrivit. Även om det var ett häftigt experiment, så kände jag också att det fanns en viss ”vuxenhet” över det här sättet att dela små registerprogram med varandra för att lära sig mer om datorer och programmering.

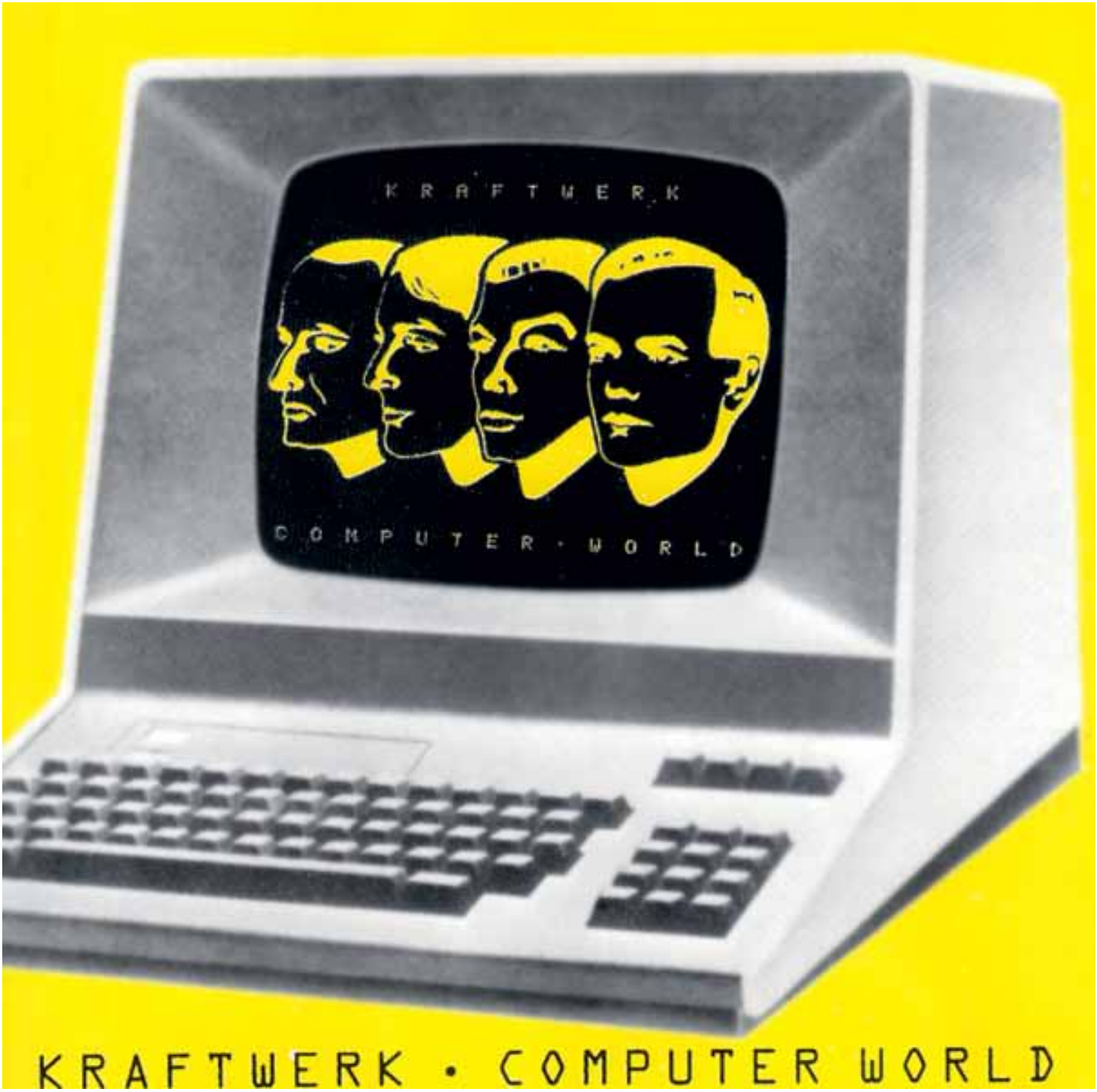
Datorernas värld utgjordes av två typer av utsändningar. Dels ett program med redaktionellt innehåll, som sändes tidigare på dagen, och dels ett med ”datautsändningar”, som sändes på natten. De sex första programmen (tre redaktionella program och tre kodutsändningar) var vad som kallas en ”provserie”. Detta kapitel analyserar provserien om tre gånger två program samt de sex gånger två program som sändes under 1985. Anledningen till denna avgränsning ligger helt enkelt i att inledningsvis

genomföra en pilotstudie på materialet med syfte att utveckla forskningsfrågorna och att peka på huvudstudiens genomförbarhet och betydelse. I kapitlet kommer två huvudsakliga metoder att appliceras. Den första, som demonstreras av vinjetten ovan, går under namnet *memory work*. Memory work är en metod som understryker den emotionella betydelsen av minnen.[2] Metoden kan appliceras kollektivt, med en grupp människor som samkonstruerar en gemensam bild grundad i en samling subjektiva minnen, eller mer autobiografiskt, där den enskilda upplevelsen står i centrum.[3] I detta kapitel kommer ett mer autobiografiskt tillvägagångssätt att tillämpas. Kort sagt handlar det om att på olika sätt minnas och rekonstruera tidigare upplevelser, framförallt genom nedtecknande. Rent praktiskt innebär detta att författarens minnesbilder medvetet inkluderas som en berikande aspekt till analysen av datamaterialet. Även om metoden kan kritiseras för att utgöra enkel introspektion, finns en viktig dimension av mediehistoriska undersökningar också i fenomenologiska aspekter av bortglömda medier.[4] Den andra metoden är en tematisk analys av de utsändningar av *Datorernas värld* som genomfördes under 1985.[5]

Den provserie av program som genomfördes hade, enligt programledarna, till syfte att testa ett koncept och samla in lyssnarerfarenheter. De kunde lämnas via brev eller på redaktionens telefonsvarare, och ett urval av dem spelas också upp under programmets gång. De kommentarer som förs fram rör framförallt hur det gått att ta emot utsändningarna (flera har haft problem). Programledarna konstaterar dock: ”Förvånansvärt många har lyckats med att få in programmen också … så att det där har väl lite grann att göra med hur man styr upp det man spelar in – om det åker förbi någon moped utanför och så där…”[6]

Under provserien var programmets något putslustiga motto ”För etta-blerade datafantomer och vanliga nollor”. Värt att notera är dock att i samtliga påannonseringar introduceras programmet med frasen ”För *er* etta-blerade datafantomer och *oss* vanliga nollor”, medan man i själva programmet (med en datoriserad röst) meddelar att programmet riktas till ”*oss* etta-blerade datafantomer och *er* vanliga nollor”. Denna slogan tas dock bort i de senare sändningarna.

Signaturmelodin till *Datorernas värld* utgjordes av ”It’s more fun to compute” av den tyska gruppen Kraftwerk, och ett flertal spår på deras skiva *Computer world* (*Computerwelt, 1981*) användes också i programmet (till exempel ”Computer world” och ”Pocket calculator”). Det är för övrigt också den enda musik som förekommer. Valet av Kraftwerk är



(Ovan) Kraftwerk, *Computer world* (1981).

(Till vänster) Basicode. Ett esperanto för datorer. Ur *radio fernsehen elektronik* (*rfe*), nr 9, 1989.

möjligen övertydligt i sin estetiska framtoning, men också talande för den spänning mellan möjligheter och farhågor som uttrycks i programmets redaktionella innehåll. Skivan *Computer world* beskriver en futuristisk värld av *online-dating* och programmering men också ett framsynt konstaterande att övervakning och kontroll är givna delar av denna framtid (till exempel ”Interpol and Deutsche Bank, FBI and Scotland Yard”).

Datorernas värld sänder under 1985 ut cirka 40 program som användare själva skickat in på kassett. Av dessa beskrivs cirka hälften som spel och hälften som ”nyttoprogram”. Återkommande typer av program är de som genererar Lotto-rader, skolprogram av typen glosförhör eller matematikprov, registerprogram och enklare spel. Spelen är av typen gissa en sifferkombination (Mastermind) eller styr ditt rymdskepp för att undvika hinder. Ett program tar ungefär mellan tio sekunder och två minuter att sända ut. De datorer som inkluderas är Spectravideo, Sinclair Spectrum, Commodore 64, VIC-20, ABC80 och Texas Instruments TI99/4a. En intressant diskussion som förs i *Datorernas värld* kretsar kring dessa olika datormodeller och rör relationen mellan sändningstid, mängden inskickade program och vilka som väljs ut för utsändning. Programmen är specifika för varje datormodell, vilket innebär att det kan bli en viss snedfördelning i representation i själva utsändningarna. En lösning på det, som utvecklades av den holländska radion, var det plattformsöverskridande programmeringsspråket BASICODE, som fungerade på samtliga datormodeller.

Redaktörerna för *Datorernas värld* menar dock att BASICODE blir en slags minsta gemensam nämnare för alla hemdatorer, vilket endast tillgodoser den mest grundläggande funktionaliteten. Grafik och ljud blir därmed lidande och gör inte programmen ”så kul”. De vidhåller därmed vikten av att fortsätta sända den datorspecifika koden, trots att detta medför färre körbara program för den enskilde användaren. Den mediespecifika analys som till exempel N. Katherine Hayles efterlyst i olika sammanhang blir här därmed högst påtaglig.[7] BASICODE reducerar helt enkelt de mediespecifika finesserna med respektive datormodell. En tydlig indikation på hur en analys av specifika materiella kapaciteter, och den påverkan de har på estetiska uttryck, programmeringsmöjligheter och interaktionslogik, är viktig.

En central underton i radiomaterialet är vikten av utbildning inom området datorer och programmering. Lyssnarna uppmanas ofta att undersöka källkoden, bygga vidare på den och dela med sig av förbättringarna på nytt – ett, åtminstone i ambition betraktat, embryo till den digitala

delningskultur som råder idag. ”Vi väljer ju ut program som kan stimulera intresset för att programmera.”[8] Vidare påpekas vikten av att engagera sig i en lokalt förankrad datorklubb eller förening där mer direkt utbyte av erfarenheter och lärdomar kan ske. Detta ställs dock inte i kontrast till datormedierad kommunikation eller datormedierat lärande (som det skulle komma att göra i senare forskning, där *computer-mediated communication* (CMC) ofta ställdes mot *face-to-face*-kommunikation (F2F)). Snarare tipsas och uppmanas lyssnare att införskaffa, samt använda modem och med hjälp av dessa kontakta databaser (till exempel QZ – Stockholms Datacentral och Permobas) där fruktbara utbyten möjligen kan ske. Det är tydligt att det finns ett spirande intresse kring kommunikation mellan hemdatorer och olika uppringda databaser.[9] Många lyssnare ställer just frågor om vilka modem och databaser som är bäst, och får till svar att det beror på vilken dator man har och vilken databas man vill kontakta. Som ofta vid en kostsam teknologis införande finns dock möjligheter att på annat sätt testa utrustning: ”Det bästa man kan göra ifall man vill testa vilket modem man vill ha, det är att gå ner till Televerket och hyra ett modem.”[10]

Senare i serien tipsas också om ett växande utbud av BBS:er och även, intressant nog, tillgången på universitetskurser via den uppkopplade datorn.[11] Frågan är dock hur denna mer formella approach står sig emot de informella nätverk och grupperingar som uppstår i och med datorns domesticering. Denna mer självorganiserande del, som dessutom ofta kan stoltsera med en intrikat arbetsdelning och specialisering, står ofta i motsats till den mer föreningsorienterade, utbildningsfokuserade och publika delen av hemdatorkulturen. Den möjliga uppdelning mellan en ”mer seriös” del av hemdatorkulturen, och en ”mer rebellisk” är ett intressant spår – frågan är huruvida detta kan kopplas till relationen mellan ”kontorsdatorer” och ”hemdatorer”. Denna uppdelning är, som vi ska se, dock en aning problematisk. Det hindrar emellertid inte både tillverkare av datorer och redaktörerna för *Datorernas värld*, att göra den. En intressant aspekt, som gör det värt att hänga kvar vid denna uppdelning, är just hur gränsen mellan dem överskrids. I detta fall via föräldrar och arbetsplatser.

Som en förutsättning för folkbildningsansatsen i *Datorernas värld* står tillgången till datorer för hobbyister och (unga) datorentusiaster. Denna tillgång är inte sällan kopplad till (föräldrarnas) arbetsplatser och möjligheten att via dessa få möjlighet att använda datorer. En hemdator innebar vid den här tiden en signifikant kostnad, och ett sätt att kringgå denna

tröskel var via hemlånade eller uttjänta datorer från arbetsplatser (eller skolor). Redaktörerna nämner till exempel hur de väljer att sända fler program för ABC80 eftersom den börjat ses som förbrukad på skolorna och därmed förflyttas till hemmen. Den sociala förändring som insocialiseringen i datorkultur innebar kan alltså sägas vara beroende (och kanske driven) av föräldrars välvilja och/eller praktiska arbete. Det finns även en aspekt av detta där en sorts planerat åldrande, eller en uppdateringshets bokstavligen spelar in. Kanske kan man argumentera för att hemdatorkulturen till viss del är uppbyggd på den kvarstannande potentialen hos ”överspelade” teknologier?[12]

Det är svårt att bortse från hur denna kultur, även vid denna tidpunkt, är starkt maskuliniserad. Av de cirka 40 program som sänds ut av *Datorernas värld* under 1985 är samtliga skrivna och inskickade av män (eller åtminstone personer med maskulina förnamn). Åtskilliga förklaringar kan givetvis ges till detta. En av de mest fundamentala, men också banala, är hur teknik alltid kopplas samman med manlighet. Detta kanske särskilt gäller vid tiden för hemdatorernas domesticering då skepticismen mot ”datanördar” och datorer generellt var större.[13] Det som blir intressant, vad gäller delningskulturer, är dock hur den marginalisering av kvinnor som kan utläsas i regel går längre tillbaka i tiden än den nutida sexualisering eller rädsla för att ägna sig åt olagligheter som ibland ges som förklaring.[14] Snarare så pekar *Datorernas värld* på hur datorkulturer tidigt anammades (och kanske territorialiserades) av framförallt män.

Programmen i *Datorernas värld* delades som sagt upp i ”datautsändningar” och mer traditionella program med redaktionellt innehåll. Det senare innefattar exempelvis besök och rapporter från mässor (till exempel rörande artificiell intelligens eller UNIX), intervjuer, genomgångar av utländsk datorpress samt inslag där en redaktionsmedlem provar på något – till exempel att koppla upp sig med modem mot en databas – och samtidigt redogör för händelseförloppet. Övervakning och personlig integritet diskuteras ofta. Data som kommer på villovägar eller som används i andra syften än det var tänkt är ett återkommande ämne. Likaså lyfts fram hur datorer hjälper till att kvantifiera, mäta och jämföra mänskliga handlingar, särskilt vad gäller arbete, i rationaliseringsprocesser som inte alltid är av godo. Frågorna ekar välbekanta i dagens debatter om hur olika former av webbaserade datainsamlingsverktyg inhämtar alltmer personlig information, eller hur olika appar på våra mobiltelefoner stödjer en kontinuerlig mätning av våra egna beteenden och kroppsliga kapaciteter.

En intressant detalj är hur provserien av *Datorernas värld* inkluderar en representant från Datainspektionen som svarar på lyssnarnas frågor. Även här är ett återkommande tema personlig integritet och lagringen av personuppgifter i olika datorsystem. Representanten förklarar för dem som gett uttryck för oro: ”[För] myndigheterna som vill kontrollera olika saker… för dem är [datorer] ju ett utomordentligt hjälpmedel… och sen vill jag väl klargöra att det finns ju oerhörda fördelar med det, eftersom felaktig information är ju ofta mycket värre än de integritetseffekter som finns med att man lägger upp personnumret i ett ADB-system.”[15]

Denna inkludering av Datainspektionen visar på en viss myndighetsrespekt, vilket också märks tydligt när upphovsrätt, öppen kultur och piratkopiering diskuteras. Det påpekas till exempel i samtliga program hur *Datorernas värld* inte kan sända ut kod utan programmerarens intyg om att det är ett egenförfattat program samt en tillåtelse att det får sändas ut via radio. Vad gäller piratkopiering framställs den som skadlig för datorbranschen och resulterande i högre utvecklingskostnader. Samtidigt påpekas det hur privatkopiering faktiskt är tillåten – det är endast kommersiell försäljning som är förbjuden enligt lag. Denna distinktion kommer också att ha bäring på senare diskussioner kring fildelning. Till exempel så uppstår juridisk-tekniska diskussioner kring vad som kan avses med delning ”i begränsad omfattning” (vilket är det som omfattas av privatkopieringsrätten) samt vilka lagringsmedier som kan betraktas som ”särskilt ägnade för privatkopiering” eller inte (vilket omtalas i privatkopieringsersättningen, tidigare benämnd kassettersättningen). Gränser som blir alltmer suddiga i ett digitalt medielandskap.

Det är givetvis intressant att se hur de teman som återkommer i *Datorernas värld* i hög grad förekommer i nutida diskussioner. Personlig integritet, piratkopiering, utbildning via nätet, teknostress och artificiell intelligens är fortfarande heta ämnen, om så i form av NSA-övervakning, fildelningslagstiftning, MOOC-kurser eller mediedieter.[16] Det är på många sätt slående hur de frågeställningar som vädras i *Datorernas värld* då med lätthet skulle kunna förekomma i en debatt idag. När blicken lyfts en aning och *Datorernas värld* placeras i sin mediala samtid framstår ytterligare en mycket tydlig tematik, nämligen intermedialitet. Med intermedialitet avses samspelet mellan olika modaliteter och estetiska uttryck i medier, konst eller populärkultur. Vad gäller *Datorernas värld* blir förstås kassetten, hemdatorn och radion en uppenbar sådan intermedial triad. I detta möte mellan medier finns relationer värda att utforska både i ett

historiskt perspektiv, men också som avbrott eller förlängningar till vår samtida medieekologi.

Kassetten, radion och hemdatorn som mediehistoriskt forskningsområde

Kassetten och hemdatorn kom, i samspel med andra medier, att utgöra en grund för den fildelningskultur vi lever med idag. Som tidigare nämnts är vad vi kan kalla för fildelningens intermediala historia ett på många sätt förbisett område i digitaliseringens mediehistoria och tidigare studier är få. Fildelning uppfattas av de flesta som ett nytt men samtidigt välbekant fenomen som uppstod i och med internets utbredning.[17] Fildelning har dock en intressant och på många sätt outforskad historia som sträcker sig betydligt längre än ett decennium tillbaka.

Med utgångspunkt i domesticeringen av hemdatorn på 1980-talet kan man schematiskt identifiera ett antal områden där kassettens mångsidighet utgör viktiga delar i fildelningens mediehistoria.

1. *Fildelning via radio.* Ansatsen att bedriva publik trådlös fildelning är på många sätt en historisk knutpunkt för den fildelningskultur och mediekonvergens som uppstod senare. Förutom att dokumentera denna förbisedda del av svensk mediehistoria är det också viktigt att analysera samspelet mellan mediers kapacitet och de praktiker som växte fram. Till exempel är det uppenbart hur en demokratiserande ambition växer fram och yttrar sig i folkbildande ideal, men där finns också flera konkreta ansatser som utvecklingen av jämlika och kompatibla programmeringsspråk (BASICODE) tänkta att fungera både för radiosändningar och för de olika hemdatorplattformar som då var populära.

2. *Fildelning i fysiska nätverk.* Kassetten som lagringsmedium möjliggör också att användare säljer, byter och ger kassetter till varandra och att kassetten därmed görs till ett tidigt socialt medium bland hemdatoranvändare. Tack vare kassettens behändiga format kan också den reguljära postgången användas för att skicka kassetter till mer långväga vänner och bekanta. Medieforskning har undersökt användningen av kassetter i olika nätverk, alltid med fokus på musik eller tal, men aldrig tidigare med fokus på datorkod och dess unika multimediala kapacitet och betydelse för fildelningens framväxt.[18]

Turbo 250 av Mr. Z – en av de många snabbladdare som utvecklades.

3. *Fildelning via tidskrifter och fanzines.* Kassettens fysiska storlek medför att tidskrifter och fanzines börjar inkludera kassetter med datorprogram i sin distribution. I Sverige fungerar till exempel Joystick Computer Club som en kanal för distribution av användarskapade datorprogram. Även mer kommersiella tidskrifter inkluderar kassetter med datorprogram och antyder att fildelning tidigt innebar en spänning mellan amatör och professionell, mellan konsument och producent och mellan kommersiell verksamhet och hobby.

4. *Kassettens materiella begränsningar som kreativ kraft.* Det faktum att kassetten var en lagrings- och överföringsteknologi med liten bandbredd drev användare att utveckla olika former av komprimeringsmjukvara. Mer generellt visar detta hur datorn också kom att bli ett verktyg för att överkomma mediers begränsningar och skapa kreativa digitala lösningar.

Utifrån dessa fyra områden är det fullt möjligt att resonera om hur olika medier samverkade och hur detta lade grunderna för den bredare fildel-

ningskultur som växte fram kring millenieskiftet. Den interaktion som kan spåras mellan hemdatorer, kassetter, radio, tidningar och postgång vid mitten av åttiotalet antyder helt enkelt den riktning fildelningen tar därefter, och förutsäger på många sätt hur dagens medier fungerar (trådlöst, ständigt närvarande, som sammanblandningar av konsumtion och produktion, och med analoga och digitala medier i samspel). I sammanhanget kan det för övrigt noteras att dagens ideligen uppdaterande medielandskap genererat ett intresse för bortglömda medieteknologier; inom ett forskningsområde som mediearkeologi, som vuxit fram under senare år, finns ett tydligt intresse för den här typen av frågeställningar.[19]

Flera forskare menar dock att det inte finns en tydlig uppdelning mellan nya och gamla medier.[20] Snarare sker medieutvecklingen genom att nya medier övertar, eller remedierar, egenskaper från äldre medier: ”Vi benämner representationen av ett medium i ett annat remediering, och vi argumenterar för att remediering är en kännetecknande aspekt av nya digitala medier.”[21] Remedieringsteorin menar följaktligen att det ”gamla” alltid är synligt i det ”nya”. Ett mediearkeologiskt perspektiv menar dock att det är minst lika viktigt att leta efter det nya i det gamla.[22] Mediearkeologiska studier kan därmed sägas ha två mål: att studera de motiv och egenskaper som ständigt återanvänds i medieutvecklingen; och sedan att studera hur dessa diskurser och formuleringar tagit form i specifika medieteknologier och system i olika historiska kontexter.[23]

Inom detta område är det också viktigt att beakta datorkodens förmåga att representera andra medier.[24] Ursprungligen var datorkod ett område som endast behärskades av professionella programmerare, men i och med att billigare hemdatorer och mobila lagringsmedier (kassetter) dök upp på konsumentmarknaden möjliggjordes en ny praktik: fildelning. Det blir i detta fält särskilt intressant att försöka formulera mer generella utsagor om digital materialitet och samspelet mellan medieteknologier, vardaglig kreativitet och social interaktion.[25] Behovet av att ta hänsyn till specifika medieteknologier utifrån deras materiella kapaciteter och kassettens materiella förutsättningar har tidigare redogjorts för.[26] I detta fall är det emellertid samspelet mellan olika medie-materiella kapaciteter som väcker speciellt intresse, och då särskilt hur kassettens och hemdatorns relation kan placeras i ett samtida sammanhang. Utifrån denna kartläggning kan man sedan resonera kring kontinuiteter och avbrott i relation till dagens digitala medielandskap.

Fildelning före internet

Detta kapitel har dragit upp ett antal riktlinjer för en begynnande kartläggning av fildelningens mediearkeologi. Hemdatorn, kassetten och radion utgör naturligtvis ett mellanspel där både föregående och efterkommande intermediala samspel kommer att behöva ritas in på kartan. Till exempel, kort efter kassettens glansdagar som lagringsmedium, tog disketten över som dominerande lagringsteknologi. Det samspel mellan hemdatorn, kassetten och radion som skisserats här utgör alltså endast en kort – men betydelsefull – fas i kartläggningen av kontinuiteter och avbrott kring fildelning före internet. Förutom att disketten blev ett viktigt lagringsmedium, med egna distinkta praktiker (till exempel designade diskettfodral, bifogade brev), finns förstås en uppsjö av intermediala relationer värda akademisk uppmärksamhet. Detta innefattar till exempel ASCII-grafik, arbetsfördelning i demos, crackintron, copypartyn, samt reklam och annonser rörande datorer.[27]

De tidslinjer som korsas i mediearkeologiska studier är ofta intrikata. Nya medier blir gamla, men gamla medier kan också återuppstå på olika sätt. Gamla medier kan också visa på hur praktiker eller embryon till praktiker existerat under lång tid men inte realiserats eller nått en kritisk massa. Döda medier kan därför återuppstå på olika sätt, och alla medier var nya när de introducerades. Det finns därför en generell poäng i att inte enbart hänge sig åt det som är hajpat utan att också återbesöka eller för den delen återuppliva döda, bortglömda och överspelade medier i en ambition att inte bara förstå det ”nya i det nya” utan också att förstå det ”nya i det gamla” och det ”gamla i det nya”.

Vad gäller fildelningens mediearkeologi finns enstaka studier och begynnande projekt, och detta kapitel har argumenterat för hur tiden och området kring hemdatorns domesticering och dess intermediala praktiker kan utgöra en spännande och relevant startpunkt. Hemdatorn, kassetten och radion visar tydligt på hur synergier sker mellan etablerade (”gamla”) medier och nya. Detta kapitel har således föreslagit fyra riktningar som tar sin utgångspunkt i kassetten som materiell teknologi: fildelning via radio; fildelning i fysiska nätverk; fildelning via fanzines och magasin; samt kassettens materiella begränsningar som kreativ kraft. Som exempel på den första riktningen antyder radioprogrammet *Datorernas värld* på flera sätt hur fildelning kom att utvecklas – och långt senare som en trådlös kontinuerlig växelverkan mellan konsumtion och produktion i en sorts återkommande intermedialt samspel mellan gammalt och nytt.

Noter

1. Med ”interaktionslogik” avser jag hur gränssnittets interaktionsmöjligheter programmerats och därmed ger potential, men också sätter gränser, för hur mjukvaran kan användas.
2. June Crawford, Susan Kippax, Jenny Onyx & Una Gault, *Emotion and gender: Constructing meaning from memory* (Thousand Oaks: SAGE, 1992).
3. Jenny Onyx & Jennie Small, ”Memory-work: The method”, *Qualitative Inquiry*, vol. 7, nr 6, 2001; Jeff Hearn, ”Autobiography, nation, postcolonialism and gender relations: Reflecting on men in England, Finland and Ireland”, *Irish Journal of Sociology*, vol. 14, nr 2, 2005.
4. Dylan E. Wittkower, ”A phenomenology of sharing on SNS”, *Social media: The fourth annual transforming audiences conference* (London: University of Westminster, 2013).
5. Virginia Braun & Victoria Clarke, ”Using thematic analysis in psychology”, *Qualitative Research in Psychology*, vol. 3, nr 2, 2006; Susanna Hornig Priest, *Doing media research: An introduction*, 2:a uppl. (London: SAGE, 2010).
6. *Datorernas värld* 9/1 1985.
7. N. Katherine Hayles, ”Print is flat, code is deep: The importance of media-specific analysis,” *Poetics Today*, vol. 25, nr 1, 2004.
8. *Datorernas värld* 11/11 1985.
9. Det kan också noteras att det i ett reportage i *Datorernas värld* 9/12 1985 förklaras hur inte bara FM-radio används för fildelning. Reportaget beskriver hur kortvågsradio används för att ”snappa upp” teleprintersignaler från nyhetsbyråer (till exempel TT eller AP) som sedan avkodas med hjälp av en hemdator. Förutom att detta visar på den kulturella längtan efter datormedierad kommunikation är det ytterligare en aspekt av fildelningens mediearkeologi som är värd att undersöka vidare.
10. *Datorernas värld* 9/1 1985. Här kan en jämförelse göras med ”movieboxen” vid videoapparaternas intåg i de svenska hemmen.
11. BBS var en databas med tillhörande programvara som tillät användare att till exempel ladda upp/ned program samt skicka och ta emot meddelanden. Kommunikationen med BBS:er skedde vanligtvis via modem över telefonnätet.
12. Likaså här kan en jämförelse med smartphone-bruket idag göras – där barn och unga får ta över sina föräldrars ”förbrukade” modeller.
13. Jörgen Nissen, *Pojkarna vid datorn: Unga entusiaster i datateknikens värld* (Stockholm: Symposion graduale, 1993).
14. Måns Svensson, Stefan Larsson & Marcin de Kaminski, ”The research bay: Studying the global file sharing community”, *Law and society perspectives on intellectual property law*, red. William T. Gallagher & Deborah Halbert (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
15. *Datorernas värld* 26/1 1985.
16. Med NSA-övervakning avses den medieström som följde på Edward Snowdens

läcka kring hur National Security Agency samarbetat med andra aktörer kring lagring och övervakning av privatpersoners kommunikation. MOOC är en förkortning för Massive Open Online Course, det vill säga fritt tillgängliga ”datoriserade” distanskurser baserade på till exempel videoföreläsningar, prov med automatiserad rättning, diskussionsforum etcetera. Den ökande användningen av digitala medier har också medfört, både vetenskapliga och mer populärvetenskapliga, uppmaningar kring att ”växla ned”, ”ta pauser”, ”fundera på ens mediebruk” och att ”inte låta sig styras av medierad social interaktion”. Singularitet är ett begrepp som enkelt uttryckt avser tidpunkten då artificiell intelligens uppnått samma komplexitet som den mänskliga hjärnan och där den tekniska utvecklingen därmed ligger bortom mänsklig spekulation.

17. Jonas Andersson, ”The origins and impacts of the Swedish file-sharing movement: A case study”, *Journal of Peer Production*, nr 00, 2011.
18. Karin Bijsterveld & Annelies Jacobs, ”Storing sound souvenirs: The multi-sited domestication of the tape recorder”, *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*, red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009); N. Katherine Hayles, ”The materiality of informatics: Audiotape and its cultural niche”, *The design culture reader*, red. Ben Highmore (London: Routledge, 2008).
19. Bortglömda medieteknologier: Charles R. Acland, red., *Residual media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); G. Hertz & Jussi Parikka, ”Zombie media: Circuit bending media archaeology into an art method”, *Leonardo*, vol. 45, nr 5, 2012. Mediearkeologi: Erkki Huhtamo & Jussi Parikka, red., *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (Berkeley: University of California Press, 2011); Siegfried Zielinski, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
20. Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree, red., *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2003).
21. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 45.
22. Jussi Parikka, *What is media archaeology?* (Malden, Mass.: Polity Press, 2012).
23. Erkki Huhtamo, ”Resurrecting the technological past: An introduction to the archeology of media art”, *InterCommunication*, nr 14, 1995.
24. David M. Berry, *The philosophy of software: Code and mediation in the digital age* (Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011); Janet H. Murray, *Inventing the medium: Principles of interaction design as a cultural practice* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012).
25. Digital materialitet: Matthew Fuller, *Media ecologies* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007); N. Katherine Hayles, *My mother was a computer: Digital subjects and literary texts* (Chicago: University of Chicago Press, 2005); Jeremy Packer &

Stephen B. Crofts Wiley, ”Introduction: The materiality of communication”, *Communication matters: Materialist approaches to media, mobility and networks*, red. Packer & Crofts Wiley (London: Routledge, 2012). Samspelet mellan medieteknologier och vardaglig kreativitet och social interaktion: Rob Kitchin & Matthew Dodge, *Code/space: Software and everyday life* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011); Niels van Doorn, ”Digital spaces, material traces: How matter comes to matter in online performances of gender, sexuality and embodiment”, *Media, Culture & Society*, vol. 33, nr 4, 2011.

26. Matthew G. Kirschenbaum, *Mechanisms: New media and the forensic imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008); Jesper Olsson, *Remanens eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi* (Hägersten: CO-OP, 2011).
27. ASCII-grafik avser ett slags textbaserad visuell konstform som använder skrivtecken som byggstenar för större figurativa framställningar. Demos är program som utgör demonstrationer av programmeringskunskaper och skicklighet rörande till exempel musik och grafik. Ett crackintro är en föregångare till demon, som med text, ljud och bild visar vilken individ eller grupp som knäckt en viss programvara eller spel. Ett copyparty avser en fysisk träff (ofta på skolor) där datorintresserade sågs för att fildela, programmera, spela och umgås. En slags föregångare till dagens LAN (till exempel Dreamhack).

Från lagringskultur till streamingkultur

Om att skriva samtidens näthistoria

RASMUS FLEISCHER

Under det tidiga 2000-talet stod hårddisken i centrum för det vardagliga bruket av informationsteknologi. Det fanns goda skäl att tala om en digital ”lagringskultur”, som Pelle Snickars gjorde i en essä från år 2010.[1] Men redan nu, ett fåtal år in på 2010-talet, börjar denna lagringskultur framstå som ett passerat stadium i internets historia. Mediehistorien förefaller ha tagit en ny riktning: uppåt, mot det så kallade Molnet. Det här kapitlet är ett försök att närma sig frågan om hur detta pågående teknik- och kulturskifte kan begripas.

Lagringskulturen

En preliminär definition av den digitala lagringskulturen kan ta fasta på tre aspekter. För det första att datoranvändare i allmänhet satte ett värde i att ha filer lagrade i ett lokalt arkiv, så att de förblir tillgängliga oavsett om det finns en aktiv uppkoppling mot internet. För det andra att användarna tenderade att lägga en betydande tid på att sortera och gallra bland filer för att skapa ordning i det lokala arkivet. För det tredje att masskonsumtionen av hemelektronik i väsentlig grad underblåstes av en ständigt ökad efterfrågan på digitalt lagringsutrymme.

Nollnolltalet gjorde oss alla till arkivarier.[2] Vi upprättade digitala arkiv i megabyte, gigabyte och terabyte. Persondatorns hårddisk tenderade att bli den plats där vi lagrade såväl text och foto som musik och film – och för varje år lagrade vi allt mer data på våra hårddiskar. Därtill skaffade vi mp3-spelare som vi fyllde med musik och digitalkameror som lät oss ta tusentals högupplösta fotografier som hamnade på datorns hårddisk. Vi

nedtecknade våra tankar i bloggar där äldre inlägg hela tiden fanns prydligt insorterade i högerspalten under rubriken ”arkiv”. Vi kollade e-posten genom att ladda ned den till vår egen dator och behöll sedan viktiga meddelanden genom att sortera in dem i mappar. Att sortera data i hierarkiska katalogstrukturer var en central del av vårt vardagliga datorbruk.

Lagringskulturen bildade även den nödvändiga grunden för framväxten av fildelningsnätverk. Fildelning enligt principen P2P (*peer-to-peer*) innebär att varje dator som ansluts till nätverket även kan fungera som en server. Tendensen till decentralisering av datalagringen drogs där till sin spets. Samtidigt underlättade fildelningen en hamstring av kulturprodukter – att ladda ned mer film och musik än man någonsin får tid att konsumera – vilket i sin tur bidrog till att öka försäljningen av hårddiskar.

Givetvis bidrog fildelningen även till att öka efterfrågan på bandbredd, men i någon mening var bandbredden ändå sekundär i förhållande till lagringskapaciteten. Lagringskulturen var i högsta grad verksam även *offline*. Ständig uppkoppling mot internet var inget krav för att lyssna på musik eller se på film. Populär mjuk- och hårdvara var konfigurerad för att hamstringen av data skulle fortgå hela tiden: den som ville lyssna på en cd via datorn kanske inte ens märkte att Itunes samtidigt kopierade dess innehåll till hårddisken.

Streamingkulturen

På senare år har så kallad strömmad media, *streaming,* eller strömmande medier etablerat sig som ny standard för distribution av musik och film över internet. Parallellt med detta har flera kulturindustrier tenderat att överge sina tidigare försök att skapa en massmarknad för nedladdade filer. Att sätta en prislapp på varje digitalt ”exemplar” framstår i allt fler fall som en förlegad affärstaktik.[3] I stället saluförs nu musik och film i form av abonnemang av företag som Spotify och Netflix. Samtidigt erbjuder Soundcloud och Youtube en annan typ av plattformar där vem som helst kan lägga upp material för gratis lyssnande eller tittande direkt i webbläsaren. Gemensamt för dessa tjänster är att de har utformats för att tillfredsställa en användare som *inte* bryr sig om att lagra materialet på sin egen hårddisk. När användarna är ständigt uppkopplade via mobilt bredband, blir det möjligt att centralisera datalagringen i det mytomspunna Molnet.

Lagringskulturen tycks därmed vara på god väg att ersättas av någon-

ting annat, som kanske kan kallas för molnkultur eller streamingkultur. Här blir bandbredd viktigare än lagringskapacitet för den enskilde konsumenten, som via streamingtjänster erbjuds tillgång till ett utbud av musik och film som upplevs vara tillräckligt stort. Arkivhållningen överlåts till företag som specialiserat sig på så kallade molntjänster. Ordningen i arkivet upprätthålls inte längre primärt genom sortering och gallring utan genom sökmotorer och automatiserade rekommendationssystem.

Min hypotes är att den digitala lagringskulturen nådde något av en kulmen kring år 2007.[4] Även om den är långt ifrån utdöd, har lagringskulturen sedan dess varit på reträtt, medan en streamingkultur vunnit mark. En bred allmänhet har inte bara anammat ett annat användarmönster utan också en annan idé om vad internet är, bör vara eller kommer att bli. I anslutning till detta skifte går det även att notera etableringen av nya sätt att skriva internets historia. Det har blivit vanligare att se infrastrukturens centralisering som en ofrånkomlig del i den digitala teknikens framsteg. Molnet blir alltså till nätets *telos*.

Detta kan kontrasteras mot en diametralt motsatt historieskrivning som var desto mer populär under de första åren av 2000-talet. Särskilt mot bakgrund av fildelningsnätverkens framväxt, hävdade entusiastiska bedömare att internet är decentraliserat till sitt innersta väsen. Varje försök att centralisera datakraften var, enligt detta synsätt som på senare tid har blivit allt mer sällsynt förekommande, i det långa loppet dömt att misslyckas.[5] I teknikdebatten har nu berättelsen om centralisering trängt undan berättelsen om decentralisering – men det bör understrykas att båda berättelserna är lika teleologiska.

Molnmodernismen

År 2007 inleddes med att Apple Computer, Inc. valde att stryka Computer ur sitt företagsnamn – en signal om att den traditionella persondatorns storhetstid var över. Samma sommar lanserade företaget sin Iphone. Fickdatorn som maskerats till en mobiltelefon blev en formidabel succé och satte standarden för en ny kategori av hårdvara: *smartphone* eller *smartmobil*.[6] Tre år senare kom dess storasyskon Ipad: en handdator som inte heller kallas för dator utan för *tablet* eller *surfplatta*. På bara några år har dessa produkttyper fått ett mycket stort genomslag: enligt 2013 års svenska internetstatistik innehar två tredjedelar av befolkningen en smartmobil, medan en tredjedel har tillgång till surfplatta.[7]

Nu står det alltså klart att massmarknaden för elektronik har genomgått en snabb och grundlig metamorfos. En rad tidigare succéprodukter har marginaliserats: mp3-spelaren, digitalkameran och läsplattan. Gemensamt för dessa var dels att de var monomediala (alltså specialiserade på ljud, bild respektive text), dels att de var fullt funktionella även *offline* (tack vare den inbyggda datalagringen). Dessa produkters funktioner har nu assimilerats i smartmobiler och surfplattor – multimediala enheter som bygger på ständig uppkoppling mot molnet. I takt med att streamingkulturen får fäste, blir alltså bandbredd viktigare än lagringsutrymme.

Detta teknik- och kulturskifte rymmer även en finansiell aspekt: på marknaden för hårdvara har det nu blivit standard att handla på kredit. I stället för att köpa en pryl och betala hela kostnaden direkt, får man nu prylen som bonus när man förbinder sig att betala månadsvis för ett abonnemang på uppkoppling och underhållning.

Låt mig nu föreslå ett nytt begrepp: *molnmodernism*. Det är en lämplig benämning på den ideologiska hållning som bejakar den ovan nämnda utvecklingen. För en molnmodernist är det självklart att prioritera bandbredd framför lagringsförmåga i den personliga konsumtionen av hårdvara. Vanliga konsumenter ska helst aldrig behöva ladda ned några filer. De ska slippa att träda in i rollen som amatörarkivarier, aldrig ägna tid åt att sortera eller gallra bland filer, inte heller bekymra sig om säkerhetskopiering. Allt ska helst bara finnas där – ögonblickligen tillgängligt via en sökmotor eller ett rekommendationssystem.

Under 2008 fick molnmodernismen sitt breda genombrott i svensk offentlighet. Tanken på ständig uppkoppling till molnet blev en del av den identitet som konsumerades vid köpet av viss hårdvara och mjukvara. I centrum för intresset stod Spotify, som särskilt under sensommaren 2008 fick exceptionellt stor uppmärksamhet i såväl nya som gamla medier.[8] Tydligast formulerades kanske den molnmodernistiska ideologin av Andres Lokko, den trendkänslige kolumnisten som sedan länge hade profilerat sig som en populärkulturell modernist, en *mod*. I augusti 2008 förkunnade han den digitala lagringskulturens död:

> Vi klickar bara efter låten i fråga på internet, inte i något personligt sammanställt bibliotek.
>
> Den ständiga uppkopplingen har gjort själva ägandet av en specifik låt irrelevant. Den ligger alltid där ute och skvalpar någonstans. [---]

> Varför ska jag ens låta musiken ta upp plats i datorn när jag bara kan lyssna på den när och var jag vill?[9]

Att lagra filer på en hårddisk har blivit lika otidsenligt som att spara pengar på banken – åtminstone om vi ska tro på molnmodernisterna.[10] Datalagring ses inte längre som något för amatörer, utan kan lugnt överlåtas till så kallade molntjänster. Enligt detta synsätt är det först i molnet som nätet kommer till sin rätt.

Molnet är en metafor som i sin gasformighet för tankarna till det immateriella: *allt som är fast förflyktigas*.[11] Men i praktiken handlar det om att datalagring och processorkraft centraliseras till gigantiska industrilokaler, så kallade datacenter, som förbrukar enorma mängder energi. Driftkostnaderna i form av elektricitet och nedkylning har i dessa sammanhang stigit långt över kostnaden för att investera i hårdvara.[12]

Trendspaningar

Molnmodernismens egen historieskrivning gör alltså gällande att all data är förutbestämd att uppstiga till molnet, att P2P-fildelning representerar en historisk parentes och att centralisering av datalagringen är den givna riktning som näthistorien nu måste följa. Vilka är då de argument som underbygger en sådan historieskrivning? En snabb blick på de senaste årens teknikdebatt ger vid handen att argumenten kan delas upp i två kategorier: å ena sidan kortsiktiga trendspaningar, å andra sidan teorier om långa industriella strukturcykler.

Ett exempel på det förstnämnda är en undersökning som år 2009 rapporterades i *Wired* och fick stort genomslag i internationell nyhetspress, med rubriker av typen ”P2P är passé”.[13] Där gjordes en uppskattning av hur stora delar av den totala datatrafiken på internet som utgjordes av å ena sidan P2P-fildelning och å den andra streamingtjänster. I dessa sammanhang syftade streaming i första hand på Youtube, Netflix och en handfull liknande videotjänster. Video kräver ju betydligt större bandbredd än ljud, för att inte tala om text. Hur skrivna ord överförs på nätet blir en rent försumbar sak när trender ska utläsas ur relativa trafikmängder. Metoden är alltså föga användbar när det gäller att belägga ett bredare skifte från lagringskultur till streamingkultur. Det bör också nämnas att P2P-fildelningen fortsatte att växa i absoluta trafiktal – tillväxten var bara inte lika snabb som den totala nättrafikens tillväxt. Att detta räckte

för att utpeka fildelningen som döende tyder både på kortsiktighet och på en extrem tillväxtfixering.

Efter 2009 har liknande mätningar – utförda av företag med koppling till telekomindustrin – lett till återkommande rubriker om fildelningens död. Men det var faktiskt först i slutet av 2013 som några av dessa siffror visade på en *absolut* nedgång i den totala bandbredd som används för fildelning, och då endast i USA, medan fildelningstrafiken i Europa fortsätter att öka.[14] Nämnas kan också att andelen fildelare i Sveriges befolkning sedan 2008 har legat stabilt kring ungefär 20 procent.[15]

Strukturanalyser

Kortsiktigheten i de nyss nämnda trendspaningarna kan kontrasteras mot hur andra bedömare vill begripa molnfärden i ett långt ekonomiskt-historiskt perspektiv. Tim Wu hävdar i sin uppmärksammade bok *The master switch* (2010) att alla historiens informationsteknologier följer en identisk utvecklingscykel, från öppenhet till monopolisering, vilket skulle betyda att visioner om ett öppet internet är dömda att misslyckas. Hans argumentation inskränker sig dock till det episodiska, och tesen är alltför diffus för att kunna falsifieras. Ingenstans förklarar Wu varför den påstådda cykeln skulle vara ofrånkomlig. Inte heller diskuteras variationer i cykelns längd eller vad som krävs för att en ny informationsteknologi ska bryta de gamla monopolen så att cykeln kan startas på nytt.[16]

En liknande argumentation, men aningen grundligare genomförd, återfinns hos Nicholas Carr, vars bok *The big switch* utkom synnerligen lägligt sommaren 2008, just då molnmodernismen fick sitt breda genombrott. Där framhävs vissa strukturella likheter mellan de tre industriella revolutionerna, som i alla tre fall har kretsar kring någon *general purpose technology*. Som bekant var ångmaskinen central för den första industriella revolutionen i slutet av 1700-talet. Mot slutet av 1800-talet inleddes den andra revolutionen där el- och förbränningsmotorerna stod i centrum. Den tredje industriella revolutionen kretsar kring mikroelektronik. Carr konstaterar att ångmaskinen visserligen inte lämpade sig för centralisering, men ser däremot stora likheter mellan den andra och tredje industriella revolutionen, närmare bestämt mellan elnätets utbyggnad och internets.

För ungefär hundra år sedan inleddes en utveckling där industriföretag slutade att driva egna kraftverk, för att i stället förlita sig på el från fjärran

belägna kraftverk. Utbyggnaden av ett heltäckande kraftnät kan i detta sammanhang beskrivas som en historisk rörelse i termer av *streaming*: elektricitet började strömma från molnet! Carrs tes är att internets decentralisering rent objektivt tyder på omognad och ineffektivitet. Endast hårdvaruleverantörerna vinner på en decentraliserad infrastruktur. Alla övriga gynnas av vägen till molnet, eftersom det är rationaliseringens väg. Utvecklingen är alltså oundviklig. Internet är inget fundamentalt nytt utan bara en i mängden av industrier som går samma väg mot ökad standardisering, rationalisering och centralisering. Att varje företag och hushåll ska lagra data lokalt på egna hårddiskar kommer snart att te sig nästintill otänkbart, ungefär som att varje företag och varje hushåll skulle generera sin elektricitet lokalt i ett eget kraftverk.[17] (Uppenbarligen lägger inte Carr någon vikt vid miljörörelsens visioner om en mer decentraliserad energiförsörjning, med ett solkraftverk på varje hustak.)

The big switch är en populärt hållen framställning, helt utan hänvisningar till tidigare forskning. Men i vissa avseenden kan ändå sägas att boken knyter an till en tydlig forskningstradition som intresserar sig för återkommande, cykliska mönster i kapitalismens historia. Man brukar tala om en strukturanalytisk ansats, där föregångsgestalterna heter Nikolai Kondratieff och Joseph Schumpeter, medan ekonomihistorikern Lennart Schön utgör dess främste representant i samtida svensk forskning.[18]

Enligt den strukturanalytiska ansatsen följer kapitalismen en stadig grundrytm. Ovanpå de vanliga konjunkturernas upp- och nedgångar rör sig ekonomin i större strukturcykler på 40 till 50 år, vilka interpunkteras av kriser. Varje ny strukturcykel hänger samman med en teknisk innovation och det är endast genom krisens skapande förstörelse som vägen kan röjas för ett nytt tekniskt genombrott. Cykeln består i sin tur av två faser, vilka nästan kan liknas vid in- och utandning.

Först kommer cirka 20 år av *strukturomvandling*, då olika former av infrastruktur måste byggas ut för att den nya innovationen ska kunna tas i bruk. Priserna stiger, inflationen är hög och skuldsättningen växer snabbare än produktionen. Karakteristiskt för en strukturomvandling är att resurser omfördelas mellan olika branscher, ofta med följden att vissa branscher helt slås ut.

Därefter följer 20 till 25 år av *strukturrationalisering*, då de tidigare investeringarna ger frukt i form av ökad produktion. Priserna pressas nedåt, skulder betalas tillbaka och klyftorna tenderar att minska. Under rationaliseringsfasen präglas samhället i sin helhet av standardisering. Inom

varje bransch koncentreras nu arbetskraft och resurser till de allra effektivaste företagen. Konkurrensens offer blir nu inte särskilda branscher, utan de mindre lönsamma företagen inom varje bransch.

Internets rörelse mot centralisering av datakraft i Molnet innebär definitivt att resurser koncentreras hos ett fåtal jättelika företag. Här finns, som Carr påpekar, en parallell till de industriella strukturrationaliseringar som har inträffat flera gånger tidigare i historien. Frågan är bara vad en sådan analys har att tillföra till förståelsen av nätets historia och framtid. För att besvara detta krävs en närmare blick på periodiseringarna.

Ur ett strukturanalytiskt perspektiv står klart att den ekonomiska krisen på 1970-talet var en strukturkris som inledde en ny strukturcykel, kretsande kring mikroelektronik och digitalisering. Som i alla strukturcykler skedde efter cirka 20 år ett skifte från en omvandlingsfas till en rationaliseringsfas. Det ligger då nära till hands att associera detta skifte med internets genombrott i mitten av 1990-talet. Likartade periodiseringar görs av såväl Lennart Schön som Nicholas Carr. Därifrån är det inte långt till antagandet att internet *i sig* handlar om att rationalisera bruket av mikroelektronik. Detta skulle betyda att mikroelektronikens tid som samhällsomvälvande innovation sedan länge är förbi och att internet i första hand ska förstås i termer av standardisering, stabilisering och effektivisering. Men det är uppenbart att en sådan analys är alldeles för svepande för att bidra till förståelsen av de senaste 20 årens stormiga näthistoria. Analysen tycks mest peka fram mot ett gigantiskt frågetecken: utifrån ett strukturanalytiskt perspektiv befinner vi oss nämligen, sedan 2007–2008, i en ny strukturkris. Om vi ska klamra oss fast vid denna teoribildning, blir vi tvungna att bestämma oss för om Molnet hör till slutfasen av en tidigare rationaliseringsfas, eller om det tvärtom representerar början på en ny strukturomvandling som kanske rentav pekar bortom det vi i dag känner som internet.

Följaktligen har den strukturanalytiska ansatsen ett mycket begränsat värde när det kommer till att begripa de förhållandevis snabba rörelserna i internets historia. Näthistorien rymmer alltför många tvära kast för att den ska kunna reduceras till blotta upprepningen av en industriell strukturcykel. Därför finns också skäl att förbli skeptisk till den profetia som Nicholas Carr framförde i *The big switch*. Den enkelriktade teorin om infrastrukturens ofrånkomliga centralisering bör utmanas av en mer flerdimensionell mediehistoria. Ett steg i sådan riktning blir att analysera

hur olika funktioner i den digitala medietekniken – beräkning, lagring, kommunikation – förhåller sig till varandra.

Lagbundenheter

Innan molnet började uppfattas som den digitala medieutvecklingens givna riktning, förekom andra slags resonemang om varför den ena eller andra utvecklingsriktningen låg i teknikens natur. Spekulationerna om de digitala mediernas framtid tog tidigare ofta avstamp i påstådda lagbundenheter om hur teknikens kapacitet i olika avseenden ökar exponentiellt. Genom att rita upp kurvor och följa dessa in i framtiden gick det att underbygga diverse drastiska profetior.

Olika så kallade lagar formulerades i fråga om såväl datorernas beräkningskraft, som för lagringsutrymme och kommunikationens bandbredd. Detaljerna varierade, men kontentan var att den digitala tekniken överlag blir billigare, om man mäter den prestanda som man får för en given summa pengar. Kurvorna pekade dock på att vissa tekniska funktioner blev billigare i snabbare takt än andra, vilket kunde tolkas som en indikator på hur internet skulle utvecklas.

Mest känd är Moores lag som stipulerar att beräkningskraften i nytillverkade mikroprocessorer ökar exponentiellt i en takt som motsvarar en fördubbling åtminstone vartannat år – ofta anförs 18 månader som tiden det tar att uppnå fördubblad hastighet.[19] Detta förhållande har sedan kontrasterats åt två håll. Å ena sidan talar Kryders lag om hur mycket data som kan lagras per diskyta i en hårddisk, där den exponentiella ökningen uppges gå ännu snabbare.[20] Å andra sidan har det formulerats en Nielsens lag om att bandbredden i internetuppkoppling för privatpersoner också ökar exponentiellt, men i en något långsammare takt än den ökande kapaciteten i mikroprocessorer.[21]

Tills nyligen har alla dessa tre tendenser varit möjliga att utläsa ur siffror som sträcker sig åtminstone ett kvartssekel tillbaka i tiden. För dem som räknade med att kurvorna skulle fortsätta sin exponentiella ökning in i framtiden, blev det av särskilt intresse att fråga sig hur de tre ökningstakterna förhåller sig till varandra. Slutsatsen blev då alltså att bandbredden ökar långsammast, medan lagringsutrymmet ökar snabbast. Detta kunde med lätthet tolkas som att lagringskulturen sannolikt skulle befästa sig och bli än mer utpräglad.

I början av 2008 gjordes en intressant förutsägelse av industridoktoran-

den Daniel Johansson, som forskar kring digital musikdistribution. Han utgick från Kryders lag om den ökande kapaciteten i digitala lagringsmedier. Kontentan var att om den exponentiella ökningen fortsätter så kommer vi inom en inte alltför avlägsen framtid att få tillgång till portabla musikspelare med utrymme för att lagra all musik som någonsin blivit utgiven.[22] Det skulle då heller inte finnas några praktiska hinder mot att kopiera ”all musik” från person till person, utan att ens ta omvägen via internet – en möjlighet som uppenbarligen skulle ha potential att underminera upphovsrätten. Lika svindlande tedde sig frågan om hur en enskild individ skulle klara av att navigera i ett sådant överflöd.[23] Daniel Johansson beräknade att en musikspelare av detta slag skulle finnas på marknaden omkring år 2020.[24]

Men konsumentmarknaden för hårdvara kom att utvecklas i en helt annan riktning. Den exponentiella ökningen av lagringsutrymme i bärbara enheter tycks ha stannat av tämligen abrupt. Här finns inte utrymme att diskutera de möjliga skälen till detta, men det är värt att peka på samtidigheten i vad som skett på hårdvarumarknaden och i nätets infrastruktur.

Antalet sålda hårddiskar i världen nådde en toppnotering år 2010, för att sedan minska. Till en början kunde minskningen förklaras av en översvämning i Thailand på hösten 2011, som även drabbade komponenttillverkare med följden att det faktiskt uppstod brist på hårddiskar och stigande priser. Men det skedde aldrig någon återhämtning – i stället fortsatte antalet sålda hårddiskar att minska, medan priserna stabiliserades på den högre nivån.[25] Samtidigt skedde under 2012 en kraftig konsolidering inom hårddiskindustrin. Marknaden domineras nu helt av två stora företag, som slipper den hårda konkurrens som tidigare bidrog till att göra hårddisklagring allt billigare.[26]

Ännu så länge fortsätter ökningen av genomsnittligt lagringsutrymme i varje ny hårddisk.[27] Men även om man väljer att räkna i totalt antal petabyte i hårddiskar som säljs på konsumentmarknaden så märks en fallande tendens sedan 2011.[28] Delvis beror detta på att hårddiskarna successivt är på väg att ersättas av alternativa lagringsteknologier, framför allt så kallade flashminnen.

Flashminnen har flera fördelar. För det första är de *solid state*, det vill säga de saknar rörliga delar vilket gör dem mer tåliga för stötar. För det andra är de betydligt energisnålare än hårddiskar, vilket likaledes har särskild betydelse i mobila enheter. För det tredje är läs- och skrivhastigheten

något högre på ett flashminne. Nackdelen är framför allt en högre kostnad per lagrad datamängd. Därtill är livslängden kortare: medan data på en hårddisk kan skrivas över miljontals gånger innan den lägger av, klarar flashminnet bara några hundra tusen överskrivningar.[29]

Övergången från hårddiskar till flashminnen som lagringsenheter kan sålunda tolkas som en prioritering av mobilitet på bekostnad av kvantitet. Visst är det troligt att kapaciteten i flashminnen kommer att fortsätta öka under kommande år. Men allt tyder på att det pågående teknikskiftet innebär ett definitivt avbrott i den tidigare tendensen till exponentiell ökning i privatkonsumtionen av lagringsmedier.

Konsumtionen

Som redan nämnts, spelade Apple en viktig roll i att från år 2007 staka ut en ny riktning för hårdvarumarknaden. En hastig blick på lagringsutrymmet i Apples bärbara datorer bekräftar bilden av att det tidigare skedde en exponentiell ökning, som nu har stannat av. År 1993 levererades en Powerbook med inbyggd hårddisk på minst 40 megabyte. År 2003 låg hårddisken i en ny Ibook på minst 40 gigabyte. På tio år ökade alltså hårddiskens lagringsutrymme tusenfalt, vilket i runda slängar motsvarar en fördubbling varje år – helt i linje med vedertagna idéer om Kryders lag. Om den exponentiella ökningen skulle ha fortsatt i samma takt, skulle en motsvarande dator år 2013 levereras med 40 terabyte – men så blev inte fallet. Ökningen blev inte tusenfaldig utan blott trefaldig: Macbook från 2008 kom med hårddisk på 120 gigabyte, vilket knappt hade ökats i Macbook Air från 2013 som i stället för hårddisk hade 128 gigabyte flashminne.[30]

Vid en jämförelse av bärbara datorer av laptopmodell verkar det alltså som att ökningen av lagringsutrymme stannade av i slutet av nollnolltalet. Men en sådan jämförelse tar inte hänsyn till att många sedan dess har tenderat att ersätta sin laptop med någon typ av handdator. Den trogna Apple-konsument som för tio år sedan brukade bära runt på en Ibook i ryggsäcken kanske nuförtiden nöjer sig med att ta med sin Iphone när hon går hemifrån. Om man skulle jämföra lagringskapaciteten i de bärbara produkter som människor faktiskt använder så förefaller det troligt att kurvan redan har börjat vända nedåt, åtminstone sedan 2010. Detta skulle i så fall vara en indikation på att den tidigare lagringskulturen är på väg bort – åtminstone i fråga om film och musik, som står för den överväldigande delen av förbrukad bandbredd.

Skiftet mot en streamingkultur hänger samman med ett skifte bort från den stationära eller bärbara persondatorn, till andra typer av mobila enheter som konstruerats för att vara ständigt uppkopplade mot internet. Uppkopplingens bandbredd tenderar att öka för varje år, samtidigt som det inbyggda lagringsutrymmet inte alls ökar i motsvarande grad.

Lagringskvoten

Hur är det då möjligt att historisera det pågående skiftet från en digital lagringskultur till en digital streamingkultur, utan att falla in i den teleologiska idén om att all näthistoria pekar framåt mot Molnet? Jag vill sammanfattningsvis lyfta fram tre nyckelaspekter som bör ges utrymme i den här typen av digital mediehistoria.

För det första: en *kvantitativ ansats* går inte att undvara, inte ens av de mediehistoriker som själva ser sig som kvalitativt inriktade. Det går inte att komma ifrån de materiella gränser som alltid finns för hur mycket data som kan lagras eller överföras. Men för den skull är det inte självklart hur man bäst ska tolka statistik över den digitala medieutvecklingen. För att kunna ifrågasätta vedertagna tolkningar kan det vara nödvändigt att utveckla alternativa metoder för att kvantifiera den materiella medieutvecklingen.

För det andra: ett *längre tidsperspektiv* är nödvändigt för att inte förblindas av de kortsiktiga trendspaningarna. Datorhistorien är ju betydligt längre än internethistorien. Innan persondatorns genombrott, under stordatorernas epok på 1960- och 1970-talen, betraktades datorer i första hand som ett verktyg för centralisering av ekonomi och administration.[31] När det kommer till att skriva audiovisuell mediehistoria, är det eftersträvansvärt att omfatta såväl analoga som digitala medier. Även då kan frågan väckas om Molnet och molnmodernismen verkligen är så nya som det görs gällande. Även radio och television kan ju begripas som strömmande medier, i kontrast till den decentraliserade lagring som skett på skivor och magnetband. Går det rentav att skönja en mediehistorisk pendelrörelse mellan streamingkultur och lagringskultur, mellan decentralisering och centralisering?

För det tredje krävs, särskilt i det längre tidsperspektivet, en *differentiering av medietyper*: ljud, bild, video, programkod och olika former av text. Det kan inte förutsättas att nyttjandet av dessa olika medietyper alltid utvecklas i samma riktning. Men eftersom de nuförtiden färdas i samma

digitala kablar finns alltid en frestelse att utgå från aggregerad data om hur bandbredden används. Som konstaterats ovan, leder en sådan metod till att videomediet överskuggar allt annat. För att undvika detta misstag är det nödvändigt med studier som koncentrerar sig på enskilda medietyper.

Slutligen vill jag helt kort skissera en ännu obeprövad möjlighet att utveckla en kvantitativ metod som samtidigt öppnar för ett längre tidsperspektiv och en differentiering av medietyper. Metoden skulle helt enkelt bestå i att lagringskapacitet divideras med bandbredd. Resultatet av denna division kan benämnas som *lagringskvoten*.

Genom en sådan metod går det exempelvis att få bättre grepp om lagringskapacitetens stagnation i de senare årens Apple-produkter, som diskuterats ovan. För att bedöma denna utveckling i termer av lagringskvot skulle det bli nödvändigt att finna ett sätt att uppskatta den typiska bandbredd som användarna har haft på sina internetuppkopplingar, eller ännu hellre hur mycket bandbredd som de faktiskt har använt.[32]

Troligen vore det mer relevant att göra en motsvarande beräkning i fråga om enbart en medietyp, exempelvis ljud. Åtminstone för en enskild användare vore det en tämligen enkel sak att räkna ut hur många minuter musik som finns lagrad lokalt (i datorn, telefonen eller mp3-spelaren) och dividera detta med hur många minuter musik som under en vecka tas emot från nätet (oavsett om det sker i form av nedladdning eller strömning). Övergången från att lyssna på nedladdad musik i en mp3-spelare till att strömma musik till en smartmobil kan då tveklöst beskrivas i termer av en fallande lagringskvot.

Samma metod vore i princip även möjlig att tillämpa i fråga om analoga ljudmedier under en tidigare epok. Även då går det att tänka sig en jämförelse mellan hur många musikminuter som en person håller lagrad (på grammofonskiva eller kassettband) och hur många musikminuter som tas emot som strömmande media i form av rundradio. Att i efterhand erhålla exakta siffror är troligen omöjligt, men det kan vara möjligt att göra uppskattningar genom att kombinera befintlig försäljningsstatistik med de enkätstudier om medieanvändande som har gjorts. Poängen med ett sådant förfarande skulle ju inte vara att få fram en exakt siffra på lagringskvoten, utan att avgöra i vilken mån den har ökat eller fallit under olika tidsperioder. Om man tittar på det vardagliga bruket av digitala medier i västvärlden, verkar det just nu som att lagringskvotens tendens är fallande. Frågan är bara hur denna tendens ska begripas i ett längre mediehistoriskt perspektiv.

Noter

1. Pelle Snickars, ”Hårddisken och samtiden”, *The story of storage I: Kompendium*, red. Lars Björk, Jānis Krēsliņš & Matts Lindström (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
2. Följande passage baseras på Rasmus Fleischer, *Tapirskrift* (Stockholm: Axl books, 2013), kap. ”Molnbankerna”.
3. Detta betyder inte att exemplarsförsäljningen är en uträknad affärsmodell. Marknaden för e-böcker, som är förhållandevis stor i USA om än inte i Sverige, bygger helt på försäljning av digitala ”exemplar”. Det bör även nämnas att Apple fortfarande har en stor exemplarsförsäljning av musik i sin Itunes Store. På den svenska musikmarknaden dominerar däremot Spotify med sin abonnemangsmodell.
4. Tanken på år 2007 som näthistorisk vattendelare har utvecklats i något större detalj i Fleischer *Tapirskrift*, kap. ”Nätets kontrarevolution”.
5. En tidstypisk företrädare för en sådan teleologi var Andy Oram, som kring sekelskiftet författade en entusiastisk bok om P2P-teknologins möjligheter. Hans idéer influerade i sin tur Lawrence Lessig som blev mycket inflytelserik i sin plädering för en digital deltagarkultur. För en kritisk diskussion av det teleologiska perspektivet hos dessa, se Fleischer, *Tapirskrift*, kap. ”Nätets kontrarevolution”, samt Jonas Andersson, ”Det dumma nätet”, *Efter The Pirate Bay*, red. Jonas Andersson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 57–61.
6. Tim Wu, *The master switch: The rise and fall of information empires* (New York: Knopf 2010), 269f, 290–293.
7. Olle Findahl, *Svenskarna och internet 2013*, https://www.iis.se/docs/SOI2013.pdf, Stiftelsen för internetinfrastruktur.
8. Om hur molnmodernismen vann mark i svensk offentlighet genom att knyta an till den så kallade fildelningsdebatten, se Rasmus Fleischer, ”Femton gastar på död mans kista”, *Efter The Pirate Bay*, red. Jonas Andersson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 259–280.
9. Andres Lokko, ”Internet är allas vår skivsamling”, *Svenska dagbladet* 15/8 2008.
10. Kopplingen mellan moln och finans kan tyckas långsökt, men är mer än bara en metafor. Som konstaterats ovan har det i streamingkulturen blivit standard att hårdvara köps på kredit. Alltså blir det inte längre nödvändigt att spara pengar innan köpet görs.
11. Om hur det gasformade molnet inrättar sig i en längre tradition av att förstå datornätverk via vattenmetaforer, se Fleischer, ”Femton gastar på död mans kista”.
12. Paul T. Jaeger, Jimmy Lin, Justin M. Grimes & Shannon N. Simmons, ”Where is the cloud? Geography, economics, environment, and jurisdiction in cloud computing”, *First Monday*, vol. 14, nr 5, 2009; Tom Vanderbilt, ”Data center

overload", *The New York Times* 14/6 2009; Peter Jakobsson & Fredrik Stiernstedt, "Time, space and clouds of information: Data center discourse and the meaning of durability", *Cultural technologies: The shaping of culture in media and society*, red. Göran Bolin (London & New York: Routledge, 2012), 103–118.

13. Ryan Singel, "Peer-to-peer passé, report finds", *Wired* 13/10 2009, http://www.wired.com/business/2009/10/p2p-dying/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
14. Torrentfreak: "BitTorrent traffic drops in America, grows in Europé", 11/11 2013, http://torrentfreak.com/bittorrent-traffic-drops-in-america-grows-in-europe-131111/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014). Sandvine: "Global Internet phenomena report: 2H 2013", https://www.sandvine.com/downloads/general/global-internet-phenomena/2013/2h-2013-global-internet-phenomena-report-pdf.pdf (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
15. Findahl.
16. Wu.
17. Nicholas G. Carr, *The big switch: Rewiring the world, from Edison to Google* (New York: Norton, 2008).
18. I den journalistiska framställningen hos Nicholas Carr återfinns inga referenser till forskning i denna tradition. Däremot åberopar sig Tim Wu explicit på Schumpeter (Wu 2010, 27f). Följande sammanfattning av den strukturanalytiska ansatsen utgår från Lennart Schön, *Tankar om cykler: Perspektiv på ekonomin, historien och framtiden* (Stockholm: SNS förlag, 2006)
19. Wikipedia: "Moore's law", http://en.wikipedia.org/wiki/Moore%27s_law. (hämtad den 20 november 2013).
20. Chip Walter, "Kryder's law", *Scientific American* 25/7 2005, http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=kryders-law (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
21. Jakob Nielsen, "Nielsen's law of Internet bandwidth", först publicerad den 5 april 1998, uppdaterad 2013, http://www.nngroup.com/articles/law-of-bandwidth/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
22. Daniel Johansson, "The future of private copying", *Digital Renaissance* 27/3 2008. http://www.digitalrenaissance.se/2008/03/27/the-future-of-private-copying/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
23. Just denna känsla av svindel inför en eskalerande lagringskultur var en central utgångspunkt för mig när jag år 2009 författade boken *Det postdigitala manifestet* (Stockholm: Ink bokförlag, 2009). Se särskilt passagerna om "det totala överflödet", en idé som introduceras i § 11 och uttryckligen hänvisas till den tolkning av Kryders lag som föregående år hade gjorts av Daniel Johansson.
24. Johansson.
25. Om minskningen: Charles Arthur, "Hard drive market shrinks in Europe as consumers turn to the cloud", *The Guardian* 2/4 2013, http://www.theguardian.com/technology/2013/apr/02/emea-hard-drive-market-shrinks (senast

kontrollerad den 27 januari 2014). Om stabiliseringen: Joel Hruska, ”HDD Pricewatch: Higher prices are the new normal”, *Extremetech.com* 24/5 2012, http://www.extremetech.com/computing/129874-hdd-pricewatch-higher-prices-are-the-new-normal (senast kontrollerad den 27 januari 2014).

26. Daniel C. Rosenthal, Ethan L. Miller, Ian F. Adams, Mark W. Storer & Erez Zad, ”The economics of long term digital storage”, *The memory of the world in the digital age: Digitization and preservation*, red. Luciana Duranti & Elizabeth Shaffer (UNESCO, 2013), http://www.ciscra.org/docs/UNESCO_MOW2012_Proceedings_FINAL_ENG_Compressed.pdf (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
27. Hårddiskutvecklingen tycks dock inom en inte alltför avlägsen framtid stöta mot en fysikalisk barriär, den så kallade *superparamagnetiska gränsen*. Det går helt enkelt inte att lagra in en obegränsad mängd data på en magnetiserad yta utan att lagringen blir känslig för fluktuationer i temperaturen. Rosenthal m.fl.
28. Arthur.
29. Clayton M. Christensen, *The innovator's dilemma: When new technologies cause great firms to fail* (Cambridge, Mass.: Harvard Business School Press, 1997), 51–55; Rosenthal m.fl.
30. http://www.apple-history.com (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
31. Magnus Johansson, *Smart, fast and beautiful: On rhetoric of technology and computing discourse in Sweden 1955–1995* (Linköping: Tema, Univ., 1997), 27–29.
32. Detta väcker förvisso följdfrågan om hur man ska väga in övergången från tillfällig till permanent uppkoppling till nätet. Kanske det idealiska vore att beräkna lagringskvoten genom att dividera *det faktiskt använda lagringsutrymmet* med *den faktiskt använda bandbredden* under en given tidsperiod.

FRAMFÖR BILDEN

Iscensättningar av koloniala erfarenheter på cirkus och i mänskliga zoon

Svenska affischer i mediesystemet kring 1900

ÅSA BHARATHI LARSSON

I början av juni 1897 kunde man som läsare av tidningen *Kalmar* ta del av en märkvärdig nyhet under avsnittet ”Hvarjehanda”.[1] Det var en anekdot från Motala som handlade om att hela lagret av rotting hade sålt slut i affärerna på grund av de många barn som lekte ”Texas Jack”, det vill säga ”cowboys och indianer”.[2] Enligt skribenten fungerade rottingen som fredspipor och användes så pass mycket under lekarna att de gick sönder. Reportern skrev entusiastiskt att ”alla tuppar i staden ha beröfvats sina mest lysande fjädrar, all anilin har gått åt att färga rödskinnsanleten, och gossarne hafva uppträdt med indianlikt prydda hufvudbonader, ett lätt kattskinn kastadt öfver skuldrorna, rikt fjärderbesatta byxor samt tomahawk i sina händer”.[3]

Upprinnelsen till händelsen var cirkusartisten Carl Max Alexander Rhodins ”Texas Jack”, en så kallad vilda västern-föreställning, som nyligen hade visats under några dagar i Motala.[4] Sedan början av 1890-talet hade Rhodin turnerat med föreställningen och då främst med sin egen cirkusensemble.[5] Inspirationen kom från amerikanen William Fredrick Cody som låg bakom den framgångsrika ”Buffalo Bill’s Wild West”.[6] Orsaken till att vilda västern-föreställningar i Nordamerika och Europa blev så framgångsrika vid sekelskiftet 1900 var att de ansågs vara autentiska – samt förstås att man gjorde ihärdig reklam för dem.[7] Affischen var ett av de främsta annonsmedierna för dessa föreställningar. Jämte dagspressen spred affischen sensationella nyheter om och reklam för dessa showers förmenta realism.

Detta kapitel handlar om affischen som urbant medium. I Norden blev affischer av vilda västern-föreställningar även bärare av en sorts koloniala erfarenheter – spridda till en vid publik. Exotismen kring vilda västern bör alltid ses i ljuset av koloniseringen av Nordamerika och expansionen västerut, en utbredning som då, kring 1900, inte låg alltför avlägset bort i historien – och som i viss mening fortfarande pågick.

Men även annat material som masspress, tidningsannonser, visitkort, programblad och äventyrslitteratur är av betydelse för min analys av olika slags koloniala erfarenheter. En ambition är exempelvis att visa hur vilda västern-föreställningar iscensatte både nostalgiska och moderna, dagsaktuella, koloniala erfarenheter i det sena 1800-talets Skandinavien, med Sverige som primärt exempel. En annan central ambition är att placera in denna visuella kultur i en större mediehistorisk kontext, delvis utifrån W.J.T. Mitchells term ”blandade medier”.[8] Kapitlets syfte är sålunda att diskutera koloniala mediekulturer med exemplet vilda västern-föreställningar så som de iscensattes under det sena 1800-talet. Upplägget är tudelat. Dels diskuterar jag kortfattat affischens genomslagskraft och betydelser vid sekelskiftet 1900. Avsikten är här att rikta strålkastarljuset på affischen som ett medium bland andra medier i sekelskiftets urbana kulturer. Den bild- och textbaserade affischen var ett relativt nytt medium; den massproducerades med hjälp av den nya färglitografitekniken och etablerades i nära samklang med andra medieteknologier. På så vis inlemmades den i tidens mediesystem.[9] Dels undersöker jag hur vilda västernuppträdanden i Sverige medierades genom främst affischen och dagspressen. Dessa händelser jämförs med originalet och föregångaren ”Buffalo Bill’s Wild West”. Hur kunde en amerikansk nöjeskulturyttring, med en specifik amerikansk berättelse, med framgång etableras i Skandinavien? För barnen i Motala var förstås inte ensamma om att iscensätta vilda västern vid Vättern.

Något om kolonialism – och William F. Cody

Anne McClintock hävdar att den europeiska kolonialismen och imperialismen var tätt sammanlänkade med moderniteten – och därför omöjlig att bortse från: ”imperialism is not something that happened elsewhere – a disagreeable fact of history external to Western identity. Rather, imperialism and the invention of race were fundamental aspects of Western, industrial modernity”.[10] McClintock synliggör hur de framväxande

rasteorierna bör förstås som integrerade i den västerländska modernite-ten. Koloniala erfarenheter syftar därför på att kolonisatören och dess allierade i lika hög grad som de koloniserade påverkades av kolonialismen – och att dess kultur formades av kolonialismens idéer och praktiker. Denna återverkan är viktig att ha i minnet.[11]

Vid sekelskiftet 1900 ansågs Norden befinna sig både geografiskt och politiskt i periferin av det större europeiska koloniala projektet.[12] Enligt Magdalena Naum och Jonas M. Nordin har Skandinaviens betydelse i det koloniala projektet schematiskt etablerats i två diametralt motsatta berättelser.[13] Den första betecknar Nordens roll som närmast obefintlig; i den andra hävdas att man, trots de mindre betydelsefulla kolonierna, tjänade på att liera sig med de större europeiska kolonialmakterna.[14] Exempelvis var Sverige i högsta grad en viktig del i den framväxande globala och koloniala ekonomin. Sverige var dessutom en betydande exportör av till exempel järn, trävaror och havre.[15] Med uppdelningen av Afrika på Berlinkongressen 1884 utkristalliserades kolonialismen som en maktkamp mellan flera europeiska stormakter, främst Storbritannien, Frankrike, Nederländerna, Spanien, Portugal, Tyskland och Italien.[16] Men som flera historiker har påpekat berörde det europeiska koloniala projektet även stater som inte tillhörde de stora imperierna, däribland de skandinaviska.[17]

William Fredrick Cody tog ”Buffalo Bill’s Wild West” på en omfattande Europaturné år 1887 genom England, Frankrike, Italien, Österrike, Nederländerna och Tyskland.[18] I samband med jubileumsfirandet av drottning Victorias 50 år på tronen kom hans föreställning naturligtvis till London. Drottning Victoria, som efter maken prins Alberts död varit tämligen frånvarande i den brittiska offentligheten, förvånade alla genom att ta sig till Earl’s Court Arena för att se Codys föreställning, vars ensemble inte fick plats på vare sig Buckingham Palace eller Windsor Castle.[19] Direkt efter föreställningen begärde drottning Victoria att få träffa de amerikanska indianerna för ett möte.[20] Drottningens erkännande fick stor betydelse för showens fortsatta popularitet och spridning i Europa. Drottning Victorias uppskattning och intresse för de amerikanska indianerna i Codys föreställning underströk även vilka som utgjorde huvudattraktionen.[21]

Det finns inga belägg för att Cody besökte Skandinavien. Däremot finns det uppgifter om att både den danska och svenska kungafamiljen såg hans uppträdanden i England under firandet av drottning Victoria i juni 1887.[22] Codys stora genombrott kom emellertid när ”Buffalo Bill’s Wild West” visades som en del i den amerikanska paviljongen på världs-

Cirkus Busch Sioux-Indian-Truppen 1/2 1887, Jönköping, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

utställningen i Paris 1889.[23] Inte långt därefter började flera cirkusgrupper i Europa ta in föreställningen i sin egen repertoar, antingen inkorporerad i det ordinarie cirkusprogrammet eller som en extra föreställning.[24]

Det är i kortfattad form anledningen till att det även i Skandinavien fanns flera kringresande cirkussällskap som – under andra namn – började iscensätta vilda västern-shower: ”Sioux-indian-truppen” på Cirkus Busch 1887, ”Barbaras hämnd eller Siouxindianhöfdingen” på Cirkus Madigan 1891, ”Kapten Hopkins, Wild West” på Cirkus Lindberg 1897 och Rhodins ”Texas Jacks Wild West Show” 1897 i samarbete med Cirkus Madigan. Den tyska cirkusgruppen Cirkus Busch uppträdde runt om i Skandinavien 1887 och var samtida med Cody. Dessutom annonserades att man hade ”riktiga” siouxindianer i programmet. Under sommaren 1897, då Motala menades ha slut på rotting, påstod även Rhodin att hans ensemble bestod av siouxindianer. Reportern gjorde gällande att ”Texas Jack, har uppträdt

i flere af Sveriges städer tillsammans med åtskilliga sujetter, hvilka bära indiannamn".[25]

Affischen som medium

I början av februari 1883 blev läsarna av *Ny Illustrerad Tidning* upplysta om affischen som ett nytt medium och dess genomslagskraft på centralstationen i Stockholm.[26] Reportaget handlade om affischen som bärare av budskap, och hur det var en ny och omvälvande syn i stadsrummet. Redan två decennier tidigare hade man i Paris hävdat att Jules Chérets affischer var oumbärliga för upplevelsen av Paris – affischernas färggrannhet och plats i det offentliga rummet påverkade betraktaren på de mest positiva sätt. De grafiska tryckteknikerna utvecklades som bekant under hela 1800-talet, och Lena Johannesson har träffande beskrivit århundradet som präglat av en växande bildindustrialism.[27]

Att affischen fick stor betydelse vid sekelskiftet var det flera kända konstnärer som uppmärksammade. Exempelvis proklamerade den franske poeten Guillaume Apollinaire att "kataloger, affischer, reklam av alla de slag innehåller, tro mig, vår tids poesi".[28] Apollinaires hyllning ska ses mot bakgrund av den kontext i vilken affischer länge betraktades som icke-konst.[29] Emellertid fanns det betydande skillnader. På kontinenten fick exempelvis tecknare tidigt benämningen *affischiste* och på så sätt en egen status inom konstlivet. Den franske konstkritikern Roger Marx skrev vid sekelskiftet 1900 om affischens dragningskraft och dess koppling till konsten: "sanningen är att för att vara viss om att kunna göra intryck och bättre övertyga har reklamen bådat upp konsten till hjälp; den har lånat in allegoriens poesi, den har blivit bild."[30]

Flera verk om affischens förhållande till konsten och dess etablering som konstuttryck publicerades också under det sena 1800-talet.[31] Det ger en bild av hur mediet legitimerades. Oavsett om affischen var klistrad direkt på väggen eller uppsatt på särskilda affischpelare hade den en likartad form. Vanligtvis differentierades affischen i textbaserad affisch, även kallad *typografisk affisch*, samt bild- och textbaserad affisch, även kallad *bildaffisch*. *Oxford English dictionary* härleder det franska ordet affisch från latinets verb *affigere*, att fästa något. Det svenska ordet plakat kommer

(Nästa uppslag) George William Joy, *Bayswater omnibus*, 1895, olja, Museum of London.

LIMITED
SAPOLIO
T. FOST
MELLINS

BLACK LEAD
SAPOLIO

från franskans *placarder*, vilket betyder att annonsera eller offentliggöra plakat. Syftet med affischen var helt enkelt att ge information – och det var förstås av vikt när man gjorde reklam för vilda västern-föreställningarnas autenticitet. Affischen hade alltid ett aktuellt meddelande som presenterades på ett blad – och samtidigt var den en beställningsvara med ett budskap styrt av beställaren. Olof Halldin understryker att affischen ”begränsas av att dess plats är marknadens och den har en distinkt funktion som fordrar ett visst populärkulturellt bildspråk, betvingande på så sätt att den helst bör göra omedelbart intryck”.[32] Affischen vilar därför i korthet på tre centrala komponenter: beställaren, affischkonstnären och den kommersiella marknaden.

Konstnären John Orlando Parrys *London street scene* från 1835 synliggör inte endast hur affischerna introducerades i det urbana offentliga rummet utan även betraktarens förändrade seendepraktiker.[33] Affischerna var i regel klistrade direkt på och täckte hela väggar. De skapade på så sätt en visuell attraktion som människor kunde stanna till vid. I mängder av bilder kan man just se hur stadsbor betraktar affischer på mycket nära håll, i grupp eller rentav på språng. Vad som är mest slående med Parrys målning är mängden av textbaserade affischer och deras heterogena stilar. Några direkta bild- och textkonventioner hade ännu inte etablerats. I det tidiga 1830-talet var det fortfarande både tekniskt svårt och kostsamt att producera bild- och textaffischer, men när bild- och textaffischerna lanserades förbättrades även läsbarheten.

Jämför man Parrys Londonskildring med George William Joys *The Bayswater omnibus* från 1895, kan man se hur förekomsten av bild- och textaffischer nu var i majoritet. En annan viktig aspekt var att affischerna inte endast fanns på byggnader utan även på fordon. De placerades alltså även på utrymmen och platser där man som betraktare kanske inte hann betrakta annonserna särskilt länge, vilket även artikeln i *Ny Illustrerad Tidning* belyste om Stockholms centralstation. Affischen var dock inte ett utpräglat stadsfenomen. I *Ny Illustrerad Tidning* från 1886 visade Wilhelm Arnbergs teckning på ett tyskt landskapsmotiv affischens centrala roll i hur information cirkulerade även på landsbygden.[34] Affischer bör dock sammanfattningsvis alltid förstås utifrån sina mediala förutsättningar samt de estetiska konventioner som råder vid en given tidpunkt. Mediet i sig har sina begränsningar – och möjligheter. Således verkar inte mediet isolerat utan ska förstås som en del i ett större mediesystem. Affischerna ”illustrerar” därför inte historia så som det var – det vill säga, bilden som

evidens – utan jag menar att mediet skapade kunskap om sin egen samtid och hur denna kunde förstås.

Vilda västern – en ny underhållningsform

Ordet äkthet användes flitigt på de affischer som här studeras, samt inte minst i dagspressen när där gjordes reklam för vilda västern-föreställningar. När Cirkus Madigan annonserade för sin ”Texas Jack show” kunde läsarna finna ordet ”äkta” i olika varianter – och dessutom flera gånger, strategiskt utplacerat i en och samma annons.[35] Detta var också fallet med Codys ”Buffalo Bill’s Wild West” som etablerades 1883 i Nebraska. I de första affischerna proklamerades äktheten och de realistiska framställningarna. ”No Tinsel, No Gilding, No Humbug! No Side Show or Freaks” var ledorden i de första affischerna för ”The Wild West, Rocky Mountain and Prairie Exhibition”, som Cody anordnade vid Omaha Fairgrounds, Nebraska.[36] Cody ville med detta reklamspråk distansera sin föreställning från konkurrerande cirkusföreställningar. Affischens retorik i Codys fall byggde såtillvida på att tala om vad föreställningen inte var, och genom explicita uteslutningar blev betraktaren medveten om föreställningens verklighetsanspråk. Men även direkta uttryck som dikterade vad publiken förväntades se åskådliggjordes. I andra affischer om Buffalo Bill upplystes om att scenerna var ”verklighetstrogna” och befolkade med ”genuina personligheter”. Publiken skulle inte gå miste om att få chansen att *uppleva* ”Buffalo Bill’s Wild West”.

Enligt L.G. Moses var orsaken till vilda västern-föreställningens stora framgång att Cody lyckades förflytta livet vid utposten och ”the frontier” till en sorts sceniskt centrum. Den ”vilda” västern domesticerades, och samtidigt var de omfattande reklamkampanjerna med sina affischer centrala för anspråken på autencitet.[37] I *Tidning för Wenersborgs stad och län* skrev signaturen Gustaf G. 1889 ironiskt och skämtsamt om affischens totala dominans med anledning av ”Buffalo Bill’s Wild West” i Paris:

> Buffalo Bill, hvart Ni vänder Er, Buffalo Bill till häst, Buffalo Bill jagande bufflar, Buffalo Bill tämjande ”mustanger”, eller stridande med indianer – Buffalo Bill med sin höga fria panna, sin djärfva örnnäsa, sitt ända ner på axlarne sig ringlande svarta hår och sin stora vida filthatt käckt kastad på nacken. Hvem eller hvad är då denne Buffalo Bill, som täflar med själfva Eiffeltornet om Parisarnes och

> främlingarnas gunst, och som dränkt hela Paris i ett enda jättehaf af oerhörda affischer och målningar som sammanlagdt torde täcka en yta att räknas i kvadratmil.[38]

Föreställningens realistiska skildringar och historiska dimensioner var något som Cody (och även tidningspressen) ständigt betonade. Dagspressens dramatiserade och visuella beskrivningar bidrog starkt till att lansera vilda västern-föreställningar som helt igenom autentiska händelser. Cody hade hundratals skådespelare (300–400 aktörer, även kallade *Show Indians*), djur och en hel uppsättning av rekvisita såsom tält, ”nybyggarhus”, verktyg, kläder och vapen. Allt detta tillsammans gjorde att man sade sig återskapa hur ”vilda västern” såg ut. Cody var dessutom mån om att kläder, verktyg och vapen var riktiga och kunde användas.[39] I en artikel i *The Evening Citizen* från 1891 hävdades det därför att föreställningarna inte bara hade ett underhållningsvärde – de var också instruktiva, en term som utlovade en didaktisk dimension där publiken också hade något att lära: ”It is not only entertaining because of its novelty, but is paramountly instructive, and no one who has read the history of the Westerns States for the last past quarter of a century can fail to appreciate the object lessons of the Wild West Show.”[40]

Denna sorts iscensättning var dock ingen nyhet vid slutet av 1800-talet. Förevisandet av amerikanska indianer kan spåras till den första halvan av 1800-talet. I USA fanns tidigt föregångare till Codys uppsättningar, bland annat George Catlin som under 1830-talet turnerade med sin utställning och etnografiska samling om amerikanska indianer och som flera historiker hävdat var en av de främsta förelöparna till Cody.[41] En annan viktig medial förelöpare är den nöjeslitteratur, så kallade *dime novels* eller *pulp magazines*, som porträtterade livet på prärien och den västliga expansionen under första hälften av 1800-talet. Codys iscensättningar var till stor del inspirerade av denna litteratur som skildrade mötet mellan amerikanska indianer och vita bosättare. ”Buffalo Bill’s Wild West”-föreställningar har följaktligen karakteriserats som ”dime novels come alive”.[42]

Det intressanta är att denna mediala återverkan gick åt båda håll, för Codys berättelser remedierades även i sin tur till *dime novels*, en litteratur som var mycket populär i Skandinavien och även bidrog till vilda västernföreställningarnas succé.[43]

Till yttermera visso bör sådana iscensättningar också betraktas i ljuset av dåtidens etnografiska utställningar i Skandinavien – så kallade mänsk-

liga zoon – vilka bland annat förevisade amerikanska indianer runt hela regionen, från norr till söder.[44] Uppgifter om att amerikanska indianer visades upp av nordiska cirkusdirektörer finns faktiskt från tidigt 1870-tal.[45] En tydlig parallell till sådana amerikanska indianuppvisningar är de med samiska och romska folkgrupper, som visades på marknader, cirkusar, föreningshus och gator och torg i Skandinavien och övriga Europa.[46] Ytterligare en likhet är att i det sena 1800-talets mänskliga zoon var begreppet äkthet något som ständigt repeterades. ”Autentiska indianer”, ”riktiga indianer” eller ”äkta indianer” var vanligt förekommande i de tidningsannonser och affischer som gjorde reklam för dessa etnografiska utställningar. En typisk annons, ”Äkta Rödskinn”, från *Tidning för Venersborgs stad och län* (1895) berättar exempelvis att visning av amerikanska indianer pågick under hela dagen från tio på morgonen till tio på kvällen. Detta var således ett unikt tillfälle att få lära sig något om siouxindianerna, men framförallt ett speciellt tillfälle att få *se* dem i verkligheten.[47]

Mänskliga zoon blev populära och framgångsrika, dels beroende på det låga priset – som skulle locka publik från alla samhällsskikt – dels på grund av tillgängligheten. Den tidiga cirkus- och nöjesindustrin hade varit beroende av en byggnad och att publiken tog sig till föreställningen. Etableringen av järnvägen samt utvecklandet av monterbara tält under 1830-talet förändrade drastiskt de publika förutsättningarna. Från att cirkusen hade varit stationär blev den rörlig och nådde ut inte endast till de större städerna utan även till de mindre samhällena. Det var sålunda inte enbart Stockholm eller Göteborg som besöktes av mänskliga zoon och vilda västern-föreställningar. Örebro, Jönköping, Ängelholm, Falun, Bollnäs och Gävle var andra städer som också fick besök av de olika cirkus- och utställningsgrupperna.

Att både mänskliga zoon och vilda västern-föreställningar kunde bli så framgångsrika under det sena 1800-talet berodde också på omfattande annonsering i form av affischer och pressreklam. Följetonger i masspressen, illustrerade romaner och skönlitteratur om ”cowboys och indianer” var även betydande för föreställningarna och de mänskliga zoonas växande popularitet och spridning. Affischerna byttes inte sällan flera gånger samma vecka – vilket lockade olika publiker och möjligen bidrog till att samma publik kom flera gånger.

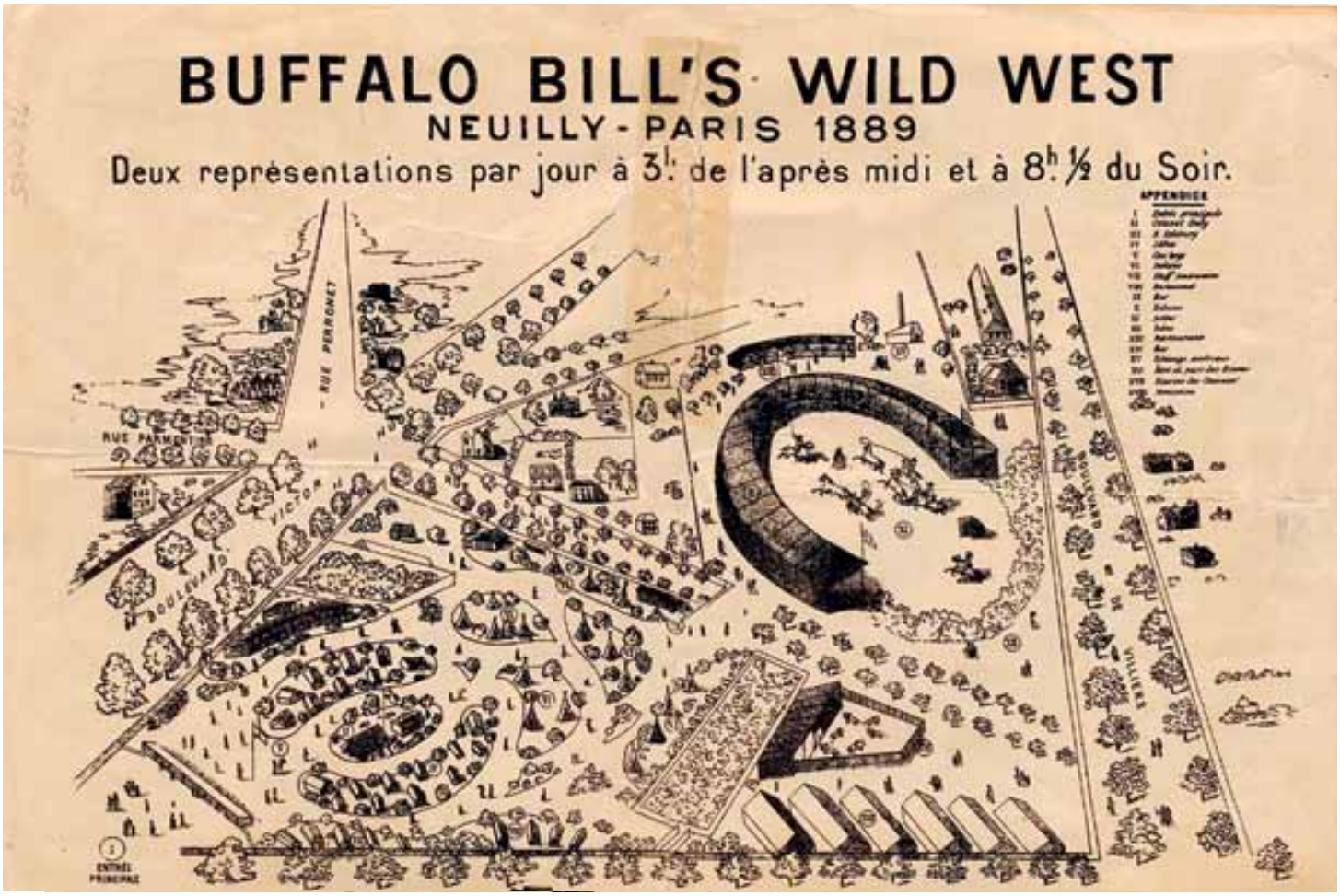
Buffalo Bill och Skandinavien – en jämförelse mellan föreställningar

Vilka likheter och skillnader fanns det då mellan de cirkusgrupper som turnerade i Sverige och Codys Buffalo Bill? Vad fick man som besökare se? Cody utvecklade sin framgångsrika föreställning från 1887, och när föreställningen återvände till Europa 1889 hade den ökat i både antal scener och aktörer. Gustaf G. skrev därför ingående om ”Buffalo Bill’s Wild West” så som den presenterades på världsutställningen i Paris.

> Tänk Er en vidsträckt öppen plats, stor som, ja, hvad skall jag säga, som halfva Humlegårdsparken i Stockholm, men cirkelrund och omgifven af en läktare på tre fjärdedelar af cirkeln, rymmande cirka 30 å 40,000 människor. Den sista fjärdedelen af cirkeln föreställer ett vildt landskap, med klippor och skogar. Man ser där ock ett amerikanskt nybygge.[48]

Codys föreställning bestod av dramatiserade akter med ett tydligt narrativ om den västliga expansionen. Det var ett romantiserande av ”the American Old West” som man menade hade gått förlorat, eller som man var på väg att mista. I anslutning till detta kan man säga att en nostalgisk kolonial erfarenhet bearbetades som ett ledmotiv i föreställningen. Codys framställning var mycket omfattande och hade många olika komplicerade berättelser som inte bara berörde kampen mellan vita bosättare och amerikanska indianer. Förutom anfallsscener och bosättarnas liv ute på prärien uppvisades även andra folkgrupper från Mexiko, Spanien, Indien och Ryssland. Dessa grupper kallades för ”the congress of rough riders from the world”, och gavs även stort utrymme på affischerna och i programbladen. Ett annat centralt inslag i Codys föreställning var naturligtvis Annie Oakley, känd för att kunna skjuta, kasta lasso och pil. Det var ett stående nummer som inte fanns hos de nordiska cirkusgrupperna. De amerikanska indianernas liv framställdes också i flera olika akter utan ”vita bosättare”. I dessa belystes dans, musik, religion, språk och livssituation. Föreställningen varade länge, mellan tre och fyra timmar – och började med en omfattande parad som presenterade alla aktörer och djur.

Codys show i Paris gav två föreställningar per dag, med elektrisk belysning på kvällen. Priset som ovanstående skribent noterar upplyser även om att det var en summa som inte enbart skulle locka de övre klasserna.

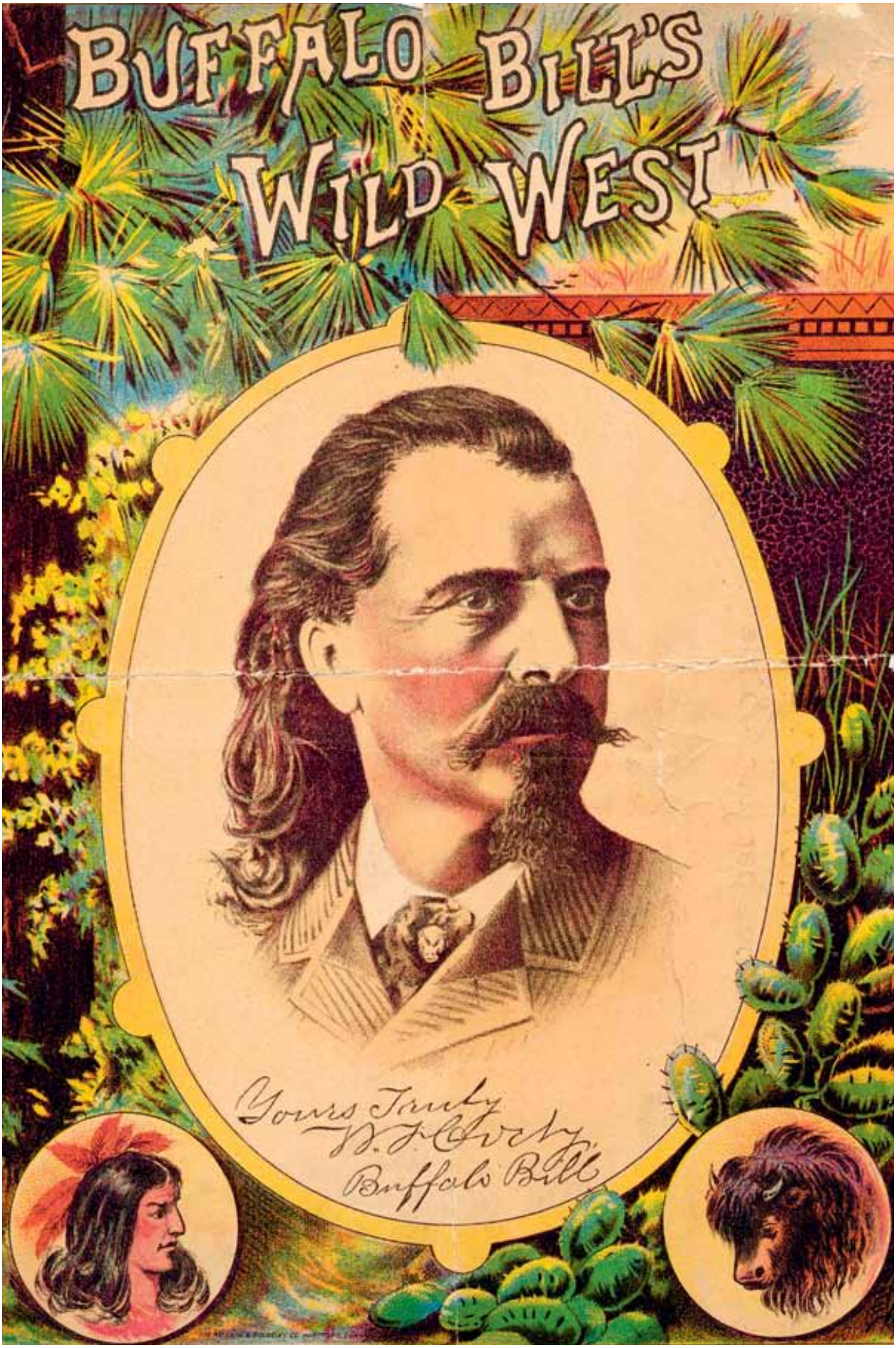


Karta över Buffalo Bill's Wild West på världsutställningen i Paris, 1889. Buffalo Bill Museum and Grave, Lookout Mountain, Golden, Colorado.

Ofta hade cirkusgrupper olika priser beroende på dag och tid, ibland enbart för familjeföreställningar. Innan föreställningarna i Paris fick man som besökare komma och titta på Codys tält och de mindre tälten som de amerikanska indianerna bodde i under sin Europavistelse. I samband med föreställningarna kunde publiken köpa visitkort och bli fotograferad tillsammans med delar av ensemblen. Både Cody och de amerikanska indianerna tjänade stora summor på att bli fotograferade och att signera sina fotografier. Förutom detta fanns programblad och souvenirer av alla de slag.

Mellan 1889 och 1892 turnerade Cody i Europa – men han tvingades tillbaka till USA för att ställas till svars för de amerikanska indianernas anställningsvillkor som stred mot de nya regleringarna.[49] Det skulle dröja

BUFFALO BILL'S WILD WEST



Samlartallrik från Buffalo Bill's Wild West på världsutställningen i Paris, 1889. Buffalo Bill Museum and Grave, Lookout Mountain, Golden, Colorado.

(Till vänster) Programblad till Buffalo Bill's Wild West på världsutställningen i Paris, 1889. Buffalo Bill Museum and Grave, Lookout Mountain, Golden, Colorado.

tio år innan Cody återvände till Europa med "Buffalo Bill's Wild West". Det är under denna tid som de skandinaviska vilda västern-grupperna vinner mark och når stor popularitet. Vid sekelskiftet 1900 var Rhodins cirkus den mest framgångsrika i Norden. Rhodin, känd under namnet Brazil Jack – men under en kort tid även som Texas Jack i Motala – har en central plats i skandinavisk cirkushistoria. Rhodins många olika iscensättningar gjorde att han blev känd som förkroppsligandet av cirkusens enmansföreställning.[50] Under Rhodins år som cirkusartist arbetade han både i egen regi och tillsammans med andra cirkusdirektörer, och namnbyten kunde inte bara ske under ett och samma år utan även under en och samma vecka. En affisch som visades i Örebro 1899 och en tidningsannons från *Dalpilen* 1899 visade samma klichétryck från Axel Holmströms konstanstalt i Gävle, men texten bearbetades för att passa olika syften. När varumärkeslagstiftningen antogs 1884 förenklades bild- och textspråket.

Wild West Show, Brasil Jack i Örebro, 1899, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

Brasil Jacks Internationella Theatro dell Varieté 25/7 1899, Bollnäs, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

Telegram Captain Brasil Jack 15/2 1903, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

Cirkus Madigan: Barbaras hämnd eller Siouxindianhöfdingen 11/11 1891, Jönköping, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

Cirkus Busch: Lifvet i den vilda Vestern eller Sioux-Indianernas öfverfall på texikanska posten 7/2 1887, Jönköping, affisch. Vardagstryck, Kungliga biblioteket, Stockholm. Foto: KB.

Viktigt att poängtera är hur Rhodin betonade att varje föreställning hade ett nytt program, detta för att kunna locka publik men även att samma åskådare skulle komma tillbaka för att se något nytt.

Under somrarna 1897 och 1898 arbetade Rhodin på Cirkus Madigan och på hösten var det premiär för hans nya show Cowboy Brazil Jack. Föreställningen bestod av tre avdelningar. Den första utgjordes av violinsolo och sång. Den andra avdelningen upptog trollkonster, skuggspel och konstskjutning. Den tredje och sista avdelningen hade titeln ”Bland Indiner eller Ett nattäfventyr i Vilda Västern. Stort Amerikanskt skådespel i tre tablåer af Roodini”. Detta program blev så populärt att senare affischer endast kom att heta ”det stora Mexikanska sällskapet”. Brazil Jack

formades och följande år uppstod således Cirkus Brazil Jack efter att Rhodin skaffat sig ett amerikanskt tält och häst-nummer.[51]

Cirkus Madigan, Cirkus Busch och Cirkus Lindberg var andra sällskap som arbetade med snarlika vilda västern-föreställningar. Utifrån deras affischer kan man se hur föreställningarna gestaltades. Affischen och masspressen blev centrala medier som inte endast berättade om vad man skulle komma att uppleva utan även hur detta skulle begripliggöras. Jämför man Codys show med de skandinaviska cirkusgruppernas är det tydligt att förhandlingar sker på olika nivåer i skapandet av vilda västern-föreställningar. Vad som ytterst stod på spel var berättelsernas autenticitet.

Autenticitet var som påtalats ett viktigt ledord både för Cody och i de skandinaviska vilda västern-föreställningarna. Men de nordiska cirkusgrupperna kunde naturligtvis inte upprätthålla samma anspråk vad gäller skådespelare, rekvisita och omfång på produktionen. Ofta spelade cirkusdirektören och ensemblen flera olika roller, och rekvisitan var mindre omfattande. Cirkus Madigans program vittnar exempelvis om att cirkusdirektören spelade huvudrollen som ”amerikanen”. ”Indianer” och ”indianskor” spelades av övriga ensemblen. Cirkus Lindbergs program tyder också på mindre omfång och avskalat program. Brazil Jacks föreställning förefaller vid en första anblick att ha engagerat ett tjugotal personer – men i realiteten spelade Rhodin nästan alla roller själv. Även Cirkus Busch – som påstod att man har en siouxtrupp i en ensemble på fyrtio aktörer – hade en mycket liten produktion.

Autenticitet var centralt i flera mediesammanhang kring 1900, exempelvis i Svenska panoptikons framställningar av vaxfigurer.[52] Frågan är därför hur de skandinaviska cirkusgrupperna förhöll sig till denna, givet omständigheter som mindre budget och rekvisita i jämförelse med Codys originalföreställningar. Ett sätt att se på saken är att betona hur de skandinaviska cirkusgrupperna *omförhandlade* autenticitet, framför allt genom att reducera vilda västern-föreställningen till att bestå av några akter som kunde inkorporeras i det vanliga programmet med hästdressyr och andra konstakter. De minskade med andra ord rekvisita och ensemble, och lade istället fokus på enstaka akter såsom pil- och lassokastning – vilka lyftes fram som ”autentiska” och ”verkliga”. Cirkus Madigan, Texas Jack/Brazil Jack och Cirkus Lindberg gav alla föreställningar som bestod av sådana korta akter, ett slags attraktionsnummer om man så vill. De skandinaviska föreställningarna var också betydligt kortare än Codys. Exempelvis kan

man från programblad och affischer dra slutsatsen att föreställningar gavs flera gånger om dagen – och med betydligt mindre mellanrum mellan föreställningarna. En viktig skillnad är också att cirkusgrupperna inte var lika måna som Cody om att distansera underhållningsakterna från cirkusens allmänna repertoar.

En andra omförhandling som ägde rum var den kring själva berättelsen om den amerikanska identiteten – och då särskilt ”the Old West”. Vilda västern-föreställningar i Skandinavien syftade inte endast på den västliga expansionen utan fick ofta beteckna hela Amerika, som exempelvis skribenten Gustaf G. hävdade i *Tidning för Wenersborgs stad och län* under världsutställningen 1889. I programmen och recensionerna från dagspressen blir det även tydligt att den amerikanska historien och i synnerhet expansionen av de västra territorierna minskades (eller togs bort) i de skandinaviska uppsättningarna. Det moraliska narrativ som Cody iscensatte och som flera forskare har belyst som centrala är något som inte bearbetas på samma sätt i Norden. I Nordamerika var ”Buffalo Bill’s Wild West” föreställningar om ”romance and reality, adventure and ’the story of our country’”.[53] De skandinaviska grupperna gjorde sig snarare kända för att göra akterna till ett äventyr.

Samtidigt bör man poängtera att besökarna mycket väl kunde vara informerade om amerikansk politik, och framförallt om de amerikanska indianernas situation. Dagspressen var här ett viktigt medium, den rapporterade i stor utsträckning om amerikansk inrikespolitik.[54] Publiken som gick på vilda västern-föreställningar hittade information och nyheter i litteratur, masspress och den billigare nöjeslitteraturen. Även andra utställningar såsom mänskliga zoon och etnografiska utställningar var viktiga informationskällor. Det är i detta ljus som vilda västern-föreställningarna bör ses i Norden. De fungerade inom ramen för ett vidare mediesystem med omfattade intermediala kopplingar. Det var ett mediesystem som bör förstås som ”summan av de olika mediernas inbördes relationer vid en given tidpunkt”, och det är nödvändigt att se dessa förhållanden som införlivade i ”historiska konstellationer av till exempel teknik, organisationer, aktörer, platser”.[55]

En tredje omförhandling som jag vill lyfta fram är hur mänskliga zoon också spelade en avgörande roll i utformningen av skandinaviska vilda västern-föreställningar. Mänskliga zoon var redan väl etablerade nöjesattraktioner i Norden, och jag menar att vilda västern-föreställningar var sammankopplade på olika sätt med de mänskliga zoon som förevisades.

Å ena sidan fanns en konkurrens mellan dessa olika nöjesattraktionerna, å andra sidan särskilde sig mänskliga zoon eftersom de etablerats med explicita pedagogiska anspråk snarare än de nöjen och attraktioner som vilda västern-föreställningarna främst gav uttryck för.

Avslutning

Det här kapitlet har diskuterat affischen som medium och affischkulturens förändrade seendepraktiker under decennierna kring sekelskiftet 1900. Som empiriskt exempel har reklam för vilda västern-föreställningar använts. De nordiska cirkusgrupperna omförhandlade den amerikanska föregångaren Codys ”Buffalo Bill’s Wild West”. Genom att minimera, skala av och förminska cirkusnumret kunde man trots allt anspela på autencitet. Berättelsen förändrades till att behandla vissa former av aktiviteter som sades vara specifika för vilda västern. Mänskliga zoon i Norden var etablerade sedan tidigare och behöll sin position som en central plattform för ”lärande om andra folkgrupper”. De nordiska cirkussällskapen och mänskliga zoon gav tillsammans en upplevelse av en kolonial erfarenhet som kunde uppfattas som nostalgisk, det vill säga uppvisandet av en värld som snart skulle försvinna, och samtidigt kunde de nära en upplevelse av koloniala erfarenheter som hade en samtida aktualitet.

De koloniala erfarenheter som mänskliga zoon och vilda västernshower (an)spelade på är emellertid på ett annat plan långt mer komplexa. Kategorisering av människogrupper och de biologiska rasteorierna vid 1800-talets slut ansågs vara av stort intresse för allmänheten. I den allmänna debatten menade man att evolutionen krävde vissa ”rasers” undergång, och man ansåg att de amerikanska indianerna mötte ett sådant öde. Dessa mycket utbredda rasteorier handlade även om att bekräfta sin egen ”ras” i hierarkin. Således handlade de skandinaviska vilda västern-föreställningarna inte endast om lek och äventyr, besökarna fick även vara med om en ”unik upplevelse” som man snart menade inte skulle finnas kvar. Dagspressens uppgifter om hur decimerade de amerikanska indianerna hade blivit under hela 1800-talet förekom också i reklamen för mänskliga zoon, och förhållandet uttrycktes även i cirkusnummer med vilda västern-tema. Detta var, enligt exempelvis Cirkus Busch annonser, ”sista chansen” att få se och uppleva ”vilda västern”.

Den visuella pedagogiken, som inte minst kan ses i vilda västernaffischerna, arbetade därför inte endast med att låta betraktaren se och få

information. Det handlade även om att få betraktaren att se på ett särskilt sätt. Anna-Maria Hällgren har visat att populärkulturen kunde användas för reformistiska ändamål med syftet att skapa goda medborgare.[56] Liknande frågor kan ställas till Rhodins och andra skandinaviska cirkusgruppers iscensättningar av vilda västern – för vad handlade dessa shower om? Det är i det avseendet intressant att fråga sig hur besökarna skulle se och förstå föreställningen utifrån affischerna. Det moraliska narrativ som iscensattes i de skandinaviska föreställningarna och affischerna liknande Codys. Man berättade om en kultur som menades vara utdöende. Denna erfarenhet gestaltades som en sorts nostalgisk kolonial erfarenhet. Samtidigt handlade vilda västern-föreställningar om det unga Amerika, en modernitet som var i begynnelsen. Iscensättningarna av vilda västern var alltså också ett uppvisande av ett ungt och modernt samhälle. Som bekant var det också ett land som en stor del av den nordiska befolkningen emigrerade till under det sena 1800-talet.

Avslutningsvis bör det framhållas att olika reklamstrategier var avgörande för vilda västern-föreställningarnas fortsatta popularitet. Detta var något som Cody förstod, och som flera historiker påtalat hade han god förmåga att använda sig av olika medier för att sprida nyheten om ”Buffalo Bill’s Wild West”. Affischer var ett centralt medium, men även masspressen, illustrerad litteratur och annat material såsom visitkort bidrog till att Codys föreställningar blev framgångsrika. Rhodin använde sig också skickligt av dåtidens medier. Exempelvis turnerade Rhodin under sommaren 1906 med ett företag som han kallade Brazil Jack Wild West Arena. Rhodin hade en förmåga att skapa publicitet, och han använde liknande strategier som Cody för att locka publik och få dagspressen att skriva om hans föreställningar. Det sägs att när Rhodin anlände till en stad så tog han inte en promenad – utan han ”gick reklam”.[57] Det kunde innebära att han tog en ridtur i samhället i sin vildmarkskostym för att locka uppmärksamhet och marknadsföra sin föreställning. Cody var också tidig med att genomföra cirkusparader på varje ny plats där hans föreställning skulle ges, och på så sätt gjorde han reklam för hela sin ensemble och föreställning. Förutom detta utnyttjades flitigt visitkort och programblad som delades ut före, under och efter förställningarna.

Rhodins affischer och annonser fick även en vidare spridning genom andra medieformer. Ett exempel inträffade 1910, då den amerikanske före detta presidenten Theodore Roosevelt stannade till i Stockholm för några dagar under sin Europaresa, som avslutade hans stora resa genom Afrika.

Tåget som skulle till Berlin gjorde även ett uppehåll i Katrineholm. Rhodin var inte sen att förlägga sina föreställningar i närheten. Den svenska pressen återgav Rhodins version av händelserna i Katrineholm. Då Roosevelt anlände till Katrineholm mottogs han av många människor – däribland ”Brazil Jack” i full ”cowboymundering” och med sin ensemble. När tåget anlänt spelade Brazil Jacks orkester ”Stars and Stripes for ever”, och det sades även att blommor överlämnades och att fotografier togs.[58] Reportage från händelsen betonade att Roosevelt fått se fotografier tagna från USA – och att mötet med Brazil Jack hade varit det roligaste sammanträffande under hela Europavistelsen.[59]

Noter

1. Detta kapitel bygger på ett längre avsnitt från min kommande avhandling i konstvetenskap med arbetstiteln ”Colonial Fever: Media Cultures in Scandinavia at the Fin-de-Siècle”.
2. ”När pojkarne leka Texas Jack”, *Kalmar* 2/6 1897.
3. Ibid.
4. Om Rhodin, se Per Arne Wåhlberg, *Cirkus i Sverige: Bidrag till vårt lands kulturhistoria* (Stockholm: Carlsson, 1992), 269–297.
5. Det var vanligt att cirkusgrupperna bytte namn på ensemblen, ibland på grund av nytt samarbete, ibland för att locka med nya nummer.
6. Joy S. Kasson, *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, memory and popular history* (New York: Hill &Wang, 2000), 15. ”Buffalo Bill's Wild West” har i den allmänna historieskrivningen felaktigt fått tillägget ”show”. William F. Cody använde sig aldrig av denna titel. ”Texas Jack” var en karaktär som förekom i Codys vilda västern-föreställningar. Det är troligt att Rhodin tog namnet efter denne, men Rhodin hittade sedan på sitt egna artistnamn Brazil Jack. En myt som Rhodin odlade var att hans mor kom från Brasilien. Se Wåhlberg, 269. Stavningen i det empiriska materialet varierar; i många affischer förekommer exempelvis stavningen Brasil Jack.
7. L.G. Moses, *Wild West shows and the images of American Indians 1883–1933* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996), 21.
8. W.J.T. Mitchell, ”There are no visual media”, *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr 2, 2005, 257.
9. Detta ska dock inte ses som att medier avlöste varandra i en kronologisk och kausal ordning. Inom kulturhistorisk medieforskning har begreppsproblematiken kring mediering, remediering och mediesystem varit omfattande och min förståelse av dessa vilar på Asa Briggs & Peter Burke, *A social history of the media: From Gutenberg to the Internet* (Cambridge: Polity Press, 2009), 1–13, 61–91, och Jonas Harvard & Patrik Lundell, ”1800-talets medier: System,

landskap, nätverk", *1800-talets mediesystem*, red. Harvard & Lundell, (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010), 7–27.

10. Anne McClintock, *Imperial leather: Race, gender and sexuality in the colonial contest* (London/New York: Routledge, 1995), 5.
11. Stuart Hall, "When was 'the postcolonial'? Thinking at the limit", *The postcolonial question: Common skies, divided horizons*, red. Ian Chambers & Lidia Curti (New York: Routledge, 1996), 242–261.
12. Begreppet "det europeiska koloniala projektet" sammanfattar idéer och processer i vilka civilisering, upplysning och framsteg var bärande argument i koloniseringen i det sena 1800-talet, däribland "den vite mannens börda" (från Rudyard Kiplings dikt "White man's burden" från 1899).
13. Magdalena Naum & Jonas M. Nordin, "Introduction: Situating Scandinavian colonialism", *Scandinavian colonialism and the rise of modernity: Small time agents in a global arena*, red. Naum & Nordin (New York: Springer, 2013), 4.
14. Ibid., 4.
15. Chris Evans & Göran Rydén, "From Gammelbo Bruk to Calabar: Swedish iron in an expanding Atlantic economy", *Scandinavian colonialism and the rise of modernity*, red. Naum & Nordin, 53–67.
16. Definitionerna av kolonialism och imperialism har omringats av en omfattande diskussion. I korthet definieras kolonialism som erövring, kontroll och exploatering av områden utanför kolonisatörens primära territorium, och imperialism som ett globalt ekonomiskt system. Ania Loomba, *Colonialism/postcolonialism,* (New York/London: Routledge, 2005), 1–21.
17. Flera forskare har pekat på hur historieskrivningen kring kolonialismen och Europa har framställt vissa länder som undantag från att utgöra "riktiga" kolonialmakter. Sådana narrativ om det egna landet har kallats "colonial exeptionalism". Se till exempel Lars Jensen & Kristín Loftsdóttir, "Introduction: Nordic exceptionalism and the Nordic 'Others'", *Whiteness and postcolonialism in the Nordic region*, red. Jensen & Loftsdóttir (London: Ashgate, 2012), 1–11.
18. Kasson, 65–91.
19. Bobby Bridger, *Buffalo Bill and Sitting Bull: Inventing the Wild West* (Austin: University of Texas Press, 2002), 2. Vilda västern-föreställningar lockade publik från alla samhällsklasser, och nöjeskulturer av detta slag diskuterades inte nödvändigvis som en kultur för "massorna" och inte heller som en form av "populärkultur", som senare blev fallet.
20. Benämningen på de olika folkgrupperna har en lång historia av förtryck och ofta har amerikanska indianer betecknats i pejorativa termer. Sioux refererar inte till ett geografiskt område, utan är ett lingvistiskt begrepp.
21. Bridger, 2.
22. Ibid., 3.
23. Kasson, 65–91.

24. Om cirkushistoria och cirkusens etablering, se Helen Stoddart, *Rings of desire: Circus history and representation* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 13–65, och Brenda Assael, *The circus and Victorian society* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2005), 17–45.
25. ”När pojkarne leka Texas Jack”, *Kalmar* 2/6 1897. Vanligtvis står det i affischerna om det är skandinaver som spelar de olika karaktärerna. I de affischer som har siouxindianer skrivs även detta ut.
26. ”Ett blad ur affischeringens historia”, *Ny Illustrerad Tidning* 10/2 1883, 51f.
27. Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978), 11.
28. Olof Halldin, *Svenska affischer: Affischkonst 1895–1960* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), 8.
29. Ibid., 8.
30. Ibid., 16.
31. Till exempel Charles Hiatts *Picture posters: A short history of the illustrated placards, with many reproductions of the most artistic examples in all countries* (1895).
32. Halldin, 9.
33. Max Gallo, *The poster in history* (London: Hamlyn, 1974), 10.
34. ”På landet: Teckning af Wilhelm Arnberg”, *Ny Illustrerad Tidning*, 25/9 1886, 328.
35. Annons i bland annat *Kalmar* 10/2 1897.
36. Moses, 1.
37. Ibid., 30–33, se även 21–60.
38. Gustaf G., ”Paris under utställningen: Bref till Länstidningen, Buffalo Bills Wild West”, *Tidning för Wenersborgs stad och län* 9/8 1889.
39. Kasson, 55–63.
40. ”Buffalo Bill’s Wild West Show – Opening Night in Glasgow”, *The Evening Citizen* 17/11 1891.
41. 1837 öppnade George Catlin sin utställning på Clinton Hall, New York City, och turnerade med utställningen och sin föreställning i form av *tableau viviants* året därefter till England. Dessa tablåer var iscensättningar av amerikanska indianers liv ute på prärien. Moses, 14–19.
42. Robert F. Berkhofer Jr, *The white man’s Indian: Images of the American Indian from Columbus to the present* (New York: Knopf, 1978), 100.
43. Se Yvonne Pålsson, *I Skinnstrumpas spår: Svenska barn och ungdomsböcker om indianer 1860–2008* (Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, 2013).
44. Flera olika begrepp för uppvisandet av andra folkgrupper användes under 1800-talet: mänskliga zoo, etnografiska utställningar eller antropofagi.
45. Se exempelvis Dan Jibréus, *White Fox’ långa resa* (Stockholm: Fri tanke, 2012), 1–15.
46. Exempelvis Arthur Thesleff skrev en särskild katalog för utställningen av

romer på Skansen 1904. Romer och samer hade tidigare varit med på olika utställningar både i Norden och på kontinenten i exempelvis Hagenbecks etnografiska utställningar.

47. ”Äkta Rödskinn”, *Tidning för Venersborgs stad och län* 1/7 1895.
48. Gustaf G., ”Paris under utställningen: Bref till Länstidningen, Buffalo Bills Wild West”, *Tidning för Wenersborgs stad och län* 9/8 1889.
49. Moses, 129–195; Kasson, 161–221.
50. Rhodin gick under många namn, och född in i en cirkusfamilj påbörjade han sin karriär mycket tidigt. Det finns spridda uppgifter om att han arbetade 1892 som skuggspelskonstnär på Varieté-Salongen i Trondheim under artistnamnet Max Alexander jr. Samma år finns uppgifter att han uppträdde i Östersund som Signor Carlo, italiensk hand-skugg-silhuettist. Fyra år senare finns det andra källor som talar om att Rhodin försörjde sig som gatumusikant i Borås. Under Stockholmsutställningen 1897 fanns han även i Stockholm och uppträdde som den italienska trubaduren Carlo Roodini. Wåhlberg, 269–275.
51. Ibid., 271.
52. Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Populärkulturell reformism i det sena 1800-talet* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2013), 51–61.
53. Kasson, 56.
54. Både den nationella dagspressen och de regionala tidningarna skrev om de amerikanska indianernas situation, däribland massakerna vid Wounded Knee 1890.
55. Harvard & Lundell, 9.
56. Hällgren, 126–144.
57. Wåhlberg, 275.
58. Ibid.
59. Ibid. Se även *Norrköpings Tidningar* 9/5 1910.

Mediering av växter under 600 år

Om reproduktionsteknikens betydelse för avbildning och uppfattning

GUNILLA TÖRNVALL

Syftet med en vetenskaplig illustration är att bevara en minnesbild av ett färskt och svåråtkomligt material, och att kommunicera denna till andra. Inom vissa grenar av botaniken, zoologin och medicinen har det varit oumbärligt med illustrationer, och bilderna har både en kunskapsmässig, en pedagogisk och en estetisk funktion. Vi tror oss bättre förstå ett objekt eller ett fenomen om vi ser en bild av det. Samtidigt skapade de vetenskapliga illustrationernas attraktionsvärde en marknad för överdådigt illustrerade publikationer. Det gäller än i dag vilket innebär att vi hos våra få kvarvarande bokhandlare möts av mängder av böcker med omslag på färgsprakande blomsterrabatter, saftiga grönsaker eller närbilder på nyutslagna rosor. Detta slags bilder är valda för att locka till läsning och odling, förutom att vara en trygg inkomstkälla för förlagen, och de skiljer sig från de mer anonyma svartvita teckningarna i vetenskapliga botaniska verk. Men även mer vetenskapliga verk kan illustreras med färgfotografier och oavsett målgrupp påverkas de massproducerade bilderna av tidens skiftande trycktekniker och bokproduktionens villkor. För att kunna mångfaldiga och sprida vetenskapliga rön, såväl text som bild, var tryckkonsten en revolutionerande metod. Den mångfaldigade bilden är en översättning/tolkning av verkligheten, till ett annat medium, med syfte att fungera just som en minnesbild. Valet av reproduktionsmedel har påverkat vad som kunnat kommuniceras, har styrt vårt sätt att se, samtidigt som det är en absolut förutsättning för att alls kunna kommunicera vad vi ser.

Att form påverkar innehåll är ett slags mediehistoriskt grundantagande. Vad som kan uttryckas vid en viss tid är till stor del beroende av marknadens och mediernas förutsättningar och begränsningar. Botaniska

illustrationer utgör inte något undantag. De har publicerats i många olika former: vetenskapliga tidskrifter, skolplanscher, läromedel och framförallt i floror. Oavsett publiceringsform passerar de genom samma eller jämförbara stadier av produktion, distribution och konsumtion. Mediet är inte en passiv och transparent teknologi utan det interagerar med och påverkar vad vi kan lagra, överföra och bearbeta.[1] Texters och bilders historiska och sociala betydelser hänger nära samman med och kan inte separeras från de materiella villkor och de fysiska former som gör dem tillgängliga för mottagarna. De abstrakta texterna och bilderna måste ges en konkret gestalt för att kunna spridas och studeras. I en botanisk illustration interagerar det abstrakta innehållet (växtavbildningen) med materialiteten (den tryckta bilden eller bildskärmen) och formen (exempelvis en flora). De olika delarna påverkas av varandra och kan inte åtskiljas.[2] Men vad har detta fått för konkret betydelse för de enskilda bilderna i olika botaniska verk genom historien? Hur har det påverkat vad den botaniska vetenskapen har kunnat kommunicera? I detta kapitel avser jag att studera hur skiftande grafiska tryckteknikker har inverkat på innehållet, materialiteten och formen när det gäller att reproducera färg, detaljer och textur.

De botaniska illustrationernas främsta syfte är att förmedla vetenskaplig kunskap. Förutom tryckteknikken påverkas de av en rad olika faktorer såsom vilka personer som varit inblandade i produktionen, de ekonomiska förutsättningarna, den botaniska vetenskapen vid tiden för utgivningen, bildkonventioner och pedagogik. Jag kommer här att fokusera på reproduktionsteknikens betydelse utifrån ett bokhistoriskt perspektiv.[3] Som ett exempel på mediets betydelse för vår uppfattning av naturföremålen undersöker jag hur de olika teknikernas karakteristiska uttryck har påverkat både formen och innehållet i svenska illustrerade floror – från de äldsta träsnitten till dagens digitala bilder. Den mångfaldigade bilden ska kunna användas som en ersättning för naturen, eller ibland som en bättre variant som förtydligar det väsentliga, inte ett porträtt av *en* växt utan av hela växtarten. De olika medierna har olika fördelar. En tecknad vetenskaplig illustration innebär att ett underbyggt urval gjorts för att skapa en representativ och instruktiv bild. Fotografier kan ge för mycket information för att vara pedagogiska. I sin brist på urval och distinktion ger fotografierna inte någon tolkningshjälp till en oerfaren betraktare. Exempelvis har studier visat att det är lättare för nybörjare att identifiera fåglar med hjälp av en fältguide med teckningar, än med en fältguide med

fotografier.[4] Mina exempel är från botaniken men naturligtvis påverkar mediet alla slags vetenskapliga bilder och alla bilder överhuvudtaget.

Jag undersöker bilder under 600 år, men studien är inte en utvecklingshistoria från primitiva till allt mer avancerade tekniker. Nackdelarna med ett ensidigt fokus på innovation och upptäckter har de senaste åren uppmärksammats inom såväl vetenskapshistoria som mediehistoria. Vetenskapliga upptäckter och nya medier lever kvar och får betydelse under lång tid. De enskilda användarna av och användbarheten hos ett nytt medium har avgörande betydelse för hur det kommer att tas emot och leva vidare.[5] Kapitlets disposition är kronologisk av praktiska skäl, men det innebär inte att de olika mediernas upptäckt och användning följer en bestämd linjär kronologi. Träsnittet och kopparsticket utvecklades ungefär samtidigt, men deras praktiska tillämpningsområden fick dem att användas under olika tider och till olika slags bilder. 1400-talets träsnittsteknik fick senare en förnyad användning genom trägravyren på 1800-talet. Det är också – vilket redan medieteoretiker som Marshall McLuhan påpekat och Friedrich Kittler senare understrukit – först när ett nytt medium utvecklas som vi tydligt ser fördelar och nackdelar med den föregående tekniken.[6]

Unika kopior och mångfaldigade original

De äldsta grafiska bildtryckteknikerna utvecklades parallellt med boktryckarkonsten på 1400-talet.[7] Dessförinnan hade man varit hänvisad till skriftliga beskrivningar av växter, ibland kompletterade med unika, handtecknade bilder. Växtbilderna tecknades sällan efter naturen utan var ofta kopior av andra verk. De kopierades för hand och skiljde sig alltid något från originalet. Det innebar att fram till 1400-talet fick växtkännarna nöja sig med att rada upp alla kända namn på växterna i långa listor i stället för att genom en bild kunna visa vilken växt som avsågs.[8] Växtkunskapen och kommunikationen av växtrön komplicerades ytterligare av att det, fram till Carl von Linnés binära namngivningssystem slagit igenom på 1760-talet, saknades en standard för vetenskaplig benämning av olika växtarter. Samma växt kunde därför ha olika namn i olika geografiska områden.[9]

Från handskriftstiden finns det inte någon bevarad svensk flora. Den äldsta bevarade bilden av en identifierbar växt i en svensk handskrift finns i en teologisk-juridisk samlingshandskrift från Vadstena. Det är en avbild-

ning av björkpyrola, *Pyrola secunda* (*Orthilia secunda*), som bara finns i ett enda exemplar.[10] Antalet personer som har kunnat se den lilla pyrolan har varit begränsat. Den kan ha blivit avtecknad men det har då i princip blivit en ny bild.

För att fler ska kunna se en bild och för att de ska kunna se exakt eller nästan exakt samma bild, vilket är nödvändigt för att man ska kunna referera till den, krävdes att man började använda någon form av reproduktionsmetod.[11] Den äldsta reproduktionstekniken, träsnittet, är känd från början av 1400-talet. Träsnittet innebar att bilden skars ut i en trästock, där allt som inte skulle ha färg skars bort. Med den här tekniken är det svårt att få tillräckligt fina linjer för att avbilda mindre detaljer, att återge textur och att färglägga. Men materialet är relativt billigt och eftersom det är en högtrycksteknik, liksom texters blysatser, kan bilden tryckas samtidigt med texten.

Det första illustrerade tryckta botaniska verket, Pseudo-Apuleius örtabok, utkom i Rom cirka år 1481. Texten var en kopia av en handskrift från benediktinerklostret Monte Cassino och träsnitten var kopior av bilderna i samma handskrift. Handskriftens bilder var i sin tur kopior av kopior som kan ha gått tillbaka till antiken, vilket har medfört att många av växterna på bilderna inte längre kan identifieras.[12] Ett sådant kopieringsförfarande hänger samman med auktoritetsbundenhet, att man förlitade sig på de klassiska författarna och inte ifrågasatte deras kunskaper. Tryckkonsten gav större möjligheter till exakt bildreproduktion, men många fortsatte att kopiera efter andra och förvanskade originalen i alla fall, och nu i betydligt större upplagor. Det var även en ekonomisk fråga. Eftersom bilderna var dyra återanvände man dem i många olika verk. Det var betydligt billigare att låta någon skära ut en kopia av en bild i en bok, än att låta en konstnär göra en ny bild efter naturen. Så gör man fortfarande idag: man kopierar och återanvänder bilder i andra sammanhang.

Den äldsta tryckta illustrerade floran som gavs ut i Sverige var Johannes Palmbergs *Serta florea svecana eller Swenske örtekrantz* från 1683. Första upplagan innehåller endast illustrationer, totalt 123 träsnitt. Året därpå kompletterades den med utförlig text, med träsnitten som textillustrationer. Bilderna är kopierade efter utländska förebilder, men de är skurna och tryckta i Strängnäs. Det är en liten bok, cirka 15 × 8,5 centimeter, vilket gör att bilderna är små. Den ringa storleken på träsnitten har inte hindrat Palmberg från att låta avbilda hela växter. Exempelvis har bilden av ett äppelträd, från rot till topp, klämts in på cirka sex–sju centimeters höjd.

Dendrographia. 51

Malus sive Pomus, blifwer kallat widh ice nampn af alla Auctoribus, men är så mångahanda slagh at man them ey kan beskrifwa, ty the dageligen tilcaga af slagen. Baubin.

Äpletrå wet hwar man wäxa i Trägårdar, men Sure Äplen på Hjar, i Skogar och Ängiar, ty behöfwes ey här om widlyfftiget skrifwa, vthan allenast man weet hwilka til läkedomar nyttige äro och der til brukas.

Deß Krafft Dygder och Wärkande.

1. The som äro söötachtigt' suure, och lijka som en Smak emellan Söte och

D 2 mörske

Äppelträd, träsnitt ur Johannes Palmbergs *Serta florea svecana* (1684). Foto: Bengt Melliander/Universitetsbiblioteket i Lund.

Palmberg begränsades av den enkla, men ändå kostsamma, tekniken, vilket han beklagade i företalet till 1684 års upplaga.[13] Bilderna i Palmbergs flora är svåra att identifiera utan texten, men de tillför ändå något till den. Att det kan vara svårt att se vad bilderna ska föreställa har inte bara med träsnittstekniken och det lilla formatet att göra, utan också med vad man ville avbilda och hur man gjorde det. Det faktum att de flesta av bilderna

har kopierats efter andra floror har ytterligare bidragit till förvrängningen av motiven.

Nästa botaniska uppslagsverk som gavs ut i Sverige var Olof Rudbeck d.ä.:s *Campus Elysii*, som skulle innehålla all världens växter. Problemet var bara att antalet kända arter ökade snabbt i takt med alla upptäcktsresor ute i världen. Av kostnadsskäl skar man bilderna i träsnitt och inte i kopparstick som nu var den dominerande tekniken för det här slags verk. Det är den sista stora floran av betydelse som trycktes med träsnitt i Europa, medan enklare textbilder fortsättningsvis trycktes med denna teknik. Efter nästan 25 års förberedelser började man trycka det första bandet år 1701, men det mesta förstördes i den stora branden i Uppsala året därpå och floran blev aldrig färdig.[14]

Koppartryck och handkolorering

Kopparstickstekniken är känd från mitten av 1400-talet, alltså ungefär samtida med träsnittet. Träsnittet hade den stora fördelen att vara ett förhållandevis enkelt och snabbt sätt att illustrera böcker, då det kunde tryckas samtidigt med texten. Det dröjde därför länge innan den betydligt mer detaljrika tekniken kopparsticket, som är en djuptrycksteknik och krävde en särskild tryckpress, kom att användas fullt ut. I kopparsticket skärs linjerna ut direkt i en kopparplåt med särskilda verktyg, gravsticklar. Senare kom man på att istället lägga en grund av olja och harts på plåten. Det var enklare att rita i grunden och sedan etsa plåten i syrabad än att skära direkt i plåten. Metoden som kallas linjeetsning användes ofta tillsammans med kopparstick i samma bild och det kan vara svårt att skilja de två teknikerna åt.

Koppartrycket blev den dominerande tekniken för vetenskapliga illustrationer under 1600- och 1700-talen, eftersom det möjliggjorde smala linjer, fina strukturer och texturer. När träsnidaren måste skära ut två linjer behöver gravören bara göra en. Tekniken var nödvändig för att man skulle kunna publicera de detaljerade bilder av naturen som vetenskapsmännen och tecknarna såg genom det nya oumbärliga instrumentet mikroskopet. Det kom att leda till nya viktiga forskningsresultat inom växtanatomin. Mest berömda av de tidiga mikroskopbilderna är Robert Hookes illustrationer i *Micrographia* (1665), en vetenskaplig avhandling om optik, som satte en ny standard för exakt återgivning. Med *Micrographia* anses den moderna vetenskapliga illustrationen ta sin början. Men tekniken i

sig innebar inte att vetenskapen blev mer modern: Hooke avbildade vad han ville eller trodde sig se i de tidiga mikroskopens grumliga okular, vilket en jämförelse mellan bevarade teckningar och de tryckta bilderna har visat.[15]

Om man ville illustrera en tryckt bok med kopparstick hade man två metoder att välja på. Antingen fick man trycka kopparsticken på samma sida, före eller efter att texten tryckts, eller så kunde man, vilket var vanligast, trycka på separata ark som klistrades in eller bands in för sig. Idealt användes dessutom ett papper av högre kvalitet till bildtrycken. Därmed separerades bilderna fysiskt från texten, vilket ytterligare bidrog till bildernas exklusivitet. För första gången i bokhistorien kom bild och text att skiljas åt. De skulle inte komma att återförenas förrän i slutet av 1700-talet.

Först 100 år efter branden i Uppsala, när Rudbecks flora brann upp, vågade någon sig på att försöka ge ut en illustrerad flora i Sverige. Det var de båda militärerna Johan Wilhelm Palmstruch och Carl Venus som år 1802 bestämde sig för att ge ut *Svensk botanik*. Planen var att publicera ett häfte, om sex planscher med text, i månaden. Efter sex-sju år skulle man på så sätt ha täckt in alla nyttoväxter ur ekonomiskt och medicinskt hänseende, totalt cirka 500 växter. Till planscherna användes linjeetsningstekniken och bilderna färglades en och en för hand. Florautgivningen drogs med ekonomiska problem redan från början och avslutades först 1843.[16]

Färgläggningen var en stor utgiftspost i planschutgivningen. De omsorgsfullt handkolorerade planscherna i exempelvis den danska *Flora Danica* var mer än tre gånger så dyra som de okolorerade. Själva färgläggningen kostade alltså tre gånger så mycket som författandet, tecknandet, graverandet, papperet, tryckningen och distributionen tillsammans. Även mindre ambitiös färgläggning var kostsam, vanligen dubbelt så dyr som den okolorerade motsvarigheten.[17] Verken blev så exklusiva att få hade råd att köpa dem och spridningen blev därmed begränsad, vilket exempelvis Linné beklagade. Även om färgen är en viktig egenskap hos växter valde Linné att inte ta med den som ett kriterium för artbestämning eftersom färg, i likhet med doft, inte entydigt kan beskrivas utan måste tolkas. Det var inte bara för att växtens färg varierar med betraktarens kunskaper och bedömningar, utan även för att den varierar med växtbetingelserna. Linné ansåg att växtarterna inte enbart skulle kunna åtskiljas utifrån levande växter, utan också utifrån herbarieexemplar, där färgen bleknat,

och okolorerade illustrationer.[18] Under 1700-talet testades olika metoder för att trycka med färg, men de var nästan lika tidskrävande och dyra som att handkolorera och resultatet blev inte lika bra.

Masstryck och färgtryck

Även okolorerade illustrerade verk var för dyra att köpa för vanliga människor. Det var först mot slutet av 1700-talet när träsnittet utvecklades till trästick eller xylografi som det blev billigare att trycka bilder. Istället för att som tidigare skära i det mjuka längdträet skar man nu ut bilden i ändträet som är så hårt att man kan använda graververktyg och skära riktigt fina och tunna linjer som tålde tryckning i stora upplagor. Liksom träsnittet kunde man trycka de xylografiska bilderna samtidigt med text. Det gjorde att man kunde massproducera bilder i tidningar och tidskrifter, men fortfarande endast i svartvitt. Den stora fördelen, förutom upplagestorleken, var att text och bild nu återigen kunde samsas på samma trycksida.

År 1870 utgav Nils Johan Andersson verket *Femhundra avbildningar af mera allmänt förekommande svenska växter för skolan och hemmet*, där merparten av de små, svartvita xylografierna uppges vara hämtade ur Benthams *Handbook of the British flora illustrated* (London 1865). Möjligheten att trycka texten och bilderna tillsammans har inte utnyttjats. Bilderna har placerats i en separat del för att göra verket billigare, eftersom texten är kortfattad och sex till nio arter illustreras per sida.[19]

För att massproducera bilder i färg krävdes utvecklandet av en helt ny teknik: litografin. Den litografiska tekniken hade uppfunnits av Alois Senefelder år 1798, för att kunna trycka noter på ett enklare sätt. Tekniken bygger på att fett och vatten inte blandar sig med varandra. Först tecknas bilden med fet krita eller tusch på en specialpreparerad sten. Därefter fuktas stenen med vatten och då stöter de feta partierna, alltså själva bilden, bort fukten. Stenen färgas in med fet, oljebaserad tryckfärg som bara fastnar i de tecknade, feta partierna. Litografin är en plantrycksmetod vilket gör att den inte kan tryckas tillsammans med texten. Den användes därför, liksom koppartrycken, till separata planscher. På 1830-talet bör-

Harsyra, handkolorerad linjeetsning ur J.W. Palmstruchs *Svensk botanik* (1802). Foto: Bengt Melliander/Universitetsbiblioteket i Lund.

Harsyra med flera, xylografi ur Nils Johan Anderssons *Femhundra avbildningar af mera allmänt förekommande svenska växter för skolan och hemmet* (1870). Foto: Bengt Melliander/Universitetsbiblioteket i Lund.

Harsyra, färglitografi ur Carl Lindmans *Bilder ur Nordens flora* (1901–1905). Foto: Bengt Melliander/Universitetsbiblioteket i Lund.

jade man använda tekniken till färgtryck. För varje färg krävdes en separat sten, vilket förutsatte hantverksskickliga litografer för att färgseparera bilderna och koordinera de olika tryckstenarna. Men när detta väl var gjort kunde mycket stora upplagor tryckas. Den här tekniken användes på förpackningar, affischer och skolplanscher från slutet av 1800-talet till mitten av 1900-talet.

Det dröjde till början av 1900-talet innan den första färgtryckta floran gavs ut i Sverige, botanisten Carl Lindmans *Bilder ur Nordens flora*. Majoriteten av bilderna var återanvända från *Svensk botanik*, men överfördes

med litografisk teknik och trycktes med färglitografi. Det innebar att kopparstickets äldre formspråk i stor utsträckning bevarades. Till planscherna i *Bilder ur Nordens flora* användes i genomsnitt tio olika tryckstenar per bild.

Koppartryck vs litografi

Skillnaderna mellan koppartryck och litografi kan tydliggöras genom att studera de bevarade tryckförlagorna till *Bilder ur Nordens flora*. På dem kan man se hur Lindman har kompletterat bilderna från *Svensk botanik* och gett skriftliga instruktioner till litograferna och tryckarna. Överst på förlagan till planschen av vattenstäkra, *Oenanthe aquatica*, står: ”P.S. *Bladen* måste *ytterst noggsamt* [sic] kopieras! Tryckas sedan utan kontur med kraftig färg.”[20]

I kopparsticket hade man tryckt med svarta ytterkonturer som sedan färglades för hand innanför konturerna. Med färglitografin kunde man nu trycka de fina smala bladen med grön färg utan störande svart konturfärg, vilket dittills inte varit möjligt om man ville färglägga på ett rationellt sätt. Eftersom varken växter eller något annat har ytterkonturer gav detta nya möjligheter för massproduktion av bilder. Även fortsättningsvis användes dock konturlinjer i stor utsträckning eftersom konturer har bildmässiga fördelar: de ger en tydlighet till formen som annars kan upplevas som om den flyter ut. Vetenskapliga illustrationer styrs av genrens bildkonventioner, av publikens förväntningar och bakgrundskunskaper, annars finns det risk att de misstolkas.

Vid avbildandet av en växt måste konstnären välja mellan linjer och yta. Då bilden skulle reproduceras bestämde den grafiska tekniken vad illustratören valde. Liksom reproduceringsmetoden påverkar bildens uttryck, påverkar även originalets medium konstnärens arbete. Att teckna med penna gör att konstnären framför allt ser motivet i termer av linjer och därmed söker efter de aspekter som kan återges i linjer. Att måla med pensel gör istället att konstnären fångar de aspekter som kan återges som yta och massa.[21] En fördel med litografin var att man kunde återge toner, eftersom tekniken inte är baserad på linjer som skärs ut, som träsnittet och kopparsticket, och man kunde därmed undvika svartvit strecksskuggning. Med litografin kan man återge både linjer, detaljskärpa och toner. Skillnaden framkommer på många av förlagorna till *Bilder ur Nordens flora*, där Lindman kommenterat att gravyrskuggningen från

P. S. Bladen måste ytterst noggrant kopieras! Tryckas sedan utan konturer, med kraftig färg.

958

Stäkna, Oenanthe aquatica (L.) Poir.

Svensk botanik ska tas bort. Skuggverkan kunde nu åstadkommas genom olika färgnyanser, men av ekonomiska skäl användes även fortsättningsvis till viss del svart skuggning genom streck och prickar. Liksom med konturerna hade det även bildkonventionella orsaker.

Först genom färglitografin blev det möjligt att reproducera färgbilder i stor skala. Tekniken medförde att färgen är exakt densamma på de olika exemplaren av *Bilder ur Nordens flora*, medan varje handkolorerat exemplar av *Svensk botanik* i princip är ett original.

Botaniska fotografier och mekanisk objektivitet

Parallellt med litografin utvecklades fotografin. Tekniken uppfanns 1839, och den första fotografiskt illustrerade boken var en flora, Anna Atkins *Photographs of British algae* (1843–54), illustrerad med cyanotypier. Tekniken cyanotypi, även kallad blåkopia, utvecklades 1842 av den engelske astronomen och fotografen John Herschel. Anna Atkins hade tidigare gjort illustrationer till sin fars översättning av en bok om snäckor och hade då kommit fram till att teckningar inte var tillfredsställande vid återgivningen av fina detaljer. Med cyanotypier ville hon skapa intrycket av själva växten så nära verkligheten man kunde komma genom en reproducerbar metod. Bilderna var tänkta som illustrationer till William Harveys botaniska referensverk *Manual of British algae* (1841).[22] Cyanotypierna gjordes utan negativ vilket innebar att varje bild var ett unikt original, eller en unik kopia, på liknande sätt som före utvecklingen av de grafiska tryckteknikerna.

Under andra halvan av 1800-talet utvecklades många olika fotomekaniska reproduktionsmetoder. De största nackdelarna med de tidiga fotografierna var att tillverkningsprocessen var långsam och att man inte kunde trycka bilderna utan var tvungen att framkalla dem en och en och klistra in dem för hand i böckerna. Genom uppfinnandet av halvtonen på 1880-talet kunde man trycka fotografier tillsammans med text, och det var först då fotografin kunde komma till större användning i vetenskaplig litteratur.

Rasterklichén som också kallas autotypi användes till reproduktion av fotografier och tonbaserade bilder som skulle tryckas tillsammans med

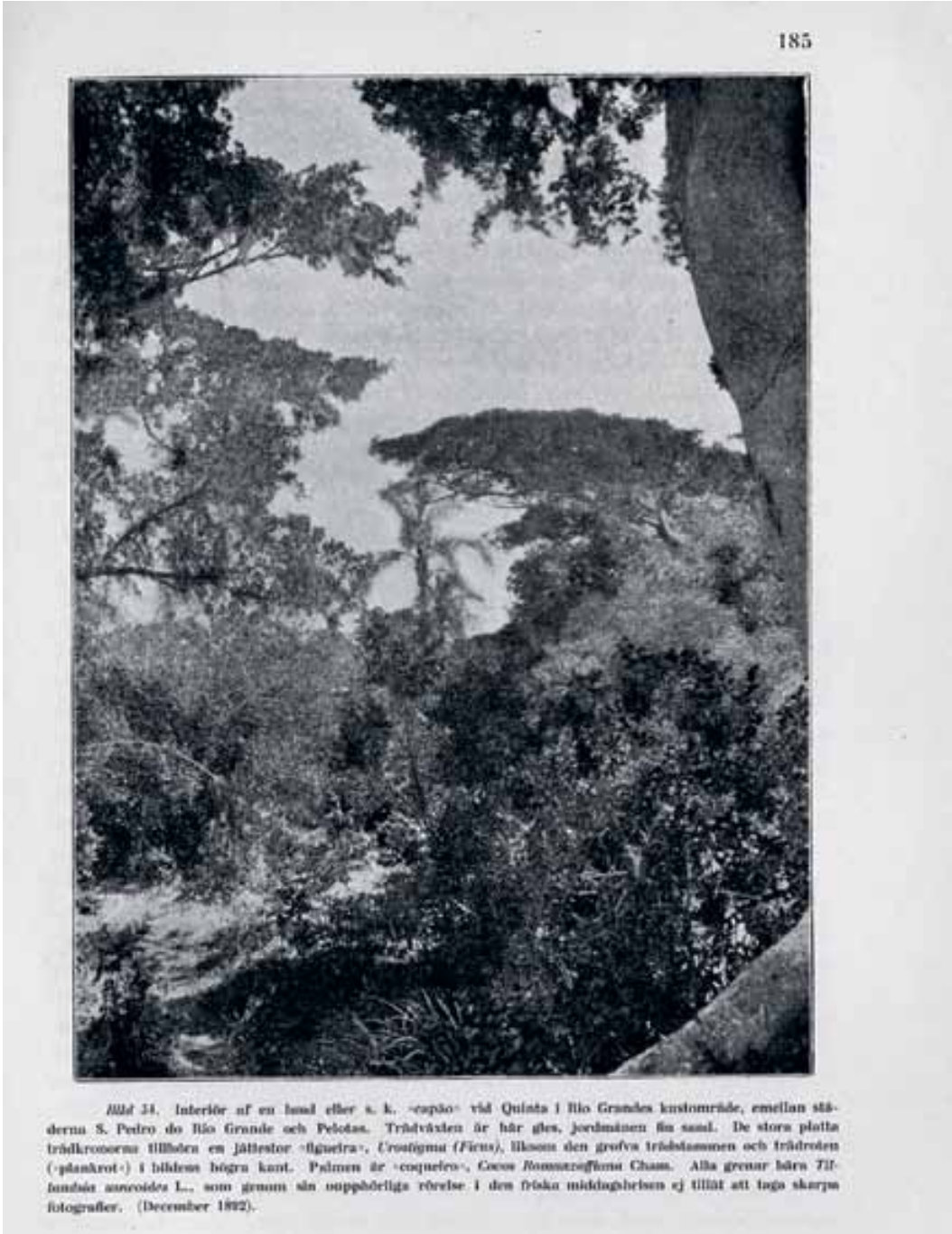
Vattenstäkra, *Oenanthe aquatica*, tryckförlaga till *Bilder ur Nordens flora*. Foto: Naturhistoriska riksmuseet, Stockholm.

text. Originalet fotograferas i en reprokamera genom ett raster som delar upp bilden i ett system av punkter i olika storlek, som tillsammans uppfattas som en bild med halvtoner. Bilden kopieras på en plåt som preparerats med en ljuskänslig emulsion. Sedan etsas plåten så att de delar som ska vara mörka framträder i relief på plåten.[23]

Först omkring sekelskiftet 1900 kunde de fotomekaniska teknikerna ersätta gravören och originalteckningarna överföras exakt, till ett pris som var överkomligt även för vanliga människor. De fotomekaniska teknikerna ersatte den svartvita xylografin, men färglitografin blev kvar långt in på 1900-talet. Fotografins stora fördelar vid bildreproduktion var dess stora detaljtrohet och möjligheten att ändra skalan. Den fotografiska tekniken användes både som reproduktionsmetod av originalfotografier och till avfotografering av teckningar. För att få så bra reproduktionsbilder att de kunde tryckas med hög kvalitet krävdes oftast studiofotografering med elektriskt ljus. Det betyder för botanikens del att naturtrogenheten ersattes med arrangemang med noggrann ljussättning och neutral bakgrund.[24]

Inom botaniken kom fotografier framförallt att användas till att visa växtsätt, växtgeografi och miljöer. På grund av tryckteknikken blev fotografierna mörka och inte särskilt väl återgivna. Ett exempel kan hämtas från Carl Lindman som åren 1892 till 1894 gjorde en forskningsresa i Brasilien och Paraguay. Han samlade växter, tecknade och fotograferade. Några år senare publicerade han resultatet av resan i *Vegetationen i Rio Grande do sul* (1900), illustrerad med såväl reproducerade svartvita teckningar som fotografier. I bildtexten till ett av fotografierna skriver han att grenarna ”genom sin oupphörliga rörelse i den friska middagsbrisen ej tillät att taga skarpa fotografier”.[25] Likväl valde han kameran för att avbilda miljön framför att sätta sig ner och teckna av de fladdrande grenarna. En tecknad bild skulle ha varit tydligare, men fotografiet ger en eftersträvad äkthetskänsla, en känsla av att ha varit på plats.[26]

Under 1800-talet framträdde den vetenskapliga idén om mekanisk objektivitet, där fotografiet sågs som ett idealsätt att avbilda en växt enligt föreställningen att man därmed skulle kunna undvika subjektiv påverkan från forskaren. Det mer konstnärliga illustrerandet upphörde inte med uppfinnandet av fotografin eller intresset för den mekaniska objektiviteten, eftersom kameran fångar det enskilda exemplaret medan konstnären kan avbilda en idealtyp. I teckningen kan man särskilja och lyfta fram det viktigaste hos växten för att tydliggöra detta och ge en åskådligare bild. Detta har fortsatt att vara av betydelse inom botaniken.[27] En enkel art-



Fotografi av Carl Lindman ur *Vegetationen i Rio Grande do sul* (1900).

identifikation bygger på jämförelser mellan några få egenskaper, vilka kan förenklas i en tecknad bild. Se exempelvis identifikationsnyckeln i Kroks och Almquists klassiska *Svensk flora*.[28] Det är troligtvis den mest spridda svenska floran, som illustrerades först i sin tjugoandra upplaga (1935), med bilder hämtade från Carl Lindmans *Svensk fanerogamflora* (1918/1926). Lindman hade i sin tur hämtat en av bilderna ur Palmstruchs *Svensk botanik*, vilket innebär att den som idag med Kroks och Almquists hjälp försöker identifiera krutbrännare, *Orchis ustuala*, får hjälp av den orkidé

Palmstruch tecknade av på Gotland 1807. Krutbrännaren har överförts från linjeetsning via litografi och streckkliché till offset.[29]

Ett exempel på de skilda användningsområdena för fotografi och teckning är den första stora färgfotoillustrerade svenska floran, Torsten Lagerbergs *Vilda växter i Norden* (1937–39). Där avbildas varje art i sin naturliga miljö, vilket ger en mer naturlig känsla, men också ett betydligt rörigare intryck än när en enskild art avbildas mot en neutral bakgrund. För att förtydliga de artåtskiljande karaktärerna har färgfotografierna därför kompletterats med svartvita teckningar i textdelen.[30]

Från cirkulära raster till kvadratiska pixlar – och tillbaka igen

Efter andra världskriget har i princip alla massproducerade bilder överförts fotografiskt och tryckts i offsetpress i svartvitt eller flerfärgstryck. Till skillnad från de äldre grafiska bildteknikerna används offset även till att trycka texten. Offsettrycket bygger på den litografiska kemiska principen att fett stöter bort vatten. Tryckformen är en aluminiumplåt som belagts med en ljuskänslig polymer där bilden exponeras och framkallas. Från plåten överförs motivet till en gummiduk som sätts på en vals, vilket gör att man kan trycka betydligt större upplagor och med större hastighet än tidigare.

Vid offsettryck görs färgseparering vanligen i fyra färger: cyan, magenta, gul och svart, även om det förekommer att fler färger används. För varje färg används en separat plåt. Resultatet av de fotomekaniskt reproducerade färgbilderna är ett tydligt raster av punkter i de olika färgerna.[31] Även i moderna digitala bilder sker en avancerad färgseparering som påverkar bildupplevelsen. Om man förstorar en digital bild på en datorskärm kan man se de olika kvadratiska pixlarna som bygger upp den digitala bilden. Pixlarna är placerade i jämna rader på skärmen. De består av fosforljuskällor i tre färger: röd, grön och blå, enligt RGB-systemet. Varje pixels ljuskälla kan variera i ljusstyrka, från nedsläckt till full styrka. På så sätt kan de flesta färger som uppfattas av hjärnan framställas av en färgskärm. RGB-värdena varierar mellan olika enheter, vilket innebär att den verkliga färgblandningen skiljer sig åt beroende på vilken bildskärm som används. När de digitala bilderna ska tryckas delas de upp i samma cirkulära raster som i den traditionella analoga rastertekniken och de trycks med fysisk färg baserad på CMYK-systemet: cyan, magenta, gul och svart.[32]

Den virtuella floran

Harsyra

Oxalis acetosella L.

Svenska synonym: gökmat, harväppling, surklöver

Gaukesyra Skovsyre Käenkaali, Ketunleipä Sursmæra Wood-sorrel Wald-Sauerklee

Beskrivning. Harsyra är en flerårig ört med krypande jordstam. Den bildar ofta stora mattor där den trivs och är lätt att känna igen på sina klöverlika blad och vackra blommor. Bladskaften är ofta rödaktiga och de gröna bladen viker ihop sig när det regnar eller när det blir kväll. Harsyra blommar i maj-juni med vita blommor som sitter ensamma på skaft från jordstammen. Kronbladen är tunna och vita med röda ådror, sällsynt förekommer också former med rosa eller violetta blommor. Fröna är längsribbade och försedda med ett yttre elastiskt skikt som spricker upp explosionsartat och slungar iväg fröet ur kapseln. De andra arterna i släktet, klöveroxalis (*O. stricta*), krypoxalis (*O. corniculata*) och prärieoxalis (*O. dillenii*) har gula blommor och tvärribbade frön.

Utbredning. Harsyra är vanlig i hela landet utom längst i norr och i fjälltrakterna. Den är vanlig på alla typer av skogsmarker. **Första fynduppgift** publicerades i Rudbecks *Catalogus plantarum* 1658 (Nordstedt 1920).

Användning. Hela växten innehåller oxalsyra och genom kokning och kristallisering gjordes förr harsyresalt, *Sal Acetosellæ*, som användes som kylande medel.

Etymologi. Artnamnet *acetosella* är en diminutiv form av latinets *acetosus* (sur, syrlig) och syftar på bladens syrliga smak. Det äldre svenska namnet harväppling har också använts på harklöver (*Trifolium arvense*).

Familj: Oxalidaceae
Släkte: Oxalis

Norden

Norra halvklotet

Giftig

Bildgalleri

I Riksmuseets samlingar

Innehållsförteckning

Referenser

"Men mellan de ymnigt klädda blecken finns ändå plats för solfläckar som inur och leker mennett kring den känsliga tingliga, vackra, darande Oxalis acetosella, surklövern, harsyran. Dess finfördade kronblad, dess ljuskändiga väppling-blad som darar på bleka halvt genomlysta stjälkar, är alltid samma vackra syn."

Ur *På skogens trappor av* Harry Martinson (Midsommardalen, 1938)

Harsyra, skärmdump från *Den virtuella floran*, Naturhistoriska riksmuseet, http://linnaeus.nrm.se/flora/di/oxalida/oxali/oxalace.html (1996/2006).

Med den digitala tekniken har flororna kunnat flytta från papper till bildskärm. År 1996 började Naturhistoriska riksmuseet i Stockholm publicera *Den virtuella floran*. Varje art har tilldelats en sida illustrerad med flera olika färgfoton. Däremot saknas detaljförstoringar och teckningar.[33] Syftet med *Den virtuella floran* är att vara ett enkelt och lättillgängligt uppslagsverk. Den är inte tänkt att användas som en fältflora eller till mer avancerad artidentifikation. Genom utvecklingen av surfplattorna för några år sedan kan den numera fungera som en enklare fältflora, åtminstone vid fint väder och med bra täckning på mobiltelefonnätet. Som

fotografier har bilderna i *Den virtuella floran* samma begränsningar och möjligheter som de tryckta fotografiska motsvarigheterna, det vill säga att de visar ett specifikt växtexemplar, inte en generalisering av växtarten med förtydligande av de artspecifika egenskaperna. Som digitala bilder har de samma begränsningar och möjligheter som annat digitalt material i förhållande till analogt, exempelvis beroendet av teknisk apparatur och elektricitet för att kunna läsas.

Avslutning

Av ekonomiska och tryckteknikska skäl har det inte varit möjligt att i detta kapitel visa riktiga träsnitt, koppartryck, xylografier, litografier, fotografier eller digitala bilder – endast digitala reproduktioner som rastrerats. Det kan enkelt konstateras genom att betrakta dem genom förstoringsglas eller lupp. Då blir punkterna i cyan, magenta, gul och svart tydligt urskiljbara. Det är en nackdel med modern bildreproduktion, men en förutsättning för att jag ska kunna visa och jämföra dem på detta sätt. Läsaren kan inte ta en lupp för att på egen hand verkligen studera och förstå de skillnader som ligger i de olika teknikerna. Med luppen satt mot bilden av Palmbergs träsnitt av ett äppelträd (sida 267) syns linjerna uppdelade i svarta punkter, liksom i Palmstruchs svarta konturer i den ursprungligen linjeetsade harsyran (sida 270). De på originalet handkolorerade färgerna i Palmstruchs bild kan inte färgmässigt åtskiljas från det reproducerade färglitografiska trycket i Lindmans harsyra (sida 272). Såväl Lindmans som Palmstruchs färgteknik tycks i sin tur identiska med skärmdumpen från Naturhistoriska riksmuseet (sida 279).

Nu är det egentligen själva växtexemplaret som ska studeras genom lupp och inte reproduktionen, men i amatörens försök att göra en artidentifikation kan pixlarna eller rastret upplevas som ett störande element. Växten i naturen har inte denna färguppdelning. Å andra sidan är vi så vana vid vår egen tids medier att detta sällan upplevs som ett problem eller helt enkelt inte alltid uppmärksammas. För att återknyta till Kittler och McLuhan är det först i jämförelse med ett nytt medium som vi tydligt ser fördelarna – och nackdelarna – med den äldre tekniken.[34] Exempelvis användes i kopparstickstekniken olika täta och glesa streck för att skapa modellering och ge en illusion av en tredimensionell växt på ett papper. Dessa streck ansågs störande först genom litografin, vars möjlighet att återge toner var en klar fördel, men ändå upphörde inte streckskuggningen

av framförallt kostnadsskäl. Vår vana och träning i att tolka reproducerade bilder gör att en äldre medieteknologis streckskuggning fortsättningsvis kan användas.

De grafiska teknikerna har satt gränser och erbjudit möjligheter för vad som kan reproduceras och därmed för vad som kan kommuniceras. Det har fått betydelse för innehållet i den tryckta bilden om dess förlaga har skurits i trä, ristats i en hårdgrunderad kopparplåt eller tecknats med fet krita och tusch på en sten, exempelvis i förhållandet mellan text och bild och i återgivningen av skuggor, konturer och färg. Möjligheten att trycka i färg eller att reproducera fotografier har inte inneburit att alla floror fortsättningsvis försågs med färgbilder eller fotografier. Färgen i sig är inte nödvändig för en korrekt artidentifikation. Den har snarare använts som lockbete för att få allmänheten att intressera sig för botanik och att köpa flororna.[35] Den här genomgången av de grafiska reproduktionsteknikerna är därmed inte en linjär utvecklingshistoria från primitiva träsnitt till avancerade digitala bilder. Mer strikt vetenskapliga floror illustreras fortfarande idag med svartvita teckningar, exempelvis *Flora Nordica* (2000–), som inte skiljer sig särskilt mycket från 1800-talets xylografier, eller för den delen de som en skicklig träsnidare kunde göra på 1500-talet.[36] Olika tekniker kan användas för att visa olika saker och de kan komplettera eller kombineras med varandra. Det är istället framförallt tryckpressarna som har utvecklats till att trycka med större hastighet, jämnare resultat och i stora upplagor. Samtidigt har förarbetet för illustratörerna förenklats med exempelvis fotokopieringsapparater och digitala bildbehandlingsprogram.

Tryckkonsten var en revolutionerande kommunikationsmetod, men användningen av det nya träsnittet i sig gjorde inte bilderna mer vetenskapliga än de handtecknade föregångarna. Vad man såg genom mikroskopen kunde misstolkas och sedan förskönas med kopparstick. Koppartryckstekniken, liksom den efterföljande litografin, separerade bilden från texten. Detta kapitel har fokuserat på bilder, men bildens förhållande till texten är naturligtvis av avgörande betydelse för tolkningen av bilden och för förståelsen av den i ord beskrivna växten. Det gör samspelet mellan bild och text betydelsefullt. En bekväm läsare bläddrar inte gärna mellan textsidor och bildsidor. Redan hoppet från text till bild på samma sida kan vara ett störande moment för vissa läsare.[37] Modernare tekniker har kunnat återföra texten och bilden, även om krav på hög bildkvalitet innebär att särskilt färgbilder optimalt trycks på ett dyrare, bestruket papper, till

skillnad från text som blir svårare att läsa om pappret är för blankt, vilket har medfört att text och bild fortsättningsvis ofta hålls åtskilda. Fotografin och senare digitala bilder har inneburit stora fördelar när det gäller autenticitet och realism, men dess mångtydbarhet gör att tecknade illustrationer fortfarande föredras inom botaniken. Därför kan bilder från början av 1800-talet återfinnas i floror på 2010-talet.

Noter

1. Jämför D.F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts* (1986; Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 12f, 45–49. Se även Friedrich Kittler, *Maskinskrifter* (Gråbo: Anthropos, 2003), förord av Otto Fischer och Thomas Götselius, 13–26.
2. Jämför Roger Chartier, *Forms and meanings: Texts, performances, and audiences from codex to computer* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995), 22.
3. Artikeln bygger vidare på två kapitel i min avhandling, Gunilla Törnvall, *Botaniska bilder till allmänheten: Om utgivningen av Carl Lindmans Bilder ur Nordens flora* (Stockholm: Atlantis, 2013), 39–79, 348–371.
4. Lilian Leivas Pozzer & Wolff-Michael Roth, ”Prevalence, function, and structure of photographs in high schoool biology textbooks”, *Journal of Research in Science Teaching*, vol. 40, nr 10, 2003, 1091.
5. Se vidare David Edgerton, *The shock of the old: Technology and global history since 1900* (New York: Oxford University Press, 2007), om behovet av en bredare syn på teknik och vetenskap än den ensidiga fokuseringen på innovationer, och Nelly Oudshoorn & T.J. Pinch, red., *How users matter: The co-construction of users and technologies* (Cambridge, Mass.: MIT, 2003), 1–7, om mottagarnas och användarnas betydelse för teknologiutvecklingen. Jämför Pelle Snickars, ”Om ny och gammal mediehistoria”, *NORDICOM-Information*, vol. 1, 2006, 6, 12.
6. Marshall McLuhan, *Gutenberg-galaxen: Den typografiska människans uppkomst* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969), 5–7; Kittler, 9–14.
7. Litteraturen om grafiska trycktekniker är omfattande. Jag har i denna artikel, där inget annat anges, använt mig av framförallt Sune Ambrosiani, ”Översikt över den svenska bildreproduktionen under 1800-talet”, *Bildreproduktionen i Sverige från början av nittonde århundradet: Studier tillägnade Axel Lagrelius på sextioårsdagen* (Stockholm: Gen.stab. lit. anst., 1923), 1–74; Gavin D.R. Bridson & Donald E. Wendel, *Printmaking in the service of botany: Catalogue of an exhibition, 21 April to 31 July 1986* (Pittsburgh: Hunt Institute for Botanical Documentation, 1986); Felix Brunner, *A handbook of graphic reproduction processes* (Teufen: Artur Niggli, 1962), 177–194; Björn Dal, *Bild i bok: Illustrationstekniker fram till 1800-talets mitt: En översikt* (Stockholm: Svenskt papper, 1990); Bamber Gas-

coigne, *How to identify prints: A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to ink-jet* (London: Thames and Hudson, 1998); Antony Griffiths, *Prints and printmaking: An introduction to the history and techniques*, 2:a uppl. (London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1996); Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden*, 2:a uppl. (Stockholm: Carlsson, 1997), samt Gunnar Jungmarker, red., *Om litografi: En festskrift: Julius Olséns litografiska anstalt 1918–1958* (Stockholm: Nationalmuseum, 1958).

8. William M. Ivins Jr., *Prints and visual communication* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996), 15.
9. Helene Schmitz & Nils Uddenberg, *System och passion: Linné och drömmen om naturens ordning* (Stockholm: Natur och kultur, 2007), 130–136.
10. Handskriften förvaras vid Uppsala universitetsbibliotek, UUB C2, se vidare Gunnar Eriksson, *Botanikens historia i Sverige intill år 1800* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1969), 18f; Inger Larsson, *Millefolium, rölika, näsegräs: Medeltidens svenska växtvärld i lärd tradition*, 2:a uppl. (Stockholm: Kungl. Skogs- och lantbruksakademien, 2010), 44f, 61.
11. Om boktryckarkonstens betydelse för vetenskapen, se Elizabeth L. Eisenstein, *The printing revolution in early modern Europe*, ny uppl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), särskilt 209–285.
12. Wilfrid Blunt & William T. Stearn, *The art of botanical illustration*, ny uppl. (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1995), 54f; Ivins, 32f.
13. Om Palmberg och *Serta florea svecana*, se Carl Björkbom, ”Den svenska växtbilden genom tiderna”, *Blommor: En bok om odlade växter*, red. Erik Söderberg (Stockholm: Svensk litteratur, 1942), 12f; Eriksson, 92, 139f.
14. Om Rudbeck d.ä. och *Campus Elysii*, se Eriksson, 71–76, 135–138; Karin Martinsson & Svengunnar Ryman, *Blomboken: Bilder ur Olof Rudbecks stora botaniska verk* (Stockholm: Prisma, 2008).
15. Se vidare Ann Bermingham, *Learning to draw: Studies in the cultural history of a polite and useful art* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000), 68; Pamela H. Smith, ”Artisan knowledge and the representation of nature in sixteenth-century Germany”, *The art of natural history: Illustrated treatises and botanical paintings, 1400–1850*, red. Therese O'Malley & Amy R.W. Meyers (Washington: National Gallery of Art, 2008), 14–31.
16. Om utgivningen av *Svensk botanik*, se vidare Sten Lindroth, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens historia 1739–1818*, II, *Tiden 1783–1818* (Stockholm: Kungl. Vetenskapsakademien, 1967), 434–441; Björn Dal, *Med kolorerade figurer: Handkolorering i Sverige under 1700- och 1800-talen* (Fjälkinge: Orbis pictus, 2001), 103–108, 277–283; Törnvall, 86–92.
17. Mogens Skytte Christiansen, *Historien om Flora Danica: To bogværker og et porcelænsstel* (Köpenhamn: Dansk Esso, 1973), 38, 44. Jämför engelska *Flora Londinensis* (1777–87), Bridson & Wendel, 77, 83.
18. John L. Heller, ”Linnaeus on sumptuous books”, *Taxon*, vol. 25, nr 1, 1976,

33–52; Kärin Nickelsen, *Draughtsmen, botanists and nature: The construction of eighteenth-century botanical illustrations* (Dordrecht: Springer, 2006), 78f.

19. Nils Johan Andersson, *Femhundra afbildningar af mera allmänt förekommande svenska växter: För skolan och hemmet* (Stockholm: Hæggström, 1870).
20. ”Originalteckningar till ’Bilder ur Nordens Flora’ med diverse anvisningar till Tryckeriet”, Carl Lindmans arkiv, Naturhistoriska riksmuseet, Botaniska avdelningen, Stockholm.
21. Jämför E.H. Gombrich, *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 5:e uppl. (London: Phaidon, 1996), 30, 56.
22. Om Anna Atkins, se vidare Carol Armstrong, *Scenes in a library: Reading the photograph in the book 1843–1875* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), 183–187; Bridson & Wendel, 139; Ann B. Shteir, *Cultivating women, cultivating science: Flora’s daughters and botany in England, 1760–1860* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 177f, 210.
23. Ove Persson, red., *Grafisk uppslagsbok*, 2:a rev. uppl. (Stockholm: AB Sveriges litografiska tryckerier, 1956), 659–665.
24. Om tidiga fotografiska bokillustrationer, se vidare Armstrong. Om äldre fotomekaniska reproduktionstekniker, se även Ambrosiani, 52–72; Arvid Odencrants, ”De fotografiska reproduktionsmetoderna”, *Bildreproduktionen i Sverige från början av nittonde århundradet: Studier tillägnade Axel Lagrelius på sextioårsdagen* (Stockholm: Gen.-stab. lit. anst., 1923), 83–111; Geoffrey Wakeman, *Victorian book illustration: The technical revolution* (Newton Abbot: David & Charles, 1973), 82–145, 157f.
25. Carl Axel Magnus Lindman, *Vegetationen i Rio Grande do sul* (Stockholm: Nordin & Josephson, 1900), 185.
26. För en diskussion av fotografier som äkthetscertifikat, se Armstrong, 31.
27. Se vidare David Topper, ”Towards an epistemology of scientific illustration”, *Picturing knowledge: Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*, red. Brian S. Baigrie (Toronto: University of Toronto Press, 1996), 234, samt Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2010), om mekanisk objektivitet, särskilt 115–190, om fortsatt användning av teckningar, 363–369.
28. Th.O.B.N. Krok & Sigfrid Almquist, *Svensk flora: Fanerogamer och kärlkryptogamer*, 29:e uppl., bearbetad av Lena Jonsell & Bengt Jonsell (Stockholm: Liber, 2013), 13–55, eller tidigare upplagor. För en mer avancerad artbestämning krävs fler kriterier och numera oftast DNA-analyser, se vidare Gunnar Weimarck, *Att hålla ordning på arter och släkten – en familjeangelägenhet: Om systematisk botanik förr och nu* (Göteborg: Göteborgs botaniska trädgård, 1997).
29. Detta gäller alla upplagor från den 22:a till den 28:e, senast tryckt 2012. I Krok & Almquist 2013 finns den inte längre med. Se vidare Törnvall, 346f.
30. Torsten Lagerberg, red., *Vilda växter i Norden* (Stockholm: Natur och kultur, 1937–39).

31. Om äldre offsettryck, se Persson, 236–242, 577–586. Om modernt offsettryck, se Kaj Johansson, Peter Lundberg & Robert Ryberg, *Grafisk kokbok 3.0: Guiden till grafisk produktion*, 3:e rev. uppl. (Malmö: Arena i samarbete med Kapero grafisk utveckling, 2006), 332–348; Helmut Kipphan, red., *Handbook of print media: Technologies and production methods* (Berlin: Springer, 2001), 206–359.
32. Johansson, Lundberg & Ryberg, 42, 69–72; Kipphan, 81–91.
33. http://linnaeus.nrm.se/flora/ (senast kontrollerad den 12 juli 2013).
34. McLuhan, 5–7; Kittler, 9–14.
35. Om färg på växtbilder, se vidare Törnvall, 328–347.
36. Se exempelvis Bengt Jonsell & Thomas Karlsson, red., *Flora Nordica* (Stockholm: Bergius Foundation, Royal Swedish Acad. of Sciences, 2000–).
37. Jämför Pozzer & Roth, 1092.

Outsidern i centrum

Bokförläggaren Bo Cavefors i 1960- och 1970-talens svenska medielandskap

RAGNI SVENSSON

> Det finns förlag som startar bara för att tjäna pengar och ibland lyckas med det. Någon sällsynt och glädjande gång startar förlag till synes bara för att ärofyllt bryta nacken av sig. Utsikterna att lyckas med det är tyvärr bara alltför goda. I den våghalsigare sektorn av förlagsvärlden hör utan tvekan Bo Cavefors Bokförlag hemma. Vi ska hoppas att det blir ett undantag som upphäver alla hittillsvarande regler.[1]

Det var något visst med Bo Cavefors bokförlag. Recensenter och kulturskribenter har sedan förlagets grundande år 1959 verkat rörande eniga om detta. När den då 23-årige Cavefors startade bokförlag i eget namn väckte det uppmärksamhet i litteratursverige. Den nyetablerade förläggaren kom som från ingenstans, men vågade satsa på svårsålda genrer som lyrik och dramatik. Snart hyllades han i dagstidningar och kulturtidskrifter för sin förfinade litterära smak och sina höga ambitioner. Axel Liffner som ovan i entusiastiska ordalag beskrev den unge Cavefors i ett porträtt i *Aftonbladet*, var bara en av många som applåderade förlaget för dess utgivningslista. En annan recensent anmärkte att förlagets utgivningslista ”inger den allra största respekt – inte för förläggarens ekonomiska sinne men väl för hans idealitet”.[2]

I den här typen av utsagor förmedlades bilden av ett förlag och en förläggare som gick på tvärs och gjorde sina egna val, oavsett rådande normer och förväntningar. Utgivningen tycktes aldrig vara måttlig eller lagom, vare sig när det gällde ekonomiska satsningar eller politiskt känsliga manuskript. Därför både imponerades och oroades det omgivande litteratursamhället. Förläggaren Cavefors beskrevs typiskt som ”djärv”, ”originell”,

”kontroversiell”, ”idealistisk” och ”kompromisslös”.[3] Eller, som Liffner uttryckte saken, som att han var en person som startade förlag bara för äran att ”bryta nacken av sig”. Det är denna figur, mediebilden av Cavefors snarare än det faktiska förlaget eller personen, som står i centrum i föreliggande kapitel. Det är en motsägelsefull persona som kan sammanfattas av skribenten på konservativa *Svensk Tidskrift*, när denne utropade: ”Heder åt Bo Cavefors! Han är innehavare av ett litet förlag i Skåne, helt präglat av förläggarens högst personliga och inte så lite pittoreska politiska smak.”[4]

Denna mediebild uppstod inte av en slump. Den bör snarare förstås som svar på ett publikt behov, i detta fall i en begränsad men till viss del samhällsbärande grupp människor, nämligen nordiska kultur- och litteraturjournalister. Dessutom bidrog förläggaren själv till att utforma sin image och förlagsprofil i enlighet med denna bild. Detta skedde exempelvis genom författandet av reklamtexter och annat förlagsmaterial, men även genom att han själv agerade som en levande iscensättning av de konnotationer som brukade knytas till honom och förlaget. Man kan alltså säga att det var en mediebild som ”ytterligare bidrog till den personliga berömmelse med vars hjälp den salufördes”, som Andreas Nyblom uttrycker det i sin avhandling om personkulten av Verner von Heidenstam. ”Historien kommer inte till oss oförmedlad”, skriver Nyblom vidare, utan litteraturens kändisar och bokverk ”*får* sin betydelse genom de värden och meningar de tillskrivs”.[5]

I Cavefors fall kom mediebilden med tiden allt mer att ta formen av en kvalitetsstämpel, ett varumärke med vissa tydliga implikationer. Att döma av det material jag tagit del av uppstod redan tidigt något av en kultstatus kring förlaget hos samtida litteraturskribenter. Intressant nog var det påfallande ofta manliga skribenter som i sin rapportering kring förlaget bidrog till konstruktionen och upprätthållandet av denna typ av ikonisering. De utsagor som gjordes om Cavefors förefaller ofta avslöja mer om skribentens egen självbild än om sammanhanget som faktiskt beskrivs. Att läsa eller köpa en Cavefors-bok framstår i dessa utsagor som att associera sig till synbart motsägelsefulla egenskaper som politisk radikalitet och kulturell konservatism. Ur ett kulturhistoriskt såväl som i ett specifikt förlagshistoriskt perspektiv är dock denna kombination av egenskaper inte fullt så paradoxal som den kan verka. Dessa båda ytterligheter representerar två väl etablerade traditioner på den västerländska bokmarknaden. Bilden av den originelle förläggaren med sofistikerad

smak och höga litterära ideal har fungerat som förebild sedan den moderna bokmarknadens framväxt i början av 1800-talet. Denna bild av den obekväma och dumdristigt djärva – men beundransvärda – sanningssägaren har rötter ända tillbaka till romantikens genimyt.

Båda dessa figurer har, var och en på sitt sätt, en stark koppling till kön. Det handlar om två mansroller som båda är specifikt utformade för en bokmarknadskontext samtidigt som de på var sitt sätt förkroppsligar en maktposition som inom dessa sammanhang sällan ifrågasatts eller problematiserats. Olikheten dem emellan gör sig framför allt gällande på ett ytligt plan. I fråga om status och kulturellt kapital är de snarast att betrakta som jämbördiga. Poängen med denna undersökning är inte att framhålla det faktiska inflytande som det lilla förlaget Cavefors förvisso hade, exempelvis som utgivare av opinionsbildande eller politiskt kontroversiella skrifter.[6] Istället handlar det om en roll som dess frontfigur växelvis skapade åt sig och fick sig tilldelad av en publik, i och för sig en ytterst begränsad sådan, nämligen den lilla grupp journalister vars tankar och åsikter publicerats och arkiverats för eftervärlden. Denna roll uppstod redan under förlagets första år i intervjuer med den unge förläggaren samt i recensioner av hans böcker. Efter hand har den dock kommit att överföras, och till och med förstärkas, via andra typer av medierade röster, såsom författarbiografier, läroböcker och även vetenskapliga avhandlingar.[7]

I föreliggande kapitel begränsas dock studien till tryckt litteraturkritik, tidskrifts- och tidningsartiklar från tiden då förlaget var verksamt.[8] Dessutom kommer jag kort att diskutera hur Cavefors själv bidrog till uppkomsten av denna bild, genom olika mediala utspel, tidningsinsändare eller i författandet av reklamtexter och annat förlagsmaterial, som spreds till en tilltänkt publik och andra intresserade.[9] Syftet med kapitlet är således att undersöka mediebilden av Cavefors, så som den framstod i samtida tryckt litteraturkritik och kulturjournalistik, samt att analysera dess implikationer i termer av makt och genus. Hur och med vilka medel uppkommer den mediala mytbildningen kring Bo Cavefors och Cavefors förlag? Vilken funktion har en sådan mytbildning och vad svarar den mot för behov inom det samhälleliga och kulturella sammanhang där den förekommer? Det slags mediebilder som diskuteras uppstår ju som resultat av ett antal samspelande kontexter, varför nedslag även kommer att göras såväl i förlagshistorien som i de kulturella och politiska sammanhang som förlaget var en del av.

Förlaget och tiden

Bo Cavefors bokförlag var ett till personalstyrkan sett litet förlag. Under många år var grundaren själv den enda anställde även om han ofta anlitade frilansande översättare, redaktörer och formgivare. Under 1970-talet när förlaget var som störst, hade det tre anställda. Förläggaren gjorde fortfarande mycket av arbetet själv, exempelvis många av bokomslagen. Trots förlagets ringa storlek publicerades över 600 titlar på drygt 20 år och under de mest aktiva åren utgav man nästan en bok i veckan.[10]

Cavefors förläggargärning reflekterar på flera sätt tidsperiodens kulturella och politiska sammanhang. Förlaget verkade i en tid av stora strukturella omvälvningar, såväl på bokmarknaden som i samhället i stort. Jag syftar då främst på den kontext som brukar kallas 68, åren på 1960- och 1970-talen då radikala strömningar genomsyrade såväl samhällsdebatten och kulturen som den nya studentrörelsen. De politiska tendenser som låg i tiden påverkade vilka böcker som gavs ut, på samma sätt som bokutgivningen påverkade det politiska samtalet. Under 1960-talet ökade produktionen av pocketböcker på ett explosionsartat sätt. Av dessa var många debattböcker, dokumentära skildringar och politisk teori. Cavefors var en av pionjärerna i denna utveckling. Hans pocketserie BOC-serien anses ha varit en föregångare när det gäller att introducera den nya vänsterns skrifter i Sverige.[11]

Förlaget startades med hjälp av ett större arv och grundaren kunde länge följa sina egna visioner vad gällde utgivningen. Samtidigt var han beroende av den omgivande bokmarknaden, och tvungen att förhålla sig till dess regler och ideal. År 1970 avreglerades handeln med böcker, vilket bland annat innebar att de fasta bokpriserna, som tidigare hade avgjorts av bokförlagen, avskaffades. Denna tidsperiod brukar också beskrivas som förlagskrisens tid. Bokförsäljningen, som hade upplevt en rad goda år, sjönk kraftigt i början av decenniet. Detta var dock en utveckling som främst drabbade de största förlagen. Mindre förlag som Cavefors gick, enligt Rolf Yrlid, ur krisen relativt opåverkade.[12] Vid 1970-talets början räknades Cavefors rent utgivningsmässigt som ett medelstort förlag.[13] År 1975 gjordes en analys av förlagskrisens verkningar på svensk bokmarknad på *Dagens Nyheters* handelssida, en av de få statistiska undersökningar där Cavefors förlag finns med.[14] Enligt de siffror som presenterades här hade förlaget 1974 en omsättning på 1,5 miljoner kronor. Det var alltså inte fråga om något underdogförlag.

I förlagskrisens spår följde en statlig litteraturutredning där man noterade ökad försäljning av populärlitteratur, samtidigt som minskningen av så kallad kvalitetslitteratur som lyrik eller klassiker var uppenbar. Utredarna gjorde ingen uttalad koppling mellan dessa båda fenomen, men ändå gav utredningen upphov till en mediedebatt där kvalitetslitteratur ställdes mot populärlitteratur. Ett vanligt argument var att den smala litteraturen borde värnas, exempelvis genom stöd från staten.[15] I denna debatt hände det att Bo Cavefors och hans bokförlag nämndes som förebilder, exempel på att det faktiskt var möjligt att sälja denna typ av litteratur i Sverige.[16] I recensioner poängterades att förläggaren hade ett särskilt gott öga till genrer som traditionellt brukar anses svårsålda, eftersom han gav ut allt från samtida, franskspråkig filosofi och översättningar av utomeuropeisk skönlitteratur till svenska lyrikdebutanter.[17] I kulturtidskrifter och dagstidningar framställdes gärna Cavefors utgivning som det självklara valet för den kräsne bokköparen. ”Cavefors förlag, har man fått lära sig genom åren, är synonymt med kvalitet”, löd exempelvis utlåtandet i *Kvällsposten Malmö* 1975.[18] I en annan artikel i samma tidning presenterades det som ett ”förlag med finsmakarambitioner”.[19]

Dessutom gjorde sig Cavefors känd som utgivare av politiskt kontroversiella texter. När han 1977 beslutade att publicera Rote Armee Fraktions, RAF:s, samlade skrifter i en antologi väckte det debatt på dagspressens kultursidor. Medan vissa skribenter starkt tog avstånd, uttryckte andra sitt stöd för vad de såg som ett ställningstagande för det fria ordet.[20] Detta var bara två år efter att RAF:s medlemmar ockuperat den västtyska ambassaden i Stockholm med flera dödsoffer som följd, och frågan var politiskt känslig. Vid ungefär samma tidpunkt inleddes på initiativ av Malmös länsåklagare en förundersökning där förlagets ekonomiska förehavanden granskades, något som bland annat ledde till husrannsakan i förläggarens hem. I samband med dessa händelser drogs förlagets statliga kulturstöd in och några år senare försattes förlaget i konkurs.[21] Om något så växte sig bilden av Cavefors som djärv, originell och på tvärs än starkare i och med dessa händelser, vilket framgår i den ”dödsruna” som publicerades i *Vecko-Journalen* 1978: ”Alla bokälskare har sorg. Cavefors bokförlag har gått omkull. Lagt av, lagt ner, gått omkull, för det går inte att ge ut originella böcker, tycks det. Nu, vid gravens rand, står jag och snörvlar och beklagar att jag inte skrev oftare om Bo Cavefors originella utgivning.”[22] Cavefors var med andra ord ett förlag vars utgivning varje ”bokälskare” borde uppmärksamma och följa. Om inte annat så för att

visa att man förstod att uppskatta de konnotationer av kvalitet och originalitet som omgav det.

Förlagshistoria, makt och genus

Inom bokhistorisk forskning framstår ofta den västerländska bokmarknadens historia som en framgångssaga med män i alla roller. En berättelse om män som bokförläggare, boktryckare, författare och bokhandlare.[23] Sedan 1990-talet har dock ett flertal studier kommit att komplicera denna bild, då allt fler forskare framhållit kvinnors roll, framförallt som läsare och författare. Ändå har detta knappast medfört en ökad genusteoretisk medvetenhet inom forskningsfältet. Att nämna, eller till och med framhålla, kvinnors roll på bokmarknaden är inte *per se* detsamma som att uppmärksamma de maktstrukturer som formar och begränsar densamma.[24] Åsa Warnqvist konstaterar exempelvis i sin avhandling om svensk lyrikutgivning mellan åren 1976 och 1995 att antalet publicerade kvinnliga lyriker var lågt under hela undersökningsperioden, även om det ökade efterhand. Främst är det småförlag, företrädesvis de som grundats och styrts av en man, som publicerat anmärkningsvärt få kvinnliga författare. Förlaget Cavefors publicerade tjugotvå diktsamlingar av män – och endast två av kvinnor – under den del av undersökningsperioden då förlaget var verksamt.[25] Precis som hos flera mediehistoriska teoretiker utgår det bokhistoriska forskningsperspektivet från det materiella mediet som en skapare av mening i kommunikationen mellan människor, processer och institutioner. Här framhålls den fysiska förnimmelsens betydelse för perceptionen av texter, vare sig de är handskrivna, tryckta eller digitala. Trots detta, konstaterar Karin Littau, är det få bokhistoriker som gör en koppling mellan mediets och mottagarens materialitet. Det är inte enbart den fysiska boken som är en bärare av information, utan även människan. Den bokläsande, skrivande, redigerande eller refuserande människan i det här fallet. Littau menar att av alla moderna litteraturteorier är det endast de feministiska som verkligen har insett materialitetens vikt, eftersom feminismen är den teori som mest genomgripande uppmärksammar den mänskliga kroppen som betydelsebärare.[26]

En som tagit fasta på sambandet mellan böckers och människors materialitet är Michael Warner. I boken *Letters of the republic: Publication and the public sphere in eighteenth-century America* gör han en analys av de osynliggjorda dominansförhållanden som genom historien upprätthållit

distinkta maktstrukturer på västerländsk bokmarknad. Dessa strukturer har, enligt Warner, medfört att litteraturen kommit att framstå som en angelägenhet främst för vita män ur de högre klasserna, samt gjort att denna grupps specifika intressen och litterära smak har kommit att uppfattas som särskilt god eller högkvalitativ. Det handlar om ett slags förgivettagen makt, eftersom den tillhör dem som inte tyngs ner av den uppenbara bördan av att ha fel kön, etnicitet eller klass.[27] Samma analys ligger till grund för den kritiska maskulinitetsforskningen. Inom denna gren av genusvetenskapen analyseras män som könade varelser, och mäns aktiviteter som exempelvis historiska, politiska eller kulturella personligheter belyses utifrån deras kön. I stället för att framhålla mäns aktiviteter som neutrala eller universella, medan kvinnors görs till undantag, försöker kritisk maskulinitetsforskning utreda könets betydelse för mäns aktiviteter och för deras samhälleliga maktposition.[28]

Jag menar att fallet Cavefors utgör ett intressant exempel på förlagsvärlden som manlig arena, då det i flera hänseenden utgör ett typfall för det fenomen som Jean Lipman-Blumen benämnt som *homosocialitet*, en särskild mellanmanlig attraktion som innebär att män föredrar att umgås med andra män, och att de känner sig mer stimulerade av detta umgänge än av umgänge med kvinnor.[29] Eve Kosofsky Sedgwick har formulerat det som ett begär hos mäktiga män att umgås i slutna sammanhang där de kan bekräfta varandra och spegla sig i varandras framgångar.[30] Gerd Lindgren har poängterat att manliga maktsfärer, likt den Warner beskriver, inte främst bör tolkas som en strävan hos män att dominera över kvinnor utan att det snarast rör sig om en inbördes kamp om inflytande och status, vilket dock inte hindrar att det kan få konkreta konsekvenser för fler än så.[31] I en bokmarknadskontext kan denna typ av maktspel exempelvis påverka vilken litteratur och vilka författarskap som ges ut, läses och uppmärksammas. I förlängningen påverkar det så till vida den litterära och bokliga kulturen som helhet. När det gäller Cavefors förlag gör sig denna typ av strukturer påminda på flera sätt. En sida av saken är förlagets svårdefinierade, men klart manligt präglade utgivningslista. En annan är att förlaget och förläggaren tycks ha fungerat som identifikationsobjekt för andra män med litterära eller kulturella intressen. En tredje infallsvinkel, som här står i centrum, är mediebilden och mytbildningen kring förlaget och förläggaren Cavefors.

Kvalitetslitteraturens räddare – en förlagshistorisk arketyp

”Vem är egentligen Cavefors”, frågar sig reportern från *Folket i Bild*, ”och vad kommer han att visa sig vara för sort – en snobbigt framfräsande och hastigt utslocknande komet eller en slitstark sputnik av pålitligt svenskt kvalitetsmärke?”[32] Innebörden i intervjuarens frågeställning är underförstådd. Kommer denne nye uppstickare att hålla stånd inför ”våra” högt ställda förväntningar, eller kommer han att visa sig vara en besvikelse för ”oss”? Det ”vi” som underförstås är den intellektuella världen, ”bokälskare” som förstår att uppskatta den goda litteraturen. Denna frågeställning speglar en konflikt som, om man får tro Pierre Bourdieu, sedan länge varit förhärskande inom det bokens samhälle som gärna låtsas fungera som ett autonomt mikrokosmos, blint för andra värdeskalor än de estetiska.[33] Inte minst gäller detta den kritikerkår som redan från starten 1959 utsåg Bo Cavefors förlag till ett slags kvalitetslitteraturens räddare. ”Man vill ge en eloge åt det nya förlaget Bo Cavefors som tagit sig an denna och flera andra ’svåra’ och obekväma böcker”,[34] som skribenten i stockholmstidskriften *Freden* uttrycker saken i en recension av en av förlagets tidiga titlar år 1960. I *Göteborgs-Posten*, femton år senare, utropade Bernt Eklundh med illa dold beundran att den ”karln ger ut böcker av allehanda exklusiva arter, ofta till priser som tyder på en läggning åt ekonomiskt självmord. Men han bara håller på, år efter år, och överlever. På pin kiv?!”[35]

Detta är en bild av förlaget som tycks ha uppstått i en växelverkan mellan dess utgivningspolitik och omgivningens förståelse av de signaler som sändes ut. Ofta vände sig utgivningen till en exklusiv läsekrets, där priset på boken inte var av avgörande betydelse. Redan i de tidigaste recensionerna av förlagets utgivning kommenteras formen och prisnivån. ”De tre volymerna är prydliga, både till innehåll och utstyrsel, priset, 12 kr., är nog väl högt för ett rätt tunt pjäshäfte, men i förhållande till omständigheterna kan det accepteras – ett bokförlag av det här slaget kan inte undvika trögt före i portgången”,[36] heter det exempelvis i *Kvällsposten Malmös* recension av förlagets tre första böcker. Vid flera tillfällen gjorde Bo Cavefors reklam för sig som utgivare av riktigt påkostade verk, och i ett reklamutskick betonar han denna egenskap hos utgivningen: ”Det har visat sig vara möjligt att bedriva en kräsen utgivningspolitik i vårt land, även om det måste ske med vissa uppoffringar. Den utgivningspolitiken kommer

KOMET eller SPUTNIK?

Bo Cavefors, sensationellt stjärnskott på bokförläggarhimlen, presenteras här av Arne Häggqvist

Den unge, allvarlige gentlemannen, ett ”sensationellt stjärnskott på bokförläggarhimlen”. Ur en av de första intervjuerna med Bo Cavefors, *Folket i Bild* 1960.

att fullföljas om fler bokhandlare än hittills inser glädjen i att kunna erbjuda sina kunder bra böcker.”[37]

Att Cavefors gärna framhölls som ett ”kvalitetsförlag” bör förstås utifrån de konnotationer som traditionellt knutits till förläggarrollen inom en västerländsk bokmarknadskontext.[38] Den moderne förläggarens yrkesroll har vuxit fram långsamt. I takt med bokmarknadens tillväxt har förläggare tillskansat sig alltmer makt, såväl ekonomisk som symbolisk,

inom både litteratur- och kulturliv. En av förläggarens viktigaste uppgifter har ansetts vara att dela med sig av denna makt eller goodwill till de författare man knutit till sig.[39] Under boktryckarkonstens första århundraden var förläggargärningen något som man kombinerade med andra roller. Den svenske förläggaren var samtidigt boktryckare, bokbindare, författare eller rikemansson. Det uppsving för textproduktion som följde på tryckfrihetsförordningen 1810 skapade dock ett behov av förläggaren som mellanhand, entreprenör, inspiratör, grindvakt och finansiär.[40] Medan engelskans *publisher* framhåller förläggarens roll som den som för ut ett bokverk i offentligheten, betonar det svenska ordet förläggare snarare yrkets funktion som ekonomisk garant eller risktagare.[41]

Det finns även andra, mer känslomässigt färgade beskrivningar av en förläggares roll. Yrkesrollen har till exempel liknats vid en förlossningsläkares, någon som hjälper författaren att ”föda fram” sitt verk. Andra har tvärtom menat att förläggaren har rollen som abortör.[42] Inom förlagsforskningen är det väl dokumenterat att författare genom historien ofta har uppfattat sina förläggare som alltför mäktiga i sin roll som grindvakter och finansiärer.[43] Dock är det endast ett fåtal forskare som diskuterat denna maktposition i termer av maskulinitet. Till dessa undantag hör Susan Coultrap-McQuin och Trysh Travis. Coultrap-McQuin beskriver hur amerikanska bokförläggare vid 1800-talets mitt, tiden för den moderna bokmarknadens framväxt, förenades i ett gemensamt motstånd mot masskultur och kommersialisering.[44] Dessa förläggare såg sig som *gentlemannaförläggare*, skriver Coultrap-McQuin, i det att de ville fungera som fadersgestalter och uppmuntrare, snarare än enbart som affärsmän. De sökte ofta skapa personliga och starka band till sina författare och ett flertal närde själva författardrömmar. Som sanna gentlemen hävdade de gärna att deras mål gick utöver rent ekonomisk vinning. Visst tjänade de pengar på sitt värv – detta var en tid då förlagsimperium som Bonniers etablerade sina maktpositioner – men den ekonomiska sidan av saken framställdes ofta som en lyckad bieffekt.[45]

Travis har undersökt hur denna manligt kodade förläggarroll utvecklas när den mötte nya utmaningar under första hälften av 1900-talet. Det var en tid då amerikanska småförläggare gärna kallade sig *bookmen* och, enligt Travis, såg sig som ett slags självutnämnda experter. Hon beskriver dessa *bookmen* som ett egensinnigt släkte som ville bekämpa vad de såg som populistisk anti-intellektualism.[46] I denna diskussion ser jag en förbindelselänk till Cavefors, både så som han porträtterades av andra och som han

framställde sig själv, exempelvis i förlagets egenproducerade reklam- och informationsmaterial eller i insändare och artiklar där han själv kommenterade sin utgivning. Som tidigare nämnts marknadsförde han gärna sitt förlag som utgivare av kvalitetslitteratur eller som tillvänt de litterärt och kulturellt granntyckta. I ett stencilerat brev till bokhandlare skriver han till exempel, angående den förestående utgivningen av romanen *Tony* av Stephen Hudson: ”Det är en sällsynt charmant bok som bör rekommenderas till de kräsna kunderna. Nog har ni väl 2 kräsna kunder? Tog varje bokhandel hem och sålde 2 exemplar vardera av den här boken skulle resultatet bli en verkligt fin kulturinsats. 2 exemplar – det är ingen omöjlighet!”[47]

Coultrap-McQuins och Travis undersökningar behandlar den amerikanska bokmarknaden under olika historiska tidpunkter. Ändå framstår deras slutsatser som relevanta att tillämpa på en svensk kontext. Även den svenska förlagsvärlden har präglats av ett starkt hedersideal som växelvis tycks ha varit uttalat och underförstått. Hit hör också en påtaglig respekt för andra förlags författarkrets, ett tabu kring att ”stjäla” författare från andra förlag samt, framför allt, en betoning på den så kallade kvalitetslitteraturen som särskilt hotad eller utsatt.[48] Att döma av medierapporteringen kring Cavefors fungerade den kulturkonservative gentlemannaförläggaren fortfarande som förlagsmässigt ideal i en tid vars bokmarknad samtidigt odlade fenomen som det kooperativt drivna Författarförlaget och nya författarröster i rapportböcker och så kallad bekännelselitteratur.[49]

Innanför eller utanför? Den litteräre outsidern som förläggare

Johan Svedjedal och Ann Steiner beskriver båda *outsidern* som en klassisk karaktär på det litterära fältet. Det är ett epitet som har sina rötter i romantiken, då den västerländska bokmarknaden kommersialiserades och litteraturen alltmer kom att bli en vara bland andra varor. Den typiske litteräre outsidern är en ung manlig författare, vars skrivande bärs upp av höga ideal om konsten. Enligt Steiner ställer sig outsiderförfattaren ”utanför krav från marknad och samhälle och går sin egen väg” trots eventuella ekonomiska och sociala konsekvenser.[50] Till rollen hör att understryka sin egen originalitet och självständighet gentemot samhälleliga normer och förväntningar. Outsiderförfattaren skriver företrädesvis svårgenomträngliga texter inom smala genrer, till exempel lyrik, eftersom

rollen till sin natur står i direkt motsatsförhållande till den kommersiella litteraturen. Christine Battersby, som undersökt outsidermytens könade implikationer, beskriver rollen som en version av den mer välkända myten om det manliga geniet: ”Från Byron till William Blake till Nietszche och van Gogh, det typiska geniet har alltid varit atypiskt: på ett eller annat sätt är han en outsider, missförstådd av och på tvärs mot samhället.” Battersbys slutsats är att outsidern eller geniet kan ta sig alla möjliga skepnader, så länge dessa inte är kvinnliga: ”han är alltid ’Hjälte’, aldrig hjältinna. Han kan inte vara en kvinna.”[51]

Inom maskulinitetsforskningen avser begreppet vanligen en person som står utanför samhället eller en dominerande klass och/eller etnicitet.[52] Det är dock inte detta slags outsiderroll som jag ser paralleller till i mitt undersökningsobjekt. Den litteräre outsidern bör snarast förstås som ett slags dubbelnatur, som på samma gång står utanför och innanför det litterära etablissemanget och som i kraft av sitt simultana utanförskap/innanförskap kommer i åtnjutande av en alldeles särskild maktposition. Han har kulturellt kapital, för att låna Bourdieus begrepp, men egentligen finns det inget som hindrar honom från att även vara i åtnjutande av ekonomiskt kapital. Åtminstone inte så länge som han, likt Coultrap-McQuins gentlemannaförläggare eller Travis *bookmen*, poängterar den traditionella kulturens egenvärde och sätter denna i direkt motsatsställning till kulturens, i synnerhet bokmarknadens, ökande kommersialisering.

Outsidern är en normbrytare, en risktagare som rör sig på gränsen mellan det förväntade och det alltför våghalsiga, en figur som älskas för att han vågar göra uppror mot konventionerna, men som samtidigt balanserar på gränsen till att vara *för* obekväm. Det är slående hur väl den här rollen beskriver den image som förlaget Cavefors såväl som personen Bo Cavefors och hans kulturgärning tillskrevs av sin samtid. I intervjuer från tiden då förlaget grundades poängterar journalister den unge förläggarens självsäkra framtoning, hans anglosaxiskt gentlemannamässiga uppförande och uppenbarelse. Samtidigt förbryllas och förtjusas de av utgivningen, som uppfattas som både idealistisk, okonventionell och dumdristig på samma gång.[53]

I Artur Lundkvists recension av Ezra Pounds *Cantos*, utgiven 1960, skapas ytterligare associationer till Cavefors som litterär outsider:

> Ett nystartat förlag (Cavefors) visar sitt dödsförakt genom att ge ut två volymer av Ezra Pound i svensk tolkning [---]. Företaget är natur-

Cantos I–XVII av Ezra Pound, med omslag av Bo Cavefors, 1959.

ligtvis prisvärt i sin djärvhet, bortsett från vilken angelägenhetsgrad man tilldömer Ezra Pound. Åtminstone för ett par år sedan var det högsta mod (och mode) bland yngre intellektuella i Stockholm att satsa på Pound. Det var avvikande (bort från Eliot), det var utmanande (fascismen), det var avancerat (”The Cantos”). Och det var samtidigt ganska lättillgängligt (engelska).[54]

Karaktärsteckningen som Lundkvist gör av Pound påminner om den som återkommande brukar göras av förläggaren Cavefors själv. Ett annat exempel på samma slags karaktärsteckning är den *Folket i bild*-intervju som citerats tidigare i detta kapitel. Här skriver reportern att ”Bo Cavefors överraskade mig – som han säkert överraskat många – genom sin ungdom. Men hans sätt och uppträdande inklusive den smärta figuren och det kloka något bleka ansiktet övertygade en snabbt om att man här framför sig hade den moderna typen av intellektuell affärsman”.[55] Bilden av en seriöst kämpande och svårmodig yngling på tvärs mot kommersiella konventioner tonar fram. Kanske är det hans kamp för kulturens värden som förhindrat honom att kliva ut ur sin studerkammare för att bygga upp kroppen och låta solens strålar ge ansiktet lite hälsosam färg?

Inom modern svensk litteraturhistoria finns särskilt en författare som brukar få personifiera den litteräre outsidern, nämligen poeten Bruno K. Öijer. ”Genom att konsekvent stå utanför hamnade Öijer i centrum”, som Johan Svedjedal uttrycker det i en essä.[56] Denne poets ständiga försök att sätta sig på tvären gentemot det litterära etablissemanget har med tiden nästan gjort honom folkkär. Bilden av Öijer som outsider betonades redan av honom själv i hans dikter, men har kommit att förstärkas i och med mediebevakningen av honom, såväl som av senare tids forskning om hans verksamhet.[57] Öijer började sin bana som provokativ stencilpoet på eget förlag men gick år 1976 över till Bo Cavefors bokförlag, som vid denna tidpunkt visserligen var väletablerat men som, om man får tro mediebilden, aldrig behövt rucka på sin avantgardistiska aura. Att det var ett klokt val, rent imagemässigt, framgår av litteraturkritikernas reaktioner: ”Bo Cavefors (vem annars!) har tagit dem till sig”, skriver exempelvis Jacques Werup i *Arbetet* om Öijers dikter.[58] I sådana utsagor framstår författaren och förläggaren som bundsförvanter snarare än som motvilliga samarbetspartners. I kraft av sitt samarbete kan de sola sig i varandras strålglans och därmed samfällt bättra på bilden av sig själva och varandra som subversiva, kulturella och antikommersiella.

En outsider och en gentleman – paradoxen Bo Cavefors

Bokhistorisk forskning betonar ofta förhandling och samarbete framför det ensamma arbetet. Åtminstone gäller detta studier som fokuserar på förlaget eller förläggarens roll, vilka gärna betonar skapande av litteratur

som en kollektiv process.[59] Ändå tycks bilden av författaren som ensamt, manligt geni envist hänga sig kvar, vilket uppmärksammats av flera feministiska litteraturforskare.[60] Intressant nog kan denna bild i vissa fall ”spilla över” på förläggarrollen, som annars traditionellt brukat kopplas samman med ekonomiska intressen. Detta, menar jag, är vad som skedde i det pressmaterial som analyserats i denna artikel. Att denna figur är av tydligt könad karaktär bör inte förstås som en slump. Kritisk maskulinitetsteori bygger på iakttagelsen att den manliga makten är naturaliserad och att den just därför behöver belysas. Som Warner, Travis och Coultrap-McQuin har visat gäller detta förhållande inte minst i en västerländsk förlagskontext som präglats av motståndskraftiga hederskodexar och homosociala gentlemannaideal. Det är just en sådan icke-problematiserad maktposition som jag finner så närvarande i den mediala mytbildningen kring Cavefors.

I de utsagor som refererats här framställs han som en outsiderfigur, en förläggare vars framtoning lånat drag av sina mest kontroversiella författare. Kring hans förläggargärning skapas en bild av excentricitet och oräddhet, parat med en välutvecklad smak för det exklusiva och kräset sofistikerade. Utsagor om att Cavefors var ett kvalitetsförlag eller att utgivningslistan visade på en djärvhet på gränsen till självmord, var signifikativa för den bild av förlaget som kom att etableras i den samtida litterära pressen. Denna bild har sedan efterhand blivit alltmer vedertagen för varje gång den formulerats och medierats. Exemplet Cavefors ger en intressant fingervisning om det paradoxala i att tilldelas en sådan litterär outsiderposition. En betydande del av den status, eller det symboliska kapital, som förlaget åtnjöt hos sin publik hörde samman med associationerna till utanförskap och självständighet i förhållande till ekonomiska eller politiska hänsynstaganden. Den litteräre outsidern är en rebell, i betydelsen djärv, viljestark och oförsiktig, men även i någon mån missförstådd – en inverterad hjälteroll som mer än en litteraturintresserad man tycks känna igen sig i, att döma av det slags genomslag Cavefors fick i den litterära pressen.

Bilden av Cavefors som en litteraturens outsider förenar sig på ett intressant sätt med en annan arketyp inom västerländsk förlagsvärld, nämligen den idealistiske, kulturkonservative förläggaren. Under alias som *gentleman publisher* eller *bookman* har han kämpat sig fram i decennier, i ett ständigt skiftande medieklimat. I kraft av sitt kulturella kapital har han ständigt vunnit nya anhängare som velat associera sig till hans förlag och dess utgivning, inte minst för att själva får del av de konnotationer som

vidhäftas det. Att döma av det undersökta pressmaterialet uppfattades han inte heller som någon anakronism i svensk bokmarknadskontext under 1960- och 70-talen. Tvärtom framhölls gärna de värden som traditionellt kopplats till honom, exempelvis kvalitet och exklusivitet, som både lockande och eftersträvansvärda av de skribenter som här kom till tals. Dessa värden associerades redan från början med Cavefors och blev tillsammans med den mer obekväma outsiderpositionen en del av en förlagsprofil med högt kulturellt anseende.

Noter

1. Axel Liffner, ”Förlag som tar risker”, *Aftonbladet* 8/6 1959.
2. Gunnar Falk, ”Behan och Delaney”, *Teatern*, nr 4, 1959.
3. Se till exempel Kersti Javala, ”Konkurs hotar fyra bokförlag: Bo Cavefors, kvalitetsförläggare i konkurs: Böckerna pulseras ut och försvinner”, *Vestmanlands Läns Tidning* 28/11 1978; Caj Andersson, ”Hans bokförlag läggs ner, men – Vem har sagt att Cavefors är knäckt!”, *Vecko-Journalen*, nr 45, 1978; Karlis Branke, ”Skattefritt och internationellt”, *Vecko-Journalen*, nr 44, 1978; ”Kontroversiell litteratur”, *Dagbladet* 15/7 1970.
4. Gunnar Unger, ”Ernst Jünger och hans krigsdagböcker”, *Svensk Tidskrift*, nr 10, 1975, 465.
5. Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008), 12, 16.
6. Jämför Simone Murray, *Mixed media: Feminist presses and publishing politics* (London: Pluto, 2004), 8.
7. ”Cavefors förlag lät snabbt höra talas om sig. Dess ambitiösa och orädda kvalitetsutgivning väckte berättigad beundran”, heter det till exempel i Rolf Yrlid, *Litteraturens villkor* (Lund: Studentlitteratur, 1994), 139. ”En viktig roll innehades i början också av vår unge och ytterst originelle förläggare i Malmö, Bo Cavefors, som med hjälp av ärvd förmögenhet höll på att etablera sig som utgivare av maximalt kontroversiella böcker; ur hans synpunkt kunde vi aldrig bli tillräckligt rabulistiska, men han understödde ändå det mesta vi hittade på”, skriver Lars Lönnroth angående ett samarbete med Cavefors i självbiografin *Dörrar till främmande rum: Minnesfragment* (Stockholm: Atlantis, 2009), 127. I Daan Vandenhautes doktorsavhandling *Om inträdet i världen: Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält* (Hedemora: Gidlund, 2008), 68, beskrivs Cavefors som ett förlag som ”fort lyckats skaffa sig ett renommé i de smala kulturella och intellektuella kretsarna med en utgivning som – i sant avantgardistisk anda – inte hade ekonomisk lönsamhet som första princip utan (dessa svårdefinierbara begrepp som jämt är föremål för sociala tvister) det nydanande och det förstklassiga”.

8. Kapitlets undersökning grundar sig på en genomgång av den kompletta samling pressklipp rörande förlaget som ingår i Bo Cavefors förlagsarkiv, vilket sedan 2004 tillhör Lunds universitetsbibliotek. Samlingen innehåller alla de nordiska tidskrifts- och tidningsartiklar där förlaget Cavefors och dess utgivning omnämns från 1959 till början av 2000-talet. Det rör sig främst om bokrecensioner från tidningar och tidskrifter av skiftande politisk tillhörighet men här finns även längre analyser och intervjuer med förläggaren, samt i viss mån även texter rörande bokmarknaden i stort. Någon fullständig granskning av hela detta material har ännu inte gjorts, vare sig av mig eller av någon annan forskare. Min egen kartläggning täcker i nuläget åren 1959–1963, 1968, 1975 samt delar av 1978.
9. Exempelvis utgavs *Sandgatan 14: Kvartalstidskrift från Bo Cavefors bokförlag* i cirka 30 000 exemplar under åren 1976–1977. *Sandgatan 14,* nr 1, 1977.
10. libris.kb.se (den 30 maj 2014).
11. Kjell Östberg, *1968 när allting var i rörelse: Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (Stockholm: Prisma i samarbete med Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, 2002), 82.
12. Yrlid, 139.
13. Åsa Warnqvist, *Poesifloden: Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995* (Lund: Ellerström, 2007), 68.
14. Artikeln från *Dagens Nyheter* refereras i Yrlid, 137f. Statistik över förlagets lyrikutgivning kan även inhämtas i Warnqvist.
15. Ann Steiner, *I litteraturens mittfåra: Månadens bok och svensk bokmarknad under 1970-talet* (Göteborg: Makadam, 2006), 59f.
16. Se till exempel Rune M. Lindgren, ”Högprisutveckling pågår. ’Slit-och-slängbok’ på väg?”, *Dagbladet* 9/2 1970.
17. Se till exempel ”Kul, frejdigt avantgarde nytt på förlagsfronten”, *Ergo* 28/11 1959; Nils Beyer, ”Brendan Behan på dålig svenska”, *Stockholms-Tidningen* 20/8 1959; Henrik Sjögren, ”Dramatiska nyheter på nytt förlag”, *Kvällsposten Malmö* 15/8 1959.
18. Sebastian Hjertén, ”Inte så lättläst”, *Kvällsposten Malmö* 28/5 1975.
19. Henrik Sjögren, *Kvällsposten Malmö* 15/10 1959.
20. Se till exempel Lars Höög, ”Baader-Meinhofs idévärld”, *Vestmanlands Läns Tidning* 19/10 1977; ”Tysk irritation över svenska terroristboken”, *Svenska Dagbladet* 18/11 1977; Tommy Hansson, ”Aktuella frågor: Terrorism och ideologi”, *Sydsvenska dagbladet* 2/12 1977; Ingmar Björkstén, ”Hotet från Lund: Bo Cavefors i helfigur”, *Svenska Dagbladet* 16/7 1978.
21. Yrlid, 140f.
22. Karlis Branke, ”Skattefritt och internationellt”, *Vecko-Journalen*, nr 44, 1978.
23. Undantag finns, till exempel Anna-Maria Rimm, *Elsa Fougt, Kungl. Boktryckare: Aktör i det litterära systemet ca. 1780–1810* (Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 2009).

24. Trysh Travis, ”The women in print movement: History and implications”, *Book History*, vol. 11, 2008, 276.
25. Här övertrumfas han dock av Ellerströms förlag som under undersökningsperioden publicerade tjugoen titlar av män, och endast en av en kvinna, samt av Fripress som gav ut nitton poesisamlingar skrivna av män, men inte en enda av en kvinna. Warnqvist förklarar förhållandet som att ”förlag som ägs eller ägdes av män, och där en man sannolikt har tagit det slutgiltiga utgivningsbeslutet, i högre utsträckning valde att i första hand publicera andra män. Här kan vi med andra ord se ett homosocialt mönster, det vill säga att en person känner solidaritet med sitt eget kön och föredrar samarbete med andra av samma kön”. Warnqvist, 165.
26. Karin Littau, *Theories of reading: Books, bodies and bibliomania* (Cambridge: Polity Press, 2006), 11.
27. Michael Warner, *The letters of the republic: Publication and the public sphere in eighteenth-century America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), 42.
28. Sonya O. Rose, *What is gender history?* (Cambridge: Polity Press, 2010), 56.
29. Jämför Jean Lipman-Blumen, ”Toward a homosocial theory of sex roles: An explanation of the sex segregation of social institutions”, *Signs*, vol. 1, nr 3, 1976.
30. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between men: English literature and male homosocial desire* (New York: Columbia University Press, 1985), 1f.
31. Gerd Lindgren, ”Broderskapets logik”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1, 1996, 12f.
32. Arne Häggqvist, ”Komet eller sputnik?”, *Folket i bild,* nr 34, 1960.
33. Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994), 155.
34. Lillemor Holmberg, ”Om samhället och mördare”, *Freden,* nr 3, 1960.
35. Bernt Eklundh, ”Fenomenet Ezra Pound”, *Göteborgs-Posten* 5/9 1975.
36. Henrik Sjögren, ”Dramatiska nyheter på nytt förlag”, *Kvällsposten Malmö* 15/8 1959.
37. Otryckt reklammaterial från Bo Cavefors Bokförlag AB, 10/11 1961, kapsel 17 ”Reklammaterial 1959–61”, Bo Cavefors förlagsarkiv, Lunds universitetsbibliotek.
38. Se till exempel Javala.
39. Johan Svedjedal, ”Förläggaren och det litterära värdet”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek,* vol. 30, nr 1, 2009, 21.
40. Bo Peterson, ”Förlag och förläggare – en historisk bakgrund”, *Böcker och bibliotek: Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman (Lund: Studentlitteratur, 1998), 155.
41. Bo Peterson, *Boktryckaren som förläggare: Förlagsfunktion och utgivningspolitik hos P.A. Norstedt och söner 1879–1910* (Stockholm: Norstedt, 1993), 45.

42. Alistair McCleery, ”The return of the publisher to book history: The case of Allen Lane”, *Book History*, vol. 5, nr 1, 2002, 163.
43. Johan Svedjedal, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier* (Hedemora: Gidlunds förlag, 1994), 9.
44. Susan Coultrap-McQuin, *Doing literary business: American women writers in the nineteenth century* (Chapel Hill/London: University of North Carolina Press, 1990), 28.
45. Coultrap-McQuin, 28f.
46. Travis, 107f.
47. Otryckt reklammaterial från Bo Cavefors Bokförlag AB, 6/6 1961, kapsel 17 ”Reklammaterial 1959–61”, Bo Cavefors förlagsarkiv, Lunds universitetsbibliotek.
48. Bo Peterson, *Välja & sälja: Om bokförläggarens nya roll under 1800-talet, då landet industrialiserades, tågen började rulla, elektriciteten förändrade läsvanorna, skolan byggdes ut och bokläsarna blev allt fler* (Stockholm: Norstedt, 2003), 206f.
49. Se till exempel Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst: Rapportboken i Sverige 1960–1980* (Stockholm: Atlas, 2004).
50. Ann Steiner, *Litteraturen i mediesamhället* (Lund: Studentlitteratur, 2009), 33.
51. Christine Battersby, *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics* (London: Women's Press, 1989), 13-14.
52. Se till exempel Bent Fausing, Steffen Kiselberg & Niels Senius Clausen, *Bilder ur männens historia* (Stockholm: Alfabeta, 1987), 189f.
53. Se till exempel Häggkvist; Liffner; Andersson; Branke.
54. Artur Lundkvist, ”Vägar till Ezra Pound”, *Stockholms-Tidningen* 17/11 1959.
55. Häggqvist.
56. Johan Svedjedal, *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier: Om Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg, Bruno K. Öijer, Sven Delblanc, Bob Dylan och Stig Larsson* (Stockholm: Gedin, 1996), 199.
57. Se Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld: Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (Lund: Ellerström, 2003).
58. Jacques Werup, ”Då uppstår ljuv lyrik”, *Arbetet* 21/1 1976.
59. Johan Svedjedal, ”Det litteratursociologiska perspektivet: Om en forskningstradition och dess grundantaganden”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, 1996, 12.
60. Se till exempel Battersby, 308.

UR ARKIVET

Biblioteksmaterialiseringar

Krigsbyten, samlingsordningar och rum i Uppsala universitetsbibliotek under 1600-talet

EMMA HAGSTRÖM MOLIN

Uppsala universitetsbibliotek grundades genom Gustav II Adolfs förordnande 1620. Medföljde gjorde en kunglig donation av böcker, vilka tidigare hade beslagtagits från flera nedlagda klosterbibliotek, samt ett antal böcker ur de kungliga samlingarna. Före 1620 hade det inte funnits någon boksamling som tillhörde universitetet.[1] Senare under 1620-talet mer än dubblerades donationen med hjälp av krigsbyten, genom konfiskerandet av jesuitkollegiernas samlingar i Riga och Braunsberg samt kapitelbiblioteket i Frauenburg. År 1636 tillkom ytterligare konfiskerade böcker från Würzburg, och troligen även från Mainz.[2]

Två decennier senare, år 1654, var den engelske ambassadören Bulstrode Whitelocke (1605–1675) på besök i Uppsala. Han beskrev i sin dagbok hur han och det franska sändebudet gick tillsammans till universitetets bibliotek, ”där det finns många bra böcker, till största delen tagna ifrån Tyskland [krigsbyten]; men det är inte märkvärdigt, inte heller överträffar det de publika biblioteken i England, eller någon annanstans.” En av Whitelockes män menade att det inte ens överträffade Whitelockes privata bibliotek i England, något Uppsalaprofessorerna ”inte var glada över [...] och inte heller med lätthet kunde tro, att den engelske ambassadörens bibliotek i hans privata hus, var att jämföra med deras universitetsbibliotek.”[3]

Med detta korta omdöme visade Whitelocke hur biblioteket kunde upplevas av en lärd europé: det mesta i biblioteket var krigsbyten och däribland fanns förvisso många bra böcker, men det var ändå inte gott nog. För Whitelocke tycktes varken böckernas innehållsliga kvalitéer eller storleken på samlingen ha varit särskilt imponerande. Det är en omständighet i Whitelockes berättelse som jag vill fästa särskild uppmärksamhet på. När

Whitelocke besökte biblioteket såg han det vi i dag tenderar att negligera: att landets äldre boksbestånd till stor del består av krigsbyten. Han bevittande därmed resultatet av ett våldsbestänkt samlande som hade möjliggjorts genom krigen. Det svenska kungariket tog många krigsbyten under 1600-talet, och genom konfiskerandet av framförallt den katolska Jesuitordens biblioteksamlingar kunde kronan skapa både universitets- och gymnasiebibliotek samt belöna sina officerare.[4]

I detta kapitel analyserar jag universitetsbiblioteket i Uppsala som ett rumsligt och materiellt medium genom att fokusera på tillförseln av krigsbytessamlingar under 1620-talet.[5] Utgångspunkten är att både bibliotek och deras samlingar kan betralaktas som en sorts medier. Jag knyter därmed an till en bredare förståelse av mediebegreppet.[6] Utifrån Marshall McLuhans klassiker *Understanding media* (1964) är det helt enkelt möjligt att se ”biblioteket som budskapet”. Det innebär att oavsett bibliotekets enskilda beståndsdelar – som böckernas litterära innehåll – är institutionen som sådan ett medium med budskap och effekter på samhället.[7] Min poäng är inte minst att ta fasta på hur ett bibliotek *blev till* som ett materiellt medium, främst genom att rikta fokus på de fysiska beståndsdelarnas materialiseringar. Med materiellt medium avser jag de materiella förutsättningar, i detta fall ordnande samlingar i en byggnad, av vilka mediet är beroende för att kunna ha någon kommunikativ verkan.[8] Genom att undersöka Uppsalabibliotekets materialiseringar under 1600-talet, det vill säga hur relationen mellan beståndsdelarna och ”budskapet” tog sin materiella form i en specifik rumslig och tidslig kontext, vill jag komma åt biblioteksmediets betydelser och effekter. För att återgå till det inledande exemplet: vad var det i mediets materialiseringar, i beståndsdelarnas ordning, som gjorde det möjligt för ambassadör Whitelocke att framför allt se krigsbyte?

Rumsliga biblioteksmaterialiseringar

Universitetsbibliotekets samlingar har förändrats genom förflyttningar och reduceringar vid otaliga tillfällen under nästan 400 år. Den byggnad som samlingarna förvarades i mellan 1627 och 1691, det äldre biblioteket, känner vi enbart genom en bevarad planskiss från sent 1600-tal. Det begränsar naturligtvis forskarens möjlighet att studera det gamla bibliotekets rum. Ett desto rikare bevarat material är inventarielistor och kataloger över både enskilda krigsbyten och hela biblioteksamlingar där ting,

tid och rum har fixerats vid ett särskilt tillfälle. Det är i dessa rumsligt förankrade förteckningar som det förgångna biblioteket och dess samlingar fortfarande ryms.

Enligt William Clark var barockbiblioteket mer än en reservoar för litteratur. Det var en kuriös, rumslig och visuell upplevelse som innehöll så mycket mer än bara böcker. I förhållande till moderna institutioner var 1600-talets bibliotek exempelvis inte alltid möjligt att separera från arkivet, konstskåpet, laboratoriet, museet eller skattkammaren. Ordet ”bibliotek” var under 1600-talet mer eller mindre synonymt med ordet ”museum”.[9] Böcker och andra samlingsbara ting deltog i en slags rariteternas ekonomi där en viktig uppgift var att göra dem synliga. Böcker hade (och har förstås fortfarande) materiella betydelser som kunde vara helt oberoende av deras litterära innehåll.[10] För att spinna vidare på det inslagna visuella spåret: Daniela Bleichmar har poängterat att föremål i tidigmoderna samlingar inte ska analyseras separat utan snarare bör ses som delar av en större helhet. Tidigmoderna samlingar ska därför inte betraktas som ren och skär ackumulation av ting, utan som rumsliga uttryck där samlade saker ställdes ut – och beskådades. Upplevelsen av en tidigmodern samling var i enlighet med detta ett narrativ, eller om man så vill ett mcluhanskt budskap, som skapades av samlare och besökare tillsammans.[11]

Bleichmars och Clarks rumsliga förståelse av samlingar kan dessutom fogas samman med idéer om hur medier materialiserar sig. Filosofer och teoretiker som Donna Haraway, Bruno Latour och Annemarie Mol har inspirerat de mer empiriskt orienterade forskarna Tine Damsholt och Dorthe Gert Simonsen till att på ett konkret sätt angripa frågeställningar om materialitet.[12] I synnerhet har de senare, med erfarenhet från ämnet etnologi, kritiserat den traditionella innebörden av begreppet ”materiell kultur”, där statiska föremålskategorier har tillskrivits utseende, mening och funktion på ett allt för ensidigt sätt. Med syftet att bryta loss det materiella från dess analytiska begränsning introducerar de begreppet ”materialiseringar”. En materialisering definierar de som något processuellt, relationellt och performativt. Begreppet ringar såtillvida in hur materiella fenomen *blir till* i specifika tidsliga och rumsliga kontexter.[13]

Även om Damsholt och Simonsen främst sysslar med samtidsorienterad forskning utesluter det inte möjligheten att tillämpa materialiseringar på ett historiskt material eftersom det så tydligt betonar det specifika i varje kontext. Lotten Gustafsson Reinius har med rätta påpekat att samlingar

har en fysisk realitet som kan vara svår att få grepp om.[14] Detta gäller inte minst vid studier av samlingar i ett avlägset förflutet. En möjlig lösning på problematiken är att analysera olika samlingspraktiker och de relationer som skapade dessa, för att på så sätt blottlägga biblioteksmediets materialiseringsprocesser. I ett större perspektiv var krigsbytestagandet ett uttryck för Vasaättens och den svenska kronans dynastiska ambitioner. Det tidigmoderna Europa präglades av en samlarkultur, och för den förhållandevis unga kungaätten Vasa var krigsbyten av arkiv- och boksamlingar laddade med historiska, politiska och religiösa betydelser.[15]

Applicerat på fallet Uppsala innebär det att bibliotekets materialiseringar är *kronologiska samlingsprocesser* vilka inbegriper rumsligt situerade föremål i både rörelse och befintlighet. Materialiseringar är ackumulationen av krigsbyten i universitetsbiblioteket i Uppsala, samt inte minst hur samlingarna inventerades, katalogiserades och organiserades rumsligt av olika bibliotekarier. Dessa samlingspraktiker utmärktes av både samspel och konkurrens mellan olika materiella, rumsliga och epistemologiska omständigheter som form, proveniens, rumsdisposition tillsammans med böckernas intellektuella innehåll.

Daniela Bleichmars resonemang om samlingen som berättelse kan utvecklas. Jag menar att föremålen genom sina materiella effekter deltog i skapandet av de narrativ som kunde erfaras.[16] Samlingspraktikerna, och i förlängningen bibliotekets budskap, blev till genom en rad relationer mellan de bibliotekarier och ämbetsmän som arbetade med samlingarna, olika grupper av ting, enskilda ting, rummen och eventuella besökare. I fallet Uppsala innebar detta att inte bara ett, utan flera narrativ genererades och dessa kunde både smälta samman och konkurrera med varandra. Biblioteket var, som vi ska se, ett variationsrikt multimedium.

Universitetsbibliotekets materialiseringar

Uppsala universitetsbibliotek kan sägas ha materialiserats genom en rad gamla bok- och föremålssamlingar av olika provenienser som beslagtagits från Vasakungarnas politiska opponenter, både inrikes och utrikes. Den första kungliga donationen bestod av böcker från nedlagda kloster, tillsammans med bidrag från Vasakungarna Johan III:s, Sigismunds och Karl IX:s personliga boksamlingar. Troligen följde även det avrättade riksrådet Hogenskild Bielkes konfiskerade böcker med Uppsaladonationen.[17] Inalles innehöll kungens bokgåva omkring 4 450 volymer. [18]

Det första krigsbyte som donerades till Uppsala universitetsbibliotek hade konfiskerats i Riga 1621. Det innehöll inte bara ett tusental böcker, utan även sakrala föremål som altarkläden och rysk-ortodoxa ikoner, föremål av koppar, tenn och mässing samt andra husgeråd. Allt förtecknades separat, troligen först våren 1627.[19] En påminnelse om att inventera Rigabytet skickades från den kunglige bibliotekarien Johannes Bureus i Stockholm till rektorn i Uppsala i samband med att Bureus inventerade ytterligare krigsbyten från Braunsberg och Frauenburg.[20] Bureus uppmaning tyder på att det var meningsfullt att hålla isär föremål med olika provenienser genom att förteckna dem. Var ifrån föremål kom var alltså av betydelse i arbetet med samlingar. År 1622, när Rigabytet kom till Uppsala, påbörjades arbetet med att renovera ett hus för biblioteket, beläget nordväst om Domkyrkan.[21] Huset rymde biblioteket fram till 1691 och kom sedan att omdanas grundligt kring mitten av 1700-talet som det så kallade konsistoriehuset. Innan byggnaden var färdig förvarades bibliotekets samlingar i Domkyrkans södra kor. De tog sedan plats i bibliotekshusets övre våning som blev färdig först. Även de föremål som inte var böcker kom att följa med in i bibliotekshuset. Ungerska bordstäcken, mässärkar och altarkläden, tillsammans med skålar, fat och ljusstakar och astronomiska instrument var därför till en början en del av bibliotekets samlingar, men kring 1680 var mycket av det förkommet. [22]

I juni 1627 anlände 36 kistor och tre tunnor med ”böcker ifrån Preussen”, vilka placerades i en strandbod i väntan på att det nedre biblioteket skulle bli färdigt.[23] Till skillnad från vad vi vet om Rigabytet, kom böckerna från Preussen packade i en viss ordning. Kistorna var försedda med en latinsk bokstav som motsvarade en litterär klass.[24] Ordningen som bibliotekarien Johannes Bureus skapade påverkades av hur böckerna en gång hade packats i Preussen, och den packningen speglade i sin tur jesuiternas epistemologiska ordning. Både Bureus och jesuiternas ordningar kom senare att ha effekt på bibliotekets materialiseringar i Uppsala.

Braunsberg- och Frauenburgsamlingarna innehöll tillsammans långt fler böcker än de som hade tagits i Riga, men exakta siffror är omöjliga att ge. Förteckningar över krigsbyten är intressanta eftersom de vittnar om hur föremålen hanterades, deras materiella och epistemologiska värden i rariteternas ekonomi, för att tala med William Clark. Men de är knappast tillförlitliga när det kommer till helt korrekta antal. Böcker med Braunbergproveniens i Uppsala har nyligen räknats till cirka 2 300 vilket kan jämföras med de 2 000 band som Bureus upptog i sin förteckning över

båda biblioteken. Frauenburgbytet bestod troligen av färre än ett tusental. Samlingarna i Uppsala har senare, från slutet av 1600-talet, decimerats genom dubblettauktioner och andra öden, vilket förstås påverkar alla rekonstruktioner gjorda efter det.[25]

Innan de första bibliotekskatalogerna upprättades i slutet av 1630-talet var samlingarna därmed inställda i lokalerna enligt ett slags accessionsordning, vilket betonade samlingarnas olika provenienser. Böckerna och de andra föremålen kom att stå ”inställda” på det här sättet i cirka tio år. Krigsbytets provenienser förstärktes därmed av den rådande (o)ordningen, en disposition av samlingarna som inte hade någon som helst koppling till böckernas litterära innehåll utan istället var helt beroende av varifrån de kom. 1628 kom påtryckningar från Gustav II Adolf genom universitetskanslern Johan Skytte, att ”Biblioteket [...] utan försummelse väl bliva disponerat och registrerat”.[26] Det tog emellertid omkring tio år innan kungens order efterföljdes, troligen eftersom biblioteket saknade en bibliotekarie som kunde ägna sin tid uteslutande åt dess samlingar. Kungens krav på ett register understryker dock att samlingen ytterst tillhörde kronan. Att samlingarna tvunget skulle *disponeras*, det vill säga rumsligt organiseras över byggnadens olika rum för att bli ett bibliotek är uppenbart, eftersom det visade sig vara en återkommande befallning under de många år som kronan fick vänta på att det skulle ske. År 1631 tillfrågades bibliotekarien än en gång om inte registret var färdigt så att ”böckernas bruk” skulle kunna åtnjutas.[27] Det understryker biblioteket som rumsliga och materiella ordningar; samlingarna var tvungna att organiseras för att kunna tillgängliggöras, läsas, upplevas och beskådas. Ju fler krigsbytessamlingar som anlände till biblioteket, desto mer angeläget blev det att skapa ordning, och samtidigt blev det svårare då nya böcker försköt tidigare principer och strukturer. Utan ordning överskuggade samlingarnas materialitet bibliotekets mediala potential och intellektuella innehåll.[28]

Samlingsordningar och rum i det övre och nedre biblioteket

Universitetets förste heltidsbibliotekarie tillträdde 1638 och hette Laurentius Tolfstadius. Han arbetade med att disponera och förteckna samlingarna under knappt två år, vilket resulterade i två förteckningar, K2 och K3.[29] Dessa kataloger utformades som systematiska, rumsliga förteckningar över bokbeståndet. Förteckningarna illustrerar därmed relationen

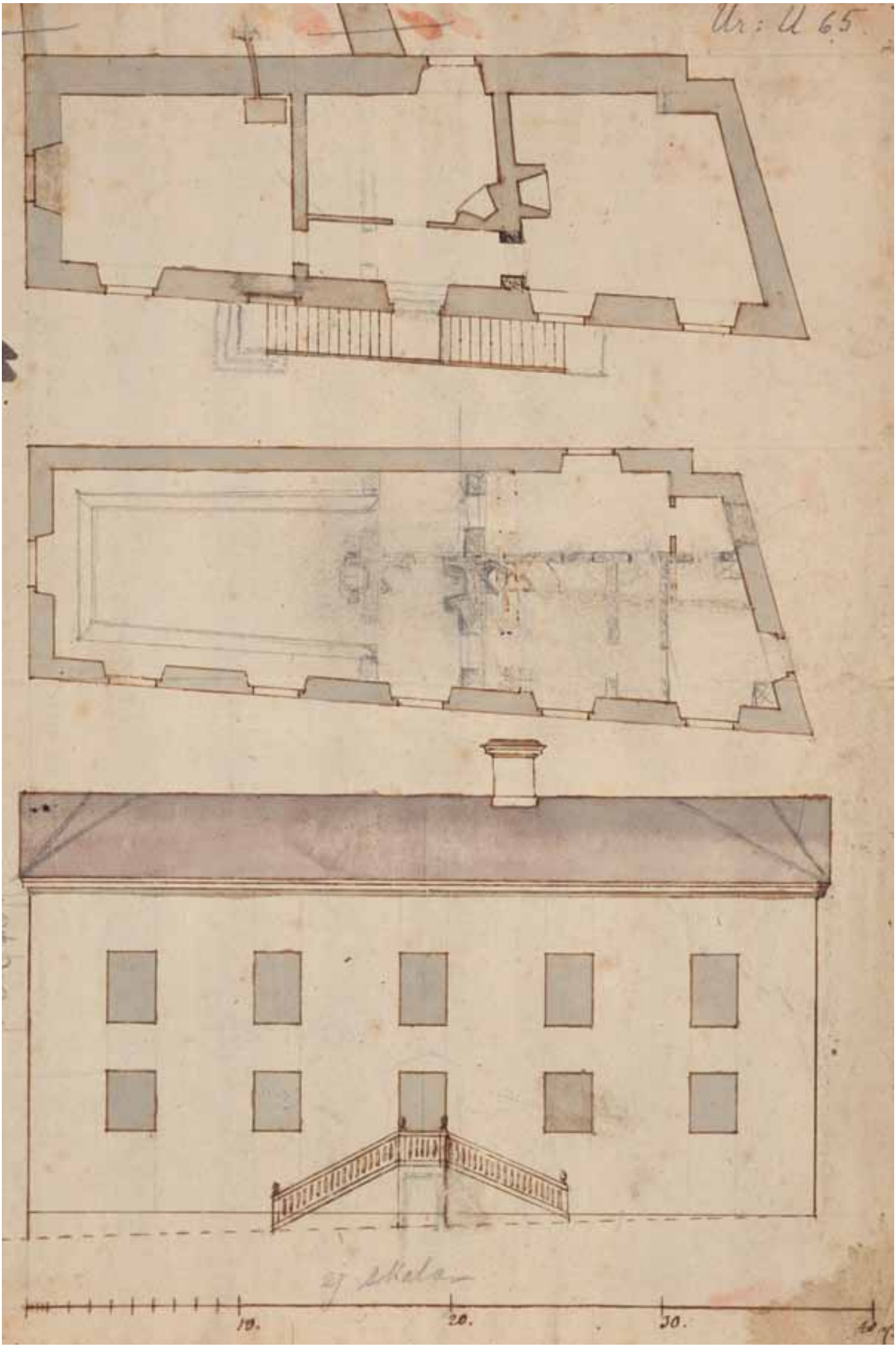
mellan boksamlingarna och rummen, vilket var ett tidstypiskt förfarande. Källornas rumsliga förankring ger oss därmed en ovärderlig inblick i hur det äldre universitetsbiblioteket tog sin epistemologiska och materiella form. Klassifikationskataloger som vi känner dem i dag, utan rumslig förankring, blev vanliga först under 1700-talet – före dess var bok och rum tätt sammankopplade.[30] Förteckningarna tar dock inte upp bibliotekets övriga föremålssamlingar, som till exempel de liturgiska föremålen och husgeråden från Riga, utan enbart handskrivna och tryckta böcker.

I en ritning från slutet av 1600-talet går det att ana hur rummen i det övre biblioteket och i det nedre biblioteket tog form, och därmed kan vi förstå de rumsliga villkoren som samlingarna interagerade med.[31] Teckningen visar en av byggnadens fasader längst ner i bild, med ingången till det nedre biblioteket. Ovanför fasadritningen syns grundplaner över de två våningarna. Rumsdispositionen för det nedre biblioteket, som syns överst i bild, visar tre rum med en förstuga. Den rumsindelningen ligger nära det vi vet om det äldre biblioteket genom andra källor. Det övre biblioteket hade samma rumsindelning som det nedre biblioteket, fast utan förstuga, vilket gjorde mittenrummet större. Den bevarade ritningen visar däremot hur det övre biblioteket såg ut eller var tänkt att se ut efter att biblioteket flyttat ut 1691, då konsistoriet kom att husera där. Den övre våningens yttermurar var vidare hälften så tjocka som det nedre bibliotekets, dessutom var fönstren större och takhöjden högre där, vilket gjorde att det övre biblioteket var rymligare. Det tycks inte ha funnits någon invändig trappa mellan våningarna, utan de olika biblioteken nåddes utifrån, från två olika sidor av byggnaden.[32]

De tre rummen på vardera våningen kallades för det första, det mittersta och det inre. I katalogerna betecknades varje rum med en grekisk gemen eller latinsk versal bokstav. För det nedre biblioteket var bokstavsbeteckningen för det första rummet α, det mittersta β, och det innersta γ. Det övre bibliotekets första rum betecknades med ett A, det mittersta med ett B och det inre med ett C.[33]

Det nedre bibliotekets första rum, α, var det rum som innehöll flest olika avdelningar. Här fanns juridiska handskrifter, tillsammans med inkunabler och äldre tryck i samma ämne, där det yngsta trycket daterades till 1549. Efter det följde teologisk litteratur, katolska bibelkommentarer, katolsk kontroversteologi, troslära, meditationsböcker, tal och predikningar, troslära specifikt för Jesuitorden, fler predikningar och skolastiska teologer. I katalogen avslutas rum α med ett postskriptum och en

Ur: U 65.



De katolska böcker som placerades i hyllan α2. Ur Laurentius Tolfstadius katalog K2, Bibliotekets arkiv, Uppsala universitetsbibliotek.

(Till vänster) Universitetsbibliotekets äldsta byggnad omkring år 1700. Teckning, U65, Uppsala universitetsbibliotek.

tilläggskategori, där Tolfstadius visar hur han sorterade in överbliven (eller kanske senare inkommen) teologisk litteratur i de olika hyllorna. Hela rum α innehöll därmed litteratur som Tolfstadius på flera ställen klassificerade som ”katolsk”. Det kan dock inte bara ha rört sig om krigsbyten i det första rummet, utan även om volymer från de konfiskerade klosterbiblioteken som måste ha sorterats in här.

Rum β, mittenrummet, tycks till största del ha rymt handskrifter, vilka förtecknades utan ämnesrubriker. Här fanns till exempel missalen, gradualen och liknande liturgiska skrifter som var nödvändiga verktyg för att

den katolska mässan skulle kunna hållas. Den här typen av böcker kallade Johannes Bureus för ”Sacristae Libri” eller ”Påviska Kyrkböcker” i sina krigsbytesförteckningar.[34] Genom latinet kopplade han alltså samman de här böckerna med ett speciellt kyrkorum för förvaring av liturgiska föremål, sakristian, och genom svenskan kopplade han samman dem med påvedömet. De liturgiska skrifterna hade inte samma instrumentella betydelse i universitetsbiblioteket som de hade haft i jesuitkollegierna eller i en sakristia. Bureus kategorisering av de liturgiska böckerna pekade ut deras rumsliga, religiösa och politiska konnotationer. Tolfstadius hantering av dem var istället medial, eftersom de i egenskap av handskrifter fick en egen plats i bibliotekshuset men utan en uttalad ämnesklassifikation.[35] I rum β fanns också volymer med direkt anknytning till Jesuitorden, och tyskspråkiga, polska och italienska böcker. I det innersta rummet, γ, förvarades kalvinsk teologi och ytterligare juridisk litteratur där handskrifter och tryck blandades.

Det övre bibliotekets första rum, A, innehöll teologisk litteratur. Först ut var biblar, sedan följde kyrkofäder, sektionen teologi, som var konfessionellt blandad, kyrkohistoria och sist juridisk litteratur. Den breda kategorin teologi innehöll förvisso all luthersk teologisk litteratur som fanns i bibliotekets samlingar, men även andra verk som Tolfstadius lika väl skulle kunnat klassificera som katolska eller kalvinska. Några exempel var kända teologer som Roberto Bellarmino och Jakob Gretser.[36] Avdelningen var dogmatiskt blandad, vilket väcker frågor om hur Tolfstadius tänkte kring skillnaden mellan kategorierna katolskt och teologi, då de i princip kunde innehålla samma litteratur. Vidare: det mellersta rummet, B, rymde medicin, matematik och profan historia. Det innersta rummet, C, rymde vältalare och retorik, lexikon och uppslagsböcker, filologi, poesi och slutligen grammatik.

Gert Hornwall har i en uppsats om universitetsbibliotekets historia under 1600-talet konstaterat att ämnesindelningen i stort överensstämde med de fakulteter som fanns vid universitet vid tiden, och identifierade därmed ett tidstypiskt fakultetssystem. Den teologiska litteraturen var dock ett undantag från detta, och dess differentiering kunde härledas till de nordeuropeiska jesuiternas bibliotekssystem. Hornwall identifierade därmed en av krigsbytets mest påtagliga effekter, att en jesuitiskt epistemologisk ordning delvis imiterades av Tolfstadius i Uppsala. Till sin hjälp hade han inte bara den Stockholmsordning som Bureus hade packat böckerna i, utan även Braunsbergkollegiets bibliotekskatalog som var en

del av krigsbytet. Hornwalls slutsats blev att dessa två konkurrerande samlingsordningar var något ”naturligt”: eftersom biblioteket innehöll så mycket teologisk litteratur från jesuitkollegierna var det inte uppseendeväckande att Tolfstadius tillämpade deras epistemologiska system. Hornwall tolkade det övre och det nedre bibliotekets teologiska avdelningar som delar av en helhet, vilka han beskrev som ”två huvudavdelningar”.[37]

Jag menar i motsats till Hornwall att det övre och det nedre biblioteket ordnades och kunde visas som två olika bibliotek. Det faktum att bibliotekens våningar hade skilda ingångar och saknade en invändig trappa genererade tydliga rumsliga effekter. Den italienske adelsmannen och diplomaten Lorentzo Magalotti beskrev till exempel år 1674 universitetsbiblioteket som ”icke [...] synnerligen anmärkningsvärt, *inrymdt i tre små rum*”.[38] Magalotti visades tydligen bara det ena biblioteket och uppfattade det som om det vore hela samlingen. Kring 1670 innehöll det övre och det nedre biblioteket tillsammans omkring 30 000 volymer, vilket tveklöst var en betydande siffra.[39]

Idén om att det äldre universitetsbiblioteket egentligen bestod av två har tidigare framförts av Margareta Hornwall, men då med förbehållet att det nedre biblioteket var ett magasin för sämre böcker medan övervåningen utgjorde det ”egentliga biblioteket”. Men det finns inget som tyder på att Tolfstadius resonerade i termer av ”förnäma och sämre böcker” då han ordnande biblioteket i slutet av 1630-talet.[40] Jag menar istället att Tolfstadius tänkte i termer av historia och vetenskaplig universalitet vid sidan av de andra ordningarna då han organiserade samlingarna. Merparten av det som var en äldre materialitet placerades i det nedre biblioteket: handskrifter och inkunabler, tillsammans med det som Tolfstadius klassificerade som katolskt och kalvinskt i katalogen. Tolfstadius klassificerade därmed böckerna i det nedre biblioteket efter en temporal ordning, vid sidan av jesuiternas epistemologi. De här volymerna hade inte bara en historisk betydelse – de var historia genom sin materiella form.

Förutom Magalottis vittnesbörd finns det ytterligare omständigheter som pekar på två olika bibliotek där det nedre var historiskt. Katalogen för det nedre biblioteket (K2) blev inbunden i ett handskriftfragment taget från en medeltida mässbok. Katalogen för det övre biblioteket (K3), fick däremot ett enklare pappband med skinnrygg. Det i jämförelse äldre grekiska alfabetet användes för att beteckna rummen i det nedre biblioteket, medan det yngre latinska användes för rummen i det övre. Och sist

men inte minst: i en senare katalog daterad omkring 1700 benämndes det nedre biblioteket som det ”urgamla” av bibliotekarien.[41]

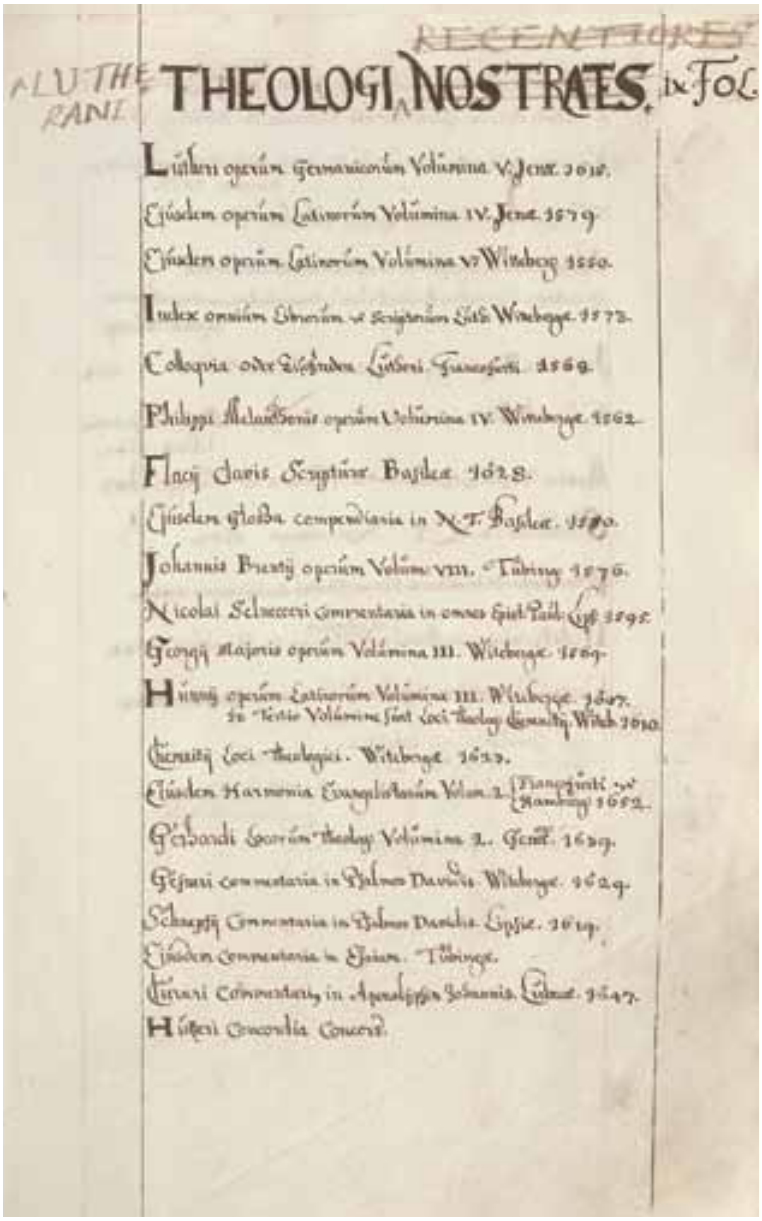
Materiella och immateriella rörelser

Även i det övre biblioteket utvecklades med tiden kronologiska drag när de teologiska böckerna klassificerades om. De kataloger som kom till efter Tolfstadius arbeten visar inga direkta förändringar vad det gäller de profana avdelningarna, men de religiösa böckerna flyttades om. Den tidigare dogmatiskt blandade avdelningen för teologi i det övre biblioteket kom att delas upp i lutherska, katolska och kalvinska böcker.[42] Dessa förändringar har tidigare tolkats som speglingar av samtida teologiska debatter: den så kallade synkretistiska striden och flera allt strängare religionsplakat som kring 1600-talets mitt illustrerade hur en strikt ortodoxi slutligen vann över en generösare teologi vilken betonade protestantisk enhet.

Jag skulle vilja utmana även den här tolkningen, eftersom jag menar att förändringarna i det övre biblioteket inte bara uttryckte epistemologiska hierarkier utan även temporalitet. I katalogerna K5a (1656–63) och K6 (1675) är den konfessionella hierarkin tydlig, då ”Theologi Lutherani” kommer före ”Pontificii” och ” Calviniani Theologi”. Men i K5a har bibliotekarien haft svårt att bestämma sig för om ”Theologi Lutherani” hellre skulle benämnas som ”våra teologer” (”Theologi Nostrates”) eller än bättre, ”de senaste teologerna” (”Theologi Recentiores”).[43] I en senare katalog gjord omkring 1700, efter det att biblioteket flyttats till en annan byggnad, har bibliotekariens temporala övertygelse vunnit över den religiösa hierarkin. All katolsk litteratur från ”Liber Rituales” (missalen etcetera) till skolastik, troslära, kontroversteologi och liknande kom *före* de lutherska teologerna.[44]

Samtidigt som bibliotekarierna tillämpade allt fler underavdelningar för den teologiska kategorin och flyttade runt böcker i de skriftliga katalogerna, var teologins rumsliga ordningar i stort orörda fram till det att samlingarna flyttades 1691. Katalogerna efter Tolfstadius K2 och K3 tog främst upp innehållet i det övre biblioteket, med vissa tillägg från det

Laurentius Tolfstadius kataloger K2 (överst) och K3 (underst). K2 är inbunden i ett handskriftfragment medan K3 har ett annat band av papper och pergament. Bibliotekets arkiv, Uppsala universitetsbibliotek.


RECENTIORES
ALU THE RANI
THEOLOGI NOSTRATES. in Fol.
Lüthri operum Germanicorum Volumina V. Jenæ 1618.
Eiusdem operum Latinorum Volumina IV. Jenæ 1579.
Eiusdem operum Latinorum Volumina VI Witebergæ 1550.
Index omnium Librorum et Scriptorum Lith. Witebergæ 1572.
Colloquia oder Gespräche Lutheri Francofurti 1569.
Philippi Melanchthonis operum Volumina IV. Witebergæ 1562.
Flacij Clavis Scripturæ Basileæ 1628.
Eiusdem Glossa compendiaria in N. T. Basileæ 1570.
Johannis Brentij operum Volum. VIII. Tubingæ 1576.
Nicolai Selnecceri Commentaria in omnes Epist. Paul. Lipsiæ 1595.
Georgij Majoris operum Volumina III. Witebergæ 1569.
Hunnij operum Latinorum Volumina III. Witebergæ 1607.
Ex Tertio Volumine sunt Loci theologici Chemnitij Witeb. 1610.
Chemnitij Loci theologici. Witebergæ 1623.
Eiusdem Harmonia Evangeliorum Volum. 2. Francofurti et Hamburgi 1652.
Gerhardi Locorum theologicorum Volumina 2. Genevæ 1639.
Gesneri commentaria in Psalmos Davidis Witebergæ 1629.
Schaegij Commentaria in Psalmos Davidis Lipsiæ 1619.
Eiusdem Commentaria in Esaiam. Tubingæ.
Ferrari Commentarij in Apocalypsin Johannis Lubecæ 1647.
Hülseri Concordia Concord.

I katalogen K5a har bibliotekarien haft svårt att bestämma sig för hur de lutherska böckerna bäst bör beskrivas. Bibliotekets arkiv, Uppsala universitetsbibliotek.

nedre.[45] Ibland flyttades som nämnt böcker mellan våningarna och biblioteken. Ett exempel kan tas från 1641, då ”de gamle juridiska böckerna [...] i det Undre Biblioteket” bars upp till övervåningen ”igen”.[46] De materiella och immateriella förflyttningarna av i synnerhet katolska och kalvinska volymer speglade troligen en strävan efter att skapa en fullständig samling av vetande i det övre biblioteket: ett ”Bibliotheca Universalis” där all vetenskap skulle finnas representerad.[47]

I Uppsala universitetsbibliotek medierades historia genom materiella ordningar. Hela biblioteket genomsyrades av ett temporalt tänkande, där samlingarna organiserades efter olika bibliotekariers historieuppfattning. Intressanta paralleller går att dra till Riksarkivets organisation i Stock-

holm, där den dagliga verksamheten i kungens kansli officiellt hade skiljts från de historiska handlingarna kring 1620. De mest förnäma historiska handlingarna organiserades sedan i dynastiska krönikor, där varje Vasakung fick ett skåp.[48] Böckerna i Uppsala disponerades inte bara efter rådande epistemologiska ideal utan även som en historisk krönika, där de katolska och kalvinska konfessionerna och dessas materialiteter ansågs vara en del av den historia som berättades genom bibliotekets samlingar. Biblioteket i Uppsala illustrerar på ett mycket intressant sätt en övergripande bibliotekshistorisk förändring, från bibliotekets betydelse som en historisk samling till dess värde som en samtidsorienterad vetenskaplig samling.[49] I det gamla universitetsbiblioteket fanns, fram till 1691, både och under ett och samma tak.

Bibliotekmediets variationer

I 1600-talets Uppsala universitetsbibliotek materialiserades olika epistemologiska, temporala och universitetsorganisatoriska ordningar och de skapade tillsammans inte bara ett utan flera bibliotek. Uppsala universitetsbibliotek kännetecknades av mediala variationer, där materiella och immateriella rörelser genererade olika betydelser och effekter. Spänningen mellan dessa olika materiella och immateriella förflyttningar är särskilt intressant, där de senare ägde rum i (förvisso materiell) skrift när nya kataloger upprättades utan att följas av rumsliga förflyttningar av böcker. De kataloger som inte var rumsligt orienterade säger alltså lite om hur samlingarna de facto var materiellt organiserade.

Variationen av ordningar kan uppfattas som inkonsekvens i dag men vittnar i själva verket om det komplexa samspelet mellan olika faktorer: rumsliga, materiella och epistemologiska omständigheter i konkurrens och samverkan med varandra. Böcker var alls inte statiska objekt. Mediernas ständiga rörlighet fick tvärtom effekten att katolska och kalvinska materialiteter ibland kunde klassificerades som samtida teologi – ibland som historia. De förflyttningar som ägde rum vittnar om hur svårt det var för bibliotekarierna att separera historien från nuet. Det visar vidare att mediets materiella beståndsdelar var föränderliga brickor i ett organisatoriskt spel där utgången, det övergripande budskapet, aldrig var givet på förhand.

Givet ovanstående kan man fråga sig hur ambassadör Whitelocke år 1656 kunde veta att det var krigsbyten som han såg framför sig? Det går

inte att veta hur bibliotekets övriga föremålssamlingar var lokaliserade under 1600-talet, men de liturgiska föremål och husgeråd som kommit från jesuitkollegiet i Riga var troligen kvar i biblioteket kring 1650. Om de föremålen följde en temporal ordning borde det ha inneburit att ryska ikoner, altarkläden och ljusstakar förvarades i det nedre biblioteket. De kan ha använts för att förstärka känslan av en temporal ordning och av det nedre biblioteket som ett museum över en annan religiös förflutenhet. Men som jag också poängterade tidigare: det nedre biblioteket måste även ha rymt många böcker från de nedlagda svenska klosterbiblioteken och kanske även äldre bidrag från Vasakungarnas samlingar. Det är ett viktig konstaterande, eftersom det illustrerar hur pass instabil och performativ kategorin ”krigsbyte” är i sig själv. Det som inte var krigsbyte i Uppsala universitetsbibliotek kunde ändå upplevas som om det vore det, det fanns bevisligen många krigsbyten i biblioteket – som bara alltför lätt överförde sin speciella betydelse till föremål som hade samlats på andra sätt. Krigsbyten och andra samlingar beblandades i Uppsala universitetsbibliotek, och efter ett tag suddades gränserna mellan olika provenienser ut. En samlingskategori kunde alltså spilla över sin mening på en annan.

Whitelockes berättelse låter oss därför förstå att samlingen i stort kunde mediera betydelsen av krigsbyte. Att besöka de övre och nedre biblioteken i Uppsala kring 1650 var troligen som att stiga in i två olika världar. I det nedre biblioteket hade bibliotekarien Tolfstadius främst samlat historiens materialitet, och i det övre biblioteket fortskred en strävan efter aktuell, vetenskaplig universalitet. Tillsammans belyser de två materiella skapelserna biblioteksmediets variationer.

Noter

1. Margareta Hornwall, ”Uppsala universitetsbiblioteks resurser och service under 1600-talet”, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*, vol. 68, 1981, 66; Uppsala universitet grundades redan 1477 men verksamheten avsomnade under 1500-talet. I slutet av 1500-talet försökte Karl IX få igång verksamheten, men blomstringen kom först under 1620-talet, tack vare Gustav II Adolfs intresse för och ekonomiska engagemang i universitetet. Mellan 1477 och 1620-talet hade universitetet inget bibliotek, eventuellt hade professorerna tillgång till böcker genom domkyrkan, se Åke Davidsson, ”Gustav II Adolfs bokgåvor till akademien i Uppsala”, *Gustav II Adolf och Uppsala universitet*, red. Sven Lundström (Uppsala: Univ., 1982), 93.
2. Claes Annerstedt, *Upsala universitetsbiblioteks historia intill år 1702* (Stockholm

1894), 9f, 13; Otto Walde, *Storhetstidens litterära krigsbyten: En kulturhistorisk-bibliografisk studie. 1* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1916), 168.

3. Bulstrode Whitelocke, *A journal of the Swedish embassy in the years M.DC.LIII and M.DC.LIV*, vol. 2 (London: T. Becket and P.A. de Hondt, 1772), 92. Författarens översättning, samtliga citat har översatts eller bearbetats till samtida svenska för att underlätta för läsaren.
4. Walde, 34.
5. Den här artikeln bygger på mitt avhandlingsarbete, med arbetsnamnet "Krigsbyteskrönikor", där jag studerar hur tre svenska samlingar materialiserades med hjälp av krigsbyten under 1600-talet.
6. Förtjänsterna med detta har diskuterats av Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars, "Mediernas kulturhistoria: En inledning", *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 12.
7. Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1994), 7–21; Göran Bolin, "Kulturinstitution, medium, arkiv: Bibliotekets symboliska betydelse i kultur och samhälle", *En bok om böcker och bibliotek: Tillägnad Louise Brunes*, red. Erland Jansson (Huddinge: Södertörns högskola, 2009), 5.
8. Jämför diskussionen om bussars mediematerialitet i Lotten Gustafsson Reinius, Ylva Habel & Solveig Jülich, "Att tänka med bussar: Några hållplatser", *Bussen är budskapet: Perspektiv på mobilitet, materialitet och modernitet*, red. Gustafsson Reinius, Habel & Jülich (Stockholm: Kungliga biblioteket 2013), 20–23.
9. Se till exempel "museet *eller* biblioteket" i denna titel: Claude Clemént, *Musei sive bibliothecæ tam privatæ quam publicæ extructio, instructio, cura, usus, libri 4: accessit accurata descriptio regiæ bibliothecæ S.Laurentii Escuralis. Auctor P. Claudius Clemens* (Lyon 1635); Paula Findlen, "The museum, its classical etymology and renaissance genealogy", *Journal of the History of Collections*, vol. 1, nr 1, 1989, 59–78; William Clark, "On the bureaucratic plots of the research library", *Books and the sciences in history*, red. Marina Frasca Spada & Nick Jardine (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000), 190f.
10. Ibid.
11. Daniela Bleichmar, "Seeing the world in a room: Looking at exotica in early modern collections", *Collecting across cultures*, red. Daniela Bleichmar & Peter C. Mancall (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2011), 16f, 30.
12. Tine Damsholt & Dorthe Gert Simonsen, "Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet", *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, red. Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen & Camilla Mordhorst (Århus: Århus universitetsforlag 2009), 21f, 23–26, 28, 30.
13. Ibid., 13–17, 30.
14. Lotten Gustafsson Reinius, "Innanför branddörren: Etnografiska samlingar som medier och materialitet", *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich,

Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 76f.

15. Susan Bracken, Andrea M. Gáldy & Adriana Turpin, ”Introduction”, *Collecting and dynastic ambition*, red. Bracken, Gáldy & Turpin (Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing, 2009), xvi–xix; Barbro Bursell, ”Krigsbyten i svenska samlingar”, *Krigsbyte = War-booty*, red. Ann Grönhammar & Carl Zarmén (Stockholm: Livrustkammaren, 2007), 16–23.
16. Idéer kring föremåls agens har till exempel diskuterats översiktligt av Janet Hoskins, ”Agency, biography and objects”, *Handbook of material culture*, red. Christopher Tilley (London: SAGE, 2006), 74–84.
17. Bielke hade i slutet av 1500-talet en av de största boksamlingarna i Sverige. Den har rekonstruerats av biblioteksforskaren Wolfgang Undorf, se densamme, *Hogenskild Bielke's library: A catalogue of the famous 16th century Swedish private collection* (Uppsala: Univ., 1995), 13.
18. Davidsson, 92f.
19. Walde, 49; U271, Uppsala universitetsbibliotek (UUB).
20. ”Bureus anteckningar”, *Samlaren*, fjärde årgången, 1883, 102.
21. E1, bibliotekets arkiv, UUB.
22. Jämför U271 med K6, bibliotekets arkiv, UUB; Annerstedt, 55f.
23. E1, bibliotekets arkiv, UUB.
24. Förteckningarna över bytet kan studeras i U272 och U273, UUB.
25. Uppsala universitetsbibliotek, *The catalogue of the book collection of the Jesuit College in Braniewo held in the University Library in Uppsala*, vol. 1–3, (Warszawa: Biblioteka Narodowa 2007); enligt Walde, 97, kunde bytet från Frauenburg inte innehålla mer än 428 tryck.
26. Johan Skytte till universitetskonsistoriet 16/5 1628, kansliets arkiv, E1b:1, UUB.
27. Uppsala universitet. Akademiska konsistoriet, *Akademiska konsistoriets protokoll. 1*, 1624–1636, (Uppsala: Univ. 1968), 76, 140, 174.
28. Cornelia Vismann har fört ett liknande resonemang om samlingar av arkivdokument, Cornelia Vismann, *Files: Law and media technology* (Stanford: Stanford University Press, 2008), xi.
29. K2 och K3, bibliotekets arkiv, UUB.
30. Gert Hornwall, ”Uppsala universitetsbiblioteks äldsta uppställnings- och klassifikationssystem”, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* 1969, 182; Clark, 193.
31. U65, UUB.
32. Ernst Areen, *Uppsala universitetsbiblioteks byggnadshistoria* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1925), 3–5.
33. K2 och K3, bibliotekets arkiv, UUB; jämför G. Hornwall, 185, som helt missade bokstavsbeteckningarna för rummen.
34. U273, UUB.

35. Det var först under 1600-talet som handskrifter började klassificeras som en egen kategori på grund av sina specifika mediemateriella egenskaper, se Clément; se även Emma Hagström Molin, ”The materiality of war booty books: The case of Strängnäs cathedral library”, *Making cultural history: New perspectives on Western heritage,* red. Anna Källén, (Lund: Nordic Academic Press, 2013), 136.
36. G. Hornwall, 186.
37. Ibid., 201.
38. Lorenzo Magalotti, *Sverige under år 1674* (1912; Stockholm: Rediviva 1986), 65. Författarens kursiv.
39. Ibid., 124; de 30 000 volymerna kan jämföras med British Museums instiftande knappt hundra år senare. Sir Hans Sloanes donation innehöll cirka 40 000 tryck och 7 000 handskrifter.
40. M. Hornwall, 66; jämför G. Hornwall, 201. M. Hornwall hänvisar till Johan Eenbergs beskrivning av universitetsbiblioteket och dess ”förnämaste och sämre böcker” från 1704; jämför Johan Eenberg, *Kort berättelse af de märkwärdigste saker som för de främmande äre at besee och förnimma uti Upsala stad och näst om gränsande orter* (Upsala 1703–1704), 56.
41. K12, bibliotekets arkiv, UUB; se även Eenbergs berättelse återgiven i Annerstedt, 111.
42. G. Hornwall, 196–99.
43. K5a, bibliotekets arkiv, UUB.
44. K11, bibliotekets arkiv, UUB.
45. G. Hornwall, 198–200.
46. E1, bibliotekets arkiv, UUB.
47. G. Hornwall, 200; Clark, 195f.
48. Emma Hagström Molin, ”Materialiseringen av Riksarkivet: En objektbiografi över krigsbytet från Mitau 1621”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 2013.
49. Luigi Balsamo, *Bibliography: History of a tradition* (Berkeley: B M Rosenthal, 1990), 5.

Att producera och läsa mikrofilmad samt digitaliserad dagspress

Ett forskarperspektiv

CHRISTIAN WIDHOLM

Man skulle kunna tro att experter inom området för bevarande av äldre dagstidningar (personal vid forskningsbiblioteken och arkiven samt forskare) inte skulle ge uttryck för den vardagliga uppfattningen om att gårdagstidningens bevarandevärde är lågt. Så är emellertid inte fallet. I tredje numret av den vetenskapliga tidskriften *Microform & Imaging Review* från 2001 skrev redaktören för tidskriften, Walter Cybulski, att äldre dagstidningar må vara nog så fascinerande, men de har aldrig, och kan inte, betraktats som permanenta dokument. De producerades av billigt papper som engångsartiklar, de skrynklades och hamnade på trottoaren när de slängdes från lastbilar. Detta är fakta, menade Cybulski, som bevisar tidningens efemära karaktär. Det är visserligen bara min uppfattning, fortsatte Cybulski, ”but [newspapers] do not have quite the same appeal as a Dürer woodcut.”[1]

Cybulskis syn på äldre dagspress återfinns i en recension av Nicholson Bakers *Double fold: Libraries and the assault on paper* (2001) som är en uppgörelse med de omfattande makuleringarna av äldre dagspress vid amerikanska bibliotek och arkiv efter det att de hade migrerats till mikrofilm. Dessutom är den en uppgörelse med mikrofilmernas undermåliga kvalitet. I boken är Baker mycket polemisk. Han ger också uttryck för en romantisk syn på äldre dagstidningar i originalformat. Sålunda likställer han deras visuella kvaliteter med Dürers träsnitt. Jag vill hävda att den uppfattning som Cybulski ger uttryck för har haft och kommer att ha en problematisk inverkan på hur äldre och nyare dagspress i originalformat hanteras vid forskningsbibliotek och arkiv i Sverige och annorstädes, och att denna hantering påverkar den forskning vars empiri utgörs av dagspress.

Vilket slags kulturell artefakt och typ av källa är det forskaren ställs inför när hon eller han studerar äldre dagstidningar med hjälp av surrogat i form av mikrofilmade eller digitaliserade originallägg? Att jag väljer att använda termen surrogat i stället för exempelvis ersättningsmedium, trots att den kan uppfattas som pejorativ, beror på att jag vill tydliggöra den kvalitativa skillnad som jag hävdar föreligger mellan dagstidningsoriginalet (så som det ter sig för den vardagliga tidningsläsaren) och den artefakt, i form av mikrofilm eller digital bild, som representerar originalet. [2] Dessutom anser jag att termen, som är etablerad inom anglosaxisk biblioteks- och arkivforskning, på ett träffande sätt refererar till en typ av dokument som inte utan vidare kan likställas med ett originaldokument.[3] Syftet med den här texten är därför att diskutera ett antal aspekter av forskningsbibliotekens hantering av äldre dagstidningar och dess inverkan på forskningen. Utgångspunkten i föreliggande reflektioner är vare sig neo-luddititiska eller nostalgiska – snarare bottnar de i en generell skepsis gentemot digitaliseringens lovsång.

Mikrofilmens genombrott vid svenska forskningsbibliotek

De senaste 30 åren har forskning som baserats på dagspress till övervägande del haft den mikrofilmade tidningen som källa. Uppskattningen gör jag mot bakgrund av hur det ser ut på de svenska forskningsbibliotekens tidningsavdelningar i dag, samt mot bakgrund av hur länge den mikrofilmade tidningen använts vid biblioteken. Trots att de flesta forskare inom humaniora och samhällsvetenskap sannolikt håller med om att mikrofilmade tidningar i flera avseenden skiljer sig väsentligt från originaltidningen har det publicerats ytterst få nyanserade betraktelser kring denna omständighet.[4]

Mikrofilmen uppfanns av John Benjamin Dancer 1839.[5] Men det dröjde till 1870 innan den första gången användes med framgång. I fransk-tyska kriget lät de franska trupperna transportera underrättelser på mikrofilm med brevduvor över de tyska fiendelinjerna.[6] Det var dock inte förrän efter andra världskrigets som mikrofilmen blev ett vanligt surrogat för originaldokument.[7] Under kriget hade den visserligen med framgång använts till att kopiera och transportera exempelvis hemliga dokument.[8] En första ansats till att genomföra en fullständig övergång till mikrofilmade dagstidningar i Sverige, på Kungliga biblioteket (KB) och universitets-

biblioteken, gjordes 1949. Då motiverades behovet med argument om dagstidningarnas skrymmande karaktär och om skyddssynpunkten. Skyddssynpunkten syftande på att vissa original hade blivit hårt slitna av mycken läsning samt på uppfattningen att originalpappret oavsett utlåningsfrekvens var självförstörande.[9] Frågan om ett förstatligande av mikrofilmningen aktualiserades igen vid 1966 års riksdag. Två likalydande motioner begärde en utredning av möjligheten för det allmänna att bekosta mikrofilmning av pressen. I motionerna underströks tidningspressens viktiga roll ”som underlag och källa för olika slag av forskning [...] kanske främst för sådana ämnen som statskunskap, litteraturhistoria, historia och sociologi”.[10]

År 1967 beslutade Kungl. Maj:t att Statskontoret skulle utreda möjligheten att med allmänna medel bekosta kontinuerlig mikrofilmning av den svenska dagspressen samt retroaktiv filmning av äldre svenska lägg. Statskontorets rapport, som publicerades 1972, genomsyras av framstegsoptimism. Och det var framför allt ekonomiska argument – mikrofilmens fysiska litenhet krävde ingen utbyggnad av befintliga depåer för originallägg – som användes för att anbefalla övergången till mikrofilmad dagspress. Projektet presenterades som en förhållandevis bra affär för staten.[11]

Slagsidan mot ekonomisk argumentation resulterade i att en hel del rent tekniska aspekter, exempelvis vad det gällde lagring och effektiv fotografering, bereddes stor plats i rapporten. Den teknik som dittills använts för att fotografera dagspress i Sverige hade genomförts med 15 gångers förminskningsgrad på 35 millimeters svartvit operforerad rullfilm. Tekniken medförde att man vanligtvis bara kunde exponera en sida i taget (och det handlade här om cirka 15 miljoner sidor vid retroaktiv filmning). Men man kunde filma hela tidningsuppslag om originalen var av tabloidformat eller mindre.[12] Sålunda övervägde man, för att spara pengar, en högre förminskningsgrad, 20 gånger, som möjliggjorde exponering av två sidor, det vill säga hela uppslag, även av tidningar med större fysiskt format. En dylik lösning diskuterades knappast med forskarna i åtanke: att ”inrymma två tidningssidor per exponering, d v s utnyttja 20 ggr förminskning [...] är av särskilt intresse för tidningar med liten användning, där filmningen främst kan betraktas som en skyddsåtgärd. Svårigheten att med nu befintlig läs- och kopieringsutrustning studera sådana filmer behöver då inte tillmätas samma betydelse.”[13]

Emellertid redovisade man också forskarnas synpunkter på övergången till mikrofilm. Intervjuer med dessa tog sin utgångspunkt i tre frågor:

”Vilka egenskaper hos tidningarna [...] har betydelse för forskningen? Vilka krav [...] måste ställas på mikrofilm som fullgod ersättning för originalexemplaren?” Och så den ledande frågan: ”i vilka avseenden [...] får [mikrofilmen] anses överlägsen originalmaterialet?”[14] I rapporten uttryckte utredarna medvetenhet om att forskning med dagspressen som källa kan utföras på en mängd olika sätt. En del av dem förefaller ha förutsatt tillgång till originaltidningen – denna omständighet utvecklades dock inte. I stället framhöll man forskning som talade i utredarnas sak. I projektet ”Sverige under andra världskriget” hade man inte ”[n]ågot behov av tidningslägg i original – annat än för ännu ofilmade tidningar [...]. Tvärtom har framhållits de fördelar mikrofilmen erbjuder genom möjligheterna till snabba sökningar jämfört med användning av tunga och svårhanterliga originallägg.”[15]

Likväl menade utredarna att särskilda krav borde ställas på surrogatet för originaltidningarna. Kraven sammanställdes i fyra punkter.

> 1. Filmen måste ha en acceptabel läsbarhet i läsapparat. Detta är för närvarande inte fallet på grund av att läsapparaterna inte varit av fullgod kvalitet [...] särskilda åtgärder krävs för att förbättra kvaliteten [...].
>
> 2. Mikrofilmens förminskningsgrad bör väljas så att en tidningssida alltid kan återges i sin helhet på läsapparaten, vilket underlättar sökning och kopiering. Alternativt bör läsapparaten vara försedd med variabel optik. Tidningssidans hela bredd (helst hela sidan) skall kunna återges på lässkärmen för en första sökning via rubriker och ingresser. Vid själva läsningen kan sedan en kraftigare uppförstoring användas.
>
> 3. Mikrofilmen bör förses med en skalangivelse i pannåerna till filmen eller ett raster, av vilket klart framgår den filmade tidningens format.
>
> 4. Papperskopior skall helst kunna framställas i fullskalestorlek från mikrofilm. Därigenom kan låntagarnas tid vid läsapparaterna förkortas [...].[16]

Vid mikrofilmningsprojekten som utförts i USA hade man utfört närmast totala gallringar bland äldre originallägg.[17] De svenska utredarnas förslag var emellertid inte lika drastiska:

> Den retroaktiva filmningen föreslår utredningen grundad på de bäst bevarade och ur forskningssynpunkt mest intressanta originaltidningarna (oftast bundna lägg). Sedan mikrofilmen kontrollerats och erforderliga arkiv- och brukskopior framställts kan de filmade läggen makuleras. Behovet av unika sidor ur ofilmade tidningssviter bör i stället tillgodoses genom att bevara en svit av de näst bästa exemplaren. Dessa kan också utnyttjas vid eventuellt omfilmning.[18]

Tre år efter Statskontorets utredning publicerades Tidningsfilmningskommitténs första rapport. Året efter publicerade kommittén en andra rapport. Kommittén, med uppdrag att ”svara för planering m m av verksamheten med mikrofilmning av den svenska dagspressen”, bestod bland andra av bibliotekarien Måns Backelin och presshistorikern Jarl Torbacke.[19] I kommitténs rapport presenterades remisser som var kritiska till Statskontorets förslag att genomföra omfattande makulering av äldre dagstidningar som mikrofilmats.

Emellertid förordade Tidningsfilmningskommittén att endast ett nationalexemplar skulle arkiveras och att resten skulle makuleras.[20] Och när det gällde filmning av både nya och äldre tidningar rekommenderade man i stort de förslag som lagts med Statskontorets rapport, det vill säga att kontinuerligt filma nya dagstidningar, att retroaktivt filma äldre tidningar, samt att gallra bland äldre original.[21] Här får vi anta att uppfattningen, som säger att äldre dagstidningar har ett lågt bevarandevärde, spelade roll när gallringarna diskuterades. Uppfattningen kombinerar en vardaglig reflex som förfäktar att gårdagens nyheter är obsoleta i morgon med en försåtlig elitism där innehållet i dagspressen anses befinna sig på en beklämmande låg intellektuell nivå. Så kunde man förhålla sig till dagspressen då. Och så kan man göra i dag.[22] Dylika förhållningssätt påverkar med största sannolikhet även nutida digitaliseringsprojekt.

De kritiska röster som bereddes plats i Tidningsfilmningskommitténs rapport från 1975 resulterade trots allt i en nyanserad text, jämfört med Statskontorets rapport från 1972. 1975 års rapport kan sålunda inte betraktas som en otyglad lovsång till mikrofilmen:

> En rad remissinstanser – bland dem flertalet universitetsmyndigheter – har påtalat den bristande kvalitet, som vidlåder de läsapparater för mikrofilm som f n finns på biblioteken. Även filmerna är i många fall otillfredsställande, eftersom det inte sällan förekommer att de filmats av bundna tidningslägg, vilket fått till följd att de konvexa inner-

> spalterna är nästan oläsliga i reproduktion. Vidare saknas formatuppgifter på filmerna. Dessa faktorer – framhålls det – medför att flertalet forskare föredrar tidningar i original framför mikrofilm. Ett återkommande krav är alltså förbättrade läsapparater, omfilmning av svårläsbara filmer samt skalangivelser, pannåer e d på filmerna, som kan underlätta forskarnas arbete.[23]

Men om läsningen av mikrofilmad press reglerades kunde måhända besvärande egenskaper hos surrogatet minimeras. Man föreslog att läsapparaterna skulle placeras i rum med god ventilation, att rummen med läsapparater inte skulle vara för små och att rummen inte skulle användas som genomgångsrum.[24] Man strävade också efter att motverka ”riskerna för synbesvär till följd av läsning av mikrofilm”.[25] Om man, fortsatte rapporten,

> skall kunna undvika subjektiva besvär vid läsning av mikrofilm bör man [...] använda positiv film [och] lämpligen bör biblioteken ange att oavbruten läsning av mikrofilm i läsapparat under längre arbetspass bör undvikas. Vad gäller önskemålet att filmdokumentet skall täcka hela skärmen noterar kommittén att den av UUH [Utrustningsnämnden för universitet och högskolor] på kommitténs rekommendation inköpta läsapparaten Valmet uppfyller angivna önskemål.[26]

Sedan slutet av 1970-talet utförs mikrofilmningen av dagspressen i statlig regi. Mikrofilmningen dirigeras av KB. Och sedan dess är forskarna i första hand hänvisade till att forska på surrogat av originaltidningarna. 1998 gjordes en användarundersökning vid Lunds universitetsbibliotek som syftade till att sondera hur användarna förhöll sig till nyttjandet av mikrofilmade dagstidningar. Resultatet visade att flera användare var kritiska till mikrofilmerna: det var tröttande att läsa dem, det var svårt att få en överblick vid läsningen och filmerna hade ofta dålig kvalitet.[27]

Digitaliseringsprojekt

Ett av de första större digitaliseringsprojekten vid forskningsbibliotekens dagstidningsavdelningar var ”Tiden”. Det nordiska samarbetsprojektet genomfördes 1998 till 2003. Objekten som digitaliserades på KB var ett urval av mikrofilmade dagstidningar från perioden 1645 till 1850.[28] Syftet med projektet var att undersöka om mikrofilmer kunde användas som

förlaga vid digitalisering.[29] Tillgängliggörandet av äldre dagstidningar stod i centrum, inte bevarandet.

Till en början var man förvissad om att digitalisering av mikrofilmerna var en överlägsen metod. Enligt projektledaren Majlis Bremer-Laamanen var mikrofilmerna att föredra eftersom originalläggen vara sköra och brunfärgade. Med mikrofilmerna skulle man slippa originalens rynkor, fläckar och skuggor – texten skulle helt enkelt framträda bättre om man använde mikrofilm vid digitaliseringarna. Bremer-Laamanen var dock medveten om att gråtoner, vilket påverkade exempelvis fotografier, skulle reproduceras mindre bra. Ur ett ekonomiskt hänseende, menade Bremer-Laamanen, var emellertid tillvägagångssättet mycket gynnsamt.[30]

Bremer-Laamanens positiva syn på mikrofilmens kvaliteter delades dock inte av alla som arbetade med dem på forskningsbiblioteken under tiden för projektet. Johan Mannerheim, som 2002 var chef för KB:s specialsamlingar, under vilka tidningsenheten låg, förefaller ha ansett att mikrofilmerna generellt var undermåliga. Särskilt ansåg han det som problematiskt att filmerna förlorade i skärpa vid kopiering. Han ställde stora förhoppningar till en övergång till digitaliserade surrogat men tycks inte ha varit av uppfattningen att det fanns resurser till mer högkvalitativa digitaliseringar.[31] Lars Olsson, som var chef för tidningsenheten vid KB, menade att mikrofilmens bildkvalitet inte var ”lysande”. Den var suddig och den utelämnade information. Den kunde betraktas som ett slags grundmaterial men inte direkt jämföras med originalläggen. Olssons syn på mikrofilmerna ter sig dock ambivalent. Å ena sidan beskrev han mikrofilmerna som minst sagt bristfälliga, å andra sidan menade han att användarna var ”förtjusta” i dem och att de var enklare att använda än stora originallägg.[32] Projektet ”Tiden” aktualiserade problemen med mikrofilmen som förlaga vid skapandet av digitala tidningssurrogat, och vid KB kom en del av tidningsurvalet att digitaliseras utifrån originallägg.[33]

I digitaliseringsprojektet ”Digidaily”, som pågick under perioden april 2010 till mars 2013, skapades digitala tidningssurrogat utifrån originallägg. Projektet var ett samarbete mellan Riksarkivet, Kungliga biblioteket och Mittuniversitetet och finansiärer var Tillväxtverket, Riksarkivet, Kungliga biblioteket, Mittuniversitetet, Länsstyrelsen i Västernorrland och Schibsted Sverige.[34] 2009 uppgavs det att budgeten för projektet var 34,7 miljoner kronor. Projektet var ambitiöst och de digitala surrogat som publicerats på nätet är förment naturtrogna. OCR-funktionen (*Optical Character Recognition*) fungerar också betydligt bättre än den gör när

förlagan har varit mikrofilm.[35] Emellertid har projektet haft sina begränsningar. Det är bara *Aftonbladet* (1830–2010) och *Svenska Dagbladet* (1884–2010) som blir till digitala surrogat (det är sannolikt därför man fått Schibsted med på tåget). Vidare verkar projektet ha varit tungrott, kostsamt och kortsiktigt. I projektets blogg skrev Pär Nilsson (KB), den 19 november 2012:

> Det har tagit alldeles för lång tid att komma fram till den produktion vi har i projektet och det återstår 119 miljoner sidor i vår tidningssamling. Den verksamhet som bedrivs sker på projektpengar utan någon garanti för fortsättning. Något uppdrag från Utbildningsdepartementet att digitalisera dagstidningar har KB hittills inte fått och alltså inte heller någon motsvarande finansiering. Att inom KB frigöra de cirka 24 miljoner kronor per år som skulle behövas för en rimlig takt i digitaliseringen (hela samlingen klar på 30 år) är tyvärr idag en omöjlighet.[36]

Det finns en uppenbar tillgänglighetspotential med digitala surrogat, i princip kan ju hur många som helst samtidigt läsa samma surrogat.[37] ”Digidailys” produktion av surrogat rör emellertid bara två titlar, men mer problematiskt är, när det gäller tillgängliggörandet, projektets restriktiva upphovsrättstillämpning. Lagen säger att upphovsrätten gäller i 70 år efter det att upphovsperson avlidit.[38] För att vara på den säkra sidan har man i projektet räknat med att tioåriga kreatörer 1862 kan ha levt i 90 år. Sålunda kommer tidsgränsen att vara 1862 för det material som fritt kan publiceras.[39]

Visserligen är projektet ”Digidaily” inte en statlig utredning, men det finns onekligen intressanta paralleller till mikrofilmsutredningarna från 1960- och 70-talen som öppnar upp för komparationer. Utan att påstå att jag gjort grundliga jämförelser vill jag här nämna två aspekter. Den ena rör gallringar av originallägg och den andra rör projektens – i brist på mer rättvis term – kompetensområden. Som jag ovan visat planerade man i mikrofilmsutredningarna för en omfattande destruktion av originalläggen efter att de mikrofilmats. Innan man skred till verket skickades emellertid förslaget ut på remiss, och en kompromiss kom till stånd vilket mildrade gallringarna. Beståndet av originallägg är i dag likväl begränsat. Därför bör det betraktas som uppseendeväckande att man i en av ”Digidailys” lägesrapporter skriver att ”[p]repareringen har fokuserats på tidningar som ska destrueras efter skanning”.[40] När det gäller kompetensområden

utförde man under planeringen av mikrofilmningarna intervjuer med forskare utanför tidningsarkivens hägn för att inhämta deras syn på surrogatproduktionen. I ”Digidaily” finns en ”följeforskare från Oxford Research” vars kompetensområde jag i skrivande stund inte känner till.[41] Dessutom har det arrangerats öppna seminarier som sannolikt medfört att alternativa perspektiv på tidningssurrogat har inhämtas. Emellertid talar den officiella personalsammansättningen för att de dominerande perspektiven i projektarbetet troligen utgörs av arkiv- och biblioteksektorns egna.

Men hur väl fungerar surrogaten – den mikrofilmade och digitaliserade papperstidningen? Jag har ovan illustrerat hur representanter från arkiv- och biblioteksektorn, och i viss mån användarna, uppfattar mikrofilmade lägg. Härnäst följer en fördjupad diskussion kring båda typerna av surrogat (mikrofilm och digitalt) på detta tema. Diskussionen rör frågor om forskningsmetodik, teorier om dagstidningens roll i samhället samt frågan om dagstidningssurrogatens kulturella innebörd i vid mening.

Att läsa dagstidningssurrogat

Enligt Nicholson Baker, författaren till den polemiska boken *Double fold*, förefaller det vara en fröjd att blicka över ett dagstidningsuppslag i originalformat. Det är, enligt Baker, emellertid inte lika lustfyllt att fästa blicken vid en mikrofilmskopia av originalet:

> The size of newspapers is indispensable to our experience of their content. The newspaper reader proceeds nonlinearly, not as he would holding a typical book, but circling around the opened double-page spread, perhaps clockwise, or counterclockwise, moving his whole head as well his eyes, guided by island landmarks like photos and ads. Even the papers that have no pictures at all have visual exorbitance, a horizon-usurping presence that microfilm's image [...] subverts and trivializes.[42]

Bakers iakttagelse ter sig delvis rimlig, men den är mer romantisk än nyanserad. Låt oss därför vidga jämförelsen av den läsakt vi vanligtvis förknippar med dagstidningen och läsningen av den mikrofilmade tidningen, och samtidigt reflektera något kring det digitala dagstidningssurrogatets läsakt. I ett konferenspaper angående digitaliseringar av dagspress i Norden, som presenterades vid World Library and Information

Congress 2005, inleder Majlis Bremer-Laamanen (som var engagerad i projektet ”Tiden”) med att framhålla dagstidningens centrala position i våra liv – i varje fall i Norden: ”The daily paper is a way of life. It is delivered to your front door in the morning, to be enjoyed with a cup of coffee or tea. It gives the reader a moment of peace and comfort together with the national and local news before the day starts. Free newspapers are delivered on the subways and trains on your way to work.”[43] I övrigt handlar Bremer-Laamanens konferensbidrag om surrogat, inte om det prasslande pappersdokumentet som håller oss sällskap vid morgonmålet eller på pendeltåget till och från arbetet. Scenen som frammanas i början av Bremer-Laamanens text har med andra ord inte så mycket att göra med resten av texten. Ty både digitaliserade och mikrofilmade dagstidningar avviker från de papperstidningar vi läser till vardags.

Att i vardaglig mening kunna läsa en papperstidning handlar, helt enkelt, om att hålla i tidningen, känna pappret, bläddra och att icke-linjärt betrakta hela uppslag som aldrig är definitivt svartvita, slå ihop tidningen och lägga den ifrån sig. Att läsa mikrofilmad press består i att trycka på knappar och åka över vertikalt ordnade svartvita bilder av enstaka sidor, en procedur som, om man inte har ögonen med sig, gör att enskilda nummer av tidningen flyter ihop.[44] Särskilt gäller detta vid åkningen över de äldre dagstidningarna. Eftersom dessa saknar regelrätt förstasida förstärks lätt intrycket av att måndagens, tisdagens, onsdagens (och så vidare) nummer flyter samman. Avigsidorna med dagstidningssurrogaten, som redan belystes i utredningarna från 1970-talet, förföljer oss ännu i dag. Men, kan man undra, blir inte läget bättre när all dagspress, både äldre och nya tidningar, digitaliserats? Både ja och nej. Rullfilmen slipper vi, men resten verkar bli *more of the same*. Merparten av digitaliseringarna som hittills gjorts internationellt har nämligen genomförts utifrån mikrofilmade dagstidningar, inte originallägg.[45] Ur arbetsekonomiskt hänseende är det fullt förståeligt att mikrofilmerna använts som förlaga och på vissa håll (till exempel i USA) har man sannolikt inte haft något val eftersom originalläggen inte finns kvar till följd av hårda gallringar. Nackdelen med denna typ av digitala surrogat är dock att mikrofilmens undermåliga kvalitet har cementerats. De digitaliserade mikrofilernas påvra kondition gör sig inte minst påmind om läsaren använder den OCR-funktion som digitaliseringen möjliggjort. Meningen med funktionen är att man ska kunna göra ordsökningar samt kunna markera, kopiera och klippa in text från surrogatet direkt till sitt ordbehandlingsprogram, men på grund av de

dåliga förlagorna (mikrofilmen) fungerar OCR-funktionen minst sagt bristfälligt. Funktionen är således försedd med brasklappar:

> Optical Character Recognition (OCR) is a process for automatically extracting text from scanned pages. OCR enables searching of large quantities of full-text data, but it is not 100% accurate. The level of accuracy depends on the print quality of the original newspaper and its condition at the time of microfilming. Newspapers with poor quality paper, small print, mixed fonts, multiple column layouts or damaged pages may have poor OCR accuracy. The page where this item [en annons i en nyzeeländsk tidning från 1894] appears has an estimated OCR accuracy of 94.57%.[46]

Notera att man i ”varningstextens” myndiga prosa härleder problem till originaltidningarnas (bristande) kvalitet. I övrigt är det nyzeeländska nationalbibliotekets portal Papers Past, där brasklappen är hämtad, en webbplats med höga ambitioner. Som vi har sett har det emellertid funnits alternativa betraktelsesätt visavisa originalens respektive mikrofilmernas kvalitet (se Mannerheim och Olsson ovan). ”Digidailys” publicerade digitaliseringar, där man utgick från originallägg, talar också sitt tydliga språk: det var knappast fel på originalen, snarare mikrofilmerna. Men att frigöra resurser till att gå vidare från de ambitiösa digitaliseringar som gjorts av *Aftonbladet* och *Svenska Dagbladet* tycks inte vara realistiskt.

Att reversera surrogatproduktionen

En besvärlig sidoeffekt av mikrofilms- och digitaliseringsprojektens bristande förmåga att hantera den faktiska skillnaden mellan originaltidning och surrogat är att semiotiskt inspirerade analyser, där forskaren är hänvisad till surrogat som utgår från den mikrofilmade tidningssidan, inte låter sig genomföras förutan reversering av mikrofilmsproduktionen. Låt mig exemplifiera hur den mikrofilmade tidningen kan sätta sig på tvären i förhållande till en specifik analysmetod. Metoden återfinns i bland annat Anja Hirdmans avhandling *Tilltalande bilder* som fokuserar föreställningar om manligt och kvinnligt i svensk vecko- och månadspress under andra halvan av 1900-talet. Hirdman tillämpar en semiotiskt inspirerad text- och bildanalys där begreppet visuell-verbal helhet är centralt. Med denna metod undersöks tidningen som en visuell helhet. Den framträder genom att bilder, texter och estetiska uttryck (i vid bemärkelse) relationellt

genererar ett ackumulerat budskap.[47] Tidningarna, skriver Hirdman när hon redogör för sin metod, ”studeras i sin helhet för att på så sätt ringa in det samlade intryck som möter läsaren”.[48] En väsentlig poäng med denna metod är sålunda att forskaren kan komma så nära den ordinära läsakten som möjligt. Om relationen mellan text, bild och grafiska markörer är betydelsefulla element i denna typ av analys försvåras analysen om forskaren bara har surrogat att tillgå. Det försiggår ett oavsiktligt bildspel i originalläggens heterogena tidningsuppslag som i surrogatens bilder av enstaka tidningssidor har förvandlats till ett egendomligt pussel. (Detta pusseltänk förefaller förövrigt genomsyra hela e-pliktslagen från 2012.[49])

Vi kan förslagsvis tänka oss att ett vanligt tidningsuppslag i ett specifikt nummer innehåller några annonser och ett par redaktionella artiklar. Vi kan vidare föreställa oss att just på det här uppslaget genererar texterna och bilderna, i relation till varandra, en tragedi, en solskenshistoria och förment saklig information i form av några till synes seriösa annonser. Är det givet att vi skulle ha sett detsamma om vi läst från mikrofilmen där uppslaget delats upp i två avgränsade bilder? Med största sannolikhet läste inte Hirdman från mikrofilmer, men av erfarenhet vet jag att den begränsade mängd vecko- och månadspress som överförts till mikrofilm är fotograferade utan att tidningsuppslagen delats i två bilder. Så är dock inte fallet med den typen av dagspress, ungefär hundra år gamla svenska dagstidningar, som jag studerat i min forskning. I mitt fall har det handlat om mikrofilmer innehållande bilder av ensamma tidningssidor som följer efter varandra i vertikal ordning, inte hela uppslag. Så ser det ut på mikrofilmerna som avbildar dagstidningar från större delen av 1900-talet (och tiden dessförinnan). Nuförtiden har pappersformatet krympt och en *Dagens Nyheter* från exempelvis 2008 avbildas med hela uppslag, det vill säga två sidor i samma exponering och med bilderna horisontellt arrangerade. Mina analyser har således baserats på källor jag egentligen inte studerat, nämligen den ”riktiga” papperstidningen. Förvisso var äldre dagstidningar gigantiska (uppslaget för exempelvis *Stockholms Dagblad* från 1912 mäter vid pass 104 × 58 centimeter) vilket kan ha lett till att dåtidens läsare föredrog att endast ha en sida i blickfånget. Emellertid var det möjligt för läsaren att beskåda ett helt uppslag, vilket är nästintill omöjligt när man studerar den mikrofilmade versionen av dåtidens tidningar.[50] Detsamma gäller givetvis digitaliserad äldre press där mikrofilmen varit förlaga. Vid en analysmetod där relationellt meningsskapande står i fokus

får forskaren således rent fysiskt eller mentalt försöka reversera den omvandling av objektet som mikrofilmningen eller digitaliseringen medfört.

En annan aspekt av surrogatens egenheter – visserligen gäller denna strängt taget bara mikrofilmad äldre press och digitaliseringar med mikrofilm som förlaga – är att de förefaller skapade utifrån ett grafocentriskt perspektiv där den ickealfabetiska kommunikationen värderas lågt.[51] Språket, säger emellertid en lärobok i mediesemiotik, sträcker sig bortom tal och skrift. Meddelanden kan, som bekant, också vara visuella.[52] Ett fotografi, till exempel, säger något, och det erhåller en specifik mening i det sammanhang som det uppträder. Som fallet är med text- och språkanalys finns det ett flertal sätt att ta sig an bilden.[53] Inom mediesemiotiken lyfts bland annat Roland Barthes analysverktyg fram. Således är trickeffekter, poser/kroppshållning, objekt (specifika detaljer/saker i bilden), fotogenica (bildens förmenta snygghet/fulhet), estetik (exempelvis genrelån) och syntax (berättelsestruktur i två eller flera bilder) element som kan hjälpa läsaren att dechiffrera det meddelande som fotografiet kommunicerar och konnoterar.[54] Men då vill det till att det finns ett fotografi att analysera. Bildanalysens ställning är förvisso inte etablerad inom alla ämnesdiscipliner, men frågan är om surrogatproduktionen på förhand ska försvåra en specifik typ av forskningsmetodik. Mikrofilmernas bildkvalitet (och det samma gäller en stor volym digitaliseringar baserade på mikrofilm) kan vara mycket låg, och en bildanalys av dessa, utifrån ovan nämnda metod, låter sig bara göras på en höft om inte forskaren har tur att hitta exponeringar som går att läsa enligt mediesemiotikens metoder.

I ljuset av samhällsteorier om dagstidningskonsumtion aktualiseras frågan om surrogatens metadata. Vi är mitt uppe i vad som ter sig som en grundläggande förändring av vår konsumtion av medieberättelser och sannolikt också en transformation av det medvetande som den ritualiserade dagstidningsläsningen – av äldre snitt – gav upphov till från ungefär mitten av 1800-talet fram till det digitala och tråd- och papperslösa massmediesamhällets intåg. I Benedict Andersons *Imagined communities* från 1983 lanserades teorin om dagspressens centrala ställning i den gemenskap vi kallar nationen. Det var, menar Anderson, den synkroniserade läsningen av masskopierade berättelser som gjorde att det nationella medvetandet kom att uppfattas som naturligt. Själva den fysiska läsakten var helt central i den nationaliserande processen, den gjorde den föreställda gemenskapen påtaglig. Tidningsläsaren, skriver Anderson, ”som iakttar hur exakta kopior av hans egen tidning konsumeras i tunnelbanan, i friser-

salongen eller i bostadskvarteret, [försäkras] oupphörligt om att den föreställda världen är tydligt rotad i vardagslivet".[55] I en liknande beskrivning har Orvar Löfgren aktualiserat en klassaspekt: den nationella riten (åter)-skapade, tillsammans med de nationella identiteterna, en framväxande borgerlighet i Sverige under första halvan av 1800-talet.[56] Trots att scenerna som väcks till liv av Anderson och Löfgren närmast känns obsoleta bör de vara av intresse för forskaren som intresserar sig för vad läsande som ritual kan ha inneburit i ett specifikt tidrum. Märkligt nog tenderar en ny sorts mediekonsumtion att bli lik de läsningar som varit rådande vid arkiven och forskningsbiblioteken: där vet man sällan vad bordsgrannen läser och ingen är styrd av "the media wristwatch" som reglerade utgivning och läsning av papperstidningen.[57] För att få en förståelse för både originaldokuments fysiska beskaffenhet och hur det användes fordrar surrogaten således metadata.

Så, vilket slags kulturell artefakt och typ av källa är det vi ställs inför när vi studerar dagstidningssurrogat? Betraktad som kulturell artefakt framstår den mikrofilmade tidningen som en biprodukt av den naiva framstegsoptimism som genomsyrade samhällsinstitutionerna under 1950- till och med 1970-talet. De digitaliseringar som på senare tid genomförts utifrån mikrofilmerna har ökat tillgängligheten betydligt. Men samtidigt som mikrofilmens fysiska tillkortakommanden till viss del cementerats tenderar även den framstegsoptimistiska naiviteten att få en renässans. När det gäller pågående digitaliseringsprojekt är det vanskligt att uttala sig om slutprodukten. Både den mikrofilmade och digitaliserade tidningen, betraktade som empiri, är förhållandevis svårarbetade surrogat som skiljer sig i en mängd avseenden från originalet. Det betyder emellertid inte att de är förkastliga – långt ifrån. Surrogaten behöver dock utvecklas – det förefaller även producenterna av surrogaten eftersträva. Men frågan är vad en fortsatt surrogatproduktion och en minskad tillgång till originaldokument kommer att innebära?

Jag har pekat på att skillnader mellan original och surrogat innebär metodologiska utmaningar för forskarna. Migreringarna verkar samtidigt ha lett till att forskarna förändrat sin syn på och sitt beteende i arkiven. Forskaren från förr, säger Lars Ilshammar vid Arbetarrörelsens arkiv (numera på KB), tog tid på sig, läste och antecknade, medan den nya forskaren gör korta fokuserade räder, fotograferar och skannar, och förväntar sig att allt ska finnas digitaliserat.[58] Motstridiga förväntningar på den nya tekniken tycks skapa parallellvärldar. Forskaren förväntar sig, måhända

naivt, att arkivens surrogat inte ska förändra de konstruktioner som hon eller han tror sig finna orörda i arkiven. Är det verkligen meningen, frågar sig forskaren, att arkiven ska skapa artefakter? Ska de inte bevara? Fanns det inte en provenienssprincip? Arkiven och forskningsbiblioteken, å sin sida, brottas med den svårbemästrade uppgiften att både bevara och tillgängligöra. Görs det med forskaren i fokus tycks det bli dyrt och besvärligt, och görs det utifrån statsmakternas visioner om tillgängliggörande genom digitalisering – som inte ter sig särskilt realistiska såvida inte enorma penningbelopp frigörs – så knorrar somliga forskare.

Noter

1. Walter Cybulski, [recension av Nicholson Baker, *Double fold: Libraries and the assault on paper* (New York: Random House, 2001)], *Microform & Imaging Review*, nr 3, 2001, 84.
2. Ordet ”ersättningsmedium” används till exempel i en av de rapporter som föregick övergången till mikrofilmad dagspress vid forskningsbiblioteken i Sverige. Se *Mikrofilmning av den svenska dagspressen* (Stockholm: Statskontoret, 1972), 29.
3. Se till exempel Caroline Brown, ”Digitisation projects at the University of Dundee Archive Services”, *Program: Electronic Library and Information Systems*, vol. 40, nr 2, 2006, 168–177, 170, och Dennis Schouten, ”Practise, organisation and quality control of microfilming projects”, *Liber Quarterly*, nr 2, 2003, 150, för hur termen ”surrogate” används inom anglosaxiska biblioteks- och arkivforskning. För exempel på hur termen ”surrogat” använts på master- och magisternivå i Sverige inom ABM-studier, se Catharina Grönqvist & Jonas Hult, *Om allmänna handlingars autenticitet vid digitalt långtidsbevarande*, examensarbete i arkivvetenskap för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet, 2013, 62, och Matilda Karlsson, *Bevarande av digitalt kulturarv – en del av museets ansvar?*, d-uppsats i museologi, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå Universitet, 2008, 21.
4. Förutom min studie om mikrofilmning av äldre press, ”Från massmedium till mikrosurrogat: Några reflektioner kring den mikrofilmade dagstidningen som källa”, *Scandia*, nr 2, 2011, har det mig veterligen bara publicerats en d-uppsats i ämnet på svenska: Anna Karin Nilsson & Ann-Sofie Skoglund, *Bevarande av dagstidningar i Sverige – en probleminventering*, d-uppsats, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap, 2002. Utanför Sverige finns emellertid mer att hämta. Efter Nicholson Bakers *Double fold* (2001) förefaller forskningen om särskilt mikrofilmad press ha ökat markant. Bakers bok är en ambitiös, men tillspetsad, historieskrivning om hur mikrofilmen tog över vid amerikanska arkiv och bibliotek. Bakers bok är förvisso mer journa-

listisk-aktivistisk än vetenskaplig till sin karaktär, men likväl torde den fungera som underlag vid framtida forskning kring den mikrofilmade tidningens väsen. I *Liber Quarterly*, nr 2, 2003 finns ett antal korta artiklar som på ett förtjänstfullt sätt problematiserar mikrofilmsmediet utifrån producenternas perspektiv. Se också Tara Brabazon, ”Double fold or double take? Book memory and the administration of knowledge”, *Libri*, vol. 52, 2002, som lyfter Nicholson Bakers tänkvärda uppslag till en akademisk nivå.

5. Cybulski, 91.
6. Schouten, 147.
7. SOU 1951:36: 1949 års sakkunniga rörande arkiv- och biblioteksfilmning, *Arkiv- och biblioteksfilmning: Betänkande* (Stockholm: Nordiska bokhandeln, 1951), 19–31.
8. Schouten, 147f.
9. SOU 1951:36, 51.
10. *Mikrofilmning av den svenska dagspressen*, 8; motion i andra kammaren, nr 559, samt likalydande motion, nr 460, i första kammaren 1966.
11. *Mikrofilmning av den svenska dagspressen*, till exempel 9, 13, 14f, 27–28.
12. Ibid., 23.
13. Ibid., 31. Det ekonomiska argumentet väger tyngst även i SOU 1951:36, 15, då man diskuterar möjligheten att fotografera hela uppslag.
14. *Mikrofilmning av den svenska dagspressen*, 27.
15. Ibid., 29.
16. Ibid., 30.
17. Baker, 22–26.
18. *Mikrofilmning av den svenska dagspressen*, 5.
19. Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm: Rapport [1]: Tidningsfilmningens omfattning och organisation m.m.* (Stockholm: Liber/Allmänna förl., 1975), I.
20. Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm. Rapport 2: Filmning, arkivering, läsning* (Stockholm: Liber/Allmänna förl., 1976), 1, 30.
21. Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm: Rapport [1]*, 32f. I dag finns det originallägg vid statens biblioteksdepå i Bålsta och vid Lunds universitetsbibliotek. Uppgift från Pär Nilsson (KB).
22. Se exempelvis Robert Bee, ”The importance of preserving paper-based artifacts in a digital age”, *Library Quarterly*, nr 2, 2008, 190; T. F. Mills, ”Preserving yesterday’s news for today’s historian: A brief history of newspaper preservation, bibliography, and indexing”, *Journal of Library History*, nr 3, 1981, 190; Cybulski, 84, och Nilsson & Skoglund, 48. För framväxten av den elitistiska blicken på dagspressen, se James Carey, ”De intellektuella och massorna: Stolthet och fördom inom den litterära intelligentian 1880–1939”, *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997).
23. Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm: Rapport [1]*, 11.

24. Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm: Rapport 2*, 43.
25. Ibid., 44.
26. Ibid., 46.
27. Nilsson & Skoglund, 9, 68.
28. Catrin Persson & Annevie Tångemar, *Varför digitalisera? En studie av tillkomsten av Kungl. bibliotekets digitaliserade samlingar*, magisteruppsats, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap, 2006, 44.
29. Nilsson & Skoglund, 45.
30. Majlis Bremer-Laamanen, ”The Nordic digital newspaper library”, *Nordinfo-nytt Sverige*, nr 2, 2001, 37f.
31. Nilsson & Skoglund, 52f.
32. Ibid., 56.
33. Persson & Tångemar, 44.
34. http://riksarkivet.se/digidaily (senast kontrollerad den 27 november 2013).
35. http://digidaily.blogg.kb.se/2012/09/05/las-ett-nummer-av-nerikes-nya-allehanda/ (senast kontrollerad den 28 februari 2013).
36. http://digidaily.blogg.kb.se/2012/11/19/publicering-upphovsratt-och-avtals-licenser/ (senast kontrollerad den 28 februari 2013).
37. Jenny Newell, ”Old objects, new media: Historical collections, digitization and affect”, *Journal of Material Culture*, vol. 17, nr 3, 2012, 289.
38. http://www.kb.se/aktuellt/nyheter/2012/Tidningar-ett-kulturarv-for-alla/ (senast kontrollerad den 1 mars 2013).
39. http://digidaily.blogg.kb.se/2012/11/19/publicering-upphovsratt-och-avtals-licenser/ (senast kontrollerad den 1 mars 2013).
40. http://www.riksarkivet.se/Sve/Dokumentarkiv/Filer/L%C3%A4gesrapport%202.pdf (senast kontrollerad den 1 mars 2013).
41. http://www.riksarkivet.se/Sve/Dokumentarkiv/Filer/mkc_digidaily%20_lagesrapport_3_2012-04-04.pdf (senast kontrollerad den 1 mars 2013). Jag frågade Mikael Andersson, produktionschef, Riksarkivet Media, vad ”följeforskare” betyder. Som svar fick jag en länk till Tillväxtverket där man redogör för termen på ett generellt sätt.
42. Baker, 24f.
43. Majlis Bremer-Laamanen, ”Connecting to the past: Newspaper digitisation in the Nordic countries” (konferenspaper), World Library and Information Congress, 71th IFLA General Conference and Council, den 14–18 augusti 2005, Oslo.
44. Om man ska tro Baker, 40, ska det ha funnits spypåsar intill läsapparater vid arkiv i Ontario. Det låter onekligen som en skröna, men med hänvisning till vad som sägs i Tidningsfilmningskommittén, *Dagspress på mikrofilm: Rapport 2*, 46, om ”besvär” vid mikrofilmsläsning verkar Bakers påstående inte orimligt.
45. KB:s länkar till svensk och internationell digitaliserad dagspress på nätet visar tydligt, i varje fall för den vane mikrofilmsläsaren, att merparten av digitaliserade

äldre tidningar på nätet genererats med mikrofilmer som förlaga. Se: http://icon.crl.edu/digitization.htm (senast kontrollerad den 28 november 2013).

46. Texten framträder om man gör en OCR-genererad text av första spalten, första sidan i *The Ashburton Guardian*, 24 mars 1894: http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=AG18940324.2.2.1&e=-------10--1----0-- (senast kontrollerad den 27 november 2013).
47. Anja Hirdman, *Tilltalande bilder: Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt* (Stockholm: Atlas, 2001), 23–27.
48. Ibid., 22.
49. http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Lagar/Svenskforfattningssamling/Lag-2012492-om-pliktexempla_sfs-2012-492/?bet=2012:492 (senast kontrollerad den 27 augusti 2013). Se också 2010 års remissvar från Tidningsutgivarna, ”Betänkandet (SOU 2009:61) ’Leveransplikt för elektroniska dokument’”, http://www.tu.se/opinion/remissvar/2051-sou-2009-61-leveransplikt-for-elektroniska-dokument (senast kontrollerad den 22 april 2013).
50. Somliga mikrofilmsapparater kan kopplas till skrivare som kopierar den bild som projiceras från mikrofilmen. Således kan man genom en egendomlig arbetsmetod reversera den sönderdelning av originalläggen som ingick i mikrofilmningarna genom att skriva ut ett par sidor och tillverka egna tidningsuppslag. Det går dock att beställa fram originallägg vid forskningsbiblioteken, men tjänstvilligheten hos personalen varierar i dylika ärenden. Vid LUB har man varit relativt generös med att ta fram original medan man vid KB varit mycket restriktiv. Standardförfarandet vid forskningsbiblioteken är till syvende och sist att hänvisa till surrogaten.
51. Grafocentrismen kan betraktas som en eurocentrisk reflex som långsamt vuxit fram i kontrast mot ”de Andras” illitterata kommunikation, exempelvis genom bilder. Se Lynn Mario T. Menez de Souza, ”A case among cases, a world among worlds: The ecology of writing among the Kashinawá in Brazil”, *Journal of Language, Identity, and Education*, vol. 1, nr 4, 2002, 261–278, 288f.
52. Jonathan Bignell, *Media semiotics: An introduction* (Manchester: Manchester University Press, 2002), 14.
53. Ibid., 94f.
54. Ibid., 96.
55. Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1993), 45.
56. Orvar Löfgren, ”Medierna i nationsbygget”, *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990), 90f. Löfgrens resonemang bygger, förutom på Benedict Anderson, på Jürgen Habermas *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1984), vilken innehåller en annan klassisk teori om tidningsläsningens centrala plats i det moderna samhället.
57. Michael Schudson, ”When? Deadlines, datelines and history”, *Reading the*

news: A Pantheon guide to popular culture, red. Robert Karl Manoff & Michael Schudson (New York: Pantheon Books, 1987), 101.

58. Föredrag av Lars Ilshammar, vid seminarium inom kandidatprogrammet Samtid och kulturarv, Södertörns högskola den 20 februari 2013.

Dokument, taktilitet och ”diakronisk doft”

Om några förmågor och egenskaper hos det analoga och det digitala

KRISTINA LUNDBLAD

I en artikel från 2003 om digitala böcker skriver William J. Mitchell: ”The ancient text has finally been freed from its long enslavement to materiality; it enscribes itself briefly on my screen, then disappears when I click to dismiss it.”[1] Sedan dess har den digitala kulturens etablering förstås fördjupats, och det har skrivits och forskats om en mängd olika aspekter av den. Uppfattningen att digital text är immateriell är emellertid fortfarande utbredd, och kanske är det förklaringen till att det inte skrivs särskilt mycket om betydelsen hos och effekterna av det jag menar utgör det digitala dokumentets materialitet – de digitala mediernas hårdvaror. Utformningen av och funktionen hos dessa har en lång rad implikationer för såväl individ som samhälle, och jag ska här beröra några av dem liksom diskutera vad det analoga dokumentet kan göra som det digitala inte kan.

Dokumentegenskaper

Oavsett om vi läser analoga eller digitala texter har vi alltid att göra med ett dokument. Ett dokument är föreningen av ett grafiskt återgivet meddelande och det underlag återgivningen är fäst på. Det är ett medium, en bärare av den materiella text som representerar och förmedlar den abstrakta texten – den meningsskapande, språkliga sekvensen hos verket, meddelandet eller informationen.[2] En egenskap som utmärker analoga dokument är att texten lagras i samma medium som används för att visa den – lagringstexten och visningstexten är en och densamma.[3] I digitala dokument är lagring och visning däremot åtskilda, och vi kommer aldrig

i kontakt med lagringstexten, med den binära koden, kislet och alla de andra beståndsdelarna som är nödvändiga för att vi ska kunna läsa vår text.

Att lagring och visning är separerade i digital text är en förutsättning för att olika sorters innehåll ska kunna visas på en och samma skärm. Separeringen innebär att innehållet, exempelvis texten som Gustave Flauberts *Madame Bovary* består av, inte bärs av och visas fram på ett underlag som är unikt för det, som endast medierar just denna text. Istället delar *Madame Bovary* det bärande ”underlaget” med dagspressens senaste artiklar om läget i Egypten, e-postmeddelanden från vänner och miljoner andra potentiella innehållsentiteter som är tillgängliga digitalt.

En annan viktig skillnad mellan analoga och digitala dokuments egenskaper har att göra med dokumentens materialitet. Analoga dokument består av det medium med vilket den materiella textens bokstäver eller typsnittstecken är formade (tryckfärg, bläck och liknande) samt av det material som är textens underlag (papper, pergament, plast, tyg, sten etcetera). I digitala dokument – oavsett om de är födda digitalt eller är digitaliserade versioner av analoga dokument – är det vi uppfattar som textens bärande underlag inte något bärande underlag utan, enkelt uttryckt, en visuell representation effektuerad av binära koder i samspel med mjukvaror och andra komponenter.[4] Det digitala dokumentets materialitet utgörs av hårdvaran – datorn, smartphonen, läs- eller surfplattan – som används när man tar del av dokumentet.[5] Särskilt framträdande är skärmen och den ram av plast eller metall som omger dess glas- eller plastskiva. När det gäller bärbara datorer där tangentbordet utgör en lika stor del av föremålet som skärmen, är det relevant att fråga sig om inte också detta är en del av dokumentet. Till en mer tekniskt komplicerad nivå av digitala dokuments materialitet bör eventuellt också de komponenter som producerar det vi ser på skärmen – kristaller, dioder etcetera – räknas.

Medier och materialitet

När vi tar del av en text interagerar vi med det fysiska föremål som medierar texten, alltså med dokumentet. Dokumentets materialitet och form är betydelsebärande och meningsskapande på en rad olika sätt – kognitiva, psykologiska, politiska, ekonomiska, sociala och kulturella – och det gäller givetvis inte endast dokument utan i princip alla materiella föremål.

Föremål som fungerar som medier, vars syfte och funktion är att föra fram något annat än sig själv, nämligen det som föremålet medierar, reser specifika frågor om materialitetens och formens betydelse. Påverkar mediets form och materialitet det som medieras? Uppfattar vi alltså exakt samma budskap på ett sätt om vi tar del av det i form av en steninskription på en mur i kolossalformat och på ett annat om det återges i en dagstidningsspalt? Finns det också en rörelse som går i motsatt riktning – att det som medieras påverkar mediet och hur vi uppfattar detta – något som det nedsättande uttrycket ”tabloidpress” antydde på den tid den eventuella kvalitetsskillnaden mellan dagspress och kvällspress kunde relateras till olika tidningsformat?

Det finns även fenomen som inte direkt berör relationen mellan mediet och det specifika, medierade innehållet, utan visar på mer grundläggande samband mellan mediematerialitet, kognition och meningsproduktion. Att bläddring simuleras i elektroniska publikationer när det är en gest som är kopplad till ett medium, kodexen, som är uppbyggt på ett helt annat, väsensskilt sätt än datorn är ett exempel på sådana samband. Det tyder på att kodexens tvåtusenåriga tjänst hos människan gjort bläddringspraktiken till en gest så intimt förknippad med läsning, kunskapsproduktion och kunskapssökning att gesten fått en kognitiv funktion och en epistemologisk betydelse.[6]

Det digitala dokumentets egenskap att separera lagring och visning innebär att endast det innehåll vi för ögonblicket har framme i visningsläge på skärmen är närvarande som läsbar text. När visningsläget inte är aktiverat, ser vi inte texten. Den existerar heller inte under denna tid som läsbar information utan endast som lagrad kod, osynlig och för oss oläsbar. Detta – och den därmed sammanhängande förmågan hos digitalt material att mycket snabbt kunna förflyttas i vidsträckta, elektroniska nätverk och återaktualiseras i ett oräkneligt antal spridda datorer, mobiltelefoner och liknande – är troligen den främsta anledningen till att digitalt material uppfattas som immateriellt och att den digitala kulturen bäddats in i en diskurs som handlar om oberoende, snabbhet, flexibilitet, dynamik, moln …, fenomen som framstår som antipoder till materiens tyngd och stabilitet.

Men den digitala texten är inte immateriell och det är ett misstag att tro att den inte är beroende av fysiska föremål. Tvärtom är den betingad av en materialitet som i omfattning, komplexitet, kostnader och sårbarhet överskrider den analoga textens materialitetsberoende med astronomiska

mått. Inte endast har den digitala texten en materiell bas i form av den lokala datorns olika komponenter, för användaren synliga såväl som osynliga, den är också beroende av materiella och tekniska nätverk i form av bland annat fiberkablar, telekommunikationsmaster, satelliter, servrar samt elektricitetsflödets och -produktionens omfattande infrastruktur i vilken allt från eluttag och sladdar till kärnkraftverk eller andra kraftverk måste räknas. Jag talar nu inte om vad som krävs för att producera ett digitalt dokument – om sådant som motsvaras av det analoga dokumentets tryckpressar, pappersmaskiner etcetera – utan om den materialitet som är ett villkor för den digitala textens aktualisering och användning. Att ta del av digital text är att inlemmas i detta komplexa, högteknologiska nätverk. Det är ofta också att inlemmas i ett synnerligen förfinat och intrikat nätverk av kontroll, övervakning, lagring av personliga och individuella uppgifter, multinationella företags makt och vinstintressen; att lämna efter sig spår, att överlämna sig åt andra, att inte veta vad man lämnar efter sig och åt vem.

Analoga dokument fungerar på ett helt annat sätt. Den analoga texten är beroende av tryckfärg eller något annat medium för återgivning av bokstäver och bilder samt av ett underlag för denna återgivning, exempelvis papper. Det är allt som krävs när vi använder ett analogt dokument. Det analoga dokumentet saknar hela det imponerande register av funktioner och egenskaper som utmärker det digitala dokumentets användbarhet, men det är också befriat från tyngden hos de tekniskt, ekonomiskt, politiskt och moraliskt komplexa nätverk som det digitala dokumentet är en del i, ja, som det kanske till och med, för att parafrasera Mitchell, är förslavat av. Därtill har det analoga dokumentet, i kraft av sin materiella natur, en rad förmågor som det digitala helt saknar. Jag ska beröra några av dem i det följande.

Närvaro – frånvaro

I boken *Corpus* frammanar Jean Luc Nancy den relation mellan läsare och författare som skapas på och genom sidorna i en bok:

> Bodies, for good or ill, are touching each other upon this page, or more precisely, the page itself is a touching (of my hand while it writes, and your hands while they hold the book). This touch is infinitely indirect, deferred – machines, vehicles, photocopies, eyes,

> still other hands are all interposed – but it continues as a slight, resistant, fine texture, the infinitesimal dust of a contact, everywhere interrupted and pursued. In the end, here and now, your own gaze touches the same traces of characters as mine, and you read me, and I write you.[7]

Raderna antyder en textens fenomenologi – text som en legering av den abstrakta sekvensen och dess materiella manifestation – och rymmer också ett sällsynt erkännande av dokumentets betydelse i den akt där skrivandet/skriften och läsandet/texten sammanträffar och aktualiserar varandra. De lyfter därtill fram taktilitetens centrala roll i den grafiska kommunikationen, med sidan som en fysisk intermediatör mellan avsändare och mottagare, en förbindelse som både är materiell och vidrörbar. Den är en länk i en kedja som är såväl konkret som abstrakt, dubbel till sin natur liksom text är dubbel. Den abstrakta texten är den meningsskapande sekvensen, följden av språkljud som tillsammans bildar ett meddelande eller ett verk vilka nedtecknade representeras av bokstäver formade med hjälp av ett fysiskt medium – bläck, trycksvärta, kristaller – ord och meningar som bildar den fysiska texten. Beröringen, Nancys ”touch”, har alltså inte bara en överförd betydelse, en transmission av meningsskapande sekvenser (texturen) utan syftar också på den vidrörbara sidan av papper med tryckt text, en text som vidarebefordrats från författarens manuskript till tryckeriets datorer och tryckpressarnas plåtar för att återskapas på tryckpapperet, bindas in till böcker och nå sina läsare.

I sitt arbete med att skapa konturerna för en epistemologi där förnuft och känsla, mening och materialitet inte dikotomiseras, arbetar Hans Ulrich Gumbrecht med begreppet närvaro.[8] Gumbrechts närvaro är en beteckning på ”det som inte är språk”, och han definierar närvaro som fysiska föremåls eller företeelsers existerande i rummets nu.[9] När vi har ett föremål framför oss upprättar vi en speciell, rumslig relation till det: ”Things can be ’present’ or ’absent’ to us, and if they are ’present’ they are either closer to or farther away from our bodies. By calling them ’present,’ then, in the very original sense of the Latin ’prae-esse,’ we are saying that things are ’in front’ of us and thereby tangible.”[10] I människans möte med den fysiska verkligheten finns det, menar Gumbrecht, alltid både en meningskomponent och en närvarokomponent. De två komponenterna väger inte alltid lika och avvägningen mellan dem har med det erfarna objektets materialitet att göra.[11] I en läsares möte med en text är

det enligt Gumbrecht meningskomponenten som dominerar, men han påpekar att ”literary texts have ways of also bringing the presence-dimension of the typography, of the rythm of language, and even of the smell of the paper into play”.[12]

Tankegångarna har en självklar bäring på dokumentanalyser eftersom dokumentet kanske är det föremål som framför andra manifesterar sammansmältningen av språk och icke-språk, men de reser också en del frågor.[13] Att typografin och andra materiella kvaliteter hos dokumentet är integrerade i mötet med en text är knappast unikt för just litterära texter, och man kan också ifrågasätta uppfattningen att meningskomponenten på ett givet sätt är knuten till texten som språklig sekvens och närvarokomponenten till materialiteten. Ett sådant synsätt riskerar att återupprätta den dikotomi som skulle övervinnas. Också materialiteten producerar det vi kallar mening. Icke desto mindre är begreppet närvaro fruktbart genom att underlätta hanteringen av de erfarenheter som traditionellt inte ansetts involvera kognitiva processer.[14] Närvaro är det man upplever inför något som tar en i anspråk utan att kräva tolkning, som inte talar till ens intellekt utan som man genom sina sinnen erfar som något oförmedlat, påtagligt och direkt.

Som Gumbrecht påpekar är föremål antingen närvarande för oss eller frånvarande, och när de är närvarande är de vidrörbara. När vi sitter framför en digitalt medierad text – vad är det då vi kan ta på, röra vid? Det är inte texten vi läser. Vi kan röra vid skärmen, som är en del av det digitala dokumentet, men vi kan inte röra vid det enskilda dokumentet, ett dokument som är särskilt för det innehåll vi tar del av. Det digitala dokumentet är inte närvarande i Gumbrechts mening och i så måtto äger det det frånvarandes, det immateriellas kvalitet. Texten är avskild från oss, oåtkomlig bakom sitt glas som fiskar i ett akvarium. Vi kan ta på skärmen men vi kan aldrig ta på bokstäverna, orden. De uppstår genom vår kontroll när vi skriver, de radas upp på linjer som fyller ytan under glaset. Vi skapar dem men de är bortom oss, de kan inte vidröras.

Vi tar fram en spritpenna och drar ett tjockt, svart streck över skärmen. En del av texten döljs nu under det svarta strecket. Vi tar upp en ny text. En del av texten döljs under det svarta strecket. Vi tar upp en ny text. En del av texten döljs under det svarta strecket. Fysiska föremål bär sin historia med sig. Av det skälet vore det dumt att dra ett tjockt, svart streck över sin datorskärm – strecket är kvar, alla de dokument man tittar på i just den datorn får ett tjockt, svart streck på samma ställe. Olika texter

men samma streck – digitala dokument är både olika och samma. Så fungerar inte analoga dokument. Dra ett streck i en bok och det stannar där. Strecket kan vara en understrykning någon gjort för länge sedan – ens farfar, en berömd författare, en anonym läsare, en censor i någon svunnen diktatur. Strecket är ett historiskt spår, integrerat i dokumentet. Dokumentet har sedan sin tillblivelse hela tiden funnits någonstans – på en plats eller en följd av olika platser, på färdmedel mellan platser, bland andra dokument, i hyllor, på bord, i väskor och lådor, det har burits och lästs, sålts och köpts, överlämnats, glömts bort, återfunnits, vårdats, hanterats och använts av olika människor på olika platser i skilda tider – kort sagt, det har en biografi, en historia.

Det analoga dokumentet bär sin historia med sig, det vittnar om den tid det tillkom i. Det bär spår av användning och det upprättar konkreta, fysiska relationer mellan nuet och det förgångna. Det är bara materiella föremål som har förmågan att göra detta, och det är bara materiella föremål som kan överleva sekler och människor, som gör det möjligt för oss att vidröra samma yta som en människa vidrört på 1800-talet, 1500-talet eller för flera tusen år sedan. Fysiska föremål skapar också förbindelser mellan olika geografiska platser på ett särskilt sätt. Inte som digitalt innehåll genom att vara tillgängligt var som helst samtidigt, utan på precis motsatt sätt – genom att endast kunna finnas på en plats åt gången, men kunna färdas och förflyttas och ha varit någon annanstans och ha använts av andra människor och genom att på olika sätt medföra spår av dessa andra platser, dessa andra tider och dessa andra människor.

Den taktila kvalitet Nancy skriver om är i detta avseende inte något avbrutet, vagt och medierat utan helt konkret, helt reellt. Analoga dokument har vad Claude Lévi-Strauss i en utläggning om det fysiska arkivets betydelse kallat en ”saveur diachronique”, en diakronisk doft.[15] Den historia och de händelser våra arkiv berättar om är kända genom mängder av andra dokumentationer, ”de lever i vårt nu och i våra böcker; i sig själva saknar de innebörd. Innebörden kommer sig helt av deras historiska återverkningar, av kommentarer som förklarar dem genom att knyta ihop dem med andra händelser”. Arkivhandlingarna är i stort sett inte mer än ”pappersbitar” och ”bara samtliga har publicerats skulle ingenting förändras i vårt vetande eller våra förhållanden om en naturkatastrof förintade det autentiska materialet” skriver Lévi-Strauss. Men, fortsätter han, ”[ä]ndå skulle vi beklaga en sådan förlust som en irreparabel skada, och den skulle gå oss djupt till sinnes”.[16]

Lévi-Strauss reflektioner kring arkivet görs i anslutning till en diskussion om det australiska arandafolkets användning av *churingas*, en sorts föremål som används för att överbrygga gränserna mellan det förflutna och nuet, men som framgått är hans slutsatser giltiga även på ett mer generellt plan. De är också applicerbara på en analys av skillnaderna mellan analoga och digitala dokument. Arkiven, menar Lévi-Strauss, tillför något annat än reproduktioner, kommentarer och annat material som genererats ur och kring dem – de ger ”historien en fysisk existens, ty bara i dessa dokument övervinns motsättningen mellan ett fullbordat förflutet och ett nu där det överlever”.[17]

Överfört på objekten som behandlas i denna artikel skulle man kunna säga att de digitala dokumenten motsvarar reproduktionerna av de arkivhandlingar Lèvi-Strauss diskuterar. Att ta på en känd medeltidshandskrift är inte samma sak som att ta på en skärm som visar en digitaliserad version av manuskriptet eller på ett faksimiltryck av den. Den djupare innebörden av detta kan endast antydas här. Det är dock viktigt att påpeka att den varken handlar om något mystiskt, romantiskt, nostalgiskt eller flummigt utan om komplexa samband mellan tid, rum, kognition, sinneserfarenheter, föreställningsförmåga, kulturellt formade tankemönster och andra faktorer som präglar och betingar människans sätt att uppleva och förstå sig själv och världen. En given fråga i sammanhanget är vad dessa omständigheter innebär för texter som är digitala till sitt ursprung och inte existerar i analog form, och för de människor och kulturer där skriftlig kommunikation i allt större utsträckning sker genom dokument som är kortlivade och som inte kan bära historien med sig, inte kan bära spår.

Digital estetik

Den ”diakroniska doften” är knuten till det materiella, det är det materiella föremålet som övervinner tidens gång. Förbundenheten med det förflutna, den föremålets biografi som ligger inbäddad i dess materialitet, utgör också en stor del av förklaringen till varför vi mer eller mindre medvetet bygger upp relationer till dokumenten, till böckerna i våra bokhyllor exempelvis. Vi har köpt dem på en speciell plats, fått dem av någon särskild person, läst dem under en viss period i livet eller så inlemmar vi dem av andra skäl i den meningsskapande omgivning som är vår egen värld i världen.

Digitala dokument är också materiella, deras materialitet utgörs av, som jag redan varit inne på, de digitala mediernas hårdvara, och hårdvaran är densamma för mängder av olika slags dokumentinnehåll. Digital hårdvara kan naturligtvis också bära historia, men det är ingen lång historia. Tvärtom utmärks hårdvaran av att vara kortvarig, det vill säga att inte fungera eller användas särskilt länge. I en undersökning från juni 2013 svarar 73 procent av de tillfrågade att de har sin mobiltelefon i två år eller kortare tid innan de köper en ny.[18] Datorer har vi lite längre tid, men sällan mer än tre till fyra år. Materialtrötthet och ett snabbt tekniskt åldrande gör att de sällan håller längre än så, och även om de skulle fortsätta att fungera i fem, sex, sju år bidrar floden av ständigt nya modeller i ny design, programuppdateringar, optimerade operativsystem och liknande till att vi ändå ersätter dem med en nyare modell.

Högteknologiska konsumentprodukter, och inte minst datorer, är emellertid inte endast tekniskt kortlivade, de utmärks också av en design som är skapad för att inte bära historia. Istället ska dessa produkter se ut att tillhöra framtiden vilket sannolikt är förklaringen till att datorer och mobiltelefoner förvandlas från *high tech* till antikviteter på ett par år: framtiden är svårfångad, den förflyttas och omformas dagligen. Formgivning av de digitala mediernas hårdvaror, eller av hårdvarornas yttre hölje för att vara mer precis, tycks sträva efter att gestalta ett slags ickeform. Det är en superstandardiserad, superhomogen och hypernationell estetik som ska fungera på den globala marknaden, som inte får bära på några drag som kan tolkas som etniska eller nationella, som inte ska gå att associera med någon speciell genre, livsstil, ideologisk, religiös eller kulturell inriktning, inte med kön eller ålder och inte med någon särskild smak eller stil.[19] Stilen denna estetik ofrånkomligen, och givetvis medvetet, ger upphov till vill gestalta överskridandet av det individuella, lokala och nationella och detta överskridande blir en kvalitet, en egenskap som sedan kan tjäna konstruktionen av en ny sorts individualitet och ett nytt slag av lokal och nationell profilering.

Det är svårt att upprätta en personlig relation till föremål med en sådan karaktär och denna svårighet är en av poängerna med formgivningen.[20] Det man ska upprätta en relation till, och bli beroende av, är föremålets funktion, det föremålet kan göra, inte föremålet i sig.[21] ”When you turn a smartphone off it is an enigmatic monolith; it’s the interface that not only animates it but gives it meaning”, som Paola Antonelli formulerat saken.[22]

Det finns alltså en inbyggd förgänglighet i designen, en förgänglighet som endast kan besegras genom en uppgraderad funktionalitet vilken emellertid alltid kräver en ny, materiell manifestation. På detta sätt kan man också säga att formgivningen av högteknologiska konsumentprodukter i allmänhet, och digitala mediers hårdvara i synnerhet, har fört modets mekanismer ett steg längre, mekanismer som analyserades på ett synnerligen skarpt sätt av Georg Simmel redan i början av 1900-talet:

> Every growth of a fashion drives it to its doom, because it thereby cancels out its distinctiveness. By reason of this play between the tendency towards universal acceptance and the destruction of its significance, to which this general adoption leads, fashion possesses the peculiar attraction of limitation, the attraction of a simultaneous beginning and end, the charm of newness and simultaneously of transitoriness. Fashion's question is not that of being, but rather it is simultaneously being and non-being; it always stands on the watershed of the past and the future and, as a result, conveys to us, at least while it is at its height, a stronger sense of the present than do most other phenomena.[23]

Simmels analys äger i mångt och mycket giltighet än idag, men kanske inte just när det gäller högteknologiska konsumentprodukter. För även om designen hos dessa varor också följer tydliga modetrender – där Apple kommit att bli ledande, i sin tur lett av det ideal som brukar sammanfattas som "less is more" – är det som ska framhävas genom materialiteten hos en dator, en smart mobiltelefon eller en surf/läsplatta inte materialiteten som sådan utan föremålets potens, dess förmåga att göra ägaren till en användare av den senaste tekniken för kommunikation, en integrerad medborgare i den värld som allt oftare framställs som en mer dynamisk och mer giltig värld, en värld där de viktiga sakerna händer, där de senaste nyheterna förmedlas, kontakter knyts och marknaden formas och styrs – den digitala. Hos en kostym, kappa eller väska är det materialiteten som sådan – tygets kvalitet, dess struktur och färg och sättet det är skuret på – som talar, också om det den säger syftar till att skapa identitet, personlighet och symbolvärden. I motsats till kläder är det inget problem för en viss modell av exempelvis en bärbar dator att den blir "universell". Att alla går omkring med exakt likadana datorer eller mobiltelefoner utplånar inte föremålens betydelse, deras förmåga att omsätta det som är särskilt och speciellt. Tvärtom är universell spridning ett insegel på att datorn

eller mobilen har funktioner som är överlägsna konkurrenternas (vilka visserligen sällan skiljer sig designmässigt i nämnvärd utsträckning). Den i det moderna samhället mycket viktiga personligheten och individualismen kommer till uttryck genom de funktioner mediet erbjuder – inte genom dess utseende. Utseendets uppgift är att tala om att dessa funktioner är de senaste och de som ger användaren flest möjligheter.

Abjektala avtryck

Det finns ett intressant litet fenomen som var och en av oss ständigt lämnar efter sig, som alltid följt människan och som genom sitt senaste uttryck enligt mitt förmenande stärker de teser jag här framlagt. På bussar och tåg, på gator och restauranger, ja på alla möjliga platser, kan man idag bevittna en gest som måste beskrivas som ny – den när en person gnider sin smartphone mot sin tröja eller byxa. Det är en ganska märklig gest. Vilka andra medier har man genom historien gnidit mot sina kläder? Inga, såvitt jag vet. Gestens bondska och oeleganta karaktär svär mot mobilens smarta natur. Mobilens formgivning, som eliminerat fysiska knappar och omvandlat reglage till elektroniskt styrda funktioner, präglas av en strävan bort från fysisk kontakt mellan människa och maskin. Detta trots att skärmen är en *touch screen*, för den svarta, eleganta skärmen har en repellerande karaktär, den är designad för att inte bära spår. Som materiellt föremål förmår den emellertid inte stöta bort det som torde vara antitesen till dess formgivningsideal – de kladdiga och feta fingeravtryck som ägaren oundvikligen lämnar efter sig så fort telefonen används.

Fingeravtrycken förnedrar inte bara själva mobiltelefonen utan framstår också som en förolämpning mot den hyperestetik som är den digitala kulturens och där information av alla upptänkliga former produceras, sprids och konsumeras med ljusets hastighet utan att någonsin vidröras av människohänder. Fingeravtrycken har något abjektalt över sig, något lätt äcklande. För även om de inte direkt hotar att omintetgöra den mening som upprätthålls av distinktionen mellan subjekt och objekt, vilket Julia Kristevas term abjekt handlar om, stör dessa oaptitliga fettfläckar som våra kroppar lämnar efter sig på den svala, svarta ytan föreställningen om den frigörelse från det materiella som vuxit fram och odlats i symbios med den förment immateriella, digitala kommunikationen.[24]

Strax efter det att jag egentligen avslutat denna artikel lanserades Apples IPhone 5S. Den nya modellen har en inbyggd fingeravtrycksavläsare,

TouchID. Fingeravtrycket har därmed fått en konkret funktion men det handlar om fingeravtrycket som kod, inte som flottigt avtryck. Det register av betydelser och effekter som ryms mellan fingeravtrycket som kod och fingeravtrycket som fettfläck är stort och får behandlas i ett annat sammanhang. Fingeravtrycksavläsning utgör emellertid ytterligare ett exempel på att det analoga och det digitala fungerar på helt olika sätt, och syftet med mitt kapitel har varit att peka på några av skillnaderna dem emellan och diskutera deras effekter. I många fall spelar det ingen roll att ett dokument saknar ”diakronisk doft”, att det inte kan förmedla historiska spår eller förbinda oss med det förgångna. Det kan andra saker, som att vara effektivt sökbart och kunna spridas snabbt och till många. Därför finns det ingen anledning att, som så ofta görs, polarisera analoga och digitala dokument, pappersböcker och e-böcker exempelvis, men det är av avgörande betydelse att komma ihåg att de inte är utbytbara, att användningen av dem representerar helt skilda modus.

Noter

1. W.J. Mitchell, ”Homer to home page: Designing digital books”, *Rethinking media change: The aestethics of transition*, red. David Thorburn, Henry Jenkins & Brad Seawell (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), 203.
2. Den bibliografiska terminologin är inte standardiserad, olika termer förekommer för dessa textbegrepp. Jag använder en förenklad terminologi som grundläggande går tillbaka på Rolf E. Du Rietz arbete, se till exempel ”Böcker, texter och editioner – av alla de slag”, *Fiktionens förvandlingar*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, 1996), 89–107. Det man vill särskilja är den text som består av en viss bestämd sekvens av språkljud, en sekvens som utgör ”verket” – exempelvis Strindbergs *Röda rummet* – och som är densamma oavsett om texten trycks, reciteras, representeras i blindskrift eller på andra sätt. Denna text är abstrakt och kallas ”abstrakt text” i föreliggande kapitel (Du Rietz kallar den idealtext). För att vi ska kunna ta del av den abstrakta texten måste den göras åtkomlig för vår varseblivning genom att materialiseras, eller medieras om man föredrar det uttrycket. Den abstrakta texten representeras då av tecken eller andra inskriptioner – av bokstäver, ordmellanrum, brailleskriftens punkter och så vidare. Dessa tecken måste bäras av ett underlag. Tillsammans bildar de ett dokument. Tecknen skapas med någon form av materiellt medium, exempelvis tryckfärg, och bildar det som i kapitlet kallas för ”materiell text” (Du Rietz kallar den materialtext). För en fördjupad diskussion av problematiken, se Du Rietz, och Mats Dahlström, *Under utgivning: Den vetenskapliga utgiv-*

ningens bibliografiska funktion (Borås: Valfrid, 2006), 63–66 men även andra sidor.

3. Mats Dahlström har föreslagit termerna ”lagringstext” och ”presentationstext”, vilka går tillbaka på Anna Gunders termer ”storage signs” och ”presentation signs”, se Dahlström, 69f, med vidare referenser. Eftersom presentationstexten samtidigt är en representation (av den abstrakta texten/idealtexten), alltså en ”representationstext” kan det finnas en risk att termen skapar förvirring. Det är emellertid en fråga som inte kan utredas här, och jag använder ”visningstext” för att det ter sig pedagogiskt och enkelt i sammanhanget, inte som uttryck för någon bestämd bibliografiterminologisk ståndpunkt.
4. Relationen mellan de olika nivåerna i digitala texter är bibliografiskt komplicerad. Se exempelvis Dahlström, 68f, med vidare referenser.
5. Hårdvaran beaktas dock sällan i analyser och diskussioner av digitala dokument vilket är förvånande med tanke på omöjligheten att tillgodogöra sig digitalt innehåll utan hårdvara.
6. Jämför Kristina Lundblad, ”Kodexsimulationer”, *Bokhistorier*, red. Lundblad m.fl. (Stockholm: Signum, 2007), 95–105.
7. Jean-Luc Nancy, *Corpus* (New York: Fordham University Press, 2008), 51.
8. Se Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of presence: What meaning cannot convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004).
9. Se till exempel Gumbrecht, *Production of presence*, xiii. Citatet: Hans Ulrich Gumbrecht, ”Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past)”, *History and Theory*, nr 45, 2006, 317.
10. Ibid., 319.
11. Gumbrecht, *Production of presence*, 109.
12. Ibid.
13. Jämför Kristina Lundblad, ”Återge eller återskapa? Faksimilen som verktyg och konstverk”, *Mellan evighet och vardag – Lunds domkyrkas martyrologium, Liber daticus vetustior (den äldre gåvoboken) – studier och faksimilutgåva*, red. Eva Nilsson Nylander (Lund: Universitetsbiblioteket, Lunds universitet, under utgivning 2014).
14. För en översikt och diskussion av kognitionsvetenskapens traditionella syn på relationen mellan kognitiva och fysiologiska processer, se Jessica Lindblom, *Minding the body: Interacting socially through embodied action* (Linköping: Institutionen för datavetenskap, Linköpings universitet, 2007), 9–14.
15. Franskans *saveur* betyder smak. I den svenska översättningen heter det smak, men i den danska har *saveur* översatts med ”duft”. Om historien och det förflutna ger en sinnesförnimmelse tänker jag mig att det snarare är en doft än en smak. Eftersom den välfunna bilden är Lévi-Strauss sätter jag den inom citationstecken i rubriken och hoppas på överseende med den fria översättningen. Claude Lévi-Strauss, *Det vilda tänkandet* (Lund: Arkiv, 1987), 241; översättningen är gjord av Jan Stolpe. Första svenska utgåvan kom 1971.

Boken heter i original *La pensée sauvage* och utkom i Paris 1962 på Librairie Plon. ”Saveur diachronique”, se sidan 321. Den danska utgåvan heter *Den vilde tanke*, är översatt av Hans Peter Lund och utkom på Gyldendal i Köpenhamn 1969. Ordet ”duft” hittar man på sidan 243. Tack till Henrik Horstbøll som visade mig på detta avsnitt hos Lévi-Strauss.

16. Alla citat i detta stycke kommer från Lévi-Strauss, *Det vilda tänkandet*, 241.
17. Ibid., 242.
18. ”Undersökning: Svenskars mobilkonsumtion” på webbsidan Teknikhype, se http://teknikhype.se/resultaten-frannundersokningen/ (senast kontrollerad den 28 augusti 2013).
19. Vårterminen 2009 gav jag kursen Sakernas tillstånd och prylarnas betydelse – människan och den materiella kulturen (Lunds universitet), och Theodor Jikander, en av kursdeltagarna, skrev ett paper – ”Bold and bland: Understanding the supranational aesthetic” (BBHB13, vt 2009, otryckt) – som varit inspirerande för tankarna kring högteknologiska konsumtionsföremåls estetik.
20. Att man kan pynta sina prylar med utbytbara skal, fodral, smycken etcetera förändrar inte denna omständighet men är givetvis ett sätt att försöka slå mynt av människors behov, vana eller lust att ”personalisera”, för att använda ett gräsligt fult ord, att försöka bygga en relation genom att dölja, klä över eller komplettera hårdvarans anonyma yttre. I den mån dessa accessoarer befrämjar ett relationsbygge, är det ju accessoarerna man fäst sig vid och inte mobiltelefonens skal.
21. Att datorbranschen vridit sitt fokus mot mjukvaran blev väldigt tydligt när Apple sommaren 2013 lanserade sina nya produkter. Merparten av den två timmar långa presentationen handlade om iOS7, det nya operativsystemet för företagets smarta mobiler. Hur detta kunde komma sig förklarade *The New York Times*-journalisten Nick Bilton i sin rapportering på följande sätt: ”It is the design of the software, far more than the look and feel of the device itself, that allows a company to leap over its competitors”. Med Steve Jobs lansering av den första iPaden i december 2010 i färskt minne kan man konstatera att ett steg i riktning bort från det tingliga tagits under de två år och sex månader som förflutit fram till Timothy D. Cooks presentation av iOS7. Givetvis var funktionerna hos iPaden centrala, men den stora grejen 2010 var själva grejen, iPaden. Implikationerna av den snabba förändringsprocessen inom den digitala tekniken är svåröverskådliga. När jag tänker på dessa två lanseringar, kommer två helt skilda bilder för mig: I demonstrationen av iPaden (en i sig mycket intressant, historisk tilldragelse som man kan se på http://www.youtube.com/watch?v=Z9qbgQdAxls) förevisade Jobs bland annat iPadens mejlfunktion. Han skrev helt enkelt ett mejl och skickade iväg det till Apples Scott Forstall och Phil Schiller. Jag har sedan dess undrat: Vad gjorde de med mejlet? Skrev de månne ut det? Den andra bilden är helt aktuell. Tysklands förbundskansler Angela Merkel håller upp sin mobiltelefon vars skal är prytt av det

tyska statsvapnet, den så kallade förbundsörnen. (Se t ex http://www.nrk.no/verden/_-merkel-overvaket-i-ti-ar-1.11321280). Hon har nyligen fått bekräftat att amerikanska NSA avlyssnat henne under åratal. Hon ser inte glad ut och örnen, ja den ser ut att vara tecknad av Disney. Hårdvaror och mjukvaror, papper och binära koder, gränser, gränsöverskridanden och gränsupplösning – ett enkelt litet e-postmeddelande omsätter vitala frågor om alla dessa parametrar för den moderna människans kommunikation. Artikeln av Nick Bilton heter ”Disruptions: Mobile competition shifts to software design”, *The New York Times* 16/6 2013.

22. Bilton.
23. Georg Simmel, ”The philosophy of fashion”, *Simmel on Culture*, red. David Frisby & Mike Featherstone (London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications, 1997), 192.
24. För Kristevas begrepp ”abjekt”, se till exempel Julia Kristeva, ”Varken subjekt eller objekt”, *Stabat mater och andra texter* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 197f.

Överflöd, brist och begagnade medier

PELLE SNICKARS

1900-talets medielandskap framstår i backspegeln som särdeles rikt och präglat av kulturell mångfald. Det gäller medieutbudet i både dess kommersiella och mer statliga tappning. Ändå har stödformer kring speciellt värdefullt innehåll (med kvalitativa förtecken) länge präglat den svenska medie- och kulturpolitiken. Regeringens nuvarande kulturpolitiska mål från 2009 slår till exempel fast att kulturpolitiken ”ska främja kvalitet och konstnärlig förnyelse” – och ungefär så har det hetat även tidigare.[1] Mediehistoriska belägg för att dåtidens utbud behövde regleras (på ett eller annat sätt) finns det därför många. Alternativa uttryck har uppmuntrats; att styra bort medie- och kulturkonsumtion från den lika hotande som enfaldiga brist som kännetecknat den kommersiella mediekulturen har varit ett ständigt påbud. Sitt mest flagranta uttryck fick denna hållning i 1974 års kulturpolitik, vilken uttryckligen skulle motverka den kommersiella kulturens skadliga inverkningar. Tankegången var under lång tid densamma – så hette det exempelvis i en kulturplitisk proposition från 1996 att risken då fortsatt var stor att ”massmedier som verkar på kommersiella villkor [...] inriktar sig på att tilltala en stor och allmän publik [där] mångfalden kommer bort och [...] innehållet blir förutsägbart och trivialt”. Därför var det också angeläget att det fanns ”public service-företag som kan svara för mångfald och kvalitet”.[2]

Mångfald och kvalitet som kompensation för en mediekultur präglad av påstådd knapphet? Som mediehistorisk utsaga kan det förefalla något underligt givet 1900-talets prunkande medie-ekologi. I dag är det dock uppenbart att den här typen av kulturpolitiskt tänkande inte bara är daterat. Det är också relaterat till en mediesituation som skiljer sig från internets enorma utbud – och det handlar inte om en gradskillnad, utan om en artskillnad. Under lång tid var tanken att god kvalitetskultur skulle

utgöra motvikt till den kommersiella lågkulturen. I dag är vår digitala belägenhet så pass annorlunda att det inte längre är meningsfullt att ställa upp en snarlik dikotomi. Men framför allt kan man inte längre hävda att det finns en mediekulturell brist, snarare har vi att göra med ett kopiöst digitalt överflöd av såväl högt som lågt, liksom gammalt och nytt.

Egentligen är det först när man jämför 1900-talets analoga medie- och kulturutbud med den tidiga digitalålderns användargenererade (och professionella) överflöd, som det framstår som rimligt att beskriva dåtidens utbud i termer av knapphet och underskott. Brist på innehåll blir med en sådan optik karakteristiskt för 1900-talets mediekultur. I den meningen hade dåtidens många smakuppfostrare rätt, och här finns också en sorts mediereformistisk kontinuitet i det att smaknormerande argument och föreställningar i dag återkommer i medieoffentligheten. I diskussionen kring digitaliseringens effekter är en snarlik retorik kring brist och överflöd nämligen högst närvarande. Det kan gälla kvalitetsjournalistikens framtida utmaningar, hur traditionellt läsande framstår som hotat, eller hur digitaliseringen reducerar brist (eftersom alla filer enkelt kan dupliceras) i mer ekonomiska termer. Som ekonomiskt begrepp är brist en central prisreglerande kategori för en marknadsekonomi, det som på engelska kallas *scarcity*. Den oändliga kopierbarheten hos digitala filer eliminerar såtillvida ekonomisk brist, och åsidosätter effektivt prismekanismer som baserar sig på tillgång och efterfrågan.

Brist och överflöd har dock framför allt använts i den kulturella offentligheten som ett slags retoriska slagträn. I regeringens senaste litteraturutredning, *Läsandets kultur* (2012), vimlar det exempelvis av närmast antidigitala argument, där internet sägs vara präglat av överflöd och ett ”snabbare och mer kortfattat informationsutbyte [vilket innebär att] de texter som internetanvändarna kommer i kontakt med oftast är korta och inte kräver så mycket av läsarna”.[3] En skribent som ägnat sig åt frågan med viss mediehistorisk accent är *Svenska Dagbladets* tidigare kulturchef Daniel Sandström. Hans åsikter kan med fördel användas som symptom på den mediekulturella offentlighetens hållning (med negativa förtecken) där kulturens digitalisering i ymnighetens tecken blivit ytterligare ett steg i en nedåtgående spiral av påstådd kvalitativ utarmning. ”Överflödet kom med den digitala revolutionen”, hävdade han exempelvis i en kulturkrönika våren 2013. ”Nu ökar informationsmängden”; det är illavarslande eftersom ”läsningen minskar i oroväckande takt”. Bristen på ord är därför inte problemet i dag – nätet svämmar ju över av text – ”vad som behövs är ett språk”.[4]

Precis som i den senaste litteraturutredningen leder den här typen av digital överflödsrädsla ofta till argument som starkt påminner om den kulturkonservativa fruktan inför masskulturens nivellering av det offentliga samtalet under 1900-talet. Vad det egentligen handlar om är en högst normerande syn på informationsöverflöd i allmänhet, och mediala hierarkier i synnerhet. Boken tronar överst – alla andra medieformer är sekundära. I det här kapitlet intresserar jag mig emellertid inte för det faktum att förhållandet mellan kvantitet och kvalitet kritiskt spetsats till (och aktualiserats) i en digital situation präglad av överflöd. Det har jag skrivit om i andra sammanhang.[5] Jag tror inte heller att en vanligtvis initierad uttolkare av det samtida medielandskapet som Daniel Sandström behöver oroa sig för att läsningen minskar – för det gör den inte. Internet som medium har snarare gjort att vi läser och skriver som aldrig förr, men detta läsande och skrivande är annorlunda än tidigare och präglas av nätet som medieform. All läsning är alltid mediehistoriskt situerad. Det finns därför goda skäl att förhålla sig skeptisk till den här typen av åtskiljande och kulturnormerande dikotomier.

Sandström är dock något på spåren, och det gäller främst den mediehistoriska förändringsprocess vilket begrepp som brist och överflöd frilägger. ”Jag minns min ungdom som en ständig kamp för att få tag på information: man saknade saker att läsa, filmer att se, skivor att spela”, skrev han exempelvis i en annan söndagskrönika i *Svenska Dagbladet* vårvintern 2014. Inför denna informationsbrist är Sandströms barn i dag uppenbarligen lika oförstående som han ”en gång var inför mina föräldrars upphetsade berättelser om bananer som inte fanns förrän efter andra världskriget”.[6]

1900-talets medieutbud karakteriseras här alltså återigen av informationsbrist, åtminstone från ett användarperspektiv. Visserligen kan man enkelt invända mot resonemanget; äldre böcker har exempelvis alltid funnits tillgängliga på folkbibliotek. Samtidigt är det bara alltför lätt att känna igen sig i den här typen av beskrivningar om de mediala villkor som präglade ens uppväxt. Minnet av mediebrist är även för mig en högst påtaglig erfarenhet; som 40-plussare är jag ungefär lika gammal som Sandström. Den utgör rentav en sorts utgångspunkt för min egen fascination inför det digitala medielandskapets oändliga utbud, där i princip allt är tillgängligt (om man bara vet var man ska leta).

Ett äldre medieutbud återfinns numera överallt på internet – ett sådant innehåll konstituerar till och med stora delar av webben i dess helhet.

Utbudet är närmast oändligt, och alltfler medieformer är dessutom uppbyggda i enlighet med den slags arkivariska princip där mediet *per se* framstår som sitt eget arkiv. När SVT Play lanserades för några år sedan gjordes det med devisen: ”Mer än 2000 timmar TV – när du vill!”, och Spotifys reklamslogan i dag lyder på ett snarlikt sätt: ”All your music is here. Spotify gives you millions of songs at your fingertips.” Digitala medier framstår därför på flera sätt som oskiljbara från sina egna arkiv. Lite tillspetsat är alla digitala medier i dag samtidigt – och på samma gång – begagnade medier. Det är rentav en mediespecifik karakteristika för en stor del av det digitala medieutbudet, vilken ständigt gör sig påmind. Ungefär samtidigt som jag skriver detta får jag till exempel tips via Twitter om en ny sajt där bandet The Smiths presenteras i ett elegant gränssnitt: ”The Interactive Sound of The Smiths 1982–1987. Explore the interactive world of The Smiths and discover the complete discography of one of the most influential British groups of a generation.” Den semantiska likheten mellan ord som *discover* och *discography* har här flera betydelser än vad man någonsin tidigare kunde ana.[7]

Jämför man med hur jag själv upptäckte och bildade mig popmusikaliskt *anno dazumal* – genom att bokstavligen *läsa* mig igenom *Bonniers musiklexikon* (andra upplagan från 1983) – är kontrasten bedövande. 1980-talet kan tyckas långt borta, men det är lätt att glömma bort att under stora delar av 1990-talet, före den publika webben, så var situationen i stort densamma. Äldre medier var svåra att få tag på – vare sig de var begagnade eller inte. Själv läste jag då filmvetenskap på Stockholms universitet, och tillsammans med en kursare ägnade jag en del tid att sätta samman långa listor på filmer vi ville se – men inte kunde, eftersom vi inte hade tillgång till dem. En del film kunde visserligen inhandlas av en äldre lärare (med ett gigantiskt videotek) till så kallat självkostnadspris à 200 kronor per film (han tjänade grova pengar). Andra filmer kunde man möjligen få se om man lyckades lura personalen på Arkivet för ljud- och bild (ALB) att syftet var relaterat till en uppsatsuppgift. Men lätt var det inte och därtill kostade det (länge) pengar att kopiera videoband även på ALB. När jag för tjugo år sedan skrev min magisteruppsats i filmvetenskap och ville citera rörliga bilder – uppsatsen var ett pionjärarbete och ingick i den filmvetenskapliga institutionens satsning på interaktiva miljöer, det vill säga uppsatsen skrevs digitalt med möjligheten att i texten visa film – var det stört omöjligt att få loss ett vhs-band av Pier Paolo Pasolinis *Svinstian* (1969) från ALB för att ens digitalisera några futtiga minuter.

Min poäng är att brist på flera sätt under lång tid utgjort *default* för umgänget med medier. Jag vill därför mena att abstrakta kategorier som brist och överflöd framstår som alltmer relevanta för en mediehistorisk analys av skillnader (och likheter) mellan ”det analoga” och ”det digitala”. Denna brist är en sorts mediehistorisk belägenhet som förändrat sig under de senaste tio eller möjligen femton åren, och det är skälet till att jag intresserar mig för denna medieprocess med utgångspunkt i medier som är begagnade, det vill säga som redan använts.

Medier mellan nytt och begagnat

Begagnade medier är äldre medieformer som tagits ur cirkulation – för att sedan säljas och användas igen. Ekonomisk värdering och värde framstår därför som särskilt intressanta. Av den anledningen kommer jag i det här kapitlet att resonera en del kring andrahandsvärde av digitala medier, en fråga som är motsägelsefull och därför givit upphov till flera dispyter mellan branschföreträdare. Men relationen mellan begagnade medier och värde kan också turneras i andra mediehistoriska sammanhang. Så har exempelvis Johan Jarlbrink i en artikel om tidningen som avfall under det sena 1800-talet analyserat hur ”vardagens mediebruk och värderingen av ett medium kan förändras över tid”. Just dagspress var en färskvara, och när tidningen förlorade i nyhetsvärde kom den att användas på helt andra sätt. I den slog man in fisk, man naglade fast tidningssidor på väggen som skydd mot drag, tidningar blev underlag för tapetsering, eller så eldade man helt sonika upp pappret. Delar av presshistorien handlar i så måtto lika mycket om skräp – som om läsning.[8] I sin bok *How to do things with books in Victorian Britain*, som behandlar en äldre bokkultur bortom läsandet, har Leah Price på ett snarlikt sätt betitlat ett av sina kapitel ”The book as waste”.[9]

Ett ord som begagnad är såtillvida besläktat med termer som återanvändning, återbruk eller avfall. Men framför allt handlar det om användning på nytt av förbrukade medier. Samtidigt har också detta återbruk förgreningar i historien. I Ellen Gruber Garveys studie *Writing with scissors* är det exempelvis (som framgår av titeln) saxen som står i centrum i hennes mediehistoriska genomgång av en äldre klipp-och-klistra-kultur med fokus på klippböcker. Ett kapitel som ”Reuse, recycle, recirculate: Scrapbooks remake value” antyder om inte annat att dagens digitala remix-kultur är betydligt äldre än man kan tro.[10] Ibland hävdas det att

digitala kulturformer i allra högsta grad baseras på den här sortens remix av begagnade medier, och att originalitet främst kommer till uttryck genom återanvändning, ständig kopiering, appropriering – det vill säga, nya former av digital remix-kultur där all underliggande kod enkelt kan dupliceras med några knapptryck. Ett annat, närbesläktat område är det kring *öppen data* som också handlar om att återanvända digital information. Öppen data är digital information som ska vara fri att använda utan inskränkningar, detta för att underlätta att den återbrukas.

Av dessa skäl är det inte svårt att inse att koncept kring begagnade medier kan användas produktivt för att förstå flera av de förändringar som karakteriserar det samtida umgänget med nya medier – vilket förstås även det är ett begrepp som har bäring på diskussionen. Å den ena sidan lär mediehistorien att nya och gamla medier existerar parallellt, å den andra sidan kallades många gamla medier för just nya när de introducerades. För Marshall McLuhan var televisionen ett nytt medium, precis som samtidens digitala medier i dag betecknas som nya. Möjligen föreligger det en viss begreppslig förskjutning eftersom nya medier numera i regel definieras som nya främst i jämförelse med sig själva. De blir därför snabbt begagnade. Som Jonathan Sterne påpekade redan för ett par år sedan i en artikel med den talande titeln, ”Out with the trash: On the future of new media” är *newness* i datorsammanhang en försäljningskategori som i princip enbart är relaterad till ”äldre datorer”. Och begagnade blir datorer, mobiler och surfplattor enligt it-branschen väldigt snabbt.[11]

Exakt när ett medium blir begagnat kan man fundera över, samt om det är en process som accelererat i och med inträdet i den digitala tidsåldern – eller inte. Mina egna begagnade datorer och läsplattor, och det finns numera ganska många av dem, har exempelvis haft en tendens att migrera inom familjen, från den äldsta dottern till den yngsta, innan de hamnar i soporna. Värdeminskningen är med andra ord successiv, för att till slut närma sig noll. Fast med andra perspektiv kan man också hävda att värdet aldrig blir noll, för när apparaterna kastas skickas de oftast till återvinning. I skrotbranschen, som är något av en underutforskad medial andrahandsaktör, finns betydande summor att tjäna på att exempelvis utvinna metaller ur gammalt elektronik- och dataskrot.

Mitt intresse för begagnade medier har såtillvida flera ingångsvärden och det hänger också samman med en återkommande faiblesse för mediehistoriska frågeställningar kring lagring och bevarande, digitalisering och

tillgängliggörande. Sådana verksamheter var del i mitt dagliga arbete som forskningschef på Statens ljud- och bildarkiv (SLBA) och Kungliga biblioteket (KB) under nästan ett decennium, dessutom är det något som jag återkommit till och skrivit om i flera artiklar och bokprojekt. Tillsammans med några kollegor på KB gjorde jag exempelvis för några år sedan en bok som berättade om lagring på ett annorlunda sätt, *The story of storage*, och framför allt är det förändringen av lagrandets tekniska villkor – från analogt till digitalt – som länge fascinerat mig.[12]

I den meningen är ett koncept som begagnade medier ytterligare ett sätt att få korn på skillnader (och likheter) mellan analoga och digitala medieformat. Institutioner som i sammanhanget framstår som mediehistoriskt relevanta att se närmare på är exempelvis bibliotek eller (medie)-arkiv, antikvariat, skivbörsar eller för den delen cinematek – platser där äldre medier mot betalning (på ett eller annat sätt) återinförs i det kulturella kretsloppet. Man bör samtidigt ha i åtanke att medieutveckling vanligen ”återverkar” på tidigare former och format – *zurückwirken*, för att använda ett av Walter Benjamins mer centrala mediebegrepp. Reproduktion, kopiering, återverkan; alla medieformer bygger på varandra och många existerar parallellt. Men de influerar också varandra *retroaktivt*. Idén om återverkan – som Jay Bolters och Richard Grusins begrepp remediering är mer eller mindre kalkerat på – förutsätter därför att medieutvecklingen samtidigt alltid blickar bakåt.[13]

Det gäller i allra högsta grad begagnade medier, och den ekonomiska status och det värde de besitter – över tid. I regel sjunker prissättningen på äldre medier; en ny bok i handeln är ofta dyrare än de man köper på antikvariat (med reservation för vad inflationen kan ställa till med). Gamla lp- eller cd-skivor kostar mindre nu än då, etcetera. Men det behöver inte alltid vara så; utbud och efterfrågan reglerar som alltid pris. En signerad förstahandsutgåva av en författare vars kulturella kapital ökat gör inte sällan att en sådan bok blir dyrare än tidigare. Hur begagnade medier ska värderas är därför en konst i sig. På bokmarknaden råder förvisso inte samma prisstegring som när det gäller (viss) konst, men marknadsmekanismerna är desamma. Har du en boksamling du vill sälja? frågar exempelvis Rönnells antikvariat (i Stockholm) på sin hemsida.

> Vi köper in böcker inom de allra flesta ämnesområden, både rariteter och enklare bruksslitteratur. [---] Även tidskrifter, kartor, bilder, efemära tryck eller handskrifter såsom priskuranter eller brev kan

> vara intressant för oss att titta på. Bokklubbsböcker, tidningar eller böcker i dåligt skick är oftast inte av intresse, men undantag finns alltid.[14]

På Rönnells finns många värdefulla böcker; äldre rariteter kan man som bekant tjäna mycket pengar på. De mer än 50 böcker som chefen för KB:s handskriftsavdelning, Anders Burius (KB-mannen), stal från nationalbiblioteket under ett antal år vittnar om inte annat om det betydande värde som äldre böcker kan ha. Begagnade medier behöver alltså inte med nödvändighet vara billiga.

För egen del var den kanske största skillnaden mellan att byta arbetsplats från SLBA till KB för ett antal år sedan just samlingarnas värde – ett ekonomiskt värde som alltid är kopplat till arkivens mediala materialitet snarare än faktiskt innehåll. Mediearkivet på SLBA bestod av ett par hundratusen billiga videoband och musikkassetter i plast, alltmedan de (äldre) fysiska och sinnliga boksamlingarna på KB är närmast ovärderliga. De flesta av KB:s inkunabler (böcker tryckta före 1500) skulle ju vara minst sagt kostsamma om de såldes på en öppen marknad. Att kränga sladdriga vhs-kassetter med public service är inte lika inkomstbringande. Begagnade medier värderas med andra ord olika – både ekonomiskt, kulturellt och institutionellt. Noterbart är att alla böcker som säljs i Sverige för över 100 000 kronor därför måste godkännas av KB. De utgör så kallade utförselärenden och handlar om att förebygga illegal utförsel av kulturföremål, det vill säga att vårda och bevaka landets bokarv så att det inte förskingras.

Rönnells är ett av Nordens äldsta antikvariat och öppnade redan 1929. Alltsedan Gutenberg har det bedrivits handel med gamla böcker, men i modern mening kom antikvariatsbokhandeln till Sverige först under slutet av 1800-talet. Följer man *NE* sägs ett antikvariat vara en ”bokhandel som bedriver handel med bland annat äldre, sällsynta böcker, men även med nyare, utsålda eller begagnade böcker samt manuskript, brev och kartor”. Sällsynta och begagnade böcker utgör här uppenbarligen olika kategorier – även inom antikvariatsbranschen finns således hierarkier. På *Wikipedia* kan man vidare läsa att en stor del av försäljningen från antikvariat i dag sker via internet, och ”den mest omfattande sökmotorn för nordiska antikvariat är Antikvariat.net”.[15] Att digital teknik under de senaste femton åren förändrat sätten att distribuera medier är ingen nyhet. Det gäller också försäljningen av äldre, begagnade böcker. Om

1900-talet var medieproducenternas århundrade framstår det nya seklet som mediedistributörernas glansperiod.

Men frågan är om Rönnells framöver tänker sig att börja sälja också gamla e-böcker. Om svaret är ja, hur skulle det i sådana fall gå till? Skulle ronnells.se etableras som e-antikvariat, och vad skulle dessa äldre e-böcker då kosta? Frågorna kan förefalla aparta, och är det också i viss mån. I digital form finns strängt taget inga begagnade medier – bara kopior. Filer kan förstås bli gamla, oläsliga och korrupta. Men då upphör de i regel att fungera. Datakod skiljer sig nämligen från andra medieformer; kod har ingen mening – bara funktion. Kod har egentligen bara en enda uppgift: det som utförs. Översätter man frågeställningen till en arkiv- eller bibliotekskontext är frågan om digitalt begagnade medier än mer problematisk. För som Karl-Erik Tallmo påpekade redan 1994 i en artikelserie om digitala lagringstekniker så kan den digitala glömskan vara absolut. En fysisk bok som blivit förlagd på ett nationalbibliotek hittas alltid av någon – kanske inte imorgon, men väl inom femtio eller hundra år. Men ”en bortglömd elektronisk bok i ett otydbart tekniskt format snubblar man inte över”.[16] Den är borta för alltid.

Samtidigt är frågan om Rönnells framöver tänker sig att börja sälja gamla e-böcker högst rimlig att ställa, eftersom bokbranschen sedan mer än ett decennium är helt digital. Alla böcker i dag är ett slags postdigitala objekt i den meningen att samtliga först är filer – vilket naturligtvis gäller (i princip) alla medier – och sedan tryckta böcker. Av den anledningen ligger bland annat Amazon och Apple för närvarande i startgroparna för att bygga upp en teknisk infrastruktur som tillåter en legal andrahandsmarknad för digitala medier.

Digital second hand

Sensommaren 2008 publicerade Andres Lokko en krönika i *Svenska Dagbladet*, ”Internet är allas vår skivsamling”. På typiskt Lokko-manér inleddes den med att han återberättade en personlig historia: ”Jag gick till min lokala skivbörs med min laptop och undrade om de var intresserade av att köpa en del begagnade MP3:or som jag hade köpt från iTunes och nu hade tröttnat på. De två männen i flanellskjortor stirrade glosögt på mig som vore jag en dåre.”

Om historien är sann försökte Lokko alltså att sälja några begagnade musikfiler från sin hårddisk. Han verkar inte ha lyckats, och framhöll att

bristen på andrahandsvärde för inhandlad digital musik var en trist aspekt av den pågående diskussionen om musikindustrins död. Syftet med krönikan var emellertid att lyfta fram anledningen till denna förändring, att internet hade börjat ta över som ”allas vår gemensamma skivsamling”. Lokko erkände villigt att han faktiskt inte längre lyssnade ”på MP3:or av nedladdad musik, illegal eller ej”. Det var inte längre nödvändigt, det räckte med att klicka efter låten på internet. Det fanns därför inte längre behov av ”något personligt sammanställt bibliotek”, för någon annan hade alltid lagt upp låtar man gillade på YouTube eller så strömmades de från artistens hemsida. ”Den ständiga uppkopplingen har gjort själva ägandet av en specifik låt irrelevant. Den ligger alltid där ute och skvalpar någonstans.”[17]

Lokkos krönika inbjuder till två mediehistoriska observationer i närtid. Dels handlade den om det förändrade mediebeteende där nedladdning och lagring av mp3-filer bytts mot lyssnande på strömmande musik. Dels innebar denna förändring att lagrade filer på den egna hårddisken snabbt tappade i värde eftersom de fanns tillgängliga på annat håll *online*. Lokkos lite putslustiga historia om hur han försökte sälja några gamla iTunes-låtar har därför större implikationer än vad han då kanske anande. Det vill säga, den gradvisa framväxten av en e-andrahandsmarknad kring begagnade medier/filer som konsekvens av övergången mot strömmande medieformat.

I en tid när alltmer av den samtida mediekonsumtionen flyttar till det omtalade molnet har den här frågeställningen blivit än mer central. Uppkomst, idéer och teknik kring lansering av en e-andrahandsmarknad har bland annat haft som syfte att säkra, eller åtminstone försöka bibehålla det ekonomiska *värdet* av det enskilt nedladdade och lagrade exemplaret. Det är nämligen ett värde som snabbt raseras, ja närmast raderas i en strömmande mediekontext. Ersättning per spelad låt i exempelvis strömmande musikmedier ligger ofta så lågt som mellan ett till fem öre. Jämför man med att kostnaden för att köpa och ladda ned en musikfil via iTunes Store är 12 kronor, så inser man vilken ekonomisk skillnad och försäljningsdiskrepans det handlar om – en låt måste inte sällan strömmas mer än tusen gånger för att bli ekonomiskt jämförbar med ett sålt låtexemplar. Återanvända i strömmande form kostar begagnade filer helt enkelt en bråkdel av vad de gör i nedladdningsbara format.

Visserligen kan alla strömmande medier göras nedladdningsbara (med tillräcklig digital koll), men skapandet av en andrahandsmarknad för

begagnade filer är tekniskt-ekonomiskt komplicerad också på andra sätt. Bland annat innebär det att filer måste bli närmast antidigitala, det vill säga inte kopierbara som vanliga filer – för då börjar de likna strömmande medier och tappar igen i värde. Av den anledningen är försäljning av begagnade filer förknippad med en längre webbhistorik kring olika – och skiftande – sätt att begränsa, eller åtminstone kontrollera spridning av digitalt innehåll. Främst har det handlat om sätt att förhindra olovlig och illegal fildelning genom så kallade DRM-system (Digital Rights Management). DRM är en samlingsbeteckning för ett flertal olika tekniker som har (och haft) som syfte att kontrollera spridning och användning av digitalt material. ”Förespråkarna hävdar att systemen är nödvändiga för att säkra upphovsmännens integritet och inkomster, kritiker menar att de begränsar användares rättigheter”, inte minst eftersom de senare (ofta) på legala sätt införskaffat produkterna i fråga.[18]

Redan i den omtalade amerikanska Digital Millennium Copyright Act från 1998 förbjöds programvara som kunde eliminera DRM – med sinistra konsekvenser för mediebranschen. Det har ofta hävdats att DRM tar år och miljontals dollar att utveckla. Bara för att hackas på några minuter. DRM-systemens mediehistoria är därför en berättelse om ett slags ständig katt-och-råtta-lek mellan mediebransch och hackers. I princip har alla skydd som implementerats underminerats. Eftersom DRM består av kod, som alltid är mer eller mindre digitalt porös, kan den (på ett eller annat sätt) alltid kringgås av annan programvara. Håller man sig till musik finns på opensource.com en illustrativ artikel i ämnet, ”The DRM graveyard: A brief history of digital rights management in music”, där de flesta äldre tekniker som införts – och hackats, eller snarare *crackats* – är omnämnda.[19]

Företaget Apple är centralt i sammanhanget eftersom man genom sin iTunes Store redan 2003 skaffade sig kontroll över den globalt digitala musikmarknaden. Med programvaran FairPlay – ett minst sagt dubiöst namn i sammanhanget – skapade Apple emellertid en rad restriktioner kring umgänget med legalt införskaffad musik: den kunde bara lyssnas på tre olika datorer (vilket senare utökades till fem), det var till en början bara tillåtet att göra tio kopior av låtlistor (vilket senare minskades till sju) etcetera. Tekniken byggde, i korthet, på att en krypteringsfil utgjorde en del av själva musikfilen, vilka hackers förstås snart lyckades (åter)separera från varandra. Även Apple insåg att restriktionerna begränsade mer än de tillförde, men musikbranschen höll länge fast vid att skydd var nöd-

vändiga. I början av 2007 postade Apples vd Steve Jobs ett öppet brev, ”Thoughts on music”, i vilken han frankt påtalade att DRM aldrig fungerat – ”and may never work, to halt music piracy.”[20]

Det var det huvudsakliga skälet till att Apple 2009 lyckades övertyga musikbranschen att sälja musik genom iTunes utan kopieringsskydd. Spärrar och restriktioner fanns dock kvar för andra medieformer, och tankegången kring digitala mediers inkodade begränsningar är fortsatt högst levande. I relation till en andrahandsmarknad för begagnade medier är det intressanta med historierna kring FairPlay, Jobs öppna brev etcetera att principen kring digitala restriktioner fortsatt är stark hos Apple. Genom det så kallade Apple-ID, som man numera behöver för att köpa medier på iTunes Store, kan man till exempel i dag bara auktorisera fem datorer där det inköpta innehållet kan spelas upp. Eftersom vi i en digital miljö är vana att flytta filer hit och dit skapar detta ständiga problem – vilket många säkert är bekanta med. Det är dock själva poängen med alla kopieringsskydd; digital friktion måste till för att förhindra sömlös funktionalitet.

Samtidigt har många påpekat att den här typen av digitala restriktioner är oförenliga med hur en fri marknadsekonomi fungerar. Om jag på legal väg inhandlat en produkt så äger jag den och är, enligt äganderätten, fri att göra vad jag vill med den. Det gäller för min bil – och borde också gälla för de digitala medier jag köper. Jag kan sälja min bil, och borde förstås också kunna sälja mina gamla musikfiler om jag så önskar. Äganderätt är en grundläggande juridisk rättighet, vilken ställs på huvudet om olika restriktioner ständigt kringskär den – i synnerhet om de är inkodade i själva innehållet. Det är kring sådana frågeställningar som etableringen av en legal andrahandsmarknad för digitala medier stött på patrull. I teorin har det handlat om en sorts digitalt omstöpande av mediefiler till unika, och därigenom försäljningsbara objekt – inte bara en gång utan flera. Problemet är då att de underminerar marknadens behov av brist som prisreglerande mekanism; i stället hotar överflöd då varje fil potentiellt kan kopieras/säljas hur många gånger som helst. Begagnade digitala medier upphäver helt enkelt traditionell marknadslogik.

Det är en handling som ser ut som en tanke att samma år som Apple tog bort sina kopieringsskydd på musik, sökte Amazon patent för en teknik med syfte att etablera en kontrollerad elektronisk marknadsplats kring återförsäljning av e-böcker, ljud, video och dataprogram. Patentansökan, ”Secondary market for digital objects”, lämnades in 2009 – men

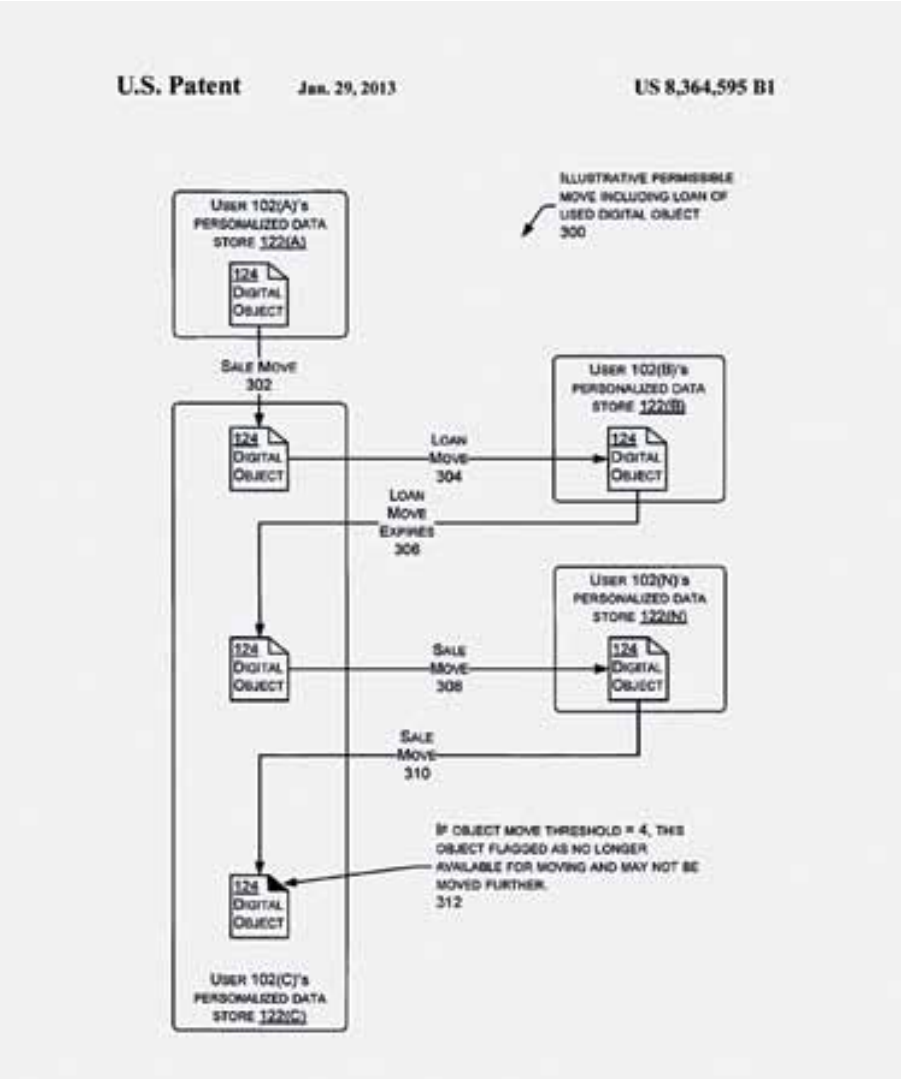


Illustration ur Amazons beviljade patentansökan från 2013, med syfte att etablera en andrahandsmarknad för digitala objekt.

beviljades först i januari 2013. På patentprosa beskriver den emellertid grundproblematiken på ett pedagogiskt sätt:

> När användningen av digitala objekt ökar, kan användare tänkas vilja överföra digitala objekt till andra användare. Sådana överföringar kan inkludera försäljning, hyra, gåva, lån, handel etcetera. Det uppstår dock flera problem när man överför digitala objekt. Medan ett fysiskt objekt som en kopia av en pocketbok bara finns på ett ställe i taget, kan enkla och billiga kopior av ett digitalt objekt göras utan förlust av exakthet [loss of fidelity]. Därför är kopiering och upprepad försäljning av samma digitala objekt möjligt, vilket eliminerar brist [scarcity] av det digitala objektet [---] En andrahandsmarknad som tillåter användare att på ett effektivt och tillåtande sätt överföra ”använda” digitala objekt till andra, samtidigt som brist

> upprätthålls är därför önskvärd. Ett ”använt” digitalt objekt är ett objekt till vilket en användare har legitim tillgång eller äganderätt [access rights], och för vilket användaren kan överlåta denna nyttjanderätt till andra.[21]

Även Apple har sökt patent för snarlik teknik, ”Managing access to digital content items”, vilken beviljades strax efter Amazons ansökan 2013. Från Apples sida förefaller det dock mest handla om hur ett använt och överfört digitalt objekt, det vill säga en begagnad fil, inte ska kunna återanvändas av användaren som sålt filen ifråga. Principen är densamma som med DRM-skydd, det vill säga att data lagras inherent i den begagnade filen som ”fastställer vilken användare som för närvarande har tillgång till det digitala objektet”.[22]

Både Amazons och Apples tanke – och affärsidé – med den här typen av digital second hand är att ta ut en mindre avgift på de bytestransaktioner som utförs. En infrastruktur måste till, som om den konstrueras sinnrikt och användarvänligt har potential att bli profitabel. App Store har exempelvis varit otroligt lönsam där 30 procent av all försäljning tillfaller Apple, trots att man enbart tillhandahåller själva plattformen där handelsutbytet sker (samt förhandsgranskning av appar). Andra företag har därför inte varit sena att haka på denna trend. Mest omtalat har bolaget ReDigi varit, med konceptet att låta användare legalt sälja och köpa begagnade musikfiler av varandra genom molnteknologi snarare än DRM-teknik (och där ReDigi på snarlikt manér tar ut en mindre avgift på varje transaktion). Uppenbarligen var idén bakom ReDigi till en början att hitta en molnbaserad lösning där användare legalt kunde *donera* sina begagnade mediefiler som de inte längre hade användning för. Läser man på företagssajtens FAQ framgår att ReDigi ägnar sig åt ”recycled digital media”, om så i form av musik, mjukvara, e-böcker eller ljudböcker – ”we're sort of like your favorite used record store, but for digital music files.”[23] ReDigi är framför allt att betrakta som en molnbaserad handelsplattform; företaget köper inte själv begagnade digital musik från användare. Snarare är ReDigi ett system som gör det möjligt för användare att via molnet inte bara dela, utan också köpa och sälja begagnat digital medieinnehåll av varandra.

I takt med att konsumtionsbeteenden kring digitala medier förändras, där det i dag finns flera (och tydliga) tecken på att vi köper mer och mer kod, så är den här affärsutvecklingen helt logisk. Den innebär emellertid

ett konstant experimenterande med de juridiska ramverken kring legalt införskaffat e-material, i akt och mening att luckra upp och göra dem mindre strikta för att underlätta uppkomsten av nya marknader. Försäljning av begagnade digitala medier utgör i så måtto ett alternativ till både strömmande medier och den illegala fildelningen. Det är den positiva sidan av denna utveckling. Men där finns förstås även problem. Så har exempelvis ett litet start-up-företag som ReDigi inte betraktats med blida ögon av vare sig it- eller mediebranschen. Nätgiganter som Amazon och Apple vill naturligtvis själva behålla kontrollen över denna marknad. Sedan något år tillbaka pågår också en juridisk process där musikbolaget Capitol Records stämt ReDigi för olovligt upphovsrättsintrång, eftersom den senare agerar mellanhand (och tjänar pengar på) handeln av filer man inte äger immaterialrätten till.

I viss mån har det gjort att ReDigi hamnat i centrum för en pågående diskussion kring konsumenträttigheter i den digitala tidsåldern. Den har lite olika förtecken, där bland annat äganderätt, fri information och behovet av att etablera fungerande digitala marknader utgör variationer på samma tema. Amazons tanke med sin ”Secondary market for digital objects” är till exempel besläktad med de sätt som ägare av läsplattan Kindle (med ett abonnemang på Amazon Prime) i dag fritt kan låna e-böcker ur bolagets bibliotek med 500 000 e-böcker. Frågan kring försäljning av begagnade medier har såtillvida även bäring på den pågående träta om e-lån som bibliotek och förlag i dag är inbegripna i. Just i USA har biblioteksektorn fått backa; amerikanska lån av e-böcker har följaktligen utvecklats till en ganska bisarr verksamhet, där det ofta bara är möjligt att låna en e-bok åt gången – trots deras oändliga kopierbarhet. Men anledningen är förstås att det är omöjligt att bygga upp en fungerande e-boksmarknad om det samtidigt är lagligt sanktionerat att gratis låna exakt samma bokfiler två klick bort. På samma sätt oroar sig både förlags- och författarbranschen för vad legal digital second hand egentligen skulle innebära. Farhågorna är att begagnade e-böcker tämligen omgående skulle påverka försäljningen av nya e-böcker (vilket i USA är en betydande försäljningsframgång). ”Who would want to be the sucker who buys the book at full price when a week later everyone else can buy it for a penny?”, som författaren och ordföranden i den amerikanska författarföreningen, Scott Turow, drastiskt påpekat i en intervju.[24]

Det är svårt att sia om exakt vilka prismekanismer som en fungerande e-andrahandsmarknad egentligen skulle innebära – förmodligen handlar

det om rejäl prispress. Situationen liknar därför den kring e-lån och bibliotek. Men begagnade filer riskerar förstås också på sikt att fullständigt underminera nedladdningsmarknaden av medier som både Amazon och Apple byggt upp sina digitala imperier kring. Här finns också betydande risker för så kallad kannibalisering i det att nya försäljningskanaler slår ut dem man redan tjänar på, som exempelvis den amerikanska försäljningen av e-böcker. Men här finns också en (viss) ekonomisk potential för de allra största nätjättarna så länge de själva behåller kontrollen över den infrastruktur som används.

Avslutning

Ungefär samtidigt som år 2013 globalt hyllades som ”the year of the stream” – det vill säga, året då all mediekonsumtion blev strömmande och utbudet hävdades vara ”permanently unfinished”[25] – skickade Apple ut en pressrelease: ”Beyoncé Shatters iTunes Store Records With 828,773 Albums Sold in Just Three Days”. Med fler än 800 000 inköpta digitala exemplar av Beyoncés självbetitlade album *Beyoncé* slog hon på tre dagar försäljningsrekord – och det i slutet av 2013, det år då strömmande medier (enligt många bedömare) redan tagit över.

Det är nu alltså inte fallet. Inköp och nedladdning av musik är fortsatt mycket populärt, det får man inte glömma bort i sammanhanget. Nedladdningsbara och strömmande medier existerar snarare i dag parallellt. Under 2013 köptes och laddades det exempelvis ned mer än en miljard låtar i USA; att tro att strömmande medier ersatt nedladdningsmarknaden är därför att missta sig. Ändå finns det goda skäl att läsa Apples pressmeddelande som en oblyg och offensiv pr-inlaga i kampen om lyssnarna, där bolaget naturligtvis är synnerligen medvetet om att iTunes position som världens ledande musikaffär är hotad. Bland annat framgick i pressmeddelandet att all musik på iTunes Store levereras i formatet ”iTunes Plus®, Apple’s DRM-free format”, det vill säga musiken är fritt kopierbar.[26]

Även om nedladdning och inköp av nya och äldre mediefiler är fortsatt populärt, pekar det mesta på att den framtida digitala utvecklingen rör sig åt ett enda håll. I dag är det både en kulturell trend och en finansiell tendens, att strömmande prenumerationer på medier som musik och rörlig bild blir alltmer populära på bekostnad av singulära inköp. Nedladdningsfrekvens av enskilda medieexemplar minskar faktiskt lika stadigt som ständigt – inte i snabb takt, men gradvis och obönhörligt. Ett för-

ändrat konsumtionsbeteende i fråga om medier har gradvis tagit form och etablerats där nedladdning av mediefiler alltmer kompletteras, och ibland rentav ersätts av strömmande medieformat. Spotify har i dag sex miljoner betalande abonnenter (även om företaget trots det fortsatt totalt går med förlust) och Netflix snart 40 miljoner betalande användare.

Denna förändring är emellertid ingen nyhet. Förskjutningen påbörjades egentligen ungefär då Andres Lokko publicerade sin krönika sommaren 2008 – då Spotify också låg i startgroparna. Givet att denna förändring i mediekonsumtion varit på gång under en längre tid, kan man därför fråga sig om de satsningar som ReDigi, Amazon eller Apple ägnat sig åt för att skapa en andrahandsmarknad för digitala mediefiler verkligen har framtiden för sig. Det framstår nämligen som något av en paradox att försöka bygga upp en infrastruktur för digital second hand, för vad strömmande medier gör är de facto att effektivt underminera denna. Och det i kraft av att accentuera de digitala mediernas arkivariska dimension, det vill säga att alla digitala medier i dag samtidigt – och på samma gång – också är begagnade medier.

Frågan är dock synnerligen komplex och innefattar även digitala mediers (im)materialitet i relation till ett ständigt närvarande moln. Ett annat sätt att se på saken är att betrakta det samtida medieutbudet som en tjänst, vilken kan fyllas med i princip vilket innehåll som än önskas. Det vill säga: varför ska man köpa och äga en mediefil – begagnad eller inte – som man ser, lyssnar på, eller läser på en apparat som alltid är uppkopplad till nätet, eftersom man då lika gärna kan prenumerera på filen (snarare än att äga den) om man önskar att använda den? Musikbranschen har kommit längst i den här utvecklingen, men rörlig bild med Netflix i täten är inte långt efter. Jämför man i dag hur alltfler medier konsumeras i strömmande form så finns det allt färre incitament att äga innehåll som ändå alltid är tillgängligt. Bättre då att köpa sig ständig access till ett svällande arkiv av nya och begagnade medier. Trenden kring strömmande medier med förändrade konsumtionsbeteenden utgör i så måtto en rörelse bort från alla former av inköp och nedladdning av enskilda exemplar – och det gäller både nya och äldre medier – mot abonnemang och prenumerationsavgifter.

Och samtidigt, om man nu tillåter sig att turnera detta digitala problemkomplex ett allra sista varv, så infinner sig också frågan, att bara för att medier numera är digitala så behöver det inte med nödvändighet innebära att de *alltid* ska konsumeras på samma sätt. Tvärtom finns det

mycket som talar för att digitalt mediebruk passar vissa medieformer bättre än andra. Exempelvis musik som man i regel lyssnar på långt fler gånger än vad man läser en e-bok – och som man då möjligen önskar att äga som fil, vare sig den är begagnad eller inte.

Noter

1. Se exempelvis ”Sammanfattning av regeringens proposition Tid för kultur, 2009/10:3” – http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/21/02/0ac2fbe3.pdf (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
2. ”Kulturpolitisk proposition 1996/97:3” – http://www.riksdagen.se/sv/Dokument-Lagar/Forslag/Propositioner-och-skrivelser/prop-1996973-KulturpolitikPr_GK033/?text=true (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
3. Se *Läsandets kultur* SOU 2012:65 – http://www.regeringen.se/sb/d/15600/a/200257 (senast kontrollerad den 20 mars 2014) – citat från sidan 41.
4. Daniel Sandström, ”Skillnad på pris och värde”, *Svenska Dagbladet* 17/3 2013.
5. Se exempelvis min artikel, ”Information overload”, *Information som problem: Medieanalytiska texter från medeltid till framtid*, red. Otfried Czaika, Jonas Nordin & Pelle Snickars (Lund: Lunds universitet, 2014).
6. Spotifys slogan hittar man på spotify.com, och den eleganta Smiths-sajten – som är synkad med Spotifys enorma *back-catalogue* – återfinns på http://www.officialsmiths.co.uk/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
7. Daniel Sandström, ”Östergren gräver litterära gångar till ett dolt Sverige”, *Svenska Dagbladet* 2/3 2014.
8. Johan Jarlbrink, ”Tidningen som läsning, papper och skräp”, *Läsning: RJ:s årsbok 2013/14*, red. Jenny Björkman & Björn Fjæstad (Stockholm: Makadam förlag, 2013).
9. Leah Price, *How to do things with books in Victorian Britain* (Princeton: Princeton University Press, 2012).
10. För en diskussion, se Ellen Gruber Garvey, *Writing with scissors* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
11. Jonathan Sterne, ”Out with the trash: On the future of new media”, *Residual media*, red. Charles R. Acland (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).
12. Se, *The story of storage*, red. Lars Björk, Jānis Krēsliņš & Matts Lindström (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010). För andra böcker och artiklar som tematiserat det digitala medieutbudets tekniska villkor, klicka runt på min hemsida – pellesnickars.se – där ett flertal texter behandlar den sortens frågeställningar.
13. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2000), samt Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1935/36), *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991).

14. För mer information om Rönnels antikvariat, se – http://ronnells.se/ eller http://sv.wikipedia.org/wiki/R%C3%B6nnells_Antikvariat (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
15. ”Antikvariat”, uppslagsord på *NE* och *Wikipedia* – http://www.ne.se/antikvariat samt http://sv.wikipedia.org/wiki/Antikvariat (senast kontrollerade den 20 mars 2014).
16. Karl-Erik Tallmo, ”Blir framtidens arkeolog en hacker”, *Svenska Dagbladet* 19/1 1994 – numera tillgänglig på http://www.nisus.se/archive/940119.html (senast kontrollerad den 20 mars 2012).
17. Andres Lokko, ”Internet är allas vår skivsamling”, *Svenska Dagbladet* 15/8 2008.
18. ”Digital Rights Management”, uppslagsord på Wikipedia – http://sv.wikipedia.org/wiki/Digital_Rights_Management (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
19. Ruth Suehle, ”The DRM graveyard: A brief history of digital rights management in music” 3/11 2011 – http://opensource.com/life/11/11/drm-graveyard-brief-history-digital-rights-management-music (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
20. Steve Jobs, ”Thoughts on Music” 6/2 2007 – http://web.archive.org/web/20080517114107/http://www.apple.com/hotnews/thoughtsonmusic (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
21. ”Secondary Market For Digital Objects” Patent No.: US 8,364,595 B1 Date of Patent: Jan. 29, 2013 Inventor: Erich Ringewald, Amazon Technologies, Inc. – http://kanda-ip.jp/wp-content/uploads/2014/02/US8364595.pdf (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
22. ”Managing Access to Digital Content Items” United States Patent Application 20130060616 A1 March 7, 2013 Eliza C.; (San Francisco, CA) Van Os; Marcel; (San Francisco, CA) Apple, Inc. – http://www.google.com/patents/US20130060615 (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
23. Se https://www.redigi.com/site/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
24. Författaren Scott Turow citeras från David Streitfelds artikel i ämnet, ”Imagining a Swap Meet for E-Books and Music”, *New York Times* 7/3 2013 – http://www.nytimes.com/2013/03/08/technology/revolution-in-the-resale-of-digital-books-and-music.html?pagewanted=all&_r=0 (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
25. Alexis C. Madrigal, ”2013: The Year ’the Stream’ Crested” *The Atlantic* 12/12 2013 – http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/12/2013-the-year-the-stream-crested/282202/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
26. ”Beyoncé Shatters iTunes Store Records With 828,773 Albums Sold in Just Three Days” Apple PR-release 16/12 2013 – http://www.apple.com/pr/library/2013/12/16BEYONC-Shatters-iTunes-Store-Records-With-Over-828-773-Albums-Sold-in-Just-Three-Days.html?sr=hotnews.rss (senast kontrollerad den 20 mars 2014).

Litteratur

Acland, Charles R., red., *Residual media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

Almgren, Birgitta, *Inte bara Stasi: Relationer Sverige–DDR 1949–1990* (Stockholm: Carlsson, 2009).

Ambrosiani, Sune, ”Översikt över den svenska bildreproduktionen under 1800-talet”, *Bildreproduktionen i Sverige från början av nittonde århundradet: Studier tillägnade Axel Lagrelius på sextioårsdagen* (Stockholm: Gen.stab. lit. anst., 1923).

Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg: Daidalos, 1993).

Andersson, Jonas, ”Det dumma nätet”, *Efter The Pirate Bay*, red. Jonas Andersson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).

Andersson, Jonas, ”The origins and impacts of the Swedish file-sharing movement: A case study”, *Journal of Peer Production*, nr 00, 2011.

Andersson, Magnus, & Johan Fornäs, ”Mediekulturperspektivets möjligheter: Ett samtal i kulturaliseringens tecken”, NORDICOM-*Information*, vol. 32, nr 1, 2010.

Annerstedt, Claes, *Upsala universitetsbiblioteks historia intill år 1702* (Stockholm 1894).

Areen, Ernst, *Uppsala universitetsbiblioteks byggnadshistoria* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1925).

Arendt, Hannah, *Mellan det förflutna och framtiden: Åtta övningar i politiskt tänkande* (Göteborg: Daidalos, 2004).

Arendt, Hannah, *Människans villkor: Vita activa* (Göteborg: Daidalos, 1998).

Armstrong, Carol, *Scenes in a library: Reading the photograph in the book 1843–1875* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998).

Assael, Brenda, *The circus and Victorian society* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2005).

Assmann, Aleida, ”Transformations between history and memory”, *Social Research,* vol. 75, nr 1, Spring 2008.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H. Beck, 1999).

Baisnée, Olivier, & Dominique Marchetti, ”The economy of just-in-time television newscasting: Journalistic production and professional excellence at Euronews”, *Ethnography*, nr 1, 2006.

Baker, Nicholson, *Double fold: Libraries and the assault on paper* (New York: Random House, 2001).
Balsamo, Luigi, *Bibliography: History of a tradition* (Berkeley: B M Rosenthal, 1990).
Bann, Stephen, ”The historian as taxidermist: Ranke, Barante, Waterton”, *Comparative criticism: A yearbook*, 3, 1981.
Barnhurst, Kevin G., & John Nerone, *The form of news: A history* (New York: Guilford, 2001).
Barthes, Roland, *The rustle of language* (Berkeley: University of California Press, 1989).
Bastiansen, Henrik G., & Hans Fredrik Dahl, *Norsk mediehistorie*, 2:a uppl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008).
Battersby, Christine, *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics* (London: Women's Press, 1989).
Bawden, Liz-Anne, red., *The Oxford companion to film* (London: Oxford University Press, 1976).
Becker, Peter, & William Clark, ”Introduction”, *Little tools of knowledge*, red. Becker & Clark.
Becker, Peter, & William Clark, red. *Little tools of knowledge: Historical essays on academic and bureaucratic practices* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001).
Beckman, Svante, *Utvecklingens hjältar: Om den innovativa individen i samhällstänkandet* (Stockholm: Carlsson, 1990).
Bee, Robert, ”The importance of preserving paper-based artifacts in a digital age”, *Library Quarterly*, nr 2, 2008.
Bengtsson, Bengt, ”Filmstudion och drömmen om den stora uppsalafilmen: Uppsala Studenters Filmstudio som filmproducent och plantskola”, *Välfärdsbilder: Svensk film utanför biografen*, red. Erik Hedling & Mats Jönsson (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Beniger, James, *The control revolution: Technological and economic origins of the information society* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1986).
Benjamin, Walter, ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1935/36), *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991).
Bergkvist, Tord, *Från Gefle Dagblad till MittMedia: 111 år av utveckling* (Gävle: Nya Stiftelsen Gefle Dagblad, 2006).
Berkhofer Jr, Robert F., *The white man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the present* (New York: Knopf, 1978).
Bermingham, Ann, *Learning to draw: Studies in the cultural history of a polite and useful art* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000).
Berridge, Virginia, & Kelly Loughlin, red., *Medicine, the market and the mass media: Producing health in the twentieth century* (New York: Routledge, 2005).
Berry, David M., *The philosophy of software: Code and mediation in the digital age* (Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011).
Bignell, Jonathan, *Media semiotics: An introduction* (Manchester: Manchester University Press, 2002).

Bijsterveld, Karin, & Annelies Jacobs, ”Storing sound souvenirs: The multi-sited domestication of the tape recorder”, *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*, red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

Bjärlund, Eva, ”Föreningen Arbetarkultur 1926–32”, *Motbilder: Svensk socialistisk filmkritik: En antologi*, red. Gunder Andersson (Stockholm: Tiden, 1982).

Björk, Lars, Jānis Krēsliņš & Matts Lindström, red. *The story of storage* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).

Björkbom, Carl, ”Den svenska växtbilden genom tiderna”, *Blommor: En bok om odlade växter*, red. Erik Söderberg (Stockholm: Svensk litteratur, 1942).

Black, Alistair, & Dave Muddiman, ”The information society before the computer”, *The early information society: Information management in Britain before the computer*, Alistair Black, Dave Muddiman & Helen Plant (Aldershot: Ashgate, 2007).

Black, Alistair, Dave Muddiman & Helen Plant, *The early information society: Information management in Britain before the computer* (Aldershot: Ashgate, 2007).

Bleichmar, Daniela, ”Seeing the world in a room: Looking at exotica in early modern collections”, *Collecting across cultures*, red. Daniela Bleichmar & Peter C. Mancall (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2011).

Blomgren, Roger, *Staten och filmen: Svensk filmpolitik 1909–1993* (Stockholm: Gidlund, 1998).

Blunt, Wilfrid, & William T. Stearn, *The art of botanical illustration*, ny uppl. (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1995).

Boje, Per, *Danmark og multinationale virksomheder før 1950* (Odense: Odense Universitetsforlag, 2000).

Bolin, Göran, ”Kulturinstitution, medium, arkiv: Bibliotekets symboliska betydelse i kultur och samhälle”, *En bok om böcker och bibliotek: Tillägnad Louise Brunes*, red. Erland Jansson (Huddinge: Södertörns högskola, 2009).

Bolter, Jay David, & Richard Grusin, *Remediation: Understanding new media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994).

Brabazon, Tara, ”Double fold or double take? Book memory and the administration of knowledge”, *Libri*, vol. 52, 2002.

Bracken, Susan, Andrea M. Gáldy & Adriana Turpin, ”Introduction”, *Collecting and dynastic ambition*, red. Bracken, Gáldy & Turpin (Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing, 2009).

Braun, Virginia, & Victoria Clarke, ”Using thematic analysis in psychology”, *Qualitative Research in Psychology*, vol. 3, nr 2, 2006.

Bremer-Laamanen, Majlis, ”Connecting to the past: Newspaper digitisation in the Nordic countries” (konferenspaper), World Library and Information Congress, 71th IFLA General Conference and Council, den 14–18 augusti 2005, Oslo.

Bremer-Laamanen, Majlis, ”The Nordic digital newspaper library”, *Nordinfo-nytt Sverige*, nr 2, 2001.

Bridger, Bobby, *Buffalo Bill and Sitting Bull: Inventing the Wild West* (Austin: University of Texas Press, 2002).

Bridson, Gavin D.R., & Donald E. Wendel, *Printmaking in the service of botany: Catalogue of an exhibition, 21 April to 31 July 1986* (Pittsburgh: Hunt Institute for Botanical Documentation, 1986).

Briggs, Asa, & Peter Burke, *A social history of the media* (Cambridge: Polity, 2002/2009).

Brown, Caroline, ”Digitisation projects at the University of Dundee Archive Services”, *Program: Electronic Library and Information Systems*, vol. 40, nr 2, 2006.

Brunner, Felix, *A handbook of graphic reproduction processes* (Teufen: Artur Niggli, 1962).

Bursell, Barbro, ”Krigsbyten i svenska samlingar”, *Krigsbyte = War-booty*, red. Ann Grönhammar & Carl Zarmén (Stockholm: Livrustkammaren, 2007).

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

Canfield Smith, David, Charles Irby, Ralph Kimball & Eric Harslem, ”The Star user interface: An overview”, *AFIPS '82 proceedings of the June 7–10, 1982, national computer conference* (New York: ACM, 1982).

Carey, James W., ”The dark continent of American journalism”, *Reading the news*, red. Robert Karl Manoff & Michael Schudson (New York: Pantheon Books, 1986).

Carey, James W., *Communication as culture: Essays on media and society* (New York: Routledge, 2009).

Carey, James, ”De intellektuella och massorna: Stolthet och fördom inom den litterära intelligentian 1880–1939”, *Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997).

Carr, Nicholas G., *The big switch: Rewiring the world, from Edison to Google* (New York: Norton, 2008).

Cartwright, Lisa, *Screening the body: Tracing medicine's visual culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

Chapman, Jane, *Comparative media history: An introduction: 1789 to the present* (Cambridge: Polity Press, 2005).

Chartier, Roger, *Forms and meanings: Texts, performances, and audiences from codex to computer* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995).

Chen, Anna, ”In one's own hand: Seeing manuscripts in a digital age”, *Digital Humanities Quarterly*, vol. 6, nr 2, 2012, http://www.digitalhumanities.org/dhq/ (senast kontrollerad den 27 oktober 2013).

Christensen, Clayton M., *The innovator's dilemma: When new technologies cause great firms to fail* (Cambridge, Mass.: Harvard Business School Press, 1997).

Clark, William, ”On the bureaucratic plots of the research library”, *Books and the sciences in history*, red. Marina Frasca Spada & Nick Jardine (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000).

Coultrap-McQuin, Susan, *Doing literary business: American women writers in the nineteenth century* (Chapel Hill/London: University of North Carolina Press, 1990).

Coupland, Douglas, *You know nothing of my work!* (New York: Atlas & Co, 2010).

Crawford, June, Susan Kippax, Jenny Onyx & Una Gault, *Emotion and gender: Constructing meaning from memory* (Thousand Oaks: SAGE, 1992).

Cronqvist, Marie, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell, "Inledning", *Mediehistoriska vändningar*, red. Cronqvist, Jarlbrink & Lundell (Lund: Lunds universitet, 2014).

Cybulski, Walter, [recension av Nicholson Baker, *Double fold: Libraries and the assault on paper* (New York: Random House, 2001)], *Microform & Imaging Review*, nr 3, 2001.

Czarniawska, Barbara, *Den tysta fabriken: Om tillverkning av nyheter på TT* (Malmö: Liber, 2009).

Dahlström, Mats, *Under utgivning: Den vetenskapliga utgivningens bibliografiska funktion* (Borås: Valfrid, 2006).

Dal, Björn, *Bild i bok: Illustrationstekniker fram till 1800-talets mitt: En översikt* (Stockholm: Svenskt papper, 1990).

Dal, Björn, *Med kolorerade figurer: Handkolorering i Sverige under 1700- och 1800-talen* (Fjälkinge: Orbis pictus, 2001).

Dalen, Arjen van, "The algorithms behind the headlines", *Journalism Practice*, nr 5–6, 2012.

Damsholt, Tine, & Dorthe Gert Simonsen, "Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet", *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, red. Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen & Camilla Mordhorst (Århus: Århus universitetsforlag 2009).

Darnton, Robert, "An early information society: News and the media in eighteenth-century Paris", *The American Historical Review*, vol. 105, nr 1, 2000.

Daston, Lorraine, & Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2007/2010).

Davidsson, Åke, "Gustav II Adolfs bokgåvor till akademien i Uppsala", *Gustav II Adolf och Uppsala universitet*, red. Sven Lundström (Uppsala: Univ.,1982).

Delblanc, Sven, *Ära och minne: Studier kring ett motivkomplex i 1700-talets litteratur* (Stockholm: Bonnier, 1965).

Dijck, José van, *The transparent body: A cultural analysis of medical imaging* (Seattle: University of Washington Press, 2004).

Doorn, Niels van, "Digital spaces, material traces: How matter comes to matter in online performances of gender, sexuality and embodiment", *Media, Culture & Society*, vol. 33, nr 4, 2011.

Du Rietz, Rolf E., "Böcker, texter och editioner – av alla de slag", *Fiktionens förvandlingar*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, 1996).

Edgerton, David, *The shock of the old: Technology and global history since 1900* (New York: Oxford University Press, 2007).
Eisenstein, Elizabeth L., *The printing revolution in early modern Europe*, ny uppl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
Ekecrantz, Jan, & Tom Olsson, *Det redigerade samhället: Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia* (Stockholm: Carlsson, 1994).
Ekström, Anders, ”Det vertikala arkivet: Om översiktsmedier och historiska svindelkänslor”, *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
Ekström, Anders, ”Vetenskaperna, medierna, publikerna”, *Den mediala vetenskapen*, red. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004).
Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars, ”Inledning: I mediearkivet” *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).
Ekström, Anders, *Viljan att synas, viljan att se: Medieumgänge och publik kultur kring 1900* (Stockholm: Stockholmia, 2010).
Elsaesser, Thomas, ”Early film history and multi-media: An archaeology of possible futures?”, *New media, old media: A history and theory reader*, red. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan (New York: Routledge, 2006).
Emery, Elizabeth, *Photojournalism and the origins of the writer house museum (1881–1914): Privacy, publicity, and personality* (Farnham: Ashgate, 2012).
Eriksson, Gunnar, *Botanikens historia i Sverige intill år 1800* (Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1969).
Erll, Astrid, & Ann Rigney, red., *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009).
Ernst, Wolfgang, ”From media history to Zeitkritik”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nr 6, 2013.
Ernst, Wolfgang, ”Von der Mediengeschichte zur Zeitkritik”, *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, red. Lorenz Engell, Bernt Siegert & Joseph Vogl (Weimar: Universitätsverlag, 2006).
Evans, Chris, & Göran Rydén, ”From Gammelbo Bruk to Calabar: Swedish iron in an expanding Atlantic economy”, *Scandinavian colonialism and the rise of modernity*, red. Magdalena Naum & Jonas M. Nordin (New York: Springer, 2013).
Fausing, Bent, Steffen Kiselberg & Niels Senius Clausen, *Bilder ur männens historia* (Stockholm: Alfabeta, 1987).
Findahl, Olle, *Svenskarna och internet 2013*, https://www.iis.se/docs/SOI2013.pdf, Stiftelsen för internetinfrastruktur.
Findlen, Paula, ”The museum, its classical etymology and renaissance genealogy”, *Journal of the History of Collections*, vol. 1, nr 1, 1989.
Fleischer, Rasmus, ”Femton gastar på död mans kista”, *Efter The Pirate Bay*, red. Jonas Andersson & Pelle Snickars (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Fleischer, Rasmus, *Det postdigitala manifestet* (Stockholm: Ink bokförlag, 2009).

Fleischer, Rasmus, *Tapirskrift* (Stockholm: Axl books, 2013).
Fornäs, Johan, & Anne Kaun, red., *Medialisering av kultur, politik, vardag och forskning: Slutrapport från Riksbankens Jubileumsfonds forskarsymposium i Stockholm 18–19 augusti 2011* (Huddinge: Södertörns högskola, 2011).
Fornäs, Johan, ”Medierad kultur: Några gränsfrågor”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Friedman, Lester D., red., *Cultural sutures: Medicine and media* (Durham: Duke University Press, 2004).
Frängsmyr, Tore, *Vetenskapsmannen som hjälte: Aspekter på vetenskapshistorien* (Stockholm: Norstedt, 1984).
Fuller, Matthew, *Media ecologies* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken/Svenska Filminstitutet, 1971).
Gallo, Max, *The poster in history* (London: Hamlyn, 1974).
Gansing, Kristoffer, *Transversal media practices: Media archaeology, art and technological development* (Malmö: Malmö högskola, 2013).
Gardey, Delphine, ”Culture of gender and culture of technology: The gendering of things in France’s office spaces between 1890 and 1930”, red. Helga Novotny, *Cultures of technology* (New York: Berghahn books, 2006).
Gardey, Delphine, ”Mechanizing writing and photographing the word: Utopias, office work, and histories of gender and technology”, *History and Technology*, vol. 17, nr 4, 2001.
Gascoigne, Bamber, *How to identify prints: A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to ink-jet* (London: Thames and Hudson, 1998).
Giddens, Anthony, *Modernitet och självidentitet: Självet och samhället i den senmoderna epoken* (1991; Göteborg: Daidalos, 1999).
Gitelman, Lisa, & Geoffrey B. Pingree, red., *New media, 1740–1915* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2003).
Gitelman, Lisa, *Always already new: Media, history and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
Goldberg, David Theo, ”The afterlife of the humanities” (Irvine: University of California Humanities Research Institute, 2014) – http://humafterlife.uchri.org/ (senast kontrollerad den 20 mars 2014).
Gombrich, E.H., *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 5:e uppl. (London: Phaidon, 1996).
Graham, Brian, & Peter Howard, ”Introduction: Heritage and identity”, *The Ashgate research companion to heritage and identity*, red. Brian Graham & Peter Howard (Aldershot: Ashgate, 2008).
Greiff, Mats, *Kontoristen: Från chefens högra hand till proletär: Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industritjänstemän 1840–1950* (Lund: Mendocino, 1992).

Griffiths, Anthony, *Prints and printmaking: An introduction to the history and techniques*, 2:a uppl. (London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1996).

Gruber Garvey, Ellen, *Writing with scissors: American scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2013).

Grönqvist, Catharina, & Jonas Hult, *Om allmänna handlingars autenticitet vid digitalt långtidsbevarande*, examensarbete i arkivvetenskap för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet, 2013.

Gumbrecht, Hans Ulrich, ”Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past)”, *History and Theory*, nr 45, 2006.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of presence: What meaning cannot convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

Gustafsson Reinius, Lotten, ”Innanför branddörren: Etnografiska samlingar som medier och materialitet”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).

Gustafsson Reinius, Lotten, Ylva Habel & Solveig Jülich, ”Att tänka med bussar: Några hållplatser”, *Bussen är budskapet: Perspektiv på mobilitet, materialitet och modernitet*, red. Gustafsson Reinius, Habel & Jülich (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2013).

Götselius, Thomas, ”Skriftens rike: Haquin Spegel i arkivet”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).

Habel, Ylva, *Modern media, modern audiences: Mass media and social engineering in the 1930s Swedish welfare state* (Stockholm: Aura, 2002).

Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1984).

Habermas, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968).

Habermas, Jürgen, *Samhällsvetenskapernas logik* (Göteborg: Daidalos, 1967/1994).

Hadenius, Stig, *Nyheter från TT: Studier i 50 års nyhetsförmedling* (Stockholm: Bonnier, 1971).

Hagström Molin, Emma, ”Materialiseringen av Riksarkivet: En objektbiografi över krigsbytet från Mitau 1621”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 2013.

Hagström Molin, Emma, ”The materiality of war booty books: The case of Strängnäs cathedral library”, *Making cultural history: New perspectives on Western heritage,* red. Anna Källén (Lund: Nordic Academic Press, 2013).

Hall, Stuart, ”When was ’the postcolonial’? Thinking at the limit”, *The postcolonial question: Common skies, divided horizons*, red. Ian Chambers & Lidia Curti (New York: Routledge, 1996).

Halldin, Olof, *Svenska affischer: Affischkonst 1895–1960* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012).

Hansen, Bert, *Picturing medical progress from Pasteur to polio: A history of mass media*

images and popular attitudes in America (New Brunswick: Rutgers University Press, 2009).
Harvard, Jonas, & Patrik Lundell, ”1800-talets medier: System, landskap, nätverk”, *1800-talets mediesystem*, red. Harvard & Lundell, (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Harvard, Jonas, & Patrik Lundell, red., *1800-talets mediesystem* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Harvard, Jonas, ”Nya medier, gamla transporter: Hästar, tåg och ångbåtar i den elektriska telegrafens tjänst”, *1800-talets mediesystem*, red. Jonas Harvard & Patrik Lundell (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Hayles, N. Katherine, ”Print is flat, code is deep: The importance of media-specific analysis,” *Poetics Today*, vol. 25, nr 1, 2004.
Hayles, N. Katherine, ”The materiality of informatics: Audiotape and its cultural niche”, *The design culture reader*, red. Ben Highmore (London: Routledge, 2008).
Hayles, N. Katherine, *My mother was a computer: Digital subjects and literary texts* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).
Hearn, Jeff, ”Autobiography, nation, postcolonialism and gender relations: Reflecting on men in England, Finland and Ireland”, *Irish Journal of Sociology*, vol. 14, nr 2, 2005.
Heller, John L., ”Linnaeus on sumptuous books”, *Taxon*, vol. 25, nr 1, 1976.
Hepp, Andreas, ”The communicative figurations of mediatized worlds: Mediatization research in times of the ’mediation of everything’” (working paper no 1, 2013) – http://www.kommunikative-figurationen.de/fileadmin/redak_kofi/Arbeitspapiere/CoFi_EWP_No-1_Hepp.pdf (senast kontrollerad den 20 mars 2014.)
Hepp, Andreas, *Cultures of mediatization* (Cambridge: Polity, 2012).
Hertz, Garnet, & Jussi Parikka, ”Zombie media: Circuit bending media archaeology into an art method”, *Leonardo*, vol. 45, nr 5, 2012.
Hertz, Garnet, ”Theories of media change: Understanding new media”, http://www.conceptlab.com/change/ (senast kontrollerad den 13 december 2013).
Higgins, David, *Romantic genius and the literary magazine* (London: Routledge, 2005).
Hillis, Ken, Michael Petit & Kylie Jarrett, *Google and the culture of search* (New York/London: Routledge, 2012).
Hillström, Magdalena, *Ansvaret för kulturarvet*: *Studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (Linköping: Linköpings universitet, 2006).
Hirdman, Anja, *Tilltalande bilder: Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt* (Stockholm: Atlas, 2001).
Hjarvard, Stig, ”’Live’ – Om tid og rum i TV-nyheder”, *Mediekultur*, vol. 8, nr 19, 1992.
Hjarvard, Stig, *En verden af medier: Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008).

Hjarvard, Stig, *The mediatization of culture and society* (London: Routledge, 2013).
Holten, B., ”Hastighed, handel og handelsmænd – kommunikation mellem verdensdelene i det sene 1800-tal”, *Den jyske historiker*, nr 108, 2005.
Hornig Priest, Susanna, *Doing media research: An introduction*, 2:a uppl. (London: SAGE, 2010).
Hornwall, Gert, ”Uppsala universitetsbiblioteks äldsta uppställnings- och klassifikationssystem”, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen* 1969.
Hornwall, Margareta, ”Uppsala universitetsbiblioteks resurser och service under 1600-talet”, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*, vol. 68, 1981.
Hoskins, Janet, ”Agency, biography and objects”, *Handbook of material culture*, red. Christopher Tilley (London: SAGE, 2006).
Huhtamo, Erkki, & Jussi Parikka, ”Introduction: An archaeology of media archaeology”, *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, red. Huhtamo & Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011).
Huhtamo, Erkki, & Jussi Parikka, red., *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (Berkeley: University of California Press, 2011).
Huhtamo, Erkki, ”Resurrecting the technological past: An introduction to the archeology of media art”, *InterCommunication*, nr 14, 1995.
Huhtamo, Erkki, *Illusions in motion: A media archaeology of the moving panorama and related spectacles* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013).
Huisman, Frank, & John Harley Warner, red., *Locating medical history: The stories and their meanings* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004).
Hultén, Lars J., *Reportaget som kom av sig: En analys av reportaget som textform utifrån produktionsperspektivet och sändarrollen med betoning på reporterns personliga tonfall: En undersökning av reportaget i några landsortstidningar 1960–1985* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 1990).
Hällgren, Anna-Maria, *Skåda all världens uselhet: Populärkulturell reformism i det sena 1800-talet* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2012).
Innis, Harold, *Empire and communications* (Victoria: Press Porcépic, 1950).
Ivanova, Anna, Mike S. Schäfer, Inga Schlichting & Andreas Schmid, ”Is there a medialization of climate science? Results from a survey of German climate scientists”, *Science Communication*, vol. 35, nr 5, 2013.
Ivins Jr., William M., *Prints and visual communication* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1996).
Jaeger, Peter T., Jimmy Lin, Justin M. Grimes & Shannon N. Simmons, ”Where is the cloud? Geography, economics, environment, and jurisdiction in cloud computing”, *First Monday*, vol. 14, nr 5, 2009.
Jakobsson, Peter, & Fredrik Stiernstedt, ”Time, space and clouds of information: Data center discourse and the meaning of durability”, *Cultural technologies: The shaping of culture in media and society*, red. Göran Bolin (London & New York: Routledge, 2012), 103–118.
Jansen, Curry, ”Walter Lippmann, straw man of communication research”, *The*

history of media and communication research: Contested memories, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008).

Jarlbrink, Johan, ”Avklippta från historien: Tidningsklippare och tidningsklipp i 1800-talets press”, *NORDICOM-Information*, nr 4, 2009.

Jarlbrink, Johan, ”Tidningen som läsning, papper och skräp”, *Läsning: RJ:s årsbok 2013/14*, red. Jenny Björkman & Björn Fjæstad (Stockholm: Makadam förlag, 2013).

Jarlbrink, Johan, *Det våras för journalisten: Symboler och handlingsmönster för den svenska pressens medarbetare från 1870-tal till 1930-tal* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2009).

Jensen, Lars, & Kristín Loftsdóttir, ”Introduction: Nordic exceptionalism and the Nordic ’Others’”, *Whiteness and postcolonialism in the Nordic region*, red. Jensen & Loftsdóttir (London: Ashgate, 2012).

Johannesson, Eric, *Den läsande familjen: Familjetidskriften i Sverige 1850–1880* (Stockholm: Nordiska museet, 1980).

Johannesson, Lena, *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978/1997).

Johannisson, Karin, Ingemar Nilsson & Roger Qvarsell, red., *Medicinen blir till vetenskap: Karolinska Institutet under två århundraden* (Stockholm: Karolinska Institutet University Press, 2010).

Johansen, Anders, ”Medmennesker, landsmenn, samtidige”, *Norsk medietidskrift*, vol. 2, nr 1, 1995.

Johansson, Daniel, ”The future of private copying”, *Digital Renaissance* 27/3 2008. http://www.digitalrenaissance.se/2008/03/27/the-future-of-private-copying/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014).

Johansson, Magnus, *Smart, fast and beautiful: On rhetoric of technology and computing discourse in Sweden 1955–1995* (Linköping: Tema, Univ., 1997).

Johansson, Martin, ”Hjältefabriken: Svenska Akademiens medaljer och minnestal år 1786–1792”, *Hjältar och hjältinnor: Föreställningar och gestaltningar från Eufemiavisorna till Gösta Berlings saga*, red. Therése Andersson (Lund: Nordic Academic Press, 2012).

Jungmarker, Gunnar, red., *Om litografi: En festskrift: Julius Olséns litografiska anstalt 1918–1958* (Stockholm: Nationalmuseum, 1958).

Jülich, Solveig, ”Bussar och bildtrafik: Den ambulerande skärmbildsundersökningen i Sverige”, *Bussen är budskapet: Perspektiv på mobilitet, materialitet och modernitet*, red. Lotten Reinius Gustafsson, Ylva Habel & Solveig Jülich (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2013).

Jülich, Solveig, ”Fetal photography in the age of cool media”, *History of participatory media: Politics and publics, 1750–2000*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich, Frans Lundgren & Per Wisselgren (New York: Routledge, 2010).

Jülich, Solveig, ”Lennart Nilsson’s fish-eyes: Excavating a photographic and cultural history of extreme viewing positions” (artikelmanus under granskning för publicering).

Jülich, Solveig, ”Televising inner space: Lennart Nilsson’s early medical documentaries on the interior of the human body”, *Representational machines: Photography and the production of space*, red. Anna Dahlgren, Dag Petersson & Nina Lager Vestberg (Aarhus: Aarhus University Press, 2013).

Jülich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars, ”Mediernas kulturhistoria: En inledning”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).

Järpvall, Charlie, ”Bryt pennans makt! Blanketter och skrivmaskiner på 1940-talets kontor”, *OEI*, nr 62, 2013.

Järpvall, Charlie, ”En länk i enhetlighetens kedja: Blanketter i kontorets pappersmaskineri”, *Mediehistoriska vändningar*, red. Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2014).

Jönsson, Mats, & Pelle Snickars, red., *Medier och politik: Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2007).

Karlsson, Matilda, *Bevarande av digitalt kulturarv – en del av museets ansvar?*, d-uppsats i museologi, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå Universitet, 2008.

Kasson, Joy S., *Buffalo Bill’s Wild West: Celebrity, memory and popular history* (New York: Hill &Wang, 2000).

Kardemark, Wilhelm, & Ola Sigurdsson, *Medicinsk humaniora vid Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet: En rapport* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2014).

Kaun, Anne, & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: Södertörns högskola, 2014).

Kern, Stephen, *The culture of time and space 1880–1918* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1983).

King, Martin, & Katherine Watson, red., *Representing health: Discourses of health and illness in the media* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005).

Kipphan, Helmut, red., *Handbook of print media: Technologies and production methods* (Berlin: Springer, 2001).

Kirschenbaum, Matthew G., *Mechanisms: New media and the forensic imagination* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008).

Kitchin, Rob, & Matthew Dodge, *Code/space: Software and everyday life* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011).

Kittler, Friedrich, *Maskinskrifter* (Gråbo: Anthropos, 2003).

Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900* (Göteborg: Glänta, 2012).

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Between men: English literature and male homosocial desire* (New York: Columbia University Press, 1985).

Kovarik, Bill, *Revolutions in communication: Media history from Gutenberg to the digital age* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2011).

Krajewski, Markus, *Paper machines: About cards & catalogs, 1548–1929* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011).

Kristeva, Julia, ”Varken subjekt eller objekt”, *Stabat mater och andra texter* (Stockholm: Natur och kultur, 1990).
Krotz, Friedrich, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Lang, 2009).
Källén, Anna, red., *Making cultural history: New perspectives on Western heritage* (Lund: Nordic Academic Press, 2013).
Landecker, Hannah, *Culturing life: How cells became technologies* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007).
Larsson, Inger, *Millefolium, rölika, näsegräs: Medeltidens svenska växtvärld i lärd tradition*, 2:a uppl. (Stockholm: Kungl. Skogs- och lantbruksakademien, 2010).
Latour, Bruno, ”Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts”, *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change*, red. Wiebe E. Bijker & John Law (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).
Lehrmann, Ulrik, ”An album of war: The visual mediation of the First World War in Danish magazines and daily newspapers”, *Scandinavia in the First World War*, red. Claes Ahlund (Lund: Nordic Academic Press, 2012).
Lehrmann, Ulrik, ”Den unge Henrik Cavling og det moderne gennembrud i dansk journalistik”, *Grafiana* 2001.
Lehrmann, Ulrik, ”Krigens fortællere”, http://static.sdu.dk/mediafiles//Files/Om_SDU/Institutter/Ilkm/ILKM_files/AktuelForskning/PDF/KrigensFortaeller.pdf.
Leivas Pozzer, Lilian, & Wolff-Michael Roth, ”Prevalence, function, and structure of photographs in high schoool biology textbooks”, *Journal of Research in Science Teaching*, vol. 40, nr 10, 2003.
Lévi-Strauss, Claude, *Det vilda tänkandet* (Lund: Arkiv, 1987).
Lindblom, Jessica, *Minding the body: Interacting socially through embodied action* (Linköping: Institutionen för datavetenskap, Linköpings universitet, 2007).
Lindgren, Gerd, ”Broderskapets logik”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 1, 1996.
Lindroth, Sten, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens historia 1739–1818*, II, *Tiden 1783–1818* (Stockholm: Kungl. Vetenskapsakademien, 1967).
Lipman-Blumen, Jean, ”Toward a homosocial theory of sex roles: An explanation of the sex segregation of social institutions”, *Signs,* vol. 1, nr 3, 1976.
Littau, Karin, *Theories of reading: Books, bodies and bibliomania* (Cambridge: Polity Press, 2006).
Loomba, Ania, *Colonialism/postcolonialism,* (New York/London: Routledge, 2005).
Loughlin, Kelly, ”Spectacle and secrecy: Press coverage of conjoined twins in 1950s Britain”, *Medical History*, vol. 49, nr 2, 2005.
Lovink, Geert, ”Archive rumblings: An interview with Wolfgang Ernst”, i Wolfgang Ernst, *Digital memory and the archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).
Lundberg, Peter, & Robert Ryberg, *Grafisk kokbok 3.0: Guiden till grafisk produktion*, 3:e rev. uppl. (Malmö: Arena i samarbete med Kapero grafisk utveckling, 2006).

Lundblad, Kristina, ”Kodexsimulationer”, *Bokhistorier*, red. Lundblad m.fl. (Stockholm: Signum, 2007).
Lundblad, Kristina, ”Återge eller återskapa? Faksimilen som verktyg och konstverk”, *Mellan evighet och vardag – Lunds domkyrkas martyrologium, Liber daticus vetustior (den äldre gåvoboken) – studier och faksimilutgåva*, red. Eva Nilsson Nylander (Lund: Universitetsbiblioteket, Lunds universitet, under utgivning 2014).
Lundell, Patrik, ”Det goda samhällets tjänare iscensatt: Kring en pressutställning 1945”, *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar,* red. Martin Kylhammar & Michael Godhe (Stockholm: Carlsson, 2005).
Lundgren, Lars, ”’You know nothing of my work!’ Tankar om medie- och kommunikationsvetenskapens historia”, NORDICOM-*information*, nr 3, 2011.
Löfgren, Orvar, ”Medierna i nationsbygget”, *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990).
Malin, Brenton J., ”Failed transmissions and broken hearts: The telegraph, communications law, and the emotional responsibilities of new technology”, *Media History*, vol. 17, nr 4, 2011.
Marchessault, Janine, & Kim Sawchuk, red., *Wild science: Reading feminism, medicine and the media* (London: Routledge, 2000).
Martinsson, Karin, & Svengunnar Ryman, *Blomboken: Bilder ur Olof Rudbecks stora botaniska verk* (Stockholm: Prisma, 2008).
Marvin, Carolyn, *When old technologies were new: Thinking about electric communication in the late nineteenth century* (New York: Oxford Univ. Press, 1988).
Marzolf, Marion, ”Pioneers of ’New Journalism’ in early 20th century Scandinavia”, *Pressens årbog* 1982.
McCleery, Alistair, ”The return of the publisher to book history: The case of Allen Lane”, *Book History*, vol. 5, nr 1, 2002.
McClintock, Anne, *Imperial leather: Race, gender and sexuality in the colonial contest* (London/New York: Routledge, 1995).
McKenzie, D.F., *Bibliography and the sociology of texts* (1986; Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
McLuhan, Marshall, *Gutenberg-galaxen: Den typografiska människans uppkomst* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969).
McLuhan, Marshall, *Laws of media: The new science* (Toronto: University of Toronto Press, 1988).
McLuhan, Marshall, *Media* (Skarpnäck: Pocky/Tranan, 2001).
McLuhan, Marshall, *Understanding media: The extensions of man* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1994).
Menez de Souza, Lynn Mario T., ”A case among cases, a world among worlds: The ecology of writing among the Kashinawá in Brazil”, *Journal of Language, Identity, and Education*, vol. 1, nr 4, 2002.
Mills, C. Wright, *Den sociologiska visionen* (Stockholm: Prisma, 1971/1959).
Mills, T.F., ”Preserving yesterday’s news for today’s historian: A brief history of

newspaper preservation, bibliography, and indexing", *Journal of Library History*, nr 3, 1981.
Mitchell, W.J., "Homer to home page: Designing digital books", *Rethinking media change: The aestethics of transition*, red. David Thorburn, Henry Jenkins & Brad Seawell (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).
Mitchell, W.J.T., & Mark B.N. Hansen, "Introduction", *Critical terms for media studies*, red. Mitchell & Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
Mitchell, W.J.T., "There are no visual media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, nr 2, 2005.
Mole, Tom, "Introduction", *Romanticism and celebrity culture 1750–1850*, red. Mole (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
Morley, David, "For a materialist non-media-centric media studies", *Television & New Media*, vol. 10, nr 1, 2009.
Morus, Iwan Rhys, "'The nervous system of Britain': Space, time and the electric telegraph in the Victorian age", *The British Journal for the History of Science*, vol. 33, nr 4, 2000.
Moses, L.G., *Wild West shows and the images of American Indians 1883–1933* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996).
Muhlmann, Géraldine, *A political history of journalism* (Cambridge/Malden: Polity, 2008).
Murray, Janet H., *Inventing the medium: Principles of interaction design as a cultural practice* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012).
Murray, Simone, *Mixed media: Feminist presses and publishing politics* (London: Pluto, 2004).
Müller-Ville, Stefan, & Isabelle Charmantier, "Natural history and information overload: The case of Linnaeus", *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 43, nr 1, 2012.
Næsselund, Gunnar R., & Hans Tage Jensen, *Nyhedsformidling gennem 100 år: Ritzaus Bureau 1. februar 1866–1. februar 1966* (Köpenhamn: Ritzaus Bureau, 1966).
Nancy, Jean-Luc, *Corpus* (New York: Fordham University Press, 2008).
Nathoo, Ayesha, *Hearts exposed: Transplants and the media in 1960s Britain* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).
Naum, Magdalena, & Jonas M. Nordin, "Introduction: Situating Scandinavian colonialism", *Scandinavian colonialism and the rise of modernity: Small time agents in a global arena*, red. Naum & Nordin (New York: Springer, 2013).
Newell, Jenny, "Old objects, new media: Historical collections, digitization and affect", *Journal of Material Culture*, vol. 17, nr 3, 2012.
Nickelsen, Kärin, *Draughtsmen, botanists and nature: The construction of eighteenth-century botanical illustrations* (Dordrecht: Springer, 2006).
Nielsen, Erik A., *Thomas Kingo* (Köpenhamn: Gyldendal, 2010).
Nielsen, Jakob, "Nielsen's law of Internet bandwidth", först publicerad den 5 april

1998, uppdaterad 2013, http://www.nngroup.com/articles/law-of-bandwidth/ (senast kontrollerad den 27 januari 2014).

Nilsson, Anna Karin, & Ann-Sofie Skoglund, *Bevarande av dagstidningar i Sverige – en probleminventering*, d-uppsats, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap, 2002.

Nissen, Jörgen, *Pojkarna vid datorn: Unga entusiaster i datateknikens värld* (Stockholm: Symposion graduale, 1993).

Nora, Pierre, ”Mellan minne och historia”, *Nationens röst: Texter om nationalismens teori och praktik*, red. Sverker Sörlin (Stockholm: Studieförbundet näringsliv och samhälle, 2001).

Nordenstreng, Kaarle, ”Institutional networking”, *The history of media and communication research: Contested memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008).

North, Julian, ”Literary biography and the house of the poet”, *Literary tourism and nineteenth-century culture*, red. Nicola J. Watson (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

Nyblom, Andreas, ”Handen på papperet: Arkivet och personminnets materialitet”, *Lychnos: Årsbok för idé- och lärdomshistoria* 2013.

Nyblom, Andreas, ”Personhistoriska effekter: Om Nordiska museet och berömmelsens kulturhistoria”, *Individer i rörelse: Kulturhistoria i 1880–talets Sverige*, red. Birgitta Svensson & Anna Wallette (Göteborg: Makadam, 2012).

Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (Stockholm: Atlantis, 2008).

Nygren, Gunnar, *Yrke på glid: Om journalistrollens de-professionalisering* (Stockholm: Sim(o), 2008).

Odencrants, Arvid, ”De fotografiska reproduktionsmetoderna”, *Bildreproduktionen i Sverige från början av nittonde århundradet: Studier tillägnade Axel Lagrelius på sextioårsdagen* (Stockholm: Gen.-stab. lit. anst., 1923).

Olsson Jesper, *Remanens eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi* (Hägersten: CO-OP, 2011).

Olsson, Annika, *Att ge den andra sidan röst: Rapportboken i Sverige 1960–1980* (Stockholm: Atlas, 2004).

Onyx Jenny, & Jennie Small, ”Memory-work: The method”, *Qualitative Inquiry*, vol. 7, nr 6, 2001.

Oudshoorn, Nelly, & T. J. Pinch, red., *How users matter: The co-construction of users and technologies* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).

Packer, Jeremy, & Stephen B. Crofts Wiley, ”Introduction: The materiality of communication”, *Communication matters: Materialist approaches to media, mobility and networks*, red. Packer & Crofts Wiley (London: Routledge, 2012).

Parikka, Jussi, *What is media archaeology?* (Cambridge: Polity, 2012).

Parikka, Jussi, ”Operative media archaeology: Wolfgang Ernst’s materialist media diagrammatics”, *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nr 5, 2011.

Parikka, Jussi, & Garnet Hertz, ”CTheory interview: Archaeologies of media art”, *CTheory*, april, 2010, http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=631 (senast kontrollerad den 13 december 2013).

Park, David W., ”The two step flow vs. the lonely crowd: Conformity and the media in the 1950s”, *The history of media and communication research: Contested memories*, red. David W. Park & Jefferson Pooley (New York: Peter Lang, 2008).

Park, David W., & Jefferson Pooley, red., *The history of media and communication research: Contested memories* (New York: Peter Lang, 2008).

Persson, Catrin, & Annevie Tångemar, *Varför digitalisera? En studie av tillkomsten av Kungl. bibliotekets digitaliserade samlingar*, magisteruppsats, Högskolan i Borås/Institutionen Biblioteks- och informationsvetenskap, 2006.

Persson, Ove, red., *Grafisk uppslagsbok*, 2:a rev. uppl. (Stockholm: AB Sveriges litografiska tryckerier, 1956).

Peters, John Durham, *Speaking into the air: A history of the idea of communication* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

Peterson, Bo, ”Förlag och förläggare – en historisk bakgrund”, *Böcker och bibliotek: Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman (Lund: Studentlitteratur, 1998).

Peterson, Bo, *Boktryckaren som förläggare: Förlagsfunktion och utgivningspolitik hos P.A. Norstedt och söner 1879–1910* (Stockholm: Norstedt, 1993).

Peterson, Bo, *Välja & sälja: Om bokförläggarens nya roll under 1800-talet, då landet industrialiserades, tågen började rulla, elektriciteten förändrade läsvanorna, skolan byggdes ut och bokläsarna blev allt fler* (Stockholm: Norstedt, 2003).

Phillips, Angela, ”Old sources: New bottles”, *New media, old news: Journalism & democracy in the digital age*, red. Natalie Fenton (London: SAGE, 2010).

Poe, Marshall T., *A history of communications: Media and society from the evolution of speech to the Internet* (New York: Cambridge University Press, 2011).

Price, Leah, *How to do things with books in Victorian Britain* (Princeton: Princeton University Press, 2012).

Price, Leah, & Pamela Thurschwell, ”Invisibe hands”, *Literary secretaries/secretarial culture*, red. Price & Thurschwell (Aldershot: Ashgate, 2005).

Pålsson, Yvonne, *I Skinnstrumpas spår: Svenska barn och ungdomsböcker om indianer 1860–2008* (Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, 2013).

Rigney, Ann, *The afterlives of Walter Scott: Memory on the move* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

Rimm, Anna-Maria, *Elsa Fougt, Kungl. Boktryckare: Aktör i det litterära systemet ca. 1780–1810* (Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 2009).

Risley, Ford, ”Newspapers and timeliness: The impact of the telegraph and the Internet”, *American Journalism*, vol. 17, nr 4 2000.

Rodell, Magnus, ”Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken”, *Den mediala vetenskapen*, red. Anders Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004).

Rodell, Magnus, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt* (Stockholm: Natur och kultur, 2002).
Rojek, Chris, ”Celebrity and religion”, *The celebrity culture reader*, red. P. David Marshall (London: Routledge, 2006).
Rose, Sonya O., *What is gender history?* (Cambridge: Polity Press, 2010).
Rosenberg, Daniel, ”Early modern information overload”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, nr 1, 2003.
Rosenthal, Daniel C., Ethan L. Miller, Ian F. Adams, Mark W. Storer & Erez Zad, ”The economics of long term digital storage”, *The memory of the world in the digital age: Digitization and preservation*, red. Luciana Duranti & Elizabeth Shaffer (UNESCO, 2013), http://www.ciscra.org/docs/UNESCO_MOW2012_Proceedings_FINAL_ENG_Compressed.pdf (senast kontrollerad den 27 januari 2014).
Rydén, Per, ”Guldåldern (1919–1936)”, *Den svenska pressens historia*, III, *Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlid, 2001).
Rydén, Per, *Allmänningen: Inledande studier i pressvetenskap* (Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 1991).
Rödder, Simone, Martina Franzen & Peter Weingart, red., *The sciences' media connection: Public communication and its repercussions* (Dordrecht: Springer, 2012).
Sandberg, Mark B., *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums and modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003).
Schmitz, Helene, & Nils Uddenberg, *System och passion: Linné och drömmen om naturens ordning* (Stockholm: Natur och kultur, 2007).
Schouten, Dennis, ”Practise, organisation and quality control of microfilming projects”, *Liber Quarterly*, nr 2, 2003.
Schudson, Michael, ”When? Deadlines, datelines and history”, *Reading the news: A Pantheon guide to popular culture*, red. Robert Karl Manoff & Michael Schudson (New York: Pantheon Books, 1987).
Schulz, Winfried, ”Reconstructing mediatization as an analytical concept”, *European Journal of Communication*, vol. 19, nr 1, 2004.
Schön, Lennart, *Tankar om cykler: Perspektiv på ekonomin, historien och framtiden* (Stockholm: SNS förlag, 2006)
Serres, Michel, & Bruno Latour, *Conversations on science, culture, and time* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995).
Shteir, Ann B., *Cultivating women, cultivating science: Flora's daughters and botany in England, 1760–1860* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).
Simmel, Georg, ”The philosophy of fashion”, *Simmel on culture*, red. David Frisby & Mike Featherstone (London/Thousand Oaks/New Dehli: SAGE Publications, 1997).
Siskin, Clifford, & William Warner, ”This is Enlightenment: An invitation in the form of an argument”, *This is Enlightenment*, red. Siskin & Warner (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

Skoglund, Erik, *Filmcensuren* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1971).
Skytte Christiansen, Mogens, *Historien om Flora Danica: To bogværker og et porcelænsstel* (Köpenhamn: Dansk Esso, 1973).
Smith, Marquard, & Joanne Morra, red., *The prosthetic impulse: From a posthuman present to a biocultural future* (Cambridge Mass.: MIT Press, 2006).
Smith, Pamela H., ”Artisan knowledge and the representation of nature in sixteenth-century Germany”, *The art of natural history: Illustrated treatises and botanical paintings, 1400–1850*, red. Therese O'Malley & Amy R.W. Meyers (Washington: National Gallery of Art, 2008).
Snickars, Pelle, ”Hårddisken och samtiden”, *The story of storage I: Kompendium*, red. Lars Björk, Jānis Krēsliņš & Matts Lindström (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2010).
Snickars, Pelle, ”Information overload”, *Information som problem: Medieanalytiska texter från medeltid till framtid*, red. Otfried Czaika, Jonas Nordin & Pelle Snickars (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2014).
Snickars, Pelle, ”Om ny och gammal mediehistoria”, *NORDICOM-Information*, vol. 1, 2006.
Snickars, Pelle, ”Underhållande vantrivsel i kulturen”, *Svenska Dagbladet* 12/10 2013.
Standage, Tom, *The Victorian Internet: The remarkable story of the telegraph and the nineteenth century's on-line pioneers* (New York: Berkley Books, 1998).
Starr, Paul, *The creation of the media: Political origins of modern communications* (New York: Basic Books, 2004).
Steiner, Ann, *I litteraturens mittfåra: Månadens bok och svensk bokmarknad under 1970-talet* (Göteborg: Makadam, 2006).
Steiner, Ann, *Litteraturen i mediesamhället* (Lund: Studentlitteratur, 2009).
Sterne, Jonathan, ”Out with the trash: On the future of new media”, *Residual media*, red. Charles R. Acland (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).
Sterne, Jonathan, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003).
Stoddart, Helen, *Rings of desire: Circus history and representation* (Manchester: Manchester University Press, 2000).
Strömbäck, Jesper, *Gäster hos verkligheten: En studie av journalistik, demokrati och politisk misstro* (Stockholm: Symposion, 2001).
Strömbäck, Jesper, *Medierna som fjärde statsmakt: En studie av innebörden av begreppet granskande journalistik* (Sundsvall: Demokratiinstitutet, 2003).
Suchman, Lucy, *Human-machine reconfigurations: Plans and situated actions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
Svedjedal, Johan *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier* (Hedemora: Gidlunds förlag, 1994).
Svedjedal, Johan, ”Det litteratursociologiska perspektivet: Om en forskningstradition och dess grundantaganden”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4, 1996.

Svedjedal, Johan, ”Förläggaren och det litterära värdet”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek,* vol. 30, nr 1, 2009.

Svedjedal, Johan, *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier: Om Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg, Bruno K. Öijer, Sven Delblanc, Bob Dylan och Stig Larsson* (Stockholm: Gedin, 1996).

Svensson, Måns, Stefan Larsson & Marcin de Kaminski, ”The research bay: Studying the global file sharing community”, *Law and society perspectives on intellectual property law*, red. William T. Gallagher & Deborah Halbert (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

Topham, Jonathan R., ”Introduction” [till temanumret ”Focus: Historicizing ’popular science’”], *Isis*, vol. 100, nr 2, 2009.

Topper, David, ”Towards an epistemology of scientific illustration”, *Picturing knowledge: Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*, red. Brian S. Baigrie (Toronto: University of Toronto Press, 1996).

Travis, Trysh, ”The women in print movement: History and implications”, *Book History*, vol. 11, 2008.

Tuchman, Gaye, ”Objectivity as a strategic ritual: An examination of newsmen’s notion of objectivity”, *American Journal of Sociology*, nr 4, 1972.

Törnvall, Gunilla, *Botaniska bilder till allmänheten: Om utgivningen av Carl Lindmans Bilder ur Nordens flora* (Stockholm: Atlantis, 2013).

Undorf, Wolfgang, *Hogenskild Bielke’s library: A catalogue of the famous 16th century Swedish private collection* (Uppsala: Univ., 1995).

Uricchio, William, ”Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity”, *Allegories of communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, red., Jan Olsson & John Fullerton (Eastleigh: John Libbey, 2004).

Wakeman, Geoffrey, *Victorian book illustration: The technical revolution* (Newton Abbot: David & Charles, 1973).

Walde, Otto, *Storhetstidens litterära krigsbyten: En kulturhistorisk-bibliografisk studie. 1* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1916).

Waldekranz, Rune, ”Filmstudier och filmforskning: En orientering i internationell och svensk filmlitteratur”, *Svensk filmforskning*, red. Gösta Werner (Stockholm: Norstedts & söner, 1982).

Walter, Chip, ”Kryder’s law”, *Scientific American* 25/7 2005, http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=kryders-law (senast kontrollerad den 27 januari 2014).

Vandenhaute, Daan, *Om inträdet i världen: Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält* (Hedemora: Gidlund, 2008).

Warner, Michael, *The letters of the republic: Publication and the public sphere in eighteenth-century America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990).

Warnqvist, Åsa, *Poesifloden: Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995* (Lund: Ellerström, 2007).

Watson, Nicola J., *The literary tourist* (2006; Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2008).

Weimarck, Gunnar, *Att hålla ordning på arter och släkten – en familjeangelägenhet: Om systematisk botanik förr och nu* (Göteborg: Göteborgs botaniska trädgård, 1997).
Werner, Gösta, ”Den svenska filmstudiorörelsens pionjärår”, *Lunds Studenters Filmstudio 75 år (Programbok)* (Lund: Lund Studenters Filmstudio, 2004).
Werner, Gösta, ”Svensk film under 1940-talet”, *Svensk Filmografi* 4, red. Lars Åhlander (Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1980).
Westover, Paul, *Necromanticism: Travelling to meet the dead, 1750–1860* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012).
Wickberg Månsson, Adam, & Mira Stolpe Törneman, ”Tid, tänkande, teknologi: En intervju med Hans Ulrich Gumbrecht”, *Universitetet som medium*, red. Wickberg Månsson & Matts Lindström (Lund: Lunds universitet, under utgivning).
Widén, Per, ”Dynastic histories: Art museums in the service of Charles XIV”, *Scripts of kingship: Essays on Bernadotte and dynastic formation in an age of revolution,* red. Mikael Alm & Britt-Inger Johansson (Uppsala: Swedish Science Press, 2008).
Widholm, Christian, ”Från massmedium till mikrosurrogat: Några reflektioner kring den mikrofilmade dagstidningen som källa”, *Scandia*, nr 2, 2011.
Widmalm, Sven, ”Kulturhistorisk medieforskning: Ett strategiskt alternativ?”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008).
Winston, Brian, *Media, technology and society: A history: From the telegraph to the Internet* (London/New York: Routledge, 1998).
Vismann, Cornelia, *Files: Law and media technology* (Stanford: Stanford University Press, 2008).
Wittkower, Dylan E., ”A phenomenology of sharing on SNS”, *Social media: The fourth annual transforming audiences conference* (London: University of Westminster, 2013).
Wu, Tim, *The master switch: The rise and fall of information empires* (New York: Knopf 2010).
Wåhlberg, Per Arne, *Cirkus i Sverige: Bidrag till vårt lands kulturhistoria* (Stockholm: Carlsson,1992).
Yates, JoAnne, *Control through communication: The rise of system in American management* (Baltimore: London, 1993).
Yrlid, Rolf, *Litteraturens villkor* (Lund: Studentlitteratur, 1994).
Zielinski, Siegfried, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
Zielinski, Siegried, *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).
Östberg, Kjell, *1968 när allting var i rörelse: Sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (Stockholm: Prisma i samarbete med Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, 2002).

Medverkande

HENRIK G. BASTIANSEN fick sin doktorsgrad (Dr. art.) vid Universitetet i Oslo och är försteamanuensis vid Avdelning for mediefag vid Högskolan i Volda, Norge. Han har bland annat forskat om partipressen, NRK, televisionen, mobiltelefonen, det norska mediesystemet och yttrandefriheten. År 2011 utkom hans bok *Vaktbikkjefjernsynet: Kritisk journalistikk og undersøkende dokumentar i norsk TV*. För närvarande är han koordinator i forskningsprojektet ”The Media and the Cold War 1975–1991”, i vilket han själv forskar om glasnost-epoken i *Aftenposten* mellan åren 1985 och 1989.

BENGT BENGTSSON är FD i filmvetenskap och disputerade vid Stockholms universitet 1998 på avhandlingen *Ungdom i fara: Ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62*. Han arbetade 1999–2013 som universitetslektor vid Högskolan i Gävle och har forskat om en rad områden, till exempel svensk television, filmarkiv, filmkritik och regional film.

ÅSA BHARATHI LARSSON är doktorand vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. För närvarande avslutar hon avhandlingsprojektet ”Colonial Fever: Swedish Media Cultures at the Fin-de-Siècle” som behandlar svenska mediekulturer i relation till den koloniala världen under det sena 1800-talet.

MARIE CRONQVIST är docent i historia och universitetslektor i journalistik och mediehistoria vid Lunds universitet. Hennes tidigare forskning har berört i första hand krig och medier, kalla krigets kulturhistoria samt civilförsvarets mediala strategier i gränslandet mellan ofärd och välfärd. Ett nyligen uppstartat forskningsprojekt handlar om relationerna mellan Sverige och DDR på televisionens område under 1960- och 1970-talen.

RASMUS FLEISCHER är FD i historia och verksam som forskare vid ekonomiskhistoriska institutionen på Stockholms universitet. År 2012 utkom hans doktorsavhandling *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*. För närvarande forskar han bland annat om bandspelarens historia och är även involverad i ”Strömmande kulturarv”, ett nystartat forskningsprojekt om digital musikdistribution.

EMMA HAGSTRÖM MOLIN är doktorand i idéhistoria och knuten till Forskarskolan i kulturhistoriska studier (FoKult) vid Stockholms universitet. Hennes avhandlingsprojekt, ”Krigsbyteskrönikor”, behandlar de betydelser och effekter som olika samlingar av krigsbyten fick i Riksarkivet, Uppsala universitetsbibliotek och Skokloster slott under 1600-talet utifrån ett objektbiografiskt perspektiv.

MATS HYVÖNEN är doktorand i medie- och kommunikationsvetenskap vid Mittuniversitetet och adjunkt vid Högskolan i Gävle. I avhandlingen undersöker han lokalpressens marknadsföring, profilering och självlegitimering under perioden 1920 till 2010. Han är också engagerad i ett projekt om mediestudiets formering i Sverige under 1960- och 1970-talen.

JOHAN JARLBRINK är universitetslektor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Umeå universitet. Han har bland annat forskat om journalistrollen i litteratur och film, journalistikens skriv- och minnestekniker och tidningsläsningens historia. För närvarande arbetar han med ett projekt om den digitala 1800-talspressen.

SOLVEIG JÜLICH är docent i idéhistoria och universitetslektor i idé- och lärdomshistoria med inriktning mot kulturhistorisk medicinhistoria vid Uppsala universitet. Hennes forskning har framför allt bedrivits i skärningspunkten mellan mediehistoria och medicinhistoria. Hon är medredaktör för flera mediehistoriska antologier, och har publicerat ett antal artiklar om fotografen Lennart Nilssons verksamhet. För närvarande slutför hon ett forskningsprojekt om skärmbildsundersökningen i Sverige 1940–1970, finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.

CHARLIE JÄRPVALL är doktorand i mediehistoria vid Lunds universitet. Hans forskningsintresse kretsar kring medier och informationshantering från

slutet av 1800-talet och framåt. I avhandlingsprojektet, som handlar om kontorspapper som kommunikationsmedium 1920–1960, undersöker Järpvall omformandet av pappersformat och blanketter kopplat till idéer om informationsöverflöd, ordning och rationalitet.

ULRIK LEHRMANN är lektor i dansk litteratur och medievetenskap vid Syddansk universitet. Han har framför allt forskat om läskultur i Danmark 1850–1960, journalistikhistoria och den tryckta pressens historia i Danmark. Lehrmann är medförfattare till *Dansk mediehistorie*, 1–4, från 2003. För närvarande arbetar han på en bok om förhållandet mellan fakta och fiktion i dansk kriminaljournalistik och litterärar mordberättelser.

KRISTINA LUNDBLAD är FD och universitetslektor i bokhistoria vid Lunds universitet. Hon har bland annat forskat om den svenska bokmarknaden under 1800-talet och det tidiga 1900-talet, i synnerhet med sikte på förändringar av boken som föremål, hur det gick till när förlagsbokbandet växte fram och hur förhållandet mellan bokkultur och modernitet kan förstås. Hennes aktuella forskningsprojekt handlar om relationen mellan böcker och litteratur i spänningsfältet mellan ekonomi och estetik under perioden 1750–2002.

PATRIK LUNDELL är docent i idé- och lärdomshistoria och universitetslektor i mediehistoria med inriktning mot journalistik vid Lunds universitet och har bland annat forskat om redaktörsideal under 1700- och 1800-talen och om den svenska pressens legitimitetssträvanden. För närvarande är han främst engagerad i ett projekt om svenska protyska intellektuellas nätverk, idealbildning och kunskapsimport kring andra världskriget.

ANDREAS NYBLOM är FD i kultur och samhälle (Culture Studies) och forskare i mediehistoria vid Lunds universitet. Han har, bland annat i sin avhandling *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige* (2008), forskat om det sena 1800-talets kändiskultur och dess betydelse för opinionsbildningen kring litteratur och författare. För närvarande arbetar han med att slutföra projektet ”Berömmelsens kulturhistoria” som handlar om samspelet mellan olika personhistoriska minnesformer under 1800-talet.

JÖRGEN SKÅGEBY är FD i informatik och arbetar för närvarande som universitetslektor på Institutionen för Mediestudier på Stockholms universitet. Hans forskning väver samman designstudier med mediestudier och handlar främst om de sociala praktiker som uppstår i och med privatpersoners ökande användning av interaktiva medieplattformar. Ett särskilt intresse finns just nu i mediearkeologiska studier kring hemdatorns domesticering i Sverige.

PELLE SNICKARS är professor i medie- och kommunikationsvetenskap med inriktning mot digital humaniora vid Umeå universitet. Han har bedrivit forskning kring såväl äldre som nya medier, och redigerat en mängd forskningsantologier i bokserien Mediehistoriskt arkiv. 2014 utkom hans bok, *Digitalism: När allting är internet* på Volante förlag. Snickars leder för närvarande tre större forskningsprojekt: om strömmande medier och kulturarv (Vetenskapsrådet), om filmarkivet.se (Riksbankens jubileumsfond) och om digitaliserad äldre dagspress (Söderbergstiftelsen). För mer information se: www.pellesnickars.se.

RAGNI SVENSSON är doktorand i bokhistoria vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet. Hennes avhandlingsprojekt behandlar Bo Cavefors bokförlag och svensk bokmarknad under 1960- och 70-talen.

GUNILLA TÖRNVALL är FD och vikarierande universitetslektor i bokhistoria vid Lunds universitet. Hon disputerade 2013 på avhandlingen *Botaniska bilder till allmänheten: Om utgivningen av Carl Lindmans Bilder ur Nordens flora*. För närvarande arbetar hon med ett projekt om bilder i biologiläroböcker 1850–1950.

PER VESTERLUND är universitetslektor i filmvetenskap vid Akademin för utbildning och ekonomi vid Högskolan i Gävle. Hans avhandling *Den glömde mannen: Erik "Hampe" Faustmans filmer* lades fram 2000 vid Stockholms universitet. Han har sedan dess bland annat forskat om filmpolitik, den svenska arbetarrörelsen och filmen, samt om relationen mellan biografen och televisionen. Han har varit redaktör och medredaktör för flera antologier, som *Svensk television: en mediehistoria* (2008) och *Citizen Schein* (2010). Sedan 2010 driver han ett VR-finansierat forskningsprojekt kring Harry Scheins karriär och personarkiv.

CHRISTIAN WIDHOLM är FD i historia och lektor i turismvetenskap vid Södertörns högskola. Han har bland annat forskat om skapandet av kollektiva identiteter – särskilt i relation till kategorierna nation, etnicitet, klass och kön – samt massmediernas roll i samhället kring sekelskiftet 1900. Bland hans senaste publikationer återfinns ”Swedish visions of a ’Smiling Finn’: Interpreting Hannes Kolehmainen in Sweden” i *The International Journal of the History of Sport* 2012, samt i samma tidskrift 2014, ”The treacherous grin reflex: Commemorating the 1912 Olympics” och ”Introduction: The Summer Olympics of 1912”.

Personregister

Adelcrantz, Carl Fredrik 112
Almquist, Sigfrid 277
Anderson, Benedict 341f, 346
Andersson, Ebon 147
Andersson, Mikael 345
Andersson, Nils Johan 271f
Andersson, Olof 78
Antonelli, Paola 357
Apollinaire, Guillaume 241
Arendt, Hannah 91, 200
Armstrong, Carol 284
Arnberg, Wilhelm 244
Arrhenius, Lilly 80
Asklund, Erik 73
Asquith, Anthony 72
Atkins, Anna 275, 284
Augustinus 92

Babbage, Charles 99
Backelin, Måns 333
Baisnée, Olivier 156
Baker, Nicholson 329, 337, 343–345
Barnhurst, Kevin 181
Barthes, Roland 41, 341
Battersby, Christine 298
Becker, Peter 149, 151
Bee, Robert 344
Bellarmino, Roberto 318
Benjamin, Walter 371
Bentham, George 271
Bergman, Ingmar 109–111, 127
Berzelius, Jöns Jacob 114–116, 122, 124
Beskow, Bernhard von 109, 120
Beyoncé 380
Bielke, Hogenskild 312, 326
Bilton, Nick 362f
Black, Alistair 139
Bleichmar, Daniela 311f
Blomgren, Roger 82
Bly, Nellie 155
Bolter, Jay David 36, 154, 371
Bondebjerg, Ib 28
Bourdieu, Pierre 23, 294, 298
Brabazon, Tara 344
Brandes, Georg 177
Brazil Jack (se Carl Rhodin)
Bremer-Laamanen, Majlis 335, 338
Briggs, Asa 88, 93–95, 97–99, 102, 258
Brown, Caroline 343
Brunel, Adrian 75
Buffalo Bill (se William Fredrick Cody)
Burckhardt, Jacob 117
Bureus, Johannes 313, 318
Burius, Anders 372
Burke, Peter 88, 93–95, 97–99, 102, 258
Bush, Vannevar 99
Byskov, Arne 51
Bønnelycke, Emil 175
Böttiger, Carl Wilhelm 119–121

Carey, James 173, 178, 198, 344
Carl xvi Gustaf 51, 62
Carlsson, Ingvar 56–58
Carr, Nicholas 224–226, 233
Caruso, Enrico 92
Catlin, George 246, 260
Cavefors, Bo 26, 287–303
Cavling, Henrik 174, 180
Chaplin, Charlie 74, 82
Chapman, Jane 88, 95–98, 102
Chéret, Jules 241
Clark, William 149, 151, 311, 313
Clausen, Hans Peter 61
Claussen, Sophus 165
Codrescu, Andrei 128
Cody, William Fredrick 237–240, 245f, 248f, 251, 254–258
Collander, Carl-Gustaf 79–81
Cook, Timothy D. 362
Coultrap-McQuin, Susan 296–298, 301
Cybulski, Walter 329
Czarniawska, Barbara 156

Dahlström, Mats 360f
Damon, Jim 51
Damsholt, Tine 311
Dancer, John Benjamin 330
Daston, Lorraine 150, 284
Delblanc, Sven 111
Dewey, John 91
Diakité, Jason 109, 127
Donner, Jörn 51, 62f
Douglas, Gustaf 62
Du Rietz, Rolf E. 360

Edgerton, David 282
Edoff, Erik 28
Eenberg, Johan 327
Eisenstein, Elizabeth L. 94, 283
Ekecrantz, Jan 198
Eklundh, Bernt 294
Ekster, Torolf 61
Ekström, Anders 17, 46, 48, 197

Elghammar, Henny 141, 143
Enbom, Per Ulrik 113
Ericsson, John 123–125, 132
Ernst, Wolfgang 9f, 13, 34, 47

Flaubert, Gustave 350
Fornäs, Johan 22, 44
Forstall, Scott 362
Franzén, Frans Michael 114
Freud, Sigmund 193f, 200
Fryxell, Anders 121

Gagarin, Jurij 194
Galison, Peter 150, 284
Gansing, Kristoffer 12
Gardey, Delphine 136, 139, 146
Giddens, Anthony 172f, 177f, 182
Gitelman, Lisa 12, 33, 37, 111
Goldberg, David Theo 21
Greiff, Mats 139
Greitz, Bernard 78
Gretser, Jakob 318
Grierson, John 75
Gruber Garvey, Ellen 369
Grusin, Richard 36, 154, 161, 371
Grönqvist, Catharina 343
Gumbrecht, Hans Ulrich 20, 353f
Gunder, Anna 361
Gustafsson Reinius, Lotten 311, 325
Gustav ii Adolf 115f, 309, 314, 324
Gustav iii 112
Gutenberg, Johann 90, 94, 97f, 104, 372
Götselius, Thomas 136

Habermas, Jürgen 65, 91, 346
Hadenius, Stig 60f, 183
Halldin, Olof 244
Haraway, Donna 311
Harvard, Jonas 46, 172, 198f, 258
Harvey, William 275
Havelock, Eric 94
Hayles, N. Katherine 207
Hazelius, Artur 122–124
Heidegger, Martin 91
Heidenstam, Verner von 288
Hellström, Gösta 73
Hepp, Andreas 26f
Herschel, John 275
Hertz, Garnert 35f, 45, 47
Higgins, David 113
Hirdman, Anja 339f
Hitler, Adolf 184
Hjarvard, Stig 27, 44
Holmes, Sherlock 194
Hooke, Robert 268f
Hornwall, Gert 318f, 326
Hornwall, Margareta 319, 327
Horstbøll, Henrik 362
Hudson, Stephen 297
Huhtamo, Erkki 34
Hult, Jonas 343
Hyltén-Cavallius, Ragnar 75
Hyvönen, Mats 27
Hällgren, Anna-Maria 257
Höijer, Svennik 61

Idestam-Almquist, Bengt 71, 73, 75
Ilshammar, Lars 342
Innis, Harold A. 87, 94, 98, 101, 145

Jansen, Sue Curry 54
Jarlbrink, Johan 17, 28, 369
Jensen, Brikt 51
Jensen, Johannes V. 165f, 178
Jesus 91f
Jikander, Theodor 362
Jobs, Steve 362, 376
Johan iii, 312
Johannesson, Lena 241
Johansson, Daniel 228, 233
Joy, George William 241, 244
Jutterström, Christina 51, 62

Karl ix 312, 324
Karl xii 115f
Karl xiv Johan 114, 126
Karlgren, Anton 155
Karlsson, Matilda 343
Kaun, Anne 44
Kingo, Thomas 166f
Kittler, Friedrich 10, 34, 136, 265, 280
Kondratieff, Nikolai 225
Kosofsky Sedgwick, Eve 293
Kovarik, Bill 88, 97–100
Kraus, Karl 198
Kristeva, Julia 359
Krok, Th.O.B.N. 277, 284

Lagerberg, Torsten 278
Lagerlöf, Selma 128, 133
Lasswell, Harold 93
Latour, Bruno 136, 146, 311
Lazarsfeld, Paul 67
Lenngren, Anna Maria 118f, 122, 128
Lessig, Lawrence 232
Levinas, Emmanuel 91
Lévi-Strauss, Claude 355f, 361f
Liffner, Axel 287f
Lindgren, Gerd 293
Lindman, Carl 272f, 276f, 280
Linné, Carl von 112, 265, 269
Lippmann, Walter 91
Littau, Karin 292
Ljunggren, Gustaf 120
Locke, John 92
Loichinger, Alois 14–16
Lokko, Andres 222, 373f, 381
Lovink, Geert 10
Lundberg, Dan 60f
Lundblad, Johan Fredrik af 117
Lundegård, Axel 114
Lundell, Patrik 198, 258
Lundgren, Lars 53
Lundkvist, Artur 73, 298, 300
Löfgren, Orvar 342, 346
Lönnroth, Lars 302

Magalotti, Lorentzo 319
Mannerfeldt, Carl M:son 51
Mannerheim, Johan 335, 339

Marchetti, Dominique 156
Marvin, Carolyn 197
Marx, Roger 241
McClintock, Anne 238
McLuhan, Marshall 36, 51, 62–64, 88, 94, 98, 176, 182, 193f, 265, 280, 310f, 370
Mead, Margareth 91
Menez de Souza, Lynn Mario T. 414
Merkel, Angela 362
Mill, John Stuart 96
Mills, C. Wright 65f
Mitchell, W.J.T. 238
Mitchell, William J. 349, 352
Mol, Annemarie 311
Montagu, Ivor 72
Morley, David 19
Moses, L.G. 245
Muddiman, Dave 139
Muhlmann, Géraldine 155
Murrow, Edward R. 99
Myrén, Mats 62

Nancy, Jean Luc 352f, 355
Napoleon 96
Naum, Magdalena 239
Nerone, John 181
Nilsson, Anna Karin 343
Nilsson, Christina 122
Nilsson, Lennart 41, 61
Nilsson, Pär 336
Nora, Pierre 110
Nordenstreng, Kaarle 60f
Nordin, Jonas M. 239
Nordström, Ester Blenda 155
Nowak, Kjell 60
Nyblom, Andreas 288
Nygren, Gunnar 157f
Nyströmer, Bertil 143f, 146

Oakley, Annie 248
Obstfelder, Sigbjørn 165
Odencrants, Arvid 75
Ogden, Charles Kay 91
Olsson, Lars 335, 339
Olsson, Tom 198
Ong, Walter 94
Onkel Adam (se Carl Anton Wetterbergh)
Oram, Andy 232
Oudshoorn, Nelly 282

Palmberg, Johannes 266f, 280
Palmstruch, Johan Wilhelm 269, 271, 277f, 280
Parikka, Jussi 34f, 44f, 47, 49
Park, David W. 53f, 56, 67
Parry, John Orlando 244
Persson, Edvard 77
Peters, John Durham 88, 91f, 95, 200
Phillips, Angela 158
Pinch, T.J. 282
Platen, Gustaf von 62f
Platon 91
Poe, Marshall T. 88, 100–103
Pontoppidan, Henrik 175
Pooley, Jefferson 53f, 56, 67
Pound, Ezra 298–300
Price, Leah 161, 369
Pseudo-Apuleius 266

Qvarnström, Carl Gustaf 114f
Qvarnström, Sofi 28

Ramberg, Trygve 61
Rhodin, Carl Max Alexander 237, 240, 251, 253f, 257f, 261
Rhudin, Fridolf 77, 80
Richardt, Christian 168f
Richter, Karl A. 146
Riesman, David 54
Robin Hood (se Bengt Idestam-Almquist)
Rojek, Chris 125
Roosevelt, Franklin D. 184
Roosevelt, Theodore 257f
Rudbeck d.ä., Olof 268f
Rydberg, Viktor 123
Rydén, Per 182

Salmi, Hannu 28
Sandgren, Gustav 79
Sandström, Daniel 366f
Schein, Harry 51, 53, 55, 57–64, 67
Schiller, Friedrich 128
Schiller, Phil 362
Schouten, Dennis 343

Schumpeter, Joseph 225, 233
Schön, Lennart 225f, 233
Senefelder, Alois 271
Serres, Michel 34
Servan-Schreiber, Jean-Louis 62f
Shaw, George Bernard 72
Sigismund 312
Simmel, Georg 358
Simonsen, Dorthe Gert 311
Sjögren, Emil 123
Sjöström, Victor 78, 80
Skoglund, Ann-Sofie 343
Skytte, Johan 314
Sloane, Sir Hans 327
Snickars, Pelle 27, 219
Sokrates 91f
Stalin, Josef 184
Starr, Paul 182
Sternberg, Josef von 76
Sterne, Jonathan 370
Stierneld, Adolf Ludvig 113
Stiernhielm, Georg 113
Stiller, Mauritz 78, 80
Stolpe, Sven 75
Strindberg, August 123, 150f, 156, 360
Strömbäck, Jesper 197
Suchman, Lucy 137
Svedjedal, Johan 297, 300

Tallmo, Karl-Erik 373
Tarras Sällfors, Carl 139, 144
Tegnér, Esaias 109, 113–116, 119–122, 125, 127
Texas Jack (se Carl Rhodin)
Thesleff, Arthur 260
Timbuktu (se Jason Diakité)
Tolfstadius, Laurentius 314, 317–319, 321, 324
Topelius, Zacharias 121f
Topper, David 284
Torbacke, Jarl 333
Travis, Trysh 296–298, 301
Treffenberg, Curry 155
Turow, Scott 379

Waldekranz, Rune 71
Vandenhaute, Daan 302
Warburg, Karl 119
Warner, Michael 292f, 301

Warnqvist, Åsa 292, 303f
Weibull, Lennart 60f
Wells, H.G. 72
Venus, Carl 269
Werner, Gösta 74, 84
Werup, Jacques 300
Vesterlund, Per 27
Westman, Sten-Olof 61
Wetterbergh, Carl Anton 122, 126f
Wettergrund, Josefina 126
Whitelocke, Bulstrode 309f, 323f
Whyte, William H. 54
Victoria, drottning 239
Widmalm, Sven 23
Wilhelm ii 14
Wilhelm, prins 78
Willers, Uno 128
Winston, Brian 88–92, 95
Vismann, Cornelia 138, 149, 153, 326
Wu, Tim 224, 233

Yrlid, Rolf 290, 302

Zielinski, Siegfried 34

Öijer, Bruno K. 300
Østbye, Helge 61

Det bedrivs alltför lite mediehistorisk forskning i Sverige. Mediehistoria kan – och bör – skrivas på många olika sätt. En ambition inom den kulturhistoriska medieforskning som presenteras i den här boken är att genom ett breddat mediebegrepp och historisk sensibilitet uppdatera mediestudiet. Förnyelsen sker inte sällan i skärningspunkten mellan den ofta teknikdeterministiska mediearkeologin och den historiskt lika anspråksfulla som problematiska medialiseringsteorin.

I denna bok presenteras 19 mediehistoriska texter som behandlar medieformer som skrivbord, papper, affischer, kassetter, fisheyelinser, radio, telegraf, film, smarta telefoner, litografier, dagstidningar, mikrofilm, begagnade mp3-filer, krigsbyten, biblioteksbyggnader och ölkrus. I boken presenteras en rad samtida perspektiv på förflutna medier – allt i form av en icke-linjär växelverkan mellan nu och då – därav titeln: Återkopplingar. Boken utgör resultatet av konferensen ”Kulturhistorisk medieforskning III” som hölls våren 2013 vid Lunds universitet. Den visade upp en mediehistorisk mångfald som det bara är alltför lätt att glömma bort.

MEDIE HISTORISKT ARKIV

9 789198 196122

MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 28
LUNDS UNIVERSITET
ISBN 978-91-981961-2-2