

# Seriens forestilte fellesskap

En bokhistorisk, litteratursosiologisk og tekstfortolkende studie  
av bokserien *marg* (2000–2008)

Kaja Østgaard Pettersen



Masteroppgave i litteraturformidling  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet  
Veileder: Jon Haarberg

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2010

© Kaja Østgaard Pettersen 2010

Seriens forestilte fellesskap

Kaja Østgaard Pettersen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Bokserier er et emne få litteraturforskere har viet oppmerksomhet, til tross for at forskningsmulighetene er mange og store. I denne masteroppgaven studeres bokserien *marg* – en Gyldendal-serie for oversatt skjønnlitteratur bestående av 20 bøker lansert mellom 2000 og 2008. *Den gule serie* (1929–1959) innledet Gyldendals lange serietradisjon. Men også innenfor norsk bokbransje generelt synes tendensen å gå mot en plassering av den ukjente oversatte skjønnlitteraturen i nettopp serier: et konstruert fellesskap som gjør at utgivelser som ikke står støtt på egne ben – dvs. forfatterens – holdes oppe av seriekonseptet.

For å fange fenomenet i hele dets bredde rettes oppmerksomheten mot *marg* fra tre forskjellige innfallsvinkler. Problemstillingen er tredelt og drøftes ved hjelp av en trippel metodikk: bokhistorisk, litteratursosiologisk og fortolkende. Hvordan står *marg* i forhold til den norske tradisjonen for å organisere utenlandsk skjønnlitteratur i serier? Hva slags bøker inngår i akkurat denne serien? Og hvordan fungerer en lesning av én av bøkene – Cynthia Ozicks *Sjalet* – i lys av bokas forsitesitat? Seriens materielle utforming analyseres ved hjelp av blant annet Gérard Genettes teorier om parateksters form og funksjon. For *margs* vedkommende er særlig én paratekst bemerkelsesverdig: Hver utgivelse har et skjønnlitterært sitat som fyller hele forsiden av boka, hvilket plasserer forfatternavnet og tittelen i bakgrunnen for sitatet fra hovedteksten. Gjennom sin utforming skiller *marg* seg på denne måten fra de andre seriene på markedet. For øvrig blir det klart at denne serien gjennom sin form så vel som sin funksjon ligger tett på sine forgjengere.

# Takk

Den første og største takken går til min enestående veileder, Jon Haarberg. I tillegg til å være usedvanlig kunnskapsrik, er han en dyktig og tålmodig pedagog, og en positiv sjel. Ikke minst vil jeg fremheve hans unike evne til å løfte en(hver) motløs masterstudent.

En stor og hjertelig takk går også til forlegger og redaktør for oversatt skjønnlitteratur i Gyldendal, *marg*-redaktør Janneken Øverland. Hun har i hele oppgaveperioden vist engasjement for prosjektet mitt. Med vennlighet og velvilje har hun besvart alle mine små og store spørsmål og ymse henvendelser. Hun har også forsynt meg med flotte bøker. Jeg er takknemlig for at Gyldendals hovedkonsulent for norsk skjønnlitteratur, Irene Engelstad, satte meg i kontakt med henne.

Jeg vil også takke tidligere redaksjonssjefer for oversatt litteratur i henholdsvis Aschehoug og Cappelen, Marit Notaker og Aase Gjerdrum, for at de har stilt seg til rådighet og besvart mine spørsmål om seriene *Nova* og *Pan*. Jeg har i tillegg mottatt god hjelp fra flere forlagsfolk både hos Gyldendal, Aschehoug og Cappelen Damm, og fra ansatte ved Universitetsbiblioteket (UiO), Deichmanske Bibliotek, Nasjonalbiblioteket og Bokhandlerforeningen. Takk også til øvrige enkeltpersoner som har hjulpet med viktige detaljer.

En velfortjent takk går i tillegg til litteraturformidlingsprogrammet med Marianne Egeland i spissen og andre dyktige lærere ved fakultetet, og til alle mine oppegående og inspirerende medstudenter.

Anne Østgaard og Andreas Øien Stensland har bidratt med språkhjelp, korrekturlesing og ellers gode råd, innspill og kommentarer. Førstnevnte takkes spesielt for litterær inspirasjon, sistnevnte for å ha delt sin datakyndighet med meg. Tusen takk til dere begge, og til andre i nærmeste krets som har støttet og oppmuntret meg.

Det har for øvrig vært en glede og en verdifull erfaring å møte så mye velvilje og positiv respons i arbeidet med denne oppgaven.

# Innhold

1	Innledning .....	1
1.1	<i>marg</i> – ”Ny serie for kvalitetslitteratur” .....	1
1.2	Hva er en bokserie? .....	3
1.3	Bokserier som forskningsobjekt .....	5
1.4	Problemstilling .....	6
2	Bokserienes historie .....	7
2.1	Fra 1600 til 1900 .....	7
2.2	Oversatt litteratur – noen forlagsutfordringer .....	11
2.3	<i>Den gule serie</i> (1929–1959) .....	14
2.4	Andre norske forløpere for <i>marg</i> .....	18
2.4.1	<i>Fønix-bøkene – Gyldendals gule serie, ny rekke</i> (1962–1970) .....	18
2.4.2	<i>Orion Ex</i> (1966–1981) .....	19
2.4.3	<i>Kolon</i> (1974–1980) og <i>Vita</i> (1982–1996) .....	20
2.4.4	<i>Pan</i> (1977–2006) .....	22
2.4.5	<i>Nova</i> (1981–2007) .....	22
2.5	Tabell .....	23
3	Bokserien <i>marg</i> .....	24
3.1	Litteratursosiologisk analyse .....	24
3.2	Hvordan utforme en serie .....	28
3.3	Tabell .....	34
4	Tekst og paratekst i <i>Sjalet</i> .....	36
4.1	”Livet er kort, vi er alle nødt til å lyve” – en sentens .....	36
4.2	En konkurrerende lesning .....	40
5	Avslutningsvis .....	47
	Litteratur .....	50
	Vedlegg: <i>marg</i> -seriens omslagsforsider .....	55

# 1 Innledning

## 1.1 *marg* – ”Ny serie for kvalitetslitteratur”

Våren 2000 lanserte Gyldendal Norsk Forlag en ny bokserie for oversatt skjønnlitteratur med tittelen *marg*. Fire romaner utgjorde første pulje: bosniske Aleksandar Hemon's *Hvor er Bruno?*, svenske Ole Hesselers *Minner om en engel i sovepose*, kanadiske Patrick Kavanagh's *Gaff Topsails* og libanesiske Hanan al-Shaykhs *Jeg feier solen av hustakene*. Serien ble avsluttet våren 2008 med Gaétan Soucys *Den lille piken som elsket fyrstikker*. Gyldendal lanserte denne siste boka under litteraturfestivalen på Lillehammer, dit kanadiske Soucy var invitert for å holde hovedforedraget. I løpet av åtte år utga forlaget totalt 20 *marg*-bøker, med en hyppighet på mellom én og fire i året. Alle titlene ble originalt utgitt første gang forholdsvis kort tid før de kom på norsk, det vil si mellom 1982 og 2000. Bare to av forfatterne hadde tidligere fått utgitt en bok i norsk oversettelse. Sammenhengen de settes i, er ny. I denne oppgaven rettes søkelyset mot bokserien nettopp som *bokserie*: dens form og funksjon, dens historiske og ideologiske forutsetninger og dens paratekstlige særegenheter.

Programerklæringen for den nye serien gjengis i Gyldendals egen katalog:

*marg-serien*

### NY SERIE FOR KVALITETSLITTERATUR

For å sette fokus på noen av de mange gode oversatte bøkene startet Gyldendal i vår en ny serie for oversatt kvalitetslitteratur. Dette har vi lang og god tradisjon for i forlaget, og vi håper at alle som vil bli involvert, er modne og motiverte for å føre denne tradisjonen videre.

I denne nye serien vil vi trekke frem nye, spennende navn fra hele verden. Vi vil at det skal være en serie for det uventede, det eksotiske, det voldsomme og det varsomme, for det nye som finnes helt der ute, og samtidig for det som går helt i dybden, helt inn, det som uroer og vekker, og setter ord på det vanskelige. Til denne serien har vi valgt bumerket MARG. Med det ønsker vi å antyde at disse bøkene både skal komme fra margområdene, rent geografisk, men også mentalt, samtidig som de skal gå inn til marginen av den menneskelige eksistens. Det er heller ikke dumt, synes vi, at **marg** er et bok-ord. Alle bøker har en marg, på minst én måte. Bøkene i **marg**-serien berører flere!

Presentasjonen som følger av disse fire første bøkene vil vise at dette ikke er en serie der bøkene på noen måte skal ligne hverandre. Det er først og fremst den litterære kvaliteten som er avgjørende for hvilke titler som innlemmes (Gyldendal 2000: 90f).

Forlaget fronter serien ved eksplisitt å liste opp en rekke momenter som skal gi de fremtidige utgivelsene en felles plattform. Erklæringen består av hovedsakelig seks momenter som skal

knytte serien sammen: For det første plasserer Gyldendal *marg* inn i en ”lang og god tradisjon”. I markedsføringspråket er ”tradisjon” synonymt med ”soliditet”. Forlaget viser til sin lange og velbefestede posisjon innenfor norsk bokbransje generelt, og påminner indirekte spesielt om Sigurd Hoel og Gyldendals gule og legendariske serie for oversatt skjønnlitteratur. *Den gule serie* (1929–1959) var en døråpner som presenterte ukjent, oversatt samtidslitteratur for et norsk publikum.

For det andre skal *marg* være en serie for oversatt *kvalitetslitteratur*. Kvalitetsprinsippet synes å skulle fungere samlende. Dette er *ikke* ”en serie der bøkene på noen måte skal ligne hverandre”, det er nemlig ”først og fremst den litterære kvaliteten som er avgjørende for hvilke titler som skal innlemmes”. Forlaget benytter en samlende betegnelse, men er samtidig svært opptatt av å fremheve bøkens individualitet. Man kan tenke seg at denne insisteringen på ulikhet her står som en forsikring mot at vi har å gjøre med den trivielle og ensartede formen for serielitteratur. I tillegg er det fristende for forlaget å betone bøkens ulikhet, da originalitet alene kan gjelde som et kvalitetskriterium.

Et tredje moment er at serien skal trekke frem *nye navn*, hvilket jeg oppfatter i betydningen *uetablerte* forfattere, da i norsk sammenheng. Dette stemmer overens med flere andre momenter, som alle peker i retning av at det ikke er navnet som skal selge *marg*-bøker, *litteraturen* skal. Til tross for at to av forfatterne, Assia Djebar og W.G. Sebald, allerede hadde utgitt bøker på norsk, gikk ingen av dem for å være etablert på det norske markedet.

Momentet henger til en viss grad sammen med et fjerde punkt: Navnene skal være *spennende*. Hva ligger egentlig i det adjektivet? Vil det si *lovende* forfattere, eller henspiller det på *medrivende* lesning? Eller mener forlaget sensasjonelle navn i betydningen ”utenom det vanlige”? Alt dette er mulig. Adjektivet ”spennende” er blant de mer intetsigende i det norske språk, et det har gått inflasjon i, og som dermed langt på vei har mistet sin betydning. Valget av adjektiv står i kontrast til andre elementer som serien ønsker å assosieres med, elementer som spiller på konseptet som nytt og ”annerledes”.

Et femte moment, som også angår forfatterne, er at navnene skal stamme fra *hele verden*. Seriens geografiske spennvidde skal med andre ord være stor. De fire forfatterne som åpner serien, har bakgrunn fra henholdsvis Bosnia, Sverige, Canada og Libanon. Fire relativt ulike land er altså representert. Idet serien avsluttes, har 21 nasjoner blitt representert.<sup>1</sup>

Et sjette moment er bøkens *tematikk*. Jeg sikter da til hvilke problemstillinger leserne vil kunne møte i valget av en *marg*-bok. Gyldendal vil at *marg* skal være ”en serie for det

---

<sup>1</sup> Flere av forfatterne er såkalt flerkulturelle, se oversikten på s. 34–35.

uventede, det eksotiske, det voldsomme og det varsomme, for det som finnes helt der ute, og samtidig for det som går helt i dybden, helt inn, det som uroer og vekker, og setter ord på det vanskelige” (Gyldendal 2000: 90). Spennvidden er dramatisk stor. Det er nærliggende å spørre: Hva er i grunnen utelatt? Forlaget oppretter noen motpoler der lite synes å være ekskludert: *ute–inne, ukjent–kjent, voldsom–varsom, eksotisk–nært*. De ulike adjektivene kan fordeles grovt mellom to fløyer: Den ene omfatter det fremmede og urovekkende. På den annen side skal serien også romme det nære og inderlige. Innenfor slike motpoler lar det aller meste seg plassere. Mest iøynefallende er henvisningen til både modernisme og realisme på samme tid, to ytterpunkter som ikke inngår i en naturlig forening. Førstnevnte knytter jeg til bruken av ordet ”uro”. Modernistisk litteratur kjennetegnes nettopp gjerne av det som forvirrer, forstyrrer og bryter med det etablerte, forventede, trygge og gjenkjennelige. Å skrive tittelen med liten forbokstav – *marg* – fremfor å følge norsk rettskrivning, styrker signalet gitt i retning av denne formen for litteratur. Realismen forbindes på sin side ofte med å ”vekke”, om å aktivisere og sette problemer under debatt. De nye *marg*-bøkene skal også ”sette ord på det vanskelige” og nærmest fungere som livsorientering. De to litterære retningene er i grunnen bare ulike tilnærminger til hvordan (litterært) best mulig å takle livet og forholde seg til det og alle dets bestanddeler.

Gyldendals erklæring for *marg* setter med andre ord få begrensinger. Det fremgår også av programerklæringen at det er ønskelig at alle momentene skal kunne bidra til en begrunnelse av seriens overordnede tittel. Det er angivelig fire hovedmåter å tolke *marg*-betegnelsen på: en *geografisk*, en *mental*, en *eksistensiell* og som ”bokord”. Begrepet settes opp som et ideal, og forlaget hevder at bøkene i denne serien, i motsetning til konkurrentene, er langt mer *komplekse* i og med at de evner å sette flere av *marg*-begrepets elementer i spill samtidig.<sup>2</sup>

## 1.2 Hva er en bokserie?

Litteraturvitenskapelige leksika, samt leksika for øvrig, unnlater i de fleste tilfeller å inkludere en definisjon av hva en bokserie er. I skandinavisk sammenheng må vi antagelig helt tilbake til *Nordisk Leksikon for Bogvæsen* (1962). Her defineres ”serieværker” på denne måten: ”Betegnelsen for en Suite af Værker af forskellige Forfattere, der, oftest nummereret og i ensartet Udstyr, Format etc., udsendes under en Fællestitel, men tillige med Separattitel

---

<sup>2</sup> Kap 1.1 baserer seg også på e-post-korrespondanse med forlegger og redaktør for oversatt skjønnlitteratur i Gyldendal, *marg*-redaktør Janneken Øverland, e-post mottatt 04.11.09.



for hvert enkelt Bind. [...]” (Birkelund m.fl. 1962: 319). Fem momenter listes opp: For det første må det være en samling bøker av forskjellige forfattere, som for det andre ofte er nummerert. Bøkene har for det tredje en enhetlig ytre utforming. For det fjerde har utgivelsene en felles tittel, mens femte og siste moment påpeker at hver bok også skal ha en egen separat tittel.

En nyere, men i grunnen ganske lik definisjon finnes hos bokhistorikeren Leslie Howsam: En serie kan defineres som en navngitt, tidvis nummerert gruppe bøker med et felles tema, vanligvis med lik innbinding, og ofte likt priset, som forekommer/opptrer under en generell tittel (Howsam 1992: 5).<sup>3</sup> Howsam lister totalt opp seks momenter som bør og/eller kan være til stede i en serie: (1) Det dreier seg om en *gruppe* bøker. Vår serie, *marg*, med sine 20 titler, tilfredsstillers uten videre dette kriteriet. (2) Gruppen skal også være *navngitt*, det vil si ha en tittel, som *marg*. (3) Bøkene kan dessuten være *nummerert*. Dette er *ikke* tilfellet med *marg*. Men, i hver utgivelse står alle tidligere *marg*-utgivelser listet opp, alfabetisk etter forfatter. Forlaget får dermed påpekt utgivelsenes (konstruerte) tilhørighet til hverandre, men listen gir ikke inntrykk av at bøkene helst skal leses i en bestemt rekkefølge. (4) Videre skal bøkene ha et felles *tema*. Nevnte kriterium kan i dette serietilfellet både knyttes opp til det fremmede, at dette er et tema godt nok, men også til det forlaget betegner som ”bumerket MARG”. (5) I tillegg skal *innbindingen være uniform*. Forlaget har utstyrt de 20 titlene med hvert sitt sitat fra egen tekst som de har blåst opp og latt fylle størsteparten av bokens *cover*. Forfatternavn og tittel er nedtonet og plassert bokstavlig talt helt i bakgrunnen i og med forlagets valg av små typer og en marginal plassering øverst i venstre hjørne: Her spiller teksten hovedrollen. Det er de 20 sitatene som visuelt skaper et (konstruert eller forestilt) ytre fellesskap *marg*-bøkene imellom. I tillegg til sitatene har omslaget for øvrig de samme elementene, men med variasjoner over samme tema. Hver bok har fått en stripe med dyremotiv langs ryggen, men alle har sitt eget mønster og sin egen fargesammensetning. Hvert års bokutgivelser har den samme grunnfargen, men sitatets skriftfarge varierer. Men alle anførselstegnene er i bronse. (6) Et siste moment, som nevnes av Howsam, men ikke av leksikonforfatteren, gjelder seriens *ensartede pris*. Gyldendal-seriens pris varierer i utsalg fra 199 kr til 369 kr per tittel. De fleste ligger på rundt 300 kr.<sup>4</sup> Bøkene koster i snitt 292,50. Sideprisen varierer fra 92 øre (*Gaff Topsails*) til 2,10 kr (*Teltet*). Det er tvilsomt om en så stor variasjon i prisingen kan kalles ensartet. Likevel er det ingenting som tyder på at dette

---

<sup>3</sup> Min oversettelse. ”A series may be defined as a named, sometimes numbered, group of books with a common theme, usually with uniform binding, and often uniformly priced, appearing under a general title” (Howsam 1992: 5).

<sup>4</sup> Basert på forlagets bokpriser oppgitt på dets hjemmeside.

svekker *marg* som serie. Spriket i sideprisen kan derimot forklares nettopp som en konsesjon seriekonseptet gir: Tynne bøker kan lettere prises høyt, mens prisen på omfangsrike bøker presses ned. En jevn pris oppfattes dessuten både som samlende, men også fornuftig: Forlaget ønsker at leseren skal oppfatte hver utgivelse som en del av et større hele og av den grunn søker de å unngå store sprik.<sup>5</sup>

### 1.3 Bokserier som forskningsobjekt

Bokserier er generelt stemoderlig behandlet innenfor litteraturforskningen, særlig den serietypen som interesserer meg her. I min søken etter litteratur har jeg dannet meg et bilde av hvordan serielandskapet ser ut. Jeg har grovt delt inn mine funn i tre hovedgrupper: Den første er undersøkelser av serielitteratur for barn og ungdom. Litteraturen går i det vesentlige ut på enten å forsvare eller kritisere barne- og ungdomsserier, gi en publiseringshistorisk fremstilling, eller skissere opp typiske ”grep” denne litteraturen benytter.<sup>6</sup> Et eksempel på et slikt grep kan være gjenbruk av litterære personer som allerede er veletablerte blant leserne, og som dermed har langt bedre forutsetninger for å selge godt. En gruppe nummer to utgjøres av studier som tar for seg bokserier som konsept eller fenomen. Et eksempel i så måte er kanadiske Sophie Montreuil's Ph.D.-avhandling *Le Livre en série. Histoire et théorie de la collection littéraire*, publisert i 2001. Til tross for tittelens allmenne pretensjoner begrenser denne avhandlingen seg likevel til en franskspråklig kontekst. Ingenting er før blitt skrevet om *marg*.<sup>7</sup> I norsk sammenheng må vi hele 25 år tilbake i tid for å finne arbeid gjort på feltet: hovedoppgaven *Om utenlandsk diktning i Norge 1926–1983. En studie av fem serier av oversatt skjønnlitteratur* (1983), av Lars Iversen. Den tredje hovedtypen litteratur som omhandler serier, er markedsføringsbøker som retter seg mot forleggere. Vi har for eksempel David Cole, *The Complete Guide to Book Marketing* (1999), John Huenefeld, *The Huenefeld Guide to Book Publishing* (1990) og Herbert S. Bailey jr., *The Art and Science of Book Publishing* (1990), som alle inneholder redegjørelser for hvordan bokserier kan bidra til å maksimere salget og dermed forlagets inntjening.

---

<sup>5</sup> Det kan anmerkes at sideantallene som oppgis på forlagets hjemmeside i 18 av 20 tilfeller faktisk ikke stemmer.

<sup>6</sup> Et eksempel i så måte er Rose Lovell-Smiths “Ending Only to Begin Again. The Child Reader and One Hundred Years of Sequel and Series Writing” (2003).

<sup>7</sup> Serien nevnes kort i en masteroppgave avlevert ved Universitetet i Oslo våren 2007, *Med vindu mot verden. Den oversatte skjønnlitteraturen ved tre store forlag* (2007), av Mats Christian Johander.

## 1.4 Problemstilling

Feltet jeg utforsker, er med andre ord såkalt upløyd mark og fortjener bare av den grunn oppmerksomhet. Problemstillingen har jeg delt i tre. Jeg innleder oppgaven med å undersøke hvilke bokhistoriske forutsetninger som ligger til grunn for lanseringen av *marg* i 2000. Mitt prosjekt tar utgangspunkt i én enkelt serie, men denne inngår naturlig nok som en del av en norsk tradisjon for å publisere oversatt skjønnlitteratur i serier. Mange poenger knyttet til serier som lanseringsform og markedsføringsstrategi idet bokmarkedet eksploderer på midten av 1800-tallet, gjelder også for serier av i dag. I forlengelsen av den historiske undersøkelsen vil jeg kartlegge hva som kjennetegner *marg* som serie. Hvor plasserer *marg* seg i feltet? Og hvilke forlagsideologi gir den uttrykk for? Forlaget beskriver eksplisitt hva *marg* er og skal være. Det er nærliggende å anta at seriens ”målgruppe” finnes innskrevet i dens materielle utforming. Det er særlig *marg*-bøkene *forsidesitat* jeg vier ekstra oppmerksomhet ved å undersøke hvordan disse fungerer som verkets terskel.<sup>8</sup> Sitatbruken er et grep som ivaretar flere av seriekonseptets krav, samtidig som de 20 sitatene uttrykker forlagets ønske om å spille på bøkene særegne karakteristika. I det siste kapittelet tar jeg for meg én bok av de totalt 20 titlene og undersøker hvordan den grafiske utformingen av serien griper inn i lesningen av den litterære teksten.

I denne oppgaven går jeg dermed både bokhistorisk, litteratursosiologisk og konvensjonelt fortolkende til verks. Jeg låner verktøy fra alle disse tre fagtradisjonene. Min påstand er at *marg* gjennom sin omslagsdesign bryter med den forfattersentrettede tradisjonen innenfor litteraturformidlingen og heller oppfordrer til en lesning i autonomiestetisk ånd. Forsidesitatet styrer på en helt direkte måte leserens oppmerksomhet mot teksten selv, ikke mot navn og person. Janneken Øverland, som var initiativtaker og forlagets ansvarlige redaktør for serien, forsterker på denne måten oppfatningen av *marg*-forfatterne til det Boris Tomaševskij omtalte som ”forfattere uten biografi” (Tomaševskij 1995: 87). Leseren, som vanligvis tar forfatternavnet med seg inn i lesningen, blir i og med utforming og plassering, (indirekte) bedt om heller å ta med seg bokas sitat. Fordi formen er annerledes, blir funksjonen det også. Sitatene erstatter forfatternavnet og tar følgelig til en viss grad over dets oppgaver og virkemåter.

---

<sup>8</sup> Terskelbegrepet har jeg lånt av Gérard Genette (1997).

## 2 Bokserienenes historie

### 2.1 Fra 1600 til 1900

En av seriefenomenets eldste forformer er *La Bibliothèque Bleue*. Konseptet eksisterte i Frankrike fra og med tidlig på 1600-tallet, og over 200 år frem i tid. På lik linje med de engelske samtidige *chapbooks* og lignende billigutgaver i Spania, kunne det blå biblioteket tilby rimelige, masseproduserte utgaver og versjoner av allerede utgitt litteratur. Tekstene var gamle, presentasjonsformen ny. Men bare i Frankrike ble bøkene ”innbundet” i blått. Tekstenes opprinnelige målgruppe var som regel en annen, men med ny form befant samme verk seg med ett innenfor den økonomiske og intellektuelle rekkevidden til et lite belest, bredt publikum. Bøkene ble i tillegg solgt på gata av omreisende handelsfolk uten høy anseelse. Den franske bokhistorikeren Roger Chartier peker på at spriket mellom teksttyper var stort, fordi litteraturen var lånt fra alle slags sjangre, perioder og nasjoner. I hovedsak besto den likevel av ridderromaner, eventyr, røverhistorier, dannelses- og diverse håndbøker. Likevel, skriver han, var ikke utvalget helt tilfeldig. Noen retningslinjer fantes; utgiverne unngikk blant annet avanserte plott, mens bøker omhandlende enklere hverdagslige hendelser ble foretrukket. Felles for alle tekstene var at de ble ansett for å ha en potensiell tilgjengelighet for et bredt publikum, men bokrepertoaret i seg selv uttrykte ikke at dette var populærlitteratur. Blått omslag, derimot, fungerte som en samlende uniform som signaliserte ”Billig og tilgjengelig litteratur for menigmann!” *La Bibliothèque Bleues* transformerte litteratur besørget økt salg og fortjeneste for en lang rekke franske utgivere. For selv om fenomenet ble lansert av én bokhandler, ble praksisen raskt plukket opp av andre. Serien ble dermed i praksis et bransjefenomen, snarere enn et enkeltforetak (Chartier 1987: 240ff, Chartier 1999: 274, 278f, Wittmann 1999: 290).

På 1800-tallet eksploderte bokmarkedet for alvor og seriekonseptet utviklet seg til å bli en særlig egnet måte å selge bøker på. Bokhistorikeren Leslie Howsam påpeker i sin artikkel ”Sustained Literary Ventures. The Series in Victorian Book Publishing” at selv om bruken av serier i England var påbegynt allerede på 1700-tallet, fremstår de som særlig betydningsfulle i 1880- og 1890-årene (Howsam 1992: 5). I introduksjonen til *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*, skisserer Lydia Cushman Schurman og Deidre Johnson opp et bilde av denne perioden. Midten av 1800-tallets teknologiske fremskritt gjorde det mulig å produsere og

distribuere utgivelser raskere og mer økonomisk enn noen gang tidligere. Bøker ble en masseprodusert vare som resulterte i en mekanisk tilnærming til hele utgivelsesprosessen. Konsekvensene var ikke bare forbeholdt de fysiske aspektene ved boka, også den litterære kvaliteten ble forringet i en higen etter hurtighet og effektivitet (Schurman og Johnson 2002: xii). Hovedsakelig to momenter bidro. For det første: økt leseferdighet, for det andre: forbedret samfunnsøkonomi. Økt leseferdighet skyldtes blant annet bedre skoler og mer skolegang (Lyons 1999: 324). Ikke bare barna, men også kvinner og arbeidere trådte frem som nye lesegrupper (Lyons 1999: 313ff). Den bedrede samfunnsøkonomien hang sammen med fremveksten av en lesende og bokkjøpende middelklasse med kortere arbeidsdager, mer fritid, og mer tid til å lese, faktorer som resulterte i økt leselyst og bedrede litterære ferdigheter. Verdt å nevne er også bibliotekenes fremvekst og bøkens økende grad av tilgjengelighet som følger med, et moment knyttet til både økonomi og leseferdighet.<sup>9</sup> Markedet som oppsto gjorde det ikke bare mulig, men økonomisk svært attraktivt å mette det.

Barn utgjorde altså én av tre nye grupper lesere. Det var hovedsakelig utgiverne, ikke forfatterne eller målgruppen, som skapte denne leseren og fostret barnelitteratur som sjanger (Howsam 1992: 12).<sup>10</sup> Den enorme mengden barnelitteratur som ble produsert, synes å være knyttet til begrepet "the invention of childhood", det vil si skillet mellom barn og voksen som to ulike grupper, følgelig med særegne problemer og behov (Lyons 1999: 327).<sup>11</sup> Og det nykonstruerte behovet, det måtte stettes. Jacob Abbott var ifølge Deidre Johnson den første til å utgi en bokserie for barn. Han holdt fortet alene i mange år før det eksploderte på andre halvdel av 1800-tallet. Abbotts pionérserie ble lansert i USA i 1835 og hadde tittelen *The Little Scholar Learning to Talk. A Picture Book for Rollo*. Selve merkelappen, "series", kom først fire år senere. Rollo-bøkene fortalte om lille Rollos daglige gjøremål, preget av en sterk moraliserende og oppdragende tone. Johnson påpeker hvordan grep og strategier som ble benyttet i og med etableringen av (særlig barnebok-)serier, stadig vekk anvendes i utviklingen av nye sådanne. Ett grep er å trykke en komplett liste over alle tidligere titler i hver bok, og på den måten koble alle utgivelsene.<sup>12</sup> Dette sørget Abbott for å gjøre ganske straks. For det andre refererte Abbott til sin suksess på senere bøkens omslag: "by the author of 'the Rollo books.'" For det tredje benyttet han "the latter technique", det vil si å bruke

---

<sup>9</sup> Jamfør The American Library Association, etablert i 1876 (Romalov 1995: 114).

<sup>10</sup> Verdt å nevne er det også at målgruppen og kjøperne er ulike, i og med at de voksne kjøper litteraturen, ikke barna selv. Dette gjør at barnelitteratur skiller seg fra annen litteratur for øvrig, hvor leser og kjøper gjerne er den samme.

<sup>11</sup> Lyons bemerker at begrepet, "the invention of childhood", stammer fra Philippe Ariès.

<sup>12</sup> Også nummerering kan bidra til å koble utgivelser sammen. William B. Todd påpeker hvordan grepet kan fungere som en slags garanti for at lignende utgivelser allerede finnes og/eller er i vente (Todd 1979: 71).

allerede eksisterende og godt etablerte litterære personer til å skape og bygge opp nye serier, som så henvises til i den nye seriens tittel. På den måten forbindes den gamle suksessen og det nye konseptet (Johnson 2002: 147ff). Abbott bidro til en trend der konseptet gjerne kom før boken. Klassiske eksempler er *Nancy Drew* og *Hardy-guttene*. Såkalte *ghostwriters* ble hyret for å skrive ut en alt ferdig konsipert idé. Edward Stratemeyer var mannen bak flere av disse seriene. På slutten av 1800- og tidlig på 1900-tallet dominerte han det amerikanske barnebokmarkedet med til sammen over 100 forskjellige serier (Johnson 1995: 29ff).

Flere av grepene som ble tatt i bruk i og med 1800-tallets bokproduksjon, var knyttet til utformingen av boka og dens omslag.<sup>13</sup> *La Bibliothèque Bleue* hadde allerede benyttet et grep som samlet bøkene ved hjelp av en ensartet, gjenkjennende farge. I *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997; fransk original 1987), skriver den franske teoretikeren Gérard Genette om litteraturens paratekster, tekster i hovedtekstens randsone, som kan føres tilbake til forfatteren eller hans bemyndigede. Sammen utgjør de bokas terskel, og muliggjør at teksten lar seg presentere for sine lesere i form av en bok (Genette 1997: 1f). Genette deler parateksten inn i peritekst og epitekst. Bokas omslag er en del av førstnevnte. Den omslutter selve utgivelsen og er en del av alle de ”innrammende elementene” som eksempelvis forord, etterord, og ellers alle delene av en utgivelse som ikke er hovedteksten selv (Macksey 1997: xviii). Omslaget og dets former og funksjoner er én av alle de peritekstuelle elementene som opptar Genette. Det trykte *coveret* med alle dets muligheter, ble tatt i bruk tidlig på 1800-tallet, skriver han. Det vanlige hadde så langt vært å binde bøkene inn i skinn (i den grad man hadde råd til det). Mulighetene for en utgiver til å eksperimentere var dermed få. Så langt hadde tittelsiden vært utgiverens viktigste paratekst. Når omslagets iboende muligheter med ett oppdages, synes utviklingen å ha gått svært raskt (Genette 1997: 23). Forleggerne forsto at omslaget kunne fungere som bokas egen salgsplakat. Med tanke på at denne utviklingen i tid sammenfaller med etableringen av bokseriene, er det lett å forestille seg at mulighetene for å kunne utvikle og selge bøker ved hjelp av serier i langt større grad lot seg gjennomføre nå enn før.

Tittelen er én av flere elementer som opptrer på bokas *cover*. Leslie Howsam nevner flere vanlige anvendelsesmåter: En tittel var et egnet sted til å få sagt noe om serien, som hvem utgivelsen var myntet på eller informere om bruksområder. Ofte benyttet utgiveren et beskrivende adjektiv, som ”modern”, eller rett og slett et navn fra en ledende bok i serien.

---

<sup>13</sup> En utgivelse som tar for seg bokomslagets rolle med et markedsføringsperspektiv, er Nicole Matthews og Nickianne Moodys (red.) *Judging a book by its cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction* (2007).

Det hendte også at en serie skiftet navn underveis for å appellere til en ny generasjon lesere. Howsam påpeker at navnet på en anerkjent redaktør var viktig i og med etableringen og annonseringen av en ny serie. Det ble også lansert serier med ukjente forfattere og serier der kjente forfattere lånte bort navnet sitt, i begge tilfeller ble også dette gjerne uttrykt gjennom tittelen (Howsam 1992: 14).

Seriekonseptet og de ulike grepene har flere funksjoner. Utgiverne satser for det første på en lojalitet som gjør at når leseren først har begynt, fortsetter hun eller han å kjøpe (Fyfe 2004: 72). For det andre fungerer hvert kjøp som en reklame og kvalitetsgaranti for de andre bøkene i samme serie, altså har serieutgivelser en ”self-advertising effect”. For det tredje håper utgiveren på et ønske hos leseren om å eie en *hel* bokserie, ikke bare noen skarve enkelttitler. For det fjerde vil det å utgi ett eller flere verk per uke eller måned forhåpentligvis etablere en vane (Fyfe 2004: 75ff). Et femte poeng er hvordan uniformering av bøker skal appellere til leserens ønske om å ville ha en hel rad av likt innbundne bøker stående i bokhylla, en faktor som eksisterer også hos dem uten særlig forståelse av en boks indre verdier og kvaliteter (Howsam 1992: 23).<sup>14</sup> I sitt bidrag til *A History of Reading in the West*, påpeker Reinhardt Wittmann at både bøkene i *La Bibliothèque Bleue* og de engelske *chapbooks* ikke nødvendigvis ble kjøpt for å leses, eller i hvert fall ikke for å leses svært nøye. Personer med dårlige leseferdigheter som kunne ta inn bare små tekstbrokker av gangen, kunne finne tilfredsstillelse selv i en minimal forståelse av teksten (Wittmann 1999: 290).<sup>15</sup> Gleden og stoltheten ved å kunne eie en bok, eller en hel serie, bør ikke undervurderes.

I tillegg til barnebøker ble nær sagt all slags litteratur forsøkt solgt gjennom serier. Leslie Howsam presenterer en liste over sjangre utgitt i serier på andre halvdel av 1800-tallet. Øverst finnes såkalte ”Standards”. Kategorien består i stor, men ikke utelukkende grad av romaner. Forfatterne var ofte amerikanske, tidvis europeiske, i tillegg til britiske (Howsam 1992: 10). Videre nedover på lista finnes ”Educational”, ”Modern Classics”, ”Religion” og ”Juvenile”. I alt omfatter Howsams oversikt 23 kategorier (Howsam 1992: 8f). Spredningen er altså stor. Den oversatte delen av litteratur i serier kunne være klassisk greske og romerske, eller moderne tyske og franske klassikere (Howsam 1992: 11f).

---

<sup>14</sup> Howsam (1992) anfører generelt mange av de samme poengene som finnes hos Fyfe (2004).

<sup>15</sup> Wittmann siterer i sin tekst Roger Chartiers ”The *Bibliothèque bleue* and Popular Reading” (Chartier 1987).

## 2.2 Oversatt litteratur – noen forlagsutfordringer

De siste 100 årene har mye oversatt skjønnlitteratur i Norge blitt solgt ved hjelp av serier. En av hovedgrunnene til bruken av denne salgsmetoden kan forklares med de salgsrelaterte utfordringene forlagene står overfor.<sup>16</sup> Merkostnadene som følger oversettelsen, gjør de økonomiske marginene mindre. De mer modernistiske og eksperimentelle bøkene er særlig presset, også fordi sjansene for at boken skal bli kjøpt inn av en bokklubb er mindre. Dessuten vet forlaget at selv om en utgivelse har oppnådd suksess i ett eller flere andre land, er ikke en slik utgivelseshistorie i seg selv en garanti for at norske lesere sørger for noe lignende. Et tredje moment er knyttet til mottakeren og dennes skepsis til det faktum at litteraturen ikke er norsk. Ukjent forfatternavn og tittel kan i seg selv virke avskrekkende på en potensiell kjøper, som heller velger trygt og norsk. Et fjerde punkt, også knyttet til publikum, er den andelen av lesere som foretrekker å lese på originalspråket, i hovedsak engelske *paperbacks*.

Først i 1990, 25 år etter at innkjøpsordningen for norsk skjønnlitteratur ble etablert, kom det i stand en tilsvarende ordning også en for den *oversatte* skjønnlitteraturen. Det startet med 50, men antallet ble i 2004 utvidet til 65 innkjøpte titler årlig, 500 eksemplarer av hver (Andreassen 2006: 270). Ordningen kan betraktes som et første tegn på at et langvarig nasjonalromantisk litteratursyn slår sprekker, idet ikke lenger bare norsk, men også utenlandsk litteratur anses for å være nasjonalt støtteverdig. Forlagene har alltid solgt oversatt skjønnlitteratur, men tidligere uten denne typen støtteordning. Seriekonseptet har vært et grep forlagene ofte har tatt i bruk for å utgi titler de er klar over ikke vil selge særlig godt, men som de håper kan hjelpe hverandre frem til et anstendig salg. En forfatter som er helt ukjent for det norske publikum, kan ikke markedsføres utelukkende ved hjelp av sitt navn. Men serien som varemerke vil kunne kompensere for denne mangelen.

Vår serie, *marg*, har tatt konsekvensen av at forfatterne i norsk sammenheng er ”uten biografi” og latt et sitat fra teksten, ikke forfatternavnet, blåse opp på forsiden. Forfatternavn og tittel er til gjengjeld tonet ned, og sitatet har overtatt deres plass og funksjon. Gyldendalseriene *Fønix* og *Vita* har på sin side hvert sitt emblem som skal gi assosiasjoner til hva som kjennetegner akkurat disse utgivelsene. Seriene har gjerne omslag som på den ene siden ligner hverandre og antyder slektskap, men som på den annen side gir rom for variasjon over samme tema. Tidligere redaksjonssjef for oversatt litteratur i Aschehoug, Marit Notaker,

---

<sup>16</sup> En bok som tar for seg den oversatte litteraturens historie og forhold i Norge, er Magnus Rindal, Erik Egeberg og Tone Formos *Brobyggere. Oversettelser til norsk fra middelalderen til i dag* (1998), utgitt som festskrift i forbindelse med Norsk Oversetterforenings 50-årsjubileum.



kunne opplyse at forlaget i arbeidet med serien *Nova*, etter en del prøving og feiling, fant frem til et konsept som fikk frem en slik balanse. Hver utgivelse fikk et karakteristisk vindu på første omslagsside. Variasjonsmulighetene var mange, samtidig som de alle hadde det samme samlende fokuset, nemlig serien som et vindu mot verden utenfor.<sup>17</sup> Med *Den gule serie* valgte Gyldendal å utstyre bøkene med én bestemt farge. En sterk, nærmest signalgul farge sørget for gjenkjennelse og skapte tilhørighet bøkene imellom. Forlaget, ved direktør Harald Grieg, engasjerte i tillegg den unge og fremadstormende forfatteren Sigurd Hoel som utvelger, veiviser og garantist. Prosjektet ble forsterket ved redaktør Hoels skreddersydde forord til hver enkelt bok og forfatter.

De seriene jeg skal omtale i denne sammenheng, består av utgivelser som står ustøtt på egne ben. Seriegrepet er en strategi for å synliggjøre ellers usynlige bøker. Men det finnes også en risk for at enkeltutgivelsens særpreg og individualitet kan utviskes. Forlaget konstruerer en form for fellesskap ved å lage en serie som forutsetter en kunstig sammenheng og forbindelse bøkene imellom. Verk som i utgangspunktet ikke har stort med hverandre å gjøre, påklistres samme merkelapp for på den måten å være hverandres kvalitetssikring. Konseptet er altså tveegget: På den ene siden er det en måte å selge bøker som ”fortjener” å selge, men som ikke får det til på egenhånd. På den annen side skaper det et press og en kunstig tilhørighet. Lesere kan både vinnes og tapes. Flere av seriene som er interessante i denne sammenheng, ble etablert lenge før en statlig inngripen i form av innkjøpsordningen, var opprettet. Med unntak av Samlagets *Orion Ex*, er det ”de tre store”, Gyldendal, Cappelen og Aschehoug, som står bak de seriene som på sett og vis ligner *marg*. Dette er forlag med økonomisk anledning til – og interesse av – å bruke tid og penger på utgivelser som med stor sannsynlighet ikke medfører økonomisk fortjeneste. Serienes prosjekt og formål er gjerne å finne frem til og introdusere de såkalte ”uoppdagede perlene” og ”morgendagens klassikere”. Men der forlaget ikke vinner økonomisk, håper de å gjøre det kulturelt. I motsetning til de opprinnelige seriekonseptene på midten av 1800-tallet, der økt salg og følgelig høy fortjeneste var hovedformålet, plasserer *marg* og dens like seg i en annen kategori. Tross en viss tilhørighet til den serietradisjonen jeg har skissert, gjelder det her ikke først og fremst å selge flest mulig bøker. Den enkelte serie er et satsningsprosjekt der den kulturelle kapitalen utgjør gevinsten. Seriene består av litteratur som forlaget gjerne vil utgi, uavhengig av hvordan salget måtte gå, litteratur som tilhører katedral-delen av forlagsvirksomheten. Gyldendal-direktør Harald Grieg (1894–1972) lanserte begrepsparet ”børs og katedral” i en

---

<sup>17</sup> Intervju med pensjonert redaksjonssjef for oversatt litteratur i Aschehoug, Marit Notaker, tirsdag 06.10.09.

tale om hva som utgjør forleggeriets suksessoppskrift (Grieg 1958).<sup>18</sup> Grieg reflekterer her over hva en forlegger egentlig er, hva som er hans fremste oppgave, og hvordan han skal lykkes. Han konkluderer med at "[e]t forlag er – eller bør være – en mellomting av børs og katedral", og forleggeren bør være både "tempeltjener og børsbaron" på én og samme tid (Grieg 1958: 817). Forlagsdrift må både være innrettet mot salg og økonomisk fortjeneste, men samtidig innlemme utgivelser som i første omgang og på kort sikt fremstår som rene tapsprosjekter. Grieg er opptatt av forlagets lønnsomhet *som helhet*:

[En forlegger] vil oppdage at alle de opplagt tapbringende bøker han har utgitt – ikke enkeltvis, men samlet – har gitt utbytte, tross alt. Det er nemlig ikke minst nettopp disse bøker som skaper det litterære miljø som er en helt nødvendig betingelse for et forlags trivsel og fremgang. Det er den liberale, uredde holdning overfor denne litteratur som overbeviser skrivende folk om at forlaget virkelig er et rommelig sted hvor de tillitsfullt kan søke hen. Forlaget får derigjennom en tiltrekningskraft som får tilbudene, idéene, planene til å strømme til – de fleste formodentlig verdiløse, men enkelte både gull og ære verd. Og denne tillit forplanter seg uvilkårlig såvel til bokhandlerne som til hele det lesende publikum, og blir derigjennom til direkte gagn for salget av forlagets bøker (Grieg 1958: 819).

Grieg var en forretningsmann som hegnet om børs- så vel som katedralorientert litteratur. En skjev balanse kan fungere på kort sikt, men aldri i lengden, hevder han. Griegs bruk av ordet "tillit" er særlig bemerkelsesverdig, da han synes å ha en forståelse av at det kan man tjene penger på. Et eksempel i så måte er hvordan leserne hadde tillitt til at Sigurd Hoel gjorde et utvalg som de stolte på. Hoel satt på kunnskap om en annen og fremmed litterær verden, det vil si mellomkrigstidens amerikanske og europeiske samtidsdiktning. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu er opptatt av hvordan det i et samfunn til enhver tid finnes en herskende klasse som fungerer som smaksdommere (Bourdieu 1991 og 2002). Et forlag foretar selvsagt alltid et utvalg, i og med en serie blir dette langt tydeligere, som i tilfellet *Den gule*, poengtert av seriens undertittel: *Gyldendals moderne romanserie. Utvalg ved Sigurd Hoel*. I motsetning til Hoels synlighet, eksisterer også den skjulte redaktøren, kun oppgitt på kolofonsiden, om i det hele tatt. Vedkommende er skjult fordi det ikke ligger noen gevinst i synliggjøringen. Før opprettelsen av *Den gule serie* var Gyldendal et forlag med "børsen" på plass. Forlaget satt på en rekke bestselgere og hadde en imponerende *backlist* med store, veletablerte forfatternavn, og hadde dermed økonomisk anledning til også å utgi bøker de ikke "trengte" å tjene penger på. Opprettelsen av *Den gule serie* og benyttelsen av den unge og fremadstormende Hoel, var sånn sett et ledd i forlagets oppbygning av en katedral, eller sagt på bourdieusk: kulturelle kapital, ifølge forlegger Grieg like viktig som den økonomiske. Gyldendal, ved konsernsjef

---

<sup>18</sup> Børs- og katedral-metaforen ble for første gang presenert i Harald Griegs tale *Hvad er et forlag? Av en tale i Universitetets aula ved Den Norske Forleggerforenings 50 års jubileum 26. oktober 1945*. Trykt som manuskript, Oslo 1945.

Geir Mork, lanserte i 2002 et verdidokument som fremstår nettopp som en bourdieusk omforming av Griegs begreper fra 1958. Her presenteres forlagets mål og verdier, både av det økonomiske og kulturelle slaget (Mork 2002).

”Inden for det litterære felt kan økonomisk succes være et tegn på kunsterisk fiasko, og selv om det ikke går så vidt, skal de økonomiske interesser tilsløres” (Prieur 2006: 38), skriver sosiologiprofessor Annick Prieur med et bukk til Bourdieu. Altså kan, i motsatt tilfelle, det økonomiske tapet ses på som en hensiktsmessig strategi. Seriene med såkalte ”smale” utgivelser demonstrerer for potensielle kjøpere at forlaget ikke bare er opptatt av økonomisk fortjeneste. Det blir som et *statement* fra forlaget: Vi tar samfunnsoppdraget, vår kulturforpliktelse, alvorlig. Når en serie lanseres nærmest uten håp om å tjene penger, ligger det selvsagt likevel en bevisst strategi til grunn. Ifølge Bourdieu ville det eksempelvis handle om å høste anerkjennelse på grunnlag av samfunnsansvaret forlaget påtar seg, en forpliktelse om å gi leserne kvalitetslitteratur fra den store verden. Men en økonomisk interesse er likevel til stede. Også sosiologen Fredrik Engelstad peker på utgivelser som tilhører forlagets katedral: ”[visse utgivelser] som gir tap på kort sikt, gir inntekt etter hvert. Og selv om en del bøker og forfatterskaper isolert betraktet ikke lønner seg, bidrar de til at forlaget blir et interessant miljø som tiltrekker seg andre, lønnsomme utgivelser” (Engelstad 1989: 301). Engelstad fokuserer i sin artikkel ”Børs og katedral” hovedsakelig på norsk diktning, men flere av hans poenger er likevel beskrivende også for oversatt skjønnlitteratur i serier. Engelstad bemerker hvordan slike utgivelser skaper et interessant miljø som kan tiltrekke seg lønnsomme utgivelser, samt lesere som ellers kanskje ville ha vendt det samme forlaget ryggen. Bourdieu er generelt opptatt av at det finnes en slik dobbelhet mellom ”en offisiell og en skjult – men alligevel godt kjent – sandhet”, og den kan sies å være representativ i mange av hans analyser (Prieur 2006: 33). Forlaget proklamerer at dette er serier der det er den litterære kvaliteten som skal veie tyngst, ikke den økonomiske gevinsten.

### **2.3 Den gule serie (1929–1959)**

Etter det berømte hjemkjøpet i 1925 ble det viktig, både økonomisk og kulturelt, å heve blikket og presentere de norske leserne også for det som foregikk utenfor landets grenser. I tillegg til å ivareta den nasjonale diktningen, samt å utgi bred opplysningslitteratur, har det å introdusere utenlandsk diktning i Norge vært blant Gyldendals viktigste virkeområder (Evensmo 1974: 226). I løpet av 1920-tallet prøvde flere norske forlag seg på å selge bøker gjennom serier, men uten nevneverdig suksess. Med lanseringen av *Norges Nationallitteratur*

(1928–29), *Verdens beste romaner* (1929) og *Gyldendals moderne romanserie* (1929), startet Gyldendal en serietrend innad i eget forlag, men inspirerte også sine konkurrenter til å fortsette utviklingen av denne potensielt sett lønnsomme måten å selge bøker på.<sup>19</sup> Den amerikanske *Book-of-the-Month-Club*, som ble startet i 1926, tjente til inspirasjon. En slik forholdsvis enkel markedsføringsstrategi går ut på å få leseren, som har gått til anskaffelse av én bok i serien, til ikke å ville gå glipp av (de) neste utgivelse(ne), forutsatt at hun er fornøyd med kjøpet. Serien fungerer dermed som en reklame for seg selv; seriens karakteristika betraktes som et kvalitetsstempel. De påfølgende utgivelsene forventes å være av samme kvalitet og underholdningsverdi som den eller de forrige. *Gyldendals moderne romanserie. Utvalg ved Sigurd Hoel* (1929–1959), også kjent som *Den gule*, regnes for å være blant de mest kjente i så måte. *La Bibliothèque Bleue* hadde allerede tidlig på 1600-tallet knyttet bøker sammen ved hjelp av en bestemt farge. Knepet som er med på å forsterke samhörigheten mellom de ( gjerne vidt) forskjellige utgivelsene, var altså ikke på noen måte nytt. Selve ideen bak *Den gule* var visstnok opprinnelig hentet fra Sverige. Bonniers hadde en lignende serie som til og med var presentert i den karakteristiske gule drakten. Det ble likevel den norske varianten som raskt viste seg å ligge i tet hva angikk anseelse (Evensmo 1974: 230). Serien var en døråpner for internasjonal samtidslitteratur i norsk sammenheng. I tillegg var den blant de første norske seriesuksesser, om ikke direkte økonomisk. Hoels arvtaker som ansvarlig for den utenlandske skjønnlitteraturen, Gordon Hølmekvakk (f. 1928), hedret serien ved å hevde at den var ”den litterære institusjons viktigste formidler av impulser utenfra, og lenge spilte serien denne rollen også et stykke utenfor landets grenser” (Hølmekvakk 1998: 76). Fra både Sverige og Danmark høstet Gyldendal lovord. Forfatteren Tom Kristensen gikk til og med så langt som til å karakterisere *Den gule* som både ”et fuldgyldig uttrykk for tredivernes åndsliv” og ”brandes’ke ’Hovedstrømninger’ i 1930-årene”, i og med de utvalgte bøkens tydelige ønske om å sette problemer under debatt (Evensmo 1974: 233 og 226).

Det var ikke *Og solen går sin gang* (orig. 1926) av Ernest Hemingway, slik mange har trodd, som i 1929 fikk æren av å innlede den 30 år lange serien. Den faktiske åpningsromanen var Thornton Wilders *Broen San Luis Rey* (orig. 1927). Disse to, samt de 99 øvrige bøkene i serien, ble alle innledet med et forord av serieredaktøren: forfatter, kritiker og samfunnsdebattant Sigurd Hoel (1890–1960). Utvalget bøker karakteriseres av Sigurd Evensmo som ”[kresent]”, og forordene som ”kunnskapsrike, fint karakteriserende [presentasjoner] av hver eneste forfatter” (Evensmo 1974: 226). Bare to år før serien ble

---

<sup>19</sup> For en god oversikt over Gyldendals tidligste seriesuksesser, se også ”Store litterære serier”, i forlagets egen jubileumsutgivelse, *Gyldendal Norsk Forlag 1925–50. 25 år* (1950), upag.

lansert, hadde Hoel hatt sitt litterære gjennombrudd med romanen *Syndere i sommersol* (1927), med vovet og utradisjonell skildring av seksualitet. Som forfatter var Hoel *up and coming*. I tillegg hadde han bakgrunn som redaktør og kritiker i blant annet *Minerva* (1916–1917), *Mot Dag* (1921–1924) og *Social-Demokraten* (senere *Arbeiderbladet*) (1918–1931). Han fungerte også som konsulent på Gyldendal, datidens ledende skjønnlitterære forlagshus. Sammen med Arnulf Øverland og Helge Krog utgjorde han ”det såkalte ’radikale trekløver’”, i tillegg til å bli regnet som en av de største forfatterne i mellomkrigstiden (Andersen 2001: 399ff). Hans vennskap med Harald Grieg og diverse andre samtidige kulturpersonligheter, hans nettverksforbindelser for øvrig, samt hans litterære kompetanse, gjorde ham i besittelse av en *ethos* som Grieg trengte. ”Serieforleggeren” Griegs markedsføringsgrep ble å la Hoel fungere som litterært kvalitetsstempel, *guide* og garantist.<sup>20</sup> Serien fremstår som et resultat av et godt samarbeid mellom forlegger Grieg og konsulent Hoel, men antagelig var det snarere et prosjekt de begge, hver på sin måte, hadde stort utbytte av. Begge foretok med *Den gule serie* en lønnsom investering.<sup>21</sup>

Ideen til serien skal ha sprunget ut av at både Grieg og Hoel manglet et sted å plassere de bøkene som falt utenfor de allerede eksisterende og mer tradisjonelle båsene. Grieg og Hoel ønsket altså at forlaget skulle besitte mer ”katedral”. Det skal ha vært Hoels tilfeldige møte med Ernest Hemingways verk i Paris våren 1926 som satte fart i prosessen (Jacobsen 2000: 182). Hoels redaktørrolle var spesiell fordi han var alene om serieutvalget, i tillegg var hans posisjon i samfunnet for øvrig langt fra anonym. Hoel var som seriens redaktør en meget ivrig og iherdig leser. I 1950 skal han ha lest hele 1800 romaner som han anså som potensielle for *Den gule*. Han fulgte i tillegg svært godt med i utenlandske tidsskrifter for å kunne snappe opp nye og interessante stemmer (Evensmo 1974: 226f). Et av Hoels kriterier var nettopp å finne ukjente navn som ennå ikke hadde hatt det store gjennombruddet: ”følge med, og velge efter beste skjønn det morsomste blandt det nye [...] [samt] å undgå forfattere som allerede var berømt” (Hoel 1939: 6). Dette later til å stemme godt overens med de faktiske utgivelsene: ”Franz Kafka var det få som hadde hørt om i Praha da *Prosessen* utkom på norsk i 1933” (Jacobsen 2000: 181). Serien bar preg av å være et dristig prosjekt med rom for utprøvinger, hvilket for Hoel gjorde utvelgelsesprosessen desto mer spennende (Hoel 1939: 6). Suksessen skyldtes nok også en stor porsjon flaks. Uansett hvor dyktig en leser

---

<sup>20</sup> Betegnelsen ”serieforleggeren” er lånt av Philip Houm, *Norges Litteratur. Fra 1914 til 1950-årene* (1955: 369). Også Egil og Harald L. Tveterås fremhever Gyldendals unike posisjon som serieforlag i *Boken lever. Norsk bokbransje etter 1900. Den norske bokhandels historie* (1996: særlig 253).

<sup>21</sup> Poenger i avsnittet er også hentet fra Nils Kåre Jacobsens *En forlegger og hans hus. Harald Grieg og Gyldendal* (2000: særlig s. 183).

Hoel var, kunne han neppe ha forutsett at hele seks forfattere, relativt ukjente da han plukket dem ut til serien, skulle komme til å få Nobelprisen i litteratur (Evensmo 1974: 230f, Jacobsen 2000: 181). Utvalget bærer generelt også preg av både den voldsomme blomstringsperioden i amerikansk litteratur i mellomkrigstiden, samt Hoels språkkunnskaper – engelsk og tysk, og litt fransk.<sup>22</sup>

I forbindelse med *Den gules* tiårsjubileum ble de femti første innledningene samlet og utgitt under navnet *50 gule*. Dette var en måte å feire, markere og gjøre stas på serien, en ekstra inntektskilde fordi tekstene allerede lå klare til bruk, samt en påminner om at serien fantes. Hoel skriver selv i samlingens forord at tekstene ”ikke [blir] utgitt for sin egen skyld, men for enda en gang å gjøre oppmerksom på bøkene” (Hoel 1939: 5). Med andre ord var en slik utgivelse fremfor noe en markedsføringsstrategi for en serie som ikke gikk med det helt store overskuddet: ”*Den gule serie* ble knapt noen salgsmessig triumf”, skriver Nils Kåre Jacobsen i sin Grieg-biografi (2000: 182). Derimot ble den ”den lengste serie av alle, og den som skulle tilføre norsk kultur- og samfunnsliv sterkere impulser fra den vide verden enn noen annen i Norge”, i tillegg evne å vekke både forargelse og begeistring i forhold til en pågående kulturdebatt (Evensmo 1974: 229). Krigen fungerte paradoksalt nok som reklame for serien og den oppnådde kultstatus. Tyskerne tok beslag i flere av de gule utgivelsene, hvilket gjorde serien mer populær enn noen gang og førte til at opplagene ble solgt ut (Jacobsen 2000: 183). *Den gule* hadde i perioden 1929–1939 alt fra én til seks utgivelser per år. I snitt skulle det være ”fem bøker om året [som skulle] gi inntrykk av samtidens verdenslitteratur” (Hoel 1939: 6). Grunnet krigen ble det fra 1941 til 1945 gjort et opphold. ”Vi sto ikke lenger fritt. [...] Flere av de nye ’ministrene’ og deres nærmeste menn hadde et særlig godt øye til den gule serien”, skriver Hoel (Hoel 1959: 27). Men han betegner angrepene som smigrende (Hoel 1959: 28). Ifølge makthaverne forgiftet serien ”den norske folkesjelen med sin angelsaksisk-plutokratisk-jødisk-marxistisk-bolsjevikiske ånd, og arresterte 17 av de 53 utgivelser som forelå da utrenskingene begynte” (Jacobsen 2000: 180f). Serien ble ansett som særlig truende da flere av de representerte forfatterne (med Tom Kristensens ord) var ”aktive mennesker, krigsdeltagere, revolutionære eller æventyrere” (Evensmo 1974: 234). Et annet moment er knyttet til det samfunns- og kultursynet nazistene avlet: det nasjonale og ”rene” norske skulle blomstre. Da var naturlig nok utenlandsk litteratur av mindre interesse. At tyskernes hat mot serien bare forsterket seriens popularitet blant motstandfolk, ikke bare under, men også rett etter krigen, synes selvsagt.

---

<sup>22</sup> Poenget om Hoels språkkunnskaper er lånt av Iversen (1983: 30).

Ingen serie varer evig, ei heller *Den gule*. Hoel hadde etter 30 år med serien nok ikke lenger samme overskudd og iver som tidligere. Hølmebakk peker på at ”han hadde gått trett. Han ønsket å bruke det han hadde igjen av tid og krefter på egne ting” (Hølmebakk 1998: 77). De siste innledningene, *De siste 51 gule*, vitner om ”venstrehåndsarbeid” (Hølmebakk 1998: 77). I tillegg, påpeker Hoel, var ikke utvalget kvalitetsmessig like godt som i mellomkrigsårene (Hoel 1959: 7).

*Gyldendals moderne romanserie* var i etterkrigstiden heller ikke lenger særlig oppsiktsvekkende; bokserier var noe de fleste forlag produserte, og etter at Gyldendal hadde åpnet dørene, hadde en rekke andre forlag kastet seg på bølgen og selv begynt å utgi oversatt samtidslitteratur fra verden utenfor. Bok-Norge så annerledes ut. *Den gule* hadde vart i mange år og opplevdes ikke lenger som banebrytende. En godt voksen redaktør på 69 år trengte avløsning.

## 2.4 Andre norske forløpere for *marg*

Ikke alle serier for uetablert oversatt skjønnlitteratur har oppnådd samme klassikerstatus som *Den gule serie*, ”Norges klareste gløtt ut mot verden”.<sup>23</sup> Serien kan ses som et forbilde for påfølgende serier av samme type.

### 2.4.1 *Fønix-bøkene – Gyldendals gule serie, ny rekke (1962–1970)*

Bare tre år etter nedleggelsen av *Den gule serie*, lanserte Gyldendal *Fønix*-bøkene, et forsøk på å videreføre Hoels suksessprosjekt. *Den gule serie* hadde ikke innbrakt store pengesummer, men likevel sørget for å gi forlaget andre verdier. I katalogen *Årets bøker* fra 1962, som ble delt ut gratis til alle norske husstander, står det om serien at ”Fønix-bøkene er fortsettelsen av Gyldendals og Hoels berømmelige Gule serie, og den tar opp tradisjonen med bare å bringe det beste og mest avanserte av nyere litteratur fra hele verden” (Den Norske Bokhandlerforening 1962: 81).<sup>24</sup> I Gyldendals forlagskatalog fra samme år henviste forlaget til leserne: Det var disse som hadde lengtet og kommet med kontinuerlige oppfordringer (Gyldendal 1962: 17). Forlaget spilte utelukkende på den nye seriens forgjenger. I *Årets bøker* fra 1965 ble ikke serien lenger omtalt som ”Ny rekke”. Overskriften var kun ”Den gule

---

<sup>23</sup> Magli Elsters omtale av Gyldendals *Gule serie* i Arbeiderbladet, sitert av forlaget (Den Norske Bokhandlerforening 1956: 88).

<sup>24</sup> *Årets bøker*-katalogen var et samarbeidsprosjekt mellom Den norske Bokhandlerforening og Den norske Forleggerforening.

serie”. Ønsket var med en slik tittel å kapre forgjengerens leserskare. Seriens emblem var fugl Føniks: ”mytologiens gyldne fugl som brente seg selv opp, men i fornyet skikkelse fløy opp av sin egen aske” (Gyldendal 1962: 17).

Av seriens 21 bøker er bare én skrevet av en kvinne. Alle forfatterne er representert kun én gang. I 1962 kom de fire første titlene, og frem til nedleggelsen i 1970 utkom fra én til fem bøker årlig. Hele 16 forfatternasjonaliteter er representert.<sup>25</sup> Spredningen er altså relativt stor, selv om flesteparten har europeisk/vestlig bakgrunn. De to japanske innslagene, Yukio Mishima og Kenzaburo Ōe, kan ses på som et forsøk på å gjøre gløttet til verden utenfor noe videre enn serieforgjengerens. Det var som kjent fransk, tysk og amerikansk litteratur som hadde dominert Hoels utvalg. Bak *Fønix*-bøkene befant det seg et team, ingen enkeltredaktør (Gyldendal 1962: 17). Å være mange redaktører bak en serie kan imidlertid føre til sprik i utvalget. En enerådende redaktør kan lettere trå feil, men samtidig vil han eller hun kunne bidra til en strammere og mer ensrettet profil som en serie i stor grad er avhengig av. Kanskje fornemmet leserne et slikt sprik, kombinert med seriens enorme fallhøyde. I tillegg rommet serien flere svært utfordrende, modernistiske bøker, som for eksempel av Alain Robbe-Grillet. En stor andel av den anerkjennelsen Hoel fikk, handlet om hans evne til å formidle litteratur av høy litterære kvalitet, men som likevel ble oppfattet som relativt lettlest og tilgjengelig for den vanlige leser. Kanskje var det disse faktorene som samlet sett gjorde at *Fønix* ble lagt ned etter bare åtte år, i kontrast til sin seiglivede forgjenger som rakk å runde 30.

#### **2.4.2 Orion Ex (1966–1981)**

Også Samlaget introduserte en serie som ønsket å åpne opp for språk- og kulturområder som fra før var dårlig representert på det norske bokmarkedet. Serien fikk navnet *Orion Ex* (1966–1981) og var én blant flere undergrupper av forlagets *Orion*-serie. På kolofonsiden hadde forlaget plassert seriens programerkeløring: ”Undergruppe i serien Orion-bøkene. Moderne skjønnlitteratur, mest romanar, særleg frå kulturområde som hittil har vore lite representert i norsk omsetjingslitteratur. Redigert av Andreas Skartveit i samarbeid med forlaget” (kolofonsiden). Serien skulle presentere ”det framande”, i motsetning ”det heimlege”, det vil si norsk kulturarv, heter det i Samlagets forlagskatalog (Samlaget 1966: 1). Serien skulle bestå av ”[n]y skjønnlitteratur, særleg frå ’den tredje verda’” (kolofonsiden). I løpet av seriens femtenårige levetid utkom det i snitt én utgivelse i året (fra to til null). Ugandiske

---

<sup>25</sup> To av forfatterne er henholdsvis østerriksk/britisk og polsk/ukrainsk.



Okot p'Bitek er representert to ganger. Av de totalt 18 utgivelsene har forfatterne 14 ulike nasjonaliteter. Serien åpnet opp for utradisjonelle sjangere sammenlignet med normalen hva angår serier. Hovedvekten var romaner, men også noveller, drama og lyrikk fantes blant titlene. Seriens redaktør oppgis på kolofonsiden, men han frontes ikke. Filolog og forlagsmann Andreas Skartveit (f. 1937) var i likhet med Gordon Hølmebakk ikke en person forlaget kunne bruke slik Gyldendal kunne bruke Sigurd Hoel, selv om han fra starten av var forlagets eksterne medarbeider, ansatt i NRK.

### 2.4.3 *Kolon* (1974–1980) og *Vita* (1982–1996)

Gyldendal-seriene *Kolon* (1974–1980) og *Vita* (1982–1996) er forløpere for *marg* som formidlere av oversatt skjønnlitteratur. *Kolon* kommer i 1974 med hele ni utgivelser: Henri Alain-Fournier, Stig Claesson, Ford Madox Ford, Peter Handke, Hans Henny Jahn, Mario Vargas Llosa, Sylvia Plath, Ulrich Plenzdorf og Leonardo Sciascia. De tilhører alle samme serie, men konseptet er skjult og fremgår ikke tydelig av lanseringsmaterialet. I forlagskatalogen omtales bøkene uten å knyttes opp til *Kolon* som serie. Forfatterne og deres verk presenteres som enkeltstående utgivelser. Først i Gyldendals forlagskatalog fra 1976 opplyses det at den omtalte boka tilhører *Kolon*-serien. I tillegg er det et lite bilde av boka som viser at hver utgivelse er utstyrt med en kjennetegnende ”K” øverst i venstre hjørne, samt en ellers uniform forside. I *Årets bøker*-katalogen lanseres serien under den svært vage fanen ”Kvalitetslitteratur for de mange”, med underteksten ”God litteratur er ikke nødvendigvis vanskelig tilgjengelig. Bevis på det er bøkene i denne nye serien” (Den Norske Bokhandlerforening 1974: 12). Året etter presenteres serien som *Kolon* og med en noe utvidet programerklæring: ”Kolon – en serie med oversatte bøker, i standardisert utforming, til rimelig pris. Årets forfattere kommer fra Sverige, Syd-Afrika, Ungarn, Tsjekkoslovakia, Frankrike og Vest-Tyskland” (Den Norske Bokhandlerforening 1975: 31). Fokuset er forsøkt rettet mot den geografiske spennvidden. Når serien i 1980 avsluttes etter seks år, har det utkommet 49 titler under *Kolon*-navnet, mellom ni og fem utgivelser årlig. 19 land er representert, hvorav syv ikke-europeiske.<sup>26</sup> Serien har presentert 42 forfattere. Fem av *Kolon*-forfatterne er representert med to verk, én med tre. Serien omtales i 1978 som en serie ”for de spennende funn av sentral oversatt samtidsdiktning og ’moderne klassikere’” (Den Norske Bokhandlerforening 1978: 29).

---

<sup>26</sup> 19 hvis man regner Øst- og Vest-Tyskland under ett, 20 hvis separat.

Beskrivelsen kan passe like godt på serien som overtar to år senere. *Vita* (1982–1996) har en noe klarere profil, men heller ikke nå bekjentgjøres konseptet i og med lanseringen. Så vidt jeg kan se av lanseringsmaterialet, omtales *Vita* først i 1984, to år etter, som ”Gyldendals store serie for oversatt skjønnlitteratur. VITA betyr liv, og serien ønsker å gi et bilde av vitaliteten i dagens utenlandske litteratur. VITA er også etterhvert blitt ensbetydende med kvalitet” (Den Norske Bokhandlerforening 1984: 30). I de påfølgende år er det (tidvis) *Vitas* kjennetegnende emblem, samt ordene ”Gyldendals store serie for oversatt skjønnlitteratur” som forlaget benytter til å fronte serien som varer i 14 år og omfatter totalt 69 titler, mellom tre og seks i året.<sup>27</sup> Forfatterne har opprinnelse fra 29 ulike land, men av disse har både USA og Italia åtte representanter hver, Spania fem og Frankrike fire.<sup>28</sup> De øvrige landene har én til tre titler hver seg. I motsetning til *Kolon* er hver forfatter i *Vita*-serien representert med kun én utgivelse.

Både *Kolon* og *Vita* preges begge av allerede trygt etablerte forfatternavn med mange utgivelser og prestisjetunge litterære priser på merittlisten. Ofte er forfatterne også tidligere utgitt på norsk. Disse to seriene tar få sjanser sammenlignet med flere av sine konkurrenter. Mens *Kolon* har berømte forfattere som Per Olov Enquist, Mario Vargas Llosa, Milan Kundera og Sylvia Plath på sin liste, har *Vita* på sin side storheter som Thomas Bernhard, Orhan Pamuk, Cormac McCarthy, Don DeLillo, Raymond Carver, Vladimir Nabokov, Alice Munro og Luigi Pirandello. Selvsagt finnes det navn blant de til sammen 111 forfatterne som ikke kan måle seg med disse i anerkjennelse. Likevel er de ovennevnte navnene med på å gi et helt annet serieuttrykk enn det *marg* gjør. Redaktør for begge seriene, samt én av flere som redigerte *Den gule serie – ny rekke*, var Gordon Hølmebakk, Hoels arvtaker som ansvarlig for Gyldendals oversatte skjønnlitteratur. Hølmebakk var filolog og litterat, men kunne likevel ikke fronte seriene sine på samme måte som Hoel kunne det. Også han prøvde seg riktignok på å skrive innledninger som ble samlet i *Signaler. Artikler og forord* (1971), særlig knyttet til *Gyldendals novelleserie – ny rekke* (1963–1979).<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Vitas* emblem ser ut til å bestå av et sirkelkors og en ibis (i Egypt et symbol for kunnskapsguden Thot, ofte fremstilt med ibis-hode). Med andre ord er symbolikken ikke opplagt for den jevne leser.

<sup>28</sup> Jeg har regnet alle forfatterne fra de britiske øyer under ett.

<sup>29</sup> Serien oppsto syv år tidligere under tittelen *Den blå serie* (1947–1956), da uten én bestemt redaktør (Evensmo 1974: 239).

#### 2.4.4 *Pan* (1977–2006)

I Cappelen's forlagskatalog fra 1977 står det om den helt ferske *Pan*-serien (1977–2006):

*Gode bøker fra mange land*

Navnet til vår nye serie av moderne dikterverker har vi tyvlånt fra en fløytespillende gudeskikkelse i landet Arkadia. Hans mangslungne karakteristika kan passe godt på et bokutvalg som tar sikte på å speile litteraturens spennvidde: uforutsigbar, mangefasettert og innfallsrik; samtidig gåtefull, demonisk og mild. Til *Pan*-serien vil vi fange inn betydelige, representative bøker fra vår egen tid, fra mange land, og formidle til norsk av våre beste oversettere (Cappelen 1977: 111).

På hver av bøkene er det også trykket en liten programerklæring: *Pan* er serien som skal ”[bringe] de beste bøkene fra mange land”. Serien holdt stand i 29 år og utkom med 115 titler, mellom to og ti i året. *Pan* skiller seg fra flere av de andre seriene nevnt i denne sammenheng ved at den til en viss grad også introduserer forfatterskap, ikke bare enkeltbøker. Av *Pans* forfattere er 18 av 72 representert med flere verk. Store navn som sørafrikanske J.M. Coetzee, albanske Ismail Kadare, amerikanske Philip Roth og portugisiske José Saramago er forfattere som har henholdsvis elleve, fire, tre og ni titler i serien. *Pan* introduserte verk fra 42 forskjellige land. Spredningen er stor mellom de ulike nasjonene: Her er store nasjoner som England, USA og Tyskland, men også Elfenbenskysten, Orknøyene, Kamerun og Kurdistan. De fleste landene er representert med mellom én og seks titler, mens USA, Sør-Afrika, Portugal og Israel har henholdsvis 14, elleve, ti og syv verk.

#### 2.4.5 *Nova* (1981–2007)

Aschehoug's *Nova*-serie har en noe mer spesifikk programerklæring enn *Kolon* og *Vita*. Ifølge forlagets katalog fra 1981 er *Nova*

en serie for oversatt kvalitetslitteratur. Serien tar sikte på å bringe den nye skjønnlitteraturen, bøker fra de siste 5–10 årene, som har vist seg å innta en sentral plass ute. De kan være skrevet av forfattere vi har glemt eller oversett eller forfattere med bare få bøker bak seg (Aschehoug 1981: 112).

Serien ønsket i tillegg å åpne opp for nye språkområder som i liten grad har for vane å nå frem til norske lesere. Bøkene skulle også utstyres med for- eller etterord (Aschehoug 1981: 112). Det utkom totalt 60 *Nova*-titler, den siste så sent som i 2007, med titler fra 33 forskjellige land. Alle forfatterne er representert kun én gang. Ifølge hovedredaktør for serien, Marit Notaker, var det i likehet med Hoels gule, et mål at forfatterne ikke skulle være kjente

og etablerte navn.<sup>30</sup> Serien skulle fungere som en introduksjon av forfatter og forfatterskap for norske lesere. Som for ”alle” seriene skulle selvsagt høy litterær kvalitet stå i fokus. I motsetning til *Pan*, som mer fungerte som en forfatterstall, og *Kolon* og *Vita* som konsentrerte seg mest om allerede etablerte forfattere, ønsket *Nova* å være en serie som skulle oppspore og utgi morgendagens klassikere.<sup>31</sup>

## 2.5 Tabell

Serienavn	Antall år	Antall utgivelser	Utgivelsesfrekvens per år (gjennomsnitt)	Antall original-språk <sup>32</sup>	Antall opprinnelsesland/nasjonalitet	Engelskspråklig opprinnelse (%) (utgivelser)	Skandinavisk opprinnelse (%) (utgivelser)
<i>Fønix</i> (1962–1970)	8	21	2,6	11	16	5 av 21 = <b>23,8</b>	2 av 21 = <b>9,5</b>
<i>Orion Ex</i> (1966–1981)	15	18	1,2	5	14	11 <sup>33</sup> av 18 = <b>61,1</b>	<b>0</b>
<i>Kolon</i> (1974–1980)	6	49	8,2	11	19 <sup>34</sup>	9 av 49 = <b>18,4</b>	11 av 49 = <b>22,4</b>
<i>Vita</i> (1982–1996)	14	69	4,9	22	29 <sup>35</sup>	17 av 69 = <b>24,6</b>	3 av 69 = <b>4,3</b>
<i>Pan</i> (1977–2006)	29	115	4	21	42	41 av 115 = <b>35,7</b>	4 av 115 = <b>3,5</b>
<i>Nova</i> (1981–2007)	26	60	2,3	19	33	10 av 60 = <b>16,7</b>	4 av 60 = <b>6,7</b>

<sup>30</sup> Notaker opplyser om at hun var hovedredaktør først fra 1985. Serien startet før hun begynte i forlaget: ”Helge Rønning var svært sentral i arbeidet med å etablere serien og fungerte som konsulent, og det er mulig det blir riktig å si at han var en slags redaktør for *Nova* på denne tiden”. E-post 09.05.10.

<sup>31</sup> Intervju med pensjonert redaksjonssjef for oversatt litteratur i Aschehoug, Marit Notaker, tirsdag 06.10.09.

<sup>32</sup> Originalspråk er språket verket opprinnelig er skrevet på, opprinnelsesland er forfatterens nasjonalitet.

Engelskspråklig og skandinavisk opprinnelse, er andel bøker oversatt fra henholdsvis engelsk eller et skandinavisk språk, uavhengig av om originalen evt. er skrevet på et annet fremmedspråk.

<sup>33</sup> Flesteparten kommer fra afrikanske land hvor det også snakkes andre språk, men disse forfatterne skriver på engelsk.

<sup>34</sup> 19 hvis man regner Øst- og Vest-Tyskland under ett.

<sup>35</sup> 31 hvis man regner katalansk og irsk som egne nasjonaliteter.

## 3 Bokserien *marg*

### 3.1 Litteratursosiologisk analyse

Initiativtaker til serien og *margs* redaktør heter Janneken Øverland. Hun er utdannet magister i litteraturvitenskap og har forsket og undervist ved Universitetet. Hun har også vært redaktør av tidsskriftet *Vinduet* (1980–1985) og i Bokklubben Dagens Bok (1984–1996), og hun har virket som litteraturkritiker. Øverland var i tillegg medredaktør og bidragsyter til *Norsk kvinnelitteraturhistorie 1600–1980* (1988–1990), hun har skrevet biografi om Cora Sandel (1995) og står bak utvalg og presentasjon av *Norske perler i prosa. Noveller 1975–1993* (1993).<sup>36</sup> Hun har altså gjort seg bemerket på flere arenaer innenfor den litterære institusjonen: Alt dette er med på å bygge hennes *ethos* – det gir troverdighet til redaktørrollen. Øverlands bakgrunn forsikrer leserne om bøkens litterære kvalitet. Likevel fungerer hun som en ”skjult” redaktør, i motsetning til Harald Griegs iscenesettelse av Sigurd Hoel i *Den gule serie*. Øverlands navn, på linje med hennes forløper Gordon Hølmebakk, har ikke Hoels fortrinn i offentligheten. Navnet hennes er ikke en gang oppgitt på kolofonsiden, slik det er i forlagets nyeste prosjekt, serien *xs* (lansert våren 2009). Øverland har med *marg* valgt å rette fokus mot teksten selv og la språk og tekst, ikke personer, være seriens front og det umiddelbare første møtet med leseren.<sup>37</sup>

Hoel skrev i sin tid innledninger til hver av de 101 gule utgivelsene (1929–1959). Hans innledninger fungerte samlende, men var likevel ulike slik hver bok var det. Grepet var Hoels ”hjelp” til leseren, en måte å *guide* dem inn i verket på. Øverland har på sin side valgt ut et sitat av bokas hovedtekst og således sette sitt preg på teksten, samt ”rettlede” leseren. Følgelig er også Øverlands grep en *guide*, om enn ulik Hoels. Seriekonseptenes utforminger synes nemlig å speile to ulike litteratursyn. Hoels innledninger er preget av en historisk-biografisk tilnærming til verkene. Øverlands grep vitner snarere om et autonomiestetisk litteratursyn. Hun føyer seg inn i en tradisjon der forfatterens intensjon og dennes rolle i forhold til teksten er irrelevant for lesningen, understreket ved demonstrativt å plassere forfatternavn og tittel i små typer øverst i *coverets* venstre hjørne, mens selve den skjønnlitterære teksten løftes frem. Samtidig fremstår grepet som et paradoks; forlaget

---

<sup>36</sup> Basert på opplysninger fra *Store norske leksikon* <[http://www.snl.no/Janneken\\_%C3%98verland](http://www.snl.no/Janneken_%C3%98verland)>.

<sup>37</sup> Øverland bekrefter et slikt perspektiv: ”[V]i bestemte at forsiden skulle være ’tekstbasert’ og signalisere at innholdet var litterært seriøst og at skrivemåten var viktig.” E-post 04.11.09.

reklamerer som kjent med bøkens fremmedhet, ergo har deres opphav (selvsagt) likevel betydning.

Det kan neppe herske tvil om at Øverlands bakgrunn kan spores i *marg*-seriens utvalg og bøkens fysiske utforming. På bakgrunn av det utvalget Øverland har gjort, har jeg plukket ut de mest vesentlige momentene som karakteriserer *marg* som serie. For det første er *marg* en serie som presenterer *ukjente forfattere*, det vil si i norsk sammenheng. Av *marg*-utgivelsene utkom den første originalt i 1982, den siste i 2000. De inngår dermed alle som en del av vår internasjonale samtidslitteratur, men representerer på ingen måte det ferskeste innen ”verdenslitteraturen”. Utgivelsene omfatter to sjangre: roman og novelle. 16 av utgivelsene er romaner. Forlaget fronter fire av disse som hybrider i og med bøkens blanding av fakta og fiksjon, antatt virkelighet og fiksjon, og/eller med selvbiografiske trekk. I tillegg er én av romanutgivelsene, Cynthia Ozicks *Sjalet*, sammensatt av en novelle og en miniroman. Videre består *marg* av fire novellesamlinger, hvorav én også omtales som en samling av ”fortellinger”. Både såkalte speidere, *scouts*, og tidsskrifter ble tatt i bruk i jakten på de beste *marg*-utgivelsene. Øverland benyttet i tillegg sitt nettverk i språkkretser og akademia for å komme utenom ”standardliste-titler som ofte er ferske [og] kommer via rullende, ukentlige rapporter”. Ønsket hennes var å hente frem ”litterært høyverdige, ukjente forfattertekster”.<sup>38</sup> Bare to av seriens forfattere hadde tidligere fått utgitt bok i norsk oversettelse (én hver), Assia Djebar og W.G. Sebald.<sup>39</sup> Hele 13 har blitt tildelt litterære priser i løpet av sine forfatterskap.<sup>40</sup> Det later derfor til å stemme med Øverlands mål.

Salg av bøker gjennom serier er en markedsføringsstrategi. I tilfellet *marg* er dette utgivelser forlaget ser at ikke står støtt på egne ben. Serien fungerer som en introduksjon av titler og forfattere som ellers lett ville ha forsvunnet i havet av årlige utgivelser. Serien er også en anledning til å etablere nye og ukjente forfatterskap. Forlaget kan i beste fall håpe på at forfatterne fremtidige utgivelser på bakgrunn av *marg*-utgivelsen vil kunne få en plass på det norske bokmarkedet. Øverland bekrefter nettopp dette, at serien ”[f]or flere ble [...] inngangsportalen til forfatterskap som ble tydeligere ved neste bok.”<sup>41</sup> Halvparten av forfatterne har fått utgitt flere bøker på norsk etter å ha blitt introdusert gjennom *marg*. Serien har altså fungert som en kanal og sørget for innpass for noen nye forfattere på det norske

---

<sup>38</sup> Opplysninger fra e-post, Janneken Øverland 04.11.09.

<sup>39</sup> Djebar var blitt utgitt på et annet forlag, men ifølge Øverland må salget ha vært minimalt. Vedrørende Sebald hadde forlaget allerede kjøpt inn to bøker av ham, der *Saturns ringer* var den ene, og den var en typisk *marg*-bok, slik at de valgte å gjøre et unntak. E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09.

<sup>40</sup> Har funnet frem til 13 bekreftede.

<sup>41</sup> E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09.

markedet. Blant annet har Kader Abdolahs andre roman på norsk, *Huset ved moskeen* (2007), vært en stor suksess. Men denne kunne ifølge Øverland aldri ha vært en *marg*-bok.<sup>42</sup>

Av forfatterne i *marg* er elleve menn og ni kvinner, til sammen representerer de 21 ulike land. Hele ni av forfatterne har såkalt flerkulturell bakgrunn, i den forstand at de har vært bosatt i et annet land enn fødelandet i såpass lang tid at de dermed tilhører og har bakgrunn fra minst to nasjoner. Bøkene er oversatt fra ni forskjellige språk, hvorav seks fra engelsk, tre fra fransk og nederlandsk, to fra tysk og spansk, og én fra tyrkisk, svensk, russisk og arabisk.<sup>43</sup> Alle bøkene er oversatt til bokmål, foruten Héléne Cixous' *Osnabrück*, som må leses på nynorsk. Tre av de engelske oversettelsene har bakgrunn fra land der engelsk er hovedspråk: Canada, New Zealand og USA. De tre resterende er henholdsvis fra Israel, Bosnia og Libanon. Av de tre franske er to opprinnelig fra Algerie, og én fra Canada, og av de nederlandske innslagene er det én iraner, én sørafrikaner og én kroat. Tendensen ser ut til å gå i retning av å inkludere de språkene som tross alt befinner seg nærmest, geografisk sett. Av de 20 titlene er det kun de to bøkene fra Tyrkia og Egypt som er hentet "helt der ute", med andre ord fra såkalte ikke-vestlige land. Men de fremstår mer som orientalske smakebiter enn som representanter for "hele verden", slik det heter i lanseringsteksten. *Ingen* av utgivelsene er opprinnelig skrevet på asiatiske eller afrikanske språk. Øverland har sørget best for det som står oss språklig nærmest, inkludert Sverige, som ikke oppleves som særlig eksotisk.

Det andre momentet dreier seg om *margs* plassering innenfor forlegger Harald Griegs metafor om *børs og katedral*. Balansen mellom disse to er som kjent Griegs egen oppskrift for å lykkes som forlegger: henholdsvis den umiddelbare inntjeningen på populære utgivelser, ofte døgnfluer, pluss satsninger som vil være tapsprosjekter på kort sikt, men muligens langsiktige investeringer, i alle fall for forlaget som helhet. Men Grieg er noe vag. Han påpeker hvordan forleggeren må ta hensyn begge veier, men i "virkeligheten" finnes som kjent flere ulike krav til inntjening, eksempelvis "titteløkonomi", versus "avdelingsøkonomi", versus "forlagsøkonomi", versus "konsernøkonomi". Gyldendals børsdel representeres ved eksempelvis såkalt underholdningslitteratur *à la Drops*, en serie billigbøker uten påfallende litterær kvalitet. Dette er utgivelser helt i ytterkant av børsen, der det i all hovedsak er økonomisk, og liten kulturell kapital å innkassere. På den andre siden finnes utgivelsene som aldri vil kunne måle seg med slike økonomiske bestselgere,

---

<sup>42</sup> E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09.

<sup>43</sup> Hanan al-Shaykhs *Jeg feier solen av hustakene* er opprinnelig skrevet på arabisk, men den norske utgaven er basert på den engelske oversettelsen som er oversatt i samarbeid med forfatteren.

eksempelvis lyrikk, mer eksperimentell litteratur, i tillegg til de fleste debutanter – og *marg*. Serien er ikke en del av Gyldendals økonomiske, men *kulturelle* kapital, og bekrefter på en måte forlagets samfunnsansvar. Det finnes en forventning fra samfunnets side om at de største forlagene skal besørge en rik litterær kultur i ly av sine store utgivelser: Derav offentlig støtte som momsfristak og innkjøpsordningen. Forlaget skal dekke et bredt spekter og appellere også til dem som styrer unna kommersielle bestselgere til fordel for litteratur som utfordrer. Det betyr at på Gyldendals utgivelsesprogram skal det også gjøres plass til en serie som *marg*.

På sett og vis kan *marg*-forfatterne sammenlignes med debutanter. Også disse er nye, uetablerte og må kjempe om oppmerksomheten. Øverland uttrykker det slik: ”Serien kunne komme ut fordi forlaget var innstilt på at dette prosjektet var et kulturprosjekt, et forfatter- og tekst-introduserende prosjekt, ikke nødvendigvis et inntjenende prosjekt.”<sup>44</sup> Serien kan altså ses som en bevisst demonstrasjon av forlagsplikten til å utgi og tilby kvalitetslitteratur tross lave opplagstall.<sup>45</sup> I Gyldendals såkalte verdidokument fra 2002, hentes altså *børs og katedral* frem igjen. Konsernsjef Geir Mork har oversatt Griegs metafor til bourdieuske termer; han peker på hvordan forlaget best mulig kan besørge en ”[l]angsiktig foredling av [sin] kulturelle og økonomiske kapital”, ved å handle i tråd med Gyldendals nøkkelverdier: kulturbevissthet, kundeorientering, entusiasme, profesjonalitet, nyskaping og lønnsomhet (Mork 2002).

Forlaget kan velge å formidle litteratur til leserne gjennom et seriekonsept. Utførelsen kan resultere i mange ulike former, som alle vil ha flere funksjoner som påvirker lesningen. Gérard Genettes teorier om bokas paratekster er i særlig grad blitt plukket opp av bokhistorikere. Ifølge Tore Rem ligger bokhistoriens bidrag ”i å peke på at en tekst aldri kan eksistere uten en materiell form” (Rem 2003: 30). Og tekstenes materielle form som Rem her refererer til, vil ifølge Genette alltid ha ulike funksjoner som har konsekvenser for verket. De elementene Genette lister opp, legger alle visse føringer som igjen har tolkningseffekter for lesningen av teksten. Et element som vanligvis kan føres tilbake til både forfatter og utgiver, er *coveret*, en del av utgiverens peritekst, der også bokas emblem gjerne plasseres. Omslaget presenterer informasjon til publikum generelt, men da særlig til leseren (Genette 1997: 23). Om en series emblem, altså dens kjennetegn, skriver Genette om hvordan dette for den

---

<sup>44</sup> E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09.

<sup>45</sup> Øverland uttaler seg om seriens opplagstall: ”Stort sett meget lave opplag/salg. Opplagene varierte mellom 1000 og 2000 eksemplarer. Salget var fra noen hundre eksemplarer og opp mot 1800 til 2000. Det var bare noe få titler som ble trykket i de høyeste opplagene. Kulturrådets innkjøp på 500 på noen titler var derfor svært velkomne.” Øverland påpeker også oversatt litteraturs ekstra utfordring kostnadmessig: ”[O]versatte bøker er jo alltid dyrere enn norske (pga utgiftene til oversettelsen) derfor tjener et forlag mindre per bok på en oversatt bok, selv om de begge opererer innenfor samme prisskala i bokhandelmarkedet.” E-post fra Janneken Øverland 04.11.09.



potensielle leser indikerer hva slags verk og/eller sjanger hun står overfor (Genette 1997: 22). Tradisjonelt sett har det gjerne vært bokas format som har sendt et slikt budskap (Genette 1997: 17ff).

Strategiene som kommer til uttrykk gjennom et verks paratekster, kan altså føres tilbake til både forfatter og forlag. Med utenlandsk litteratur er avstanden mellom forfatter og utgiver på flere vis større enn når begge parter er norske. Forlagene vil stå friere til å ”bekle” de oversatte utgivelsene. I *margs* tilfelle er det slik, her er forlaget avsenderen og den fysiske utformingen må derfor føres tilbake til Gyldendal, nærmere bestemt redaktør Øverland, samt Terese Moe Leiner og Tutta Sætra, grafiske designerne i Blæst Design AS. Her ligger intensjon, strategier og signaler som kan leses gjennom *margs* omslag. Man må anta at seriens utforming korresponderer med forlagets intensjoner med og forhåpninger for serien. Noen signaler er sendt ut, både intenderte og utilsiktede. Håpet er selvfølgelig at disse blir oppfattet på rett måte av de riktige menneskene.

## 3.2 Hvordan utforme en serie

Jeg har valgt meg ut særlig fire momenter vedrørende *margs* form som forlaget har tatt i bruk for å løse serieutfordringen med å fungere samlende, men samtidig spille på den enkelte utgivelses særperg og individualitet. For det første ser bøkene *påkostede* ut. For det andre har de hvert sitt *dyreskinnsmotiv* langs ryggen. For det tredje finnes det en *liste* på kolofonsiden med alle tidligere *marg*-utgivelser. Og for det fjerde har alle bøkene hvert sitt skjønnlitterære *sitat* på forsiden; det er særlig dette særegne grepet som skiller *marg* fra sine konkurrenter. Sitatet er skrevet i store typer som fyller hele bokas forside, slik at det blir uungåelig ikke å få det med seg. Dermed er sitatet en bortimot påtvunget paratekst fra forlagets side. En baksidetekst, for- og etterord er eksempler på paratekstuelle elementer som i langt større grad lar seg velge bort. I *margs* tilfelle har forsidesitatet en plassering og en størrelse der dette ikke lar seg gjøre. Men – man kan selvsagt velge hvorvidt man vil fortsette lesningen. Sitatet stammer fra en annen helhet, men har på forsiden fått ny funksjon. Alle sitatene er skrevet i fete typer og plassert på samme sted: på bokas *cover*, midt i front. Tekstene er alle nye og ukjente for leseren.

(1) Bøkene *ser* altså *påkostede* ut.<sup>46</sup> Man kan tenke seg at de henvender seg til lesere med sans for design og setter pris på en boks materialitet og utforming.<sup>47</sup> De er *innbundet* og de stive permene skiller seg fra *pocket*-bøker som på sin side signaliserer lav pris og er et produkt man gjerne gjør seg ferdig med (og til og med kaster) etter endt lesning. Bøkene er dessuten prydet med *bronsedetaljer*: anførselstegnet og marg-ordet langs bokens rygg, både på og under smussomslaget. Bronsebruken signaliserer verdi i seg selv. Bøkens *standard romanformat*, 13x19 cm, gjør at de passer godt inn i en bokhylle. Formens funksjon signaliserer at de er ment for mer enn kun å leses. Leseren skal ønske å ta vare på bøkene, ikke kvitte seg med dem. En hensikt fra forlagets side kan være å signalisere *marg*-bøkens litterære verdi gjennom den materielle:<sup>48</sup> *marg* består ikke av litteratur med kortvarig levetid, men er bøker hvis temaer og litterære kvalitet tåler tidens tann.

(2) Serien spiller på *det nye, uetablerte og eksotiske*, forsterket gjennom bøkens rygg som alle altså har fått en stripe med dyremønster. Øverland beskriver hvordan hun ”gjærne [ville] ha forsider som skilte seg ut og signaliserte noe om kvalitet og om slektskap uten [å] si at bøkene på noen måte var ’like’”.<sup>49</sup> Balansen mellom bøkens tilhørighet til hverandre og serien på den ene siden, og særpreget på den andre, forsterkes gjennom dyremotivene. De ligner, men skiller seg likevel fra hverandre i mønster og fargebruk. Dessuten er ”alle” dyr på sett og vis i slekt. Tre kategorier dominerer: Diverse pelsdyr, gjerne kattedyr, som tiger, løve og leopard, men også sebra og giraff. I tillegg forekommer ulike reptiler, og til sist diverse fjærkre. Særlig interessant er det at dyrene som er representert gjennom sitt skinn, sin pels eller sine fjær, i stor grad (om ikke gjennomgående) lever i Afrika, verdensdelen som i *marg* er representert ved kun ett egyptisk innslag. Egypt tilhørere i tillegg det arabiske Afrika, og anses gjerne for ikke å være det indre og ”ekte” Afrika. Dyremotivene samsvarer altså ikke med språkområdene som er representert i serien. Grepene speiler likevel utvalget: Forfatterne er fremmede og ”utemmet”. Det samme er bøkene deres, for ikke å nevne forsidesitatene. Elementet speiler også *marg*-bøkens generelle tematikk, som ofte kan betegnes som ”vill”. En slik eksotisering minner om hva den palestinsk-amerikanske litteraturteoretikeren Edward W. Said (1935–2003) definerer som *orientalisme*: det bildet Vesten konstruerer av Østen, et romantisk og eksotisk sådan, idet Vesten hele tiden betrakter Østen som *det* eller *den andre*. Said betegner dette som ”otherness” (Said 2003). I tillegg styrker dyremotivene inntrykket av

---

<sup>46</sup> Øverland opplyser om at det faktisk ikke var et utpreget påkostet prosjekt: ”Nei, det eneste som var ekstra var at man må betale en gang for et [design-/seriekonsept], og så noe hver gang for å tilpasse konseptet. Det var en snev av kobber i logoen.” E-post 04.11.09.

<sup>47</sup> Øverland påpeker at hun selv er svært opptatt av bokdesign. E-post 04.11.09.

<sup>48</sup> Dette momentet bekrefter Øverland. E-post 04.11.09.

<sup>49</sup> E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09.

Øverlands seriegrep som uetablert, i og med at hennes form er ny og bryter med en ellers forfattersentrert tradisjon. I tillegg understreker det *marg*-serien som et barn av sin tid: Blikket og interessen er rettet utover, mot ”hele verden”, og forsøker å favne om og gjøre det fjerne nært.<sup>50</sup>

(3) Det grepet jeg pekte på i forbindelse med serieeksplosjonen rundt midten av 1800-tallet, at det på den enkelte boks kolofonside listes opp alle tidligere utgivelser i serien, blir også brukt i *marg*. På den måten får forlaget både bedrevet reklame og indikerer at de tross alt er opptatt av at bøkene skal selge. Samtidig spiller de på det enkelte verks tilhørighet til et større hele. Grepet er altså av samlende karakter.

(4) Så til slutt: *forsidesitatet*. I forrige kapittel tok jeg for meg *margs* norske forløpere. Forlagene har løst sine respektive oppgaver på ulike vis, og det varierer i stor grad hvor tydelig seriepreget er. Gyldendals *Kolon* og *Vita* hadde begge et vagt seriepreg, mens Aschehougs *Nova*-serie relativt raskt fant frem til en tydelig profil. Av de ulike seriene er det nok *Nova* som *marg* ligner mest på, både med hensyn til utvalg og særpreg. Men *margs* grep for å løse serieutfordringen, sitatbruken, gjør at serien skiller seg fra sine konkurrenter. Sitatet gjør *marg* karakteristisk og spesifikk. Også dette grepet, i likhet med dyremotivet, virker samlende, men spiller samtidig på det unike ved hver enkelt utgivelse. Sitatet er i og med sin plassering en del av bokas paratekst, men hører samtidig fortsatt med til hovedteksten. Forlagets inngrep har forvandlet en del av hovedteksten om til paratekst: Sitatet er likt, konteksten ny. Ved å fjerne tekstbrokkene fra sin opprinnelige sammenheng har redaktøren omgjort dem til tekster med nye funksjoner.

Historisk sett har bokas format signalisert elementer vedrørende boka, som eksempelvis dens sjanger (Genette 1997: 17ff). Det er hovedsakelig sitatet som signaliserer noe om bøkene selv og lesningen av dem. Sitatet er et signal fra forlaget med mange virkningsområder og funksjoner. Genette omtaler paratekster generelt som både ”terskel” og ”vestibyle”, med mulighet til å tre inn eller tilbake, og er dermed en ”undefinert sone” mellom verkets inn- og utside (Genette 1997: 2). Begge begrepene er nyttige i forståelsen av sitatets funksjon. Terskel-begrepet på den ene siden speiler en overgang til noe annet. En terskel kan være en hindring, eller i hvert fall noe som må overkommes. Vestibyle-begrepet på sin side spiller i større grad på parateksten, her sitatet, som et oppholdsrom før man forflytter seg videre. Både en terskel og vestibyle utgjør som forsidesitatet deler av en større helhet. Alle er

---

<sup>50</sup> Kun én av bøkene, Miral al-Tahawys *Teltet*, opplyser på kolofonsiden å ha blitt ”Støttet over Norsk kulturråds program Mosaikk”, et prosjekt betegnet av Kulturrådet som ”Kulturrådets utviklingsprogram for kunst og det flerkulturelle samfunnet” <[http://www.kulturrad.no/fagomrader/tverrfaglig/kulturelt\\_mangfold/mosaikk/](http://www.kulturrad.no/fagomrader/tverrfaglig/kulturelt_mangfold/mosaikk/)>.

inngangspartier som både bør samsvare med og forberede for det som venter innenfor. Både muligheten for å tre inn og å vende tilbake, er til stede (Genette 1997: 2). Velger man først å gå over terskelen eller gjennom vestibylen, blir man uansett preget, og noen føringer er uunngåelig blitt lagt i og med lesningen av hovedteksten.

Sitatet er plassert midt i front, det fyller hele bokas forside og er dermed for det første et *blikkfang*. Det er et lokkemiddel som ønsker å fange ens oppmerksomhet. Sitatet får samme funksjon som såkalte *blurber* eller *bomber* som i stor grad benyttes med kommersiell *pull*-effekt for øyet, det vil si skape interesse ved å ”sette sitater og anbefalinger foran på bøker”.<sup>51</sup> Men med *marg* snus dette på hodet. Her er det ikke utdrag fra en anmeldelse eller et terningkast, men forfatterens egne (oversatte) ord som har overtatt plassering og funksjon.

Moment nummer to vedrører *tekstsentrering*. Forfatternavn og tittel er tonet ned og plassert i bakgrunnen. Slik formidler forlaget at forfatternavnet skal tillegges liten betydning. Sitatet er et agn som er lagt ut og fungerer for det tredje som en mulig *fortolkningsnøkkel*. Sitatet er kun en mulig sådan, men legger tross alt sterke føringer på lesningen. På grunnlag av grepet, samt plasseringen, vil hovedteksten vanskelig kunne leses isolert fra det. I forlengelse av dette kan det fastslås at sitatet kan anses som en *utfordring*. Øverland stiller krav til leseren og oppfordrer til avansert lesning. Lesere utenfor målgruppen vil hun dermed luke vekk.

Et fjerde moment er sitatet som *villedende*. Den lille teksten kan snarere virke forvirrende enn oppklarende, i og med leserens vane med forfatternavn og/eller tittel som blikkfang. Trykket i store typer kan sitatet lett forveksles. Sitatplasseringen og dets utforming er utradisjonell og dermed mystifiserende i og med dets annerledeshet. Det er ikke bare de små tekstenes sjanger, men også selve grepet i seg selv som plasserer seg i en modernistisk tradisjon. Redaktør Øverlands sitatgrep bryter med bokas tradisjonelle utforming, den uroer og forvirrer snarere enn oppklarer og åpenbarer. Visse bokkjøpere vil ikke la seg interessere, men heller skremme av denne funksjonen. Utformingen kan derfor støte bort fremfor å tiltrekke. De som biter på formeksperimenteringen, er sannsynligvis lesere som befinner seg innefor redaktørens eget sjikt, med andre ord en relativt snever gruppe.

Sitatet kan for det femte fungere som *epigraf*. Genette definerer epigrafen som et sitat, selv om han påpeker at det ikke nødvendigvis må være verbalt, plassert ”*en exergue*”, det vil si utenfor selve verket/hovedteksten (Genette 1997: 144 og 150). Han stiller to spørsmål: Hvem er forfatteren av den siterte teksten, og hvem velger ut sitatet? Han kaller forfatteren

---

<sup>51</sup> E-post fra Janneken Øverland, 08.12.09.

”the epigraphed” og utvelgeren og avsender av sitatet for ”the epigrapher” (Genette 1997: 150f). Han presenterer også en tredje part, ”the epigraphee”: (ønsket) mottaker. Han påpeker hvordan adressaten av epigraf og verk alltid vil være den samme, selv om vedkommende ikke nødvendigvis er mottakeren (Genette 1997: 151 og 155f). I dette tilfellet er som kjent forfatteren av sitatet og verket den samme, og utvelgeren er redaktør Øverland. Det som særlig skiller *margs* ”epigrafer” fra dem Genette omtaler, er at forfatteren av verk og sitat er samme person, men uten at vedkommende selv har hatt noe med valg av forsidetekst å gjøre. Genette hevder at når forfatter av verk og epigraf samsvarer, har epigrafen vanligvis blitt skrevet med det siktemål å fungere nettopp som dette (Genette 1997: 152f). Øverland har pekt på vanskelighetene med å velge ut et egnet sitat.<sup>52</sup> Én årsak kan være at forfatterne jo ikke har skrevet teksten sin med tanke på en slik inngripen. Et annet moment er at teksten ikke alt er kjent og/eller lånt fra en stor personlighet. I tillegg finnes det heller ingen tydelig referanse. Man kan *anta* at forfatternavnet i hjørnet også er forfatter av sitatet, men dette fremgår ikke tydelig. Genette fremholder også mulige epigrafer uten referanser (Genette 1997: 152f). I *margs* tilfelle finnes referansen der, den er bare underkommunisert.

En epigraf kan ha ulike plasseringer, for eksempel både før eller etter hovedteksten, men også foran hvert kapittel (Genette 1997: 149). I *marg* er de plassert slik at man ser ”epigrafen” både før, men også etter endt lesning, idet man lukker igjen boka. I tillegg vil den være synlig mellom hver leseetappe, såfremt den blir liggende med forsiden opp. Sitatet er plassert slik at det er synlig langt oftere enn om det var innenfor permene, og er dermed både bokas første og siste ord. Sånn sett minner det om Genettes omtale av epigrafens plassering på såkalte *bands*, et slags magebånd som omslutter boka. Genette betegner plasseringsstedet som helt avgjørende: ”very exposed (in all senses) and therefore very strategic” (Genette 1997: 150).

Genette lister opp fire epigrafiske funksjoner: Nummer én: som en kommentar til tittelen. I *margs* tilfelle er det snarere slik at ”epigrafen” har overtatt for tittelen. Nummer to: epigrafen som en kommentar til selve teksten. Denne funksjonen er særlig relevant vedrørende *margs* ”epigrafer”, som grunnet sin plassering automatisk kommenterer både det enkelte verk, men også serien som helhet. Nummer tre: betydningen ligger i navnet til den man siterer. Dette momentet bør være en umulighet i og med en serie som *marg*, med tanke på dens insistering på forfatternavnets ubetydelighet og den umarkerte forbindelsen mellom sitat og forfatter. På den annen side: På flere av bøkene siterer forlaget omtaler av den enkelte

---

<sup>52</sup>E-post fra Janneken Øverland, 04.11.09 og 08.12.09.

bok. Når en kulturpersonlighet som Susan Sontag er blant disse, anerkjenner forlaget likevel et navns potensielle funksjon. Nummer fire: bruken og dets tilstedeværelse i seg selv. Epigrafen er der av en grunn, og anvendelsen av den er et tegn: "a signal (intended as a *sign*) of culture, a password of intellectuality" (Genette 1997: 156ff). Sitatets oppmerksomhet behøver ikke nødvendigvis bare skyldes dets innhold, men simpelthen dets eksistens og plassering. En tekst som fyller en hel boks forside, er plassert der av en grunn, den har betydning og tillegges følgelig verdi, en kulturell og intellektuell verdi.

I det følgende kapitlet har jeg foretatt en "test" idet jeg har gjort en lesning av en *marg*-bok i lys av utgivelsens forsidesitat. Jeg forsøker på denne måten å anskueliggjøre hvordan og i hvilken grad sitatets funksjon fungerer i praksis.

### 3.3 Tabell

Forfatter	Tittel	Kjønn	Nasjonalitet	Sjanger	Tidligere utgitt på norsk	Senere utgitt på norsk	Oversatt fra	Oversetter	Originalt utgitt	Litterære priser
Kader Abdolah	<i>Spikerskrift</i> (2002)	M	Nederland/ Iran	Roman med selvbiografiske trekk	Nei	Ja	Nederlandsk	Guro Dimmen	2000	Nei*
Hélène Cixous	<i>Osnabrück</i> (2003)	K	Frankrike/ Algerie	Roman	Nei	Ja	Fransk	Grete Kleppen (nynorsk)	1999	Ja
Assia Djebar	<i>Skyggesøster</i> (2007)	K	Frankrike/ Algerie	Roman	Ja	Nei	Fransk	Bente Christensen	1987	Ja
Nathan Englander	<i>Til lindring av pinefulle lyster</i> (2001)	M	USA/ Israel	Noveller	Nei	Nei	Engelsk	Mona Lange	1999	Ja
Aslı Erdoğan	<i>Byen med den røde kappa</i> (2004)	K	Tyrkia	Roman	Nei	Nei	Tyrkisk	Gunvald Ims	1998	Nei*
Aleksandar Hemon	<i>Hvor er Bruno?</i> (2000)	M	USA/ Bosnia	Noveller/ fortellinger	Nei	Ja	Engelsk	Knut Ofstad	2000	Ja
Judith Hermann	<i>Sommerhus, senere</i> (2001)	K	Tyskland	Noveller	Nei	Ja	Tysk	Erik Krogstad	1998	Ja
Ole Hessler	<i>Minner om en engel i sovepose</i> (2000)	M	Sverige	Roman	Nei	Nei	Svensk	Jo Ørjasæter	1998	Nei*
Patrick Kavanagh	<i>Gaff Topsails</i> (2000)	M	Canada	Roman	Nei	Nei	Engelsk	Kari og Kjell Risvik	1996	Ja
Elizabeth Knox	<i>Vinbondens skytsengel</i> (2001)	K	New Zealand	Roman	Nei	Nei	Engelsk	Harald Kjørheim	1998	Ja
Cynthia Ozick	<i>Sjalet</i> (2002)	K	USA	Novelle + miniroman	Nei	Ja	Engelsk	Mona Lange	1989 <sup>53</sup>	Ja

<sup>53</sup> *Sjalet*, orig. *The Shawl. A Story and a Novella*, utkom samlet i 1989, og består av novellen ”Sjalet” og miniromanen *Rosa*, som ble publisert for første gang i henholdsvis 1980 og 1983.

Forfatter	Tittel	Kjønn	Nasjonalitet	Sjanger	Tidligere utgitt på norsk	Senere utgitt på norsk	Oversatt fra	Oversetter	Originalt utgitt	Litterære priser
Sergio Pitol	<i>Et ekteskap</i> (2005)	M	Mexico	Roman	Nei	Nei	Spansk	Kari og Kjell Risvik	1991	Ja
Juan José Saer	<i>Affæren</i> (2006)	M	Argentina	Roman	Nei	Nei	Spansk	Christian Rugstad	1988	Ja
W.G. Sebald	<i>Saturns ringer</i> (2002)	M	Tyskland/ England	Roman, fakta/fiksjon	Ja	Ja	Tysk	Geir Pollen	1995	Ja
Hanan al-Shaykh	<i>Jeg feier solen av hustakene</i> (2000)	K	UK/ Libanon	Noveller	Nei	Ja	Engelsk	Bente Klinge	1986 <sup>54</sup>	Nei*
Gaétan Soucy	<i>Den lille piken som elsket fyrstikker</i> (2007) <sup>55</sup>	M	Canada	Roman	Nei	Nei	Fransk	Sissel Lie	1998	Nominert
Miral al-Tahawy	<i>Teltet</i> (2005)	K	Egypt	Roman	Nei	Ja	Arabisk	Anne Aabakken	1996	Nei*
Leonid Tsytkin	<i>Sommer i Baden-Baden</i> (2006)	M	Russland	Roman	Nei	Nei	Russisk	Dagfinn Foldøy	1982 <sup>56</sup>	Nei*
Dubravka Ugrešić	<i>Museum for betingelsesløs overgivelse</i> (2003)	K	Kroatia/ Nederland	Roman, fiksjon + antatt virkelighet	Nei	Ja	Nederlandsk	Bodil Engen	1997 <sup>57</sup>	Ja
Henk van Woerden	<i>Glasskår i munnen</i> (2001)	M	Nederland/ Sør-Afrika	Roman, fakta/fiksjon	Nei	Ja	Nederlandsk	Guro Dimmen	1998	Ja

\*Ingen funn

<sup>54</sup> Oversatt fra arabisk original til engelsk av Catherine Cobham i samarbeid med forfatteren. Den norske utgaven er oversatt fra den engelske.

<sup>55</sup> På kolofonsiden står både 2007 (copyright) og 2008 oppført, romanen ble for øvrig utgitt i 2008 og avsluttet dermed *marg*-serien.

<sup>56</sup> Først trykket på russisk i serieform i emigrantavisen *Novaja Gazeta* i New York 1982. Gjenopplaget i 1987 av Susan Sontag som også har forfattet bokas forord.

<sup>57</sup> Teksten kom ut første gang på nederlandsk i 1997, men er originalt skrevet på kroatisk. Copyrighten er fra 1996, men boka ble ikke utgitt i Kroatia eller Serbia før i 2002.



## 4 Tekst og paratekst i *Sjalet*

### 4.1 ”Livet er kort, vi er alle nødt til å lyve” – en sentens

Cynthia Ozick (f. 1928) er en prisbelønnet jødisk-amerikansk forfatter og intellektuell, født i USA, men med russisk bakgrunn. Hennes forfatterskap består av både noveller, romaner, dikt, essays og skuespill, men det er særlig som novelleforfatter hun har gjort seg bemerket. *Holocaust* er et gjennomgående tema i hennes diktning og *Sjalet* (2002, eng. orig. 1989) er i så måte intet unntak. Romanen har i den norske versjonen følgende forsidesitat: ”Livet er kort, vi er alle nødt til å lyve.” Sitatet fremstår som et stykke livsvisdom og er også en omskrivning av en kjent *sentens*. En sentens er ifølge gjengs oppfatning

en mening eller en oppfatning, og den regnes for å være mer lærd enn ordspråket, med en større tendens til abstraksjon. [...] Det dreier seg om konsise setninger med (pretendert) universell sannhetsgehalt, noe som uttrykkes ved hjelp av en nøytral utsigelsesposisjon og såkalt ’gnomisk presens’ (Grøtta 2009: 34f).

Sitatet spiller på leserens (bevisste eller ubevisste) kjennskap til en av de mest kjente sentensene gjennom historien: *Ars longa, vita brev[is]*. På norsk: ”Kunsten er lang, livet er kort” (Grøtta 2009: 33). Sitatbruken knytter an til en lang tradisjon og har forbindelse med både Hippokrates, legekunstens far, som angivelig er opphavet til uttrykket, og den romerske filosofen Seneca, som gjorde uttrykket kjent.<sup>58</sup> Sentensen minner om ordspråket, men skiller seg ved å ha et kjent opphav. Visse setninger gjøres til gjenstand for såkalt ”kulturell sirkulasjon”. Sentensen kan ha bestått av et større hele, men er blitt skilt ut som selvstendig læresetning grunnet dens ”pregnante, allmenngyldige utforming som gjør den sitatvennlig og tillater at den kan tas ut av sammenheng” (Grøtta 2009: 33). Slike setninger kan også i utgangspunktet ha vært frittstående, selv om det da gjerne heller er snakk om aforismer eller maksimer (Grøtta 2009: 33). *Sjalets* forsidesitat fungerer som en sentens: Som sentensen den spiller på, har setningen nettopp blitt hentet ut av en helhet, altså hovedteksten, da dens gnomiske kvalitet gjør at den fungerer godt også alene. Sitatet gir mening både i og utenfor

---

<sup>58</sup> Sentensen stammer opprinnelig fra en av Hippokrates’ aforismer som omhandler legekunsten og lød slik: ”(Lege)kunsten er lang, livet er kort, (det kritiske) øyeblikket er flyktig, erfaringen er bedragerisk og bedømmelsen er vanskelig” (Grøtta 2009: 33). Men det var romeren Seneca som løsrev sitatet, oversatte det og gjorde det kjent i sin dialog *Om livets korthet* (1.2).

sin ”egentlige” kontekst, men som setninger flest har betydningen endret seg i større eller mindre grad, i og med separasjonen fra sin opprinnelige sammenheng.

Sitatets funksjon er knyttet til *gjenkjenning*. Teksten oppleves som en visdoms- eller læresetning. Tradisjonen for visdomsord og ordspråk strekker seg langt tilbake: ”tilbake til de eldste kulturene vi kjenner” (Grøtta 2009: 32). Setninger av denne typen har sirkulert, blitt lånt og brukt av såpass mange og så mange ganger at folk flest ikke lenger vet akkurat hvor setningen stammer fra. *Ars longa, vita brevis*, setningen slik vi kjenner og bruker den, er altså selv tatt ut av en større sammenheng: Den vanlige bruken i dag referer til ”den skjønne kunsten”, ikke til legekunsten, slik det opprinnelig var ment fra Hippokrates’ side (Grøtta 2009: 33). Men – som ordspråk flest er dette sitatet med tiden blitt løsrevet fra sin opprinnelige kontekst i så stor grad at man neppe kan forvente at mannen i gata får med seg den intertekstuelle referansen. For dem som likevel kjenner til den opprinnelige visdomssetningen, gis sitatet en ekstra brodd. Men uansett spiller sitatet på den ordspråklige setningen som er kjent for de fleste, i alle fall blant *margs* lesere. I likhet med andre korttekster formidler den lille teksten ”maksimalt innhold i minimal form” (Grøtta 2009: 32).

Leseren gjenkjenner teksten samtidig som hun registrerer at setningen på forsiden av *Sjalet* er forandret: Forvridningen gjør den til en parodi på originalen. Omskrivningen medfører et forventningsbrudd og fungerer dels forvirrende, dels lekende. Det timelige livet består, mens den evige kunsten er byttet ut og erstattet med løgnen. Sitatet har fått form av en overlevelsesstrategi: Løgnen er ikke bare en mulighet, men en *nødvendighet*.

*Sjalet* er todelt og består av en kort del, ”Sjalet”, og en lengre del, ”Rosa”.<sup>59</sup> Handlingen i førstnevnte utspiller seg i en utrydningsleir i Polen under Andre verdenskrig. Rosa Lublin er mor til spedbarnet Magda, og tante til tenårings Stella. Sentralt i fortellingen står sjalet. Tøystykket blir brukt for å gjemme den lille datteren. Rosa vet at om babyen blir oppdaget, blir hun drept. Sjalet skjuler og verner om barnets liv, i bokstavelig forstand, men har også andre funksjoner: I mangel av morsmelk blir sjalet substitutt for mat da Magda kan sutte på stoffet for å døyve sulten. I tillegg representerer det andre mangler som varme, trygghet, trøst og lek, og symboliserer samtidig noe hverdagslig og relativt ordinært i en ellers uutholdelig situasjon. Sjalet beskrives blant annet som både ”et rede” og ”[et lite hus] av sjalets viklinger” (12). Både rede og hus er steder som symboliserer beskyttelse og trygghet.

---

<sup>59</sup> Verkets to deler ble i utgangspunktet utgitt i *The New Yorker* som frittstående noveller, ”Sjalet” (1980), og ”Rosa” (1983). På engelsk omtales de som henholdsvis (*short*) *story* og *novella*. Gyldendal på sin side omtaler kun førstnevnte som novelle, mens andre del som minroman. Begge tekstene er uansett såpass korte at selv sammenlagt faller de knapt inn under romansjangeren.

Sjalet viser seg å ha en dobbelhet knyttet til seg. I fortellingens første del er det livgivende: Det er nødvendig for å holde Magda i live, da det både skjuler barnekroppen og demper gråt og annen lyd. Samtidig ender det med å være dødelig, da det blir årsaken til den lille jentas død. En sjalu Stella stjeler sjalet angivelig for selv å kunne varme seg. En vakt oppdager Magda på leting etter tøystykket og kaster henne mot strømgjerdet som omgir leiren.

I annen del møter leseren Rosa igjen, drøyt 30 år senere. Der ”Sjalet” tematiserer opplevelsene *under selve Holocaust*, tar ”Rosa” opp det vanskelige livet *etterpå*. Rosa, nå en godt voksen kvinne, har emigrert til USA og lever et slags liv i Florida. Hun har flyttet dit etter å ha gått berserk i sin antikke speilforetning i New York og etterlatt den fullstendig smadret. Fornuften og livets realiteter, galskapen og virkelighetsflukten eksisterer side om side. Rosa er sannsynligvis psykisk syk, men ikke under behandling. I begge historiene er skillet mellom fantasi og virkelighet utflytende, så vel for leseren som for Rosa. Hele romanens første del bygger altså på Rosas mulighet til å skjule datteren i månedvis ved hjelp av et sjal, ”et magisk sjal” (13), hvilket i seg selv grenser til det fantastiske. Rosa lider i tillegg av en rekke vrangforestillinger. Blant annet påstår hun at de er tre overlevende fra hennes familie: hun selv, niesen Stella og datteren Magda. Men – det er bare i morens sykelige ønsketenkning at Magda arbeider som professor i gresk filosofi ved Columbia-universitetet i New York (56). Moren skriver hyppig brev til datteren: ”sin friske datter, sin datter som verken led av meget svak puls eller anemi” (56). Men som leseren vet fra bokas første del, er ikke Magda lenger i live. Spørsmålet er hvorvidt den maniske brevskrivningen er en form for egenerapi, eller kun et symptom på hennes sykdom.

Sjalet blir igjen sentralt. I ”Sjalet” både ga og tok det liv. I ”Rosa” symboliserer det i utgangspunktet datteren og tapet av henne. Niesen Stella bor i New York og er i besittelse av sjalet som Rosa desperat ønsker å få tilsendt. Stella er bevisst Rosas forhold til sjalet, hun vet at tanten går ned på kne, tilber, omfavner og kysser det, ja, at tøystykket fungerer nærmest som relikvie. Rosa omtaler det som ”denne dyrebare levningen fra din [dvs. Magdas] hellige spedbarnstid” (58). Hun vokter og beskytter sjalet, slik en mor beskytter sitt barn. For eksempel insisterer Rosa på at pakken med sjalet må sendes rekommandert, slik at det blir ekstra forsiktig behandlet og ikke risikerer å komme bort. Sjalet blir i denne sammenheng livgivende for Rosas innbilning av at datteren ikke er død, og Stellas forsøk på å holde det borte fra henne kan ses som et forsøk på å holde (sinns)sykdommen i sjakk. De to slektningene, Rosa og Stella, representerer svært ulike holdninger til håndteringen av livet etter *Holocaust*, en erfaring de tross alt deler.

Forsidesitatet uttales av en eldre herre ved navn Simon Persky, også han polsk jøde, nå bosatt i Florida. I motsetning til Rosa dro han fra hjemlandet lenge før jødeutryddelsen startet, og han er dermed ikke preget av eller et offer for *Holocaust* slik hun er det. En dag på vaskeriet tar en kontaktsøkende Persky kontakt med en skeptisk og uvillig Rosa. Han skravler i vei og vil åpenbart gjerne innlede et bekjentskap. Rosa stritter. Han oppsøker henne hjemme medbringende smultringer, og hun inviterer ham motstrebende og halvveis uvillig inn:

'Jeg hadde tenkt vi skulle spise dem i bilen, men dette er ordentlig fint, koselig. Du har det koselig her, Lublin.'

'Trangt,' sa Rosa.

'Jeg opererer med en annen teori. Alt du kan beskrive på en dårlig måte, en god måte også. Velger du den gode måten, går det bedre.'

'Jeg liker ikke å lyve for meg selv,' sa Rosa.

'Livet er kort, vi er alle nødt til å lyve. Si meg, har du papirservietter? Det gjør ikke noe, hvem trenger dem. Tre kopper! Snakker om flaks; vanligvis når et menneske bor for seg selv, har de ikke så mange. Se, vaniljeglasur, sjokoladeglasur. Og to uten. Foretrekker du med glasur eller uten? Så pene teposer, de var flotte. Ser du nå, Lublin? Alt er fint!'

Han hadde dekket bordet. For Rosa fikk det den kroken av rommet til å virke ny, som om hun aldri hadde sett den før (76).

Perskys livlige personlighet og hans kvikke kommentarer besørger en nærmest komisk fremtoning, som står i sterk kontrast til Rosa. For ham fremstår livet i all hovedsak som enkelt, og hans livssyn er til tider nesten provoserende ukomplisert. Hans visdomsutsagn etterfølges av noe så hverdagslig og trivielt som å etterspørre papirservietter til de fete smultringene, for så videre å kommentere Rosas kopper og teposer. Persky ser at livet selvsagt kan beskrives "på en dårlig måte", og erkjenner dermed dets ubehageligheter. Samtidig peker han på det faktum at man som menneske har valgmuligheter. Man kan *velge* å beskrive og anse livet "på en god måte", selv om det innebærer å ty til løgn. I tillegg er han langt mer opptatt av "her og nå" enn "den gang da". Persky representerer det aktive mennesket som for Rosas del har vært fraværende, hennes erfaringer fra konsentrasjonsleiren tatt i betraktning. Jeg sikter til all form for tvang, ordre og overgrep hun har blitt utsatt for, da kanskje særlig hennes avmakt i og med drapet på datteren og maktesløsheten hun opplever idet hun passivt bevitner drapet. Rosa og Perskys livssyn er rake motsetninger. Rosa hevder at "'Stella er en selvbedrager. Hun vil stryke ut minnene'" (79). Rosa på sin side ønsker å frembringe dem, særlig minnet om datteren. Hun vil bli i sorgen. Persky er en forkjemper for løgnen, men bare når den fører noe godt med seg: "'Noen ganger er du nødt til å glemme litt,' sa Persky, 'hvis du vil få noe ut av livet.'" (79). Som pragmatiker aksepterer han løgnen som nødvendig for et godt liv, men ikke løgnen slik Rosa bruker den. Hun dikter opp en levende datter, bevisst eller ubevisst, men sier samtidig at hun ikke liker å lyve for seg selv. Persky

mener at man har et valg med hensyn til hvordan man ønsker å leve, og at Rosa dermed kan velge å ha, og leve, et liv, fremfor å se det som noe som er blitt frarøvet henne: ”[Persky:]’Du har ikke et liv?’ [Rosa:]’Tyver tok det’” (42). Og det livet hun eventuelt måtte ha, synes hun å leve inautentisk. Eksempelvis presenterer hun seg for Persky med invertert ordstilling, som ”Lublin, Rosa” (33). Hun ser på navnet sitt som et redskap som brukes av praktiske grunner, for eksempel til å fylle ut søknadsskjemaer. Måten hun presenterer seg på kan også være spor fra fortiden; i konsentrasjonsleiren har identiteten blitt visket ut. Andre tegn på at hun fremdeles lever 30 år tilbake i tid, er måten hun assosierer på: I Rosas hode blir en stripete kjole forbundet med fangedrakter (48), en innhegnet strand med port blir til piggrådgerde, og elskende menn(esker) på stranda transformeres til menneskehauger (66f). Paradoksalt nok er det Persky, tross hans syn på løgnen som en nødvendighet, som forsøker (og kanskje lykkes i) å realitets- og virkelighetsorientere Rosa: ”Du er ikke i en leir. Det er over. For lenge siden er det over. Se deg rundt, du vil se mennesker” (80).

## 4.2 En konkurrerende lesning

I tillegg til romanens forsideitat, som jeg har sjangerbestemt som sentens, er romanen også utstyrt med en epigraf. I motsetning til forsideteksten finnes denne både i den amerikanske og norske utgaven, begge steder i tysk original: ”dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith”. Ozick selv må antas å stå bak både valg og plassering. Det oppgis også hvor teksten stammer fra: Den er et sitat fra den tysk-jødiske dikteren Paul Celans (1920–1970) dikt ”Todesfuge” (1948), på norsk gjendiktet under tittelen ”Dødsfuge”. Diktet regnes blant hans mest berømte og har *Holocaust* som både motiv og tema. Av de fire epigrafiske funksjonene Genette peker på, er særlig nummer tre interessant i denne sammenheng, nemlig *hvem* epigrafens forfatter er (Genette 1997: 158f). I dette tilfellet er det altså snakk om en av hovedskikkelsene innen etterkrigstidens lyriske diktning. For mange litteraturkjennerere representerer han et forsøk på å sette ord på det ubeskrivelige. I tillegg var Celan jøde, i likhet med både Ozick selv og hennes hovedpersoner. Man behøver ikke kjenne Celans dikt i detalj for likevel å forbinde ham med disse elementene som så blir hengende over romanen.

De to kvinnenavnene i epigrafen kan i seg selv vekke assosiasjoner. De to verselinjene er på norsk gjendiktet av Øyvind Berg til: ”ditt gygne hår Margarete / ditt askegrå hår Sulamith” (Celan 1983: 12f).<sup>60</sup> De to knyttes av kommentatorene gjerne til henholdsvis

---

<sup>60</sup> ”Todesfuge” har også blitt gjendiktet til nynorsk, av Olav H. Hauge.

Goethes uskyldsrøne Gretchen fra *Faust*, og bruden fra Salomos høysang i Det gamle testamentet (Høys 6,13; Berg 1983: 113). Her er altså den ariske og den jødiske kvinnen stilt opp mot hverandre. Margarete/Gretchen fungerer som representant for tysk kultur da hun har sitt opphav i et av tysk litteraturs hovedverk: Goethes *Faust*. Sulammit på sin side representerer det jødiske folket, Guds utvalgte, da hun opptrer i jødernes religiøse litteratur. Celan skal ha vært svært spaltet mellom de to kulturene, den tyske på den ene siden, og den hebraiske på den andre (Appelfeld 2003: 6). De to navnene har begge hvert sitt adjektiv knyttet til seg som beskriver kvinnenens hår: ”gylne” og ”askegrå”. Margaretes hår skinner og kan anses som opphøyet, i motsetning til Sulammits hår hvis beskrivelse raskt assosieres med *Holocaust* (av gr. ”brennoffer”) i og med brenningen og tilintetgjørelsen av seks millioner jøder. I diktet (og i mye litteratur etter krigen) overskrides grensen mellom det vakre og det grusomme. Kunst og *Holocaust* har i seg selv vært to motsetninger som mange har ment ikke lar seg forene. Celan var ikke blant dem (Appelfeld 2003: 9). Det tyske språk og den tyske kultur gikk fra å bli ansett som humanistisk og vakker, til å representere grusomhet, lidelse og død. Diktet har en slik dobbelhet i seg, understreket i tittelen som viser til det uutholdelige dødsarbeidet i leirene som ble akkompagnert av nydelig klassisk musikk (Appelfeld 2003: 10ff).

Også i *Sjalet* er det hårfine balanse ganger mellom motsetningspoler: det grusomme og det vakre, sorg og glede, i tillegg til løgn og sannhet, fornuft og galskap. Et eksempel, som illustrerer estetiseringen av grusomhetene, er beskrivelsen av Magda som blir oppdaget idet hun leter etter sjalet. Hun er 13 måneder og har så vidt lært å gå, men lager ingen lyder, noe som engster Rosa. Morens enorme glede over datterens (nesten) første skritt og den lilles gledeshyl som konstaterer at hun slett ikke er stum, er mikset sammen med det skrekkelige som er i ferd med å skje. Det vonde og det gode er vevd sammen og oppstår på samme tid:

Magda stavret av gårde på de små strekbena som vinglet hit og dit, og lette etter sjalet; strekene nølte ved brakkeåpningen, der lyset begynte. Rosa så det og styrtet til. Men Magda var allerede ute på plassen foran brakkene, i det deilige lyset. [...] Rosa skjønte at i dag kom Magda til å dø, og samtidig løp en fryktelig glede gjennom Rosas hender; fingrene brant, hun var forbløffet, febrilsk: Magda, i solen, svaierende på strekbena, hylte. [...] ’Maaaa –’ Det var den første lyden Magda hadde sluppet ut av strupen siden Rosas brystvorter tørket inn. ’Maaaa ... aaa!’ Igjen! Magda svaie i den farlige solen på appellplassen, vinglet på slike ynkelige, skjeve små legger. Rosa forsto. Hun forsto at Magda sørget over tapet av sjalet, hun forsto at Magda kom til å dø (15ff).

Der eksempelvis melken (”daggrymelk”) hos Celan er ”svart” (fremfor hvit), går sollyset hos Ozick fra å være ”det deilige lyset” til å bli ”den farlig solen”. Andre eksempler på dobbelhet, det motsetningsfylte og de raske skiftingene hos de to, er sjalet som går fra

livreddende til dødelig og den tyske klassiske musikken som med ett (i og med krigen) representerer de mest umenneskelige handlinger. Magdas runde mage er ikke rund og god som hos småbarn flest, den er ”tykk av luft” (13). Magda antydes å være resultatet av en voldtekt (60) og har dermed i seg både det jødiske og det tyske/ariske. Magdas hår beskrives som ”glatte hårfjon nesten like gule som stjernen på Rosas kåpe”. Mor og datter, uunngåelig knyttet til hverandre, utgjør de to motpolene: det jødiske og det ariske/tyske, representert gjennom det gygne og/eller gule. De to blir en slags parallell til Celans to kvinner: den jødiske og den tyske stilt opp mot hverandre. Referansen til Celans dikt understrekes ytterligere av Rosas ”gylne” opphøyelse av datteren: Hun beskriver Magdas hår som ”gult som smørblomster” (88) og hennes kjæleavn på datteren er eksempelvis ”min gule løvinne” (56), ”Solens beger” (66) og ”min gule blomst” (60 og 89). Også askemotivet som finnes hos Celan opptrer hos Ozick: ”den fæle vinden med svarte flak i” (15), ”den askeflekke vinen” (16), ”Store askeflak lå i vasken: svart løv” (56). Og slik melken er svart hos Celan, er ikke bare asken, men også sengen det hos Ozick: ”Sengen var svart, like svart som Rosas vilje” (26). Begge deler forbindes vanligvis med noe rent, hvitt og trygt – Aharon Appelfeld spør treffende: ”Kan det tenkes noe mer moderlig, mer hjemlig og mer tillitsvekkende enn melk? Men når melken blir forurenset og er svart og giftig, da rokkes det ved all tillit” (Appelfeld 2003: 10). Utsagnet har også gyldighet for beskrivelsen av Rosas seng, som kan sies å representere ikke bare hennes ødelagte seksualitet, men også andre intimsøner som nazistene har invadert.<sup>61</sup>

Både Celan og Ozick vrenger det trygge og varme og forvandler det til noe utrygt og ondt. Det hver av dem holder aller mest kjært, henholdsvis den tyske kulturen og datteren, er ”født” av fienden.<sup>62</sup> Ingenting er verken bare vondt eller bare godt, men ofte begge deler samtidig. Filosofen Adorno var blant de første til å gi uttrykk for at diktningen (og særlig poesien) ikke kunne anvendes til å formidle de overlevendes erfaringer. Spesielt kjent er han for utsagnet: ”Å skrive poesi etter Auschwitz er barbarisk” [min oversettelse] (Adorno 1983: 34). Adorno og flere med ham mente det ikke skulle være mulig å ”blande estetikk inn i det grufulle” (Appelfeld 2003: 9). Celan og Ozick synes begge å gå imot et slikt syn. De forsøker å beskrive nettopp opplevelser regnet som ubeskrivelige, og estetiserer dermed de mest grufulle handlinger – Celan *Holocaust* generelt, Ozick mer spesifikt gjennom en mors tap av sitt barn.

---

<sup>61</sup> Billie J. Jones er særlig opptatt av Rosas seksualitet som et sentralt tema i romanen (Jones 2002: særlig s. 75f).

<sup>62</sup> Billie J. Jones påpeker også det ironiske i at det er en arier som både gir og tar Magdas liv (Jones 2002: 74).

Romanens første motiv er *Holocaust* og jødeutryddelsen under Annen verdenskrig, og livet etterpå. Rosa hevder at Persky ikke kan skjønne hennes historie når han selv ikke har vært offer for masseutryddelsen, slik hun har: ”Du var ikke der. Bare på film har du sett” (79). Hennes erfaring kan dermed umulig begripes av en utenforstående. Ved å la et sitat som nettopp *ikke* tar opp i seg denne erfaringen pryde omslaget, men som snarere har ordene ”livet” og ”alle” i seg, fremheves bokas universalitet fremfor dens historiske betingelser. Visse setninger har ”en verbal og syntaktisk minimalisme der alle unødige småord er rensket bort, og der presensformen (gnomisk presens), den nøytrale utsigelsesposisjonen og den manglende konkretiseringen av tid og sted bidrar til setningens allmenngyldighet” (Grøtta 2009: 35). Sitatets tema, sammen med tidsformen, signaliserer en slags evig gyldighet. Dette gjelder ”oss alle sammen”, da nettopp livet er en ting alle mennesker har felles. En læresetning eller oppfordring om hvordan man best takler tilværelsen, treffer bredere enn referansen til en opplevelse som kan forstås kun av innvidde. Forsidesitatet er med på å gjøre subjektets ”lille” opplevelse (det private), universell.

Karin Holter skriver i sin avhandling *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner* (1990) om romanåpningers funksjoner. Blant annet påpeker hun hvordan ”et første avsnitt, den første beskrivelsen, kan romme romanens problematikk ’i et nøtteskall’ – tematisk, strukturelt og tonalt” (Holter 1990: 56). I *marg*-bøkene tilfelle er det for sidesitatet som fungerer som tekstens åpning. Det er sitatet som inviterer til å gi oss romanen i et nøtteskall. Man kan holde en slik nøtteskall-teori opp som et ideal for å teste hvorvidt romanens for sidesitat fungerer eller ikke. I *Sjalets* tilfelle er sitatet en ironisk vri på en kjent setning, en form som kan sies å matche romanens form: Begge har de på sett og vis modernistiske elementer: sitatet i og med dets lille brudd med forventningene, i tillegg er selve grepet i seg selv nytt og uventet. Romanen representerer på sin side et brudd med den store fortellingen, da den består av to separate fortellinger der den lengste inneholder flere brev, samtidig som språket ofte er både utflytende og fragmentarisk med en stil som kan tenderer mot en indre monolog. Tematisk tar Ozick for seg angst, uro og pessimisme, samt utilpasshet i verden og manglende fremtidstro, med andre ord modernistiske nøkkeltemaer.

Romanens for sidesitat og Celan-epigrafen trykt på side 5, motstående kolofonsiden, inviterer til to konkurrerende lesninger av hovedteksten. De gir uttrykk for en henholdsvis optimistisk og pessimistisk holdning til livet etter katastrofen og ødeleggelsen. Romanen sett i lys av og som en utskrivning av Celans ”Dødsfuge”, inviterer til en dyster lesning av slutten. Ikke bare er teksten plassert slik at den betinger lesningen. Det finnes som kjent også flere



allusjoner til diktet, blant annet ved at begge tekstene stiller det jødiske og ariske opp mot hverandre. Det er derfor rimelig å anta at dikt og roman ikke står i motstrid til den andre, men snarere finnes det sterke indikasjoner på det motsatte. Celans dikt er en skildring av *Holocaust* i all sin grusomhet, og åpner ikke opp for forsonende elementer eller helbred. Rosas galskap blir sånn sett å regne som nærmere psykosen enn nevrosen, og følgelig langt unna helbredelsen.

Den alternative lesningen står forsidesitatet for. Denne teksten legger føringer for romanen som signaliserer en langt mer håpefull slutt. Romanens amerikanske resepsjon viser at teksten åpner for varierende tolkninger: helbredelsen er til stede, men også galskapen og det syke sinnet. Amy Gottfried påpeker flere steder det motsetningsfylte i Ozicks tekst. I tillegg hevder hun at den avsluttes i uvisshet: "uncertainly, in a gray zone between healing and a gesture of madness" (Gottfried 1994: 47). Gottfried påviser også Simon Perskys innvirkning på Rosa. Susanne Klingenstein legger stor vekt på den jordnære Persky som i løpet av teksten vil bringe Rosa tilbake til hverdagen: "into the realm of ordinary life" (Klingenstein 1992: 163). Helt avslutningsvis i romanen ringer telefonen. Disse avslutningstonene ser Klingenstein som en varslings, ikke bare av Persky *in persona*, men også ham som representant for det ordinære livet (Klingenstein 1992: 167), et liv hinsides galskapen. Dette synet deler hun med Joseph Lowin som også anser den ringende avslutningen som et fremtidsvarsel: "a future which contains Persky's version of life" (Lowin 1987: 112). Verdt å nevne er hvordan Klingenstein hevder at boka ikke bare er rørende, men også "one of Ozick's [...] funniest fictions" (Klingenstein 1992: 162), og bemerker dermed romanens komiske elementer. Likevel tar hun samtidig for seg eksempelvis språkets fragmentariske karakter som understreker Rosas følelse av tilværelsens manglende orden og mening (Klingenstein 1992: 164). Også Billie J. Jones, som er særlig opptatt av tøyets symbolverdi hos Ozick, gir Persky stor plass i sin lesning. Jones mener Rosa åpner seg opp for ham og gir av seg selv, også seksuelt. "Persky helps to untangle her life", slår hun fast (Jones 2002: 76). Cheryl Alexander Malcom, som i stor grad undersøker Rosas forhold til sin jødiske identitet, betegner Persky som en katalysator som setter i gang en prosess og transformasjon i henne. Et eksempel hun holder frem som tegn på et friskere sinn, er hvordan Rosa endelig tillater Persky å komme opp på rommet sitt. Ifølge Malcolm presenterer teksten denne handlingen som sunn: "an act of sanity" (Malcolm 2002: 125). Rosa fronter virkeligheten og følger Perskys råd, dermed kan hun bevege seg fremover (Malcolm 2002: 133). S. Lillian Kremer på sin side nevner ikke Persky overhodet, men er desto mer opptatt av romanen som én blant flere som kan minne om

psykiatrisk litteratur, idet den tematiserer både paranoia, mistenksomhet, følelsesmessig isolasjon og avstand illustrert ved Rosas motstand mot emosjonell kontakt (Kremer 1992: 158). Kremer er generelt opptatt av Rosas psyke og mentale helse. Hun viser hvordan hennes atferdsmønster illustrerer en overlevende ute av stand til å ”fullføre” sorgprosessen. Dermed eksisterer Rosa i nåtiden, men *lever* i fortiden (Kremer 1992: 160).

Hva angår den norske resepsjonen, i form av avisanmeldelser, tegner også denne et bilde av en roman fylt av dobbelhet, med stort innhold og bredt tolkningsregister. Aftenposten og Dagsavisens anmeldere legger liten vekt på avslutningen og eventuelt håp og forsoning, mens både Bergens Tidene og Dagbladet i større grad åpner for en form for vendepunkt og forløsning, tross tvetydigheten. Bare Dagbladet nevner Celan-epigrafen (men som epitet!). Klassekampens anmelder trekker frem at det også finnes noe universelt og allmennmenneskelig ved Ozicks roman, mens NRK hevder at tross *Holocaust*-motivet er den ikke ensidig svart, men innehar tragikomiske elementer. Alle anmelderne trekker likevel frem tekstens blytunge tematikk.<sup>63</sup>

Ozicks tekst synes med andre ord å ha i seg en dobbelhet som innbyr til flere tolkninger: en ”positiv” gruppe som heller mest mot det håpefulle, og en annen gruppe i større grad samlet omkring håpløsheten. At Gyldendal dermed fronter den ene fremfor den andre, kan bidra til en avklaring: en favorisering av lesning på bekostning av en annen. Med Rosas traumer tatt i betraktning, traumer som innebærer langt mer enn tapet av et barn, virker Perskys inntreden og effekt på Rosa som en litt for enkel vei ut av galskapen. En forlengelse av denne problemstillingen er hvorvidt Rosa er klar over sine vrangforestillinger og sin galskap, med andre ord sin livsløgn. I ett av de mange brevene til datteren avslører hun hvordan hun ”forstiller seg” overfor Stella: ”For å roe ned galskapen hennes [Stellas], for å få fred, later jeg som om du er død” (59). ”Jeg forteller Stella det hun liker å høre. Barnet mitt, omkommet. Omkommet” (69). Hun spiller ikke gal, hun ”spiller” frisk. Avsløringen røper dermed løgnen hun selv tror på. Likevel skjer det noe i løpet av teksten. Tross sin galskap, lar Rosa seg påvirke av Persky og det hans person representerer. Romanen gir neppe et løfte om helbredelse, men heller at Persky, en som ”er vant til gale kvinner” (93), om ikke annet kan tilføre sitt vennskap. Perskys bekjentskap, kombinert med gjenforeningen med sjalet, fungerer i noen grad forløsende og frigjørende. Løgnen er i *Sjalet* snudd fra kun å assosieres med noe

---

<sup>63</sup> Jeg har kun tatt for meg anmeldelser i norske dagsaviser i og med boklanseringen. Anmelderne er: Aftenposten: Svein Johs Ottesen, Dagsavisen: Jørgen Alnæs, Bergens Tidene: Rolf Enger, Dagbladet: Tom Hovinbøle, Klassekampen: Runo Isaksen, NRK: Anne Cathrine Straume. Se også litteraturlista.

negativt til å være Rosas måte å håndtere alle sine erfaringer på, og dermed bedre mestre livet. Løgneren foretrekkes. Den fremstilles som et nødvendig onde.

Det er altså i hovedsak *to* lesninger som romanen legger opp til: på den ene siden: håpløsheten som er i tråd med Celans dikt. På den andre: håpet, der løgneren er medisin. Til tross for de to mulighetene synes sistnevnte å veie tyngst. Hovedgrunnen til dette skyldes tekstens plassering, som kjent i fete typer på bokas forsideomslag. Celan-epigrafen derimot, plassert i små typer mellom kolofonside og hovedtekst, kan lett overses og/eller leses raskt for så å glemmes. Spørsmålet er om ikke Gyldendals markedsføringsstrategi blir et effektivt bidrag til den ene lesningen. Selvsagt er en slik tolkning fremdeles en mulighet selv uten Gyldendals grep, hvilket både den utenlandske og den norske resepsjonen tyder på. Likevel favoriserer *marg*-utgaven en langt mer positiv og håpefull lesning av en bok som i vel så stor grad kan leses som en fremstilling av håpløsheten som følger etter det umenneskelige millioner av mennesker ble ofre for. En slik tolkning bør ikke underkjennes. Med tanke på at forsidesitatet stammer fra Persky, får det den konsekvens at hans innflytelse på Rosa muligens tillegges større betydning enn det er grunnlag for. Det er mer enn rimelig å anta at han som et nytt bekjentskap i hennes liv knyttes til et slags vendepunkt. Men hans rolle i teksten oppleves som desto mer betydningsfull i og med at hans ord både introduserer, ligger over teksten underveis og avslutter den, da den er der hver gang man lukker boka. Forlaget har med andre ord gjort Persky til en svært vesentlig del av lesningen av romanen. Ved å holde forsidesitatet opp mot de to hovedlesningene av *Sjalet* mener jeg at nøtteskall-teorien ikke fungerer: Nøtteskallet i denne sammenheng rommer bare en del av, ikke *hele* romanens problematikk. Forsidesitatet gir mest plass til den lettere, lysere, håpefulle og kanskje mer behagelige lesningen av Ozicks tekst.

Denne analysen er opplagt kun en eksempelanalyse. Det finnes utvilsomt andre varianter blant *margs* 19 resterende utgivelser og forsidesitater. Men på bakgrunn av lesningen jeg har gjort, virker det desto mer interessant å spørre seg: Hva ville tilsvarende analyse av de andre utgivelsene ha vist? Rimeligvis finnes det også der konkurrerende lesninger som skyldes forlagets føringer på hovedteksten.

## 5 Avslutningsvis

Den norske trenden som har eksistert siden lanseringen av *Den gule serie* i 1929 – å publisere oversatt skjønnlitteratur i serier – ser ikke ut til å være forbi.<sup>64</sup> Våren 2009 lanserte Gyldendal serien *xs*, *margs* arvtaker og forlagets nyeste satsningsprosjekt innenfor området oversatt litteratur. Janneken Øverland står bak også denne serien, som ble åpnet med fire bøker: Slavenka Drakulics *Frida – et selvmords anatomi*, Daniel Kehlmanns *David Mahlers tid*, Salwa Al Neimis *Honningbeviset* og Mario Vargas Llosas *Brev til en ung forfatter*.<sup>65</sup> Også *xs* har fått sin egen programerklæring, trykket på innsiden av bøkens omslag:<sup>66</sup>

*xs*-serien starter våren 2009 med fire bøker. *xs*-serien rommer originale, ikke-sjangerbundne prosabøker som tar inn nye perspektiver, tanker og språklige bilder i norsk litteratur. Serien vil romme oversatte romaner, noveller, essays, memoarer, kortere prosatekster og overgangsformer mellom alle disse. Felles for bøkene er det innovative, det at leseren aldri har møtt akkurat en slik bok tidligere. *xs* – eksess – kan stå for overskridelse og avvikelse, det som går ut over det vanlige. Men *xs* kan leses som både ekstra stor og ekstra small, og vi tar denne dobbelheten med inn i serien. Formelen *xs* finnes dessuten for et ertsmineral med metallisk glans, pyrrhotitt (Fe<sub>1-x</sub>S) (Bakre innbrett).

Tonen i erklæringen minner om den som presenterte *marg*. I den grad *xs* faktisk skiller seg fra sin forgjenger, er det for det første ved å bedrive gjenbruk: Erdogan ble faktisk utgitt i *marg*, men da som helt fersk i norsk sammenheng. Også Llosa og Kehlmann er fra før av kjente navn i norsk sammenheng. Gyldendals nyeste satsning er altså ikke opptatt av hvorvidt forfatterne er uetablerte. Selve utgivelsene baserer seg nok en gang på tekster av høy litterær kvalitet, det vil si som krever trenede lesere. Men der *marg*-utgivelsene besto av bare romaner og noveller, innlemmer *xs* også andre sjangre, gjerne de som ikke så lett lar seg plassere, men gjerne overskrider de tradisjonelle grensene. I tillegg skiller *xs*' utforming seg fra *margs* ved nettopp ikke å ha et tekst-, men bildebasert omslag.<sup>67</sup> Formatet skiller også: *xs* er i motsetning til *marg* mindre enn standard romanformat. I tillegg er alle de hittil syv *xs*-utgivelsene forholdsvis tynne. Gyldendal, som selv synes de har en forpliktelse til å utgi den ukjente

---

<sup>64</sup> Verdt å nevne er også Solums serie for oversatt litteratur, *Fabula* (1997–), med ”leseropplevelsen” i sentrum: ”I denne serien vil forlaget presentere sentrale romaner fra det tyvende århundre, verker som i tematikk og form utfordrer og fornyer” (Solum 1997).

<sup>65</sup> I mai 2010 utkommer tre nye *xs*-titler: Asli Erdogans *Den mirakuløse mandarin*, Stendhals *Selvopptatte memoarer* og *Morels oppfinnelse* av Adolfo Bioy Casares.

<sup>66</sup> En variant av programerklæringen er også å finne på Gyldendals hjemmeside der serien og de ulike utgivelsene presenteres <[http://gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og-noveller/XS/\(language\)/nor-NO](http://gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og-noveller/XS/(language)/nor-NO)>.

<sup>67</sup> Janneken Øverland bekrefter en slik påstand: ”Fordi [marg-omslagene] var tekstbasert[e], valgte vi denne gangen å fokusere på ikke-tekst. Altså bare tittel og forfatter, men gjøre seriepreget tydelig, selv om vi laget oss selv den friheten det er at dette magebindet kan flyttes opp og ned på siden, slik at det blir bevegelse i estetikken etter hvordan bildeelementet passer inn” (E-post 20.04.10).

oversatte litteraturen, konsentrerer seg altså også om de *fysisk* små utgivelsene: Det er ikke lønnsomt å produsere små opplag. At bøkene ikke er så omfangsrike er dermed kynisk sett en fordel.

I innledningskapittelet påpekte jeg i hvilken grad serietittelen *marg* i praksis ikke synes å ekskludere noe, men snarere inkluderer ”alt” mellom de to polene modernisme og realisme. Noe av det samme synes *xs* å gjøre, idet forlaget argumenterer med at seriens tittel både kan stå for ”ekstra stor” og ”ekstra small”, også disse to ytterpunkter som gjør serierammen svært vid. Både Dagbladet og Morgenbladet anmeldte det nye tilskuddet på seriehimmelen under overskriftene (henholdsvis) ”Serie som spriker” og ”Uten fokus”. En slik kritikk er forståelig nok: Et av seriekonseptets hovedproblemer er nettopp å konstruere et fellesskap mellom bøker som i utgangspunktet er helt fremmede for hverandre. Det er likevel tydelig at også i og med *xs*-konseptet har Gyldendal forsøkt å la bøkene ha et felles fundament, et samlingspunkt: ”Felles for bøkene er det innovative, det at leseren aldri har møtt akkurat en slik bok tidligere” (programerklæringen). Bøkene skal være såpass banebrytende at leseren aldri før skal ha støtt på en lignende utgivelse, dette til tross for at denne serien, i likhet med *marg*, henvender seg til erfarne lesere, ikke nybegynnere.

Utseendemessig er det designer, forfatter og prisvinner Stian Hole som har fått æren av å gi seriens fysiske utforming et helhetlig preg. Ved å velge seg Hole som kvalitetsstempel og garantist vil forlaget signalisere en korrespondanse mellom hans kunstneriske uttrykk og høyt ansette design, og tekstenes høye litterære kvalitet. Utgivelsene er alle ikledd et smussomslag i hver sin klare, sterke farge. På fronten har hver bok fått en egen illustrasjon. I tillegg har de alle en mavebindimitasjon som omslutter hver bok, der boktittel, serie- og forfatternavn er plassert, et grep nærmest for å hindre at teksten blander seg inn i det kunstneriske uttrykket som fyller selve *coveret*. Som i tilfellet *marg* tar ikke forlaget i bruk de standardiserte markedsføringsstrategiene som inneholder forfatternavn og ”bombe-bruk”. Omslaget viser snarere til det kunstuttrykket enhver bokutgivelse ideelt sett skal være, fremfor å assosieres med det Bourdieu formulerer som ”økonomiens vulgære behov” (Bourdieu 1991: 5). Tross de ulike strategiene, synes selve litteraturen å være mer eller mindre av samme karakter. Under den påklistrede merkelappen, det være seg *marg* eller *xs*, sitter man til syvende og sist kun igjen med litteratur som befinner seg i *mainstreamens* høyere sjikt. Forlagets ønske er selvsagt å fremstille hver nye serie som noe som skiller seg radikalt fra forgjengeren, gjemt bak et nytt bumerke *à la* ”*xs*” eller ”*marg*”. Tendensen går i retning av å velge seg et begrep med en rekke konnotasjoner som litteraturen kan spille opp i

mot.<sup>68</sup> Men samtidig som hver serie (liksom) skal representere noe nytt, henviser forlaget mer enn gjerne til sin serietradisjon som bekrefter forlagets kompetanse på feltet. I tillegg blir tidligere *marg*-tilhengere forhåpentligvis lesere også av den nye serien. Spørsmålet blir hvorvidt innholdet stadig vekker er det samme, mens det kun er merkelappen som er ny og oppdatert. De vil alle selge seriøs utenlandsk litteratur med ambisjoner, som hovedsakelig befinner seg i Bourdieus felt for begrenset produksjon: ”et system som produserer kulturvarer objektivt bestemt for et publikum bestående av produsenter av kulturvarer” (Bourdieu 1991: 6). Ifølge Bourdieus *resonnement* mister litteratur som tilhører feltet for begrenset produksjon sin aura og/eller status ved å selge for mye:

Intellektuelle og kunstnere ser alltid med mistenksomhet – skjønt ikke uten en viss fascinasjon – på verker og forfattere med strålende suksess, av og til i den grad at de ser jordisk fiasko som en garanti for salighet i det hinsidige: Én av årsakene er at innblandingen fra ”det alminnelige publikum” truer feltets krav om monopol på kulturell ”signing” (Bourdieu 1991: 7).

Mye tyder på at dette kan stemme. Forlaget står dermed overfor et salgsdilemma: Man ønsker å selge den *gode* litteraturen, men høye salgstall vil senke bøkens prestisje og anseelse blant det publikum man ønsker å nå ut til. Litteraturen kan bli populær og selge godt, *eller* den kan selge lite, men opprettholde sin seriøse profil. Både *marg* og *xs* er eksempler på sistnevnte. Fremfor å tilhøre det hierarkiet av produsenter Bourdieu omtaler som ”avhengig av ’publikumssuksess’”, plasserer Gyldendal-seriene seg innenfor hierarkiet ”som er avhengig av anerkjennelse innenfor gruppen av likeverdige konkurrenter” (Bourdieu 1991: 7).

Serier som forskningsområde krever variert metodikk: ulike tilnærminger og/eller innfallsvinkler til å gjøre utforskningen av seriefenomenet fyllestgjørende. Jeg har derfor nærmet meg fenomenet på tre forskjellige måter: bokhistorisk, litteratursosiologisk og konvensjonelt fortolkende. Lesning, historie og institusjonelle rammebetingelser henger selvsagt sammen. En slik trippel metodikk har vist seg nødvendig også på grunn av serieforskningens jomfruelighet. Området viste seg underlig nok å være bortimot uberørt av forskerhånd. Ennå gjenstår det mye å finne ut av.

---

<sup>68</sup> Jamfør også serienavnene som er forgjengere for både *marg* og *xs*: *Fønix*, *Orion Ex*, *Kolon*, *Vita*, *Pan* og *Nova*.

# Litteratur

## Primærtetekster

- Abdolah, Kader. 2001. *Spikerskrift. Āqā Akbars nedtegnelser* [2000]. Overs. Guro Dimmen. Oslo
- Cixous, Hélène. 2003. *Osnabriick* [1999]. Overs. Grete Kleppen. Oslo
- Djebar, Assia. 2007. *Skyggesøster* [1987]. Overs. Bente Christensen. Oslo
- Englander, Nathan. 2001. *Til lindring av pinefulle lyster* [1999]. Overs. Mona Lange. Oslo
- Erdogan, Aslý. 2004. *Byen med den røde kappa* [1998]. Overs. Gunvald Ims. Oslo
- Hemon, Aleksandar. 2000. *Hvor er Bruno?* [2000]. Overs. Knut Ofstad. Oslo
- Hermann, Judith. 2000. *Sommerhus, senere* [1998]. Overs. Erik Krogstad. Oslo
- Hessler, Ole. 2000. *Minner om en engel i sovepose* [1998]. Overs. Jo Ørjasæter. Oslo
- Kavanagh, Patrick. 2000. *Gaff Topsails* [1996]. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo
- Knox, Elizabeth. 2000. *Vinbondens skytsengel* [1998]. Overs. Harald Kjærheim. Oslo
- Ozick, Cynthia. 2002. *Sjalet* [1989]. Overs. Mona Lange. Oslo
- Pitol, Sergio. 2005. *Et ekteskap* [1991]. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo
- Saer, Juan José. 2006. *Affæren* [1988]. Overs. Christian Rugstad. Oslo
- Sebald, W.G. 2002. *Saturns ringer. En engelsk valfart* [1995]. Overs. Geir Pollen. Oslo
- al-Shaykh, Hanan. 2000. *Jeg feier solen av hustakene* [1986]. Overs. Bente Klinge. Oslo
- Soucy, Gaétan. 2007 [i realiteten publisert 2008]. *Den lille piken som elsket fyrstikker* [1998]. Overs. Sissel Lie. Oslo
- al-Tahawy, Miral. 2005. *Teltet* [1996]. Overs. Anne Aabakken. Oslo
- Tsytkin, Leonid. 2006. *Sommer i Baden-Baden* [1982]. Overs. Dagfinn Foldøy. Oslo
- Ugrešić, Dubravka. 2003. *Museum for betingelsesløs overgivelse* [1997]. Overs. Bodil Engen. Oslo
- van Woerden, Henk. 2001. *Glasskår i munnen* [1998]. Overs. Guro Dimmen. Oslo

## Sekundærtetekster

- Adorno, Theodor W. 1983. "Cultural Criticism and Society". *Prisms* [ty. orig. 1967]. Overs. Samuel og Shierry Weber. Cambridge, MA, s. 17–34
- Alnæs, Jørgen. 2002. "Intenst og urovekkende". *Dagsavisen Morgen* 06.03., s. 27
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Andreassen, Trond. 2006. *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*. Oslo

- Appelfeld, Aharon. 2003. "Innledende Essay" [til Paul Celans *Dikt*]. Oslo, s. 5–18
- Aschehoug. 1981. *Nyheter 1981*. Forlagskatalog. Oslo
- Bailey jr., Herbert S. 1990. *The Art and Science of Book Publishing* [1970]. Athens, OH
- Berg, Øyvind. 1983. "Kommentarer" [til Paul Celans *Språkgitter*]. Oslo, 113–15
- Birkelund, Palle m.fl. (red.). 1962. "Serieværker". *Nordisk Leksikon for Bogvæsen*, bd 2. København, s. 319
- Bokhandlerforening, Den Norske og Den Norske Forleggerforening. 1956. *Julens bøker*. Katalog. Oslo
- Bokhandlerforening, Den Norske og Den Norske Forleggerforening. 1962; 1965; 1974; 1975; 1978; 1984. *Årets bøker*. Katalog. Oslo
- Bourdieu, Pierre. 1991. "Symbolvarens marked". Anon. overs. *Skrift. Skriftserie for litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo* 6 (1), s. 3–39
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften* [fra. orig. 1979]. Overs. Annick Prieur. Oslo
- Cappelen. 1977. *Cappelen 1977*. Forlagskatalog. Oslo
- Cavallo, Guglielmo og Roger Chartier (red.). 1999. "Introduction". *A History of Reading in the West* [fra. orig. 1995]. Overs. Lydia G. Cochrane. Oxford, s. 1–36
- Celan, Paul. 1983. "Dødsfuge". *Språkgitter*. Utvalgte dikt. Oversettelse og etterord ved Øyvind Berg. Oslo, s. 12–13
- Chartier, Roger. 1987. "The *Bibliothèque bleue* and Popular Reading" og "The Literature of Roguery in the *Bibliothèque bleue*". *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Overs. Lydia G. Cochrane. Princeton, NJ, hhv s. 240–64 og s. 265–342
- Chartier, Roger. 1999. "Reading Matter and 'Popular' Reading. From the Renaissance to the Seventeenth Century". *A History of Reading in the West* [fra. orig. 1995]. Red. Guglielmo Cavallo og Roger Chartier. Overs. Lydia G. Cochrane. Oxford, s. 269–83
- Cole, David. 1999. *The Complete Guide to Book Marketing*. New York
- Ellefsen, Bernhard. 2009. "Uten fokus". *Morgenbladet* 17.–23.07., s. 30–31
- Engelstad, Fredrik. 1989. "Børs og katedral. En sosiologisk betraktning". *Nytt Norsk Tidsskrift*. 6/1989. Oslo, s. 299–311
- Enger, Rolf. 09.04.2002.. "Komprimert lidelse". *Bergens Tidene*, s. 33
- Evensmo, Sigurd. 1974. *Gyldendal og gyldendøler*. Oslo
- Fyfe, Aileen. 2004. "Periodicals and Book Series. Complementary Aspects of a Publisher's



- Mission". *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*. Red. Louise Henson og Geoffrey Cantor m.fl. Aldershot, s. 71–82
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation* [fra. orig. 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge
- Gottfried, Amy. 1994. "Fragmented Art and the Liturgical Community of the Dead in Cynthia Ozick's *The Shawl*". *Studies in American Jewish Literature. Contemporary Women Writers. New Voices in An Old Tradition* 13, s. 39–51
- Grieg, Harald. 1945. "Hvad er et forlag? Av en tale i Universitetets aula ved Den Norske Forleggerforenings 50 års jubileum 26. oktober 1945". Trykt som manuskript. Oslo
- Grieg, Harald. 1958. "Børs og katedral". *En forleggers erindringer*. Bd 2. Oslo, s. 815–20
- Grøtta, Marit. 2009. *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo
- Gyldendal. *Gyldendal Norsk Forlag. 1925–50. 25 år. 1950*. Oslo, upaginert
- Gyldendal. 1962. *Nyheter våren 1962*. Forlagskatalog. Oslo
- Gyldendal. 2000. "marg-serien. Ny serie for kvalitetslitteratur". *Gyldendal 2000*. Forlagskatalog. Oslo, s. 90–95
- Hoel, Sigurd. 1939. *50 gule*. Oslo
- Hoel, Sigurd. 1959. *De siste 51 gule*. Oslo
- Holter, Karin. 1990. "Les Incipit eller 'Si meg hvordan du begynner,...'". *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*. Oslo, s. 53–74
- Houm, Philip. 1955. *Norges Litteratur. Fra 1914 til 1950-årene*. Oslo
- Hovinbøle, Tom. 2002. "Et stjålet liv". *Dagbladet* 18.03., s. 48
- Howsam, Leslie. 1992. "Sustained Literary Ventures. The series in Victorian book publishing". *Publishing History. The Social, Economic and Literary History of Book, Newspaper and Magazine Publishing*. Red. Michael L. Turner og Simon Eliot. Cambridge, s. 5–26
- Huenefeld, John. 1990. *The Huenefeld Guide to Book Publishing*. 4. utg., Bedford
- Hølmebakk, Gordon. 1971. *Signaler. Artikler og forord*. Oslo
- Hølmebakk, Gordon. 1998. "Sigurd Hoel og Den gule serie. Etertanker". *Vinduet* 2/1998, s. 76–80
- Isaksen, Runo. 2002. "Miserabelt Miami-liv". *Klassekampen Morgen* 08.07.
- Iversen, Lars. 1983. *Om utenlandsk diktning i Norge 1926–1983. En studie av fem serier av oversatt skjønnlitteratur*. Hovedfagsoppgave. Universitetet i Bergen
- Jacobsen, Nils Kåre. 2000. *En forlegger og hans hus. Harald Grieg og Gyldendal*. Oslo

- Johander, Mats Christian. 2007. *Med vindu mot verden. Den oversatte skjønnlitteraturen ved tre store forlag*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo
- Johnson, Deidre. 1995. "From Paragraphs to Pages. The Writing and Development of the Stratemeyer Syndicate Series". *Rediscovering Nancy Drew*. Red. Carolyn Stewart Dyer og Nancy Tillman Romalov. Iowa City, s. 29–40
- Johnson, Deidre. 2002. "From Abbott to Animorphs, from Godly Books to Goosebumps. The Nineteenth-Century Origins of Modern Series". *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*. Red. Lydia Cushman Schurman og Deidre Johnson. Westport, CT, s. 147–65
- Jones, Billie J. 2002. "The Fabrics of Her Life. Cloth as Symbol in Cynthia Ozick's *The Shawl*". *Studies in American Jewish Literature. Days of Wonder Nights of Light 21*, s. 72–80
- Klingenstein, Susanne. 1992. "Destructive Intimacy. The Shoah between Mother and Daughter in Fictions by Cynthia Ozick, Norma Rosen, and Rebecca Goldstein". *Studies in American Jewish Literature. Contemporary Women Writers 11*, s. 162–73
- Kremer, S. Lillian. 1992. "Holocaust-Wrought Women. Portraits by Four American Writers". *Studies in American Jewish Literature. Contemporary Women Writers 11*, s. 150–61
- Krøger, Cathrine. 25.05.2009. "Serie som spriker". *Dagbladet*, s. 46
- Lovell-Smith, Rose. 2003. "Ending Only to Begin Again. The Child Reader and One Hundred Years of Sequel and Series Writing". *Children's Literature and the Fin de Siècle*. Red. Roderick McGillis. Westport, CT, s. 31–9
- Lowin, Joseph. 1987. "Cynthia Ozick, Rewriting Herself. The Road from 'The Shawl' to 'Rosa'". *Since Flannery O'Connor. Essays on the Contemporary American Short Story*. Red. Loren Logsdon og Charles W. Mayer. Macomb, s. 101–12
- Lyons, Martyn. 1999. "New Readers in the Nineteenth Century. Women, Children, Workers". *A History of Reading in the West* [fra. orig. 1995]. Red. Guglielmo Cavallo og Roger Chartier. Overs. Lydia G. Cochrane. Oxford, s. 313–44
- Macksey, Richard. 1997. "Foreword". *Paratexts. Thresholds of interpretation* [fra. orig. 1987]. Gérard Genette. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge, s. xi–xxii
- Malcom, Cheryl Alexander. 2002. "A Good Pole in Yavneh. Cynthia Ozick's *The Shawl*". *Studies in American Jewish Literature. Days of Wonder Nights of Light 21*, s. 123–34
- Matthews, Nicole og Nickianne Moody (red.). 2007. *Judging a book by its cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*. Aldershot

- Montreuil, Sophie. 2001. *Le Livre en série. Histoire et théorie de la collection littéraire*.  
Doktorgradsavhandling. McGill-universitetet, Montréal
- Mork, Geir. 2002. "Børs og katedral". *Gyldendals Verdidokument*. Oslo
- Ottesen, Svein Johs. 2002. "Frastjålet liv". *Aftenposten Morgen* 10.03., s. 14
- Prieur, Annick. 2006. "En teori om praksis". *Pierre Bourdieu. En introduktion*. Red. Annick Prieur og Carsten Sestoft. København, s. 23–69
- Romalov, Nancy Tillman. 1995. "Children's Series Books and the Rhetoric of Guidance. A Historical Overview". *Rediscovering Nancy Drew*. Red. Carolyn Stewart Dyer og Nancy Tillman Romalov. Iowa City, s. 113–20
- Rem, Tore (red.). 2003. "Innledning". *Bokhistorie*. Oslo, s. 11–42
- Rindal, Magnus, Erik Egeberg og Tone Formo. 1998. *Brobyggere. Oversettelser til norsk fra middelalderen til i dag*. Oslo
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism* [1978]. London
- Samlaget. *Bøker 1966*. Forlagskatalog. Oslo
- Schurman, Lydia Cushman og Deidre Johnson [red.]. 2002. "Introduction". *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*. Westport, CT, s. xi-xviii
- Schurman, Lydia Cushman. 2002. "The Effect of Nineteenth-Century 'Libraries' on the American Book Trade". *Scorned Literature. Essays on the History and Criticism of Popular Mass-Produced Fiction in America*. Red. Lydia Cushman Schurman og Deidre Johnson. Westport, CT, s. 97–121
- Solum. 1997. "Fabula". *Årets bøker*. Forlagskatalog. Oslo
- Straume, Anne Cathrine. 2002. "Sjalet". *NRK* 21.06.  
<<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.529452>>
- Tomaševskij, Boris. 1995. "Literature and Biography". *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*. Red. Seán Burke. Edinburgh, s. 81–89
- Todd, William B. 1979. "Books in Series". *Collectible Books. Some New Paths*. Red. Jean Peters. New York, s. 68–94
- Tveterås, Egil og Harald L. 1996. *Boken lever. Norsk bokbransje etter 1900. Den norske bokhandels historie*. Bd 4. Oslo
- Wittmann, Reinhard. 1999. "Was there a Reading Revolution at the End of the Eighteenth Century?". *A History of Reading in the West* [fra. orig. 1995]. Red. Guglielmo Cavallo og Roger Chartier. Overs. Lydia G. Cochrane. Oxford, s. 284–312

# Vedlegg: *marg*-seriens omslagsforsider



