

# Sammlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 144 2023

*I distribution:*  
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Berkeley:* Linda H. Rugg

*Berlin:* Stefanie von Schnurbein

*Göteborg:* Åsa Arping

*Köpenhamn:* Johnny Kondrup

*Lund:* Torbjörn Forslid

*München:* Joachim Schiedermaier

*Oslo:* Elisabeth Oxfeldt

*Stockholm:* Anna Albrektson, Thomas Götselius

*Tartu:* Daniel Sävborg

*Umeå:* Maria Jönsson

*Uppsala:* Torsten Pettersson

*Zürich:* Klaus Müller-Wille

*Åbo:* Claes Ahlund

*Redaktörer:* Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2024 och för recensioner 1 september 2024. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978–91–87666–43–8

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2024

# Författaren i arbete

## *Biografens maskinrum som heterotopi i Eyvind Johnsons*

### Romanen om Olof

AV JOHAN KLINGBORG

Eyvind Johnsons *Romanen om Olof* (1934–37) har sedan länge en grundmurad plats i den svenska arbetarlitteraturens kanon. Vid sidan av obestridliga litterära kvaliteter beror detta nog främst på att den fyrdelade romansviten kanske tydligare än något annat svenskt verk iscensätter vad som kommit att uppfattas som ett av arbetarlitteraturens grundläggande problemkomplex. Berättelsen om den norrbottniska fosterpojken som via målmedvetna självstudier bryter sig loss från sina svåra uppväxtförhållanden, överger kroppsarbetet och, med Christer Johanssons formulering, bemäktigar sig ”ett fullt utvecklat författarmedvetande”, är på ett plan en framställning av arbetarförfattarens tillblivelse såsom vi känner den genom den litteratursociologiska forskningen.<sup>1</sup> Det vill säga tillblivelsen av det slags författare som utger sig för att vara en representant för arbetarklassen, men som för att komma till stånd paradoxalt nog måste *upphöra* att arbeta och lämna det arbetande kollektivet bakom sig. ”[L]itteraturen arbetar inte, den litterariserar”, som Ulf Olsson uttryckt det. ”Och arbetaren som skriver, skriver inte när han arbetar. Den inneboende drivkraften i arbetarlitteraturen blir därför, och måste bli, att överge arbetet för litteraturen”.<sup>2</sup>

Men om *Romanen om Olof* vid första anblick tycks utgöra ett typexempel på narrativet om den nödvändiga frigörelsen från arbetet för den som gör anspråk på att bli författare, så tar jag i föreliggande artikel fasta på att det i själva verket är en särskild arbetsplats som bidrar till att göra Olofs författartillblivelse möjlig. Tetralogins tredje del, *Se dig inte om!* från 1936, avslutas med att Olof – för tillfället anställd som biografmaskinist – under visningen av en film olovligen tar upp en bok och börjar läsa:

Olof körde igång nästa akt, och när han sett till att ljuset var fint och rent riglade han dörren och tog fram boken. Han hade den liggande under en packe program i spolrummet. Det var förbjudet att läsa här. Det var Odyssén av Homeros.<sup>3</sup>

Här möter vi alltså en huvudperson som inte i strikt bemärkelse överger arbetet för litteraturen, utan som vänder sig till litteraturen under arbetets gång. Även om den fjärde och avslutande delen av romansviten vid det här laget ännu återstår, tycks sekvensen

– som inte för inte beskrivits som ”en urscen för [Johnsons] diktning” – innebära ett särskilt utslagsgivande ögonblick på Olofs väg mot att bli författare.<sup>4</sup> En allegorisk läsning av scenen inom ramen för bildningsromanens konventioner ligger nära till hands. På romandelens allra sista rader förmår författaren i vardande att slita blicken från de rörliga bilderna. Den lättviktiga underhållningen förpassas så bokstavligen till periferin till förmån för studier av ett av de verk som brukar utpekas som den västerländska litteraturens ursprung.

Men det går också att analysera scenen mer bokstavligt; den kan i medicarkeologisk mening sägas handla om de mediehistoriska villkor som gjort scenen möjlig. Den medicarkeologiska litteraturanalysen intresserar sig inte primärt för en tolkning av texten i hermeneutisk mening, utan för en utgrävning av just textens mediala betingelser.<sup>5</sup> Det innebär ett avsteg från den traditionella litteraturvetenskapliga hierarkiseringen mellan text och kontext, där den senare behandlas som ett bakgrundsfenomen som fritt kan aktualiseras av författaren i den förra. Tvärtom betraktas text och kontext som intimt sammanflätade. Då texten – i det här fallet – tematiserar biografens maskinrum är utgångspunkten alltså att den också talar om sina mediala möjlighetsvillkor; att den är, för att tala med Friedrich Kittler, en ”diskurs om diskurser”.<sup>6</sup>

Från ett sådant perspektiv börjar Olof läsa, menar jag, därför att *biografens maskinrum historiskt har fungerat just som ett rum för läsning*. Som jag ska visa gjorde maskinrummets utformning det möjligt för den som arbetade där att bedriva aktiviteter långt bortom att projicera film. Med ett begrepp hämtat från Michel Foucault kan maskinrummet därmed förstås som en *heterotopi*. Medan utopin, som ordets etymologiska betydelse informerar oss om, är en ”icke-plats”, ett ”ingenstans”, en idealiserad och föreställd men aldrig förverkligad värld, så är heterotopin utopins materiella och perifera realisering. Heterotopier – ordagrant ”andra platser” – är på samma gång tillflyktsorter från, och står i relation till, samhällets gängse platser ”men på ett sådant sätt att de upphäver, neutraliserar eller [inverterar] den samling förhållanden som de avgränsar, speglar eller reflekterar”.<sup>7</sup> Foucault nämner själv biografialongen – i vilken ”ett tredimensionellt rum projiceras på en tvådimensionell duk” – som ett exempel på en heterotopi eftersom den är kapabel att härbärgera flera till synes oförenliga platser i en.<sup>8</sup> Ett sådant resonemang tar emellertid inte hänsyn till den omfattande perceptionskontroll som historiskt varit en av salongens funktioner. Biografens maskinrum ägde en särskild heterotopisk kvalitet just genom att vara isolerad från de alltmer sofistikerade belysningstekniker som vid tiden för romansvitens tillkomst implementerades i salongen med syfte att fästa åskådarnas blickar på duken.<sup>9</sup> Utom räckhåll för dessa kontrollmekanismer kunde maskinister som Olof således vända bort blicken från de rörliga bilderna och – exempelvis – vända sig till studier av den västerländska litteraturhistorien.

I det följande visar jag, via en historisering av maskinrummet, hur Olofs läslust och

-förmåga – samt i förlängningen hans tillblivelse som författare – i romansviten är förbunden med hans tillgång till denna arbetsplats, till detta heterotopiska rum för läsning. Det medicarkeologiska perspektivet tas sedan vidare i en analys av intertexten. Betraktat från det perspektivet ser vi att valet av *Odysseen* som lektyr i maskinrummet, kan kopplas till biografmaskinistyrkets teknologiska beröringspunkter med det homeriska epos som tematiseras. Innan dessa analytiska poänger utvecklas finns det dock anledning att fördjupa diskussionen om vad det är *för slags* författare som skrivs fram i romansviten som helhet.

### *Uppfinna ord: Författartillblivelsen i Romanen om Olof*

*Romanen om Olof* är förvisso mer än bara skildringen av en författare i vardande. Den är också, bland mycket annat, berättelsen om ett socialt, politiskt och sexuellt uppvaknande. Romansvitens fyra delar – *Nu var det 1914* (1934), *Här har du ditt liv!* (1935), *Se dig inte om!* (1936) och *Slutspel i ungdomen* (1937) – utspelar sig i Norrbotten åren 1914–1919 och låter läsaren följa Olof Persson, jämngammal med seklet, från brådmodgen pojke till ung man. Sviten inleds med att Olof lämnar sin fosterfamilj och avslutas med att han, villrådig och med oklara avsikter, beger sig ”söder ut” (*Slutspel* 386). Där emellan har han haft en rad olika arbeten: som timmerflottare och rörläggare, på tegelbruk och på sågverk, vid järnvägen och som målare samt – i *Se dig inte om!* – som biografassistent och -maskinist. Han har också hunnit förälska sig, engagera sig fackligt, gå ut i strejk, bli arbetslös och vara på luffen. I bakgrunden pågår sviten igenom första världskriget, vars händelseutveckling Olof dock förblir endast vagt medveten om.

Den tematiska rikedomen till trots är forskningen ense om att författartillblivelsen har en högst framskjuten plats i sviten. Förutom Johanssons citat ovan kan Mats Tormod nämnas, som pekar ut just ”författarblivandet” som ett av romanens tre grundmotiv.<sup>10</sup> Gavin Orton i sin tur anser att ”det är svårt [...] att inte se romanen som handlande om en pojke som bryter sig ut ur en ogynnsam miljö för att bli en internationell romanförfattare.”<sup>11</sup> Jimmy Vulovic nämner visserligen inte författarblivandet explicit, men menar att romansviten framställer en ”individuell identitetstillblivelse”.<sup>12</sup> Birgit Munkhammar, slutligen, konstaterar att det rör sig om en romansvit ”vars egentliga slut ligger i skrivandet av den”.<sup>13</sup>

*Romanen om Olof* kan således på goda grunder karakteriseras som en modernistisk konstnärsroman.<sup>14</sup> Konstnärsromanen (ty. ”Künstlerroman”) skildrar just en ung konstnär i vardande – ofta författarens alter ego – och kan därmed betraktas som en underart till bildningsromanen (ty. ”Bildungsroman”). Detta konstnärsmotiv är lika gammalt som bildningsromanen själv, men under de första decennierna på 1900-talet fick det ett uppsving. Konstnärsromanen blev den modernistiska bildningsromanens

uttryck framför andra, med James Joyces *Porträtt av konstnären som ung* (1914–15) som prototypiskt exempel. Frånsett protagonistens artistiska sysselsättning skiljer sig den modernistiska konstnärsromanen i regel från den traditionella bildningsromanen genom det sätt på vilket huvudpersonens individualisering skrivs fram. I bildningsromanen – med rötter i den tyska litteraturen från slutet av 1700-talet och där Goethes *Wilhelm Meisters läroår* (1795–96) ofta ses som genrens urtext – utvecklas huvudpersonen, med Michail Bachtins kända formulering, ”along with the world”.<sup>15</sup> När bildningsromanen når sin upplösning råder harmoni mellan subjekt och omvärld. Den borgerliga individualisering som bildningsromanen skildrar innebär, som Franco Moretti påtalar, på samma gång en *socialisering*, vilken är möjlig tack vare den inbillat autonoma individens internalisering av den borgerliga ideologin.<sup>16</sup> I den modernistiska konstnärsromanen – tillkommen i det intellektuella och politiska tumult som präglade 1900-talsmoderniteten – är upplösningen vanligtvis mindre harmonisk. Huvudpersonerna här motstår i hög grad att assimileras till förmån för, som Gregory Castle formulerar det, ”[a] move towards horizons they have made for themselves”.<sup>17</sup>

I *Romanen om Olof* är denna brist på harmoni mellan subjekt och samhälle påtaglig. Olofs känslor av rastlöshet, av att inte tillhöra, hans ständiga sökande efter ”andra arbeten, annat, annorlunda”, mildras aldrig (*Här* 41). Vid romanens slut vandrar Olof längs en tågräls mot en järnvägsstation utan att veta vad ”livet [...] skulle bli, för det fanns inget bra schema att gå efter” (*Slutspel* 385). Uppgifven över att det ”sociala systemet var [...] åt pipan” konstaterar Olof att ”[a]llt berodde [...] på en själv”; ”[m]an fick inte låna kunskaperna (eller bildningen, som det skulle heta) av någon” (*Slutspel* 384f.). Det enda Olof vet säkert om sin framtid i detta läge är att han ska ”uppfinna ord”:

I själva verket visste man ändå mycket, fast man förstås fick söka upp orden för det. Just detta: söka upp orden för vad man i själva verket visste. Det fanns inga bruksanvisningar som man kunde använda. Man fick börja med att göra uppfinningar. Att uppfinna ord. (*Slutspel* 385)

För livet liksom för skrivandet, inser Olof, finns inga scheman eller bruksanvisningar; allt beror på en själv. Det gäller att ”söka upp orden för vad man [...] visste”, det vill säga att omsätta sina egenmäktigt tillägnade kunskaper i likaledes egenmäktig språkdräkt. Det enda som duger för Olof är alltså att nedteckna sin egen subjektivitet – vad romansviten ytterst leder fram till är just denna insikt och förmåga. På så sätt skriver romanen fram tillblivelsen av det förment autonoma författarsubjekt eller den *författarfunktion* vars födelse Foucault spårar till 1700-talet. Uppkomsten av detta moderna författarbegrepp – som hänger samman med upphovsrättens och det moderna rättssystemets framväxt (ty när ”diskurserna kunde utgöra en överträdelse” krävdes också en uphovsperson som kunde straffas för denna överträdelse) – markerar enligt Fou-

cault ”det avgörande momentet i individualiseringen inom idéernas, kunskapernas och litteraturernas historia”.<sup>18</sup>

Det är signifikativt att den individualisering eller det vuxenblivande som skildras i *Romanen om Olof* inte kan skiljas från författarblivandet. Redan i första delen deklarerar Olof att han vill vara ”[e]n som kan dra historier om allting” (51). Men när ”rösten försvinner” då han vid ett tillfälle försöker sjunga förstår han att detta ligger i framtiden: ”En gång när jag blir riktigt stor, tänker han. När jag blir mig själv riktigt. Då –” (151). Först när Olof blir ett fullvuxet subjekt kan han bli författare och vice versa. Således känner sig Olof i andra delen ”inte vuxen ännu – inte riktigt, men en bra bit” eftersom ”han blivit en smula större och kan tala med lite högre röst” (14). Att tillägna sig ett språk är det existensvillkor som Olof ännu i början av den fjärde delen saknar: ”Jag har inga ord nu. Längre fram kommer jag nog att få ord, *annars kan jag inte leva!*” (28, originalets kursiv). Här liksom i romanen som helhet är orden och jaget oupplösligt förbundna. Utan språk inget subjekt, och utan denna subjektivering genom språket ingen författare.

För att bli författare i modern mening krävs emellertid inte bara ett språk, utan också *ett namn*. Foucault menar att författarsignaturen är performativ i den meningen att den reglerar vårt sätt att erfara texter, den har

funktionen att karakterisera ett särskilt sätt för diskursen att vara: det förhållandet att en diskurs har ett författarnamn, det förhållandet att man kan säga ’det här har skrivits av X’ eller ’X är författaren till det här’ antyder att den här diskursen inte är ett vardagligt och likgiltigt tal, ett tal som försvinner, som kommer och går, ett tal för omedelbar konsumtion, utan att det handlar om tal som ska tas emot på ett särskilt sätt och som ska tilldelas en särskild ställning i en viss kultur.<sup>19</sup>

Samtidigt påtalar Foucault att en del (typer av) texter – brev, kontrakt och anonymt väggklotter är hans exempel – saknar författarfunktion. Att en text är osignerad är det mest uppenbara men inte det enda indiciet för avsaknaden av denna funktion. En bruksanvisning, för att ta ett exempel som romanen själv för på tal, kan i teorin upplysa om vem som står bakom anvisningarna, men eftersom ingen läsare av manualen skulle få för sig att fråga sig vem som skrivit den saknar den likväl författarfunktion. Bruksanvisningen har, skulle Foucault säga, således en skrivare men inte en författare.

I *Romanen om Olof* tematiseras sviten igenom namnets betydelse. När Olof tidigt i första delen tar arbete som timmerflottare får han av arbetskamraterna frågan vad han heter.

Och här tvekade pojken [...]. Det var som om han inte velat lämna ut sitt namn till människor han inte kände närmare. Han hade två namn. Ett hade man använt hemma när han var liten. Ett hade de använt i skolan för att det var lättare att säga. Han tog det.

– Olof, sade han.

– Har du inget efternamn då?

Åter tvekade han; det var svårt med efternamnet. Han hade två stycken. Ett som fosterföräldrarnas bekanta använt, ett annat som stod i skolbetyget. Han sade det. Nu var han en mänska med namn här. (*Nu* 54f.)

När han lite senare arbetar på en bondgård upprepas proceduren, då gårdskarlen

plötsligt [frågade] pojken vad han hette. Det hade han inte gjort förut, men nu ville han ha ett namn på honom, ett skaft att hålla i när han använde honom.

– Olof, sade pojken.

Det andra namnet sade han inte, han drog det undan för mannen, gömde det för att han inte skulle ta i det; han ville inte bära det på sig förrän han kom härifrån. (*Nu* 194)

Citaten visar på namnets tvetydiga funktion i romanen. När Olof blir ”en mänska med namn” bland timmerflottarna upptas han i arbetarnas gemenskap, men han riskerar därmed också att sätta sin egen autonomi på spel. Som vi minns ska författaren i vardande enligt den modernistiska konstnärsromanens konventioner individualiseras utan att socialiseras, men här tillskrivs namnet båda dessa funktioner. Med ett namn riskerar Olof att bli ett objekt som kan utnyttjas instrumentellt, ”ett skaft att hålla i när [gårdskarlen] använde honom”; en individ som, för att tala med Louis Althusser, interpelleras och internaliserar den rådande ordningen.<sup>20</sup> Ett namn kan brukas och missbrukas, vilket Olof bland annat får erfara när han brevledes får avslag från en norsk arbetsgivare och upptäcker att ”hans namn var felstavat” (*Slutspel* 93). Valet att kalla sig själv Olof – att reproducera den officiella uppgiften i skolbetyget och för arbetsgivarna undanhålla ”[d]et andra namnet”, det namn som använts i Olofs hemmiljö – kan därför förstås som ett sätt att mildra effekten av dessa socialiseringsmekanismer. Samtidigt verkar målet vara att i framtiden – när ”han kom härifrån” – bära detta andra, i romanen aldrig explicit omtalade namn. När han blir fri från (kropp)sarbetets bojer? När han åter befinner sig i den privata sfären? Inget av detta tycks tillräckligt. När Olof mot slutet av sviten, då han just lämnat sin plats som målare och ”beslutat sig för att aldrig mer arbeta”, fantiserar om sin egen framtida begravning är det ännu ”DEN BERÖMDE OCH RÄTTÄNKANDE OLOF PERSSON” som står omnämnd på gravstenen (*Slutspel* 256, 265).

Hur bör man i så fall gripa sig an detta, till synes även för läsaren undanhållna, namn? Jag menar att det finns skäl att förstå det just som *författarens signatur*. Det andra namnet är det originella författarsubjektets namnteckning, eller rättare sagt dennes initialer. Så länge Olof är en pojke eller arbetare eller vad Foucault skulle kalla en skrivare – som i uppdraget som protokollförare för den fackliga organisation han engagerar sig i – är han ”enligt uppfattning O. Persson, V. sekreterare” (*Slutspel* 150). Det är först när

Olof insett att hans uppgift består i att vara ett autonomt författarsubjekt, i att ”uppfinna ord”, som ett annat namn presenteras för läsaren: ”E[yvind]. J[ohnson].” Initialerna ”E. J.” fullbordar romansviten och på samma gång även författarblivandet (*Slutspel* 389). Det är i romanens ”Avslutande anmärkning”, i vilken kritiken mot de i sviten insprängda sagorna bemöts, som den autonoma författargestalten träder in med all sin auktoritet och avkunnar dom: ”Förf. har ansett dessa sagor nödvändiga.” (*Slutspel* 388) Att denna anmärkning, som författaren skriver, ”möjligen borde stått i början av serien” är bara ett villospår (*Slutspel* 387). Författaren till denna modernistiska konstnärsroman måste träda in i slutet och endast här, ”[i]nnan jag lämnar arbetet åt dess öde” (*Slutspel* 387). Det är från denna slutgiltiga position författaren måste tala – och därtill tala i första person singularis – eftersom det är först nu han har fått en röst. Att Johnson tidigt övergav idén om att låta Olof agera förstapersonsberättare i romansviten till förmån för ett berättande i tredje person är så sett ett fullkomligt logiskt estetiskt val (och beror inte, som Örjan Lindberger föreslår, på att Johnson ”inte ville eller inte kunde skriva ren självbiografi”).<sup>21</sup> Olof kan inte berätta historien innan han blivit historieberättare, och mögen som historieberättare blir han först när han som orduppfinnare är redo att bära det andra namnet: ”E. J.” Munkhammar har således rätt i att romansvitens ”egentliga slut ligger i skrivandet av den”. Men det väsentliga här är inte att skrivakten som sådan sätts i belysning, utan att denna skrivakt återförs på en autonomt skrivande individ. Genom svitens avslutning inrättas funktionen av det originella författarsubjektet. När Olof i slutet av sviten kommer till insikt om sin litterära kallelse och kliver ut ur romanen träder ”E. J.”, den författargestalt som inte bara signerat den avslutande anmärkningen utan också hela romansviten, in i hans ställe. Detta andra namn står fritt från den interpellation och socialisering som ”Olof” genom romansviten utsatts för. Och snarare än att lämna romanen ”åt dess öde” innebär denna momentana men kritiska visit från ”E. J.” i själva verket – på det sätt som är brukligt för den moderna författarfunktionen – att receptionen av verket regleras.

Vad som ytterst skrivs fram i *Romanen om Olof* är därmed inte Olof Perssons författartillblivelse så mycket som Eyvind Johnsons. Detta ska förstås som en vidare reflektion över författarfunktionen i romanen, inte primärt som en biografisk läsning (Olof betraktad som författarens alter ego). En biografisk uppgift kan dock hjälpa till att åskådliggöra resonemanget. Eyvind Johnson föddes år 1900 som Olof Edvin Werner Johnson. Enligt Lindberger kallades han huvudsakligen Edvin – och mer sällan Eyvind – under uppväxten. Det var först omkring 1920, kort efter att han börjat publicera sig, som Olof Edvin Werner Johnson definitivt kom att bli ”Eyvind Johnson”.<sup>22</sup> Denna performativa gest fick alltså knappt två decennier senare en sorts omtagning i *Romanen om Olof* i och med rockaden mellan Olof och ”E. J.”

### *Supa, ligga, röka och läsa i maskinrummets heterotopi*

Vad är i så fall villkoren för att denna autonoma författargestalt ska komma till stånd? Som redan antytts beledsagas ofta observationer om författartillblivelsen i den tidigare forskningen av en sociologisk och biografisk analys, där klassresan (Olofs såväl som Johnsons) ställs i fokus. Sett från detta perspektiv anses romanen skildra en pojke som mot alla odds blir författare och tvingas förhålla sig till gapet mellan den värld han lämnar och den han stiger in i. (Kropp)s arbetet och litteraturen bildar en dikotomi; det förra måste överges för att ge plats åt det senare. Det tidigare återgivna Orton-citatet (här med tillagda kursiveringar) är signifikativt: *Romanen om Olof* sägs handla om en pojke som ”bryter sig ut ur en *ogynnsam miljö* för att bli en *internationell romanförfattare*”. Lika betecknande är Munkhammars kommentar om att Johnson med romansviten sökte ”ett språk för konflikten mellan de arbetandes värld och de talandes och skrivandes”.<sup>23</sup> Den typen av poänger är knappast felaktiga (sånär som på, i Ortons fall, sammanblandningen mellan romanförfattaren och dennes alter ego; det är ju inte Olof som blir internationell romanförfattare). Obestridligt stöd går att finna i romanen, som exempelvis när Olof i andra delen går till sängs efter en hård dags arbete på sågverket:

Historierna stiger upp i honom, vältrar in över honom, helt enkelt. På så sätt har han fått två världar att vara i. En som sliter på händerna, på ryggen, på ögonen; och en annan, den här, den tysta, när man ligger på rygg i den varma fällen [och tyst, utan att röra läpparna, i mörkret återberättar släkthistorier]. (*Här* 140)

Men även om romanen tidvis konstruerar dikotomin mellan arbete och litteratur, så intresserar jag mig i föreliggande artikel alltså för det ögonblick i sviten när dessa fenomen uppträder sammanflätade: då Olof läser under arbetet som biografmaskinist. Den läshistoriska forskningen har de senaste decennierna intresserat sig alltmer för läsningens *var*, det vill säga under vilka rumsliga förhållanden läsning historiskt har utförts. Att läsa är så betraktat alltid materiellt villkorat; det är, som Roger Chartier konstaterar, ”inte bara en abstrakt förståelseoperation: det innebär att kroppen dras in, att man skriver in sig i ett rum, att man upprättar relationer till sig själv och andra”.<sup>24</sup> Det är i detta sammanhang det blir relevant att notera att biografens maskinrum – biografbyggnadens heterotopiska Andra – historiskt har fungerat just som ett rum som möjliggjorde aktiviteter, däribland läsning, vilka låg långt bortom rummets ändamålsenliga funktion.

Därmed inte sagt att det var någon lek att vara biografmaskinist omkring tiden för romanens tillkomst. Tvärtom: På grund av den extremt lättantändliga nitratfilmen som var i bruk rörde det sig om ett synnerligen farligt yrke. I branschpressen omkring

1930 rapporterades om oräkneliga eldsvådor i biografier – ibland med tragisk, dödlig utgång.<sup>25</sup> Men inte nog med att maskinisterna bokstavligen arbetade med livet som insats – de började själva också omskrivas som en säkerhetsrisk. I en artikel utpekades ”oförstånd och uppenbart slarv” hos maskinisterna – vilka bland annat påstods röka cigaretter och ”taga emot besök i maskinrummet” – som bidragande orsaker till ”den senaste tidens många biografeldsvådor”.<sup>26</sup> Efter en brand i en biograf i Fredrikshamn i Finland konstaterades att ”maskinisten [...] befanns vara starkt berusad”.<sup>27</sup> ”[T]ill biografmaskinist duger icke första bästa yngling”, konstaterade en annan artikelförfattare, ”utan det bör helst vara en ansvarskännande och vaken person”.<sup>28</sup> Även på andra håll talades om problemen med ”[s]larviga och okunniga maskinister”:

Eller vad sägs om att en maskinist står och rakar sig, under det att filmen spelas? Eller, som också hänt, att maskinisten under föreställningens gång lämnat maskinrummet för att uti mitt emot detsamma liggande kafé läska sig med ett glas öl? Det förekommer även, och det kanske mycket ofta, att ordinarie maskinisten tager sig ledigt och låter någon nästan alldeles oerfaren vikarie eller någon yngling ’lära sig köra film’ [...].<sup>29</sup>

Talet om oansvariga maskinister bidrog till en professionalisering och ökad reglering av yrket under 1930-talet. Från 1 januari 1933 var det ett krav för biograferna att ha en ”föreståndare” som ”fyllt 21 år samt gjort sig känd för pålitlighet och ordentlighet”.<sup>30</sup> Samma år förbjöds ”tobaksrökning och användandet av tändstickor” i maskinrummet.<sup>31</sup> Från 1 januari året därefter krävdes ett ”kompetensintyg” för att få arbeta som maskinist,<sup>32</sup> och sommaren 1936 anordnade projektorfabrikanten Aga-Baltic tre fortbildningskurser för maskinister i Stockholm.<sup>33</sup> Av allt att döma hade åtgärder som dessa emellertid begränsad effekt när det kom till att förhindra maskinister från att supa, röka, skolka, ta emot besök och raka sig. 50 år senare hade till synes ytterst lite förändrats. I en artikel om engelska biografmaskinister från 1980-talet och framåt konstaterar Alexa Raisbeck att maskinrummet är ett rum i vilket man i alla bemärkelser gör sig hemmastadd: ”Shoes are often kicked off and activities such as eating, sleeping, sex, drinking alcohol and smoking” – det sistnämna även efter att rökförbud på alla inomhusarbetsplatser i England infördes år 2007 – ”are not unknown.”<sup>34</sup> Och i Sverige på 1930-talet kvarstod behovet att korrigera maskinisternas beteenden även efter det att rökförbudet samt kraven på biograföföreståndare och kompetensintyg införts. Bland annat förekom diskussioner om att maskinisten behövde underkastas en liknande typ av perceptionskontroll som åskådarna i salongen. I en artikel från 1934 föreslogs att maskinrummen skulle förses med punktbelysning och målas i mörka färger så att ”[m]askinistens uppmärksamhet [...] helt automatiskt dragas till sådana saker som fordra uppmärksamhet [...]. Han skall känna det som en vila att sitta och följa bilden på duken såväl som projektorns oklanderliga gång.”<sup>35</sup>

Vad dessa åtgärder och förslag paradoxalt nog visar på är dels att maskinistens uppmärksamhet i själva verket också riktades – och kom att fortsätta riktas – mot sysslor som låg utanför arbetsbeskrivningen, dels att det var omöjligt att fullt ut kontrollera maskinisternas förehavanden. Maskinister 'slarvade' inte till följd av att oansvariga individer rekryterades till yrket, menar jag, utan för att maskinrummet möjliggjorde 'oansvariga' beteenden. Insynen i det heterotopiskt avskilda maskinrummet var minimal. (Inte för inte får kulturhistoriens mest berömda läsande maskinist – Buster Keatons titelroll i *Sherlock Jr.* (1924) – möjlighet att läsa ostört först när han befinner sig i maskinrummet, medan han blir påkommen och tillrättavisad då han läser i salongen.<sup>36</sup>) Till följd av brandrisken var entrén till maskinrummet alltid stängd under det att en film visades, och av samma orsak var det ett krav att utgången ledde direkt ut mot gatan.<sup>37</sup> Eftersom maskinisten oftast var verksam på kvällar och helger skedde arbetet i regel inte heller under uppsikt av någon överordnad (vare sig biografen hade en "föreståndare" eller ej). Mot den bakgrunden blir det begripligt att biografägarnas enda möjlighet att tala om maskinisternas överträdelser – vilka lika talande som oprecist sägs förekomma "kanske mycket ofta" – tycks vara via anekdotiska utsagor.

Maskinrummen har genom filmhistorien visserligen utformats på olika sätt och krävt större eller mindre arbetsinsats från maskinistens sida. En maskinist på 1920- och 30-talet ansvarade huvudsakligen för två saker under filmvisningen: dels att ungefär var tjugonde minut se till att aktbyte (det vill säga växling av filmrulle) genomfördes, dels att bågglampan var korrekt inställd så att bilderna projicerades på duken med rätt ljusstyrka (det är därför Olof kan börja läsa först "när han sett till att ljuset var fint och rent"). Därtill medförde ljudfilmens inträde vissa ytterligare arbetsuppgifter.<sup>38</sup> Genombrottet i Stockholm för biografpalatsen på 1930-talet (som dock på intet vis konkurrerade ut de mindre och mellanstora biograferna) innebar dessutom större och mer avancerade maskinrum, vilka i regel krävde att minst två maskinister var närvarande. Samtidigt blev arbetet mer automatiserat: aktbytena underlättades till följd av att maskinrummen gjorde bruk av parallella projektorer, vars bågglampor därtill efter hand kunde regleras automatiskt.<sup>39</sup> Som jämförelse hade en maskinist omkring 1960 – då 20-minutersspolen ersatts av 60-minutersspolar, bågglampan i hög grad bytts ut mot den mer lätthanterliga xenonlampan och den brandfarliga nitratfilmen fasats ut – i regel mindre att göra.<sup>40</sup> Dessa historiska skillnader till trots går det att konstatera följande: Ända sedan handvevade projektorer avvecklades under andra halvan av 1910-talet och maskinistens kropp därmed lösgjordes från maskinen – en utveckling som signifikativt nog fördröjdes av att biografägare ogärna ville göra sig av med en teknologi som förhindrade maskinisten från att lämna sin arbetsplats<sup>41</sup> – har biografmaskinister haft möjlighet att syssla med annat än att slaviskt "följa bilden på duken".<sup>42</sup>

Även den mest hängivna maskinist kan vittna (eller försäga sig) om detta. Mike Williams, en maskinist aktiv i England under 1950-talet, påstod i en intervju i samband med ett brittiskt forskningsprojekt att bågglampan krävde maskinistens konstanta uppmärksamhet: "And you certainly wouldn't go and read the paper or have a chat to somebody. That just wasn't allowed." Och ändå, framgår det snart av intervjun, var detta otillåtna läsande något som faktiskt förekom: "You know, you'd have some disasters on the screen in some cinemas where projectionists had been reading a book, or reading a paper and they'd suddenly burn out on screen or nothing would happen on the screen."<sup>43</sup>

### *Rum för läsning*

I själva verket är det inte nödvändigt att konsultera brittiska maskinister från 1950-talet för att få belägg för att maskinrummet historiskt haft funktionen av ett rum för läsning. Det räcker att vända sig till upphovspersonen själv. Från slutet av 1915 till hösten 1917 tjänstgjorde den då tonårige Johnson på Stora biografen i Boden, först som "konfektpojke", därefter som biljettförsäljare och så småningom som maskinist.<sup>44</sup> Den senare arbetsrollen beskrev Johnson i efterhand som

ett intressant och – om man tar det rätt – givande yrke. Jag såg under närmare två år mycket film och läste många böcker. Jag försökte även organisera läsningen, så att den till slut tog en – kanske säregen – form av studier. Hur som helst: jag har senare haft stor nytta av denna tid, vilken verkligen gav mig vissa erfarenheter av världen, dikten och kvinnan, som varit mig till gagn långt senare, och dessutom i någon mån öppnade mina ögon för de sociala orättvisorna.<sup>45</sup>

Ett tydligare vittnesmål om maskinrummets heterotopiska kvaliteter – om ett rum som står utanför och samtidigt inrymmer "alla andra platser", som Foucault uttrycker det – är svårt att föreställa sig.<sup>46</sup> Maskinrummet möjliggör här en "säregen [...] form av studier" som ger åtkomst till hela den bildningsresa som senare kom att skildras i *Romanen om Olof*. Det är i detta rum "de sociala orättvisorna" ger sig till känna för den unga pojken. Det är här författartillblivelsen samt det politiska och sexuella uppvaknandet ("erfarenheter[na] av världen, dikten och kvinnan") har sin grund.

Johnsons självförståelse av betydelsen av denna period i hans liv är i slutänden sociologisk. Han beskriver tiden på biografen som "en början till frigörelse", men denna frigörelse sätts i samband med indignationen som väcktes i honom då han som konfektpojke snavade över en hund i salongen och förödmjukades: "Jag kände raseri och blygsel över att på detta sätt tjäna andra människor."<sup>47</sup> Ett liknande (litteratur)sociologiskt perspektiv anläggs de gånger den tidigare forskningen kommenterar Olofs arbete på biografen i *Se dig inte om!* Intressant nog fäster både Orton och Munkham-

mar stor vikt vid betydelsen av denna gir i Olofs yrkesbana. Den förra konstaterar att arbetet på biografen är ”lindrigt [...] jämfört med [Olofs] tidigare anställningar, och han har mera tid och energi att ägna åt läsning” samt skaffar sig ”en större medvetenhet om ord och lär sig behärska dem”.<sup>48</sup> Den senare menar att det är ”under den tid när Olof får arbete vid bion och ett rum i staden och alltså inte på långa vägar har det så eländigt som i bokens tidigare delar som han har tid, ork och självförtroende nog att engagera sig politiskt”.<sup>49</sup> Vulovic i sin tur observerar att Olofs ”ideologiska övertygelse blir [...] alltmer definierad” under det att han är anställd på biografen.<sup>50</sup> Tiden på biografen kopplas således samman med författartillblivelsen (Orton) respektive det politiska uppvaknandet (Munkhammar, Vulovic). Det rör sig dock – åtminstone i Ortons och Munkhammars fall – om en negativt upprättad förbindelse. Arbetet på biografen möjliggör läsning och politiskt engagemang endast för att det *inte* är frågan om ett kroppsarbete; det är underförstått att vilket yrke som helst av det ’lindrigare’ slaget hade haft samma effekt. Återigen etableras så den litteratursociologiska dikotomin mellan kroppsarbete och litteratur. En sådan analys bortser från maskinistyrkets specifika betydelse för den branta utveckling mot att bli författare som huvudpersonen tycks genomgå i den tredje romandelen.

Skildringen av arbetet på biografen i *Se dig inte om!* följer mönstret från Johnsons eget liv: Olof börjar med att sälja konfekt i salongen, övergår till att riva biljetter och avancerar så småningom till maskinist. Men trots att Olof tagit ett jobb som sliter mindre på kroppen går det, i motsats till vad Ortons och Munkhammars resonemang gör gällande, länge *trögt* med läsandet. Tidigt i tredje delen konstateras att det

mesta av valkarna i hans händer hade försvunnit, och han var inte så trött på mornarna och somnade heller inte som en gris på kvällarna. Han hade inte haft så gott om tid de sista två åren, nu kunde han läsa vad han ville. Men han hade ingen vidare lust. (*Se* 35)

Sociologiskt sett är förutsättningarna för att läsa här bättre än i något annat skede av berättelsen: Olof – vars kropp talande nog inte längre bär några spår från kroppsarbetet – är både piggare och har mer gott om tid än förut. Ändå avstår han från att läsa. Proceduren upprepas långt senare i romanen när Olof är på besök hos sina föräldrar:

På vinden hade han några böcker hopbuntade på botten av en gammal koffert. Han tittrade på dem där de låg, kände på dem med handen och tänkte att de vägde mycket. Men han löste inte upp snörena utan stod där och kände sig maktlös. Längre fram, inne i framtiden, skulle man kanske läsa en hel del saker. (*Se* 234f.)

Ja, längre fram ska Olof läsa – men först måste han bli maskinist och ta plats i maskinrummet. Inte förrän dess kan han dra nytta av de förbättrade sociala omständigheterna som ett lindrigare arbete innebär och på allvar tillgodogöra sig litteraturen. Läs-

lusten och -förmågan är i romanen förbunden med Olofs tillgång till detta heterotopiska rum för läsning.

Första gången Olof får kännedom om denna heterotopiska potential hos maskinrummet är när han som konfektförsäljare lämnar sin plats i salongen och väljer att "titta in till maskinisten, som satt på sin höga bänk och tjuvläste någon krigsbok" (Se 47). Att Olof inte är den enda (tjuv)läsande maskinisten i boken gör att romandelens slutscen, då Olof tar fram en utgåva av *Odysseén*, kommer i ny dager. Vad som där gestaltas som en närmast triumfatorisk läsakt – en motståndshandling från författaren i vardande, litteraturens seger över filmen om man så vill – tycks, ställd bredvid scenen med Olofs företrädare på posten, i själva verket vara en vardaglig syssla nedärvd inom skräet. Det visar sig inte krävas någon stor viljeansträngning för att vända bort blicken från de rörliga bilderna och rikta uppmärksamheten mot litteraturen. Läsningen är tvärtom en minst lika självklar och odramatisk aktivitet som projektionen av de rörliga bilderna: Maskinisten "läste [...] om kriget eller vad det var och kastade då och då en likgiltig blick genom gluggen ner på duken" (Se 48). Med Olof talar han "fullkomligt neutralt", "mumlade ett jäså och justerade bildrutan" (Se 48). Denna likgiltighet inför de rörliga bilderna står i kontrast till stämningen i salongen, där Olof just har observerat "den gripna församlingens anda" (Se 46). Maskinistens svala reception kan delvis förklaras med yrkets repetitiva karaktär, det vill säga att han gissningsvis redan projicerat och sett samma film ett stort antal gånger. Men den har också att göra med det faktum att han från sin position i maskinrummet står i direkt förbindelse med mediematerialiteten. Där åskådarna i salongen fångas av perfekt återgivning av "optiska data", för att tala med Kittler,<sup>51</sup> ser maskinisten endast en nött filmrulle som "spårat ur i många maskiner och slitits av och skarvats ihop många gånger innan den kom hit" (Se 48).

Olofs tillfälliga besök i maskinrummet får honom inte för inte att inse följande: "Man skulle i alla fall *läsa*." (Se 48, originalets kursiv) Och när nästa kapitel tar vid på följande sida har han mycket riktigt "börjat läsa igen" (Se 49). Men eftersom maskinrummet inte är en abstrakt idé utan ett fysiskt rum som upprättar en specifik relation till den läsande kroppen rör det sig – för den kropp som lika kvickt lämnat rummet ifråga – endast om en sporadisk återgång till läsningen: med engelska grammatiken går det "trögt" och på biblioteket "lånade [Olof] sällan något" (Se 49). Inblicken i maskinrummet får honom emellertid att inse behovet av ett rum för läsning. När Olof tillfälligt lämnat sin tjänst på biografen och istället tagit arbete på en smedja tänker han: "Man skulle haft ett stort, vitt rum, där man kunde sitta och läsa nånting, eller ett mindre rum, men med ljus." (Se 213) Tillgången till ett sådant rum får Olof först när han på romandelens sista sidor tar klivet till maskinist på biografen.

Olof har förvisso tjuvstartat sin karriär som maskinist i och med den landsbygds-

turné han ger sig ut på tillsammans med kollegan Nicke Larsson. Tillsammans åker de runt i ”timmergrå byar [...] som ännu inte fått egen bio” och förevisar en film med den tyska stjärnan Henny Porten i huvudrollen (Se 170). Här förfogar Olof dock inte över ett regelrätt maskinrum, och dessutom har den Pathéprojektor han arbetar med ”ingen motor, [...] den ska vevas” (Se 136). Den ovan nämnda övergången från handvevade till elektriska projektorer finns således inskriven i romanen. Om den elektriska projektorn i maskinrummet ger Olof möjlighet att tillgodogöra sig världslitteraturen så medför den handvevade projektorn på turnén att han blir alienerad. I likhet med litteraturhistoriens filmarbetare framför andra – Luigi Pirandellos kameraman Serafino Gubbio i romanen *Kameran går* (först utgiven 1916) – blir Olof reducerad, med Pirandellos berömda formulering, till ”[e]n hand som drar veven”, en maskinskötare fjättrad vid apparaten.<sup>52</sup> När ”andra föreställningen var slut och tredje börjat” har Olof fått nog, men fortsätter ändå mekaniskt att utföra sitt arbete: ”Nu *vill* jag inte längre, tänkte han, och ville inte heller, men stod där i alla fall och vevade. Det här är inget liv för människor – och om det är det, då vill jag inte vara med.” (Se 166, originalets kursiv)

För att Olof ska bli en (förment) oavhängig individ – vars vilja och handlingar följs åt och som klarar av att bemäktiga sig det skrivna ordet – krävs ett rum för läsning och att hans kropp frigörs från maskinen. Men av detta följer också att hans koncentrationsproblem återkommer när han väl sagt upp sig från biografen. När Olof tar anställning som rörläggare i fjärde och sista delen försöker han förgäves och med ”en jätteansträngning” att läsa i sin lägenhet: ”Han höll händerna för öronen, som en skolpojke, för att utestänga bullret inifrån lägenheten, utifrån gatan och vårvintern, och stirrade på bokstäverna och tog om och tog om.” (*Slutspel* 138f.) Och vid logiet i samband med att han arbetar för Statens Järnvägar drömmer sig Olof tillbaka till en svunnen tid då orden var begripliga och det var möjligt att läsa om hjälten i ett visst homeriskt epos:

Han försökte läsa något, men orden var för besvärliga där med [...]. En gång förr i tiden var man dock där – nära dem och begrep dem. En gång läste man både Strindberg och om folknykterhet och Fröding [...] och om *den lilla, händiga, sega, mångförfarna Odyssevs*. (*Slutspel* 317, min kursivering)

I logiet går det visserligen an att läsa ”broschyrer och tidningar”, får vi veta (*Slutspel* 317), men för den mer avancerade litteraturen fordras de läsförutsättningar som redan fastslagits. Om biografens maskinrum därmed påvisats fungera som ett rum för läsning – såväl i som utanför romanen – återstår ännu att utreda varför just en utgåva av *Odysseen* blir föremål för Olofs läsning.

### *Spola, läsa och väva: Intertexten Odysseen*

Både biografiska och allegoriska tolkningar ligger nära till hands när man tar sig an den frågan. I Lindbergers läsning av scenen kopplas Olofs val av lektyr samman med vad ”ynglingen Eyvind läste”: ”Troligen var det Barnbiblioteket Sagas bearbetning [av *Odysseen*].”<sup>53</sup> Att *Odysseen* mycket riktigt hade särskild betydelse för författaren själv är ingen hemlighet: tio år senare kom Johnson att publicera en modern bearbetning av verket med *Strändernas svall* (1946). I egenskap av homeriskt epos lämpar sig *Odysseen*, som nämndes i artikelns inledning, dessutom särskilt väl för att i en bildningsroman vara med och gestalta litteraturens triumf över den lättviktiga underhållning de rörliga bilderna kan sägas representera. (Även om, kunde man invända, en liknande effekt väl förvisso hade åstadkommits också om Johnson stoppat ett verk av Dante, Milton eller Goethe i händerna på den unga pojken.) Går man bortom den biografiska och allegoriska tolkningsramen och istället närmar sig scenen medicinarkeologiskt öppnar sig emellertid en annan analytisk möjlighet som återigen riktar fokus mot maskinrummets karakteristika och biografmaskinistens yrkesutövning. Sett från ett sådant perspektiv läser Olof *Odysseen* därför att den är *analog med maskinistens arbetsuppgifter*.

Att vara biografmaskinist går ut på att i tur och ordning och gång på gång på gång projicera och spola film; att med projektorns hjälp rulla ut filmremsan från spolen och därefter rulla tillbaka den med hjälp av en spolmaskin.<sup>54</sup> Om detta blir Olof medveten när han i tredje delens inledning får besöka maskinrummet och det angränsande spolrummet, och där stiftar bekantskap med ”en spolmaskin fastskruvad vid en plåtklädd bänk. Den användes för att rulla om den körda filmen, så att början blev början igen, när den skulle sättas in i biomaskinen på nytt.”<sup>55</sup> (Se 8)

Biografmaskinisten kan därmed betraktas som en Penelope-gestalt. Hennes historia är välbekant: Penelope är ansatt av alltmer otåliga achaiska friare på Ithaka medan hon troget väntar på Odysseus återkomst. Innan det kan bli tal om något giftermål, meddelar hon i andra sången, ska hon väva en svepduk åt Odysseus åldrade far Laertes. I själva verket för Penelope friarna bakom ljuset. ”Därpå hon vävde om dagarna nog på den väldiga väven”, heter det i Erland Lagerlöfs översättning, ”men under nätterna rev hon den upp vid skenet av facklor.”<sup>56</sup> I tre års tid pågår detta duperande vid vävstolen.<sup>57</sup> Svepduken blir aldrig färdig, arbetet återgår oupphörligen till utgångspunkten, var gång dagen gryr sker ett omtag. Det är ett repetitivt arbete i paritet med maskinistens. Penelope nystar av och nystar upp; maskinisten rullar ut och spolar tillbaka. Penelope väver samma vävnad om och om igen; maskinisten spolar och projicerar samma film. Den repetitiva karaktären av arbetet är i båda fallen frigörande. För Olof innebär det att han via möjligheten till läsning kan utvecklas mot att bli ett autonomt för-

fattarsubjekt; för Penelope att hon kan förhålla det giftermål som skulle resulterat i inskränkt självständighet.

Om kopplingen framstår som ansträngd kan det konstateras att steget mellan filmprojektion och en syssla som vävning mediehistoriskt inte alls är så långt som det först kan verka. Rebecca Harrison har visat hur brittiska kvinnliga maskinisters arbete under krigsåren på 1940-talet i branschpressen nedlåtande liknades vid hushållssysslor som sömnad. Språkligt låg jämförelsen nära till hands: verbet "thread" används i engelskan både för att beskriva monterandet av film i projektorn ("thread a film") och när man talar om att trä tråden genom nålsögat ("thread a needle").<sup>58</sup> Raisbeck noterar i sin tur en teknologisk kontaktyta mellan filmprojektorn och symaskinen. Det rör sig i båda fallen om 'intermittenta' teknologier: projektorn visar 24 bilder i sekunden, symaskinen producerar på liknande sätt sina stygn efter ett givet intervall.<sup>59</sup> En liknande parallell går att göra mellan filmprojektorn och spinnrocken, vars mekanik och utförande har påtagligt släktskap. I spinnrocken överförs en fibersträng från ett hjul via en roterande spindel som utför spinningen av tråd eller garn som därefter lindas på en rulle (se bild 1 och 2).



Bild 1: Filmprojektor?  
(Spinnrock ca 1918)<sup>60</sup>

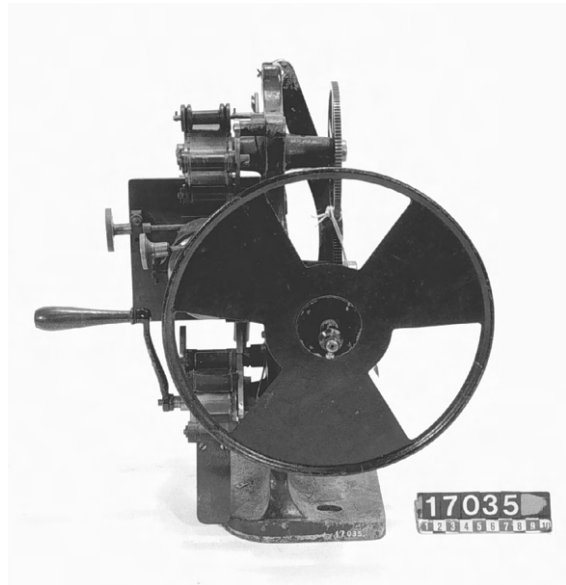


Bild 2: Spinnrock?  
(Filmprojektor, 1904)<sup>61</sup>

På sätt och vis är det dock överflödigt att ta omvägen via symaskiner och spinnrockar för att etablera den teknologiska kopplingen mellan filmprojektion och vävning. Det kunde räcka med att konstatera att *både biografmaskinisten och den som väver gör bruk av en spolmaskin*. Dessa två typer av spolmaskiner har givetvis skilda användningsområden, men de delar samma grundläggande mekanik (se bild 3 och 4).



Bild 3: Spolmaskin för film, troligen omkring 1940<sup>62</sup>



Bild 4: Spolmaskin för vävgarn, tänkt att fästas i bordskant, troligen omkring 1900<sup>63</sup>

Den filmiska spolmaskinen rullar tillbaka filmrullen på en spole som sedan monteras i projektorn. Den textila spolmaskinen lindar upp tråd eller garn på en spole som där-efter sätts in i vävskytteln. I båda fallen rör det sig om ett redskap som så att säga pre-parerar de mediemateriella villkoren; ett förarbete som möjliggör den input till maskinen – projektorn respektive väven – som i sin tur resulterar i att rörliga bilder kan projiceras och vävnader vävas. Så sett är maskinister som Olof och vävare som Penelope beroende av likartade teknologier för att utföra sitt arbete. Olof projicerar film och Penelope väver, men dessa till synes disparata praktiker är via spolmaskinen teknologiskt förbundna.

Även den övergripande narrativa strukturen i *Odysseen* för tankarna till maskinistens arbete vid projektorn och spolmaskinen. I egenskap av den västerländska litteratu-rens mest berömda berättelse om en återkomst handlar också *Odysseen* – som Olof sig-nifikativt nog förvarar just ”liggande under en packe program i *spolrummet*” – om att början ska bli början igen (*Se* 269, min kursivering). De homeriska eposen samman-tagna rullar ut och rullar tillbaka en cirkulär och symmetrisk berättelse: i två gånger 24 sånger skildras tio års strider i det trojanska kriget (*Iliaden*) följt av tio års irrfärder för Odysseus innan hemkomsten till Ithaka (*Odysseen*). Intrigen i *Odysseen* är även den cirkulär: den börjar (sång 1–4) och slutar (sång 13–24) på Ithaka.<sup>64</sup> En bokhistorisk er-inran kan göra analogin mer mediemateriellt förankrad. Att *Iliaden* och *Odysseen* här sägs ’rullas ut och rullas tillbaka’ kan nämligen förstås ordagrant. De homeriska eposens uppdelning i sammanlagt 48 ”sånger” hör samman med nedtecknandet av eposen, troligen under hellenismen (ca 323–30 f.Kr.), på ett motsvarande antal bokrullar.<sup>65</sup> Inte bara Penelopes väv utan också de på papyrusrullar så småningom nedtecknade ho-meriska eposen delar därmed grundläggande mekanik med projektorn och spolmaski-nen. De rapsoder som vid denna tid framförde verken för publik var först tvungna till ett minnesarbete som genomfördes via en motsvarande repetitiv syssla – att om och om igen rulla ut och rulla tillbaka det aktuella lagringsmediet – som den som kom att genomföras i biografens maskinrum ett par millenium senare.<sup>66</sup> Om Olof såsom (lä-sande) biografmaskinist är att betrakta som en Penelope-gestalt, så kan de antika lä-sarna av *Odysseen* i den specifika meningen betraktas som ett slags arkaiska maskinister.

Till sist kan konstateras att maskinrummet inte bara möjliggör för Olof att bli lä-sare – utan också, i bokstavlig mening, *vävare*. Litteratur och vävning är etymologiskt släkt: språkhistoriskt härstammar ordet text till just de latinska orden för vävnad (*tex-tus*) respektive att väva (*texere*). Roland Barthes tog fasta på fenomenens etymologiska kontaktyta då han utarbetade sitt poststrukturalistiska textbegrepp. Texten, menade Barthes i sin klassiska essä ”Från verk till text” (först utgiven 1971), bör förstås som nå-got till sin natur mångstämmigt och intertextuellt; den är ”helt igenom *vävd* av citat, hänvisningar, ekon”.<sup>67</sup> Litteraturteoretiskt var Barthes essä nydanande i sitt sätt att för-

flytta fokus från författaren (vars författarskap eller 'verk' i Barthes förståelse avgränsar textens mening) till läsaren (vars möte med 'texten' mångfaldigar dess meningspotential). Men den kan samtidigt påstås ha reproducerat en modernistisk textsyn sedan länge gestaltad i bland andra T.S. Eliots och James Joyces polyfona verk *Det öde landet* och *Ulysses* (båda 1922). När Olof ges möjlighet att läsa i maskinrummet i svitens tredje del bäddar detta för hans utveckling mot att själv bli en sådan modernistisk författargestalt.

I den fjärde och avslutande delens saga, "Möte med spanjorskan", ser vi kanske allra tydligast resultatet av detta text- tillika vävarbete (*Slutspel* 140–190).<sup>68</sup> Som både Johansson och Orton visat utförs i sagan, på joyceanskt manér, en lång serie litterära stilimitationer av allt från muntlig epik till surrealistisk poesi.<sup>69</sup> Johansson går så långt som att spekulera i huruvida det kan röra sig om "den text i svensk litteratur med den högsta densiteten i fråga om litterära referenser".<sup>70</sup> Sängliggande i spanska sjukan frambringar Olof sagan i ett slags feberdröm och uppträder i skepnad av en rad karaktärer genom litteraturhistorien: Olof Hamlet, Olof Werther, Buffalo Olof, Mäster Olof, Olof Berling och – förstås – Olof Odysseus. Här spinns med andra ord en litteraturhistorisk väv som såväl kanaliseras genom som förkroppsligas av den feberyrande huvudpersonen. Snarare än att ta död på författaren (för att parafrasera en besläktad och lika klassisk Barthes-essä som den ovanstående) fungerar sekvensen således som ett författarens mästarprov – Olofs mästarprov men i förlängningen också Johnsons – där denna får visa upp hela sitt litterära register.<sup>71</sup> Den polyfona framställningen blir del av berättelsen om det autonoma författarsubjektets tillblivelse. Tack vare den subjektiva feberramen för sagan pekar stilimitationerna och de rätt packade litterära referenserna tillbaka mot författaren i vardande, och ytterst mot den författargestalt vi vet står bakom verket. Gemensamt för båda dessa författargestalter – Olof Persson såväl som Eyvind Johnson – är att de delvis tillägnat sig sin litterära bildning i maskinrummet till en biograf.

Så har arbetaren blivit författare. Inte som en följd av att han övergivit arbetet, utan för att han uppsökt en arbetsplats vars heterotopiska beskaffenhet varit med och gjort denna tillblivelse möjlig.

### *Avslutning: Biografmaskinisternas litteraturhistoria*

Vad Olof gör när han i slutscenen av *Se dig inte om!* plockar fram *Odysseén* och börjar läsa är alltså, sett från ett medicarkeologiskt perspektiv, att utnyttja den heterotopiska kvalitet som vid tiden var materiellt nedlagd i biografens maskinrum. Maskinrummet blir skådeplatsen för en så avgörande scen i bildningsromansvitens skildring av författartillblivelsen – liksom till synes i Johnsons egen tillkomst som författare –

just eftersom rummet historiskt bland annat har möjliggjort för individer att bilda sig. Avskild från perceptionskontrollen i salongen hade maskinisten från sin position i maskinrummet möjlighet att i perioden mellan varje aktbyte – det vill säga i 20-minutersintervall, likt vad modern studieteknik förespråkar<sup>72</sup> – exempelvis fördjupa sig i den västerländska litteraturhistorien.

Men maskinrummet ska kanske trots allt inte främst förstås som en heterotopisk plats i relation till biografens övriga utrymmen. Poängen är ju inte endast att rummet erbjuder en möjlighet till läsning. I så fall kunde det ha sorterats in bland mängden av platser som genom historien skänkt och alltså skänker (arbetar)författare i vardande läsro: biblioteket, parken, hemmet, vinden, studieförbundet med mera. Här kan noteras att Vulovic exempelvis har pekat ut betydelsen av just vindsrummet för Olofs bildning och själsliga utveckling i romansviten.<sup>73</sup> Men vad som skiljer ut maskinrummet från platser som dessa är just att det är frågan om en arbetsplats. Som sådan äger det en lika självklar som avgörande fördel jämfört med övriga läsfrämjande utrymmen: nämligen att maskinisten tjänar pengar medan hen läser. Därigenom fungerade maskinrummet som en heterotopi inte bara inom biografbyggnadens väggar, utan också i relation till andra arbetsplatser och det kapitalistiska samhället i stort. Arbetet som biografmaskinist erbjöd en försörjningsmöjlighet som inte gjorde anspråk på all tid och uppmärksamhet; det gav – för att återropa Virginia Wolfs berömda formulering av minimiförutsättningarna för kvinnligt skönlitterärt skrivande – på en och samma gång ”pengar och ett eget rum”.<sup>74</sup>

För den som på bredare front tar fasta på dessa materiella förutsättningar i relation till arbetarlitteraturen finns kanske en ännu oskriven litteraturhistoria att utforska. Närmare bestämt den om författare som kommit till stånd tack vare särskilda arbetsplatser (oförutsedda) läs- och skrivmöjligheter. Biografmaskinisternas, spärrvakternas, nattportierernas och brovakternas litteraturhistoria ... Ja, vad mer?

## NOTER

- 1 Christer Johansson, *Det materialiserade ordet. Medium och mening i Eyvind Johnsons författarskap*, Göteborg 2021, s. 103.
- 2 Ulf Olsson, ”Arbetar litteraturen?”, *BLM*, 56, 1987:6, s. 400.
- 3 Eyvind Johnson, *Se dig inte om!*, Stockholm 1936, s. 269. Förutom denna tredje del består romansviten av följande delar: *Nu var det 1914*, Stockholm 1934, *Här har du ditt liv!*, Stockholm 1935 och *Slutspel i ungdomen*, Stockholm 1937. Sidhänvisningar till samtliga delar i sviten görs i fortsättningen inom parentes i brödtexten tillsammans med angivande av respektive romantitels första ord.

- 4 Leif Dahlberg, ”Moderna medier hos Eyvind Johnson – manipulation och mänsklig gemenskap”, *Tvårsnitt*, 24, 2002:4, s. 38.
- 5 Michel Foucaults ”vetandearkeologi” och mer precist hans diskursanalys – som undersöker möjlighetsvillkoren för vissa utsagor – är en fundamental teoretisk och metodologisk byggsten inom mediearkeologin. Som Jussi Parikka skriver kan den grundläggande frågan för mediearkeologin, ”in a manner indicated by Foucault”, formuleras: ”[W]hat are the conditions of existence of this thing, of that statement, of these discourses and the multiple media(ted) practices with which we live?” *What is Media Archaeology?*, Cambridge 2012, s. 18. Jfr Foucault, *Vetandets arkeologi*, övers. C.G. Bjurström, Lund 2002, s. 35–50 och Foucault, *Diskursens ordning: Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970*, övers. Mats Rosengren, Stockholm 1993, särskilt s. 38.
- 6 Friedrich Kittler, ”Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling”, *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, övers. Tommy Andersson, Gråbo 2003, s. 161.
- 7 Michel Foucault, ”Andra rum”, övers. Jonas (J) Magnusson, *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius & Ulf Olsson, Eslöv 2008a, s. 252. Observera att i den svenska översättningen av citatet har det begåtts ett misstag i form av att ordet ”reflekterar” smugit sig in två gånger: ”på ett sådant sätt att de upphäver, neutraliserar eller reflekterar den samling förhållanden som de avgränsar, speglar eller reflekterar”. Följer man det franska originalet – ”mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou *inversent* l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis” – bör den första förekomsten ersättas av just ”inverterar” eller ”kastar om” eller liknande. I den engelska översättningen har ordet ”invert” valts. Se Michel Foucault, ”Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 18, 1984:5, s. 47 (min kursivering) respektive Michel Foucault, ”Of Other Spaces”, övers. Jay Miskowiec, *Diacritics*, 16, 1986:1, s. 24.
- 8 Foucault, 2008a, s. 256.
- 9 Se t.ex. Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring Charles S. Lee*, New Haven 1994; Peder Fallenius, *Storbiografens miljöer* (diss.), Uppsala 2003; Johan Klingborg, ”Lockande ljus. Biografarkitektur och elektricitet i Karin Boyes Astarte”, *Edda. Nordisk tidsskrift för litteraturforskning* 2021:3, s. 176–189.
- 10 Mats Tormod, *Till en berättelse om tröst. Eyvind Johnson omläst* (diss.), Stockholm 2012, s. 339. De övriga två motiven Tormod identifierar är, uttryckt i något kryptiska ordalag, ”löftet” och ”sveket”. Ibid. (originalets kursiv).
- 11 Gavin Orton, *Eyvind Johnson. En monografi*, övers. Gunnar Barklund, Stockholm 1974, s. 69. Citatet är hämtat från ett avsnitt i Ortons analys med den talande överskriften ”Porträtt av en författare”. Ibid., s. 58–69.
- 12 Jimmy Vulovic, *Ensamhet och gemenskap i förvandling. Vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner* (diss.), Stockholm 2009, s. 202.
- 13 Birgit Munkhammar, *Hemligskrivaren. En essä om Eyvind Johnson*, Stockholm 2000, s. 108.
- 14 Jfr Johansson 2021, s. 103.

- 15 Michail Bachtin, ”The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”, övers. Vern W. McGee, i *Speech Genres & Other Late Essays*, red. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin 1987, s. 23 (originalets kursiv).
- 16 Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London 1987, s. 10.
- 17 Gregory Castle, ”The Modernist Bildungsroman”, *A History of the Bildungsroman*, red. Sarah Graham, Cambridge 2019, s. 146.
- 18 Michel Foucault, ”Vad är en författare?”, övers. Jan Stolpe, *Diskursernas kamp*, red. Thomas Götselius & Ulf Olsson, Eslöv 2008b s. 86, 78.
- 19 Foucault, 2008b, s. 85.
- 20 Louis Althusser, ”Ideologi och ideologiska statsapparater”, övers. Ewa Rappe & Gunnar Sandin, *Filosofi från proletär klasståndpunkt*, red. Göran Therborn, Lund 1976, s. 144.
- 21 Örjan Lindberger, *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof*, Stockholm 1986, s. 307. Ett förarbete – skrivet i första person – till ett kapitel som sedermera kom att bearbetas och tryckas i *Nu var det 1914* trycktes i form av en novell med överskriften ”Tidig upplevelse” i *BLM*, 3, 1934:6, s. 6–20. Se också Lindberger 1986, s. 306.
- 22 Lindberger skriver att Johnsons mor tilltalade sonen ”Edvin” i brev, men påstår att Johnson själv uppgivit för honom att ”det redan under barndomen hänt att han kallades Eyvind”. Lindberger 1986, s. 359, not 3. När Johnson började publicera sig i pressen laborede han under en period med en rad olika signaturer i pressen: särskilt vanlig är ”Eyvind Ung”, men även ”Everhard”, ”Eije Wind”, ”John Vindey”, ”Ung” och ”Edvin Eyvind Johnson” förekom. Efter 1924 var det definitivt ”Eyvind Johnson” som gällde.
- 23 Birgit Munkhammar, ”Sagan ljuger aldrig”, *Provins*, 27, 1998:4, s. 5.
- 24 Roger Chartier, *Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa mellan 1300-tal och 1700-tal*, övers. Jan Stolpe, Göteborg 1995, s. 20.
- 25 Se t.ex. ”Biografbrand.”, osign., *Biografägaren*, 7, 1932:1, s. 10; ”Ännu en filmbrand.”, osign., *Biografägaren*, 7, 1932:3, s. 7; ”Ny filmbrand.”, osign., *Biografägaren*, 7, 1932:5, s. 9; ”Filmbränderna.”, osign., *Biografägaren*, 8, 1933:8, s. 14; ”Filmbränder.”, osign., *Biografägaren*, 8, 1933:15, s. 6; ”Nedbrunnen biografbyggnad.”, osign., *Biografägaren*, 8, 1933:17, s. 6.
- 26 Sign.: K. Dinetz, ”Våra maskinister: En väckning och en liten predikan”, *Biografägaren*, 7, 1932:4, s. 29.
- 27 ”Maskinisten var berusad.”, osign., *Svensk filmtidning*, 5, 1928:19, s. 502.
- 28 Sign.: Teknikus, ”Han som drar veven. Ett inlägg i en högst viktig fråga” *Biografägaren*, 6, 1931:8, s. 36.
- 29 ”Filmmannasällskaps årsmöte.”, osign., *Svensk filmtidning*, 3, 1926:11, s. 480.
- 30 Proposition 1932:47, *Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till dels förordning med vissa bestämmelser angående film dels förordning med vissa bestämmelser angående biografier och filmföreläsning*, s. 23.
- 31 Proposition 1932:47, s. 25.
- 32 ”Biografmaskinistens kompetensintyg.”, osign., *Biografägaren*, 8, 1933:20, s. 5.

- 33 Kurserna, som samlade sammanlagt omkring 130 deltagare, ägde rum 15–17 juni, 18–20 juni respektive 29 juni–1 juli. Se ”Aga-Baltic anordnar demonstrationskurs för biografmaskinister”, osign., *Biografägaren*, 11, 1936:9, s. 5.
- 34 Alexa Raisbeck, ”Projection and Domestic Space. A Photo Essay”, *Journal of British Cinema and Television*, 15, 2018:1, s. 67.
- 35 ”Maskinrummets färg”, osign., *Biografbladet*, 15, 1934:4, s. 21.
- 36 Strängt talat kastar Keatons rollfigur endast en blick på boken – med titeln ”How to be a Detective” – innan han lägger undan den och somnar. Därefter följer en av filmhistoriens mest ikoniska scener: den där Keatons rollfigur drömmer att han tar klivet in i filmduken och blir del av händelserna på vita duken som detektiven ”Sherlock Jr.” Trots att han somnar under läsningen kan det sägas vara maskinrummets heterotopiska avskildhet som gör både läs- och sovakten möjlig.
- 37 Proposition 1932:47, s. 19. Detta faktum går i linje med en av Foucaults ’grundsatser’ för heterotopiska platser: ”I allmänhet är den heterotopiska platsen inte fritt tillgänglig som en allmän plats.” Foucault 2008a, s. 257.
- 38 Se Richard Wallace & Jon Burrows, *Reel Change. A History of British Cinema from the Projection Box*, Bloomington 2022, s. 19, 35.
- 39 Palladium, uppförd redan 1918, var troligen den första biografen i Sverige med dubbla projektorer. Se Lars Lindström, ”Från kinematograf Lumière till filmstaden”, *Biografen. Katalog till utställningen Biografen på Arkitekturmuseet i Stockholm 8 april–21 maj 1989*, red. Kjell Furberg, Stockholm 1989, s. 20. Från och med åtminstone Göta Lejon (uppförd 1928) blev det standard med tre projektorer för de största biograferna. Se t.ex. ”Sveriges största och modernaste biograf. Göta Lejon har öppnats”, osign., *Biografbladet*, 9, 1928:3, s. 77. Royal (uppförd 1936) var ett exempel på en biograf vars projektorer hade bågglampor som lät sig ”regleras automatiskt”. Se ”De två nya Sandrew-biograferna”, osign., *Biografbladet*, 17, 1936:10, s. 26.
- 40 Jfr Wallace & Burrows 2022, s. 35–43.
- 41 Wallace & Burrows 2022, s. 18; se också s. 17–35.
- 42 Wallace & Burrows skulle inte hålla med om detta. De karakteriserar maskinisternas yrkesutövning som ”slaves to the lamp”. Deras bok – byggd till stor del på intervjuer med maskinister från 1950-talet och framåt – har många förtjänster men drivs enligt min mening av ett ärende som stundtals skymmer sikten: att porträttera de från filmhistorien undanskymda maskinisterna som tappra, oundgängliga och närmast hjältomodiga tjänare i de rörliga bildernas tjänst. Således finns inte en antydning i boken om att maskinisterna skulle ha sysslat med något annat än att projicera film. Detta trots att sådana spår går att finna i delar av intervjumaterialet som publicerats på hemsidan till det forskningsprojektet som bokpublikationen är en del av: <https://cinemaprojectionist.co.uk/items/browse> (hämtad 13.6.2023). För ett exempel på detta se nästkommande not samt det till detta förankrade resonemanget i brödtexten.
- 43 Intervjun genomfördes 2015 inom ramen för forskningsprojektet ”The Projection Project” – som bland annat resulterade i den tidigare citerade boken av Wallace & Burrows

- och kan lyssnas på eller läsas här: <https://cinemaprojectionist.co.uk/items/show/384> (hämtad 13.6.2023).
- 44 Lindberger 1986, s. 43.
- 45 Eyvind Johnson, ”Personligt dokument”, *Ansikten. Självbiografiska skiffer*, red. Fabian Månsson, Stockholm 1932a, s. 187. Johnson talar om sin erfarenhet som biografanställd även i ”Optimism – eller vad?”, *Hågkomster och livsinytryck av svenska män och kvinnor Saml. 13*, Uppsala 1932b, s. 274. Jfr Lindberger 1986, s. 47.
- 46 Foucault 2008a, s. 252.
- 47 Johnson 1932a, s. 187. Händelsen är även inarbetad i romanen, se Johnson 1936, s. 45f.
- 48 Orton 1974, s. 65f.
- 49 Munkhammar 2000, s. 122.
- 50 Vulovic 2009, s. 271; se också 256.
- 51 Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson, Göteborg 2012, s. 352.
- 52 Luigi Pirandello, *Kameran går. Kameramannen Serafino Gubbios dagboksanteckningar*, övers. Vibeke Emond, Lund 1998, s. 7 (originalets kursiv).
- 53 Lindberger 1986, s. 48.
- 54 Åtminstone var detta fallet fram till att ”non-rewind”-systemet introducerades omkring 1960. Detta system innebar att filmremsan automatiskt överfördes på en angränsande spole under det att filmen projicerades. Därigenom behövde filmen inte längre spolås tillbaka efter att den visats. Se Wallace & Burrows 2022, s. 45ff. Övergången till digital projektion under 2000-talet innebar givetvis också att maskinstryket fundamentalt förändrades. Se *ibid.*, s. 169–206.
- 55 Att spolmaskinen inte återfinns i maskinrummet utan i det angränsande ”spolrummet” är historiskt korrekt: fram till att nitratfilmen fasades ut var spolmaskinen p.g.a. brandrisken för det mesta placerad i ett separat rum. Se Wallace & Burrows 2022, s. 26. I romanen framgår explicit att en av Olofs arbetsuppgifter på biografen är att ”spola film”, Johnson 1936, s. 34.
- 56 *Lagerlöfs Homeros. Odysséen*, övers. Erland Lagerlöf, red. Jan Stolpe, Stockholm 2012, s. 20.
- 57 På det fjärde året blir Penelope ertappad och tvingas fullborda väven. Hon låter då anordna en pilbågestävling med Odysseus både mot löftet att vinnaren får äkta henne. Odysseus deltar i hemligheten, vinner tävlingen och dödar sedan friarna.
- 58 Rebecca Harrison, ”The Coming of the Projectionettes. Women’s Work in Film Projection and Changing Modes of Spectatorship in World War II British Cinemas”, *Feminist Media Histories*, 2, 2016:2, s. 57, 62.
- 59 Raisbeck 2018, s. 67.
- 60 Spinnrocken ägs av Hallwylska museet. Bild: Wikimedia Commons.
- 61 Projektorn ägs av Tekniska museet. Bilden hämtad (13.6.2023) från: <https://digitaltmuseum.org/021026349332/filmprojektor>.
- 62 Spolmaskinen ägs av Vänersborgs museum. Bilden hämtad (13.6.2023) från: <https://digitaltmuseum.org/011025168124/spolmaskin>.

- 63 Spolmaskinen ägs av Västernorrlands museum. Bilden hämtad (13.6.2023) från: <https://digitaltmuseum.org/0210211789574/spolmaskin>.
- 64 Jfr Kostas Myrsiades, *Reading Homer's Odyssey*, Lewisburg 2019, s. 105.
- 65 Det råder oenighet kring när de homeriska eposen nedtecknades och delades upp i "sånger", men Gregor Bitto menar att detta "most likely [can] be attributed to Alexandrian scholarship", det vill säga under hellenismen. Bitto, "Alexandrian Book Division and its Reception in Greek and Roman Epic", i *Structures of Epic Poetry. Volume 1: Foundations*, red. Christiane Reitz & Simone Finkmann, Berlin & Boston 2019, s. 156. Bitto diskuterar de olika positionerna i frågan på s. 134ff. Att de homeriska eposens "sånger" nedtecknades på ett motsvarande antal bokrullar, se också Andrew Zissos, "Closure and Segmentation. Endings, Medial Proems, Book Divisions", i red. Reitz & Finkmann 2019, särskilt s. 562.
- 66 För en utförlig diskussion om hur rapsodernas framföranden (och förberedelser) gick till under arkaisk, klassisk respektive hellenistisk tid, se Christos C. Tsagalis, "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Archaic and Classical Periods", i *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrators, and Characters*, red. Jonathan L. Ready & Christos C. Tsagalis, Austin 2018, s. 29–75 och Christos C. Tsagalis, "Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Hellenistic Period", i red. Ready & Tsagalis 2018, s. 98–129, särskilt s. 120.
- 67 Roland Barthes, "Från verk till text", övers. Thomas Andersson och Aris Fioretos, *Kris*, 8, 1984:28, s. 50, (min kursivering).
- 68 Sagens fullständiga titel är "(Sagan om de själiska nöjenas och den andliga flärdens land eller Möte med Spanjorskan.)" Johnson 1937, s. 140 (originalets kursiv).
- 69 Johansson 2021, s. 144f.; Orton 1974, s. 68.
- 70 Johansson 2021, s. 144.
- 71 Jfr Roland Barthes, "Författarens död", övers. Agneta Rehal Johansson, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 48, 2018:3, s. 5–8.
- 72 Jag tänker här på exempelvis den mycket populära "pomodoro"-tekniken, utvecklad av Francesco Cirillo på 1980-talet och döpt efter den tomatlika kökstimer Cirillo gjorde bruk av som universitetsstudent, genom vilken man arbetar eller studerar i (vanligtvis) 25-minutersintervall följt av korta pauser. Se <https://francescocirillo.com/products/the-pomodoro-technique> (hämtad 13.6.2023).
- 73 Det är särskilt i en scen i *Här har du ditt liv!* som Vulovic observerar vindsrummets betydelse. I scenen finner och läser Olof socialistisk litteratur på en vind, vilket leder till att han konfronterar chefen för det sågverk han arbetar vid. Vindsrummet blir därmed "platsen för en själslig förändring" inom Olof, skriver Vulovic. Vulovic 2009, s. 270. Mer precist är vindsrummet en av flera *kronotoper* (begreppet, med den ordagranna betydelsen "tidrum", är hämtat från Bachtin) som Vulovic identifierar som berättartekniskt betydelsefulla i Johnsons (och Rudolf Värnlunds) mellankrigsromaner. Vulovic begreppsliggör bland annat också vägen, trappan och måltidsplatsen på detta sätt i sin undersökning. Se *ibid.*, s. 38ff., 52, 213.
- 74 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Elisabeth Mansén, Lund 2012, s. 14.

## ABSTRACT

Johan Klingborg, Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University

The Author at Work: The Projection Room as Heterotopia in Eyvind Johnson's *The Novel about Olof* (Författaren i arbete. Biografens maskinrum som heterotopi i Eyvind Johnsons *Romanen om Olof*)

The sociological understanding of Swedish proletarian literature usually goes like this: in order to become a working class author the 'proletarian' writer paradoxically needs to abandon labor. While Eyvind Johnson's four-part autobiographical *Künstlerroman The Novel about Olof* (1934–37) at first glance appears to follow that trajectory, this article shows how a particular line of work—namely, the work as a projectionist—in fact plays a fundamental role in the protagonist's development towards writerly consciousness.

The article takes as its point of departure the pivotal closing sequence of the third part, in which Olof, employed as a projectionist, starts to read an edition of the *Odyssey* during the screening of a film. Through a media-archaeological analysis of that scene, the article argues that Olof is reading in the projection room because historically it has functioned precisely as a space for reading. Not only was the projection room secluded and out of reach from the mechanisms of perception control in the auditorium; it also granted a livelihood without claiming all of the worker's attention. In the words of Michel Foucault, the projection room can thus be regarded as a *heterotopia*—i.e. a space that simultaneously stands in relation to, and inverts, the power dynamics of all other spaces—both with regard to the cinema building and to capitalist society at large.

The article shows how Olof's willingness and ability to read is indeed connected to his access to this heterotopian space for reading. Moreover, it argues that Olof is reading the *Odyssey* specifically because the Homeric epic is analogous to the tasks of the projectionist. The repetitive labor of the projectionist makes them a Penelope figure: the former is repeatedly winding and rewinding, while the latter is continually weaving and unweaving.

Keywords: projection room, heterotopia, Eyvind Johnson, media archaeology, proletarian literature