



Dragomanen

19/2017

Förflutet och bevarat



Dragomanen

Årsskrift utgiven av
Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul &
Föreningen Svenska Istanbulinstituts Vänner
19/2017



Redaktör och ansvarig utgivare:
OLOF HEILO

Biträdande redaktör:
DANIEL HENNINGSSON

ISSN 1402-358X

© 2017 Dragomanen, författarna och fotograferna

Omslagsfoto framsida: Den tyska fontänen på Hippodromen. I bakgrunden Sultanahmet-moskén.
Foto Olof Heilo 2017.

Omslagsfoto baksida: Taket i den s.k. *kubbeli*-salongen i Pera Palace Hotel. Foto Jumeirah Group,
hämtad från <https://jumeirah.assetbank-server.com> (ID 2233) och återgiven med vänligt tillstånd av
hotellet.

Tryckeri: DanagårdLiTHO, Ödeshög 2017

Dragomanen erhålles vid medlemskap i Föreningen Svenska Istanbulinstitutets Vänner
www.istanbulvanner.se

Innehåll

Förord OLOF HEILO	5
Med Karl XII i Osmanska riket ULF ZANDER	9
Två anatoliska mattfragment i Nordiska muséets samlingar ULLA-KARIN WARBERG	25
Storärkeologi för storstaden FREDRIKA TEVEBRING	35
Fontenen med det gyldne taket TONJE HAUGLAND SØRENSEN	45
Osman Hamdi Bey och berättandet genom historiska lager GERTRUD OLSSON	57
"Back to Glory" SUSANNA CARLSTEN	71
"Mai vite dale svenske" HELENA BODIN	89
Oskuldens museum och konstruktionen av minnen BJÖRN MAGNUSSON STAAF	105
Recensioner	120

Förord

Om att söka det beständiga i en föränderlig tid

OLOF HEILO

Redaktör och biträdande direktör, SFII

Kanske har vi aldrig varit så moderna som när Jules Verne skrev *Jorden runt på 80 dagar*. På 1860-talet, när Stanley mötte Livingstone i Ujiji, Johann Strauss komponerade den första världsschlagern, och den osmanske sultanen Abdülaziz turnerade Europas världsutställningar i en privat järnvägsvagn för pengar som hans undersåtar aldrig skulle kunna betala tillbaka, var världen full av optimism och framstegstro. Medan energiska entreprenörer lade den första transatlantiska telegrafkabeln, byggde Suezkanalen och planerade Orientexpressen, avskaffade Japan shogunatet, Ryssland livegenskapen och USA slaveriet. Moderniteten var – kunde det åtminstone ännu förefalla – en global angelägenhet och inte enbart ett utslag för västlig kolonialism eller kulturimperialism. Det osmanska riket befann sig självt i den mest intensiva fasen av arbetet med *Tanzimat*-reformerna som skulle kulminera i 1876 års konstitution.

Kanske var det också foljdriktigt att det var i just denna värld som Heinrich Schliemann (1822–90) begav sig till Osmanska riket för att hitta Troja. Som Alf Henrikson uttryckte saken låg det en ödets ironi att han faktiskt hittade sagan i en tid då forskningen på bred front började ifrågasätta densamma. Men fast Schliemann kan förefalla som en anakronism var han i högsta grad modern: på samma sätt som Viollet-le-duc (1814–79) historicerande arkitekter ansåg sig föra de gamla byggmästarnas konst vidare med hjälp av ny teknik, och khediven Ismail av Egypten yrkade på att Kairos nya operahus måste inscenera Verdis *Aida* (1870) med genuina artefakter, skulle Schliemann ställa en splitter ny svensk uppfinning i de gamla trojanernas tjänst: dynamiten. Han sprängde glatt bort kulturlager som inte intresserade honom för att hitta den antik han drömde om,

inklusive en del av det som möjligen kan ha varit Priamos' stad. I så måtto var Schliemanns Troja en konstruktion av den moderna världen i mycket högre grad än av myten. Samma naiva positivism skulle smitta av sig på den unge Freud när han föreställde sig psykoanalytikern som en själslig arkeolog – en tankefigur han senare problematiserade – och i själva verket är muséet som företeelse svårt att tänka sig utan den moderna föreställningen om det historiska föremålet, räddat ur tidens ström och isolerat bakom monterglaset.

Paradoxalt nog skulle man alltså kunna hävda att ingen historisk epok varit mer besatt av det förgångna än den moderna eran. Kanske var det helt enkelt så att historien i modern mening uppstod ur känslan av att ha lämnat det förgångna bakom sig, och att det i denna distans också uppstod en attraktion mellan bilden av det förgångna och det betraktande nuet. Medan anhängare av politisk, social och teknologisk förändring sökte stöd och legitimation i berättelser om svunna storhetstider, bereste konstnärer och forskare världen för att dokumentera uttryck av liv som ännu föreföll orörda av industrialisering och modern urbanitet. Inte bara Schliemanns antikromantik utan även Orientalismens exotiseringar kan i vissa fall sägas börja redan på hemmaplan, när man sökt fånga och bevara lokala kulturyttringar på väg att svepas bort. Det förklarar både den fascinerande dynamik och förskräckande enkelspårighet som skulle kasta det sena 1800-talets värld in i det tidiga 1900-talets kriser.

Det är i denna värld som vi själva kastas in i årets nummer av *Dragomanen*. Vi börjar i Sverige, där Ulf Zander inleder med en artikel om hur framför allt Verner von Heidenstam (1859–1940), Harald Hjärne (1848–1922), och den ”siste dragomanen” Johannes Kolmodin (1884–1933) sökte förstå och skildra Karl XII:s vistelse i Osmanska riket 1709–14. Ulla-Karin Warberg tar vid och berättar om de anatoliska mattfragment som deras samtida, dragomanen och samlaren Fredrik Robert Martin (1868–1933), donerade till Nordiska muséet, och som efter många år i magasin förefaller som en tidskapsel till hans tid lika mycket som till mattornas egen. Från Stockholm går färden till Berlin, som i slutet av 1800-talet drog nytta av de vänskapliga kontakterna mellan Tyskland och Osmanska riket när det byggde upp sina antiksamlingar under ledning av bland annat Carl Humann (1839–86) och Theodor Wiegand (1864–1936); om detta berättar Frederika Tevebring, som var stipendiat vid SFII hösten 2016. I samma ärende för oss Tonje Haugland Sørensen vidare till Istanbul, där den tyska vänskapen resulterade i Wilhelm II:s neobysantinskt historicerande brunn på Hippodromen (1901). I anslutning till dem båda berättar Gertrud Olsson

om den osmanske statsmannen, konstnären, arkeologen och samlaren Osman Hamdi Bey (1842–1901) som inte bara dokumenterande försvinnande uttryck av osmanskt liv i sina målningar, utan även byggde upp Osmanska rikets första muséer. Väl ankomna i den senosmanska huvudstaden för oss Susanna Carlsten till det klassiska hotellet Pera Palace (1892), som nyligen genomgått en renovering där myt och historia visat sig svåra att skilja åt. Besökarens syn- och inte minst hörselintryck av Istanbul vid tiden kring 1900 är ämnet för Helena Bodins artikel om de fyra skandinaviska författarinnorna Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–81), Amalie Skram (1846–1905), Elsa Lindberg-Dovlette (1876–1944) och Stéphanie Beyel (d. 1958). Björn Magnusson Staaf sätter punkt med en unik hybrid av litteratur och museum, *Oskuldens museum* av Orhan Pamuk (2008) som han ägnat ett år vid SFII åt att studera; när han presenterade artikelinnehållet på en institutsföreläsning i maj var nobelpristagaren själv närvarande. I all sin samtidighet berör det numrets övergripande funderingar kring minne och identitet, reception och konstruktion, tradition och modernitet. Kanske är det också i denna skärningspunkt som vi någonstans kommer Istanbul – Trojas levande fortsättning – närmast.

För sin egen fortsättning står i år *Dragomanen* själv, som i skrivande stund kan blicka tillbaks på en fyrtioårig historia. De första tjugo åren hette den kort och gott *Meddelanden* och redogjorde för verksamheten vid SFII, berättade om kommande aktiviteter och gjorde sin nordiska läsekrets bekant med artiklar och essäer av forskare och skribenter med anknytning till institutets ämnesområden. Men på två gånger tjugo år hinner mycket hända. Idag är SFII inte enbart en hemvist för nordiska forskare utan även en mötesplats för forskare i sitt turkiska vördland och profilerar sig lokalt och internationellt. Informationsteknologin ställer nya krav på synbarhet, men också på reaktionsförmåga, och för att nå ut snabbt och brett räcker en tryckt årsskrift inte längre till. *Dragomanen* har därför fått sällskap av en svensk-, turkisk-, och engelskspråkig online-bulletin som heter *Kalabalık!* och som kommer att ta över den mera löpande informationen om utlysningar, evenemang, forskare och stipendiater, varvat med kortare resuméer, intervjuer och forskningsredogörelser. Den beräknas utkomma två till tre gånger om året, och kan besökas och läsas på vår hemsida, srii.org.

Dragomanen däremot för vidare den funktion den utvecklat som institutets årsskrift och förmedlare av kulturella och akademiska perspektiv mellan Norden och Istanbul. Det är ett koncept som vi hoppas ska kunna hålla i tjugo år till – även i en föränderlig värld.



Fornforskaren, museiintendenten och konstnären Gustaf Brusewitz (1812–99) var en av många i sin samtid som fascinerades av Karl XII:s vistelse i Osmanska riket, vilket bland annat framgår av hans målning "Kung Karl XII i Bender".¹

¹ Hämtad den 10 augusti 2017 från http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustaf_Brusewitz_-_Kung_Karl_XII_i_Bender.jpg

Med Karl XII i Osmanska riket

Några historiografiska anteckningar

ULF ZANDER

Professor i historia, Lunds universitet

”Över ingen period av Karl XII:s historia har hittills dunklet legat så tätt som över åren 1709–1714, tiden för konungens vistelse i Turkiet”, skrev historikern Arthur Stille 1918. Hans bidrag i den monumentala skrift som utgavs till 200-årsminnet av kungens död var ett av de första försöken att bringa ökad klarhet i denna dittills sällan utförligt behandlade del av den sena stormaktstiden.¹ Med tanke på den centrala roll som Karl XII hade i svensk historieskrivning i allmänhet och i den så kallade nya skolan – vars företrädare vände sig mot den huvudsakligen negativa tolkningen av kungen som utmärkt den gamla skolan – var Stilles initiativ föga förvånande. Vid en tidpunkt då objektivitet och nationellt uppbyggliga ämnen ofta gick hand i hand var kung Karl, den tragiske hjälten vars fall även var den svenska stormaktens, ett ständigt återkommande tema. Fokus låg mestadels på kungen som fältherre. Mycket uppmärksamhet ägnades åt såväl triumfer på slagfälten som Narva 1700, Fraustadt 1706 och Holowczyn 1708 som nederlag som Poltava och Perevolojtina 1709. Ett annat ämne som ägnades mycken uppmärksamhet var Karl XII:s död 1718.

Forskare har återkommande konstaterat att under Karl XII:s regentperiod intensifierades utan tidigare motsvarighet kontakterna mellan Sverige och det osmanska riket, oavsett om fokus har riktats mot politik och diplomati eller konst och kultur.² Det innebar emellertid inte att karolinerkungens tid i Bender avsatte särdeles många texter före sekelskiftet 1900. Det tycks ha varit svårt att

¹ Stille, 1918, 341.

² Se t.ex. Zettersteen, 1941, 8–11; Åberg, 1967, 104; Ådahl, 1990, 103–115.

väcka entusiasm för perioden mellan nederlagen i Ryssland 1709 och den äventyrliga ritten från Pitești till Stralsund 1714, antagligen beroende på att denna femårsperiod inte gav några synliga politiska eller militära resultat. Ett mönster med fokus på "den otidsenlige äventyraren" som etablerades i och med Voltaires hyllningsskrift från 1731 bidrog till att tiden i Bender fick ett fokus på det anekdotiska på det politiskt relevantas bekostnad.³ När nationalisten och tillika Hitler- och Mussolini-beundraren Per Engdahl skrev en längre uppsats i *Karolinska förbundets årsbok* 1930 beklagade han sig över att den turkiska perioden inte bara var så lite utforskad utan också missförstådd, eftersom den bäst förstods som "en målmedveten jakt efter den flyende lyckan".⁴ Flera av de skribenter som skrev med en större publik i åtanke behandlade förvisso kungens vistelse i Bender, men rubriker som "Sultanens fånge" speglar att de inte menade att det var en tid att yvas över.⁵ Andra, som C. O. Nordensvan, valde att, med undantag för kalabaliken i Bender, helt och hållet förbigå Karl XII:s tid i det osmanska riket för att istället rikta fokus mot den samtidiga händelseutvecklingen i norra Europa.⁶ Att mönstret i allt väsentligt har bestått slogs fast i det tidiga 1990-talet. Jan Lindegren beklagade då att såväl professionella historiker som andra som skrivit om Karl XII har bidragit till en "kronologisk skevhet" genom att huvudsakligen intressera sig för händelseutvecklingen fram till Poltava, medan åren därefter lämnats därhän med undantag av ett fåtal episoder som "fångslat fantasin".⁷

Några undantag från regeln finns dock att finna från det sena 1800-talet och framåt. År 1875 disputerade Carl Lind på avhandlingen *Carl XII i Turkiet*. Gustaf Noring, som i unga år reste till Turkiet och konverterade till islam under namnet Ali Nouri, bedrev i slutet av 1800-talet arkivforskning i Turkiet kring Karl XII:s tid där.⁸ Vid samma tid gjorde orientalisterna Fredrik Robert Martin, med bidrag från ecklesiastikdepartementet, forskningsresor i Karl XII:s fotspår i Ryssland och Turkiet innan han fick tjänst som dragoman i Konstantinopel

³ Hjärne, 1918, 26.

⁴ Engdahl, 1930, 78, 87.

⁵ Kuylenstierna, 1925, 138; Bengtsson, 1936, 361.

⁶ Nordensvan, 1918, 220–265.

⁷ Lindegren, 1992, 173–174.

⁸ Jarring, 1976, 7–18.

1904.⁹ I det tidiga 1900-talet författades även andra studier över kungens och hans närmastes tid i Turkiet samt om ”Karl XII:s orientaliska kreditorer”.¹⁰ Det var emellertid först därefter som forskningen om Karl XII och det osmanska riket tilltog markant. Så småningom resulterade den i en uppsats i *Karolinska förbundets årsbok* om Prutfälttåget och den efterföljande freden av den turkiske historikern A. N. Kurat.¹¹ Han författade även ett mäktigt arbete på turkiska från 1943. Värld att nämna är även Eric Tengbergs doktorsavhandling *Från Poltava till Bender. En studie i Karl XII:s turkiska politik 1709–1713* från 1953.

Syftet med denna text är varken att tillhandahålla ny information om åren i Bender eller bidra med en uttömmande genomgång av all forskning som har gjorts på området. Istället ämnar jag med utgångspunkt i författaren Verner von Heidenstam, historikern och politikern Harald Hjärne samt diplomaten och språkmannen Johannes Kolmodin resonera kring de olika sätt som Karl XII och karolinerna respektive osmanerna beskrivs i några av de texter som dessa personer skrev om Karl XII i Turkiet. De hade förvisso olika yrkesroller och syftena med de artiklar och böcker som de skrev var följaktligen olikartade, men det finns intressanta samband och förbindelselänkar dem emellan som gör dem relevanta att studera i ett och samma sammanhang. Till exempel markerade Harald Hjärne återkommande sin identitet som historiker i kontrast till Verner von Heidenstams fiktion. I många avseenden märktes också denna skillnad i deras respektive verk, men det fanns också flera förenande band mellan Heidenstams och Hjärnes sätt att förhålla sig till Karl XII.¹² Heidenstam och Kolmodin hade en gemensam vän, Fredrik Böök, som delade deras stora intresse för Karl XII. En annan av Kolmodins nära vänner var Erland Hjärne, Haralds son, som även han sedermera blev professor i historia. Harald Hjärne var Kolmodins historieprofessor, och de behöll kontakten efter att den senare avslutat sina studier, vilket bland annat markerades av att han medverkade med uppsatsen ”De fornsvenska Volga-färderna” i *Historiska studier*, den festskrift till Harald Hjärne som utgavs i anslutning till dennes 60-årsdag 1908.

⁹ Hedin, 1998, 66–69; Björk, T., 2011, 149.

¹⁰ Se t.ex. Westrin, 1900, 1–56; Quennerstedt, 1910, 166–204; Almqvist, 1911, 206–232; Stille, 1918, 341–412.

¹¹ Kurat, 1939, 75 ff.

¹² Se t.ex. Lönnroth, 1959, 107–108; Zander, 2001, 120–122.

Nationalism och orientalism

Heidenstam, Hjärne och Kolmodin levde och verkade i nationalismens era och arbetade i mångt och mycket för att inskräpa nationella värden. Samtidigt var ingen av dem viljelösa megafoner för okritiska nationella självförhållanden. Som ett flertal bedömare klargjort var Heidenstam ingalunda konsekvent i sin hållning till det nationella, men han återkom till behovet av en patriotisk väckelse som skulle borge för att socialismen inte fick fäste i Sverige. Till exempel gick han i "Om svenskarnes lynne" från 1896 tillrätta med rådande svenska brister och tillkortakommanden som stod i skarp kontrast till den karolinska tiden.¹³ När han de följande åren gav sin bild av Karl XII:s regentid i *Karolinerna* utmärktes den inte av någon entydig hjältebild av härskaren och hans folk. Även om det ingalunda saknas förebilder i novellsamlingen sökte han undvika glorifierande framställningar av kriget i kollektivets namn. Det var inte staten eller nationen som förtjänade lovord utan individer, då som nu.¹⁴

Även Johannes Kolmodin betonade vikten av självkritik när han 1915 höll ett föredrag under rubriken "Fosterlandet och vi". Bakgrunden till talet bör förstås mot bakgrund av det pågående första världskriget, vilket bidrog till att Kolmodin återkommande reflekterade över främst Finlands, Sveriges, Turkiets och Tysklands roller i det pågående dramat. När Turkiet gick med i kriget på Tysklands sida vände han och vännen H. S. Nyberg sig starkt mot ententens stridsrop om att turkarna skulle kastas ut ur Europa och att Konstantinopel borde bli en rysk stad. Den från ryskt håll framförda tanken på att Moskva var ett tredje Rom och en direkt arvtagare till Bysans förkastade de och framhöll att rysk kultur och tradition sällan eller aldrig kunde mäta sig med den osmanska. Som Tysklandsvän beklagade Kolmodin, i likhet med många samtida, den rådande situationen där få svenskar tycktes vara villiga att på allvar försvara nationella värden till skillnad från grannen i söder. I sitt föredrag liknade han Sverige vid ett land som var insnärjt i spindelväv och närmast sjukligt ointresserat av utvecklingen i omvärlden. Sådan kritik var, påpekade han, förvisso olustig att yttra, men nödvändig om man ville få uppmärksamhet i ärendet för dagen:

¹³ Heidenstam, 1896, passim.

¹⁴ Björck, 1946, 87, 186. Se även, Luthersson, 2017, 344–348.

försvarsfrågan. Såväl "Fosterlandet och vi" som andra texter författade av Kolmodin påvisar att det Sverige som han önskade värna inte hölls samman av en specifik "ras" utan av kulturella uttryck och manifestationer, som i sig inte var värda mer än någon annan stats eller nations motsvarigheter.¹⁵

Harald Hjärne var den kanske främste representanten för den karolinska aktivismen. Företrädarna för den så kallade nya skolan vände sig, som sagt, mot den huvudsakligen kritiska bild som den gamla skolans företrädare hade gjort till sin under 1800-talet. Karl XII var för Hjärne och många av hans samtida ett historiskt exempel som manade till nutida handling. Ställd inför vad han uppfattade som ett barbariskt ryskt och slaviskt hot hänvisade han till att det svenska försvaret måste ryckas upp ur den förlamning som varvats med "krampaktigt öfvermod" i Karl XII:s efterföljd. Anjala och Sveaborg var skamliga minnen som tjänade sin funktion i nuet såsom varnande exempel. Sverige och dess härmakt skulle, manade Hjärne, vara beredd att vid behov försvara den europeiska, eller snarare, germanska civilisationen. Visserligen varnade han inför alltför överdrivna hotbilder av den ryska björnen, men framträdde som en konsekvens av den österländska fara som han återkommande hänvisade till som en ivrig försvarsvän.

Resonemanget skall inte förstås som att Hjärne menade att det inte fanns några skarpa skiljelinjer mellan vetenskaplig verksamhet om händelser i det förflutna och politiska slutsatser i nuet eller mellan källkritiskt solida observationer å ena sidan och (allmän)mänskliga utvecklingslinjer å den andra. Med skarp blick kunde Hjärne som få andra avslöja nationalismen som ideologi på ett sätt som förebådade den nationalismforskning som hade sin höjdpunkt i det sena 1900-talet. Som litteraturvetaren Staffan Björck noterat vore det fel att kalla Hjärne för nationalist, inte minst på grund av att han betraktade nationalisternas anspråk "med största kyla och finner dem allt annat än självklara".¹⁶

Även vad gäller Karl XII hade Hjärne en skarp analytisk blick som absolut inte fick grumlans av en vilja att se den svenske kungen i en bättre dager än vad det historiska materialet tillät. Hjärne vände sig med skärpa mot alltför stort fokus på personen Karl XII. En inriktning på enskilda aktörer fick inte ske på bekostnad av andra historiska gestalter och strukturella förhållanden, underströk han. Likaså manade han till en förnyelse av forskningen genom komparationer

¹⁵ Kolmodin, 1915, 8–9. Se även, Kahle, 1991, 83; Özdalga, 2005, 148–149.

¹⁶ Björck, 1946, 66.

med grannländerna. Som bland andra Eli F. Heckscher konstaterat var Hjärne i huvudsak en syntetiker som inte i första hand intresserade sig för att samla tidigare okänt och obearbetat källmaterial, men icke desto mindre låg frågan om arkiv och material honom varmt om hjärtat. Svensk historia fick aldrig bli sig *selv nok* genom att historiker och andra gav vika för nationell chauvinism eller en även i övrigt geografisk inskränkthet. Den sena stormaktstiden skulle fortfarande att "höljas af fördomar och falsk känslsamhet" så länge svenska historiker inte intresserade sig för att sätta sig in i framför allt Polens, Rysslands, Ungerns och Turkiets historia.¹⁷ Svenska historiker uppmanades således att i högre grad söka sig till utländska arkiv för att få nya perspektiv på den egna nationens historia. Hjärne föregick med gott exempel då han lärde sig ryska, reste flitigt till arkiv i Östeuropa och skrev om rysk, brittisk och japansk historia.¹⁸

Den komplexitet som Hjärne och flera med honom gav uttryck för bortom de hyllningar av Karl XII som passade väl in i den nationalistiska retoriken är väl värd att ha i åtanke när analysen är särskilt inriktad på hur han, Heidenstam och Kolmodin beskrev såväl "vi" i form av Karl XII och karolinerna som "de andra", i detta fall osmanerna. Som bekant blev Orienten, i enlighet med Edward Saids analys i den inflytelserika studien *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* från 1978, ofta utformad som en fantasi, en västerländsk konstruktion som fungerade som en projektionsyta för att påvisa det rationella västerlandets förtjänster på den irrationella Orientens bekostnad. Konstnärer och författare tecknade således "vi" genom att understryka "de andras" underlägsenhet i relation till det västerland vars dominans tilltog under 1800-talets andra hälft på grund av industrialisering, modernisering, kolonialism och en alltmer tävlingsinriktad nationalism, vilken ofta hade uttalat rasistiska förtecken.¹⁹

Uttryck för orientalism saknades förvisso inte i Sverige kring sekelskiftet 1900. Till exempel har historikern Åsa Karlsson noterat de tillägg och förstärkningar som August Quennerstedt, professor i zoologi och naturalhistoria vid Lunds universitet och en hängiven Karl XII-beundrare, gjorde i samband med utgivningen av den dagbok som prästen Sven Agrell fört under sina år i det osmanska riket på 1710-talet. Några av Agrells texttrader "kryddades" i Quennerstedts förord med nedsättande uttryck som "tjockläppade morianer" och

¹⁷ Hjärne, 1902, IV.

¹⁸ Heckscher, 1940, 136–138, 141–145. Se även Zander, 2001, 73; Björk, R., 2012, 59–105.

¹⁹ Said, 1993, passim.

”turbangubbar” samt slutsatsen att Agrell var en lugn observatör av ett samhälle som präglades av omoral, snöd vinning, slentrian och brist på planering.²⁰ Quennerstedt återfinns inte hos Said men passar väl in i den palestinsk-amerikanske litteraturvetarens analys.

Att den orientalistiska tankefiguren var vanligt förekommande får inte göra oss blinda för resultat som pekar i en annan riktning. Många av de västerlänningar som reste till och/eller skrev om länder i Orienten hyste ett genuint intresse för de kulturer och människor som de stiftade bekantskap med och var därför inte benägna att tillämpa stereotypa beskrivningar av Österlandet och dess invånare.²¹ Likaså kunde båda positionerna återfinnas hos en och samma person. Till exempel gav målaren Egon Lundgren såväl i akvareller som i skrift uttryck både för orientalistiska stereotyper och för inkännande skildringar av människor i främmande länder. Han tvekade heller inte att mot slutet av sin levnad anmärka på svenska tillkortakommanden i relation till många andra platser i såväl Europa som Asien som han hade levtt i under stora delar av sitt vuxna liv.²² En liknande hållning intog den tidigare nämnde Fredrik Robert Martin, som avfärdade många förhärskande europeiska stereotyper om Orienten som blott och bart fantasier, inklusive uppfattningen att den osmanske sultanen var en ”bloddrypande tyrann”, vilket inte var en uppfattning som delades av turken i gemen.²³

Osmaner och karoliner hos Heidenstam

En annan person som i det sena 1800-talet gärna vände blicken österut för att få inspiration var Verner von Heidenstam. Årtiondena kring sekelskiftet 1900 har ofta beskrivits ömsom som en period av fred och välstånd, ömsom som en era då sociala problem och klassmotsättningar samexisterade med en alltmer tävlingsinriktad och aggressiv nationalism. Heidenstam, har det hävdats, flydde i flera roman- och diktprojekt den problematiska nutiden. I debutverket och diktsamlingen *Vallfart och vandringsår* (1888) och i *Endymion* (1889) ställde han

²⁰ Karlsson, 1998, 73–74.

²¹ Se t.ex. Kahle, 1993, 7–8; Özdalga, 2005, 132–133.

²² Zander, 2008, 249–267. Se även Luthersson, 2017, 95–98, 170–174.

²³ Björk, T., 2011, 149.

ett annat rum, Österlandet, i skarp kontrast till en västerländsk utveckling som inte låter sig hejdas. Litteraturvetaren Peter Luthersson menar att *Vallfart och vandringsår* framför allt utmärks av att Heidenstams lovord av Orienten står i skarp kontrast till den västerländska modernitetsiver som hotar att förstöra Österlandet oföränderlighet och dvalaliknande tillstånd. "Hos mig", fortsätter Luthersson, "uppstår en misstanke om att han gillar Öst mest för att kunna tycka illa om Väst och om att han överdriver dekonstruktionen i och av Öst för att den realitet som han mötte under sin färd i Orienten inte i tillräcklig mån svarade mot hans fantasi om Öst, mot hans drömbild."²⁴

Som Martin Kylhammar noterar i en skarpsynt närläsning av *Endymion* såg Heidenstam det östra Medelhavsområdet mindre för vad det var och mer som ett område med stor potential där västerlänningar, såsom de amerikanska huvudkaraktärerna Harven och Nelly, har mycket att lära om de öppnar sina sinnen. Ger de sig bara hän det goda, enkla livet kan de se Orienten som den pastoral idyll som den fortfarande är. Problemet är att romanens Damaskus är en utopi, ett land som inte finns någonstans: "Orienten är Endymion, en sovande skönhet, 'kvinnlig' och passiv", konstaterar Kylhammar.²⁵

Även litteraturvetaren Christine Sarrimo har anknutit till föreställningar om kön i en analys av Heidenstams författarskap. När hon jämför *Endymion* med den roman i vilken Heidenstam reste i tid, *Karolinerna*, påminner hon om likheterna mellan folktribunen Emin, hjälten i den förstnämnda boken, och Karl XII. Båda beskrivs "med könsmässiga markörer som av tradition tillskrivs det kvinnliga". Således könskodas både Orienten och hjältekonungen som kvinnor, men i jämförelsen mellan *Endymion* / Emin och *Karolinerna* / Karl XII finns ytterligare aspekter att ta hänsyn till som återkommande kan knytas till av- och påklädning. Ingen av förgrundsgestalterna är fysiskt imponerande, men båda imponerar genom sina gärningar. Sarrimo konstaterar dock att skillnaderna är betydande. Medan Emin förblir mystisk, gåtfull och främmande, förkroppsligar kungen och hans soldater specifikt svenska egenskaper med särskilt fokus på fattigdom, försakelser och ett nära band mellan folk och härskare.²⁶

I *Karolinerna* blir skillnaderna mellan det svenska och det österländska aldrig tydligare än i mötet mellan svenska och österländska kvinnor i kapitlet "Dumma

²⁴ Luthersson, 2017, 48. Se även Österberg, 1994, 28–33.

²⁵ Kylhammar, 1993, 54–73, citat 68. Se även Kahle, 1993, vii–xviii.

²⁶ Sarrimo, 2008, 148–153, citat 149.

svenskan” i vilket Heidenstam skildrar en svensk slavinna i Konstantinopel. Hon är inte särdeles klipsk men sköter sina uppgifter efter bästa förmåga och sörjde inte sitt öde: ”Hon längtade icke och hoppades icke”, skriver han, och fortsätter beskriva hur hon däremot retar sig alltmer på allt det som är främmande och fåfängligt i hennes omgivning. När hon varseblir sin annorlundahet och oskicklighet i jämförelse med de lokala, sköna och smidiga danserskorna inser hon sin funktion som föreställningens narr, men får till slut hjälterollen då hon lyckas kasta iväg en korg, där skorpioner och en orm dväls, dolda under frukten, om än till priset av sitt liv.²⁷

Visserligen får hjältemodiga svenska kvinnor hos Heidenstam inte samma konungsliga erkännande som männen, och de kan heller inte konkurrera med sina ”orientaliska” systrars förförelsekonster, men deras lojalitet, hederlighet och mod står i en klass för sig. När Sarrimos jämförelse utsträcks till att även inkludera synen på svenskar och turkar i *Karolinerna* i allmänhet är det uppenbart att det inte finns mycket kvar av det österland som Heidenstam så romantiskt skildrade i *Vallfart och vandringsår* och *Endymion*. Medan svenskarna på plats i det osmanska riket så gott som utan undantag agerar klanderfritt är deras värdar inte att lita på.²⁸ Rollerna har således blivit de ombytta i *Karolinerna*. Det framgår även av skildringen av de svenska militärer som på plats i Bender – eller för den delen i sibirisk fångenskap – blir varse och hyllar ”svenska” värden och traditioner. Medan Orienten i *Endymion* ännu inte var besudlad av ekonomism och snöd pengavinning är det i *Karolinerna* turkarna som har låtit sig köpas till skillnad från svenskar som sällan eller aldrig låter sig distraheras av lyx och annan grannlåt. Istället låter Heidenstam oss förstå via flera av karaktärerna i *Karolinerna* att fattigdom i sig är en dygd, vilket också präglar berättelsen om Gustaf Celsing som frivilligt åtar sig det föga avundsvärda uppdraget att presentera en böneskrift för sultanen. Han är ovillig är att byta ut sina enkla, svenska kläder mot den guldglänsande, orientaliska klädedräkten. Fattigdomen är ett signum med moraliska implikationer: det är armodet som gör svenskarna svenska. ”Med paradigmatiskt åskådlighet gestaltas här mötet mellan orienten och Sverige, immoralismen och plikten, prakten och fattigdomen. Författaren till *Vallfart och Vandringsår* avsvärjer sin ungdoms läror”, sammanfattar Staffan Björck.²⁹

²⁷ Heidenstam, 1928 [1898], 38–62, citat 50.

²⁸ Sarrimo, 2008, 153–172.

²⁹ Björck, 1946, 102, 185–186.

Harald Hjärne om Karl XII:s turkiska politik

Harald Hjärne intresserade sig såväl för Turkiet i sig som för Karl XII:s tid i det osmanska riket. I det förra fallet skrev han bland annat en längre artikel i *Stockholms Dagblad* 1912 om Konstantinopel med utgångspunkt i en då nyligen utgiven bok om Turkiets historia. Hans huvudpoäng var att huvudstaden främst hade en kvardröjande politisk betydelse genom sin historia och som kejsarstaden framför andra. Bäst vore, skrev han, om Konstantinopel kunde internationaliseras och neutraliseras med Hagia Sofia som dess främsta symbol.³⁰ I samma tidning skrev han några månader därefter om "Storturken och hans bröder". Anledningen var den oroliga utvecklingen på Balkan, vilken blev utgångspunkt för en historisk exposé ämnad att belysa att osmanerna gjort sig skyldiga till massakrer och andra brott, men att det var illdåd som de ingalunda var ensamma om. Det var viktigt att inte heller läsarna glömde tider då massakrer var "ursäktligt eller till och med lofligt krigsbruk" i Sverige eller att man förföll till "orientalska sifferhyperboler". Med sund historisk kritik tenderar det att visa sig att turkar, mongoler och hunner inte nödvändigtvis varit grymmare än romaner, slaver eller germaner. Äreräddningen av turkarna fortsatte då han konstaterade att de inte bara hade agerat destruktivt förstörande, utan även bidragit till bevarande och varit skapande segerherrar. Att hålla fast vid inrotade vanföreställningar om asiatiska "barbarhorder" var djupt olyckligt, inte minst på grund av att det gick stick i stäv med en modern historievetenskap.³¹

Viljan till en nyanserad balansräkning återkom när Harald Hjärne tog sig an ämnet Karl XII i Turkiet i den stora minneskriften till karolinerkungen sex år därefter. Hans utgångspunkt var att kungens närvaro i det osmanska imperiet var "en av upplysningstidens stora gåtor". Anledningen var att Karl XII:s gärning där syntes ha varit så irrationell att det nästan "föll inom det fabelaktigas område". Dock dröjde det inte många rader innan Hjärne förklarade att irrationalitet och fantasifullhet var kungens raka motsats, vilket inte uteslöt en stor portion nyfikenhet på det rike som han verkade i under en femårsperiod. De intressen för turkisk politik och kultur som Karl XII gav uttryck för, bland annat

³⁰ Hjärne, 1914, 205–211.

³¹ Hjärne, 1914, 212–215.

genom att ta initiativ till ett flertal expeditioner, var ett bevis så gott som något på just detta. Hans personlighet, med förkärlek för matematisk precision och rationalitet, rättskänsla och ära, kunde även förklara hans svårigheter med att göra sig gällande i det osmanska rikets politik: "För orientalisk yppighet visade han [Karl XII] i sitt tal lika litet som i sitt levnadssätt någon som helst smak."³²

Som Hjärne såg det var vistelsen i Bender "ett mellanting mellan gästvänskap och fångenskap" av ett speciellt slag, eftersom det var första gången sedan korstågstiden som en kristen monark verkade bland en muslimsk befolkning. Vad som uppfattades som ett asketiskt leverne bidrog till att kungen fick rykte om sig att vara en rättskaffens härskare. Det var till och med så att "[j]anitscharerna och andra krigsmän brunno av iver att få följa en sådan hjälte och avhöllo sig, även med egen livsfara, från att tillfoga honom någon skada".³³

Hjärne nämner närmast i förbigående sultanens politiska svaghet och att ränksmideri var vanligt förekommande vid det osmanska hovet. Enligt en vanligt förekommande historieskrivning gick Karl XII:s plan om att ointetgöra tsar Peters armé med hjälp av den turkiska militärmakten om intet då den osmanske befälhavaren lät ryssarna dra sig tillbaka efter att ha tillfogat dem ett avgörande nederlag vid Prut 1711. En jämförelse med några andra skribenters diskussioner om händelseutvecklingen vid Prut är belysande. August Quennerstedt skrev 1910 en längre uppsats i ämnet i *Karolinska förbundets årsbok*. Han var mån om att inte kasta "all skulden" för att ryssarna slank ur nätet på turkisk "bestickning, tröghet och ombytlighet", eftersom det fanns många i Stockholm som inte agerade tillräckligt snabbt och kraftfullt. Även om ordvalen var tämligen försiktiga menade han att en bidragande orsak till svårigheterna att reda ut händelseutvecklingen var de "orientaliska intrigerna".³⁴ När Frans G. Bengtsson drygt trettio år senare lade ut texten om händelsen var det med ett likartat språkbruk. Han var inte sen att lägga skulden på den bekväme och för krig sällsynt illa rustade storvisiren som alls inte uppskattade "fienden dag och natt alldeles inpå livet" och som utverkade "munfull ord utan verklig mening".³⁵

För Hjärne var sådana utsagor främmande. Han hade i början av 1900-talet propagerat för att alla studier av Karl XII skulle vara en produkt av en "opartisk

³² Hjärne, 1918, 26–27.

³³ Hjärne, 1918, 28.

³⁴ Quennerstedt, 1910, 175–177.

³⁵ Bengtsson, 1936, 331, 336.

vetenskaplig undersökning”, utförd ”efter måttet af våra krafter och utan sjuklig förödmjukelse inför främmande fördomar”.³⁶ Han konstaterade, källkritiker som han var, att bevekelsegrunderna bakom det turkiska agerandet i anslutning till Prut ännu 1918 var ”gåtfulla, ännu ej utredda”.³⁷ Mindre förbryllande framstod freden vid Prut efter att Eric Tengberg i det tidiga 1950-talet försvarat sin doktorsavhandling i historia. Han kunde i den fastslå att ryska mutor till den osmanske storvisiren hade spelat en liten roll till skillnad från den huvudsakligen svenska propaganda som framgångsrikt hade överdrivit den utsatthet som de ryska trupperna hade befunnit sig i vid Prut före fredsförhandlingarna.³⁸

Kolmodin i Konstantinopel

Det förnyade intresse för Karl XII som bland annat resulterade i grundandet av Karolinska förbundet 1910 smittade även av sig på Johannes Kolmodin, som för övrigt medverkade i den allra första årgången av förbundets årsbok med en orienteringsuppsats över turkiska arkiv med relevans för Karl XII-forskningen. I den reflekterade han inte bara över arkivbestånden i sig, varav flera var så illa åtgångna på grund av fukt att det knappt gick att vistas där någon längre stund. Han relaterade dessutom både svensk och turkisk historia till nutida händelser, framför allt den ”turkiska revolutionen” som bidragit till ett förnyat intresse bland turkar för landets förflutna.³⁹ Som vi redan sett var Kolmodin även intresserad av modern svensk politik. När han tog till orda om tillståndet i Sverige i det unga 1900-talet var det som konservativ försvarsvän och tillskyndare av finska frihetssträvanden. På nära håll kom han även att följa den turkiska kampen för nationellt oberoende i efterföljden av första världskriget, då han från 1917 levde i Konstantinopel. Syftet med resan till den turkiska huvudstaden var i första hand att bedriva arkivforskning kring Karl XII i Turkiet, bland annat finansierat med ett stipendium från Karolinska förbundet. Till att börja med avsatte arbetet fyra tidningsartiklar, publicerade Under strecket i

³⁶ Hjärne, 1902, V.

³⁷ Hjärne, 1918, 31.

³⁸ Tengberg, 1953, 119–159.

³⁹ Kolmodin, 1910, 154–155, 161. Se även Kahle, 2006, 38, 43.

Svenska Dagbladet. Att det inte blev fler och mer omfattande texter berodde främst på att Kolmodin blev alltmer involverad i det diplomatiska arbetet vid den svenska ambassaden. Innan han 1920 anställdes som dragoman var situationen synnerligen besvärlig då han inledningsvis var anställd utan lön men med fortsatta krav på återbetalning av flera lån.⁴⁰

Efter Johannes Kolmodins hastiga insjuknande och död i Etiopien 1933 sammanställde Stig Jägerskiöld en uppsats kring de anteckningar och uppslag som Kolmodin arbetat med utifrån de arkivfynd han hade gjort i Turkiet.⁴¹ Det under lång tid pågående arbetet med Rasjids krönika lyckades han aldrig slutföra, men Eric Tengberg fullbordade arbetet som publicerades 1955.⁴² En längre uppsats gick dock i tryck under Kolmodins levnad. Tio år efter publiceringen av arkivuppsatsen i *Karolinska förbundets årsbok* publicerade han i samma forum en längre artikel med titeln "Said Mehmed Efendi's berättelse om sin beskickning till Sverige år 1733". Att ämnet angick händelser som utspelades långt efter Karl XII:s död uteslöt inte att det handlade om forskningen om kungen, eftersom den turkiska beskickningens ärende till Sverige var att reglera de skulder som Karl XII dragit på sig under sin tid i det osmanska riket. Kolmodin var noga med att påpeka att då det handlade om förhandlingar i ett så delikat ärende som skuldreglering var det bara att förvänta sig starkt förenklade yttranden från både svensk och turkisk sida. Resonemanget exemplifierades bland annat genom en noggrann närläsning av den medvetet bristfälliga skildring som hade presenterats från turkisk sida av förspelet till kalabaliken i Bender.⁴³

Hjärnes och Kolmodins sätt att närma sig frågan om Karl XII i Turkiet uppvisar stora likheter. I en klassisk analys av tidens mångsidiga konservatism har statsvetaren Rudolf Kjellén fått exemplifiera en mer biologiskt orienterad nationalism enligt vilken andra kulturer gärna beskrevs i rastermer, medan Hjärne, liksom Kolmodin, hade en mer kritisk inställning till denna typ av verklighetsbeskrivningar.⁴⁴ Elisabeth Özdalga har byggt vidare på denna tanke då hon med hänvisning till Kolmodins avståndstagande från Kjelléns resonemang om vit rasstolthet har betonat att man måste förstå Kolmodin som en konservativ nationalromantiker och världsmedborgare på en och samma gång.

⁴⁰ Zetterstéen, 1941, 22–23; Kahle, 2006; 44–48; Özdalga, 2005, 138–140.

⁴¹ Jägerskiöld, 1935, 5–30.

⁴² Tengberg, 1955, 134–153.

⁴³ Kolmodin, 1920, 269, 273–275.

⁴⁴ Elvander, 1961, 258–279.

Betraktad i detta ljus står det klart att han är mindre besläktad med många av de orientalister som Said baserade sin analys på. Istället menar hon att han i teori och praktik var en föregångare till moderna civilisationskritiker som nämnde Said samt Cyrus Gordon, Martin Bernal och Michael Astour:

Den artificiella och ideologiskt betingade gräns mellan Öst och Väst som dessa moderna kritiker ifrågasätter representerade något främmande också för Johannes Kolmodin. För honom existerade inte någon skarp skiljelinje mellan Öst och Väst, Orienten och Occidenten. Han tillhörde båda dessa världar.⁴⁵

Svensken i Bender

Apropå olika världar har Bender haft ett flertal olika nationstillhörigheter och är numera under namnet Tighina en del av utbrytarrepubliken Transnistrien i Moldavien. Språkmannen Alf Lombard skrev 1941 ett resereportage från ett besök i staden. Vad som framför allt fascinerade honom var att för de äldre var Karl XII ett ”fullt levande begrepp” som gärna förmedlade gamla berättelser till nya generationer. Det hörde dock till sällsyntheterna att kungen gick under någon annan benämning än ”svadu”, svensken. Det var uppenbart att det för många av dem var oklart vad en svensk egentligen var för något och varifrån han kom, men det var av mindre betydelse.⁴⁶

För de tre personer som har stått i fokus i denna artikel, Verner von Heidenstam, Harald Hjärne och Johannes Kolmodin, var det svenska av stor betydelse, men det innebar inte nödvändigtvis att de turkar som Karl XII hade kommit i kontakt med i det tidiga 1700-talet definierades som ”de andra”. I deras utforskande av en historia som ännu var tämligen okänd fäste de olika vikt vid mötet mellan svenskar och turkar. Heidenstam gick från en idealiserad bild av Orienten i sina tidiga verk till att i *Karolinerna* skildra rika, mäktiga osmanska män och vackra, förföriska kvinnor i kontrast till svenskars klumpighet, valhänthet och fattigdom. Även om dessa egenskaper inte var eftersträfvansvärda på ytan

⁴⁵ Özdalga, 2005, 155.

⁴⁶ Lombard, 1941, 10–11.

var de icke desto mindre tecken på en svensk överlägsenhet. Hjärne, med ett historievetenskapligt ideal av att inte uttala sig mer än vad källorna tillät, vände sig mot stereotypiska uttalanden om det moderna Turkiet och yttrade sig med stor försiktighet om Karl XII:s tid i det osmanska riket. Det gjorde även Kolmodin, som även strävade efter att låta ”de andra” komma till tas. Det är en ambition som är väl värd att hålla fast vid, oavsett studieobjekt.

Referenser

- Almquist, H. 1911. ”Görtz resa till Orienten år 1714”, *Karolinska förbundets årsbok*.
- Bengtsson, F. G. 1936. *Karl XII:s levnad. Från Altranstädt till Fredrikshall*, Stockholm.
- Björck, S. 1946. *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*, Stockholm.
- Björck, R. 2012. ”Hjärne-traditionen”, *Historieskrivningen i Sverige*, red. G. Artéus & K. Åmark, Lund.
- Björck, T. 2011. *Bilden av ”Orienten”. Exotism i 1800-talets visuella kultur*, Stockholm.
- Elvander, N. 1961. *Harald Hjärne och konservatismen. Konservativ idédebatt i Sverige 1865–1922*, Stockholm.
- Engdahl, P. 1930. ”Karl XII. En studie över hans personlighet”, *Karolinska förbundets årsbok*.
- Heckscher, E. F. 1940. ”Harald Hjärne och den moderna historievetenskapen i Norden”, *Historisk tidskrift*.
- Hedin, S. 1998. ”Fredrik Robert Martin. Orientalist, konstvetare, samlare”, *Dragomanen*.
- Heidenstam, V. v. 1896. ”Om svenskarnes lynne”, *Ord & Bild*.
- Heidenstam, V. v. 1928 [1898]. *Karolinerna. Andra samlingen*, Stockholm.
- Hjärne, H. 1902. *Karl XII. Omstörtningen i Östeuropa 1697–1703*, Stockholm.
- Hjärne, H. 1914. *Östeuropas kriser och Sveriges försvar*, Uppsala.
- Hjärne, H. 1918. ”Karl XII. Hans livsverk från riksförsvarets synpunkt”, *Karl XII. Till 200-årsdagen av hans död*, red. S. Bring, Stockholm.
- Jarring, G., 1976. ”Gustaf Noring – alias Ali Nouri – och hans turkiska Karl XII-forskningar”, *Karolinska förbundets årsbok*.
- Jägerskiöld, S. 1935. ”Ur Johannes Kolmodins litterära kvarlätenskap”, *Karolinska förbundets årsbok*.
- Kahle, S. 1991. *H. S. Nyberg. En vetenskapsmans biografi*, Stockholm.
- Kahle, S. 1993. ”Orientalismen i Sverige. Förord”, E. W. Said, *Orientalism*, Stockholm.
- Kahle, S. 2005. ”Johannes Kolmodin: His Youth, Political Thinking, and Life with the Turks Reflected in His Letters to His Parents”, *The Last Dragoman. The Swedish Orientalist Johannes Kolmodin as Scholar, Activist and Diplomat*, red. E. Özdalga, Istanbul.

- Karlsson, Å. 1998. "Främling eller vän? Svenskar i Turkiet på 1700-talet", *Främlingar – ett historiskt perspektiv*, red. A. Florén & Å Karlsson, Uppsala.
- Kolmodin, J. 1910. "De turkiska arkiven. En orientering", *Karolinska förbundets årsbok*.
- Kolmodin, J. 1915. "Fosterlandet och vi. Ett föredrag", Uppsala.
- Kolmodin, J. 1920. "Said Mehmed Efendi's berättelse om sin beskickning till Sverige år 1733. Inledning och översättning", *Karolinska förbundets årsbok*.
- Kurat, A. N. 1939. "Prutfälttåget och Prutfreden 1911", *Karolinska förbundets årsbok*.
- Kuylenstierna, O. 1925. *Karl XII. Hans öden och hans personlighet*, Stockholm.
- Kylhammar, M. 1993. "Mellan myt och verklighet. En tragisk pastoral i Orienten", *Kring Verner von Heidenstam*, red. G. Fröberg, Stockholm.
- Lindegren, J. 1992. "Karl XII", A. Florén, S. Dahlgren & J. Lindegren, *Kungar och krigare. Tre essäer om Karl X Gustav, Karl XI och Karl XII*, Stockholm.
- Lombard, A. 1941. "I Karl XII:s Bender", *Jorden Runt*.
- Luthersson, P. 2017. *Erfarenhetsunderskott. Noteringar om svensk 1800-talslitteratur*, Stockholm.
- Lönnroth, E. 1959. "Karl XII:s pånyttfödelse", *Historia och dikt. Essayer*, Stockholm.
- Nordensvan, C. O. 1918. *Carolus XII*, Stockholm.
- Quennerstedt, A. 1910. "Vid Prut", *Karolinska förbundets årsbok*.
- Said, E. W. 1993 [1978]. *Orientalism*, Stockholm.
- Sarrimo, C. 2008. *Heidenstams harem*, Stockholm & Stehag.
- Stille, A. 1918. "Karl XII och Porten 1709–1714", *Karl XII. Till 200-årsdagen av hans död*, red. S. Bring, Stockholm.
- Tengberg, E. 1953. *Från Poltava till Bender. En studie i Karl XII:s turkiska politik 1709–1713*, Lund.
- Tengberg, E. 1955. "Tarihi Rasjid", *Karolinska förbundets årsbok*.
- Westrin, T. 1900. "Anteckningar om Karl XII:s orientaliska kreditorer", *Historisk tidskrift*.
- Zander, U. 2001. *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund.
- Zander, U. 2008. "Till främmande land", *Signums svenska kulturhistoria. Karl Johan-tiden*, red. J. Chistensson, Stockholm.
- Zettersteen, K. V. 1941. "Turkiska studier i Sverige", *Lychnos*.
- Åberg, A. 1967. *Karolinerna och Österlandet. Karl XII:s krigare i rysk fångenskap och på upptäcktsfärder i Orienten och Sibirien*, Stockholm.
- Ådahl, K. 1990. *Orientalismen i svensk konst. Islamiska föremål, förebilder och influenser i konst och konsthantverk*, Höganäs.
- Österberg, E. 1994. "Orienten och Historien – Den Andre hos Heidenstam", *Ord & Bild*.
- Özdalga, E. 2005. "Den o-orientaliserade Orienten. Reflektioner kring Johannes Kolmodins vetenskapliga, politiska och diplomatiska gärning", *I sitt sammanhang. Essäer om kultur och politik tillägnade Rolf Törnqvist*, red. M. Björk & M. Flisbäck, Stockholm & Stehag.

Två anatoliska mattfragment i Nordiska muséets samlingar

ULLA-KARIN WARBERG

Intendent vid Nordiska muséet, Stockholm

Ett föremål i en museisamling är ingen isolerad företeelse utan en del av ett större sammanhang. Museet kan ses som ett socialt fält där expertis, nationell och internationell publik, narrativ, samlingar, utställningar, men även ekonomiska och fysiska förutsättningar, möts och samspelar.¹ Beroende på situationen bildas olika konstellationer, där föremålen i allra högsta grad ingår. Ett föremål i en utställning till exempel är sammanlänkat till de flesta av delarna på museets sociala fält. Ett föremål i magasin ingår också i ett sammanhang, eftersom det representerar museets praktik, såsom insamlingspolicy, vårdande och bevarande och kunskapssyn. Ett föremål i en museisamling ingår alltså både i ett historiskt och i ett samtida sammanhang.

Nordiska museet är Sveriges största kulturhistoriska museum, grundat år 1873 av Arthur Hazelius, med uppgift att bevara och levandegöra minnet av liv och arbete från 1500-talet fram till våra dagar. Samlingarna består idag av drygt 1,5 miljoner föremål. Bland alla föremålskategorier som är representerade dominerar textilierna med närmare en halv miljon inventarienummer bestående av dräkt och inredningstextil med ursprung i både folklig och borgerlig miljö.

I samlingarna ingår inte enbart föremål från Norden. Tvärtom finns ett stort antal objekt som är internationella, då Nordens och Sveriges kulturhistoria genom århundradena påverkats och omformats och skapats på nytt, både på ett fysiskt och på ett idémässigt plan. Någon ”ren” nordisk eller svensk kultur-

¹ Peggy Levitt, *Artifacts and Allegiance: How Museums put the Nation and the World on Display*, 2015, s. 2.

historia existerar inte – inte ens när det gäller det folkliga materialet, det som brukar kallas för allmogeföremål i vardagligt tal. Ett ofta förekommande motiv på både målade skåp och vävda textilier från olika landskap är exempelvis tulpanen, en växt starkt förknippad med det Osmanska riket både som mönstertidning på textil och kakel, och som religiös symbol.

Större delen av det textila materialet förvaras i magasin, däribland två anatoliska mattfragment som enligt huvudliggaren och originalkatalogkorten förvärvades² till Nordiska museet genom konsthistorikern, orientalisten, samlaren och dragomanen Fredrik Robert Martin (1868–1933). Fragmenten katalogiserades ursprungligen mycket kortfattat som *mattor*, ingen geografisk hemvist eller ålder noterades. På katalogkorten kan man läsa ”*Inlämnade av dr. Fredrik Martin. För många år sedan.*”³ Uppgifterna är minst sagt magra och ger inte mycket till upplysning om mattfragmentens kulturella och historiska sammanhang. De är objekt som förflyttats från sin ursprungliga kontext för att hamna i en svensk museisamling, där de genom årtionden betraktats som udda och ointressanta. Något denna artikel förhoppningsvis skall ändra på, då den är ett försök till en kontextualisering av mattfragmenten genom att anlägga ett annat perspektiv på dem, där de betraktas som subjekt, inte objekt, med både en livscykel och ett nätverk.⁴

Låt oss börja med Fredrik Robert Martin för vilken mattfragmenten hade flera betydelser: socialt, ekonomiskt och vetenskapligt.

Fredrik Robert Martins sociala nätverk

Under det sena 1800-talet och det tidiga 1900-talet var salongerna, föreningarna och sällskapsklubbarna viktigt mötesplatser för den bildade borgerligheten. Där umgicks den vetenskapliga, konstnärliga och litterära eliten med den politiska

² Museers samlingar består av förvärv: donationer, enstaka gåvor och inköp.

³ Anteckning 1931 på Nordiska museets katalogkort gällande objekt NM.188501 & NM.188502, vid accessionen.

⁴ Michael Shanks, ”The Life of an Artifact in an Interpretive Archeology”, *Fennoscandia archaeologica* XV, 1998, s. 16.

och ekonomiska.⁵ Det var där man introducerades och knöt kontakter och det var där som de sociala nätverken skapades och upprätthölls. Ett socialt nätverk kännetecknas av att det grundats på varaktiga, frivilliga, icke-hierarkiska och icke-formalistiska relationer.⁶ I det Martinska hemmet umgicks många av stadens akademiker, ämbets- och vetenskapsmän, vilket föll sig naturligt då familjen i generationer bakåt hade verkat som läkare, officerare och jurister. En kusin till syskonen Martin, Elin Maria Charlotta Martin, var gift med riksantikvarien Hans Hildebrand⁷, en av dåtidens mäktigaste män på det antikvariska fältet.⁸ Genom sin position påverkade Hans Hildebrand Martins yrkesbana i form av anställningar och reseuppdrag, och likaså att Martin kom att specialisera sig på islamisk konst och konsthantverk.⁹

Fredrik Robert Martin kom genom livet att ha ett nationellt och ett internationellt socialt nätverk, som ibland tangerade varandra. Trots att Martin tillbringade större delen av sitt vuxna liv utomlands, upprätthöll han sitt svenska nätverk. Männen i Martins nätverk hade ett gemensamt intresse i att förvärva, samla, dokumentera, diskutera och exponera konst och konsthantverk. De bekräftade varandras värv och verk, utbytte information och gjorde affärer med varandra. Majoriteten var komna ur högborgerlig miljö och var verksamma på det svenska och internationella museifältet, eller samlare av dignitet, som Carl Robert Lamm, som byggde Sveriges största privata samling av islamisk konst och konsthantverk.

Min teori är att nätverket var förutsättningen för mattfragmenten skulle hamna på Nordiska museet, då de låg helt utanför museets insamlingsområden.

⁵ Kåreland, Lena, *Ett sällsamt dubbelliv: Gurli Linders memoarer om åren med S. A: Andrée*, 2011, s. 69.

⁶ Hasselberg, Ylva, Leos Müller & Niklas Stenlås, "Åter till historiens nätverk", "Sociala nätverk och fält", *Opcula Historica Upsaliensis* 28, (red. Håkan Gunneriusson), Uppsala 2002.

⁷ Hans Hildebrand (1842–1913), arkeolog och historiker, riksantikvarie och gardes des médailles 1879–1907.

Svenskt Biografiskt Lexikon, bd 19, Stockholm 1971.

⁸ *Svenskt Biografiskt Lexikon*, nr 122, M, s. 182.

⁹ År 1887 anställdes Martin som gymnasist att katalogisera etnografiska föremål från Vanadis världsomsegling 1883–85. År 1889 ägde den åttonde internationella Orientalistkongressen rum i Stockholm och Kristiania. I organisationskommittén satt riksantikvarien Hans Hildebrand, och Martin valdes till biträdande sekreterare. År 1890 anställdes Martin som extra ordinarie amanuens på Vitterhetsakademien för att vårda samlingarna. Under 1890-talet reste Martin på Hans Hildebrands uppdrag till Ryssland, Turkiet, Egypten m.fl. länder.

Två styresmän och Martin

Två av Nordiska museets styresmän ingick i Fredrik Robert Martins sociala nätverk: Bernhard Sahlin och Andreas Lindblom, styresmän 1905–13 respektive 1929–56.¹⁰ Bernhard Sahlin var mer än en kollega till Martin, de var också mycket goda vänner. Det var till Sahlin Martin dedicerade sin bok *Sett, hört och känt, Skisser från Turkiet, Ryssland, Italien och andra land*. Då hade Sahlin varit död i tio år.¹¹

Går man i Nordiska museets interna databas igenom alla poster som förvärvats av Fredrik Robert Martin till museet hittar man de två anatoliska mattfragmenten bland mängder av svenska textilier, dräktdelar och europeiskt silver.¹² Båda är enligt huvudliggaren accederade, det vill säga upptagna i samlingarna 1931. Sju mindre anatoliska textilier finns också bland förvärven. De var en gåva från Martin till museet 1907.¹³ Dessa accederades, det vill säga de fick ett inventarienummer, märktes med numret och placerades i magasin samma år som de förvärvades. Det väcker frågan varför man vid accessionen av mattfragmenten 1931 skrivit ”*Inlämnade av dr. Fredrik Martin. För många år sedan*” på katalogkortet? Hur länge är ” för många år sedan”? Det skulle kunna betyda att mattfragmenten ingick i samma gåva som de anatoliska textilierna år 1907, men att de aldrig accederades utan blev liggande till Andreas Lindbloms tid på museet. Det finns inga källor som bekräftar min teori, men inte heller några som kullkastar den. År 1907 sammanfaller med Martins tid som dragoman i Konstantinopel, men också med skrivandet av hans bok *A History of Oriental Carpets before 1800* (London 1906–08).

¹⁰ Chefen för Stiftelsen Nordiska museet har enligt traditionen titeln *styresman*.

¹¹ Boken gavs ut 1933 på Bonniers förlag, Stockholm och innehåller brottstycken ur Martins liv. Dedikationen är mycket rörande då Martin önskar att åter få möta Sahlin ”[...]i ett land med skönare färger och klarare sol än själva Stambul med dess blåa Bospor. Din Sorgsne Martin”.

¹² Nordiska museet, NM.0188501 och NM.0188502. Martin förvärvade 174 objekt till museet.

¹³ All sju textilier är vävnader från Konyadistrikten i centrala Anatolien. Nordiska museet, inv.nr NM.0109573-0109579.

Förmedlaren Martin

Under sin tid som dragoman vid legationen i Konstantinopel 1903–08 reste Martin runt i Anatolien och köpte föremål: mattor, böcker, handskrifter och keramik som han sedan sålde vidare till museer och privata samlare. Martin handlade med vad han kunde få tag i och han sökte specifikt efter mattor tillverkade före år 1800, eftersom han under sin tjänstgöringstid i Konstantinopel skrev på sitt systematiska verk om den orientaliska mattan. Fredrik Robert Martin blev med tiden en skicklig konnässör av orientaliska mattor och all hans kunskap samlades så småningom i verket *A History of Oriental Carpets before 1800* (London 1906–08). Flera av de mattor han köpte och bytte till sig finns med i verket, dock inte mattfragmenten i Nordiska museets samling. Efter att han examinerat och analyserat mattorna sålde han dem vidare, bland annat till sin huvuduppdragsgivare Carl Robert Lamm. Under Martins tid som dragoman vid legationen i Konstantinopel kom ständiga erbjudanden till Lamm om att bland annat få köpa islamiska föremål från ”Guldgrufvan”, som Martin kallade staden.¹⁴ Nordiska museets båda mattfragment är med största sannolikhet förvärvade av Martin under hans tid som dragoman i Konstantinopel, antingen genom hans känningar i basaren eller på hans otaliga resor i Anatolien på jakt efter föremål.

På sina resor i Anatolien besökte Martin gärna äldre moskéer, som ofta var donationer omvandlade till stiftelser, så kallade *vakfi*, varifrån inga inventarier fick flyttas, vilket gjorde att mattorna som täckte moskégolven låg lager på lager. För Martin blev de utomordentliga studiesamlingar.¹⁵ När Martin, som konsthistorisk ciceron, reste med prins Wilhelm av Sverige till Konya 1905 för att träffa den tyske konsuln Julius Harry Löytved-Hardegg, såg han också det som en möjlighet till studier. Trots att besöket var officiellt, och trots att han varit i moskén tidigare, botaniserade Martin i matthögar som låg i ett hörn och fann där bland annat åtta seldjukiska mattfragment.¹⁶ Mattorna som idag finns på

¹⁴ *Den orientaliska mattan i Sverige*, (red. Karin Ådahl), utställningskatalog, Medelhavsmuseet 1998, s. 4.

¹⁵ Fredrik Robert Martin, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Wien 1908, s. 113, not 247.

¹⁶ Seldjukerna var en turkisk dynasti som med Konya som huvudstad styrde över stora delar av centrala Anatolien innan osmanerna erövrade området.

Islamiska museet i Istanbul är daterade till 1300-talet och hänger på paradplats i det nyligen renoverade museet.¹⁷ Det skulle dröja till 1911 innan seldjuk-mattorna kom till museet i Istanbul från Konya och under tiden försökte den tyske konsuln köpa loss flera av mattorna i fyndet, då efterfrågan fanns på museet för Islamisk konst i Berlin.¹⁸

Mattfragment I och II

År 1998 ägde utställningen *Den orientaliska mattan i Sverige* rum på Medelhavsmuseet och bland de utställda objekten fanns ett av de anatoliska mattfragmenten från Nordiska museet med.¹⁹ I utställningskatalogen står att mattfragmentet kommer från Konya i Anatolien och att det dateras till 1700-talet, en period som betraktas som en höjdpunkt regionens matttillverkning.²⁰ Därefter följer mått: ca 110 x 105 cm, samt tekniska data: varp, inslag, knutar, vidare en beskrivning av färg och mönster och en litteraturhänvisning till en snarlik matta på Nationalmuseet i Kuwait. Allra sist en kort kommentar ”Denna matttyp är ofta mycket långsmal med flera medaljonger i följd”. I katalogtexten står också ”[...] inköpt av Fredrik Martin”.²¹ Men i Nordiska museets huvudliggare står inget om något inköp som vi sett utan endast: ”Inlämnad av dr. Fredrik Martin. För många år sedan”.²²

Mattfragmenten har aldrig har visats på Nordiska museet, utan de ligger i magasin och har så gjort sedan accessionen 1931, med undantag för det som var med på Medelhavsmuseets utställning. Vid urvalet av material till utställningen gjordes en så kallad tilläggs katalogisering där geografiskt ursprung och ålder fördes in i föremålsdatabasen. Om fragmenten ingick i samma gåva som de anatoliska textilierna 1907 kan man fråga sig varför de inte accederades då.

¹⁷ *The Museum of Turkish and Islamic Arts*, utställningskatalog, 2011, s. 16-17.

¹⁸ Aysin Yoltar Yildirim, *Julius Harry Löytved-Hardegg: A German consul in Konya in the early 20th century*, 2007, www.turkishhan.org/Loytved%20Hardegg.htm.

¹⁹ NM.0188502.

²⁰ *The Museum of Turkish and Islamic Arts*, utställningskatalog, 2011, s. 15.

²¹ *Den orientaliska mattan i Sverige*, (red. Karin Ådahl), utställningskatalog, Medelhavsmuseet 1998, nr. 27.

²² Nordiska museets huvudliggare, NM.0188502.



Mattfragment 1. Foto författaren

Kanske kan de ha blivit liggande i väntan på beslut då de inte var i bästa kondition; kanske tyckte man att de var för skadade och lagade. I Nordiska museets huvudliggare är de båda beskrivna med negativa förtecken: "Mycket trasig och skadad" respektive "Avtagen".²³ Men detta gör också mattfragmenten intressanta, då deras slitage och skador vittnar om ett långt liv, där de brukats, förbrukats och sålts. Kunskapen om den kontext mattfragmenten förvärvades i har gått förlorad eftersom varken Martin eller Nordiska museet dokumenterade händelsen. Fragmentens tillkomsthistoria ligger också i dunkel – vilka som var beställare och tillverkare; var mattorna, innan de var fragment, placerades och brukades; och varför de till slut såldes vidare för att så småningom hamna i en samling på ett svenskt kulturhistoriskt museum. Alla dessa frågor bildar mattfragmentens livshistoria. De har genom tid och rum transformerats från att beställas, brukas, förbrukas, försäljas, återupptäckas, förvärvas, magasineras – och slutligen återupptäckas i denna artikel. Föremålets mening och värde transformerar genom hela deras livshistoria. Men vad kan mattfragmenten berätta mer utöver att de tillverkats i Konya på 1700-talet, med tanke på det magra källmaterialet kring dem? Låt oss gå till fragmentens mönster. Trots att mönstren är starkt stiliserade kan vi ändå urskilja tulpaner och nejlikor.

²³ Nordiska museets huvudliggare, NM. 0188501, NM.0188502.

Fragmenten berättar något för oss om vad som var starka symboler och inte bara mönster i det Osmanska riket. På turkiska heter tulpan *laleh*, ordet kommer från persiskan och skrevs med samma arabiska bokstäver som användes för Allahs namn; därför betraktades tulpanen som en helig blomma och en religiös symbol.²⁴ Även Seldjukerna var bekanta med blomman, vilket arkeologiska utgrävningar visar, då kakelplattor från Konya dekorerade med tulpaner har hittats, tillverkade på 1100–1200-tal. Att mattor från Konya har mönster med tulpaner är med andra ord inte förvånande. Under Süleyman den stores tid etablerades tulpanen som den Osmanska ättens emblem. På slagfälten i Ungern och Persien bar han en rustning med en enda dekor i form av en cicelerad tulpan och hans hjälm var dekorerad med tulpaner i guld som var besatta av ädelstenar.²⁵ Medan nejlikan på anatoliska mattor är en lyckosymbol.



Att plocka fram mattfragmenten ur skåpet i textilmagasinet på Nordiska museet, där de hänger upprullade, ger en känsla av att gapet i tiden mellan Fredrik Robert Martin och mig själv minskar för en kort stund. När jag varsamt handhar

²⁴ Anna Pavord, *Tulpanen*, Verona 2000, s. 41.

²⁵ Mike Dash, *Tulipmani, terminshandel, finanskris och den åtråvärda tulpanlöken*, Stockholm 2001, s. 40.

fragmenten och stryker över den mjuka ullen vet jag att han gjort samma sak. Där och då skapas en konstellation, i vilken Martin, mattfragmenten, Nordiska museet, textilmagasinet, kunskapen om materialet och jag själv ingår. Och jag vet också att han liksom jag inte lade någon större vikt vid mattfragmentens kondition. För Fredrik Robert Martin bar mattfragmenten på en berättelse som vittnade om ett långt liv i en kultur och en historia åt vilken han ägnade större delen av sitt liv.



Mattfragment 2. Foto författaren

Mattfragmenten på Nordiska museet förvärvades sannolikt på grund av nätverk och vänskapsrelationer och inte för att museet uttryckte ett behov av materialet. De är idag en del av Nordiska museets berättelse om seder och bruk i Sverige och Norden, där de representerar den orientaliska mattans historia i svenska inredningar, men också en del av museets insamlingshistoria.

Orientaliska textilier och mattor är ett litet material i Nordiska museets samlingar. Det finns ett fåtal orientaliska mattor som sannolikt förvärvats med tanke på att användas i utställningssammanhang, då som en textil i en borgerlig inredning. Föremålen med ursprung utanför Sveriges och Nordens gränser har skrivits in i den svenska kulturhistorien så som Nordiska museet berättar den.

På så sätt har föremålen försvenskats samtidigt som det klart och tydligt anges geografiskt ursprung i utställningstexterna. Idag ingår inga orientaliska mattor i någon av Nordiska museets utställningar.

Otryckta källor

Nordiska museets huvudliggare, inventarienummer NM. 0188501, NM.0188502.

Yildirim, Aysin Yoltar, *Julius Harry Löytved-Hardegge: A German consul in Konya in the early 20th century*, 2007, www.turkishhan.org/Loytved%20Hardegge.htm

Litteratur

- Dash, Mike, *Tulipmani, terminshandel, finanskris och den åtråvärda tulpanlöken*, Stockholm 2001
- Den orientaliska mattan i Sverige*, (red. Karin Ådahl), utställningskatalog, Medelhavsmuseet 1998.
- Hasselberg, Ylva, Müller, Leos & Stenlås, Niklas, "Åter till historiens nätverk", "Sociala nätverk och fält", *Opcula Historica Upsaliensis* 28, (red. Håkan Gunneriusson), Uppsala 2002.
- Kåreland, Lena. *Ett sällsamt dubbelliv: Gurli Linders memoarer om åren med S. A: Andrée*, 2011.
- Levitt, Peggy, *Artifacts and Allegiance: How Museums put the Nation and the World on Display*, 2015.
- Martin, Fredrik Robert, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Wien 1908
- Pavord, Anna, *Tulpanen*, Verona 2000, s. 41
- Shanks, Michael, "The Life of an Artifact in an Interpretive Archeology", *Fennoscandia archaeologica* XV, 1998.
- Svenskt Biografiskt Lexikon*
- The Museum of Turkish and Islamic Arts*, utställningskatalog, 2011.

Storarkeologi för storstaden

Arkeologer och monument i rörelse mellan Osmanska riket och Berlin kring förra sekelskiftet

FREDERIKA TEVEBRING

Doktorand, Northwestern University, Chicago

Vid nittonhundratalets början var Berlin större än någonsin. Staden hade varit Preussiskt furstesäte med 865,000 invånare när Tysklands enades 1871. Sexton år senare, när kejsar Wilhelm II besteg tronen, var Berlin huvudstad i ett kejsardöme och hade över en miljon invånare, ett tal som skulle stiga till över två miljoner innan första världskriget. Berlin hade växtvärk. Både lokalbor och utländska besökare anmärkte att staden hade vunnit sin nya rang genom politik snarare än på egna meriter. Berlin sågs som något av en provinsieell utpost med en stor industri men utan historia och klass jämförbar med utländska metropoler, eller för den delen andra tyska städer som Dresden, Leipzig och Frankfurt. I Berlin svarade man på kritiken med en rad kulturella och industriella projekt som skulle sätta staden på världskartan – projekt som resulterade i en ny stadsbild och även en ny blick på historien.

Berlin hävdade envist sin nya status som storstad, *Großstadt*. I takt med att staden växte och stadslandskapet förändrades dök prefixet *groß-* upp i nya ordkombinationer, som om språket försökte följa med i stadens utveckling. Inte bara staden utan även allt som hände i den beskrevs som stort. Den akademiska världen var inget undantag: Theodor Mommsen, Berlins ledande antikvetare, myntade begreppet storvetenskap, *Großwissenschaft*, runt 1890 som beteckning för en ny typ av storstadsvetenskap.¹ Inom vetenskapen var att vänta en liknande

¹ Så till exempel i ett tal för att välkomna Adolf Harnack som ny medlem i Berlins vetenskapsakademi *Antwort an Harnack* 3 Juli 1890, i *Reden und Ausätze* (Berlin, 1905), 208-210.

utveckling som inom industrin, menade han. Mommsen föreställde sig en storvetenskap som skulle sätta individuella intressen i andra hand och istället styras av en gruppledare som fördelade arbetsuppgifter i laget och dikterade målen. Detta var vetenskapens motsvarighet till storindustrin, som hade ersatt enskilda hantverkarens arbete.



Berlin omkring år 1880. Utsikt från Siegessäule.²

Mommsens prognos hade egentligen redan bekräftats. Under hans karriär hade flera storskaliga projekt påbörjats inom antikvetenskapen, till exempel *Pauly Wissowas Realencyclopaedie*, det stora standarduppslagsverket för antikvetenskap, och *Corpus Inscriptionum Latinarum*, projektet som (fortfarande) samlar och publicerar alla latinska inskrifter, och som leddes av Mommsen själv. Sådana enorma projekt krävde samlad expertis av flera individer samt administrativ och finansiell uppbackning från statlig sida. Detta innebar att forskare oftare fick se sig nödgade att samarbeta och lära sig att motivera varför deras projekt var väsentliga, inte bara för dem själva, utan för riket. Detta slags forskning låg långt bort från det *Bildungsideal*, fokuserat på att forma och utbilda individen, som hade varit måttstock för tysk utbildningspolitik i årtionden. Den tyska aka-

² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_stadtansicht_von_siegessaule_vor_1884.jpg, hämtad den 30 augusti 2017.

demikern fick finna sig i en ny självbild – administratör och grupparbetare snarare än *Gelehrter*, det vill säga privatlärde gentleman.

För Mommsen var storvetenskapen mer ett nödvändigt ont än ett önskvärt mål (och drägligt bara för att hans egen plats som projektledare var självklar).³ Men om Mommsen var tveksam, var andra oförbehållsamt entusiastiska, så till exempel Ernst Curtius, som ledde utgrävningen av Olympia i Grekland: "... man kan bara föreställa sig vad vi kommer att kunna åstadkomma när våra gemensamma krafter kan tyglas på rätt sätt: flottans ångkraft, militärens tekniska kunnande, arkeologers och arkitekters samlade expertis..."⁴ Curtius entusiasm delades av många och inom arkeologin var storvetenskapen snart ett faktum. Från 1870-talet och framåt började Tyskland en rad ambitiösa utgrävningsprojekt, ibland kallade *big digs*, vilka förutsatte nya allianser mellan vetenskap, industri och politik.

Jämfört med Frankrike och England var Tyskland sent med storskaliga arkeologiska projekt. Detta hade mindre att göra med antikvetenskapens status än med utrikespolitiska prioriteringar. Englands och Frankrikes museer hade växt hand i hand med ländernas imperialistiska intressen, något som de oblygt stoltserade med. British Museums antiksamling organiserades inte så mycket efter kronologi eller geografi som hierarkiskt enligt vilka antika kulturer som ansågs mest framstående. Detta är tydligt när man besöker museet än idag. Parthenonskulpturerna från Aten är placerade som höjdpunkten av en rundgång som ska reflektera kulturernas uppgång och fall. Samtidigt ger en andra fris som firar det brittiska imperiets framgångar, placerad över museets ingång, besökaren intrycket av en parallell mellan klassiska Aten och det brittiska imperiet som två av civilisationens höjdpunkter. Tyskland blev aldrig en kolonialmakt av samma kaliber som Frankrike och England och en konsekvens av detta var att det fanns färre antikviteter i landet. I Berlin sågs avsaknaden på antikviteter av samma prestige som British Museum och Louvre som ännu en indikation på stadens brister som kejsarlig huvudstad. Liksom biografer, varuhus och spårvagnar hörde ett stort antikmuseum – helst med imponerande objekt från antika Grekland – till en kosmopolitisk sekelskiftesmetropol. Det var kanske ännu viktigare i den tyska huvudstaden: under 1800-talet hade diskussionerna om tysk identitet som

³ "Detta är något vi måste acceptera men det kommer inte bli lätt," Ibid., 223 (alla översättningar är av författaren själv om inget annat anges).

⁴ Curtius (1872) citerad i Marchand, *Down from Olympus* (Princeton, 1996), 92.

ledde till landets enande varit präglade av iden att Tyskland var arvtagare till det klassiska Aten.⁵

Storärkeologin tycktes erbjuda en lösning, men att få monument från det klassiska Aten till Berlin hade blivit svårare. Grekland hade blivit en nationalstat långt innan Tyskland blev det, och antikviteter kunde inte längre forslas bort efter överenskommelse med osmanska administratörer. Minnet av hur landet blivit plundrat på sitt kulturarv – och särskilt Lord Elgins brutala behandling av Parthenon-templet – var ännu färskt och den unga staten var strikt med regler för export av antikviteter: inget skulle lämna landet igen.⁶ Tyskland vände sig istället österut, till återstoden av det osmanska riket, där utförsel av antikviteter ännu var förhandlingsbart, särskilt som den osmanska ekonomin var dålig och tysk antikvurm erbjöd en extra inkomstkälla. I Jonien, längs nuvarande Turkiets västra medelhavskust, fanns många antika grekiska ruinstäder vars lämningar kunde pryda Berlin. Dessutom var tyska intressen redan representerade i riket, till exempel vid den ambitiösa osmanska järnvägslinjen som skulle dras mellan Berlin och Bagdad och som till största delen finansierades av tyska banker.

Två namn som kom att präglade Tysklands roll i Turkiet var Carl Humann och hans efterträdare Theodor Wiegand. De ledde Tysklands utgrävningar bland annat på Samos, och i Pergamon och Miletos. De två männen förkroppsligade Mommsens förutsägelse om storvetenskap och dess förhållande till industrin. Humann hade ingen antikvetenskaplig utbildning utan var ingenjör. Tillsammans med sin bror hade han arbetat med vägbyggen i området parallellt med utgrävningar. Wiegands relation till industrin var kanske ännu mer intim, han gifte sig med Anna Siemens vars far, Georg Siemens, ledde Deutsche Bank, järnvägsprojektets huvudinvestorare. Humann och Wiegand representerade en ny generation av tyska arkeologer som såg mer åt ingenjörskonst och arkitektur än filologi och konsthistoria. Detta förhållningssätt märktes i deras utgrävningsmetoder. Tidigare utgrävningar hade koncentrerat sig på palats och tempel i hopp om att finna antika mästerverk, helst marmorskulpturer. Humann och Wiegand betonade istället vikten av att utforska hela stadsbilden systematiskt, så att den moderna människan kunde få ett intryck av antikt vardagsliv. De var

⁵ För en inblick i Greklands roll i modern Tysk idéhistoria och politik hänvisas till Suzanne Marchands utmärkta bok *Down from Olympus*.

⁶ Detta gäller fortfarande. Utgrävningarna som Sverige och andra länder leder i Grekland utförs i samarbete med och under uppsyn av grekiska myndigheter och fynden stannar i landet.

båda stolta över att inte vara den gamla typen av tyska akademiker och nämnde ofta att det inte var sådana som satt hemma och läste utan hellre utforskade antiken med aktivt arbete. De var kort sagt inga nördar – det gjorde de klart. Wiegand stoltserade med att han nästan blivit utkastad från skolan och Humann lär ha sagt att filologer är lätta att känna igen för att de alltid snubblar när de besöker utgrävningarna.⁷ Båda betonade att deras arbete var styrt av vetenskap snarare än idealiserande fantasier om Grekland.⁸

Humann och Wiegand satte sina spår inte bara på det turkiska landskapet utan även i Berlin. Om man besöker Pergamonmuseet idag (eller åtminstone om man hann dit innan den nuvarande renoveringen påbörjades) och fortsätter förbi Pergamonaltaret passerar man först igenom den 16 meter höga Miletosporten och därefter Ishtarporten från Babylon. Alla dessa monument, som vart och ett fyller enorma salar, transporterades till Berlin under loppet av en generation kring 1900. Det var ingen lätt uppgift att flytta flera ton sten från Turkiet till Tyskland: de antika städerna hade varit hamnstäder, men eftersom kusten har förskjutits flera kilometer sedan antiken måste enorma byggnadsverk som Pergamonaltaret demonteras och transporteras från sitt berg med hjälp av åsnor och oxar. Vagnar och block fastnade i gyttnar och kunde bli liggande länge, särskilt när större delen av arbetsstyrkan insjuknade i malarian, som fortfarande härjade i området. Problemen var så graverande att lokalbefolkningen som hade blivit anlitad för uppgiften vägrade att arbeta då det tycktes uppenbart att det låg en förbannelse över utgrävningen.⁹ Humann, och efter honom Wiegand, lyckades dock genom hot, mutor och smuggling få de enorma monumenten till Tyskland. Humann hade börjat med bortforslandet av Pergamonaltaret, och Wiegand fortsatte arbetet i ännu större skala. Det var exempelvis han som såg till att exportera marknadporten från Miletos till Berlin; i sin roll som kulturell representant vid det osmanska riket var han också ansvarig för exporten av de mesopotamiska monumenten. Hemma blev både Humann och Wiegand firade som nationella hjältar för sina bedrifter. Martin Schede, Wiegands nära samarbetspartner kallade honom en ”segerrik erövrare” och Humann blev känd

⁷ *Halbmond im letzten Viertel*, 22.

⁸ Se till exempel deras kollega Richard Schönes utlåtande om Humann att han inte var en *Gelehrter* utan tjänade vetenskapen, Carl Schuchhard and Theodor Wiegand, *Der Entdecker von Pergamon Carl Humann. Ein Lebensbild*. (Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1931), 3.

⁹ Theodor Wiegand and Marie. Wiegand, *Halbmond im letzten Viertel*, ed. Gerhard Wiegand (Munich: Bruckmann, 1970), 24.

som "Pergamonaltarets upptäckare."¹⁰ Även om deras arbete inte var beroende av imperialistiska intressen firades de i ordalag som beskrev dem som äventyrliga erövrare som hade vunnit ny mark för nationen.



Pergamonaltaret, utställt i det tillfälliga museum på Museumsinsel som var i bruk mellan 1901 och 1908, innan det nuvarande Pergamonmuséet började byggas.¹¹

¹⁰ Martin Schede, "Theodor Wiegand," *Gnomon* 13, no. 2 (1937): 109-111. Schuchhard and Wiegand, *Der Entdecker von Pergamon Carl Humann* (Berlin, 1931).

¹¹ Hämtad från <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamonaltarimmesselbau2.jpg> den 5 september 2017.

Storskaligheten på de arkeologiska projekten utomlands motsvarades av en lika ambitiös ombyggnad av museerna på museumsön i Berlin. Wiegand, nu i egenskap av museidirektör mellan 1911–1931, hade även här en ledande roll. Han var ansvarig för byggnaden av Pergamonmuseet som än idag presenteras som ett av Berlins dragplåster. Förändringarna på museumsön innebar inte bara att museerna blev större, utan även att deras roll för staden förändrades. När Berlins första offentliga museum, *Altes Museum* – dåförtiden Kungliga Museet – öppnades 1830 var det uttryckliga målet befolkningens uppbyggnad genom upplevelsen av de mest framstående mästerverken från konsthistoriens och civilisationernas zenit. Detta zenit föreställde man sig som det klassiska Grekland, särskilt 400-talets Aten. Wilhelm von Humboldt som var kulturminister när museet öppnades, rörde sig i kretsarna kring Schiller och Goethe där man var överens om att konst hade en inneboende relation till ett folks anda. Denna relation kunde man följaktligen också vända på, menade man. Om tyskarna konfronterades med konst från det demokratiska Atens glansperiod kunde de präglas att bli en lika högtstående kultur. Det förelåg dock en diskrepans mellan idealiseringen av den klassiska konsten och hur lite från den perioden som faktiskt fanns tillgängligt i norra Europa under tidiga artonhundratalet, särskilt i Berlin, där de tidiga museerna till stor del fick förlita sig på gipsavgjutningar.

Under Wiegand fick Berlinarna tillgång till ett mycket större antal och mycket större antika monument än någonsin förut. Särskilt Pergamonaltaret blev en publiksuccé. Altarets status idag som en av Berlins stoltheter gör det svårt att föreställa sig att det var något av en kontrovers när det först ställdes ut. Pergamonaltaret är Hellenistiskt, från 100-talet f.kr och dess livliga komposition med gudar och monster slingrade om varandra i yviga gester var motsatsen till den allvarliga, stela stilen förknippad med det klassiska 400-talet. Altaret var "barockt," menade kritikerna.¹² Detta hindrade dock inte att det snart blev en nationell symbol. Dess antika historia var också lämplig för tyska intressen eftersom kungarna av Pergamon hade legat i krig med kelter och galler.¹³ Dessa var ju mer eller mindre en slags antika ur-fransmän, tänkte man, och vid en av stadens festligheter 1886 lät man uppföra en kopia av altaret och fira med en

¹² Lionel Gossman, "Imperial Icon: The Pergamon Altar in Wilhelminian Germany," *The Journal of Modern History* 78, no. 3 (2006): 551–87.

¹³ Idag antar man att altaret inte är ett segermonument.

parad av ”galliska fångar,” en inte så subtil hänvisning till de Preussiska segrarna över Frankrike.¹⁴

I början av tjugohundratalet hade Berlins museer äntligen nått internationell status. Men de nya museerna och storarkeologin stod inte bara för en större närvaro av antiken utan även ett nytt sätt att relatera till det förflutna. Med Pergamon och Miletos lyftes fokus från det demokratiska, klassiska Aten till de östra Hellenistiska kungadömena, passande nog samtidigt som Tyskland blev till ett kejsardöme. Mötet med antiken i museet var också annorlunda. Både museer och arkeologer betonade att de ville förmedla intrycket av att vara närvarande i antiken snarare än lyfta fram enskilda mästerverk. Detta intryck har hållits kvar i utställningarna tills idag. Att ge intrycket av att se antiken som den är istället för som ett ideal är dock lättare sagt än gjort. Besökare vid Pergamonaltaret idag har ofta ett motstridigt intryck av att titta en antik byggnad ”som den såg ut” samtidigt som det vid första intrycket är väldigt svårt att få ett intryck av vad denna byggnad egentligen är.¹⁵

När Berlins museiprojekt påbörjades runt 1800 hade syftet med museerna legat i framtiden. Man ville visa den idealiserade antiken i hopp om att den kunde inspirera till att bygga ett bättre Tyskland. Detta projekt var aldrig särskilt demokratiskt. Att Athens berömda demokrati förlitade sig på slavarbete och bara inkluderade en bråkdel av befolkningen (inga kvinnor och ofria) ignorerades, och de som skulle inspireras av antiken var den borgerliga medelklassen, långt ifrån hela befolkningen. Hundra år senare hade mycket förändras i relationen till antiken i Tyskland. Man tog avstånd från idealisering och ville istället visa det förflutna som det hade varit genom att gräva ut och ställa ut hela byggnader. Samtidigt blev storheten i sig själv, på utgrävningarna och utställningarna, något som framhölls och firades. Antiken gick från att vara ett ouppnåeligt men inspirerande ideal till att framställas som komplett, redo att fraktas hem och möjligt att förstå intuitivt. I och med detta blev den också mindre en punkt från vilken framtiden kunde övervägas och mer en symbol för imperiets framgångar. Den nya ”neutrala” blicken på antiken var, liksom tidigare idealisering, starkt knuten till samtida geopolitiska intressen och utveckling.

¹⁴ Gossman, ”Imperial Icon,” 581.

¹⁵ Arkitekten Bilsen har insiktsfullt analyserat hur historisk äkthet förmedlas i Pergamonmuseet. Can Bilsel, *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*, Classical Presences (New York: Oxford University Press, 2012).



Pergamonaltarets ursprungliga plats vid Bergama, Turkiet, som den ser ut idag. Foto författaren

Litteratur

- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. 1 edition. London ; New York: Routledge, 1995.
- Bilsel, Can. *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Classical Presences. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2012.
- Marchand, Suzanne L. *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Reprint edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Schlesier, Renate. *Kulte, Mythen Und Gelehrte: Anthropologie Der Antike Seit 1800*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Schuchhard, Carl, and Theodor Wiegand. *Der Entdecker von Pergamon Carl Humann. Ein Lebensbild*. Berlin, Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1931.
- Wezel, Elsa van. "Die Konzeptionen Des Alten Und Neuen Museums Zu Berlin Und Das Sich Wandelnde Historische Bewusstsein." *Jahrbuch Der Berliner Museen* 43 (2001): 3–244.



Den tyska fontänen på Hippodromen. Gammalt vykort.¹

¹ Hämtad från https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/German_Fountain.jpg den 5 september 2017.

Fontenen med det gyldne taket

Historisme og modernitet i Tyskland og det Ottomanske rike c. 1900

TONJE HAUGLAND SØRENSEN

Fil. dr. i konsthistoria, universitetet i Bergen

Den er kjent som den tyske fontenen, og dens opphav var som gave. Den ble gitt av den tyske keiser Wilhelm II til den ottomanske sultan Abdülhamit II for å markere Wilhelm IIs besøk i Konstantinopel i 1889. Besøket var en del av Wilhelms omfattende Orientreise i tidsrommet 1889–1905, og fontenen var bare et av mange minnesmerker den tyske keiseren etterlot seg på disse reisene. At han skulle gi en gave til den ottomanske sultanen var nesten gitt. Det tyske keiserriket hadde kultivert tette bånd til det Ottomanske riket, både politisk og militært.¹ I tillegg bodde det en viss mengde tyskeættede i Konstantinopel – de såkalte Bosphorus-Tyskere – og tyske arkitekter hadde vært involvert i arbeidet med å rekonstruere og revitalisere Konstantinopel etter de mange store brannene på 1800-tallet.² At det ble et minnesmerke var derfor ikke merkelig. Det følger i tradisjonen av herskere som gir hverandre symboltunge gaver. Samtidige er det aspekter ved den tyske fontenen som gjør at den fortjener større oppmerksomhet.

Det er utseendet: En neo-byzantinsk kuppel som hviler på åtte søyler av porfyr, og et indre tak i gyldne mosaikker. Og det er plasseringen: sentralt på Hippodromen med utsikt til Hagia Sophia hvis kupler fontenen nesten virker som et ekko av. Fontenen er performativ ikke bare i sitt opphav som keiserlig gave, men også i sin plassering. Lokalisert i nærheten av så mange gamle bygg fungerer fontenen på et vis som et utsiktspunkt hvorfra de besøkende kan

¹ Yorulmaz 2014.

² Celik, 1993:80.

betrakte og kontemplere de historiske omgivelsene. På et vis er hva som er fremvist fontenen og dens omgivelser, og – og dette vil være et av tekstens hovedpunkter – fontenen lar en se på disse omgivelsene nettop som historiske og noe forgangent.

For å utrede den påstanden må utgangspunktet være både den faktiske fontenen, og dens kontekst i den moderne, og hurtigvoksende masseturismen. For bakgrunnen til fontenen inkluderer ikke bare den entusiastiske turisten Wilhelm II, men også den moderne konseptualiseringen av turisme, kulturminner og modernitetens besatte forhold til fortiden.

Historisme: i hvilken stil skal vi bygge?

Fontenen ble innviet i 1901, på samme dag som Wilhelm II hadde bursdag. Opprinnelig skulle fontenen innvies på sultan Abdülhamit sitt 25 års jubileum som sultan i 1901, men forsinkelser i produksjon og frakt nødvendiggjorde endringer. For fontenen var i sin helhet designet og produsert i Tyskland, og ble fraktet i deler til Konstantinopel hvor den så ble montert. Arkitekturmessig er dermed fontenen et eksempel både på tysk historisme-arkitektur og på tysk produksjonseffektivitet og infrastruktur (med mulige fratrekk på de to siste punktene). Historisme betegner de arkitekturstilene som bygger på historiske forlegg, og som gjerne identifiseres ved prefikset ”neo-”. I dette tilfellet er fontenen best beskrevet som neo-Byzantinsk. Samtidig innebærer en historistisk arkitektur ikke det samme som en mimetisk gjenskapelse av en historisk bygning eller en gang en historisk stil. Snarere spiller de historistiske arkitekturen på at den skaper en form for erindring om de de facto historiske byggene via ulike bygningsdetaljer og strukturer.

I tilfellet fontenen kommer erindringen om det byzantinske gjennom bruken av porfyr for søylene, mosaikk som en av de sentrale dekorasjonselementene og ikke minst plasseringen i direkte siktlinje til Hagia Sophia. Valget av dekorasjon og arkitektur på fontene er dermed både erindring av det historiske rundt og et ekko av omgivelsene den er plassert i. Den er et autonomt estetisk objekt og en forsterket av sine omgivelser. Lest slik er fontenen en klar del av det tankegodset som preget 1800-tallet og i en viss grad helt til vår tid, og som danner bakgrunnet for den østerrikske kunsthistorikerens Alois Riegls essay fra 1903 kalt *Der*

Moderne Denkmalskultur (den moderne minnesmerkeskulturen). I dette essayet forsøkte Riegl å forklare den moderne tids besatthet med historie og historisk bevaring, og hevdet at det som skilte de moderne, 1800-talls monumentene fra tidligere tiders minnesmerke var hvordan de var opptatt av det temporale og hva han kalte historisk verdi. Slik Riegl så det var den moderne, urbane, industrielle verden besatt av fortiden og særlig det å kunne erklære den historiske fortiden som noe tapt, en tid og et sted som aldri kunne gjenskapes. Via dette argumentet er Riegl inne på en av de sentrale tropene i Modernisme, som er ideen om at det finnes et brudd med tradisjoner og fortiden.

Det kan virke litt paradoksalt å hevde at en struktur slik som fontenen, med sin historistiske stil og historiske beliggenhet, er på et vis knyttet til et brudd med fortiden – men på et vis er det til dels dette som foregår. For selv om historisme arkitektur er sterkt knyttet til erindring, så er ikke målet bak den eller dens minnesmerker å direkte kopier eller engang å gjenskape fortiden. Snarere bør stilen sees som et forsøk på å gjøre fortiden nærværende i nået, samtidig som man understreker at fortiden er forbi. Historistisk arkitektur trekker på fortiden, men den søker ikke å gjenskape den. Målet er aldri mimetisk, men mer å trekke på fortiden som et arkiv eller en inspirasjonskilde. Dette kommer klart fram i slike publikasjoner som Owen Jones *The Grammar of Ornament* fra 1856. Jones samlet og organiserte hva han anså som de særlige trekkene til en historisk periode, og presenterte dem i et oppsett som både gir inntrykk av å være taksonomisk og som man skal velge fliser til kjøkkenet. Resultatet er oversiktlig og fortiden presenteres syntetisert til ulike eksempler samtidens arkitekter kan trekke på.

Ergo, et sentralt aspekt ved historisme arkitektur er ikke å etterligne fortiden i en perfektjonert gjenskapning, men heller å smake og fortære den litt som man smaker på ulike retter eller krydrer maten med dyre krydder. Det er verdt å understreke dette poenget, for en gjentatt kritikk mot slike strukturer som den tyske fontenen og lignende historisme bygg er at de ikke er historisk korrekt, forstått som ikke spesielt like eller identiske til de historiske byggene eller stilene de er et ekko av. Denne kritikken er for såvidt korrekt, men den bommer også på målet. Den tyske fontenen er ikke ment å være en mimetisk gjenskapning, en replika, men heller et minnesmerke hvis performative arbeide går ut på å gi et ekko av og forsterke viktigheten av sine omgivelser. Den er hva Riegl ville kalt et intensjonelt minnesmerke, og må heller leses som en del av en større retning av monumentalisering som bredte seg over den vestlige verden på dette tidspunktet.

Skal man derfor snakke om arkitektoniske og performative slektninger til fontenen så finnes de like mye i Tyskland som i Konstantinopel. I kjølvannet av Napoleonskrigen og fremveksten av tysk romantikk, så fikk de fleste tysktalende områdene en sterk fremvekst av *Denkmäler*, eller minnesmerker. Dette hadde igjen økt etter etableringen av det tyske keiserriket i 1871, og nådde et slags høydepunkt under keiser Wilhelm II som fikk satt opp så mange minnesmerker at de alltid like spydige berlinerne kalte ham Denkmal-Willy. Sammenlignes den tyske fontenen med samtidige minnesmerker i Tyskland, slik som *Kaiser-Wilhelm-Denkmal* ved Porta Westfalica ser man likheter i både form og intensjon. De deler den samme paviljongaktige stilen, selv om detaljene i Porta Westfalica mer minner om vest europeisk middelalder, lettere filtrert gjennom verdenen til Brødrene Grimm.

Akkurat som fontenen er minnesmerket ved Porta Westfalica en struktur hvor et sentralt trekk er dens performative funksjon i at den skaper et landskap via et utsiktspunkt. Plassert på toppen av en høy ås, produserer monumentet et ståsted hvorfra man kan skue ut over det praktfulle åkerlandskapet. I denne sammenhengen er det verdt å minnes at landskap, i motsetning til natur, betegner et perspektiv som er kulturelt skapt – eller som historikeren Simon Schama har sagt: landskap er like mye et sted i sinnet og lag i erindringen.³ Å skape et landskap, vistaer og minneverdige utsiktspunkter er dermed en måte å påvirke måten vi betrakter på og hvor vi velger å rette blikket.



Kaiser-Wilhelm-Denkmal vid Porta Westfalica.⁴
Gammalt vykort.

³ Schama, 1996:20.

⁴ Hämtad från [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_Westfalica_Das_Kaiser_Wilhelm-Denkmal_\(um_1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_Westfalica_Das_Kaiser_Wilhelm-Denkmal_(um_1895).jpg) den 17 september 2017.



Theoderiks mausoleum, Ravenna.

Foto: Jesper Blid

Et samtidig monument fra de tyske områdene kan illustrerer dette, da statuen det er snakk om er så bastant i sitt visuelle uttrykk. Det gjelder den enorme statuen av Arminius, eller Herman, satt opp i Detmold. Her har romantiske 1800-talls strømninger tatt for seg Tacitus *Germania* og særlig historien om Herman og seieren i Teutoburger-skogen. Herman i statueform står med sverdet hevet og skuer i retningen av samtidens næreste fiende: Frankrike. Herman skuer strengt framover, men i denne sammenheng er det nesten like sentralt hva han står på. Sokkelen til statuen ble, i følge monumentets arkitekt, basert på Theoderiks mausoleum i Ravenna, som i denne sammenheng ble fremholdt som et tidlig eksempel på den såkalt gotisk-germanske stil. Herman, denne mytiske germanske

figuren, knyttes således til en annen påstått germansk forfader i Theoderik. Videre ble det rundt statuen med dette vidløftige historiske anegalleriet anlagt veier og stier, slik at samtidens besøker kunne betrakte landskapet og dets historisk-romantiske budskap.

Modernitet: hvordan kan vi bygge?

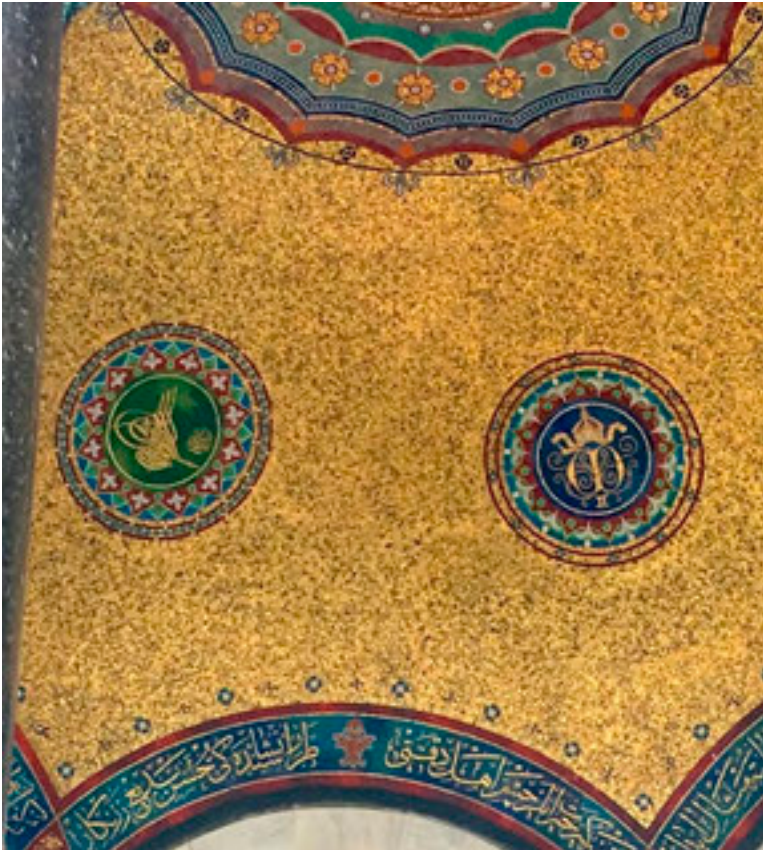
Det er ikke nødvendigvis en nyskapende påstand at å skrive historie eller fortolke kunst påvirkes av ideologier og forkunnskaper. Samtidig kan det være på sin plass å understreke at også den tyske fontene kan leses på en slik performative måte – altså som et minnesmerke hvis intensjon er å skape et særlig utsiktspunkt – da det kan klarne opp i en kjent misforståelse om historistisk kunst og arkitektur, og dermed øke våre forståelse av de stilene vi refererer til som ”neo-”, slik

som neo-byzantinsk eller neo-gotisk og så videre. For mer enn et feilet forsøk på historiske stiler er historismearkitektur noe særlig moderne. Historismebygg benytter ofte moderne teknologier i byggeprosessen slik som støpejern, forsterket stål eller sement. I det skriftlige arbeidet til Viollet-le-Duc, muligens en av de mest innflytelsesrike arkitekter og teoretikere om historisme-arkitektur, blir bruken av moderne byggematerialer beskrevet i svært positive termer, og langt på vei fremholdt som en av de grunnleggende faktorene som muliggjør historismearkitektur overhode. Viollet-le-Duc anså at det finnes en form for synergi mellom den lærdommen som finnes i å studere gotiske velv og buer, og mulighetene som ligger å lage bygg basert på rammeverk av støpejern. Man kan anklage Viollet-le-Duc for en smule hubris i hans påstand om at moderne materialer kunne videreføre utviklingen i de historiske stilene slik som gotisk, men man kan ikke hevde at han misforstod historiske bygg eller at han lagde billige kopier. For ideen var aldri å lage kopier. Ideen var å lage ekkoer, og med inspirasjon fra disse ekkoene bevege seg inn i fremtiden.

Den sammen tankene, bare på en mindre skala, kan anvendes på den tyske fontenen på Hippodromen. Den ble laget via moderne masseproduksjon, basert på et design utarbeidet av de tyske arkitektene Spitta og Schoele (med hjelp av den tyske arkitekten Carlitzik og den italienske arkitekten Joseph Antonu). Delene ble så fraktet til Konstantinopel og montert der. Dette kommer særlig fram i mosaikkene som finnes på innsiden av kuppelens tak som er i en teknikk med opphav i det tyske firmaet Phul og Wagner, som tidligere hadde produsert mosaikker til slike bygg som Gedächtniskirche i Berlin, og etterhvert sendte ordre verden rundt.⁵ Disse moderne mosaikkene ble skapt via en prosess hvor det tenkte bildet ble skissert på en kartong og så overført som et negativ til et stykke tøy. Teknikken, som minnet litt om den brukt av samtidens fotografer, og innebar at komposisjonen måtte ta hensyn til dette negative intervallet. Bitene av tessera, som alle ble maskinprodusert, ble så plassert på tøystykket og bildet ble ferdigstilt mens det fremdeles lå slik på gulvet. Sammenligner man med historiske mosaikker hvor tessera ble plassert på veggen hvor mosaikken skulle være, så kommer forskjellen frem. Tøystykket med mosaikken kunne så rulles sammen og sendes i sin helhet til sitt mål, hvor den – ikke ulikt tapet – kunne bli satt opp på veggen. Tessera inn mot veggen, tøyestykke ut. Når bitene hadde festet seg kunne tøystykket forsiktig fjernes. Denne teknikken sørget for at

⁵ Sørensen, 2016.

mosaikker kunne masseproduseres og med enkelthet sendes til ulike kirker eller andre bygg som ønsket denne formen for dekorasjon. Samtidig, siden all tesseraen ble montert på en jevn flate og rullet sammen, så ble det skapt en jevnhet i de moderne mosaikkens overflate som ikke gjenfinnes i historiske mosaikker. Denne jevne flatheten i moderne mosaikker kunne til tider skape problemer ved at den så helhetlig reflekterte lyset.



Fontänens innantak med Abdülhamit II:s tuğra och Wilhelm II:s monogram. Foto: Olof Heilo

Det er jo kjent hvordan historiske mosaikker var konstruert slik at de ulike tessera kunne reflektere lyset i graderinger og vinkler, og at man slik skapte et spill av lys. I de moderne mosaikkene gjorde den jevne flaten og den maskinproduserte likheten i tesseraene at lyset ble reflektert på et vis som kunne minne om speil. Den var muligens ikke intensjonell, men denne speilaktige refleksjonen som kan finnes i de moderne mosaikkene inneholder på et vis et passende metaforisk bilde, da den reflekterer tilbake til betrakterne det bildet de langt på vei var mest opptatt av: seg selv. I den tyske fontene blir denne gyldne speilaktige overflatene brutt opp så vidt med ornamentikk i form av emblemet til den tyske keiseren og den ottomanske sultanen. Abdulhamid IIs tughra gjentas fire ganger, og er skrevet på en grønn bakgrunn. Wilhelm IIs monogram er også avbildet fire ganger, men da på en bakgrunn av prøyssisk blå. Det historiske ekkoet fontenen formidlet var således bekledd med klare signaturer og opphavsmenn.

Hva så med den Ottomanske siden av saken? Slik Zeynep Çelik ser det var 1800-tallet i Konstantinopel/Istanbul preget av en stadig økende driv til å modernisere byen, med mål om å organisere infrastrukturen og byplanleggingen etter vestlige mønstre. Flere store bybranner, slik som Hoçapasa-brannen i 1865, muliggjorde til dels radikale endringer i bybildet rundt Hippodromen. Inspirert av tankene til den franske, radikale byfornyeren Baron Haussmann ble det lagt vekt på at det var best å visuelt isolere monumenter, altså å sørge for at de stod mest mulig fritt i forhold til omgivelsene. Tanken var at monumenter, historiske såsom nåtidige, skulle inngå som deler av vistaer. Overalt der hvor Hausmanns ideer ble fulgt så førte dette til rivning av bebyggelsen rundt historiske bygninger. I Konstantinopel, bemerker Çelik, rev man for eksempel en del bebyggelse som lå opp mot de Theodosiske landmurene slik at disse fikk fremstå i monumental ensomhet. Den samme tanken var førende i å etablere den store plassen foran Hagia Sophia i 1869. Såkalt "uviktige" bygninger ble fjernet, og historiske bygg og minnesmerker ble fremhevet. Det var en periode, hevder Çelik, hvor et sentralt designkriterium var tanken om å behage det vestlige blikket.⁶ Oppsettet av fontenen inngår slik i en større endring av bybildet fra Ottomansk side, hvor ideal langt på vei var inspirert av vestlige tanker om det historiske monumentets visuelle isolasjon.

Dermed kan den tyske fontenen leses som en del av det som har blitt kalt kulturminne industrien, og som omfatter det grenselandet mellom søken etter å

⁶ Çelik, 1993:101.

bevare historiske steder og bygg, og de økonomiske interessene til masseturisme. Som avslutning er det derfor på sin plass å se på fontenens rolle innen den fremvoksende turistnæringen på denne tiden.

Turisme og mobilitet

Opphavet til moderne masseturisme ligger i slutten av 1800-tallet med etableringen av reisebyråer slik som Thomas Cook, som startet som et reisebyrå for å hjelpe religiøse folk å organisere pilgrimsturer til det hellige land. Næringen viste seg å være svært lukrativ og ble snart utvidet til å inkludere andre byer med et visst religiøst rykte, slik som Konstantinopel/Istanbul. De organiserte reisene ble promotert ved å vektlegge de religiøse og historiske severdighetene, og til en viss grad modellerte de seg etter tankene til overklassens *Grand Tours* om å dra ut i verden for å bli kultivert. Likevel var det sentrale forskjeller. *The Grand Tours* hadde omfattet mindre grupper av ofte høyt utdannede mennesker på en dannelsesreise langs Middelhavet, mens de nye, langt større gruppene som ble organisert av reisebyråene inkluderte folk med en langt større spredning i klassebakgrunn. Dermed oppstod den moderne masseturismen som en blanding av pilgrimstradisjoner, *Grand Tour*-idealer og den pragmatiske sannheten av det i økende grad ble økonomisk vinning i å transportere folk i store grupper. Avslag og rabatter fulgte i kjølvannet av en økende mengde besøkende.

Samtidig gjorde den økende turistmengden at man måtte endre på hvordan man besøkte de ulike severdighetene. Å skulle guide en håndfull personer rundt i en historiske bygning er en ting, men å skulle guide en tredve til førti stykker om gangen krever en helt annen form for organisering. Selve reiserutene og presentasjonen av severdighetene ble derfor endret, og det å ha allerede etablerte monumenter og utsiktspunkter ble meget praktisk. Hva som så ble valgt ut til å være utsiktspunkter ble til dels også endret. Tanken om vistaer og flotte utsikter fikk i økende grad gjennomslag, men også slike pragmatiske hensyn som nærhet til infrastruktur og mat og drikke var også nærliggende. Det var dermed ikke alltid det var den historiske viktigheten til et sted som var avgjørende for om det ble en severdighet eller ikke.

De ulike monumentene og minnesmerkene ble i økende grad også brukt til å promotere ulike destinasjoner. Postkort, foto og senere film spredde bildet til

et enda videre publikum. Slik sett oppstod en gjensidig legitimering mellom de mange minnesmerkene og de mange postkortene og fotografiene. Sistnevnte gjorde at minnesmerkene ble kjent langt ut over sin by- og lands-grenser, samtidig som inkludering av et minnesmerke i et fotografi signaliserer at bildet var tatt ved det faktiske historiske stedet og ikke på et hvilket-som-helst sted. Den samme mekanikken er rådende fremdeles, og posering foran kjente bygg er fremdeles en gangbar måte å vise dem der hjemme – eller de på nettet – at man er på et sted av særlig kulturell, historisk eller bare severdig betydning. Resultatet var at ulike markeringer av ting med hevdet historisk og kulturell verdi økte, og å være personen som bestemte hvor disse minnesmerkene skulle plasseres og hvordan de skulle utformes var ikke bare en veldedig handling, men like mye en handling som viste makt og kontroll over hva som ble sett.

Det er her vi kommer til et merkelig paradoks i dette kryssfeltet av kulturminner, historieforståelse og masseturisme, og paradokset belyses kanskje best ved å vende tilbake til teoriene til Riegl. For Riegl er det flere grunner til at noe blir designert som et monument, men en av de viktigste er at et bygg eller et sted ansees å ha en særlig historisk verdi. Når denne verdien så er klarlagt så er vi, sier Riegl, særlig opptatt av å gi denne ”den best mulige bevaring” og dette er en prosess som ”krever at man stopper den naturlige utvikling, og i den grad det er mulig, sørge for at desintegrasjonprosessen stopper helt opp.” Med andre ord, når et objekt eller en bygning blir definert som et kulturminne så må dens utvikling ideelt sett stoppe opp. Ingen utvikling eller utbygging skal da foregå, hverken i negative eller positiv retning. Bygningen eller stedet skal helst bevares i en slags evig stasis-tilstand.

Det sentrale her er ”når det blir designert som monument”: altså når minnesmerket er oppe så blir stedet det gjelder innskrevet i sfæren historisk bevaring og ingen videre utvikling skal ideelt finne sted. Monumentet blir dermed et objekt som markerer noe som historisk, samtidig som det proklamerer at her på dette stedet forsøker vi å få tiden til å stå stille. Etter dette er det ikke lenger utvikling, det er bevaring. Den tyske fontenen på Hippodromen kan dermed sees som en fortelling om hvordan bysantinsk historie ble inkorporert i et moderne rammeverk av monumenter og dokumentasjon, masseproduksjon og masseturisme. Sammen danner de et bilde av fortiden som et sted frosset i tiden, og hvor idealet er statisk og uendret og verdien tilskrives alt etter som hvor bra det blir presentert som en severdighet.

Litteratur

- Çelik, Z. 1993. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Oakland, Calif.: University of California Press.
- Inankur, Z. & Lewis R. (eds.) 2011. *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Seattle: University of Washington Press.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. Vintage. 1996.
- Riegl, Alois. *Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. W. Braumüller, Wien, 1903.
- Röhl, J. C. G. 2007. *Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. Und die deutsche Politik*. München: C. H. Beck Verlag.
- Sørensen, T. H. "Memory, Mosaics and the Monarch – the Neo-Byzantine Mosaics in Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche" in Smythe, Dion C. & Marciniak, P. (eds.) *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*. Farnham: Ashgate. 2016.
- Yorulmaz, N. 2014. *Arming the Sultan: German Arms Trade and Personal Diplomacy in the Ottoman Empire before World War I* (Library of Ottoman Studies). London: I. B. Tauris.



*Osman Hamdi Bey, Två musicerande flickor (1880).
Peramüséet, Istanbul (foto: Google Art Project).¹*

¹ Hämtad 30 augusti 2017 från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_Two_Musician_Girls_-_Google_Art_Project.jpg

Osman Hamdi Bey och berättandet genom historiska lager

GERTRUD OLSSON

Doktor i arkitektur, adjunkt i arkitektur och historia, gästforskare vid SFII

I utställningen *Mendel–Sebah: Documenting the Imperial Museum (Mendel–Sebah: Müze-i Hümayun’u Belgelemek)* på Arkeologiska museerna i Istanbul år 2014 presenterades arkeologin och framväxten av en turkisk museikultur. Precis hundra år tidigare hade den franske arkeologen Gustave Mendel (1873–1938) publicerat sin omfattande katalog (1860 sidor) över museets 1413 föremål. Mendel var handplockad för uppdraget av dåvarande museidirektören Osman Hamdi Bey och anställd under nästan tio år. Den omfattande katalogen innehåller noggranna beskrivningar av föremål och deras bakgrund, alla avtecknade och fotograferade.

Det första arkeologiska museet, Imperialmuseet, i Istanbul öppnade år 1846 i den gamla bysantinska kyrkan Hagia Irene, där en mängd ting och föremål placerades för att visas för allmänheten. När Osman Hamdi Bey tog över styret år 1882, efter den förste direktören, engelsmannen Edward Goold, systematiserade och katalogiserade han hela samlingen samt öppnade upp Kakelpalatset (1472, Çinili Köşk) som museirum i väntan på att ett nytt arkeologiskt museum skulle byggas på samma gårdsplan. Den franske arkitekten Alexandre Vallauri fick uppdraget och ritade 1891 det nya museet i neoklassisk stil som en ”modern vetenskaplig institution”.¹

Pascal Sebah (1823–1886), som omnämns i utställningstiteln från 2014, var fotograf och fick ett femårskontrakt för att fotografera museets samlingar. Sebah var känd från sin fotostudio i Istanbul, etablerad 1853, men också för sitt sam-

¹ Eldem 2014, 19, 23.

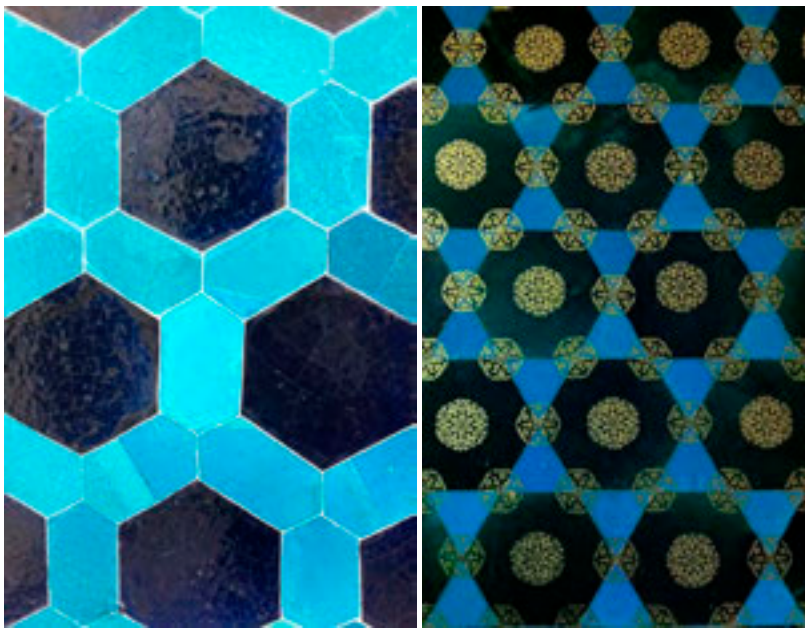
arbete med Osman Hamdi. Bland annat hade de tillsammans med fransmannen Marie de Launay utfört ett projekt där de dokumenterat etniska och religiösa klädedräkter från olika osmanska kulturer och länder. Dessa traditionella kläder visades på Världsutställningen i Wien 1873 och i en illustrerad bok med namnet *Elbise-i Osmaniyye / Les Costumes populaires de la Turquie*.



Kakelpalatset (Çinili köşk), Istanbul. Foto författaren.

I utställningen *Mendel–Sebah: Documenting the Imperial Museum* kunde man se Sebahs fotografier från en arkeologisk utställning år 1892, alltså när samlingen var placerad i Kakelpalatset (jfr s. 61). Denna historiska fotodokumentation visar också rummen och interiören av palatset. Förutom att se föremålen, och hur de är utställda är det intressant att se hur tydligt de kaklade väggarna framträder på bilderna. Igenkännandet av kaklet och jämförandet med samma rum idag är fullt möjligt att göra, dessa kakelväggar är alltså bevarade och intakta. Det är heller ingen slump att utställningen visades i de kakelklädda rummen; just den tidig-osmanska kulturen och arkitekturen blev åter aktuell under sent 1800-tal. Kakel-

palatset byggdes av den osmanske sultanen Mehmed II som ett sommarpalats. Arkitektoniskt har palatset influenser från Centralasien, i linje med persisk tradition men också med likheter i venetiansk renässans. Interiört har palatset en kakelutsmyckning uppbyggd som i Gröna moskén i Bursa, som vi får skäl att återkomma till i det följande.



Kakelutsmyckning från Kakelpalatset i Istanbul (t. v.) och Gröna moskén i Bursa (t. h.) Foto författaren.

Denna essä önskar visa förhållningssätt mellan rum i olika tider och i skilda medier, speglade genom Osman Hamdis konstnärskap, peka på hur man kan se och uppfatta dessa olika tidslager, hur vi idag tar in och tolkar bilder och miljöer – inte minst de kakelklädda väggarna – och hur vi perceptivt omtolkar (eller inte) en målad, en fotograferad, och en ”äkta” kakelplatta.

Bakgrund

Tiden och sammanhanget vi befinner oss i är Turkiet under senare hälften av 1800-talet. Mellan 1839–76 pågick den omfattande osmanska omorganisationen av landet, den s.k. *Tanzimât* med politiska, institutionella och samhällseliga reformer som avslutades med grundandet av en konstitutionell monarki. Med Europa som förebild utformades reformer om lika rättigheter oavsett social status, religiös och etnisk tillhörighet. Alla invånare skulle formas till moderna medborgare och innefattas av samma regler. Slaveriet avskaffades. Nu infördes ett nytt skattesystem, postväsende, telegraf- och järnvägsnät samt obligatorisk skolgång. Efter fransk och europeisk modell byggdes bankväsende, domstolar och civilrätt upp, dessutom infördes egen flagga och nationalsång. Genom de nya reformerna började man även experimentera inom skrivande och konstnärligt arbete.² Denna era kom till ett abrupt och våldsamt slut i det rysk-turkiska kriget 1877–78 som utlösts av de ortodoxa kristna upproren i Bosnien-Herzegovina och Bulgarien 1875–76. En internationell kongress i Berlin 1878 ”löste” den ”orientaliska frågan” genom att omfördela 40 % av det osmanska rikets territorium vilket ledde till stora flyktingströmmar och till att Istanbuls befolkning fördubblades. Turkiets nye regent sultan Abdülhamit II avskaffade samma år parlamentarismen, och styrde landet enväldigt under 33 år. Försöken att liberalisera imperiet och integrera den kristna befolkningen var över: alla muslimska krafter skulle härnäst samlas mot den europeiska imperialismen.

I denna kontext startar berättelsen om den mångsysslade Osman Hamdi Bey (1842–1910); han var målare, jurist, arkeolog och museidirektör verksam i Istanbul. Utbildad i Frankrike återvände Hamdi Bey 1869, efter nio år, till det egna landet, i slutskedet av *Tanzimât*-perioden. Med sin uppväxt i det osmanska riket och med europeisk utbildning rörde sig Hamdi Bey mellan olika rum och i olika sammanhang genom sina skilda professioner och uppdrag.

Hamdi Bey var son till en f.d. storvisir, Ibrahim Edhem Paşa, som i sin tur var en av de första turkiska studenter som sändes till Europa för att studera. År 1860 sändes också Osman Hamdi till Paris för att där fortsätta sina studier i juridik. Eftersom han var mer intresserad av konst och måleri skrev han parallellt

² Inankur 2011.

in sig på Konstakademien för att studera för de franska orientalisterna Jean-Léon Gérôme och Gustave Boulanger. När Hamdi Bey återvände till Turkiet blev han chef för utrikesfrågor och sänd till den osmanska provinsen Bagdad. I sin tjänst som museidirektör (från 1881) på Arkeologiska museet och med sitt intresse för historia och arkeologi drog Hamdi Bey igång arkeologiska utgrävningar med expeditioner i Anatolien (Nemrut Dağı) och i Libanon (Sayda), de allra första som leddes av turkiska forskargrupper. Museet organiserades i syfte att kunna visa föremålen från utgrävningarna och Osman Hamdi blev därmed pionjär för utställningsverksamheten (kuratoryrket med modernt ord) i Turkiet. Med sina dubbla utbildningar övervakade han som jurist år 1884 kungörandet av en förordning som förbjöd historiska artefakter från att smugglas utomlands (*Asar-i Atika Nizamnamesi*), ett stort steg för att formera en rättslig ram för bevarandet av antikviteter. Ytterligare ett projekt för Osman Hamdi under samma år var att grunda Konstakademien *Sanayi-i Nefise Mektebe* (1882), idag med namnet Mimar Sinan-universitetet, den första konst- och arkitekturskolan upplagd efter fransk modell innefattande estetiska ämnen och inte enbart teknikämnen.



Några av de fotografier som Pascal Sebah tog av artefakterna från den första arkeologiska utställningen i Kakelpalatset 1892. Notera kaklet i bakgrunden (jfr s. 59).

Konstnären Osman Hamdi Bey

Utöver andra uppdrag utförde Osman Hamdi runt 200 målningar under sin livsgärning. Han tillhörde den första vågen av staffilmålare inom osmansk konst. Inspirerad av sin lärare Jean-Léon Gérôme följde han ett orientaliskt manér, men inte uttrycksmässigt, utan istället utifrån sin hemhörighet och intresset för seldjukisk och osmansk tradition. Med dokumentär skärpa lyfter han fram vardagsmiljöer,³ till skillnad från det mysticerande eller orientaliserande inslag, som annars var vanligt under den här tiden bland europeiska konstnärer som reste söder- och österut mot Egypten och Tunisien.

Idag klassificeras Osman Hamdi bland annat som "Öst-Orientalist" eller hans stil som "Turkisk", och många konsthistoriker har genom åren tolkat och diskuterat hans konstnärskap, uttryck och genre – huruvida han var anhängare av orientalisterna eller ej och hur han gick till väga.⁴ Denna artikel har inte utrymme att behandla orientalistdebatten, men vill ändå snudda vid problematiken. Det troliga är att Osman Hamdi hade en egen agenda för sitt måleri, en strategi för att visa en annan sida än den europeiska, som var en stereotyp version av livet i öst. Som ett måleriskt debattinlägg framvisar han sina landsmän i aktiva poser, läsande och diskuterande litteratur. En ung avbildad flicka t.ex. läser med frenesi en roman, inte ett religiöst verk, och hon är omgiven av böcker.⁵ Arkitekturhistorikern Zeynep Çelik föreslår vidare att Osman Hamdi tillägnar sig det europeiska uttryckssättet för att kunna lära väst om livet i öst, och ser hans målningar som "noggrant utförda essäer från det osmanska samhället, uttryckt genom en västerländsk vokabulär".⁶

En vald strategi från Osman Hamdi var att både män och kvinnor figurerade jämlikt på målningarna. För första gången i turkiskt måleri syns personer i full skala.⁷ De är självsäkra, reflekterande och tänkande personer.⁸ Ett exempel är de unga musikerna, två flickor som spelar mandolin respektive tamburin, avbildade

³ Demirsar Arli 2000, 191.

⁴ Çakmak 2010, 103.

⁵ Çelik 1996, 204.

⁶ Fritt översatt efter Çakmak 2010, 105.

⁷ Demirsar Arli 2000, 191.

⁸ Çelik 1996, 204.

i Bursas Gröna moské år 1880 (se s. 56). Rummet är hämtat inne i moskén, det går att identifiera den kaklade väggen, frisen på högra sidan, ”staketet” med de utsnidade stjärnorna och skåpet för sandaler i halvttrappan upp. De två flickorna, en stående spelande mandolin och en sittande ackompanjerande på tamburin, är placerade på en anatoliskt vävd matta med sandalerna avtagna på golvet bredvid. Musikerna är klädda i kaftanliknande kläder passande för det nyväckta osmanska intresset, och samtidigt samtida i det sena 1800-talet vad gäller kroppsspråk, agerande och blickar. Väggen bakom dem är nedtonad eftersom ljuset inte når in, men är ändå tydligt markerad med sitt utfallande kakel. Det är de blågröna plattorna i hexagonform och trianglar som är karaktärstypiska för den tidigosmanska arkitekturen. Även om målningen är utförd i olja läser ögat av rummet som verkligt och kakelplattorna som fysiskt påtagliga.

Osman Hamdi Bey i Bursa

I den pågående moderniseringsperioden var kopplingen till den egna traditionen och historien viktig för Osman Hamdi. Han lyfte därför fram såväl den långa anatoliska traditionen på landsbygden som den osmanska eran. Bursa var avgörande eftersom osmanerna tidigt erövrade staden från bysantinerna och 1326 gjorde den till huvudstad. Staden är byggd på en kulle vid berget Uludağ, ungefär tio mil söder om Istanbul, med blomstrande växter och träd, trädgårdar med fontäner och porlande källor. För osmanerna, som hade stridit i öknen, blev stadens grönska och de strilande fontänerna ett återskapat paradiset.

Gröna moskén (Yeşil camii) i Bursa från 1419 har en omfattande kakelutsmyckning som också gett moskén dess namn, med traditioner och hantverkskunnande i möten från en rad olika kulturer. Moskén är byggd i grå sandsten. Entrén inramas av en marmorkantad dörrfris utsmyckad med *muqarnas* (stalaktitornament) samt blomster- och spiralformade arabesker. Interiört är bottenvåningen uppbyggd kring två stora kupolklädda rum: det första med en fontän placerad mitt under kupolen, det andra med *mihrab* (bönenischen) i blickfånget. Runt dessa två huvudrum är sex mindre rum placerade. Till vänster om det första kupolrummet finns ett litet rum där golvet är upphöjt tre trappsteg, flankerat med nischer för sandaler, i enlighet med tidigosmansk byggnadstil. Rummet är troligen skapat för härskare och regenter på besök i staden. Väggarna

i moskén är klädda, från golv och ett par meter upp, av hexagonformade och triangulära kakelplattor, som vi kan se både i målningen med de musicerande flickorna (s. 56) och i Osman Hamdis omdiskuterade och mest kända målning *Sköldpaddstränaren* (1904).



T. v. Gröna moskén i Bursa, interiör (foto författaren); t. h. Osman Hamdi Bey, *Sköldpaddstränaren* (1904), *Peramuseet, Istanbul* (foto Google Art Project).⁹

Miljön är ett rum i moskéns övervåning. Kakelplattorna är mellanblå och mörkt azurblå. Ugnsränningen har gjort att de har liv i ytan och skiftar i ton, istället för att vara helt enfärgade. En ytterst smal fog mellan plattorna ger på avstånd intrycket av en enhetlig vägg. Beroende på ljusinfall och betraktarens placering i rummet pendlar kakelmönstret vid närmare avstånd mellan att uppfattas som

⁹ Hämtad 30 augusti 2017 från https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_The_Tortoise_Trainer_-_Google_Art_Project.jpg

hexagoner och trianglar eller till och med stjärnor. Väggar och dörrhåll inramas av bårder i kakel med mönster som fortsätter från platta till platta. Till höger på målningen med de musicerande flickorna syns en stående fris med blå ornament mot vit botten. Den är utförd i tekniken *cuerda seca* som innebär att mönstrets konturlinjer målas i en blandning av mangan, koppar och ister – som en tråd – för att förhindra att glasryfärgerna flyter ihop vid bränningen.

Två flickor som besöker en grav (1890) är målad i Gröna mausoleet som tillhör komplexet i Bursa. Mausoleet har formen av en oktagon (i seldjukisk stil) och är placerat på en kulle invid moskén. Målningen visar de två flickorna bedjande vid graven inne i mausoleet, andaktsfullt sittande respektive stående på en vävd röd ullmatta. En stor del av det kakelklädda rummet visas i målningen, vilket överensstämmer med det verkliga gravrummet, och som också ger rummets karaktär, som i sin tur följer samma princip som Gröna moskén med kakel i hexagonala former. Ett tillägg här är utsmyckningarna av kakelmosaik med utsirade växtmönster inom en oval ornamentform. Dessa upprepas runt om på väggarna, och återkommer utfallande över graven i mitten. Med handen känns de uthuggna bitarna, små och välformade kakelbitar tätt sammanfogade med murbruk. Om vi är bekanta med tekniken, ”känner” vi detta även i versionen där ögat läser av de målade utsmyckningarna. Tekniken innebär att kakelbitarna huggs ut i de former och färger som kakelmästaren bestämt. Bitarna fogas sedan samman till hela ytor, hela bildmönster. Tekniken, en följd av persisk kakeltradition, går att spåra till seldjukerna på 1100-talet och utvecklades i den turkiska staden Konya seklet därefter. Den är framtagen dels för att smycka rundade ytor – så att kaklet



Gröna mausoléet, Bursa. Foto förf.

kan följa pelare, *muqarnas*, *mihraber* och rundade gravar – samt dels för att varje kakelbit ska vara möjlig att bränna i rätt temperatur och tidslängd. Värt att nämna är att Osman Hamdi stödde nyöppnandet av Kütahyas kakelfabrik – som tog över efter den mera berömda föregångaren i Iznik – för att återuppta producerandet av kakelplattor.¹⁰

¹⁰ Demirsar Arli 2000.

Fotografiets framväxt

Det som sker inom konsten vid slutet av 1800-talet är att fotografiet slår igenom, vilket intresserade Osman Hamdi. Han började själv fotografera och tog bilder av platser, byggnader, rum och detaljer som han senare hade som utgångspunkt för sitt måleri. Han fotograferade personer i poser skapade att passa i måleriet. Han lät sig också själv fotograferas ute på arkeologiska orter eller i olika dräkter och poser för att passa till sina målningar, ofta alltså i samarbetade med Pascal Sebah, som var den ledande fotografen i Istanbul. Konsthistorikern Belgien Demirsar Arli pekar på hur underlaget/duken på Osman Hamdis målningar är skissad i rutsystem och bilden överförd med en blyertspenna från ett fotografi uppdelat i sektioner.¹¹

I Paris introducerades kameran och en rad optiska leksaker, vilket innebar en fokusering på ögat – till skillnad från handen i hantverket – och det enskilda ögonblicket. Det nya mediet fotografi innebar inte bara en ny teknik utan också ett nytt förhållande till perception. Genom att ögat är med och bestämmer den valda ögonblicksbilden tas även ett aktivt estetiskt beslut. Att posera framför kameran som Osman Hamdi gjorde i osmanska dräkter och vid utgrävningsfälten, innebar ett nytt förhållningssätt i synen på sig själv. (Inom parantes kan man ställa frågan hur dagens *selfie*-kultur kommer att analyseras om femtio år?)

En interiör från Kakelpalatset återfinns i målningen *Livets brunn* (1904), där alltså de arkeologiska samlingarna hystes medan det nya museet färdigställdes. Här är Osman Hamdi själv avbildad läsandes i Koranen. En rad föremål hjälper till att illustrera innehåll och symbolik i Osman Hamdis bilder och återkommer från målning till målning. Det är föremål från samlingar och arkeologiska exkursioner som Osman Hamdi hade tillgång till tack vare sin post som museidirektör. Det var bland annat oljelampor, ljusstakar, mattor, bokställ och konvolut till Koranen; dessa återfinns nu i museernas samlingar.¹² Osman Hamdi blir en förmedlare som uppvisar den osmanska kulturen med sina attribut – både för väst och för sitt eget land där den måhända var bortglömd i den moderniserande sekulariseringsperioden.

¹¹ Ibid., 196.

¹² Ibid., 197f.



T. v. Osman Hamdi Bey, *Livets brunn* (1904), *Alte Nationalgalerie, Berlin* (foto Andres Kilger);¹³ t. h. samma interiör från *Kakelpalatset* idag (foto författaren).

I *Livets brunn* kan vi återigen jämföra miljön med det nuvarande rummet. Frisen runt fontänen har starkare guldifyllning på målningen; i det verkliga rummet är endast en del av marmorbården fylld med guld som en följd av rådande renoveringsfilosofi. De hexagonala och triangulära kakelplattorna är sig lika, men på målningen saknas de pålagda guldstencileringarna. En del plattor i rummet har nämligen screen-tryckta eller stencilerade guldornament. Guldets slit och åldrat på vissa av plattorna i Kakelpalatset, och nyrenoverat på andra väggar. På målningen syns guldstencileringen alltså inte. Denna förgyllningsteknik, som antingen var alltför sliten vid 1900-talets början eller som Osman Hamdi helt enkelt valde bort, kan härledas till en persisk teknik från Kashan, *minai* (en sorts emalj), som också brukades av seldjukerna. Tekniken innebar att vissa färger och guldets applicerades på toppen av en redan glaserad och dekorerad kakelbit innan den utsattes för en andra bränning. Dessa stencilerade ornament i form av

¹³ Återgiven med vänligt tillstånd av Staatliche Museen zu Berlin.

guldklot och med en bård runt plattans form i Kakelpalatset, återfinns också som teknik i Gröna moskén i Bursa (jfr bild på s. 59). Guldornamenten uppfattas stundtals som svävande framför den blanka kakelväggen. Väggarna växlar från två- till tredimensionalitet då de runda kloten så att säga svävar ut i rummet.

I målningen *Framför Rüstem Paşa-moskén* (1905) är Osman Hamdi porträtterad som en imam som välkomnar till bön i moskén. Rüstem Paşa-moskén är berömd för sin kaklade interiör, utförd av den store arkitekten Sinan, och innefattar kakeluttryck från en rad tidsepoker. Arkitektur och material är avbildat på målningen efter verkligheten. Det går att följa formerna och färgerna i den bågformade nischen, de blå och turkosa ornamenten mot vit bakgrund och med små inslag av rött. Ornamenten utgörs av så kallade *hatai*- och *rumi*-former från tidigosmansk tid tillsammans med en större oval i mitten. *Hatai*-mönstret kommer från växtriket och har runda blomformer sedda uppifrån, medan *rumi* är hämtat från djurriket med formen av långa taggade blad, framkomna under anatolisk seldjukisk tid. Dessa båda mönsterelement, med en roterande form tillsammans med en statisk, ger ytan liv och spänning. Omigen får alltså kakelplattorna en framträdande roll i Hamdi Beys måleri.



Ingången till Rüstem Paşa-moskén. Foto förf.

Det pågående berättandet

Man kan se Osman Hamdi som ett osmanskt sändebud: en konsul eller dragoman. Han överbryggar eller neutraliserar avståndet mellan occidenten och orienten. Hans plats och rum där förmedlingarna sker är främst Istanbul och Turkiet, men också upprätthållande en relation till Paris och fransk kultur. Han förflyttar sig mellan Istanbul och Anatolien, leder och följer utgrävningar, följer med och leder in föremål i museerna. Vidare förmedlar han avbildade rum genom måleriet, filtrerat genom oljans uttryck, som i sin tur återkopplar till det fysiska (origi-

nal)rummet. I samtidens fotografiers vyer skildras såväl 1800-talets motiv och självporträtt som undersökandet av en ny teknik och förhållningssätt till estetik.

Osman Hamdi arbetade i ett nätverk tillsammans med arkeologer, fotografer, franska och turkiska konstnärer, och den osmanska byråkratin. Han lärde sig inte enbart att måla i Paris, han lärde sig också ett särskilt sätt att se och betrakta, samt att bygga upp sina bilder utifrån visuella koder. Dessa utvalda koder riktade han till sina samtida betraktare.¹⁴ Det är dessa vi försöker tolka än idag. I målningarna kan vi alltså läsa av rummets arkitektur och användning, osmansk tradition, kakelmaterial, textilier och ornament – ett narrativt berättande genom måleriets realism och symbolism. Föremålen berättar sina historier utanför målningarna, de är dokumenterade, systematiserade och placerade på museer för att där i nya kontexter fortsätta tala. De kaklade väggarna brukas fortfarande efter 600 år i sina dagliga användningar. Kakelplattorna åldras, slits och renoveras men har kvar sitt ursprungliga material och uttryck – det hållbara kaklet som genom färg, yta och ornament berättar sin historia om och om igen.

Litteratur

- Çelik, Zeynep: "Colonialism, Orientalism, and the Canon", *Art Bulletin: Rethinking Canon*, June 1996, Volume LXXVIII, Number 2
- Çakmak, Gürü: "Resistance or Compliance?: The Problem of Orientalism in Osman Hamdi's Paintings", *Thamyris/Intersecting: Place, Sex & Race*, No. 20 (2010), 103–112.
- Demirsar, V Belgin: *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler, Sanat Eserleri Dizisi: 12, Kültür Bakanlığı, Ankara 1989*
- Demirsar Arlı, Belgin: "Osman Hamdi and pictorial art", *From Orientalism to contemporary Turkish painting*, Istanbul 2000.
- Eldem, Edhem: *Mendel-Sebah: Documenting the Imperial Museum/Mendel-Sebah: Müze-i Hümayun'u Belgelemek, utställningskatalog, Istanbul Archaeological Museums/ Istanbul Arkeoloji Müzeleri Yayını, Istanbul 2014*
- Ersoy, Ahmet: "A Sartorial Tribute to late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i 'Osmaniyye Album", *Muqarnas* 20 (2003): 187–207.
- Inankur, Zeynep, Reina Lewis & Mary Roberts (Eds.): *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, Pera Museum Publication, Istanbul 2011.

¹⁴ Çakmak 2010, 106.



Pera Palace uppfördes med tanke på Orientexpressens resenärer. Reklamplakat från 1891.¹

¹ Hämtad från <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OE1891.JPG> den 1 oktober 2017.

"Back to Glory"

Renoveringen av Pera Palace

SUSANNA CARLSTEN

Universitetsadjunkt i kulturvård, Uppsala universitet

Pera Palace byggdes i slutet av 1800-talet som ett exklusivt internationellt hotell för Orientexpressens Istanbulresenärer. Med moderna faciliteter inbäddade i ett skal av både jugend och orientalism förkroppsligade hotellet föreställningen om "öst" som möter "väst". Hotellet och stadsdelen Pera kom under årens lopp att förändras både vad gällde invånare, gäster och status, och Pera Palace stod kvar som ett minne över en svunnen tid, en guldålder som hade passerat. Hotellet omgavs tidigt av en mytbildning kring byggnaden och dess kända gäster, men samtidigt ansågs hotellets forna glans ha bleknat. 2008 påbörjades en påkostad renovering och omgestaltning med syfte att återuppliva dess status.

Denna artikel¹ syftar till att undersöka vilka berättelser och minnen som genom tiderna återgetts i reseskildringar och medierapportering om Pera Palace samt hur dessa kan ha påverkat renoveringens gestaltning. Som komplement har fotografier av interiören från olika tidsperioder analyserats med syfte att få en bild av hotellets ursprungliga utseende och förändringar. Historikern Geoffrey Cubitt menar att materiell kultur kan definieras som kulturellt minne, som fysiska lämningar vilka uppfattas ha symbolisk betydelse i ett samhälle eller för en grupp. Kulturhistoriska objekt eller platser är ofta starka minnesbärare och kan hjälpa individer till orientering i det förgångna såväl som i samtid och framtid.² Bevarande – t.ex. restaurering och i viss mån renovering – kan ses som ett

¹ Artikeln är en omarbetning av ett projektarbete skrivet i koppling till kursen *Istanbul - kulturmöten, monument och identitet mellan öst och väst* som gavs vid Uppsala universitet 2016.

² Cubitt, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester University Press, Manchester, 2007, s. 11, 14, 78.

sätt att hålla minnen vid liv. Restaureringsideologi är en form av minneshantering, men också en materiell artikulering av minnen. De val som görs vid en renovering eller restaurering kan både lyfta fram, tona ner eller exkludera minnen, vilket i sin tur påverkar vilka minnen som överlever.³

Begynnelse och guldålder

Under 1800-talets slut började människors möjlighet till global rörlighet att öka, och Istanbul blev ett av många populära resmål för européer som ville göra affärer, bilda diplomatiska band eller upptäcka "Orienten". Orientexpressen, vars ursprungliga sträcka gick från Paris till Istanbul, drevs av företaget Compagnie Internationale des Wagons-Lits, ett företag som även startade och drev ett antal lyxhotell på sina destinationer. Pera Palace blev företagets flaggskeppshotell i Istanbul. I en guidebok från tidigt 1900-tal beskrivs Pera som den enda del av staden där utlänningar kan bo, i meningen komfortmässigt.⁴ Denna varning sågs av mer vana Istanbulresenärer som dumheter; några beskrev Pera som en symbol för västerländsk artificialitet i hjärtat av staden.⁵ Pera Palace, som började byggas 1892 och invigdes tre år senare, kunde som första hotell i sitt slag i Istanbul erbjuda de förmögna gästerna faciliteter som badrum med varmvatten och dusch, elektriskt ljus, värmeelement och hiss, bekvämligheter som besökarna ofta var vana med hemifrån och som i guideböcker kallades för europeisk komfort.⁶

Hotellet ritades av den franske arkitekten Alexandre Vallaury, som även låg bakom andra byggnader i staden bl.a. Banque Ottomane.⁷ Hotellet förlades i utkanten av det område som hade uppstått i samband med en ödeläggande brand

³ Ibid., s. 10, 77, 97-99.

⁴ Baedeker, Karl, *Konstantinopel und das westliche Kleinasien: Handbuch für Reisende*, Leipzig, 1905, s. 72. The Times, *The Elysée Palace Hotel Company, Limited*. 20 januari, London 1897, nr 35105, s. 4.

⁵ Emmerson, Charles, *1913: the world before the Great War*, Vintage, London, 2013, s. 372-373.

⁶ Baedeker, s. 72. King, Charles, *Midnight at the Pera Palace – The birth of modern Istanbul*, W.W. Norton & Company, First Edition, ill., 2014, s. 26.

⁷ Çelik, Zeynep, *The remaking of Istanbul: portrait of an Ottoman city in the nineteenth century*, Repr., Univ. of California Press, Berkeley, 1993, s. 129.

i stadsdelen 1870. Platsen hade utblick över stadsträdgården Les Petits-Champs, byggd ovanpå en gammal kyrkogård och borttagen på 1950-talet.⁸ Arkitekturen och interiören har stilmässigt beskrivits som en hybriditet av art nouveau, nyklassicism och orientalism. Den som steg in i entréhallen möttes av palmer och bambumöbler uppblandat med väggur och klassiska marmorkolonner. Den stora Kubbeli-salongens övre del med sina sex kupoler och arkadgång påminde om en moské eller kyrka och de marmorerade eller stentäckta väggarna med dekorativa horisontella ränder förekom i annan samtida arkitektur som skulle föra tankarna till Orienten.⁹ Valv med inbyggt elektriskt ljus visade de för tiden moderna faciliteter som hotellet kunde erbjuda. Den så kallade Orientbarens interiör hade smyckats med detaljer som förekom i traditionella osmanska hem, bl.a. handknutna mattor och ett centralt placerat fyrfat. Miljön kryddades med en europeisk ton genom barstolar och stilmöbler.

På ett fotografi inifrån en av Pera Palace salonger, troligen tagen kring 1930, sitter Agatha Christie i en fåtölj mitt i rummet. Golvet är täckt av olika orientaliska mattor men i övrigt är rummet möblerat med nystilmöbler efter västerländskt snitt. Den elektriska belysningen fick även i detta rum spela en stor roll, både genom stora armaturer och inbyggda glödlampor i taket. För att förstärka den orientaliska känslan fanns även en bärstol som ska ha använts för att transportera gästerna från tågstationen till hotellet.¹⁰

I slutet av 1800-talet och början av 1900-talet var det tydligt att Pera Palace ansågs som det främsta hotellet i Istanbul. I guideböcker och reportage nämndes det ofta som enda boendevalternativ för västerlänningar, och i de fall där andra hotell nämndes var det ändå Pera Palace som fick stå överst.¹¹ I tidningsartiklar från tiden beskrevs sultanens förnämsta gäster bo på Pera Palace, exempelvis Zanzibars sultan 1907.¹² Sultanen och hans familj använde även hotellet för att anordna finare fester. 1909 höll Damad Ferid Paşa en bankett för 200 gäster där till ära för Ungturkarna, som nyss hade tagit makten; enligt *The Times* hade man därmed säkrat landets frihet och lämnat över makten till parlamentet.¹³

⁸ King, s. 25.

⁹ Se exempelvis Sarajevo stadshus från 1891.

¹⁰ Interiörbeskrivningen är gjord utifrån de fotografier som återges i källförteckningen.

¹¹ Se exempelvis *The Times, Pleasure Tours*, 2 januari, London 1896, nr 34776, s. 1.

¹² *The Times, Court Circular*, 4 november, London 1907, nr 38481, s. 8.

¹³ *The Times, The committee of union and freedom. Hilmi Pasha on the revolution*, 13 mars, London 1909, nr 38906, s. 5.

I kölvattnet efter den ryska revolutionen blev Pera Palace en samlingsplats för förmögna flyktingar. Grevinnor, byråkrater, konstnärer och läkare bildade ett slags ”gammelryssland” i miniatyr inne på hotellet. Efter första världskriget ockuperades Istanbul av Frankrike och Storbritannien. Under denna period övertogs hotellet av en grekisk ägare, som emellertid tvingades fly undan de minoritetsrensningar som drabbade bl.a. greker och armenier under de följande åren. 1923 deklarerades hotellet som statlig egendom, ett tillvägagångssätt som drabbade många fastighetsägare med minoritetsbakgrund. Staten sålde i sin tur Pera Palace till den nyinflyttade muslimske handelsmannen Muhayyes år 1927. På 1920-talet var stadsdelen Pera synonymt med nöjen och uteliv. På Pera Palace erbjöds konserter flera dagar i veckan men utbudet av restauranger, barer och bordeller i kvarteren runtom lockade också besökarna att gå utanför hotellets dörrar.¹⁴ I en reseskildring från 1928 beskrev Gustaf Munthe vissa kvarter i Pera som ”moralens träskmarker” där ”avskum, som samlats från alla världens hörn” återfanns.¹⁵ En viktig markering för det västliga inflyttandet i stadsdelen blev det första officiella nyårsfirandet som 1925 hölls på hotellet. Aldrig tidigare hade samma månad och klockslag firats på detta sätt i staden och dagen efter hade Istanbul gått över till västlig tideräkning.¹⁶

Bomber och spioner

Det sägs att Pera Palace under 1910-talet gästades av spioner som Mata Hari. Efter den allierade ockupationen av Istanbul blev hotellet en smältdegel för alla möjliga möten mellan olika nationaliteter; att tänka sig några av dessa besökare som spion eller säkerhetspolis är inte särskilt långsökt i beaktande av hotellets celebra och mäktiga gäster samt placeringen mitt bland stadens ambassader.¹⁷ En episod i början av 1920-talet vittnar om hotellet som en plats, inte bara för fest, utan också för intriger och brutalitet:

¹⁴ King, s. 107, 124-125, 136-137.

¹⁵ Munthe, Gustaf, *Orientaliskt: reseskildringar från Turkiet, Syrien och Mesopotamien*, Natur o. kultur, Stockholm, 1928, s. 31-32.

¹⁶ King, s. 179-180.

¹⁷ Ibid., s. 245, 305.

Vakter och springpojkar bar ut en man i astrakanhatt och frack, som efterlämnade en pöl av blod på mosaikgolvet och fläckar i den röda plyschfåtöljen (...) Sändebudet från Azerbajdzjan hade mördats, sade man, och mördaren var en skäggig armenier.¹⁸

Fram till andra världskrigets utbrott verkade hotellet fortfarande ha varit populärt bland gäster av högre dignitet. Så sent som den 4 maj 1939, fyra månader före krigsutbrottet, bodde Albaniens självutnämnde kung Zog på hotellet,¹⁹ och samma vår checkade även Hitlers propagandaminister Joseph Goebbels in. Goebbels använde sin tid med att inhandla mattor och besöka Hagia Sofia, som 1934 hade gjorts om till museum; samtidigt skrev han om förändrade tider och mörknande sinnen i sin dagbok.²⁰

Den 14 mars 1941 rapporterade *The London Times* om en tidsinställd bomb som detonerat på Pera Palace. Gärningsman och motiv var ännu okända, men det stod klart att bomben hade dödat minst tre.²¹ Det visade sig handla om två bomber som hade placerats i separata väskor och gömts i en bulgarisk statsdelegations bagage på väg från Sofia till Istanbul. Då ägarna inte kunnat identifieras hade väskorna öppnats av säkerhetspersonal vid gränsstationen i Svilengrad, och innehållet hade först förefallit normalt – en turkisk tidning, smutsiga kläder, rakattiraljer och något som såg ut som uttorkade batterier. Väskorna stängdes och transporterades vidare till olika hotell i Istanbul, däribland Pera Palace. Den första väskan detonerade i hotellets entré, och tack vare hög sinnesnärvaro förstod säkerhetspersonalen nu att de "torkade batterierna" var förtäckta bomber. Batteriet i väska nummer två, som hade transporterats till Alp Hotell, slängdes ut i en grop utanför hotellet; därmed kunde därmed en andra katastrof avväjas.²² Den första bomben vände däremot uppochner på bottenplanet i Pera Palace:

¹⁸ *Bellhops and doormen were carrying out a man in an astrakhan hat and frock coat, leaving behind a pool of blood on the mosaic floor and a stained, plush-red armchair (...) The envoy from Azerbaijan had been assassinated, someone said, and the gunman was a bearded Armenian, ibid., s. 244-245.*

¹⁹ *The Times, News in Brief*, 4 maj, London 1939, s. 9.

²⁰ King, s. 285-286.

²¹ Den slutliga dödsstatistiken blev 6 personer och ett ofött barn.

²² *The Times, The Istanbul Bomb Outrage*, 14 mars, London 1941, s. 3.

Explosionen var oerhört våldsam. Den totalförstörde entrén och botten-våningen, och skadade dessutom byggnader och krossade fönster i det kringliggande området.²³

Historikern Charles King beskriver bomben som förödande: hissen lossnade och föll ner i schaktet; ett glastak kollapsade; ett stort hål öppnade sig i golvet ner till källarplan; möbler och annan lös inredning låg i spillror; träpanelerna eldhärjades och blodstänk hamnade på väggar och golv. Av beskrivningen och samtida fotografier att döma behövde hela entréplanet lagas och renoveras kraftigt efter 1941.²⁴

En bedagad skönhet

Hotellens ägare hade redan innan bomben detonerade haft problem med sjunkande lönsamhet. Så tidigt som under 1930-talet verkar hotellet ha uppfattats som nedgången och ha levt på gamla meriter. Hotellet förekom vid några tillfällen i nyhetsrapporteringen under mellan- och efterkrigstiden, som till exempel när den turkiske diplomaten Aziz Bey checkade in och skar halsen av sig inne på sitt rum 1935. En annan episod som tidningarna rapporterade om var när en man kom in och låtsades vara en indisk prins. Tillsammans med tre kvinnor bodde han på hotellet under flera månader år 1939 utan att sedan kunna betala för sig.²⁵ Under följande årtionden fick Pera Palace se sig omsprunget av bl.a. Park Hotel, som ibland beskrevs som det mest moderna hotellet i staden.²⁶ 1954 tog ägaren Muhayyes troligen sitt liv inne på ett av hotellrummen och testamenterade Pera Palace till en välgörenhetsorganisation.²⁷ Ett citat målar upp en tydlig nedgångsperiod för hotellet efter det;

²³ *The explosion was of extreme violence. It completely wrecked the entrance and ground floor of the hotel, damaging also buildings and breaking windows in the district round the hotel.* The Times, *From Our Correspondent. "British Victims of Bomb Outrage."*, 13 mars, London 1941, s. 4.

²⁴ King, s. 300-301.

²⁵ King, s. 317-318.

²⁶ Post, Eric von, *Strövtåg i Istanbul*, Gleerups, Lund, 1953, s. 81, 96.

²⁷ King, s. 370.

På det historiska Pera Palas Oteli, känt från Agatha Christies *Orient-expressen*, rann ett brunt vatten ur alla kranar och jag låg fullt påklädd under dubbla täcken och hackade tänder. Mina näsborrar vibrerade hela tiden av en obestämbart doft som tycktes vilja lämna mattor och väggar. Var det cigarr, var det svett, var det parfym, var det en doft av historiska kärleksakter och sinnliga frukostar?²⁸

I en guidebok skriven av Michael Pereira på 1960-talets slut beskrivs de gamla Pera-kvarteren som fysiskt oförändrade: förutom några få moderna byggnader och smuts uppfattar författaren stadsdelens utseende som

... sig mestadels likt hur det var i glansdagarna för sjuttiofem år sedan. Gatorna må ha nya namn och dess en gång så berömda hotell må verka bedagade (...) Men det är allt. Dess anlete har – som är fallet med alla anleten – blivit rynkigt och blekt, men benstommen under är oförändrad.²⁹

Beskrivningen av en gång välkända hotell som förfallit inkluderar förmodligen Pera Palace; i andra reportage anses det senare uttryckligen ha en "faded glory".³⁰ I liknelsen vid ett gammalt ansikte talar författaren om ett rynkigt men ännu oförändrat utseende, vilket är av intresse rent restaureringsideologiskt. I ett längre stycke berättas vilka minnen som knyts till hotellen i stadsdelen och den guldålder som de har bakom sig:

Här, sorgsna och övergivna, finner vi ett annat slags relikter av Peras svunna storhet – hotellen. Alp, Londra, Bristol, Perapalas [sic]. Namnen frammanar

²⁸ Citat av en reporter som minns tillbaka till sitt första besök på Pera Palace Hotel, ur <http://www.res.se/artikel/istanbul-cool-melankoli> (hämtad 2016-05-15).

²⁹ ...much as it must have appeared in the days of its glory seventy-five years ago. Its streets may have new names, its once-famous hotels may look decidedly seedy (...) But that is all. Its face, like all faces, has grown sallow and wrinkled with age, but the structure of the bone beneath is as yet unaltered. Pereira, Michael, *Istanbul: aspects of a city*, Bles, London, 1968, s. 21.

³⁰ The Times, *Turkey, A Country Of Diverse Beauty*, 15 april, London 1961, nr 55056, s. 11.

bilder av en era när Stambul var ett centrum för internationella intriger och skandaler.³¹

Pera Palace associeras med äventyr där skvaller, spioner och älskarinnor kryddade vistelsen. Under guldåldern ska besökarna, enligt Pereira, ha omfamnats av marmor, scharlakansröd plysch och en skog av krukväxter. Beskrivningen slutar i moll, med frågan vilket hotell som kan erbjuda sådant idag. På samma gång ger författaren en negativ gliring åt Hiltons tjocka cement. Ekonomin för hotellet och hotellbranschen i Turkiet beskrivs ha skadats i kölvattnet av första världskriget och de fortsatta krigen samt osäkerheten i landet därefter. När landet väl befann sig i fred 1922 kom ett nytt bakslag för hotellet i Istanbul genom att Ankara utsågs till ny huvudstad.³²

En viktig markör för hotellets statusförändring är att det inte längre nämns som det första hotellet i tidningarnas resetips. Hotel Imbat, Hilton och Sheraton är bara några av de många nya konkurrenterna i staden. Kraven på komfort och faciliteter hade förändrats mycket under efterkrigstiden, så även arkitektur- och inredningsstil:

Pera Palace är äldre och en aning gammalmodigt, men fullt av atmosfär och pondus, medan Boyuk Efes är en total kontrast, ett femstjärningt exempel på modern byggnadskonst och bekvämlighet.³³

De röda draperierna liknas av reportern Mario Modiano vid begravningsgardiner. Samtidigt skriver han att hotellet i sig är elegant men att det ”verkar falla i bitar”.³⁴ I en annan beskrivning av hotellet under 1970-talet görs en intressant iakttagelse:

³¹ *And here, sad and forlorn, stand those other relics of the days of Pera's greatness – the hotels. The Alp, the Londra, the Bristol, the Perapalas (sic). How evocative these names are of an age when Stamboul was one of the great centres of international intrigue and scandal*, Pereira, s. 23, 33.

³² *ibid.*, s. 34.

³³ *The Pera Palace is an older, slightly old fashioned but full of atmosphere, establishment whereas The Boyuk Efes in total contrast, is a five-star example of modern construction and amenities*. The Times, Carter, J. *Travel*, 1 december, London 1973, s. 15.

³⁴ The Times, *Istanbul Diary*, 14 december, London 1979, nr 60500, s. 14.

Detta är en charmant plats för att ta en drink eller rentav för att övernatta. I många år var det Konstantinopels främsta hotell, och det har förändrats mycket litet sedan dess. Baren har de högsta stolar jag någonsin suttit på. Så mycket har hänt i detta storslagna gamla hotell att man skulle kunna skriva en hel bok om det. Om man granskar marmorpelarna i entrén finner man tunna sprickor. De orsakades av en bomb som exploderade i början av andra världskriget och dödade flera människor.³⁵

Hotellet sägs, enligt en reporter, ha gått igenom ett "halvhjärtat ansiktslyft" på 1980-talet, alltså någon form av renovering.³⁶ 1989 används hotellet som scen för fem turkiska intellektuella hungerstrejkande, bl.a. Mehmet Ali Aybar, den före detta ledaren för socialistpartiet. De strejkar för mänskliga rättigheter och den alltför hårda situationen för fångar i Turkiet. Valet av plats skapar en skarp kontrast och inramning åt budskapet, samtidigt som det vittnar om hotellets starka symbolvärde.³⁷ Under 1990-talet och tidigt 2000-tal verkar det ha fått mer av en kultprägel än tidigare. Hotellets bar rekommenderas i norska tidningar som ett sätt att med hjälp av en "rådyr" drink tas tillbaka till "fordums storhet".³⁸ Nu börjar vissa specifika minnen, bl.a. om Agatha Christie, att återberättas av ägaren, en välgörenhetsorganisation som bl.a. använder vinsterna för att hjälpa hemlösa och behövande barn. 1993 gör Annika Ånnerud ett reportage från hotellet där hon beskriver sina första steg in i entrén:

Det mesta är sig likt från den tiden. En blandning av europeiskt och orientaliskt, antika mattor, röda textilier och mörkt trä, svart ornamenterat smide, högt i tak. Den ursprungliga elektriska hissen, med svarta smides-

³⁵ *It is a most charming place to have a drink or in fact to stay. For many years it was Constantinople's leading hotel, and has changed very little. The bar has the highest stools I have ever sat on. So much has happened in this splendid old hotel that a book could be written around it. If one examines the marble pillars in the entrance hall one will find a series of hairline fractures. These were caused by a bomb which exploded in the foyer early in the Second World War, killing several people.* The Times, *Fine food behind modest facades*, 28 februari, London 1976, s. 1.

³⁶ The Scotsman, *Travel: Istanbul*, 8 oktober 2010.

³⁷ Tidningarnas telegrambyrå, *Hungerstrejk till stöd för fångarna i Turkiet*, 15 augusti 1989.

³⁸ Verdens gang, *Tenk ferie nå*, 27 december, 1997.

detaljer, fungerar men ger ifrån sig knarrande ljud; i kontrast till det gör de röda tjocka mattorna på det vita marmorgolvet stegen ljudlösa.³⁹

I samma reportage sägs en skylt med Agatha Christies namn vara upphängd utanför rum 411; rummet visas upp som ett slags museum, där det enda moderna är telefonen och överkastet. I övrigt ser det ut som på Christies tid med mässingssängar, bok- och klädska samt ett litet bord och en handknuten matta. Ett signerat porträtt föreställande mediet Tamara Rand vittnar dock om ytterligare tillägg. I samma reportage beskrivs rum 101 ha förvandlats till museum över Atatürk, en av hotellets celebra gäster. Ett rum med Greta Garbos namn ingraverat på en skylt utanför noteras också av reportern.⁴⁰ I ett norskt reportage från 1998 nämns Mata Hari som en spion som satt och ”utfoldet seg” i hotellets bar. Hennes cigarettmunstycke ska ha ställts ut i en monter i baren men därifrån stulits några år tidigare.⁴¹ Samtidigt som en kultstämpel sätts på hotellet brukar artiklarna från denna period innehålla formuleringar om att glansen har falnat;

Nu är det något bedagat, de äkta mattorna är luggslitna, den förgyllda hissen trasig och statusstjärnorna har försvunnit en efter en. Men vilken atmosfär!⁴²

Återvunnen glans

Under 2000-talet förändras det gamla Pera, som sedan länge redan går under det turkiska namnet Beyoğlu. Enligt Stefan Foconi har ”flertalet av de ökända magdanskshaken och dygnet runt bullriga bordellerna” flyttat; bebyggelsen sägs vara påkostad fast ”sjabbig i avvaktan på restaurering eller rivning”. I samma skildring beskrivs Pera Palace som exklusivt och det mest berömda hotellet.⁴³

Pera Palace kommer 2006 att tas över av Beşiktaş Tourism Investments Inc. som påbörjar en stor renovering 2008. Hotellet tas därefter över i två omgångar,

³⁹ Dagens nyheter, Ånnerud, Annika, *Här har alla bott. Även tant Agatha*, 12 juli, Stockholm 1993.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Aftenposten morgen, Rie, Bistrup, *Eldgammel og overdådig*, 14 mars 1998.

⁴² Helsingborgs dagblad, Christensen, Camilla, *Vi presenterar*, 11 december 2003, s. 20.

⁴³ Foconi, Stefan, Istanbul: Vandringar i Europas största stad, Dialogos Litauen, 2014, s. 149.

först av det turkiska företaget Demsa Group och sedan av den statsägda hotellkedjan Jumeirah från Förenade Arabemiraten.⁴⁴ Reportagen från hotellet börjar växa sig allt större i antal i samband med att den två år långa och mycket kostsamma renoveringen ska börja. Minnen från hotellets så kallade glansdagar börjar radas upp på ett nytt, i det närmaste statistiskt sätt, i förhållande till äldre skildringar, något som kan tyda på att flera av artiklarna bygger på pressmeddelanden eller återberättande av det andra skrivit. Det är kanske också här Pera Palace som kulturarv skapas. När minnena hotas av moderniseringar börjar de kulturhistoriska värdena uppmärksammas, bland annat av den turkiska staten. I några reportage beskrivs renoveringen ha haft stränga krav och restriktioner till hur originaltytor och äldre detaljer skulle behandlas. Samma krav verkar även ha ställts ifrån en del av de boende i Istanbul:

Vi hadde i tillegg stadig besøk av eldre mennesker som har bodd i Istanbul hele sitt liv, og som var engstelige for at vi skulle gjøre for store endringer på hotellet hvor de har markert familiens merkedager gjennom et helt liv (...) ⁴⁵

Nästintill alla beskrivningar av hotellets renovering utgår ifrån att den har varit positiv även om de skiljer sig åt till ordvalet:⁴⁶ "omsorgsfull renovering", "pusset opp til fordums glans", "nyrenoverad klassiker", "nu möter tradition ny elegans", "nu skiner åter denna autentiska tidsresa" är bara några.⁴⁷

Målet var å fremstå i sin opprinnelige prakt, hvor historien var godt ivaretatt, men med alle bekvemmeligheter som tilhører et moderne hotell.⁴⁸

⁴⁴ Foconi, s. 168. <http://www.wsj.com/articles/dubai-holding-sees-units-profit-at-over-1-09-billion-in-2014-1410094923>; <http://www.jumeirah.com/globalassets/global/jumeirah-group/press-centre-1/press-kits/pera-palace-jumeirah---media-fact-file.pdf> (hämtade 2016-05-15 och 2016-05-10).

⁴⁵ Verdens gang, *Legg et hotell under treet*, 10 december 2011, s. 38.

⁴⁶ Endast en av de författare jag har läst uttrycker någon form av skepsis till renoveringen. Se MSNBC Newsweek, Matthews, Owen, *Old Istanbul Hotels Reveal New Style*, 19 september 2010.

⁴⁷ Dagens Nyheter, Luthander, Per, *Agatha Christies mystiska Istanbul*, 2 mars 2011, Verdens gang, *Legg et hotell under treet*, s. 38, Expressen, Wramén, Marko, *Fantasifulla hotell i Istanbul*, 17 april, Stockholm 2010, s. 40-41, Helsingborgs dagblad, Öberg, Johan, *De andra sidorna av Istanbul*, 11 oktober, 2015, s. 14-15, Aftonbladet, Öberg, Johan, *Sussa som en sultan - 5x lyxigt boende*, 2 november, Stockholm 2013, s. 35.

⁴⁸ Verdens gang, *Legg et hotell under treet*, s. 38.

Förut var Pera Palace en åldrad Hollywoodstjärna som försökte hålla kvar sina fans genom att sola sig i glansen av sin ungdom. Nu är hon tillbaks i en ledande roll, färdig att ännu skänka sina mest lysande insatser.⁴⁹

Vilka förändringar som egentligen sker i samband med renoveringen är ibland tydligt och konsekvent återberättat i reportagen, men flera gånger går meningarna isär. Alla delar av hotellet blir föremål för omfattande teknikmoderniseringar såsom nya hissar och ventilation.⁵⁰ Lobbyn är enligt de flesta reportage välbehållen från hotellets glansdagar; en reporter skriver att den är bevarad precis som den alltid sett ut. Enligt två reportage ska kolonnerna ha blivit rengjorda och förgyllda under renoveringen. På de äldsta fotografierna ser dörröverstycken och kolonnernas kapital ut att vara vita. Under den så kallade nedgångsperioden (härefter kallad mellantiden) ser det ut att ha tillkommit förgyllning på kapitälerna samt tillägg av dekorativa mönster och en infälld klocka på dörröverstyckena. Förmodligen är det detta lager som förnyats vid den senaste renoveringen. De fasta inredningsdetaljerna som balustraden, golvplattorna, takkasetteringen och kolonnerna känns igen på både äldre och nyare bilderna men det finns en markant skillnad i den lösa inredningen som i stort verkar helt utbytt. Den gamla bärstolen har redan tidigare fått en museal placering i lobbyn och receptionsdisken verkar ha flyttas under mellantiden. Rörande Kubbelsalongen är en specifik förändring mer återberättad än andra: att kupolerna har fått ett helt nytt överljus genom att ca 30 sovrum ovanför rivits och på det viset skapat en ljusgård, men också en kraftigt förändrad planlösning.⁵¹ På bilder från mellantiden syns att delar av fönsterpartierna har bytts från de ursprungligt frostade rutorna till klarglas samt att nya orientaliskt inspirerade spröjs tillkommit på markplan och i övre arkadgången. Vid den senaste renoveringen verkar

⁴⁹ *Previously the Pera Palace was like an ageing Hollywood star, relying on the glory days of her youth to keep her fans loyal. But now she's back in a starring role, giving her most captivating performance yet.* The Scotsman, *Travel: Istanbul*, 8 oktober 2010.

⁵⁰ Independent, Mourby, Adrian, *Stay the night: At last, glamour has returned to the Orient*, 12 september 2010. The Scotsman, *Travel: Istanbul*. Independent, *Landmark Istanbul hotel bids to revive glorious past*, 6 september 2010.

⁵¹ Independent, *24-Hour Room Service: Pera Palace Hotel, Istanbul - History revisited in the heart of Istanbul*. The Scotsman, *Travel: Istanbul*. Independent, Mourby, Adrian, *Stay the night: At last, glamour has returned to the Orient*.

den ursprungliga infällda belysningen i valven ha blivit borttagen och den stora majoriteten möbler ser ut att vara helt nya eller inköpta antikviteter. Dagens ljuskronor finns på bild redan under mellantiden. Mattor verkar inte ha funnits på golvet från början utan är något som tillkommer på olika sätt under de efterföljande perioderna.⁵² Bomben under andra världskriget exploderade i foajén och en hel del av förändringarna i bottenplanet måste därför skett redan på 1940-talet. Underlaget visar helt enkelt att interiören på Pera Palace i många fall inte är särskilt orörd från guldåldern.

Agatha Christie och hennes påstådda arbete med det inledande kapitlet till *Mordet på Orientexpressen* får stå som det i särklass mest återberättade minnet. Hotellägarna håller det levande bland annat genom att fortsätta att använda rum 411 som ett litet museum.⁵³ I samband med en filmatisering av Christies liv år 1979 anlätade filmbolaget ett medium för att ta reda på var Christie egentligen befann sig när hon oförklarligt försvann under 11 dagar år 1926. Mediet ledde dem till rum 411 där en gammal nyckel hittades under en av golvbrädorna. Vart den åtta centimeter långa nyckeln leder eller ifall den har något alls med Christie att göra verkar i ett reportage från 1990-talet vara höljt i dunkel.⁵⁴ 2006 beskrivs den som Christies dagboksnyckel, något som verkar vara högst osannolikt med tanke på storleken. Oavsett vad så läggs en hel del mystik och minnen in i nyckeln och idag ställs den ut som ett museiföremål på hotellet.⁵⁵

I flera andra reportage läggs "mystik" in som ett beskrivande ord för hotellet i stort, ibland i kombination med andra ord som "exotisk" och "orientalisk".⁵⁶ Hotellet sägs ha dolda hemligheter och varit platsen för många intriger. Under den senaste renoveringen ska byggarbetarna exempelvis ha hittat ett dolt rum med massor av matsilver från invigningsbalen.⁵⁷ I ett reportage tas mystiken till en ny nivå när författaren beskriver sina upplevelser av att bo i Agatha Christies enligt utsago hemsökta rum.⁵⁸

⁵² Interiörbeskrivningen är gjord utifrån de fotografier som återges i källförteckningen.

⁵³ Se exempelvis Dagens Nyheter, Per Luthander, *Agatha Christies mystiska Istanbul*.

⁵⁴ Dagens nyheter, Ännerud, Annika, *Här har alla bott. Även tant Agatha*.

⁵⁵ Aftenposten morgen, 28 januari 2006, s. 6.

⁵⁶ Se exempelvis Expressen, Wramén, Marko, *Fantasifulla hotell i Istanbul*, s. 40-41.

⁵⁷ World Interior Design Network, *Pera Palace in Istanbul reopens after major renovation*. The Scotsman, *Travel: Istanbul*.

⁵⁸ *The desk clerk warned me that the room was haunted, but I checked in (Don't do it!). I turned the skeleton key in the door (Don't open the door!) and walked in (Don't go in!). But ghost stories are for*

Som tidigare nämnts har även Atatürks rum musealiserats och i resereportagen sägs besökare bl.a. kunna beundra hans handrullade monogramprydda cigaretter.⁵⁹ Ernest Hemingway är en annan gäst som sägs ha suttit i Orientbaren på Pera Palace.⁶⁰ Idag erbjuds hotellets gäster transport i klassiska vintagebilar. Den gamla hissen styrs av en hissörare och har kompletterats med informations-skylt och rött avspärrningsrep. Maskeradbaler, traditionellt engelsk afternoon tea, en ny restaurang döpt efter Christie som sägs servera matfusioner av öst och väst samt ett helt nytt spa är några av alla nyheter. Med alla dessa detaljer har gäster möjlighet att ”breathing in the history” men vissa reportrar beskriver de moderna TV-apparaterna och vissa rums utsikt mot reklamskyltar som störande kontraster i en annars historisk miljö.⁶¹ Hotellet återinvigdes med pompa och ståt 2010 då premiärministern, idag presidenten, Erdoğan klippte bandet tillsammans med bl.a. kultur- och turismministern Ertuğrul Günay.⁶²

Avslutande tankar

Genom undersökningens gång har vissa minnen visat sig mer återberättade än andra i resereportagen – särskilt smickrande sådana som gäller gästande kändisar eller hotellets guldålder. Mer negativt laddade minnen, som spioneri, läggs ofta in i ett efterkonstruerat skimmer av spänning. Svåra minnen som självmorden, tvångsinlösningen och bombattentatet utesluts, med få undantag, helt ur berättelserna. Detta hör både ihop med mediernas logik och ägarnas varumärkes-

sissies, and I ignored the warnings and settled into the big brass bed. As soon as I went to sleep, the heavy French doors blew open, knocking over a small table and a chair. Red velvet drapes flapped in the cold wind that rushed in off the Bosphorus. Miami Herald, Cheryl Blackerby, *Spooky places: 10 trips for twisted travelers*, 31 oktober, Miami 2007.

⁵⁹ Dagens Nyheter, Per Luthander, *Agatha Christies mystiska Istanbul*. Verdens gang, *Legg et hotell under treet*, s. 38.

⁶⁰ Se exempelvis Svenska Dagbladet, *Tre barer med historia*, 25 oktober, Stockholm 2015.

⁶¹ City A.M., *The past lives on as Agatha Christie's top hotel reopens*, 18 oktober 2010. Independent, Mourby, Adrian, *Stay the night: At last, glamour has returned to the Orient*. Financial Times, Sattin, Anthony, *Istanbul's peerless palace*, Independent, *Landmark Istanbul hotel bids to revive glorious past*, Verdens gang, *Legg et hotell under treet*, s. 38, Independent, *24-Hour Room Service: Pera Palace Hotel, Istanbul - History revisited in the heart of Istanbul*.

⁶² <http://www.mimdap.org/?p=41580> (hämtad 2016-05-02).

byggande. Bägge är med och skapar, utvecklar och vidmakthåller minnen genom reportagen från Pera Palace. Troligen finns annorlunda minnen av hotellet hos Istanbuls egna invånare. Politiska manifestationer och viktiga möten har genom åren förlagts till hotellet av invånarna själva, något som visar att det har en status och ett symbolvärde som går utanför den förenklade historien som återberättas i mediernas resereportage.

Kulturhistoriska byggnader, interiörer och föremål har olika lager av yta och historia. Varje yta kan sägas representera en period som objektet genomgått. De olika ytorna i sig blir alla en form av materiella minnen. Då objektet ska genomgå en renovering eller restaurering ställs ytorna inför risken att skalas av eller förändras. Vissa lager får falla offer för äldre, andra för helt nya lager. I handlingen finns ett ställningstagande till vilket minne som lyfts fram, bevaras, tonas ner eller suddas ut och detta kan ofta påverkas av vilka berättelser som återges från platsen. Vad gäller vilka lager som valts att bevaras eller förstärkas på Pera Palace verkar det i de allra flesta fall vara lagren från guldåldern vilket också stämmer med resereportagens berättelser. Till kategorin bevarade guldålderslager hör ren gjorda originalytor, eventuella retuscheringar av bortfallna måleridetaljer, lagade originalmöbler etc. Till kategorin förstärkta gulålderslager hör exempelvis nyinköpta ljuskronor och möbler i gammal stil, nya gardinuppsättningar och ommålade ytor. Det handlar här om två olika restaureringsideologier som sammanförts i strävan efter att uppnå en förgången glans. Ibland alltså på bekostnad av originallager eller senare lager. Gällande nyare lager från mellantiden finns en del bevarat, exempelvis fönsterspröjsen i Kubbeli-salongen och dörröverstyckena i lobbyn – alltså lager som verkat syfta till att förstärka miljön och göra den mer orientalisk. Det lösöre som tillkom under mellantiden verkar ha tagits bort helt efter 2000-talsrenoveringen.

Eftersom så mycket har förändrats kan delar av renoveringen betraktas som en rekonstruktion eller återskapande, vilken precis som ett minne aldrig blir samma sak som originalet. Delar av hotellets inredning har efter hand också blivit mer och mer museal. Informationsskyltar, montrar och avspärrningsband hjälper till att både skapa och upprätthålla minnen, odla platsens mystik samt förmedla en känsla av hotellets anrika förflutna. Sammanfattningsvis kan sägas att de lager som bevaras, förstärks eller tas bort vid en renovering kan påverka vår uppfattning av vad som skett på hotellet genom tiderna. Samtidigt har förståelsen för Pera Palace historia, skapad genom berättelser som traderats under lång tid, inflytande på vilka val som görs vid en renovering.

Tryckta källor

- Aftenposten morgen, 28 januari 2006.
- Aftenposten morgen, Rie, Bistrup, Eldgammel og overdådig, 14 mars 1998.
- Aftonbladet, Öberg, Johan, Sussa som en sultan - 5x lyxigt boende, 2 november, Stockholm 2013.
- City A.M, The past lives on as Agatha Christie's top hotel reopens, 18 oktober 2010.
- Dagens Nyheter, Per Luthander, Agatha Christies mystiska Istanbul, 2 mars, Stockholm 2011.
- Dagens nyheter, Ånnerud, Annika, Här har alla bott. Även tant Agatha, 12 juli, Stockholm 1993.
- Expressen, Wramén, Marko, Fantasisfulla hotell i Istanbul, 17 april, Stockholm 2010.
- Financial Times, Sattin, Anthony, Istanbul's peerless palace, 17 september 2010.
- Helsingborgs dagblad, Öberg, Johan, De andra sidorna av Istanbul, 11 oktober 2015.
- Helsingborgs dagblad, Christensen, Camilla, Vi presenterar, 11 december 2003.
- Miami Herald, Cheryl Blackerby, Spooky places: 10 trips for twisted travelers, 31 oktober, Miami 2007.
- MSNBC Newsweek, Matthews, Owen, Old Istanbul Hotels Reveal New Style, 19 september 2010.
- Independent, 24-Hour Room Service: Pera Palace Hotel, Istanbul - History revisited in the heart of Istanbul, 4 december 2010.
- Independent, Landmark Istanbul hotel bids to revive glorious past, 6 september 2010.
- Independent, Mourby, Adrian, Stay the night: At last, glamour has returned to the Orient, 12 september 2010
- Svenska dagbladet, Tre barer med historia, 25 oktober, Stockholm 2015.
- The Scotsman, Travel: Istanbul, 8 oktober 2010.
- The Times, Court Circular, 4 november, London 1907, nr 38481.
- The Times, Fine food behind modest facades, 28 februari, London 1976.
- The Times, From Our Correspondent. "British Victims Of Bomb Outrage", 13 mars, London 1941.
- The Times, Istanbul Diary, 14 december, London 1979, nr 60500.
- The Times, News in Brief, 4 maj, London 1939.
- The Times, Pleasure Tours, 2 januari, London 1896, nr 34776.
- The Times, The committee of union and freedom. Hilmi Pasha on the revolution, 13 mars, London 1909, nr 38906.
- The Times, The Elysée Palace Hotel Company, Limited. 20 januari, London 1897, nr 35105.
- The Times, The Istanbul Bomb Outrage, 14 mars, London 1941.
- The Times, Carter, J. Travel, 1 december, London 1973.
- The Times, Turkey, A Country Of Diverse Beauty, 15 april, London 1961, nr 55056.
- Tidningarnas telegrambyrå, Hungerstrejk till stöd för fångarna i Turkiet, 15 augusti, 1989.

Verdens gang, Legg et hotell under treet, 10 december 2011.

Verdens gang, Tenk ferie nå, 27 december 1997.

World Interior Design Network, Pera Palace in Istanbul reopens after major renovation, 7 september 2010.

Litteratur

Baedeker, Karl, Konstantinopel und das westliche Kleinasien: Handbuch für Reisende, Leipzig, 1905.

Çelik, Zeynep, The remaking of Istanbul: portrait of an Ottoman city in the nineteenth century, Repr., Univ. of California Press, Berkeley, 1993.

Cubitt, Geoffrey, History and memory, Manchester University Press, Manchester, 2007.

Emmerson, Charles, 1913: the world before the Great War, Vintage, London, 2013.

Foconi, Stefan, Istanbul: Vandringar i Europas största stad, Dialogos, Litauen, 2014.

King, Charles, Midnight at the Pera Palace – The birth of modern Istanbul, W.W. Norton & Company, First Edition, ill., 2014.

Munthe, Gustaf, Orientaliskt: reseskildringar från Turkiet, Syrien och Mesopotamien, Natur o. kultur, Stockholm, 1928.

Pereira, Michael, Istanbul: aspects of a city, Bles, London, 1968.

Post, Eric von, Strövtåg i Istanbul, Gleerups, Lund, 1953

Webbsidor

Jumeirah: <http://www.jumeirah.com/globalassets/global/jumeirah-group/press-centre-1/press-kits/pera-palace-jumeirah---media-fact-file.pdf>, 2016-05-10.

Mimdap: <http://www.mimdap.org/?p=41580>, 2016-05-02.

Res: <http://www.res.se/artikel/istanbul-cool-melankoli>, 2016-05-15.

The Wall Street Journal: <http://www.wsj.com/articles/dubai-holding-sees-units-profit-at-over-1-09-billion-in-2014-1410094923>, 2016-05-15



Omslaget till Elisabeth Jerichau-Baumanns Brogede Reisebilleder (1881). Notera särskilt "Stambul" i översta vänstra hörnet och "Constantinopel" längst ned i mitten.

"Mai vite dale svenske"

Konstantinopels mångspråkighet i skandinavisk litteratur kring 1900

HELENA BODIN

Professor i litteraturvetenskap, Stockholms universitet

Om man oförmodat skulle bli tillfrågad, vad Konstantinopel är, skulle man stå svarslös och blott trycka handen mot pannan för att stilla tankarnes storm. Konstantinopel är ett Babylon, en värld, ett kaos. "Är det skönt?" Ja, underbart. "Är det fult?" Ja, avskyvärt. "Behagar det er?" Det berusar mig. "Skulle ni kunna trivas där?" Jag vet icke; vem kan väl, säga, om han skulle trivas på en annan planet?¹

Så beskrev den italienske författaren Edmondo de Amicis den svåra uppgift han stod inför när det gällde att skildra Konstantinopel efter hans vistelse där 1874. Det tog tre år innan boken kom ut, men den blev då en stor succé, en förebild för många senare reseskildringar, och översattes inom kort till flera språk, däribland till svenska 1884; 1895 var det dags för en ny svensk upplaga. Här skildras situationen under det sena 1800- och tidiga 1900-talet, då Konstantinopel ännu var en kosmopolitisk metropol: en mångkulturell, mångreligiös och mångspråkig stad med flera olika skrivsystem i bruk. Omkring en miljon invånare, bland dem turkar, greker och armenier, delade sina gator, vattenvägar och butiker med västerländska resenärer och turister på genomresa, liksom med bofasta västerlänningar. Även om staden uppfattades som österländsk, så menade européerna att den var europeisk, på samma sätt som de västliga delarna av det krympande osmanska imperiet vid den här tiden tillhörde Europa. Man kan säga att Konstantinopel utgjorde ett slags orientalisk enklav inom Europas gränser.

¹ Edmondo de Amicis, *Konstantinopel*, övers. A. Schulman, Stockholm: Beijel, 1895 [Uppsala 1884], s. 26f. Stavningen i svenska citat har moderniserats.

I forskningsprogrammet *World Literatures – Cosmopolitan and Vernacular Dynamics*, som pågår fram till 2021, ingår jag i en forskargrupp som ägnar sig åt litteraturens världsskapande möjligheter. För mitt delprojekt *Cosmopolitan longings and vernacular belongings: Constantinople in literary fin-de-siècle and high modernism* framstår Edmondo de Amicis framställning av Konstantinopel som ”en värld, ett kaos” som särskilt intressant. Litteraturen speglar och belyser inte bara sin omvärld utan bidrar också till vad som kallas *worldmaking*, till att skapa världar. Med Eric Hayot kan man tala om en *litterär värld* som byggs upp i dessa berättelser.² Som vi ska se skapas just i reseskildringar, romaner och noveller om och från Konstantinopel kring 1900 en särpräglad sådan litterär värld, som särskilt karaktäriseras av föränderlighet och mångspråkighet.

Ur ett stort internationellt textmaterial har jag här valt att ta upp några texter av skandinaviska författare som alla är kvinnor: den polsk-danska konstnären och författaren Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–1881), den norska författaren Amalie Skram (1846–1905), den svenska journalisten och författaren Elsa Lindberg-Dovlette (1876–1944) och överstinnan Stéphanie Beyel (d. 1958). Dessutom inbegrips i materialet även översättningar till svenska av ett par internationellt mycket framgångsrika böcker: Edmondo de Amicis italienska reseskildring *Costantinopoli* (1877), vars svenska översättning *Konstantinopel* redan citerats, samt Pierre Lotis franska kärleksroman *Les désenchantées* (1906), som samma år publicerades i svensk översättning, *De uppvaknande*, av Alma Faustman. Som en något senare referenspunkt används också Virginia Woolfs tidiga och modernistiskt berättade roman *Jacob's Room* (1922), översatt till svenska 1927 av Siri Thorngren-Olin.

Det kosmopolitiska Konstantinopel rymde såväl världsmedborgare som medborgare från all världens länder. Där talades inte bara turkiska och stora kultur- och kolonialspråk såsom engelska, franska och arabiska, utan även många olika mindre folkspråk. Som vi kommer att se uppmärksammas de olika språken särskilt i de litterära skildringarna, vilket gör att Konstantinopels kosmopolitiska helhet gestaltas just genom sin mångfald, genom sina många skilda lokala och vernakulära uttryck. Det rör sig med Yasemin Yildiz uttryck om ett särpräglat språklandskap (*linguascap*) som möter läsaren genom framställningar av Kon-

² Eric Hayot, *On Literary Worlds*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

stantinopels särskilda ljudlandskap (*soundscape*).³ Detta väcker i sin tur frågor: På vilka platser förekommer de olika språken i de här berättelserna? Genom vilka personer förmedlas språkkunskaperna? Hur återges de olika språken i de litterära texterna?

Städerna i staden

När Edmondo de Amicis beskriver Konstantinopel framställs den inte som en enda, sammanhållen stad utan som flera städer, alla med sina särskilda associationer till andra länder, världsdelar och kulturer:

Vid vart hundra steg förändras scenen. Här är man på en gata i en av Marseilles förstäder, men om man viker om hörnet, är man mitt i en asiatisk by; viker man om ett annat hörn, befinner man sig i ett grekiskt kvarter, om ett tredje, i en förstad i Trapezunt! På tungomålet, ansiktena och husens utseende ser man, att man byter om land; här bitar av Frankrike, där remsor av Italien, längre bort fläckar av England och smulor av Ryssland.⁴

Också Elsa Lindberg-Dovlette beskriver Konstantinopel som inte bara en utan flera städer. Hon gifte sig 1902 med en persisk diplomat och flyttade till hans harem i Konstantinopel, där hon levde som hans enda hustru.⁵ *Kvinnor från minareternas stad* (1908) inleds av en novell som kallats just ”Konstantinopel”. Här beskrivs stadens mångfald som ett sällskapsspel av typ Alfapet eller Scrabble:

³ Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York: Fordham University Press, 2012, s. 109. För *soundscape* i litteraturen, se vidare Philipp Schweighauser, ”Literary Acoustics”, i *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, red. Gabriele Rippl, Berlin: De Gruyter Mouton, 2015, s. 475–93.

⁴ de Amicis, *Konstantinopel*, s. 25.

⁵ För Elsa Lindberg-Dovlette, se vidare två kommande artiklar: Helena Bodin, ”Haremslivet i Konstantinopel i berättelser av Elsa Lindberg-Dovlette”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek* (IASS proceedings 2016), 2018, samt ”Seclusion versus accessibility – the harems of Constantinople as aesthetic worlds in stories by Elsa Lindberg-Dovlette”, i *World Literatures: Exploring the Cosmopolitan-Vernacular Exchange*, red. Stefan Helgesson et al., Stockholm: Stockholm University Press, 2017.

När man som barn lekte bokstavsspel och någon skakade inne i handen en hel mängd bokstäver, som tillsammans skulle bilda en stad, då kunde man vara säker på, att uttydningen var – Konstantinopel. Så har också skaparen i sin slutna hand omskakat och blandat olika folkslag och typer, religioner, seder och tungomål, byggnadsstilar, gator och gränder, rakt och krokigt, fult och vackert, smuts och renhet, det mest bländande ljus med det djupaste mörker. – Land av två världsdelar med vatten av trenne hav. – Och det blev Konstantinopel.⁶

Därefter återger novellen ett antal spridda anteckningar. De uppges vara skrivna av en ung turkisk kvinna, Djamilé Hanoum, som efterlämnat dem vid sin död. Hon skriver här i jagform och riktar sig till ett du, till en kvinna från ett annat land, som hon kallar sin främmande vän och tar med på en rundvandring i Konstantinopel. Stadens föränderlighet betonas genom att beskrivas just som flera städer i följd:

Du skall ej tro att vår stad är blott en enda stad. Det är flera hopade intill varandra. De breda sig ut och de flöda över två världsdelar, utan att någonsin känna sin begränsning, varken i Europa eller Asien. Var det är som vackrast, där har strax en stad byggt sig, och så ha de alla hopat sig i lekfull oordning upp- och nedför kullar, utan planläggning. Och därför ser det hela mera ut som ett enda, jättestort nomadläger.

Men allt, vad din blick kan omfatta, så långt ögat når, är Konstantinopel och åter Konstantinopel, alltid växlande, alltid nytt, aldrig upprepande sig själv.⁷

Senare i novellen skildras Konstantinopel återigen som en stad bestående av flera städer, men nu betonas deras olikartade religiösa prägel: "Man har blott att följa Gyllene Hornets strand för att finna stad efter stad, kristna, muselmanska, judiska."⁸ De avslutande orden beskriver så Konstantinopels sammansatthet ännu en gång: "det underbara, oändliga, mångfaldiga och enda Konstantin-

⁶ Elsa Lindberg-Dovlette, *Kvinnor från minareternas stad*. Vignetter av Isaac Grünwald, Stockholm: Bonniers, 1908, s. 3.

⁷ Ibid., s. 46.

⁸ Ibid., s. 53.



"Ajesja", vinjett av Isaac Grünewald i Elsa Lindberg-Dovlettes *Kvinnor från minareternas stad* (1908).

opel."⁹ Också den svenske manlige rese-
nären i Lindberg-Dovlettes novell "Ajesja"
beskriver sitt intryck av stadens lockande
skimmer på liknande vis: "Alltid avlägset,
eftersträvansvärt, oupphinneligt."¹⁰

I Virginia Woolfs roman *Jacobs rum*
kontrasteras detta urbana och flyktiga
Konstantinopel mot Grekland, som med
sitt antika kulturarv var ett typiskt resmål
för tidens manliga bildningsresenär. Den
unge huvudpersonen Jacob, som berättel-
sen följer från småbarnsåren till hans
alltför tidiga död under första världskriget,
läser inte bara grekiska klassiker och reser
till Grekland. Tillsammans med ett gift
par, där särskilt kvinnan intresserar
honom, besöker han även Konstantin-
opel. Denna del av resan skildras emeller-
tid aldrig i romanen utan antyds endast
parentetiskt. Tillbaka i London, med par-

ker, vattendrag och broar där bilar passerar, människor flanerar, barn leker och
får betar, kommenterar Jacob det han ser: "Så urbant".¹¹ Som en jämförelse
förklarar han att Grekland och Parthenon alldeles saknade "denna europeiska
mystik", och medan han ännu var där, konstaterade han att "Grekland var slut,
Parthenon i ruiner".¹² Vad Konstantinopel i stället hade att erbjuda nämns
aldrig, men att det verkliga skälet till att Jacob begav sig till Konstantinopel var
en förälskelse framstår dock klart för hans bästa vän, som utbrister: "Du är kär!"¹³

Jacobs resa till Konstantinopel, som bara antyds och aldrig skildras, svarar i
Woolfs roman mot det kärleksäventyr, den förälskelse som Jacob upplever, och
som likaså endast antyds. Konstantinopel står här för den otillåtna förälskelsen,
för det risktagande den medför. Stadens funktion i romanen blir på så vis em-

⁹ Ibid., s. 61.

¹⁰ Ibid., s. 109.

¹¹ Virginia Woolf, *Jacobs rum*, övers. Siri Thorngren-Olin, Stockholm: Gebers, 1927, s. 229.

¹² Ibid., s. 230 resp. 210.

¹³ Ibid., s. 230.

blematisk för den litterära värld som byggs upp genom skildringarna av Konstantinopel vid decennierna runt 1900. I *Jacobs rum* framhålls Konstantinopel som ett urbant och föränderligt alternativ, i kontrast mot Akropolis och det bestående, antika kulturarv som spelat så stor roll för den västerländska litteraturen.

Mångspråkiga platser

När Elsa Lindberg-Dovlette låter sin turkiska brevskriverska berätta om Konstantinopel i novellen med samma namn nämns en rad olika språk. De hörs alldeles särskilt i Galata: "Överallt här hör man franska, grekiska, tyska, engelska, armeniska och ryska talas. Och så genovesiska".¹⁴ Just stadens mångspråkighet, inklusive sådana meningsutbyten som innebär att man använder sig av gester och miner, är central också för Stéphanie Beyel, i hennes *Brev- och dagboksanteckningar från Broussa och Konstantinopel* (1919). I augusti 1913, efter Balkankrigen, skriver hon till sin väninna Alice Nordin:

Det europeiska Turkiet har blivit stympat, men vi få behålla Konstantinopel, med en liten sträcka land som förgård till denna, inom de byzantinska murarna slutna lilla värld, där människor från jordens alla ändor tala var sitt språk, utbreda sina seder och bruk som hemma i sitt eget land och förvandla det gamla Byzanz till ett modernt Babel. Språkförbistringen äro vi emellertid ej utsatta för, ty här kan varje människa minst två språk, och kan hon händelsevis bara ett, så talar hon på ett så tydligt sätt med händer och armar, ögon och minspel, att till och med du skulle förstå det utan vidare.¹⁵

Det är slående hur Konstantinopel ännu när första världskriget närmar sig karaktäriseras av sin mångspråkighet i så hög grad att staden framstår som ett modernt Babel, men då med den skillnaden att dess invånare – åtminstone enligt Beyel – alltid lyckas förstå varandra.

¹⁴ Lindberg-Dovlette, *Kvinnor*, s. 52.

¹⁵ Stéphanie Beyel, *Brev och dagboksanteckningar från Broussa och Konstantinopel*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1919, s. 74.

Det finns en rad typiska platser som reseskildrare och författare ständigt återkommer till för att skildra just Konstantinopels mångspråkighet. Som vi ska se är några av dem kajerna, broarna, minareterna, begravningsplatserna och basarerna, som i dessa berättelser närmast fungerar som litterära *topoi*.

Ett vanligt grepp är att ge en överblick över alla de många folkslag av olika religioner och språk som direkt vid ankomsten välkomnar de resenärer som anländer med båt och landstiger på kajen. Elisabeth Jerichau-Baumann beskriver i *Brogede Rejsebilleder* (1881) denna situation likt ett slagsmål där såväl olika språk som tillhyggen används: "Dér mundhugges der, ikke alene paa Tyrkisk, Græsk og Armenisk og i andre Sprog, men de hugge fra sig med Haand og med Aarer, med Albuestød og med Dunk i Ryggen, det var en Støj uden lige."¹⁶ Episoden är ett gott exempel på hennes stilistiska vigör, och den avslutas med en snopen men humoristisk anmärkning om att hon förlorade sin hatt vid landstigningen: "men min pæneste Hat, den sejlede sin egen Sø i Papæske, der snart opløstes, saa de tyrkiske Fisk ogsaa fik Begrep om Pariser-Mode."¹⁷

Broarna i Konstantinopel, där många människor rör sig, utgör ytterligare en typisk plats, där stadens många språk ljuder i berättelserna. Jerichau-Baumann uppfattar där ett oväsen: "[e]n umaadelig Larm, lig Cikadernes Svirren".¹⁸ Även de Amicis har ägnat Galatabron en flera sidor lång beskrivning, där han särskilt återger allt som hörs:

Det dova sorlet, som utgår från denna människomassa, överröstas av de grekiska tidningspojkarne, som med gälla röster utropa sina tidningar, bärarnes stentorsrop, turkinnornas klingande skratt, eunuckernas gnällande barnröster, de blindas falsettstämmor, den gungande brons dova buller, visselpiporna och ringklockorna på de hundrade ångbåtarne, vilkas rök av vinden stundom neddrives på mängden på bron, så att man för ett par minuter icke ser något.¹⁹

¹⁶ Elisabeth Jerichau-Baumann, *Brogede Rejsebilleder*, Kjøbenhavn, 1881, s. 8. För Jerichau-Baumann, se vidare Elisabeth Oxfeldt, "The Hyphenated Woman: Elisabeth Jerichau-Baumann's Juggling Categories of Gender, Nation, and Ethnicity", *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840–2000*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2010, s. 31–57.

¹⁷ Jerichau-Baumann, *Brogede Rejsebilleder*, s. 8.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ de Amicis, *Konstantinopel*, s. 35.



Galatabron omkring år 1880. Gammalt vykort efter fotografi av Sebah & Joaillier.²⁰

Här blir språklandskapet också till ett ljudlandskap. Edmondo de Amicis uppmärksammar även böneutroparens bidrag till språk- och ljudmiljön i Konstantinopel: "Mot de ändlösa valven genljuder rösten av en osynlig muezzin, vilken står på någon närbelägen träminaret och förkunnar solens nedgång. Här och där utbreder en turk sin matta utanför sin bod och frammumlar aftonbönen".²¹ De röster som ljuder i Konstantinopels litterära värld markerar på så vis dess islamiska karaktär. Författaren frågar sig till och med: "varpå skulle den kristne, om han icke hörde muezzinens stämma, kunna se, att detta folks tro icke är den samma som hans?"²² Det är hörseln som avgör den saken, menar han, inte synen, eftersom "den bysantinska stilen giver moskéerna likhet med kristna kyrkor".²³

²⁰ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_de_Galata.jpg, hämtad den 18 september 2017.

²¹ Ibid., s. 97f.

²² Ibid., s. 137.

²³ Ibid.

Elsa Lindberg-Dovlette beskriver i novellen "Den svarta och den vita skogen" en liknande scen, där böneutroparen syns och hörs i vad som här kallas "minareternas vita skog",²⁴ nästan som i en saga:

På Stambuls höjder, högst av alla, i vita skogen, reste sig den gamle muezzinens minaret. Och när han där uppifrån sjöng med djup stämma de långa, manande toner och himmelens vind svepte hans silvervita skägg omkring honom, då var det för dem, som stodo där nere och sågo uppåt, som om han stått där högst i vita skogen, likt en helig i vit sky.²⁵

Också begravningsplatserna i Konstantinopel uppmärksammas på grund av den rikedom av språk och skriftsystem, knutna till olika religioner, som de erbjuder. Edmondo de Amicis lägger särskilt märke till den armeniska delen av

allmänna begravningsplatsen, på vilken människor av alla trosbekännelser, med undantag av israeliter, jordas, var och en på sitt särskilda område. [...] Vi stannade först på det för armenierna bestämda området av begravningsplatsen. Gravstenarne äro låga och breda, betäckta av inskrifter med det armeniska språkets regelbundna och vackra bokstäver.²⁶

De olika skriftsystemen och språken berörs också i berättelser från basarerna. Så nämner exempelvis Elsa Lindberg-Dovlette i novellen "Ajesja" den vita marmorbrunnen i Stora basaren: "Turkisk skrift löper där runt om i bleknat guld, och för den oinvigde likna dessa bokstäver sjögräsets lösta blad, då vågorna på måfå länkat dem samman."²⁷ Just härifrån Stora basaren beskriver även de Amicis uppgivet språkskickligheten hos alla de "mäklare eller agenter" som bistår köpmännen – "man har alltid ett halvt dussin omkring sig": "Om vi förstå grekiska, tala de turkiska med varandra; känna vi turkiska språket, begagna de armeniskan; förstå vi också litet armeniska, taga de spanskan till hjälp; de finna alltid något sätt att göra sig förstådda av varandra och spela köparen ett fult spratt."²⁸

²⁴ Lindberg-Dovlette, *Kvinnor*, s. 66.

²⁵ Lindberg-Dovlette, *Kvinnor*, s. 68.

²⁶ de Amicis, *Konstantinopel*, s. 59f.

²⁷ Lindberg-Dovlette, *Kvinnor*, s. 93.

²⁸ de Amicis, *Konstantinopel*, s. 78, 84 resp. 85.



Scener från Konstantinopel ur Brogede Rejsbilleder (1881): Islamisk begravningsplats, Stora basaren. Detaljer från gravyrer efter målningar av Elisabeth Jerichau-Baumanns son, Harald Baumann.

Förmedlarna

Bland de personer som är av avgörande betydelse för kommunikationen mellan resenärerna och invånarna i Konstantinopel finns förmedlare av olika slag. Dit hör de ovannämnda "mäklarna", mellanhänderna, i basarerna, men också de många guiderna och tolkarna som dyker upp på kajen vid resenärernas ankomst med båt, samt de vanligtvis engelska eller franska guvernanterna i haremen, och ibland också tjänstefolket. Stéphanie Beyel berättar till exempel beundrande om jungfrun i en av de europeiska familjerna att hon är "en grekinna, som heter Despina och kan sex språk".²⁹ Där andra är hänvisade till att göra sig förstådda med gester är Despinas översättningsförmåga mycket hjälpsam. Dock tenderar hon att fritt blanda språken, som då hon anmäler att en ung bonde vid namn

²⁹ Beyel, *Brev och dagboksanteckningar*, s. 105.

Eyub från Broussa kommit på besök: "Gnädige Frau, der joli garçon Eyub ist gekommen".³⁰

När det inte fanns någon tolk till hands kunde det emellertid uppstå problem, så som Jerichau-Baumann livfullt berättar. Hon och hennes sällskap hade tänkt besöka Hagia Sofia, som vid den här tiden ännu var moské, men roddarna i kaikerna förde dem i stället till fiskmarknaden. Resenärerna protesterar men lyckas inte göra sig förstådda förrän en skraddare som kan italienska uppenbarar sig:

Doktoren raabte i Et væk: "Aja Sofia!" og truede med Haanden, idet han negtede at betale – men det forstodes ikke; mit Feltraab var: "Parlez vous français?", men det var ogsaa forgjæves. Endeligt svarer et Menneske paa Italiensk. "O, du Frelsens Engel!" tænkte jeg.³¹

Den kvinnliga huvudpersonen som fått namnge Amalie Skrams kortroman på norska, "Fru Inés" (1891), klarar sig däremot på egen hand i Konstantinopel. Hon presenteras som en veritabel polyglott, och genom sitt äktenskap med en svensk affärsman kan hon även en smula svenska: "Damen talte flydende Fransk, men slog ofte om i Italiensk, Spansk og Engelsk, ja endog i Græsk. Nu og da henvendte hun pludselig nogle svenske Ord til en meget ung Herre".³² När en av hennes många beundrare, en turk i ämbetsmannadräkt, råkar höra att hon presenterar sig på svenska som "fru Inés" vill han också vara med i samtalet och utbrister hänryckt på bruten svenska: "Mai vite dale svenske."³³ Sådan är Konstantinopels mångspråkiga litterära värld: Här uttrycker sig en turk på dålig svenska inom en dialog där en flerspråkig spanjorska på svenska vänder sig till en ung svensk, och – märk väl – det hela återges på norska.

I Pierre Lotis roman *De uppvaknande* är rollerna ombytta vad gäller språkunskaper. Den manliga huvudpersonen André Lhéry, romanens fiktive franske

³⁰ Ibid., s. 109.

³¹ Jerichau-Baumann, *Brogede Rejsebilleder*, s. 15.

³² Amalie Skram, "Fru Inés", *Kjærlighed i nord och syd. Noveller*, Kjøbenhavn, 1891, s. 184. För Skrams "Fru Inés", se vidare Christine Hamm, *Medlidenhet och melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekstekapsromaner*, diss. Universitetet i Bergen, 2001, s. 182–217, samt Ingrid Wad, *En Constance i Konstantinopel. En analyse med vekt på stedet i Amalie Skrams Fru Inés*, Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo, våren 2007.

³³ Ibid., s. 185.

författare och Lotis alter ego, skaffar sig vid sin återkomst till Stambul både en turkisk fez och ett radband, varefter han prövar sin kläna turkiska: ”Bortglömda turkiska ord återkommo i hans minne, hela meningar bildades i hans hjärna; han var åter någon härifrån, verkligen någon från Stambul.” Han tilltalar så en kusk: ”Edirné kapoussouna guetur!” (För mig till Adrianopelporten.)³⁴ Lhérys turkiska beundrarinnor, som lyckas med konststycket att uppvakta honom samtidigt som de lyder under haremslivets regler, visar sig dessbättre ha synnerligen goda kunskaper i franska. De skriver inte bara brev till Lhéry på utmärkt franska, brev som utgör en stor del av romanen, utan de talar också flytande franska:

Den lätthet varmed de talade franska, överraskade André Lhéry lika mycket som deras med rädsla blandade djärvhet. [...]

De talade alla tillsammans och deras röster ljödo som musik, visserligen lade blåsten och de dubbla slöjorna en viss sordin därpå, men själva klangen var härlig.³⁵

Främmande ord i skrift

Vi har sett att flera olika folkspråk och skriftsystem, såväl östliga som västliga, tematiseras i dessa berättelser, allt inom den litterära värld som Konstantinopel utgör. Men även fraser och ord på språk som är främmande för västeuropeiska läsare återges direkt i dessa berättelser, så som i exemplet ovan, där fransmannen Lhéry ropar på turkiska till kusken. Främmande ord – inte bara på turkiska utan beroende på vad saken gäller även på andra språk såsom arabiska, persiska och grekiska – används för att berätta om olika slags maträtter, datera brev i enlighet med den islamiska kalendern, namnge olika klädesplagg såsom kvinnornas påbjudna slöjor, skildra religiösa seder och återge replikskiften ute på stan och i basarerna. Dessa ord markeras då ofta i kursiv och återges ljudenligt, så som författaren uppfattat dem, det vill säga transkriberade till latinskt alfabet och enligt de fonetiska regler som kännetecknar de olika författarnas nationella

³⁴ Pierre Loti, *De uppvaknande. En skildring från haremslivet i våra dagar*, övers. Alma Faustman, Stockholm: Hiertas, 1906, s. 84.

³⁵ *Ibid.*, s. 96f.

skriftspråk. Turkietturkiskan hade vid den här tiden ännu inte börjat använda latinskt alfabet, men går man över till de främmande språkens skriftsystem så görs det snarast som en dekoration. Så är fallet i Lindberg-Dovlettes haremsromaner, där bokens titel återges i arabisk kalligrafi på titelsidan till *Främling* (1924), och persisk skrift förekommer på omslaget och titelsidan till *Bakom stängda haremsdörrar* (1931).³⁶

Det händer också att de främmande orden uppfattas fel. Ett känt exempel är hur de Amicis återger barnens glädjerop då de från båten får syn på resans mål, Stambul: "De små ryska barnen hoppade omkring modern och ropade: 'Zavegorod! Zavegorod!'"³⁷ Här rör det sig egentligen om det gamla ryska namnet för Konstantinopel som den kejserliga staden, *Tsar'gorod*.

En fras som återkommer i de flesta berättelser från Konstantinopel är det turkiska varningsropet för att elden är lös. Edmondo de Amicis ägnar ett särskilt avsnitt åt detta, och brevskriverskan i Lindberg-Dovlettes novell "Konstantinopel" berättar:

Men plötsligt mullrar en kanon och nästan samtidigt väcker en röst mitt i natten och skär sönder all stillhet likt en kniv, som rämnar ett förhänge: "Janghen var!" Och så gatans namn i ett långt skri. Han, som ropar, är klädd i rött. [...] I jättestadens alla stadsdelar, utefter Bosoporens alla förstäder ila de röde männen likt flygande flammor och skrika i natten sitt hemiska bud "Janghen var".³⁸

I just det här fallet markeras den turkiska frasen med en asterisk och uttyds längst ned på sidan: "Elden är lös." På samma vis förklaras en mängd turkiska ord och uttryck i Lindberg-Dovlettes novellsamling och romaner om livet i Konstantinopel. Andra författare kan ha valt andra tillvägagångssätt – att direkt översätta de främmande uttrycken i efterställda parenteser eller att förklara dem så småningom, genom att handlingen fortsätter.

Dessa främmande ord i berättelserna om och från Konstantinopel inte bara skildrar utan utgör en faktisk rest av stadens ljudande verklighet, återgiven med

³⁶ Tack till Bo Utas för sakkunnig hjälp med arabiskan och persiskan som pryder Lindberg-Dovlettes romaner.

³⁷ de Amicis, *Konstantinopel*, s. 11.

³⁸ Lindberg-Dovlette, *Kvinnor*, s. 14f.

hjälp av latinskt alfabet. Dessa ord lämnar ett avtryck i skrift av stadens språk- och ljudlandskap där det kosmopolitiska och det vernakulära bryts mot vart annat inom den ram som ges av de olika västeuropeiska – här skandinaviska – nationella litteraturerna. De främmande orden bevisar att författaren verkligen har varit där, i Konstantinopel – annars hade det varit omöjligt för honom eller henne att på det här viset uppfatta stadens olikartade språkliga uttryck efter eget öra.

Sammanfattning

Under decennierna runt 1900 skapas i reseskildringar, romaner och noveller om och från Konstantinopel en litterär värld som karaktäriseras av stadens mångspråkighet och dess särskilda ljudlandskap. Så är fallet i den skandinaviska så väl som den övriga västeuropeiska litteraturen. Därigenom utmanas det sena artonhundratalets konventionella föreställningar om de västeuropeiska nationella litteraturens enspråkighet. Konstantinopel som litterär värld är till sin karaktär påtagligt urban, sammansatt och föränderlig. De litterära skildringarna av staden erbjuder därigenom ett kosmopolitiskt men samtidigt vernakulärt alternativ till den antika kulturens och litteraturens föreställda stabilitet och varaktighet.



*"Konstantinopel", Vinjett av Isaac Grünewald
i Elsa Dovlette-Lindbergs Kvinnor från
minareternas stad (1908).*

Litteratur

- de Amicis, Edmondo, *Konstantinopel*, övers. A. Schulman. Stockholm: Beijers, 1895 [Uppsala 1884].
- Beyel, Stéphanie, *Brev och dagboksanteckningar från Broussa och Konstantinopel*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1919.
- Bodin, Helena, "Haremslivet i Konstantinopel i berättelser av Elsa Lindberg-Dovlette", *Tijdschrift voor Skandinavistiek* (IASS proceedings 2016), 2018 [kommande].
- Bodin, Helena, "Seclusion versus accessibility – the harems of Constantinople as aesthetic worlds in stories by Elsa Lindberg-Dovlette", i *World Literatures: Exploring the Cosmopolitan-Vernacular Exchange*, red. Stefan Helgesson et al., Stockholm: Stockholm University Press, 2017 [kommande].
- Hamm, Christine, *Medlidenhet och melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekstekapsromaner*, diss. Universitetet i Bergen, 2001.
- Hayot, Eric, *On Literary Worlds*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Jerichau-Baumann, Elisabeth, *Brogede Rejsebilleder*, Kjøbenhavn, 1881.
- Lindgren-Dovlette, Elsa, *Kvinnor från minareternas stad*. Vignetter av Isaac Grünwald, Stockholm: Bonniers, 1908.
- Lindgren-Dovlette, Elsa, *Främling. Boken om Konstantinopel. Historier om Astrid-Anisa, Condjagull och Yasmine*, Stockholm: Bonniers 1924 [1929 med färgbilder av Einar Nerman].
- Lindgren-Dovlette, Elsa, *Bakom stängda haremsdörrar*, Stockholm: Bonniers, 1931.
- Loti, Pierre, *De uppvaknande. En skildring från haremslivet i våra dagar*, övers. Alma Faustman, Stockholm: Hiertas, 1906.
- Oxfeldt, Elisabeth, *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840–2000*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2010.
- Philipp Schweighauser, "Literary Acoustics", i *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, red. Gabriele Rippl, Berlin: De Gruyter Mouton, 2015, s. 475–93.
- Skram, Amalie, "Fru Inés", *Kjerlighed i nord och syd. Noveller*, Kjøbenhavn, 1891, s. 181–343.
- Wad, Ingrid, *En Constance i Konstantinopel. En analyse med vekt på stedet i Amalie Skrams Fru Inés*, Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo, våren 2007.
- Woolf, Virginia, *Jacobs rum*, övers. Siri Thorngren-Olin, Stockholm: Gebers, 1927.
- Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York: Fordham University Press, 2012.



Oskuldens museum och konstruktionen av minnen

BJÖRN MAGNUSSON STAAF

Docent och museolog, Lunds universitet

Det är möjligt att en del saker kan vara svårbegripliga för läsare och museibesökare, för att även om jag har berättat så uppriktigt jag förmår, är jag inte riktigt säker på hur mycket jag själv begripit av det. Men det får framtidens forskare avgöra i de artiklar de skriver i museikatalogen. Där kommer man att få veta vilka relationer som rådde mellan Füsüns hårspännen, borstar och kanariefågeln Limon.¹

Romanen *Oskuldens museum* av Orhan Pamuk gavs ut 2008. Fyra år senare öppnade ett museum i Istanbul med samma namn som också skapats av Pamuk. Pamuks ursprungliga avsikt var egentligen att först skapa ett museum och skriva en roman som skulle ta formen av en katalog. Praktiska omständigheter bidrog dock till att projektet över tid ändrade karaktär. Kärnan i den ursprungliga idén kvarstod emellertid, nämligen att dels genom en roman, dels genom ett museum, berätta en kärlekshistoria som utspelas i Istanbul mellan åren 1975 och 1984. Detta sätt att bygga upp en historia genom att kombinera ett museum och en roman är unikt och skapar ett nytt gränssnitt mellan fiktion och autenticitet. Museet tilldelades 2014 Europas mest prestigefyllda museipris *European Museum of the Year Award*. Det är också ett museum som rönt mycket stor uppmärksamhet inom museologisk forskning.

I centrum för romanens och museets kärleksberättelse står Kemal Basmacı, en rikemansson som inleder en kärleksaffär med sin avlägsna och mer fattiga

¹ Orhan Pamuk, *Oskuldens museum* (övers. Mats Müllern), kap. 83, "Lycka".

släkting Füsün Keskin. Kemal blir djupt förälskad och bryter sin förlovning med en kvinna ur societeten, men Füsün har tvingats ingå äktenskap med en annan man. Istället börjar Kemal därför umgås som en nära vän med Füsün, hennes föräldrar och hennes man. Han sparar och stjälar under nästan nio års tid en mängd olika sorters föremål med koppling till Füsün och hennes hem för att bevara dem som minnen från sitt umgänge med henne. Dessa föremål använder Kemal senare för att skapa ett museum över sin älskade. I romanen beskriver Kemal sin samling och museet tämligen utförligt. Oskuldens museum, som sedan 2012 går att besöka ”på riktigt” i Istanbul skall föreställa det museum som Kemal skapat. Romanen kan dock även betraktas som en skildring av staden Istanbul under 1970- och 1980-talen, och på samma sätt kan museet ses som ett slags kulturhistoriskt stadsmuseum för den nära samtida historien i Istanbul, om än på ett högst okonventionellt vis.

Oskuldens museum är nu bland de tio mest besökta museerna i Istanbul. Åren före 2016 hade det ungefär 35 000 besökare om året. Omkring hälften av dessa hade romanen i sin ägo (om de även hade läst boken före besöket kan dock inte avgöras). Cirka 70 % av besökarna var kvinnor. I jämförelse bör sägas att de flesta museer i världen har en majoritet av kvinnliga besökare (med undantag för vissa typer av museer som krigsmuseer), men den relativt höga andelen kvinnliga besökare är trots detta remarkabel. År 2015 kom två tredjedelar av besökarna från utlandet, och en tredjedel var från Turkiet. Två tredjedelar av de turkiska besökarna kom i sin tur från Istanbul. Förra året sjönk turismen avsevärt i Istanbul och därmed antalet museibesökare; besöksstatistik från 2016 och 2017 visar dock på att antalet turkiska besökare ökat väsentligt under denna period.

En besökarundersökning av Oskuldens museum

Inom ramen för projektet *Stadshistoria och fiktion – Oskuldens museum*, har jag bland annat studerat museibesökarnas upplevelser av Oskuldens museum. De besökarenkäter som museet genomförde mellan 2013 och 2015 har bidragit till att ge viktig information till undersökningen, men de 36 djupintervjuer med personer som besökt museet står i centrum för analysen. Personerna som inter-

vjuats är av olika åldrar och nationaliteter. Majoriteten av de intervjuade är kvinnor, något som speglar genusfördelningen bland besökarna tämligen väl. Huvuddelen av dem som intervjuats är från Sverige och från Turkiet. Övriga intervjuade är från Danmark, Norge, Tyskland, Frankrike, Storbritannien, Iran, Argentina, och USA. Intervjuerna är gjorda på svenska, engelska och tyska, men tyvärr ingen på turkiska.

Djupintervjuerna visar först och främst på det spektrum av olika upplevelser och tankar som museet väcker bland besökarna. En av de ursprungliga avsikterna inom projektet var att se om det var möjligt att urskilja faktorer som skulle göra det möjligt att dela in besökarna i olika grupper och kategorier. Det har emellertid visat sig vara svårt att göra. Besökarnas kön eller ålder verkar till exempel inte påverka upplevelsen av museet i högre grad. Besökarupplevelserna kan alltså beskrivas som väldigt individuella, något som är ett intressant forskningsresultat i sig själv. Frågan varför det är så har därför blivit central. Minnessociologiska teorier har gett viktiga infallsvinklar för att närma sig detta spörsmål.

De minnessociologiska studier som utvecklades av Maurice Halbwachs på 1920-talet har tydligt visat att minnen aldrig är statiska. De relaterar visserligen till det förflutna, men de är också mycket en produkt av nuet. Minnen kan i hög grad beskrivas som sociala konstruktioner som formas genom kommunikation mellan människor. En kvinnlig besökare som sett utställningen tillsammans med sin dotterdotter anmärkte i en intervju att "det är trevligt att komma ihåg saker tillsammans". Utställningen bidrog till att de båda kvinnorna utbytte minnen med varandra och därigenom kan de också sägas ha byggt upp en gemensam minnesvärld. Intervjuerna visar också tydligt hur besökarnas minnen spelar en viktig roll för upplevelsen av museet, samt hur museet påverkar vilka typer av minnen som väcks till liv.

Litteraturhistorikern Aleida Assman och egyptologen Jan Assman har i sina minnessociologiska studier utvecklat begreppen "kulturella minnen" respektive "kommunikativa minnen". Kulturella minnen kan beskrivas som en typ av minnen vilka ofta är officiellt sanktionerade, till exempel av staten. De kulturella minnena bidrar ofta högst påtagligt till skapandet av identiteter kopplade till nationer, religiösa samfund, politiska partier och andra typer av organ. Minnen av vissa specifika händelser, personer och idéer som av politiskt maktbärande institutioner anses vara av särskilt stor betydelse för legitimering av maktstrukturer och samhällets sociala sammanhållning ges en särskild dignitet och formaliserat uttryck. Detta sker genom att de kulturella minnena hålls levande

på ett institutionaliserat vis, exempelvis genom ritualer, monument, arkitektoniska uttryck, eller genom att speciellt utmärkta platser och föremål tillskrivs en särskild status. Kulturella minnen kan på så sätt genom olika sorters praxis hållas levande i århundraden, till och med årtusenden. Kulturella minnen har därför ofta en nära koppling till de verksamheter som bedrivs på många museer. Akademiska ämnen som arkeologi, etnologi och konstvetenskap, vilka till stor del utvecklades på museer under 1800-talet, kan även de sägas ha en förbindelse med kulturella minnen. Dessa forskningsdiscipliner har spelat en viktig roll i uppbyggandet av bland annat nationella identiteter under de senaste tvåhundra åren. Åtskilliga museer spelar än idag en högst central roll i utformningen av olika kulturella minnen. Oskuldens museum kan dock inte sägas tillhöra dessa. Det är istället ett museum som först och främst kan sägas arbeta med att väcka kommunikativa minnen till liv.

Kommunikativa minnen betecknar de typer av minnen som utvecklas inom mer privata sfärer, till exempel inom familj, mellan vänner, grannar och yrkeskolleger. De är av central betydelse för den sociala sammanhållningen inom dessa mindre sociala grupperingar. Kommunikativa minnen är ofta kopplade till personliga ögonvittnesupplevelser och kommuniceras generellt genom muntlig berättelse och i anekdotisk form. Kommunikativa minnen är mer föränderliga och transformativa än kulturella minnen. Normalt är de bara "levande" i åttio till nittio år, framförallt på grund av att de i regel inte är kopplade till särskilda institutioner eller annan offentligt sanktionerad minnespraktik. Kommunikativa minnen förefaller alltså i regel spänna över cirka tre generationer. Ett uttryck för detta är det faktum att många människor har minnen av mor- och farföräldrar, men levande minnen av ännu äldre släktingar är ofta mer sällsynta. Denna tendens visar också på att muntlig minnesöverföring ofta klingar av efter tid. Vad som kan sägas vara ett både utmärkande och anmärkningsvärt karaktärsdrag för Oskuldens museum är dess sätt att väcka besökarnas kommunikativa minnen till liv: nästan alla intervjuade personer menar att utställningen på Oskuldens museum väcker olika typer av privata minnen, minnen vilka kan beskrivas som kommunikativa utifrån Assmans terminologi. En museologisk fråga blir därför vad det är i museet och i utställningen som väcker dessa privata och kommunikativa minnen till liv? En vidare fråga är hur Oskuldens museum, både museet och romanen påverkar museibesökarnas och läsarnas uppfattning av Istanbul?

Immersion – att gå in i Oskuldens museum

Pamuk leker genom Oskuldens museum med det fiktiva och det autentiska. Museet som beskrivs i romanen går nu att besöka i verkligheten. Det ligger på Çukurcuma Caddessi i stadsdelen Cihangir, i precis det hus där Füsün skall ha bott tillsammans med sina föräldrar och hennes make, och där Kemal var en trogen gäst. I romanen köper Kemal slutligen huset och skapar ett museum tillägnat hans kärlek till Füsün. I romanens slut berättar Kemal att han vill att det skall finnas en biljett i hans berättelse som berättigar till en första fri entré. I romanen finns också mycket riktigt en illustration av en biljett. När besökaren visar romanen i biljettluckan stämpas sidan med illustrationen och entrédörren till museet öppnas. Romanen blir genom detta med ens mer verklig. Sågas bör kanske att det går bra att besöka museet även utan roman, men normal biljett får då köpas.

”Ingången är väldigt hemlighetsfull - det känns som om du kommer att gå in i något mycket privat”, sa en besökarna i en av intervjuerna. Att komma in i museet kan kanske beskrivas som att bryta den fjärde väggen. Att bryta den fjärde väggen används normalt för att beskriva en situation då exempelvis en skådespelare vänder sig till publiken och adresserar den direkt så som till exempel Richard III gör i William Shakespeares pjäs med samma namn. Att få biljetten stämplad i boken Oskuldens museum är dock snarare som att bryta den fjärde väggen på motsatt sätt. I ett par av intervjuerna vittnar besökare om att det plötsligt börjat kännas som att Kemal faktiskt var en verklig person. Besökaren går in i fiktionen – in i det museum som Kemal skapat för att minnas Füsün. Då entrédörren sluts bakom en försvinner kontakten med Istanbuls vardagsliv därutöver. Det finns inget naturligt dagsljus som kommer in i utställningen, vilket bidrar till att skapa en särskild stämning. Den slutna miljö som museet då utgör bildar något som skulle kunna beskrivas som ett eget tidsrum.

Flera av de besökare som läst romanen beskriver också känslan av att träda in i museet som att gå in i Kemals föreställningsvärld. Begreppet ”immersion” används inom museologi och konstvetenskap för att beskriva besökarens eller betraktarens känsla av att sjunka in i konstverket eller utställningen. Artefakterna i montrarna motsvarar de föremål som beskrivs i romanen, vilket bidrar till att skapa en immersiv illusion av äkthet. Det är värt att notera att ingen av de besökare som intervjuats har gjort kommentarer av typen ”örhänget såg inte ut

så som jag föreställde mig när jag läste romanen” – något som annars är ganska vanligt till exempel vid filmatiseringar av romaner. Artefakterna i utställningen ger alltså en känsla av autenticitet. Lika lite som en besökare på Vasamuseet i Stockholm ifrågasätter utseendet av regalskeppet, ifrågasätter besökaren på Oskuldens museum formerna av Füsuns hårspännen.

De personer som läst romanen, menar samtliga att det är en mycket annorlunda upplevelse att besöka museet jämfört med att läsa romanen, ett resultat som inte är så överraskande. Skillnaden mellan museum och roman är givetvis uppenbar, men de besökare som intervjuats har i regel svårt att i ord beskriva vad skillnaden består i. En faktor som åtminstone för somliga verkar skapa en väsentlig skillnad är kopplad till berättande och tid. En kvinna förklarade skillnaden på följande vis: ”Du läser romanen från sida till sida, här får du allt på en gång”. Läsning utgör ur många aspekter ett linjärt sätt att ta till sig en berättelse. Den berättande tidslinjen i en roman kan visserligen vara uppbruten, men bygger ändå i principen för själva läsandet på att läsarens blick rör sig från rad till rad, från sida till sida. När en besökare rör sig i ett museums fysiska rum blir det linjära elementet i berättandet mindre uppenbart. Utställningsutrymmet på Oskuldens museum sträcker sig över fyra våningsplan, men har en så öppen planlösning att man redan på bottenplan kan ana hur stort hela museet är. Från utställningens översta våning kan man också spana ner mot entrén. Det finns ju ofta en berättande linje också på museer, och montrarna på Oskuldens museum följer i stort sett kapitelindelningen i romanen. Blicken rör sig dock friare i museirummet än i en roman.

Mänskliga minnesprocesser sker heller inte genom en rak linjär process. Erfarenheter och erinringar från det förflutna finns i en slags samtidighet i vårt medvetande och är inte ordnade kronologiskt. Minnet tillåter att tanken hoppar tämligen fritt mellan olika hågkomster från det förflutna. Museets fysiska struktur är på så sätt mer lik den kognitiva strukturen i människans medvetande än vad en roman är. Att reflektera och komma ihåg liknar därför kanske som tankeprocess snarare rundvandringen i ett museum än läsande. Detta verkar också vara en av de avgörande skillnaderna mellan romanen och museet när det gäller besökarnas upplevelser av Oskuldens museum, åtminstone att döma från en del av kommentarerna från de intervjuade. Museets övergripande utformning bidrar med andra ord till att försätta besökarna i en särskild sinnestämning som tycks öppna för både känslor, fantasi och reflektion.

Vardagsföremål som lockar fram kommunikativa minnen

Det har som tidigare nämnts varit svårt att finna faktorer som kan sägas dela in besökarna i olika kategorier. Två omständigheter tycks emellertid ändå vara av särskild betydelse för upplevelsen av Oskuldens museum. Dessa är:

1. Har besökaren läst romanen eller inte
2. Är besökaren väl bekant med Istanbul och Turkiet eller inte

Om besökaren läst romanen blir utställningen till stor del begriplig utifrån denna ramberättelse. Föremålen i montrarna betraktas som om de bar på minnen från kärlekshistorien mellan Kemal och Füsün som den beskrivs i romanen. Berättelsen görs på så sätt mer autentisk och verklig. Besökare som inte läst romanen uppfattar visserligen att det är en kärlekshistoria som ligger till grund för utställningen, men den framstår som mer gåtfull. Många av de intervjuade ger uttryck för att de upplevt något slags mysterium i utställningen. En del föremål framstår som mycket märkliga, vilket framkommer i en del av intervjuerna. ”Vad var det där för något i monter 29?” frågade till exempel en man som inte läst romanen. Det faktum att åtskilliga av montrarna framstår som mer svårförståeliga om man inte läst romanen verkar emellertid inte vara något som försämrar upplevelsen. För vissa besökare kan det snarare vara tvärtom – som om associationsfälten blir vidare. Utställningen kan då upplevas som mer mångtydig och gåtfull och därför kanske som något mer spännande och nyfikenhetsskapande.

För turkiska besökare och för dem som tillbringat längre tid i landet och är välbekant med landets samtidshistoria och olika kulturer, förefaller innehållet i vissa montrar mera bekant och igenkännbart än för besökare som kommer till Istanbul för första gången. Vad som kan te sig som svårförståeligt och främmande för en tillfällig turist kan väcka tydliga minnen och framstå som mycket familjära för någon som är bekant med föremålen och vet hur de brukar användas. Monter 67, *Cologne*, som är en monter full med olika sorters eau-de-cologne flaskor, väckte till exempel väldigt levande barndomsminnen till liv för en kvinna från Turkiet. I intervjun beskriver hon minnet av hur hennes föräldrar

erbjöd vänner och gäster eau-de-cologne i familjens salong. Doftminnet fick henne också att komma ihåg den lite högtidliga känsla hon kände som barn vid dessa tillfällen. Dessa typer av personliga minnesreferenser är mycket vanliga bland de personer som intervjuats. De kan också betecknas som kommunikativa minnen.

Dessa undersökningsresultat är inte överraskande. Det vore egendomligt om besökares förkunskaper inte påverkade upplevelsen av utställningen. Vad som kan uppfattas som anmärkningsvärt är dock hur de individuella museiupplevelserna kommer till uttryck i intervjuerna. Naturligtvis finns det vissa överensstämmelser mellan upplevelserna, men de har alla sin egen unika karaktär. De olika typer av berättelsespår som besökarna upptäcker inom utställningen bidrar förmodligen i hög grad till detta. Pamuk har uttryckt åsikten att romaner bör vara "öppna", det vill säga att de skall locka till olika tolkningsmöjligheter och ha flera förståelsedimensioner. Både romanen Oskuldens museum och museet kan sägas ha en sådan öppenhet. Då det gäller synen på romaner är Pamuks uppfattning inte ovanlig, men att låta detta ideal omfatta även berättande på museer är mer originellt. Museer eftersträvar i regel mer entydighet i utställningsnarrativ, eftersom ambitionen är att vara pedagogiskt lärande. Besökaren förväntas ofta ha lärt sig något bestämt och specifikt genom besöket på ett museum. Denna pedagogiska målsättning har funnits generellt på museer alltsedan 1800-talet och är fortfarande högst levande än idag. Detta har också varit en bidragande faktor till att museer blivit viktiga instrument för skapande och vidmakthållande av kulturella minnen. Oskuldens museum utgör ur detta museologiska hänseende något nytt. Detta innebär inte att den som besöker Oskuldens museum inte lär sig något, men det är inte så att museet föreskriver exakt vad det är besökaren skall ha tagit till sig. Utställningen skulle på ett sätt kunna beskrivas som en spegel som lockar fram besökarens egen individuella minnesvärld.

Oskuldens museum har således en utformning som gör tanken på ett enda "rätt" sätt att förstå museet närmast omöjlig. Många besökare uppfattar det som gåtfullt och lekfullt på en gång. Det bör dock understrykas att det gåtfulla och lekfulla lockar till reflektioner inte bara över det nära förflutna och samtiden i Istanbul, utan även i världen i övrigt. Huvuddelen av de föremål som finns i montrarna är inte snävt kopplade bara till Istanbul, utan de skulle kunna komma varifrån som helst i världen. En mycket stor del av 1900-talets materiella kultur och föremålsbestånd kan beskrivas som globalt. Prydnadsföremål som till exempel utställningens porslinshundar återfinns såväl i Ankara som i Amsterdam och

Anderslöv. Det faktum att föremålen i montrarna är tämligen vardagliga och inte på något sätt unika blir på så vis en starkt bidragande orsak till att besökarnas kommunikativa minnen lockas fram. En monter som innehåller vad som påstås vara flaskor från Turkiets första egenproducerade läsk fick flera svenska besökare som intervjuades att tänka på den svenska läskan *Cuba Cola* som de druckit när de var barn.

Utställningsföremålen är inte exponerade utifrån sin specifika historia utan utifrån den roll de har i berättelsen. Detta tycks få de flesta besökare att dra sig till minnes sina egna livsberättelser och kommunikativa minnen. Föremålens enkelhet och den högst privata ramberättelsens karaktär gör att utställningen inte på något tydligt vis knyter an till kulturella minnen som besökaren är bekant med på förhand. Samtidigt är utställningens formgivning på ett sätt högst traditionell. Flera av de intervjuade uttalar sig mycket uppskattande om hur museet påminner dem om hur museer såg ut "förr i tiden". Utställningen i Oskuldens museum kan sägas använda sig av "monterns magi". När föremål ligger bakom glas i montrar, som de brukar göra på museer, skapar de ett avstånd mellan betraktaren och det betraktade. Detta avstånd skapar samtidigt ett mått av nyfikenhet. Objekten drar till sig vår uppmärksamhet just genom att de på samma gång är nära och på avstånd. De lockar därför fram en mer undersökande blick än vad föremål vi använder oss av brukar göra. Det faktum att de på ett så tydligt sätt tagits ur vardagsbruk gör dem speciella. Föremålen i montrarna kan på så sätt väcka minnen till liv och samtidigt får oss att reflektera över tingen.

Dessa kognitiva aspekter av museiutställningar ligger nära perspektiv som diskuterats inom fenomenologin. Den levande värld som omger människan i hennes vardag tas ofta som självklar, som om den inte rymde andra meningar än de uppenbara och förgivet tagna. Ibland kan dock även de mest välbekanta föremål plötsligt verka främmande. Ett simpelt saltkar kan tyckas mystiskt om det ses i ett sammanhang där det normalt sett inte finns. De flesta av föremålen i montrarna på Oskuldens museum är som sagt vanliga och högst alldagliga ting, men de sätt som de är utställda på och arrangerade i montrarna är väldigt annorlunda mot hur vi är vana vid att se dem. Scenografin i montrarna gör att objekten till och med kan sägas påminna om hur de upplevs i drömmar. En sådan känsla av förundran kan lätt locka till mer allmänna existentiella reflektioner. Det finns även en stark fenomenologisk/existentiell dimension kopplad till Oskuldens museum. Delar av den fenomenologiska filosofin har tydliga beröringspunkter med vissa tankegångar inom sufiskt tänkande. Sufiska tankegångar går även att

spåra i flera av Pamuks verk, bland annat i romanen *Den svarta boken* (1990). På Oskuldens museum görs också vissa referenser till denna roman. Flera av dem som intervjuats har berättat om djupt personliga reflektioner som de gjort efter besöket på Oskuldens museum. En del menar också att de gått ut ur museet som en annan människa än vad de var då de gick in.

Gåtfullhet, lekfullhet, och en litterär dimension

Flera av de personer som intervjuats finner museet mystiskt och gåtfullt, men inte på ett negativt sätt. Mystiken är kopplad till en lekfullhet: kan besökaren lösa gåtan, hitta de dolda referenserna och meddelandena? Flera besökare förknippar denna lekfullhet med Pamuks författarskap. I en av montrarna finns ett flertal minnesfotografier av en typ som brukade delas ut vid begravningar i Istanbul under 1970- och 1980-talen. Bland de avbildade återfinner man bland annat den kände journalisten Abdi İpekçi som mördades 1979. Något ovanför dennes foto ser man en bild av som sägs föreställa Celal Salik, en fiktiv journalist som spelar en viktig roll i *Den svarta boken*. Vid närmre granskning uppvisar personen på detta kort en anmärkningsvärd likhet med Orhan Pamuk själv. Det är nästan bara som om någon ritat en mustasch och lite kraftigare ögonbryn på ett foto av författaren. Denna lekfullhet är något som tilltalar flera av besökarna, eller som det uttryckts i en av intervjuerna: ”Det är som en sport, du känner dig lite stolt och smart när du uppträcker referenser till andra verk av Pamuk”.

Flera besökare har också noterat litterära referenser till andra författares verk i utställningen, vissa mer uppenbara än andra. Parfymflaskan med en etikett som har namnet *Spleen* och en bild av Baudelaire är en tämligen tydlig referens. Andra anspelningar är subtila till den grad att det kan vara svårt att avgöra om de är avsiktliga eller rena tillfälligheter. Ett par besökare har noterat att det turkiska ordet *huzur* (sinnesfrid) återfinns på flera ställen i utställningen. Dessa besökare förstår detta som en blinkning till romanen *Huzur* av Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962), en författare som varit en viktig inspirationskälla för Pamuk.

Något av det första som möter besökaren i entrén är ett stort antal cigarettfimpar monterade över en vägg. Fimparna sägs vara fimpar från cigaretter som

Füsun skall ha rökt och som systematiskt samlats in av Kemal. För varje fimp finns det en uppgift om var och när den samlats in, helt enligt gängse vetenskapliga insamlingsmetoder. En av besökarna säger också i en intervju att "Cigarettfimparna är uppsatta precis på samma sätt som i en entomologisk fjärilssamling". Denne besökare menade att fimpsamlingen, och alla de föremål som föreställer fjärilar som finns stora delar av utställningen, kanske alluderade till Vladimir Nabokov. Nabokov skrev romanen *Lolita*, i vilken professor Humbert Humbert blir förälskad och besatt i den unga kvinnan Lolita. Nabokov hade stort intresse för det mänskliga minnets beskaffenhet och var dessutom en dedikerad fjärilssamlare. Oskuldens museum handlar också om kärlek och besatthet, samtidigt som minne spelar en central roll i berättelsen. En vän till den intervjuade som tyckte sig se en koppling till Nabokov i utställningen och som också diskuterat denna fråga under besöket, uttryckte dock en helt annan uppfattning i intervjun: – "Nabokov, besatthet och minne? Nja, det tror jag kanske inte. Jag tänkte snarare på det kvinnliga könet, eller kanske tidens skörhet". Oavsett om dessa hänsyftningar som besökare tycker sig i utställningen är avsedda eller inte, så öppnar de för diskussion. Den öppenhet som museet visar för olika möjliga tolkningar kan vara en av de faktorer som bidrar till att locka fram kommunikativa minneskonstruktioner. I detta sammanhang kan man dock inte utesluta att Oskuldens museum också kan bidra till en konstruktion av kulturella minnen.

Svaren från museets enkäter och djupintervjuerna visar att många besökare urskiljer den litterära dimensionen i Oskuldens museum. "Man kan se att det är en författare som kuraterat utställningen", uttryckte sig en av de intervjuade. Konst och litteratur påverkar hur vi ser och förstår världen. Vincent van Gogh har till exempel skapat ett filter för hur många människor uppfattar landskapet kring Arles i Frankrike. Henning Mankells deckare har utövat inflytande på hur många, särskilt utländska turister, ser omgivningen runt Ystad i sydöstra Sverige. Konst och litteratur kan därmed ibland sägas bidra till att konstruera en typ av minnen som vi nästan kan kategorisera som kulturella minnen. James Joyces skildringar av Dublin kan till exempel sägas under loppet av 1900-talet sägas ha blivit en del i en offentligt understödd irländsk kulturkanon. På den så kallade Bloomsday den 16 juni är det många som varje år följer i fotspåren av Leopold Blooms (huvudfiguren i James Joyces roman *Ulysses*) irrande vandring genom Dublin. Det finns även turister som utifrån berättelsen i Oskuldens museum uppträcker Istanbul genom att "stalka" Kemal Basmacı som en av de intervjuade uttryckte det. Oskuldens museum kan åtminstone än så länge inte sägas ha fått

samma betydelse för förståelsen av Istanbul, som Joyces roman har fått för föreställningen om Dublin. Pamuks författarskap har dock under de senaste åren fått en betydelse åtminstone för hur utlänningar uppfattar Istanbul. Oskuldens museum lägger därför möjligen ett fundament för utvecklingen av framtida kulturella minnen som knyter an till Pamuks skildringar av Istanbul. Detta är dock något som framtiden får utvisa. Oskuldens museum kommer förmodligen under de närmaste decennierna först och främst vara en institution som väcker besökarnas kommunikativa minnen till liv.

De allra flesta föremålen i utställningen har blivit inköpta på loppmarknader, i secondhand affärer och i antikbutiker i Istanbul. Flera föremål har också varit i Orhan Pamuks familjs ägo. Den kärlekshistoria som utgör utställningens röda tråd är förvisso fiktiv, men de flesta av föremålen kan ändå ses som "äkta" ur det perspektivet att de faktiskt är föremål från den senare halvan av 1900-talet i Istanbul. En del föremål har emellertid blivit specialtillverkade för Oskuldens museum, något som utmanar gängse museitradition, där föremål i montrar ofta förutsätts vara autentiska. Av de personer som intervjuats är det dock bara en enda som haft några negativa invändningar mot detta, och det var en sextonårig besökare som hade kommit till museet därför han tvingats av sina föräldrar. En annan besökare uttryckte en rakt motsatta åsikt om dessa föremål: "Jag antar att syftet med museet är att visualisera fiktionen. Det finns ju någon slags kontakt mellan besökare och författare att det finns ett fiktionskontrakt – att man vet att detta inte är på riktigt. Det skall ändå ge oss en känsla av att det finns på riktigt."

Konstruktionen av minnen och Det ödmjuka museimanifestet

Ser man till resultaten av besökarstudierna så är museets formgivning, både vad gäller dess arkitektoniska rumslighet och scenografi, samt valet av föremål viktiga faktorer för skapandet av ett alldeles särskilt personligt tilltal som lockar fram kommunikativa minnen. Detta är också de kvaliteter vilka framstår som mest tydliga och direkta för besökaren till museet på grund av att de är tydligt synliga.

Minst lika viktiga för skapandet av den individuella upplevelsen är dock de aspekter av museet där påverkan sker mer indirekt. Det faktum att museets ram-

berättelse är fiktiv och inte primärt har som ambition att försöka berätta om något som verkligen har inträffat skapar en särskild lekfullhet och möjlighet till inlevelse. Museet kan därmed sägas ha inkorporerat en berättande kvalitet som ofta associeras till romaner. Det är påfallande hur inställningen till Kemal varierar bland besökarna. En del menar att han är obehaglig och pervers, andra menar att han är romantisk och kärleksfull. Vissa besökare menar att det är just komplexiteten av dessa känslor inför Kemal som gör berättelsen om hans kärlek till Füsün så fascinerande. Hans besatthet av Füsün gör att museet både kan upplevas som klaustrofobiskt och samtidigt fängslande tilldragande. Utställningen i sig försöker vare sig försvara eller fördöma Kemal, den bara just är, vilket också kan sägas vara en egenskap som den delar med berättandet i många romaner, om än inte alla. Det är upp till oss själva att förhålla oss till Kemal. Det är också en individuell person vi förhåller oss till, inte ett historiskt skeende eller förlopp. De händelser och processer ur det förflutna som vanligen presenteras på museer, talar snarare till grupper av människor som förväntas förstå historien som en växlande berättelse om framsteg och, tragedier, bakslag och segrar. Dessa sätt att berätta om historien kan också ses som moraliserande synsätt på historien. Kulturella minnen är oftast förbundna med etiska perspektiv både på det som skett i det förflutna, men även på hur samhällen bör vara inrättade i nuet såväl som i framtiden. Museer har en stark tradition av att vara fostrande. Oskuldens museum kan knappast anklagas för att vara fostrande. Kanske är det snarare ett museum som sätter fokus på det avvikande. Narrativet i Oskuldens museum skapar därför ett särskilt tilltal till den enskilda individen, inte till grupper eller kollektiv. Dessutom förefaller denna typ av narrativ vara framgångsrikt för att väcka kommunikativa minnen till liv.

Nämnas bör att Oskuldens museum inte bara är ett museum som lockar fram minnen ur det förflutna. En av de intervjuade berättar om hur det första besöket på museet blivit ett alldeles särskilt minne i sig. ”Men jag kände att även om jag inte förstod precis allt, det är väl omöjligt att få med sig allt om man inte läst boken, men jag blev ändå djupt rörd av väldigt mycket och det var många saker som gjorde ett stort intryck på mig, upplevelsen lever kvar på ett väldigt särskilt vis” säger en av besökarna. Hon gjorde sitt besök vid ett speciellt ögonblick i sitt liv och museet kan därför i sig sägas ha blivit en minnesplats för detta tillfälle. Museets olika intellektuella öppningar och anspelningar blir vid ett sådant besök av mer sekundär betydelse. En sådan här erfarenhet är naturligtvis beroende av mycket enskilda och specifika faktorer och kan sålunda inte förunnas alla

besökare. Den här överväldigande känslan vid första besöket verkar heller inte vara möjlig att upprepa, åtminstone inte bland de personer jag intervjuat. Det andra besöket erbjuder andra intressanta mått av förståelse, men är ändå inte jämförbar med den första närmast mystiska upplevelsen.

Pamuk har skrivit en avsiktsförklaring i form av ett manifest för Oskuldens museum. Det har elva punkter och rubriken *Ett ödmjukt manifest för museer*. I denna text uttrycks en respekt för de traditionella stora museerna såsom till exempel Louvren. Museernas framtid ligger dock enligt Pamuk inte i att försöka kopiera dessa museer. Samhällets behov ligger inte i att skapa fler museer som konstruerar historiska narrativ som förväntas tjäna olika sociala gruppers syften, menar han i manifestet. Museer borde istället vara mer som romaner, framhäva personer istället för nationer, tilltala individer snarare än grupper och kollektiv. Besökarundersökningarna på Oskuldens museum ger vid handen att museet är anmärkningsvärt framgångsrikt i att leva upp till de ambitioner som uttrycks i manifestet.

Det går givetvis att anföra kritiska synpunkter på Oskuldens museum och innehållet i manifestet går också att diskutera. Det finns många goda argument för att museer även framgent skall arbeta med kulturella minnen. Museer kan till exempel tjäna som en viktig kraft för emancipation och synliggörande av sociala grupper som tidigare förbisetts inom historieskrivningen. Jag måste dock själv erkänna att jag själv som besökare och individ är imponerad av Oskuldens museum, även om jag inom ramen för min forskning gjort mitt bästa för att förhålla mig mer neutral och analytisk. Oskuldens museum är utifrån min bedömning ett mycket nyskapande museum och på många sätt även ett unikt museum. Det finns förvisso vissa befryndade museer på andra ställen i världen, till exempel District Six Museum i Kapstaden, Sydafrika, ett annat museum som i stor utsträckning utgår ifrån individers berättande och kommunikativa minnen i sitt narrativ. På District Six Museum berättas historier om en specifik stadsdel i Kapstaden, medan Oskuldens museum berättar om livet i Istanbul under en särskild tid i stadens historia. Beaktansvärt är hur dessa historier ändå blir universella. Oskuldens museum vänder sig förvisso till individen, men berör ändå frågor som är universella. Kanske är det bara ur oss själva, våra egna föreställningar och i ljuset av våra egna minnen som vi kan närma oss en förståelse av världen som gör den meningsfull för oss på ett djupare plan? I så fall kan nog Oskuldens museum i Istanbul hjälpa oss på traven med detta.

Det lokala och det universella – ett glokalt museum

I denna presentation har jag framför allt försökt fokusera på hur olika besökare har upplevt Oskuldens museum, men jag kan knappast dölja det faktum att jag själv är imponerad av museet. Detta kan vara problematiskt ur en akademisk och analytisk synvinkel, men jag har ändå försökt göra mitt bästa för att förstå de erfarenheter som besökarna har haft på museet.

För öppenhetens skull vill jag ändå avsluta denna presentation genom att säga vad museet betyder för mig personligen. Det finns ett antal museer som har börjat att arbeta med vardagliga minnen – alltså vad vi kan kalla kommunikativa minnen – på ett kreativt sätt. Men Oskuldens museum förenar både den lilla världen med den stora: i det hänseendet är det ett ”glokalt” museum, på samma sätt som Istanbul skulle kunna beskrivas som en mycket ”glokal” stad.

I den specifika historiska epok som vi lever i just nu använder olika politiska krafter världen över en retorik som betonar skillnader mellan grupper av människor, de må vara etniska, religiösa, ideologiska eller sexuella. Det kan verka naivt att säga, men just därför förefaller det särskilt viktigt att komma ihåg att vi människor är individer och inte enbart representanter för statiska grupper. Genom att betrakta varandra som individer kan vi också upptäcka likheter som går utöver gruppdefinitionerna. Därför knyter jag personligen ett slags hopp till Oskuldens museum – ett hopp i den allra oskyldigaste meningen.

Recensioner

Antiken – från faraonernas Egypten till Romarrikets fall

Nils Billing, Susanne Carlsson, Ragnar Hedlund, Allan Klynne, Michael Lindblom, Hugo Montgomery. Natur och Kultur, Stockholm 2017.

RECENSION AV DANIEL HENNINGSSON
Uppsala universitet



När undertecknad började studera antik historia vid Uppsala universitet vårterminen 2009 var en av de rekommenderade, om ej obligatoriska, kursböckerna professor Montgomerys fantastiska *Medelhavsvärldens historia till omkring 400 e.Kr.* Redan då hade boken ett antal decennier på nacken men det var en fantastisk läsning. Fylld med faraoner, grekiska politiker och romerska kejsare. Det var en njutning att läsa, en outtömlig källa till kunskap, men framförallt var det en bra referensbok till vilken jag återkommit talrika gånger. I förordet till den här behandlade boken skriver författarna "[a]rbetet utgår från Hugo Montgomerys ... *Medelhavsvärldens historia* ..."

och det är bara till att gratulera författarna till att de verkligen lyckats uppnå den nivå av både kunskap och glädje i förmedlingen av den samme som Montgomerys bok gjorde på sin tid.

Boken inleds omkring 9500 f.Kr. med jordbrukets uppkomst vilket behandlas i ett övergripande kapitel innan berättelsen fortsätter med tio kapitel vilka följer en geografisk och kronologisk uppdelning. I det andra kapitlet får vi följa utvecklingen i Tvåflodslandet, från Ubaid-kulturen genom sumerernas, akkadernas, babyloniernas och assyriernas herravälde ned till dess att Babylon mottager Kuruš II som ny konung. I kapitel tre följer vi utvecklingen i Egypten från fördynastisk tid genom de stora huvudepokernas i rikets historia, samt de olika nedgångsfaserna, fram till det att riket erövrats från perserna av konung Alexander. Kapitel fyra rör vi oss geografiskt bort från Främre Orienten mot Europa, även om vi delvis är kvar i samma kronologiska ram som i de tidigare kapitlen. Vi får nu följa bronsålderns utveckling på Kreta, på de Kykladiska öarna samt på det grekiska fastlandet, dess kulmen i de minoiska- och mykenska kulturerna, civilisationens fall under övergången till järnåldern, samt det gradvisa återhämmandet fram till omkring 700 f.Kr. I kapitel fem får vi följa utvecklingen i den grekiska kultursfären under arkaisk tid, hur stadsstaterna växer fram, hur olika politiska system utvecklas samt hur den sedan bronsålders slut eviga grekiska splittringen sätts åt sidan för en mer eller mindre gemensam kamp gentemot perserna under 400-talet f.Kr. Här behandlas dock även, om än mycket kort, utvecklingen på Sicilien och det karthagensiska imperiets historia.

I följande kapitel beskrivs den klassiska epoken och vi får följa både den historiska utvecklingen med det attisk-deliska sjöförbundet, de peloponnesiska krigen samt Makedoniens tilltagande makt men även den kulturella utvecklingen beskrivs. I det sjunde kapitlet förflyttas vi ånyo geografiskt och vi får här följa de äldsta kulturyttringarna på den Apenninska halvön, etruskernas historia samt Roms konungatid och den tidiga republiken. En mycket bra framställning av de skriftliga respektive de arkeologiska källorna rörande stadens äldsta historia anser recensenten är mycket givande att lyfta fram. I det åttonde kapitlet får vi följa utveckling, både i öst och i väst, under Hellenismen, uppdelningen av Alexanders världsvälde, kampen mellan de olika hellenistiska konungadömena, de två första krigen mellan Rom och Karthago samt Roms början på expansion österut. I det följande kapitlet, nummer nio, får vi följa den dramatiska utvecklingen i, främst, Rom, under perioden från Gracchernas demagogi, via Marius stora härreform och de efterföljande inbördeskrigen under Sulla, Caesar och Octavianus. Kapitel tio behandlar de mycket händelserika åren mellan Augustus makttillträde och mordet på Commodus. Vi får framförallt följa utvecklingen från Senrepublikens kaos och inbördeskrig till ett stabilt Principat. Det är dock

ej enbart den politiska utvecklingen som beskrivs utan även de sköna konsternas utveckling under den store *princeps* regering. Sedan följer de resterande Julio-Claudiska kejsarna, den Flaviska dynastin samt Adoptivkejsarna, även om de sistnämnda kanske behandlas lite för kort enligt undertecknades syn. Kapitel elva beskriver utvecklingen från ett av allt mer tilltagande anarki drabbat Principat till ett, på ytan, stabilt Dominat. Domitianus reformer går igenom tämligen detaljerat och Konstantins diversifierade politik likaså. Det följande kapitlet, nummer tolv, är det sista rent historiska kapitlet. Här får vi följa världsrikets sista århundraden, via Theodosius I, dess delning i väst och öst, västs undergång samt östs skiftande historia fram till att de sista romerska garnisonerna lämnar Egypten år 642, exakt 672 år efter Octavianus triumfatoriska ankomst till Alexandria. Att historien avslutas med denna epok och ej med kejsar Theodosius I:s död, med kejsar Romulus Augustulus avsättning eller med kejsar Iustinianus regering är ett uppskattat drag. De stora förändringar, naturligtvis utrikespolitiskt, men även inrikespolitiskt, som sker under kejsar Heraklius regering har under det senaste decenniet fått en allt större intresse från de lärdas krets och det kan nog på många vis betraktas som den bästa slutpunkten på Antiken.

Sedan följer ett antal sidor i vilket diverse, genom historien förslagna, orsaker till rikets fall omnämns och i korthet diskuteras, med utgångspunkt i Edward Gibbons, FRS, välkända verk.

Även om undertecknad kan finna vissa epoker, händelser och perioder allt för kortfattat beskrivet, exempelvis icke-omnämmandet av den egyptiska sjätte dynastin, så är detta förståeligt. Om 10 000 år av den mänskliga historien skall beskrivas i ett verk så kan inte allt behandlas lika utförligt. Dock, skall man läsa någon bok som behandlar dessa 10 000 år så är det denna bok. Ett stort plus för boken är att den är försedd med en stor mängd kartor i mycket hög kvalitet vilka kommer att vara till stor nytta för förstaterminsstudenter. Dessutom återfinnes tre mycket välgjorda och pedagogiska schemata vilka illustrerar de politiska systemens uppbyggnad i Sparta, i Athen samt i Rom.

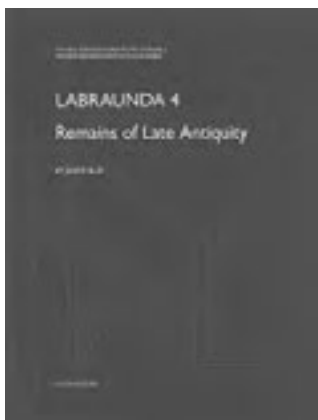
Avslutningsvis kan undertecknad enbart tillägga att författarna har gjort ett förträffligt arbete och att många generationer av studenter kommer att ha en god användning av detta verk, som förhoppningsvis kanske blir varaktigare än brons?

Labraunda 4. Remains of Late Antiquity

Jesper Blid, Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul 2016.

RECENSION AV FREDRIK TOBIN

Svenska Institutet i Rom



Det är nu snart 70 år sedan Axel W. Persson började gräva ut helgedomen i Labraunda och fortfarande produceras det svensk forskning om platsen. Jesper Blids nya volym om det senantika Labraunda är ett utmärkt exempel på vad man kan göra när man kombinerar bearbetning av material från äldre utgrävningar med nya, väl avgränsade, fältinsatser. Blid lade fram sin doktorsavhandling vid Stockholms universitet 2012 och nu kommer resultaten från det arbetet ut som volym 4 i den officiella Labraunda-serien. Boken består av sex kapitel där Blid redogör för vad vi vet om bebyggelsen

och den mänskliga aktiviteten på platsen från omkring år 300 till år 600 e. Kr. samtidigt som han gör utblickar mot både tidigare och senare perioder.

Boken börjar med ett kärnfullt introduktionskapitel där Blid målar upp bakgrunden till sitt projekt och ger en översikt av det romerska och senantika Karien. Därpå följer ett av Blids viktigaste bidrag till forskningen om Labraunda, nämligen resultaten från utgrävningen av en tetrakonk, det vill säga en byggnad med fyra absider. Byggnaden var i princip helt okänd innan Blids studie, men presenteras och analyseras här i detalj. Som Blid påpekar är byggnaden, tack vare den välbevarade stratigrafin och de slutna arkeologiska kontexterna, mycket viktig för vår förståelse av det senantika Labraunda. Byggnadens arkitektur är i sig också mycket intressant. Blid argumenterar övertygande för att tetrakonken konstruerades på 300-talet som en del av ett större badkomplex för att senare byggas om för kyrkligt bruk, kanske som ett kapell.

En av anledningarna till att Blid tänker sig att tetrakonken kom att användas för kyrkligt bruk är dess närhet till det som han kallar *The West Church Complex*, vilket behandlas i kapitel 3. Till skillnad från tetrakonken är de arkeologiska lagren här mycket tunna och omrörda efter många års jordbruk på platsen. Trots den svåra arkeologiska situationen avslöjade dock utgrävningarna grundmurarna till en byggnad som utan tvekan fungerat som kyrka. Precis som många andra byggnader i Labraunda är det fråga om ett komplex som använts under lång tid och byggts om otaliga gånger. Det stod antagligen en *stoa* på platsen innan kyrkan byggdes, och delar av denna *stoa* återanvändes när kyrkan konstruerades i början av 400-talet. Efter att kyrkan förfallit under slutet av 500-talet eller början av 600-talet byggdes ett mindre medeltida kapell i dess ruiner.

Kapitel 4 ägnas åt ett annat kyrkligt komplex, nämligen det som Blid kallar *The East Church Complex*. Den stora skillnaden mot föregående kapitel är att denna studie bygger på äldre utgrävningar kompletterade med nya, betydligt mindre omfattande, insatser. Kyrkan är bättre bevarad än den som behandlades i kapitel 3, men ändå svårtolkad eftersom det gått så lång tid sedan den grävdes ut. Innan kyrkan byggdes fanns där ett badkomplex som delvis revs för att göra plats åt den nya byggnaden, och även här konstruerades ett medeltida kapell inne i kyrkan i en sen fas.

I det följande kapitlet ges en genomgång av senantika lämningar inne på själva tempelområdet i Labraunda. Blid själv beskriver kaptitlet som "a small survey [...], unlike the previous chapters, which are to be understood as a final publication". Detta är en blygsam formulering med tanke på att Blid bidrar med mycket nytt i form av beskrivningar, analyser, ritningar och fotografier som utan tvekan kommer vara mycket viktiga för den framtida forskningen.

Till slut kommer så kapitel 6, *Life at Late Antique Labraunda*, där Blid summerar sina resultat och sätter dem i en större kontext. Här ges en översikt av vad keramik och mynt från utgrävningarna kan berätta och här knyter han samman allt i en föreslagen periodisering. Bilden av Labraunda som Blid presenterar är den av en kristen kultplats som präglas av intensiv aktivitet under 400-talet för att under andra halvan av 500-talet och framåt falla isär. Konstruktionen av flera mindre kapell på platsen under medeltiden visar att platsen inte övergavs helt, men också att aktiviteten då gått ner beräknligt i skala.

Illustrationerna i boken är av sällan skådad kvalitet. De är inte bara vackert utförda utan också tydliga och informativa. Att boken tryckts i färg gör saken ännu bättre och skänker både liv och klarhet åt bilder och illustrationer.

För den som är intresserad av Labraunda och Mindre Asien under senantiken är förstås denna bok en guldgruva, men även den som är allmänt intresserad av antik arkitektur eller kristendomens tidiga historia lär finna volymen givande. Blids inledande kapitel om Karien under senantiken och hans avslutande kapitel om Labraunda under samma period ger en insiktsfull överblick av periodens historia och belyser den tidiga kristendomens förhållande till tidigare kulturer. Det må vara att Labraunda aldrig blev någon större internationell vallfartsort, men enligt Blid har vi goda skäl att tro att platsen spelade en viss roll lokalt och regionalt. Vi kan i alla fall vara helt säkra på att arkeologer och historiskt intresserade kommer fortsätta vallfärda till Labraunda så länge så här solida studier produceras!

Karl XII och svenskarna i Osmanska riket

Åsa Karlsson, Klas Kronberg, Per Sandin. Atlantis 2015

RECENSION AV JOAKIM WENDELL

Karlstads universitet



Historiska undersökningar av relationerna mellan Sverige och Osmanska riket hör inte till vanligheterna i svensk litteraturflora. Därför är det välkommet att Atlantis har givit ut boken *Karl XII och svenskarna i Osmanska riket*. Närmare bestämt handlar alltså boken om tidsperioden 1709–1714, då Karl XII och ett antal svenskar efter nederlaget vid Poltava 1709 tog sin tillflykt till Osmanska riket. Den rikligt illustrerade boken är ett resultat av forskningsprojektet "När Sverige styrdes från Osmanska riket", som påbörjades 2010 med Per Sandin som projektledare. Detta projekt beskrivs i Erik Norbergs inledning, som också sammanfattar forskningsläget om Karl XII. På

så sätt sätts boken in i ett tydligt sammanhang.

I bokens tolv kapitel varierar både fokus och anslag. I det inledande kapitlet diskuteras tidens utrikespolitiska läge av Lars Ericson Wolke. Kapitlet sätter in den märkliga historiska episoden i dess storpolitiska sammanhang, och ger därigenom en bakgrund för resten av boken. Ytterligare en förtjänst med kapitlet är att det tar upp både Sveriges, Rysslands, Osmanska rikets och Persiens perspektiv. Åsa Karlssons kapitel beskriver istället inkännande situationen i byn Varnitsa utanför Bender, där svenskarna bosatte sig i flera år, och diskuterar hur kungen och hans rådgivare i Varnitsa styrde Sverige på distans.

De inledande kapitlens politiska perspektiv kompletteras med en översikt över Karl XII:s närmaste män under tiden i Osmanska riket, samt ett kapitel om hur postgången mellan Sverige och Osmanska riket fungerade. Läsaren slås av

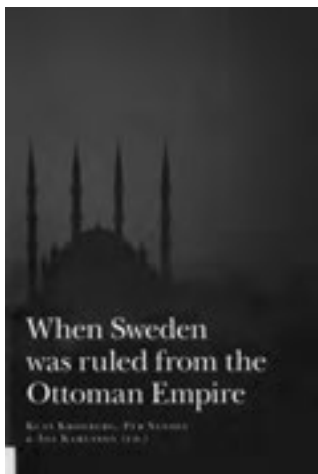
hur besvärligt det var att upprätthålla en fungerande kommunikation, och av att det trots allt ändå fungerade relativt väl. Tre kulturhistoriskt inriktade kapitel belyser planeringen av Stockholms slott liksom andra planerade nybyggnationer i Stockholm samt de tänkta byggnadernas eventuella inspiration från osmansk arkitektur, och de vetenskapliga och kulturella expeditioner kungen skickade till Egypten under tidsperioden. Även för den som inte är konsthistoriskt insatt bjuder dessa kapitel på intressant läsning, och bidrar till att nyansera bilden av Karl XII som mer än enbart en krigarkung.

Två andra kapitel belyser aspekter av Karl XII:s tid i Osmanska riket som torde vara okända för många svenskar: dels det avtryck svenskarna faktiskt gjorde under sin vistelse i Varnitsa i nuvarande Moldavien, dels tiden efter den så kallade "kalabaliken i Bender", då kungen istället residerade i Demotika (nuvarande Grekland) och Timurtasch (nuvarande Turkiet). Särskilt intressanta är skildringarna av hur berättelsen om kungen levde kvar i den folkliga kulturen på flera av platserna långt efter att kungen själv gått ur tiden. Även kapitlet om de ukrainska kosackernas allians med Sverige och deras självständighetskamp tillför ett perspektiv som alltför ofta glöms bort i svenska sammanhang. Medan Poltava med efterspel gjorde slut på det svenska stormaktsväldet, innebar utvecklingen också att möjligheterna till en självständig ukrainsk stat omintetgjordes under lång tid framöver.

Två av kapitlen bryter av mot det generella anslaget i boken. Medan de hittills nämnda kapitlen har en mer eller mindre akademisk karaktär, är kapitlet om "kalabaliken", alltså skärmytslingen mellan svenska och osmanska soldater i Varnitsa utanför Bender, skrivet som en populärhistorisk framställning med fokus på händelsernas dramatik snarare än tillgängliga källor och situationsanalys. På liknande sätt är det avslutande kapitlet om Karl XII:s hemfärd skrivet som en slags parallell reseberättelse, där den historiska färdens får löpa parallellt med en rekonstruktion av samma färd år 2000. Även om vart och ett av dessa kapitel i och för sig bjuder på trevlig läsning så skär de sig mot de andra kapitlens tonfall, och får åtminstone denna läsare att fundera på varför de har inkluderats, när de snarare skulle passa i andra sammanhang.

När boken som helhet överblickas framstår den, trots förtjänster, som inte helt komplett. Det som lyser med sin frånvaro är det osmanska perspektivet. Det representeras visserligen på ett övergripande plan i Ericson Wolkes kapitel, men de inblandade osmanska aktörerna får egentligen aldrig något fokus. I en bok vars huvudfokus ligger på Sveriges och osmanska rikets relationer framstår detta

som ett allvarligt tillkortakommande: Osmanska riket finns hela tiden med som en tidvis rätt väl beskriven miljö, men vad som drev de osmanska beslutsfattarnas handlingar förblir oklart, eftersom de endast beskrivs utifrån andras perspektiv.



Denna brist blir desto mer slående av det faktum att bokens engelskspråkiga version, utgiven av Armémuseum, innehåller ett halvdussin kapitel som inte inkluderats i den svenska utgåvan. I dessa kapitel får bland annat just "kalabaliken" en annan behandling som visar hur olika samtida källor beskriver incidenten, och ger där den svenske kungens agerande en helt annan rationalitet samtidigt som de osmanska aktörerna får en mer framskjuten roll. Dessutom kompletteras bilden av en mer detaljerad analys av det rysk-osmanska kriget 1711, vilket också tydliggör osmanernas perspektiv och gör "kalabaliken" mera begriplig utifrån både Karl XII:s och osmanernas respektive motiv. I ett annat kapitel nyanseras också

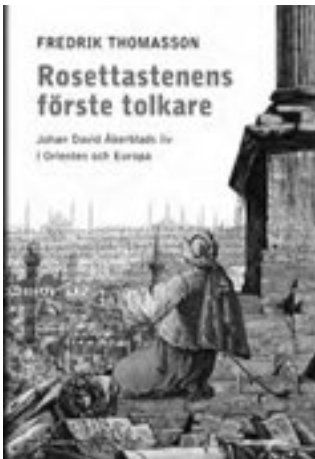
den moldaviska befolkningens erfarenheter av den svenska närvaron, som inte nödvändigtvis var till gagn för lokalbefolkningen. Bidrag som dessa hade passat mycket väl även i den svenska utgåvan.

Trots att boken alltså uppvisar en del brister är insatsen på det hela taget värd att applådera, och bjuder på intressant läsning såväl för den allmänt historieintresserade som för Karl XII-fantasten och för den som har ett intresse för de historiska svensk-turkiska relationerna. Men för den som vill få en mer balanserad helhetsbild rekommenderas snarare den engelska utgåvan av boken.

Rosettastenens förste tolkare: Johan David Åkerblads liv i Orienten och Europa

Fredrik Thomasson, Atlantis 2016. Originalalets titel: The Life of J. D. Åkerblad: Egyptian Decipherment and Orientalism in Revolutionary Times. Översättning av Margareta Eklöf

RECENSION AV ÅKE ENGSLEDEN
Stockholms universitet



Johan David Åkerblads vetenskapliga gärning har haft en ringa plats i den svenska lärdomshistorien. Hans skriftliga produktion består av knappt tio uppsatser om så skilda ämnen som feniciska, demotisk egyptiska, bronsbleck med inskrifter på grekiska, en nordisk runinskrift på ett av Pireuslejonen samt egyptiska ornamn. Hans person har varit lite känd och missuppfattningarna är många, även i fackkretsarna. Glädjande nog finns nu möjlighet tack vare Fredrik Thomassons biografi att lära känna honom bättre. Det är en sakligt grundad redogörelse för Åkerblads liv, välskriven och spännande, som bygger på egen forskning i arkiv och bibliotek i många länder. Boken går ytterst tillbaka på författarens avhandling från European University Institute i Florens och har tidigare getts ut på engelska. Nöjet att läsa den blir inte mindre av bokens vackra utformning och den smidiga översättningen.

Åkerblad var född och uppvuxen i Stockholm men det var tre andra städer som skulle prägla hans liv: Konstantinopel, Paris och Rom. I Konstantinopel tillbringade han fjorton år, med vissa avbrott, som legationssekreterare vid den svenska beskickningen och glänste med sin perfekta turkiska men han längtade

bort. Viktigt för hans utveckling var de resor han gjorde under tre år (1786-9) i Orienten, dit även Grekland räknades vid den här tiden. Han tecknade av monument och inskrifter och försökte komma över handskrifter. Åkerblad hade ofta svårt med ekonomin och måste så småningom sälja av de flesta föremål han samlat på sig under resan.

Åkerblads farsarv gjorde det möjligt för honom att en tid bosätta sig i Paris för egen forskning. Han gav sig där i kast med att studera den demotiska delen av den nyss funna Rosettastenenens trespråkiga inskrift och publicerade redan hösten 1802 resultatet. Demotiska är den kursiva variant av den egyptiska skriften som användes huvudsakligen inom administration och förvaltning under grekisk-romersk tid medan hieroglyfer användes inom den religiösa sfären. Den ledande franske arabisten Silvestre de Sacy hade tidigare samma år publicerat en uppsats i vilken han hade försökt tolka den då ännu okända demotiska skriften men det gick inte så bra. Det fanns goda skäl till att "Åkerblad inte var överdrivet imponerad", så som Thomasson skriver, då Sacy begick flera metodologiska fel. Åkerblad lyckades uppställa ett demotiskt alfabet (eller lista över enkonsonanttecken) och kunde med dess hjälp läsa enstaka ord som han kände igen från koptiskan, som han anade endast var en vidareutveckling av demotiskan. Thomasson menar att av de 29 bokstäver Åkerblad ställde upp "var omkring hälften en approximation av det värde som tecknet fick längre fram". Det låter inte så imponerande, och är en underskattning. Att enstaka tecken användes för att skriva vokaler i utländska egennamn får nog accepteras som ett genuint egyptiskt språkbruk och med hänsyn till detta landar antal riktiga identifikationer av enkonsonanttecken snarare på bortåt 75 %. Åkerblads korta uppsats är således det första nämnvärda framsteget i tolkningen av de egyptiska skriftsystemen på Rosettastenen.

De sista femton år i livet tillbringade Åkerblad i Rom. Thomasson visar att Åkerblad fortfarande bedrev ett aktivt forskarliv i den eviga staden. Han ledde utgrävningar på Forum Romanum, deltog i akademiska sammankomster, och förtvivlade över den usla tillgången på vetenskaplig litteratur i Italien. Han gjorde inga nya framsteg i tolkningen av demotiskan på Rosettastenen, eftersom han tänkte sig att hela skriften var alfabetisk. Åkerblad som "forskare i periferin" saknade viktiga förutsättningar för att nå längre i tolkningen. Han stod likväl i förbindelse med andra som ansåg honom som en auktoritet, bland andra Champollion, som några år senare skulle dechiffrera hieroglyferna. Inget tyder på att Åkerblad själv ägnade sig åt hieroglyferna på Rosettastenen. Riktigt nära

inpå livet kommer man aldrig Åkerblad men det beror mest på grund av källmaterialets karaktär. Större delen av Åkerblads efterlämnade papper, däribland även komprometterande amorös korrespondens, brändes.

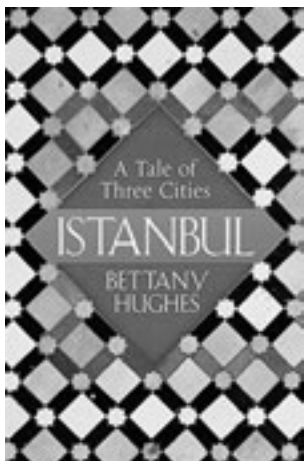
Den här recensionen riskerar att underbygga föreställningen man lätt kan få av bokens val av titel, nämligen att det huvudsakligen handlar om arbetet med Rosettastenen. I själva verket skänks olika etapper av Åkerblads liv lika stor uppmärksamhet med undantag av barn- och ungdomsåren. Fast man kan undra om det ändå inte hade gått att säga något mer om Åkerblads uppväxtmiljö i Stockholm. Författaren skildrar Åkerblads liv som mycket en följd av politiska omvandlingar. Dennes kompetens i turkiska blev mindre intressant på grund av Sveriges avtagande intresse av en allians med Osmanska riket. Uppfattningen att Åkerblad var "en farlig upplysningsman" bidrog till att förhindra hans avancemang. Napoleontidens oro påverkade Åkerblads möjligheter att resa fritt. Dessa resonemang om forskarliv kontra politik hör enligt mig till bokens bästa avsnitt där det är tydligt att författaren är professionell historiker med större bredd än biografiformen kan låta en tro. Thomasson skriver "våra egna ibland förutfattade meningar om orientaliska studier är mogna för en revidering". Det hade varit intressant att få läsa mer av författarens funderingar kring detta, inte minst vad gäller Edwards Saids moderna klassiker *Orientalism* och dess kritiska perspektiv på orientaliska studier. Den här boken kan oreserverat rekommenderas den som vill läsa något nytt och lärorikt.

Istanbul: a Tale of Three Cities

Bettany Hughes, Weidenfeld & Nicholson, London 2017.

RECENSION AV TONJE HAUGLAND SØRENSEN

Universitetet i Bergen



En by er gater, brostein, husvegger og parker. Den er markeds plasser, menneskemengder og prosesjoner. Men en by er også noe mer. For en by er på et vis også en ide og et prisme gjennom hvilket man fortolker verden. Den italienske forfatteren Italo Calvino formulerte det på følgende måte i *Le città invisibili* (Usynlige byer):

Cities, like dreams, are made of desires and fears, even if the thread of their discourse is secret, their rules are absurd, their perspectives deceitful, and everything conceals something else.¹

Det rammeverket en by består av er således konstruert av langt mer enn den fysiske arkitekturen og gatenes slyngende løp. En bys historie er også historien om dens kulturelle erindring og idehistoriske plassering. Dette er ett av grunnprinsippene for Bettany Hughes i hennes godt over 700-siders tykke bok *Istanbul – a Tale of Three Cities*. Narrativet til Hughes er kronologisk, og følger historien til byen med navnene Byzantion, Konstantinopel og Istanbul helt fra byens urhistorie til dagens Tyrkia. Samtidig komplementeres den kronologiske redegjørelsen med et mer metahistorisk erindringsperspektiv som hele tiden kretser rundt spørsmålet hva denne byen har betydd og fortsetter å bety på et idehistorisk plan.

Allerede i boken prolog gjør hun dette klart ved å påpeke at kulturelt minne noen ganger kan være like potent som fakta. Dette betyr ikke at Hughes under-

¹ Översättning av Harcourt Brace Jovanovich, *Invisible Cities* (Vintage Classics 1997).

kjenner betydningen av faktiske hendelser, men heller at hun understreker at når folk skal forholde seg til steder og ideer, så er fortellinger og erindringer ofte like så viktige. Eller som hun reflekterer:

[Istanbul is] a place where stories and histories collide and crackle; a city that fosters ideas and information to spin her own memorial. A prize that mean as much as an abstraction, as a dream, as it did as a reality. (Hughes, s. xxvi)

Ut fra dette perspektivet så blir for Hughes Istanbul ikke bare en by, men like mye et metafor eller en ide.

Langt på vei er det dette idehistoriske punktet som er kjernen i boka, og som fører til at Hughes ikke søker å skrive om alt som har skjedd i byens lange historie, men heller foretar noen nærlesninger av utvalgte øyeblikk og personer. Denne tilnærmingen gjør at Hughes også vektlegger kontinuiteten i byens historie, mer enn at hun skildrer den som perioder med skarpe brudd sentrert rundt f. eks. 1204 eller 1453. Faktisk går Hughes til det skrittet og si at historien inneholder få, hvis noen, klare brudd, og at hva man kan lese ut av historien til Byzantion/Konstantinopel/Istanbul er en fortelling om glidende overganger og transformasjoner.

Kombinert med Hughes gode og til tider poetiske språk, er resultatet en meget lesverdig fremstilling. Boka må ansees som populærhistorisk i tilnærmingen, men er ikke på noen måte en lettvekt. Den kommer med rikelige kildehenvisninger og en ekstensiv bibliografi, en mengde med kart og et brukbart indeks. Hun trekker også ofte på nyere arkeologiske utgravninger slik som de store arbeidene ved den Theodosiske havna, og gir plass til materielle levninger ved siden av skriftlige kilder. Til tider er hun også inne på noen historiografiske spørsmål, og berører så vidt fremstillingen av Byzants i verker som Edward Gibbons *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Samtidig er dette ikke på noe vis en sentral del av boka, men leker mer mellom linjene på det som i all hovedsak er et godt formulert, og til tider poetisk, narrativ.

Jeg kaller Hughes bok populærhistorisk, men det ligger nok nærmere sannheten å si at den er vanskelig å plassere i en spesifikk sjanger. Hughes har i en viss utstrekning dratt til de historiske stedene hun omtaler, som f. eks. stopp langs Via Egnatia, og utvider det historiske narrative med refleksjoner om hvordan disse stedene ser ut i dag. Dette grepet gjør at boka også står i et visst slektskap til tradisjonen med historiske anlagte reiseskildringer slik den har blitt

definert av reisende som Rebecca West og Freya Stark. Disse reiseberetningene i miniatyr som dukker opp i Hughes bok er fascinerende, da hun ofte bruker dem til å reflektere over kompliserte størrelser som tidens gang og imperiers forgjengelighet. De er som små tablåer som viser at en gang var dette åstedet for et stort slag som hadde historiske ringvirkninger på land og riker. I dag er stedet et stille og rolig småsted med en litt lurvete bensinstasjon. Trikset er at Hughes aldri blir fordømmende i disse små reisevignettene, men mer at hun åpner for refleksjon og kontemplasjon.

I sin bruk av eksempler er ikke Hughes nødvendigvis systematisk eller opptatt av fagkritiske spørsmål. Snarere virker mål å være å fortelle om byen med de ulike navnene Byzantion, Konstantinopel og Istadbul – og ved å ta dette grepet har hun skrevet en bok som handler like mye om hvordan vi forholder oss til steder som den handler om selve stedet.

Kedi

Film av Ceyda Torun, Turkiet 2016, 79 minuter

RECENSION AV OLOF HEILO

Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul

I en tid när Istanbul präglas av politiska spänningar, kriser och flyktingströmmar kan stadens katter förefalla som ett lite väl trivsamt ämne för en dokumentärfilm. Men trots att den lockar med betagande bilder av både minareter och morrhår gör *Kedi* inte anspråk på att idyllisera vare sig Istanbul eller dess felina liv. Det är kort och gott ett dokumentariskt porträtt av sju katter i var för sig olika delar av Istanbul och de människor som lever med och bland dem.

Till skillnad från hunden, som har följt och formats av människan i tusentals år, har kattens och människans ömsesidiga förhållande präglats av en viss distans. Det gäller i synnerhet för Europa, där katten historiskt sett har burit på påtagligt negativa konnotationer. Dess jämförelsevis svårtämjda och självständiga karaktär har säkerligen bidragit till kattens status som gränsgångare, ett potentiellt illojalt och därmed farligt inslag i den bofasta tillvaron. I Mellanöstern har den däremot åtnjutit en bättre status: ofta citerade är berättelserna om den egyptiska gudinnan Bastet eller hur profeten Muhammad brukade ge katter vatten när han tvättade sig inför bönen. Det faktum att även katten ”tvättar” sig har gett den status inom Islam som ett – till skillnad från hunden – renligt djur och förskaffat den tillträde till moskéernas förgårdar. Den osmanske reseskildraren Evliya Çelebi (1611–82) beskrev de höga priser som katter betingade i städer som Ardabil och tillade att de från Divriği var särskilt eftertraktade. Europeiska resenärer i Osmanska riket noterade å sin sida den kärlek som ”Turken” visade katten: ett franskt stick från slutet av 1700-talet med texten *Charité des Turcs pour les Animeaux* återger en slaktare som delar ut kött till gatukatter, vilka tacksamt stryker sig mot hans ben. I sammanhanget bör det kanske ändå tilläggas att Istanbul ända in på 1900-talet brukade beskrivas som en stad främst karakteriserad av lösdrivande hundar. Det är möjligen endast efter att de lokala myndigheterna – med början under Ungturmarna – började deportera stora mängder hundar till Prinsöarna som katten blivit stadens oomtvistade härskare.

Ty att Istanbul idag är en katternas stad kan det knappast råda några tvivel om. Ingen som besökt staden kan undgå dem: skygga, nyfikna, likgiltiga, fräcka, insmickrande, vänskapliga och majestätiska; jagandes, jamandes, spinnandes och spanandes samt – inte minst – sovandes; lång- och korthåriga, ljusa, mörka och spräckliga, i allsköns fantasifulla korsningar sätter de sin prägel på stadsbild och gatuliv, bevakar monument och ruiner och har med tiden blivit ett slags turistattraktioner i sig själva. Hagia Sophia har stoltserat med sin egen katt, gråbrun och lite vindögd, som åtminstone för en tid till och med hade sin egen hemsida (hagiasophiacat.tumblr.com); en fet och omtyckt misse i Kadiköy föräddades efter sin död häromåret en staty (som sedermera stals).

I *Kedi* får vi bland annat följa den vita och orangeröda skönheten Sari vid Galatatornet, den gråspräckliga Bengü som håller till bland repslagarna i Karaköy, gentlemannen Duman som charmar den eleganta omgivningen i Nişantaşı, den tyranniska Psikopat som sätter skräck i sina konkurrenter i Samatya vid Marmarasjön, och den professionelle rättjägaren Aslan Parçası vid en restaurang i Kandili på den asiatiska sidan. Allt från drönare till bildförstärkare har tagits i anspråk för att fånga katterna och deras miljöer från fågel- till musperspektivet, men huvuddelen och kanske även den viktigaste behållningen av filmen är ändå de intervjuer som gjorts med människorna i deras mitt. I en del fall – som i porträttet av en närmast stereotyp ”cat lady” i Cihangir – ter sig filmen en smula konventionell; i andra – som bland handlarna vid en lokal grönsaksmarknad i Feriköy – öppnar den för oväntad samhällskritik. Här möter det traditionella, småskaliga Istanbul den nya ”dubaiserade” supermetropol med skyskrapor och shoppinggallerior som inte har plats för vare sig fritt kringströvande katter eller fritt tänkande och levande människor. Kanske löper katten samma risk som förut hunden att en dag tvingas bort från Istanbuls gator.

Två aspekter av filmen är särskilt slående. Det ena är hur ofta de intervjuade personerna knyter sina egna upplevelser av katterna till religiösa erfarenheter eller existentiella funderingar. Det andra är varför just katten som djur verkar slå an på en så bred publik. Det hade möjligen varit svårt att tänka sig att något annat djur i vilken stad som helst skulle väcka samma intresse hos en biopublik av idag, precis som det är svårt att föreställa sig t ex hunden som internetfenomen i den utsträckning som katten har blivit det. I någon mån kan man fråga sig om katten tilltalar oss på samma sätt som Istanbul gör det – i sin charmiga egensinnighet och inte minst förbluffande oförutsägbarhet.

Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul

Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul (SFII) bildades 1962 för att främja svensk och nordisk forskning i och om Turkiet, Främre Orienten och Centralasien, främst inom humaniora och samhällsvetenskap.

I institutets verksamhet ingår konferenser, seminarier och symposier, projektarbeten, doktorand- och magisterkurser, föreläsningsserier samt viss publiceringsverksamhet. SFII delar varje år ut ett antal stipendier. Institutet har många gäster och besökare och uthyrning av gästrummen spelar en viktig roll i detta.

SFII:s forskarkollegium väljer styrelsen, vars ordförande utses av regeringen. Verksamheten finansieras huvudsakligen av Utbildningsdepartementet.

På Forskningsinstitutets hemsida finns information om bl.a. program, projekt, publikationer, stipendier, styrelse och forskarkollegium samt verksamhetsberättelser. Där finns också institutets e-bulletin Kalabalık! med löpande information om forskare, stipendiater, aktuella frågor och pågående aktiviteter vid institutet.

Hemsida: www.srii.org

Stipendiater 2016–17:

Charlotta Forss (stora stipendiet)

Frederika Tevebring

Yusuf Yuksekdağ

Dennis Johannesson

Emma Stenvall

Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul
/The Swedish Research Institute in Istanbul

P.k. 125 Beyoglu
TR-344 33 Istanbul
Gatuadress: Istiklal Caddesi 247
Tünel, Istanbul
Tel: +90 212 252 41 19
Fax: +90 212 249 79 67
E-post: info@sri.org.tr

Direktör: Professor Johan Mårtelius (joan.martelius@sri.org.tr)
Vice direktör: Olof Heilo (olof.heilo@sri.org.tr)
Kanslist: Helin Topal (helin.topal@sri.org.tr)
Biblioteksansvarig: Bahar Uludağ (bahar.uludag@sri.org.tr)

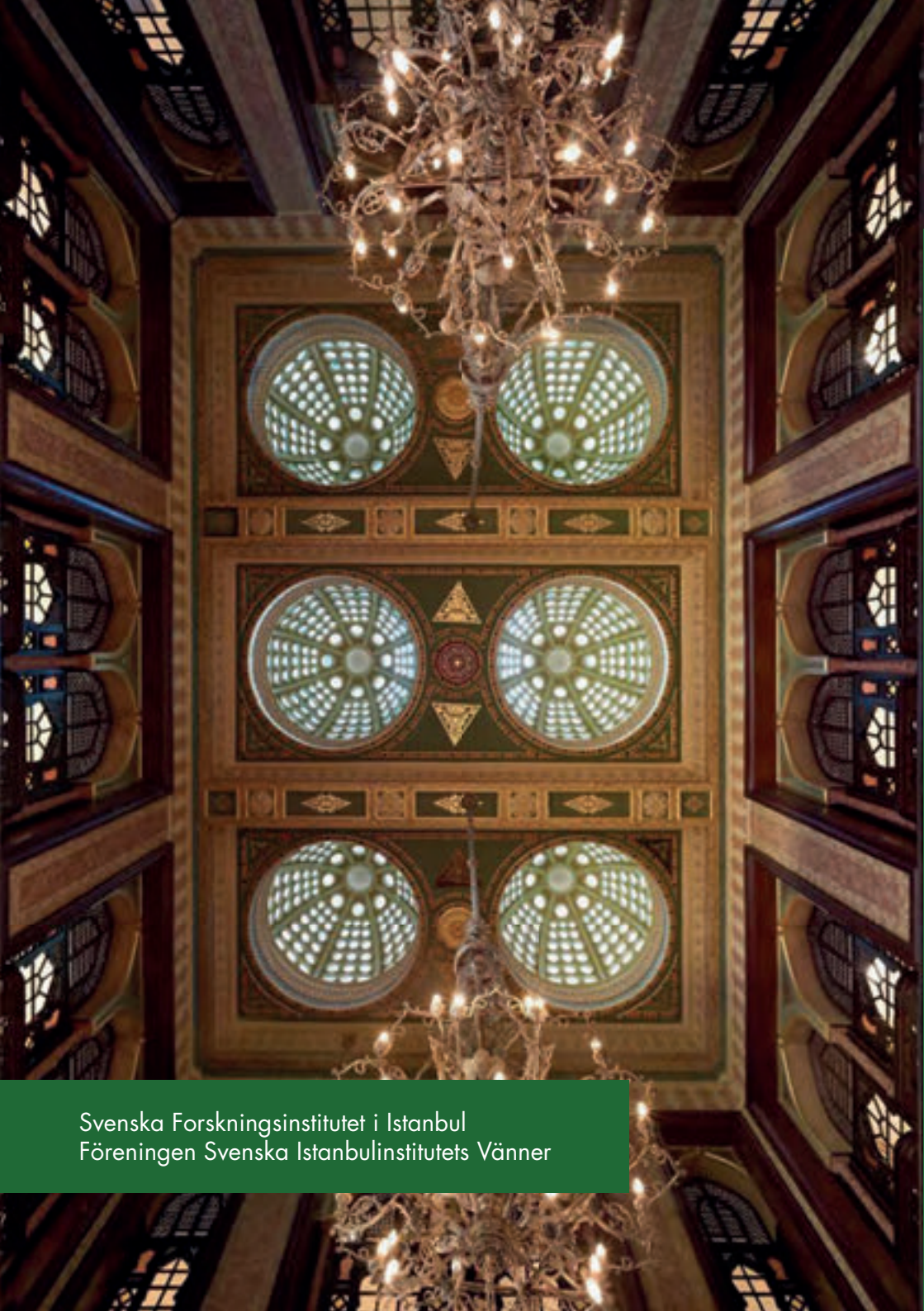
Kansli i Stockholm

Skeppargatan 8
114 52 Stockholm
Tel: +46 8 662 75 70
Fax: 08-665 3133
E-post: sfii@medelhavsinstitutet.se
Kanslist: Lena Andersson

Föreningen Svenska Istanbulinstitutets Vänner

Föreningen Svenska Istanbulinstitutets Vänner är en stödförening till institutet som bildades 1988. Ordförande är Karin Rudebeck. Föreningen arrangerar egna kulturprogram med anknytning till Forskningsinstitutets verksamhetsområde. Medlemskap erhålls genom insättning av årsavgiften 200 kronor på Föreningens postgiro. På Vänföreningens hemsida finns information om program, föreningens resestipendium, medlemskap samt senaste verksamhetsberättelsen.

Hemsida: www.istanbulvanner.se



Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul
Föreningen Svenska Istanbulinstituts Vänner