

Fra uanstendig og pirrende,
til unnselig klassiker

Alberto Moravias forfatterskap i norsk innpakning

Maria Olin Kvalsvik Qvale



Masteroppgave i litteraturformidling
30 studiepoeng

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2020

Fra uanstendig og pirrende,
til unnselig klassiker

Alberto Moravias forfatterskap i norsk innpakning

Maria Olin Kvalsvik Qvale

© Maria Olin Kvalsvik Qvale
2020
«Fra uanstendig og pirrende, til unnselig klassiker»
Maria Olin Kvalsvik Qvale
<http://www.duo.uio.no/>
Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgaven undersøker hvordan Alberto Moravias forfatterskap konstitueres i norsk offentlighet gjennom de norske utgivelsene. Moravia (1909–1990) var en av nittenhundretallets mest betydelige italienske forfattere og har en mangslungen utgivelseshistorie i Norge. Over en periode på sekstifem år er det utgitt tretten titler i tjueen utgaver, av syv utgivere. Den første tittelen var *Romerinnen* utgitt av Cappelen i 1950, den siste, *Fascisten*, ble utgitt av Solum i 2015. I mellomtiden har det kommet utgivelser fra Den norske Bokklubben, Gyldendal, Aschehoug, Ex Libris og Damm. Primærmaterialet for denne undersøkelsen er det Gérard Genette kaller paratekst. Elementene som ledsager en tekst ved utgivelse og har til hensikt å presentere teksten, er bærere av denne paratekstuelle funksjonen, som Genette mener sørger for en lesning i tråd med forfatterens intensjon. Moravias norske tekster er, på linje med andre tekster i oversettelse, ledsaget av elementer fra en rekke aktører som har det til felles at de er mer eller mindre distansert fra forfatteren. Blant de identifiserbare finner vi omslagsillustratører, oversettere, forlagsredaktører og en forlagsdirektør. Gjennom omslag, titler, baksidetekster, for- og etterord er det mulig å avlese forskjellige strategier, posisjonstagning og forhandlinger om forfatterskapets status og tekstenes karakter. Et av Genettes poenger er at parateksten legger føringer for resepsjonen, og min undersøkelse av avisresepsjonen til titlene utgitt i 1950, 1987-89, 2011 og 2015, viser at anmelderne responderer på det bildet forlagene gir av tekstene. I ett tilfelle griper forlagets presentasjon også vesentlig inn i den oversatte teksten. Det er i hovedsak bøkens «antrekk», omslagene, som står i sentrum for analysen. Et av funnene er at selv om omslagene varierer med utgiver, tid og samfunnsmessig kontekst, er mer eller mindre lettkledde kvinner et gjennomgangstema i den billedmessige presentasjonen av Moravia i Norge.

Takk

Den første og største takk rettes til Anne Birgitte Rønning. Ikke bare som veileder, men også tidligere som inspirerende foreleser, har hun bidratt til å vekke faglig engasjement gjennom sin åpne og aktive interesse for faget og studentene. Med sin entusiasme, kloke kommentarer og uttrykte tro på prosjektet, har hun vært en uvurderlig støtte.

Takk til venner og kjære: Nanna Lenander, for gjennomlesning, kommentarer og estetisk dømmekraft. Takk til Nada Tosinovic for gjennomlesning og kommentarer, ikke minst de utroverdige entusiastiske, de var særlig oppmuntrende. Takk også til Agnes Aalde Heyerdahl. Og Niklas Lenander, for hårpleie og utholdenhet.

Takk til klassen for to hyggelige år. En stor takk til Marianne Egeland for utrettelig engasjement og tett oppfølging av litteraturformidling-studentene. (Hvis noen som leser dette overveier å søke på litteraturformidlingsmasteren har jeg lovet Marianne å anbefale programmet, og står helhjertet inne for anbefalingen.) Takk til Jon Haarberg for introduksjonen til bokhistorie, som ganske riktig viste seg å være mindre kjedelig enn vi hadde fryktet. Takk til Audun Renolen Aasbø ved Nasjonalbiblioteket for en innføring i arkiv-søk. Den siste, og minste, takken rettes like fullt til «medisinstudent med lisens» Lars Christian Østerby ved Oslo Legevakt, for sammenlapping i innspurten.

Innhold

Sammendrag	V
Takk	VII
Illustrasjoner	X
Innledning	1
<i>Prosjektets bakgrunn og mål</i>	1
<i>Oversatt litteratur i Norge</i>	4
<i>Bokens ansikt eller antrekk – betydningen av omslaget</i>	6
<i>Paratekster – terskelfenomener</i>	8
<i>Organisering av oppgaven</i>	10
I. Etablering av forfatterskapet på norsk	12
<i>Cappelens utgivelse av Romerinnen (1950)</i>	13
<i>Om oversettelse og stil. Adrianas bevissthet – fra norsk til italiensk</i>	18
<i>Klassiker. Romerinnen anno 1963 og 1987</i>	22
<i>Grader av nakenhet</i>	24
<i>Bokklubb-utgaven (1965)</i>	25
II. Forhandlinger om status. Gyldendal og Aschehousgs enkeltutgivelser	27
<i>1934 (1985)</i>	29
III. Merkevarebygging. Utgivelsene på Ex Libris (1987–89)	31
<i>Mediefenomenet Anders Kjær</i>	33
<i>Omslagene</i>	34
<i>Watz' to etterord</i>	36
<i>Et løfte om erotikk</i>	40
IV. Relansering av forfatterskapet. Solum-utgivelsene	43
<i>De likeglade (2012)</i>	44
<i>Fascisten (2015)</i>	47
Avslutning. Et blick på den norske forfatteren Alberto Moravia	51
Litteratur	55
Vedlegg 1. Tabell over de norske utgivelsene	59
Vedlegg 2. Oversikt over de norske omslagene	60
Vedlegg 3. Oversikt over de svenske omslagene	62

Illustrasjoner

Figur 1 – <i>Romerinnen</i> (1950). Eget bilde.....	17
Figur 2 – <i>La romana</i> (1947). Hentet fra annonse på Amazon: https://www.amazon.com/RomanaAlbertoMoravia/dp/B00BPEMVVCU (Lest 19.06.20)	17
Figur 3 – <i>Romerinnen</i> (1963). Hentet fra NB: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2017101348523 (Lest 19.06.20)	23
Figur 4 – <i>Romerinnen</i> (1987). Hentet fra NB: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2017053148049 (Lest 19.06.20)	23
Figur 5 – <i>Romerinnen</i> (1965). Eget bilde.....	26
Figur 6 – <i>Noveller</i> (1967). Eget bilde.....	27
Figur 7 – <i>1934</i> (1985). Eget bilde.....	30
Figur 8 – <i>Mannen som ser</i> (1987). Eget bilde.....	35
Figur 9 – <i>Erotiske fortellinger</i> (1988). Eget bilde.....	35
Figur 10 – <i>Reisen til Roma</i> (1989). Hentet fra NB: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016090848051 (Lest 19.06.20)	36
Figur 11 – <i>De likeglade</i> (2012). Eget bilde.....	45
Figur 12 – <i>Fascisten</i> (2015). Eget bilde.....	48

Innledning

Hvordan møter man en forfatter? Hvordan skapes et første bilde av tekstene? Gjennom den offentlige litterære samtalen, ja, men også gjennom bøkens fysiske fremtoning. Også disse inngår i den samtalen. Gjennom min utforskning, mitt blikk, på et forfatterskap i oversettelse, vil jeg undersøke hvordan nettopp omslagene bidrar til og former dette bildet. Jeg har valgt å undersøke Alberto Moravias forfatterskap nærmere. Jeg ble nysgjerrig da noen nevnte for meg at han var mye oversatt til norsk. Da jeg oppsøkte de norske utgivelsene stemte de dårlig overens med mitt inntrykk, som var basert på en kjennskap til forfatterskapet på originalspråket og i en italiensk kontekst. Moravia har en selvsagt plass i fortellingen om nittenhundredallets italienske åndsliv, hvor han gjorde seg gjeldende i både estetiske og politiske spørsmål. Fordelen av en slik posisjon mistet han naturligvis da han skulle overføres til en norsk kontekst. Denne studien vil beskjeftige seg med litteraturens innpakning. Vi møter alltid tekster i en materialisert form, og jeg tror *hvilken* form bidrar til og styrer hva vi leser og hvordan vi leser. I det følgende vil jeg derfor rette oppmerksomheten mot det Genette betegner som paratekster, de prosaiske fenomenene som utgjør terskelområdet vi må krysse for å komme til selve teksten.

Prosjektets bakgrunn og mål

Over en periode på sekstifem år, fra 1950 til 2015, er det oversatt og utgitt tretten titler av den italienske forfatteren Alberto Moravia på norsk. Mens noen av titlene er kommet i én utgave mellom stive permer, er én utgitt i fire utgaver, i mange opplag, og med nesten førti år mellom første og siste utgivelse. Blant utgiverne finner vi alle de tre store forlagene, Den norske Bokklubben, samt mindre aktører som Ex Libris Forlag og Solum Forlag. Fem oversettere har satt tekstene om til norsk, den første av disse var en lektor ved navn Bjørn Braaten og den siste heltidsoversetter Tommy Watz, en av de siste tiårenes betydelige formidlere av italiensk litteratur i Norge. Og vi må tro at den store spredningen i oversettere, forlag og tid speiles i lesergruppen, som må tilhøre flere generasjoner.

Alberto Moravia¹ (1907–1990) preget italiensk offentlighet gjennom romanene og novellene sine, men også gjennom reiseberetninger, filmkritikk, journalistikk og som medlem av Europa-parlamentet. Han fylte rollen som offentlig intellektuell og kjendisforfatter – sladderpressene gikk varme da han i 1986 giftet seg med den førtifem år yngre skribenten Carmen Llera. Før det var han gift med en annen av nittenhundredallets mest betydningsfulle italienske forfattere: Elsa Morante. Han var en nær venn av forfatter og filmskaper Pier Paolo Pasolini, og de to arbeidet med lignende tematikker, som fascismens psykologi og mannlig seksualitet, til tross for at Pasolini var mer radikal og eksperimentell i formen enn Moravia. Som Morante, skrev Moravia i en realistisk stil, og han karakteriseres ofte, paradoksalt nok, som en humanistisk og desillusjonert forteller (hos f. eks. Cecchi 1994 og Pampaloni 1986). Under andre verdenskrig var han tvunget til å skrive under pseudonym² på grunn av sin jødiske herkomst og antifascistiske ytringer, og han måtte på et tidspunkt flykte fra Roma. Men også etter krigen ble han forsøkt sensurert, og etter flere anklager om obscenitet havnet Moravias samlede produksjonen på Vatikanets indeks over umoralsk litteratur i 1952. Samme år ble han tildelt den kanskje høyeste italienske litterære utmerkelsen, Strega-prisen. Han ble flere ganger nominert til Nobelprisen, men fikk den aldri.³ Karrieren ble lansert med den omdiskuterte debutromanen *Gli indifferenti (De likeglade)* i 1929, men det internasjonale gjennombruddet kom med romanen om den romerske gatepiken Adriana, *La romana (Romerinnen)* fra 1947.

La romana var også den først tittelen som ble oversatt til norsk. Etter forhandlinger i kulissene kom en norsk versjon ut på J. W. Cappelens Forlag i 1950. Dermed var det Cappelen som hovedsakelig ble Moravias norske forlag i den første perioden av utgivelseshistorien. Også Gyldendal og Aschehoug utga en tittel hver, i 1967 og 1985. Cappelens siste utgivelse er en gjenutgivelse av deres første, en billigutgave av *Romerinnen* i 1987. Samtidig med at *Romerinnen* da ble lansert i ny utgave med sorte blonder på omslaget som en av «Cappelens utvalgte billigbøker», ble *Mannen som ser* utgitt på det kommersielle og relativt nyoppstartede forlaget Ex Libris. Ex Libris utga i alt tre titler på tre år, på slutten av åttitallet. Etter Moravias død i 1990 ble det stille rundt forfatteren på norsk, med unntak av at Ex Libris-titlene ble gjenutgitt på totusentallet, da på N. W. Damm og Søn som hadde overtatt Ex

¹ Navnet Moravia betegnes ofte som et pseudonym for Pincherle, men så vidt jeg kan forstå er Moravia morsnavnet (Cecchi 1994, 471).

² Da som «Pseudo» – et vink til det fascistiske sensurorganet (Pampaloni 1986, 1146).

³ NoblePrize.org. 2020. «Nomination Archive – Alberto Moravia». Oppdatert 03.04.2020. https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show_people.php?id=6403

Libris portefølje etter en fusjon. I 2012 utga Solum Forlag debutromanen *De likeglade*. *Fascisten* (2015) er den foreløpig siste tittelen på norsk, også den er utgitt Solum.

Sammenlignet med sine italienske kolleger er Moravia mye oversatt til norsk.⁴ Det høye antallet titler kan nok delvis forklares med at han var svært produktiv, og at han skrev mange romaner. At novellene hans i mindre grad er oversatt til norsk kan likeledes skyldes at novellesamlinger ofte vurderes til å ha et mindre kommersielt potensial enn romaner. Det er ikke så overraskende at det er et opphold etter forfatterens død før han relanseres på totusenogtitallet, likevel er det påfallende at den norske utgivelsehistorien er preget av så mange forskjellige aktører og hopp i tid. En sammenligning med den svenske utgivelsehistorien er interessant: I Sverige ble det utgitt 26 titler, 25 av dem på forlaget Bonnier, første utgivelse i 1942, siste gjenutgivelse i 1998.⁵ Bredden i og antallet utgivelser skyldes nok til dels den formidable innsatsen til oversetter Karin da Laval, som også var en personlig venn av Moravia (Schwartz u.å.). Med unntak av én oversatte hun alle titlene frem til sin død i 1973. På norsk er det kun utgitt skjønnlitteratur, i hovedsak romaner og tre novellesamlinger; på svensk er det, foruten flere novellesamlinger, også utgitt essaysamlinger, en reiseberetning og en samling fortellinger for barn. På de svenske omslagene opptrer av og til en naken eller halvnaken kvinnekropp, på de norske er dette et gjennomgangsmotiv (se Vedlegg 2 for en oversikt over de norske omslagene og Vedlegg 3 for de svenske).⁶ Kanskje også denne bemerkelsesverdige forskjellen skyldes vennens forvaltning av forfatterskapet på svensk? En artikkel fra 2015, av Alessandra Grandelis, viser at Alberto Moravia var veldig opptatt av og involvert i valget av omslagsillustrasjon til bøkene sine. De norske forlagene har enten ikke visst om eller tatt hensyn til dette. En fullstendig sammenligning av den svenske og den

⁴ Moravia er mer oversatt enn sine samtidige: Elsa Morante (4 titler oversatt til norsk), Pier Paolo Pasolini (3), Cesare Pavese (1), Elio Vittorini (2) og Vasco Pratolini (1). De to største navnene fra den yngre generasjonen er Italo Calvino (8 titler, både skjønnlitterære og essaysamlinger) og Umberto Eco (forfatter eller medforfatter av 15 titler, inkludert romaner, essaysamlinger og fagbøker). I antall ligger altså Eco to titler foran Moravia.

⁵ Antallet titler er basert på et søk etter utgivelser av Moravia på svensk i bokdatabasen Libris, som er de svenske bibliotekenes felles katalog og driftes av Kungliga biblioteket. Oppgitt årstall etter førsteutgaven, oversatt av Karin de Laval og utgitt på Bonnier hvis ikke annet er oppgitt, utgitt i Stockholm:

Maskeraden (1942), *En lättings drömmar* (1943), *De likgiltiga* (1945, innledning av Anders Österling), *Agostino* (1946), *Romarinnan* (1950), *Olydnaden* (1951), *Anpasslingen* (1952, overs. av Jesper Bjurström), *Åktenskaplig kärlek* (1953), *Landsortsflickan och andra noveller* (1954), *Föraktet* (1955), *Två kvinnor* (1958), *Romerska berättelser* (1959), *Ledan* (1961), *Indisk resa* (1963), *Roboten och andre noveller* (1964), *Människan som mål och andra essayer* (1965), *Uppmärksamheten* (1966), *Röda boken och Kinesiska muren* (1968), *En sak är en sak* (1969), *Paradiset* (1971), *Jag och han* (1972), *Desidera* (1980, overs. av Sören Johanson), *1934* (1983, overs. Si Felcetti), *Förhistoriska fabler* (1985, overs. av Ingamaj Beck, forlag: Nordan), *Betraktaren* (1987, overs. av Barbro Andersson), *Resan till Rom* (1990, overs. av Barbro Andersson).

Gjenutgivelser i nye utgaver: *Förvecklingar* (1956, gjenutgivelse av *Landsortsflickan och andra noveller* under ny tittel), *Romarinnan* (1960), *Två kvinnor* (1962), *Agostino* (1962), *Ledan* (1963), *Maskeraden* (1964), *Två kvinnor* (1969), *Romarinnan* (1972), *Romarinnan* (1998).

⁶ Jeg har funnet 23 av 26 svenske omslag, omslagene til *De likgiltiga* (1945), *Romarinnan* (1950) og *Föraktet* (1955) lot seg ikke oppspore i arkivene og antikvariatene som er tilgjengelige på nett.

norske utgivelseshistorien måtte vært en egen oppgave og faller utenfor denne oppgavens målsetning og omfang. At den svenske utgivelseshistorien viser ett forlags vedvarende interesse og i større grad representerer bredden i forfatterskapet bekrefter inntrykket av den norske utgivelseshistorien som styrt av tilfeldigheter, eller spekulasjoner i salgspotensial eller at enkeltutgivelser har passet inn i en utgivelsesprofil eller en serie.

Hensikten med denne oppgaven er å undersøke hvordan forfatterskapet til Alberto Moravia konstitueres i norsk offentlighet gjennom utgivelsene. I første rekke skjer det gjennom omslagsillustrasjoner, baksidetekster, for- og etterord, men også format og pris vitner om hvordan forlaget har vurdert og forsøkt å fremstille forfatterskapet. Kort sagt det Gérard Genette betegner med et samlende begrep – *paratekster* – elementer som er ment å ledsage og presentere teksten i offentligheten. Genette betegner parateksten, terskelen mellom teksten og verden, som et strategisk sted (2001, 2). Boken gis en form og innpakning som skal få boken kjøpt, lest, og helst – lest riktig, mener Genette. Samtidig er omslagets oppgave å formidle og å selge boken, det har dermed delvis karakter av reklametekst. Det er mulig å observere tydelige og forskjellige forlagsstrategier i paratekstene som ledsager Moravias ‘norske tekster’ ut i verden, som også henger sammen med det lange tidsspennet og den medfølgende kulturelle variasjonen mellom utgivelsesårene.

Jeg vil analysere paratekstene ut ifra hvordan de fremstår. Er de representative for tekstene de presenterer? Hvordan blir de mottatt? Om omslaget er et første forsøk fra forlagets side, er de endelige konturene under stadig forhandling mellom utgivere, lesere og kritikere. Jeg vil også trekke inn resepsjonen der jeg mener det er nødvendig for å belyse på hvilke måter forfatterskapet etableres i en norsk kontekst, uten dermed å ta sikte på å en fullstendig resepsjonsanalyse. Gjennom hovedsakelig paratekster, herunder omslags-illustrasjoner, og til en viss grad resepsjonen, ønsker jeg å si noe om hvordan merkevaren og klassikeren Moravia oppstår på norsk. Videre i innledningen vil jeg gi en kort historisk og teoretisk bakgrunn for mine analyser, og avslutningsvis skissere oppgavens organisering.

Oversatt litteratur i Norge

I sin artikkel om oversatt litteratur i Forleggerforeningens *Handbok i forlagsarbeid* beskriver Aase Gjerdrum prosessen bak en oversatt utgivelse (1998). Fra forlaget først får høre om tittelen – oftest fra forfatterens agent, på internasjonale bokmesser, gjennom nettverk eller *scouts* (som lønnes av forlagene for å holde seg oppdatert innen litteraturfeltet i et eller flere land), via auksjon eller opsjon (når manusene sendes til vurdering med forkjøpsrett), til kontrakt (Gjerdrum 1998, 96–100). Gjerdrum legger stor vekt på betydningen av å finne riktig

oversetter til boken, og som siste steg i prosessen må redaktøren sørge for å «selge» boken internt i forlaget til markedsavdelingen, – det er tross alt disse som skal videreformidle boken til publikum (1998, 100–101). I tillegg betoner Gjerdrum, som selv var redaktør for oversatt litteratur hos Cappelen (Andreassen 2006, 279), at oversatt-markedet er vanskelig økonomisk.

Også Tone Formo, som skriver fra oversetternes perspektiv, og Trond Andreassen, som har forfattet det litteratursosiologiske verket *Bok-Norge*, karakteriserer det som et trangt marked dominert av noen få bestselgere. I en historisk oversikt, skrevet til Norsk Oversetterforenings femtiårsjubileum, skisserer Formo utviklingslinjene i oversattmarkedet fra 1940 og frem til jubileet i 1998. Hun beskriver etterkrigstiden som en blomstringstid for den oversatte litteraturen; etterspørselen var stor etter at det hadde vært dårlig tilgang på nye bøker under krigen (1998, 128). Med overproduksjon kom tøffere konkurranse, og fra 1965 hadde den norske skjønnlitteraturen fordelen av en automatisk innkjøpsordning som i teorien skal kjøpe inn all ny norsk skjønnlitteratur for distribusjon til bibliotek. Ordningen sikrer forlag og forfatter en minsteinntekt, men den oversatte litteraturen medfører også store, om enn andre kostnader for forlaget, i første rekke rettigheter og så honorar til oversetteren. Oversatt skjønnlitteratur må også markedsføres som andre utgivelser og innebærer i tillegg den ulempen at forfatteren ofte er mindre kjent enn sine norske kolleger. Derfor er det lange tradisjoner for å utgi oversettelser i serier i Norge, noe Kaja Østgaard Pettersen trekker frem i sin masteroppgave, der hun viser hvordan serieformatet fungerer som et konstruert fellesskap som kan gi identitet til utgivelser av ukjente utenlandske forfattere (2010).

Billigbokrevolusjonen på sekstitallet må ha betydd et oppsving for den oversatte litteraturen, ut ifra alle eksemplene Formo trekker frem (1998, 197–199). Men det var stort sett sakprosa og skjønnlitterære utgivelser av politisk art (Formo nevner Orwells *Kamerat Napoleon*) som ble utgitt i billig-seriene. I samme periode ble Den norske Bokklubben stiftet, i 1961 med en utgivelsespolitikk som baserte seg på gamle oversettelser som nå var blitt moderne klassikere (Formo 1998, 203). Syttitallet var dominert av kvinnekamp og politisk litteratur, det gjaldt både oversatte og norske utgivelser (1998, 201–3). I dette tiåret er det også et bemerkelsesverdig opphold i utgivelsene av Moravia på norsk, så vel som på svensk.

På nittitallet skjedde det en endring i de institusjonelle vilkårene. Norsk Kulturråds innkjøpsordning for oversatt skjønnlitteratur ble gjort permanent i 1994, med et innkjøp av inntil 50 titler per år i 500 eksemplarer som blir sendt til landets folkebibliotek (Andreassen 2006, 107). I dag er antallet eksemplarer steget til 542, 502 papirbøker og 40 e-bøker (Kulturrådet 2019). I styringsdokumentene til Kulturrådet står det ikke noe om antallet titler

som kjøpes inn årlig, men i 2018, som er siste år hvor fullstendig vedtaksliste foreligger, ble 124 titler innkjøpt og 131 søknader fikk avslag (Kulturrådet u.å.).

Bokens ansikt eller antrekk – betydningen av omslaget

Omslaget er et viktig sted for forlaget for å etablere ukjente forfattere. Det er tidligere skrevet en masteroppgave om debutantomslag, hvor forlaget står overfor en lignende utfordring (Brække 2010). Idun Heir Senstad, stipendiat ved Oslomet, forsker på en beslektet problemstilling: Hennes undersøkelse av oversatt cubansk litteratur viser hvordan omslagene spiller på og reproducerer et stereotypisk bilde av Cuba (Senstad 2017). Undersøkelsen av paratekster spiller også en rolle i Eva Refsdals PhD-avhandling fra 2016 om oversettelse av latinamerikansk litteratur til norsk på sekstitallet.⁷ Selv om klausuler angående omslag forekommer i kontrakter⁸, vil jeg anta at forlaget står friere i utformingen av omslaget på oversatte titler – simpelthen fordi forfatteren er fysisk distansert fra prosessen. Og selv om dette kanskje er ferd med å endre seg, blant annet på grunn av moderne informasjons-teknologi, var dette definitivt tilfellet på femtitallet.

Med unntak av to gjenutgivelser som kom i billige paperback-utgaver, er det smuss-omslagene som utgjør primærmaterialet i denne undersøkelsen. Den engelske bokhistorikeren G. Thomas Tanselle hevder i sin beskrivelse av smussomslagets historie at det oppstod på 1820-tallet (Tanselle 2011, 11). Beskrivelsen er basert på engelske forhold, og forekomsten kan nok dateres noe senere i norsk sammenheng: Da forlagene begynte å utstyre bøkene med et ferdig standardisert bind, i stedet for å selge selve bokblokken for seg, ment for privat innbinding, oppstod også behovet for og praksisen med et beskyttende papiromslag, slik at den innbundne boken nådde kunden i fin stand. Det begynte som et kjedelig intetsigende papir som beskyttet et forseggjort bind med utsmykninger i gull og blindtrykk, men sakte ble forholdet mellom bind og omslag reversert: Mens bindene ble mer sobre ble smussomslagene desto mer uttrykksfulle. Snart ble smussomslaget oppdaget som et strategisk sted for å kommunisere med potensielle bokkjøpere og dekket av tekst og bilder (Tanselle 2011, 77). I en norsk sammenheng nådde de dekorerte forlagsbindene sitt høydepunkt og sluttpunkt på begynnelsen av nittenhundretallet (Aslaksen 2019, 284). I dag mener noen at smussomslaget

⁷ Refsdal interesserer seg dog for baksidetekstene og ikke omslagsillustrasjonene.

⁸ Et kjent eksempel er J. D. Sallinger: «Alle ny-utgaver av ‘Catcher’, eller av noen av de andre bøkene, skal ikke ha illustrasjon på omslag, ingen tekst bortsett fra tittel og forfatternavn, og hverken forfatterfoto, forord eller biografiske opplysninger godtas. Bøkene kan heller ikke gis ut i bokklubber. Og ifølge kontrakt skal alle utenlandske utgaver bruke originaltittelen som blikkfang, og oversatt tittel bare som undertittel.» Erik Bjørnskau. 2005. «‘Catcher’ blir ‘redder’». *Aftenposten*, 17.10.2005. Oppdatert 19.10.2011. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Mo6lo/catcher-blir-redder?>

er i ferd med å miste noe av sin funksjon på grunn av at markedet domineres av billige paperbacks (Partington 2019, 17).⁹

Det finnes to verk som tar for seg norske bokomslag på nittenhundretallet: *Bokens ansikt* (2002) er initiert av Grafill, interesseorganisasjonen for de som arbeider innen design og illustrasjon, og skrevet av Peter Haars og Kjell Norvin, og *Norske bokomslag 1880-1980* (1996) er Einar Øklands kunnskapsrike, men mer personlige, oversikt. Haars, som selv stod bak mange hundre bokomslag og var en markant stemme fra det norske popart-inspirerte designmiljøet på sekstitallet, skriver at omslaget skal gi boken en visuell identitet, være en tolkning av innholdet og gi mottakeren informasjonen denne trenger: «Et bokomslag er et viktig hjelpemiddel for kunder til å orientere seg. En bok uten omslag eller med et feilaktig omslag vil svikte kommunikativt» (2002, 12). Det skal imidlertid ikke utformes for å passe inn i markedsstrategien, mener Haars som var en forkjemper for bokkunsten som et eget kunstfelt. Haars setter opp et informasjonshierarki for omslaget: 1. angi kategori og sjanger, 2. gi boken riktig identitet innen sjangeren, 3. visualisere den enkelte bokens identitet (2002, 12). Han skriver dessuten at omslagets konsept gjerne bestemmes i samarbeid mellom forfatter, redaktør, eventuelt forlagets designansvarlig og designer/illustratør. Og at sistnevnte ofte velges ut ifra ønsket uttrykk (2002, 12).

Haars normative innledning om omslagsdesign og tittelen – *Bokens ansikt*, uttrykker en idé om at omslaget speiler og fremstiller teksten utad. Camilla Aslaksen kommenterer ansiktsmetaforen i sin avhandling «*Amtmannens døtres liv. En bokhistorisk undersøkelse av Norges første roman*» (2019). Aslaksen foreslår uttrykket «bokens antrekk», som hun mener bedre reflekterer samfunnets og tidens innvirkning på omslagene enn «bokens ansikt» (2019, 232). Selv om Norvins historiske fremstilling i *Bokens ansikt* riktignok understreker påvirkningen fra den teknologiske utviklingen på omslagsdesign, minner Aslaksens metafor oss på at bokomslaget også kan fortelle oss noe om den samfunnsmessige utviklingen. «Antrekket» uttrykker møtet mellom tekst og samfunn, i stedet for å kun representere teksten. Som et antrekk kan omslaget byttes ut og fornyes etter trender, tid, sted og kultur.

På engelsk er kropps- og klesmetaforikken tilstede allerede i betegnelsen *book jacket*. I forlengelse av dette omtaler Gérard Genette praksisen med å utstyre nye bøker med et papirbånd som «a mini jacket» (2001, 28, i Jane E. Lewins oversettelse, fr. orig.: «mini-jaquette», i *Seuil*

⁹ Hardbacken har fått status som premiumprodukt. Paperbacken har den fordelen, foruten lavere pris, at man kan trykke anmeldelser av hardbacken (*blurbs*) rett på boka. Hvis man er enig i at smussomslaget, og den innbundne boka, har mistet sin rolle i forbindelse med at den heftede billigboka er blitt dominerende, kan man si at smussomslaget utspiller sin rolle i løpet av det tidsrommet denne oppgaven tar for seg.

1987, 31). I studien av de norske Moravia-omslagene har en annen påkledd/avkledd-tematikk dukket opp og gitt stoff til enda et lag med betydninger. I analysen av kvinneskikkelsene på omslagene, og deres vekslende bekledning, vil jeg trekke inn kunsthistorisk teori.

Paratekster – terskelfenomener

Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette utvikler paratekst-begrepet i verket *Seuil* fra 1987.¹⁰ Den mest pragmatiske måten å forklare begrepet på er gjennom eksempler: Tittel, baksidetekst, for- og etterord, men også format og papirkvalitet; lanseringsintervjuer på trykk eller på skjerm, annonser, private brev, og til og med forfatterens kjønn og alder – «in principle, every context serves as paratext» (2001, 8).¹¹ Mer poetisk betegner Genette parateksten som en terskel eller en sone (2001, 2–3), andre tolkere av begrepet har betegnet det som tekstens periferi (Gil-Bardají, Oreó og Rovira-Esteva 2012, 7). Metaforene markerer at parateksten defineres av sin plassering mellom teksten og verden, uten en klar grense mot noen av dem. Parateksten defineres ut ifra sin oppgave som er å *presentere* teksten (Genette 2001, 1). Enhver tekst møter leseren omgitt av paratekst. All publisering medfører produksjon av paratekst, altså er en tekst uten paratekst utenkelig. Parateksten er en terskel (fr. *seuil*) leseren er nødt til å krysse for å komme til selve teksten, og den legger som sådan føringer for resepsjonen.

Genette bestemmer typen paratekst etter hvor den er lokalisert. Paratekster som publiseres sammen med teksten, som befinner seg «på» boken eller er egenskaper ved denne, kalles peritekster (2001, 5). Mer distanserte tekster, som lanseringsintervjuer eller annonser, kalles epitekster (2001, 5). Genette bemerker at epitekstene har en mer flyktig kobling til hoved-teksten (2001, 344). De kan dermed tillate seg å være mer tendensiøse fordi de er mindre forpliktende. Det er en karakteristikk de delvis deler med smussomslaget som er ment for å bli lest og raskt glemt, ifølge Genette (2001, 27–28).¹² Formuleringen «glemt», antyder at parateksten her kan ha en nærmest ubevisst virkning på leseren, og i konklusjonen går Genette langt i å betegne paratekstens virkemåte som manipulativ (2001, 409).

¹⁰ Jeg baserer meg på den engelske oversettelsen: *Paratext. Thresholds of Interpretation* (2001 [1997]).

¹¹ Genette opererer med et utvidet tekstbegrep som også inkluderer bokens materielle egenskaper, til tross for at disse ikke er hans primære interesse: «All these technical givens themselves come under the discipline called *bibliology*, on which I have no wish to encroach» (Genette 2001, 16).

¹² I den nylig utgitte innføringsboken *Book Parts* bemerker Gill Partington i kapittelet om smussomslag at det så å si befinner seg mellom peri- og epiteksten (Partington 2020). Genette behandler riktignok smussomslaget under kapitteloverskriften «Forlagets peritekst», men det har en noe ambivalent status. I takt med at praksisen med å kaste smussomslaget blir mindre utbredt, kan vi kanskje si at det befester sin posisjon som peritekst.

Genette omtaler *Seuil* som en introduksjon til et nytt forskningsfelt, og ikke en uttømmende beskrivelse eller teori (2001, 404). Ettersom det har blitt stående som det definitive verket om paratekster, kan vi anklage Genette for falsk beskjedenhet, men det kan også forklare noen uklarheter ved definisjonen. Genette tar forbehold om at parateksten må bero på forfatteren og «hans allierte» (2001, 2 og 9). Elementer som ikke beror på forfatteren betegner han som *allografiske* (2001, 5). Et eksempel er allografiske forord, skrevet av en annen person enn forfatteren, som altså ikke kan betegnes som en paratekst med mindre man har grunn til å tro at forfatteren uoffisielt står inne for det – si det er skrevet av venn av denne (Genette 2001, 10). Implisitte epitekster, som litterære priser og «allmennkunnskap» om forfatteren, er et eksempel på paratekster som umulig kan være sanksjonert av forfatteren, samtidig som denne konteksten utvilsomt legger føringer for hvordan teksten oppfattes. Et annet problem er at formuleringen «forfatteren og hans allierte» synes å forutsette et interessefelleskap mellom forlag og forfatter.¹³ Dette spørsmålet blir enda mer prekært når teksten publiseres i oversettelse, i en kontekst hvor forfatteren har mindre kontroll over hvordan teksten fremstår.

I sin gjennomgang av paratekst-begrepets relevans for oversettelsesstudier påpeker også Kathryn Batchelor at Genettes definisjon ikke er konsistent (2018). Han omtaler elementer som umulig kan være autorisert av forfatteren som paratekster, samtidig som han andre steder skriver (i engelsk oversettelse): «By definition, something is not a paratext unless the author or one of his associates accepts responsibility for it» (2001, 9). Batchelor oppsummering av den eksisterende forskingen på paratekst og oversettelse bekrefter mitt inntrykk av at mange bruker begrepet uten å problematisere Genettes krav om at paratekster må være sanksjonert av forfatteren.¹⁴ Hun foreslår en egen definisjon som også vektlegger intensjon, men unngår å knytte denne til forfatteren: «A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received» (Batchelor 2018, 142).

Det siste ankepunktet jeg vil ta opp er at Genette også regner oversettelse som et paratekstuel fenomen (2001, 405). Dette punktet har møtt kritikk fra oversettelsesteoretiske miljøer. Om man betrakter oversettelse som paratekst fokuserer man på oversettelsens

¹³ Selv om Genette viser til eksempler hvor forlegger og forfatter har vært uenige om hva som er en hensiktsmessig presentasjon av teksten (f. eks. 2001, 347).

¹⁴ «The use of Genette's theoretical framework in translation studies might thus be termed pragmatic: scholars tend to take those aspects of his framework which can be readily adapted to the discipline without any significant theoretical manoeuvring and move ahead with analysis of paratextual elements in accordance with the key concerns of their research» (Batchelor 2018, 28).

funksjon som en presentasjon av kildeteksten, det synes dermed å underkjenne betydningen mottakerkulturen har på oversettelsen (Tahir-Gürçağlar 2002 og Wardle 2012).

Til tross for de nevnte problemene gjør paratekst-begrep det mulig å analysere fenomener som delvis oppleves som selvfølgeligheter eller for banale til å verdiges en nærmere undersøkelse. «Paratekst» er også dekkende for primærmaterialet jeg undersøker i denne oppgaven, hvis vi følger Batchelors oppdaterte definisjon. Jeg vil hovedsakelig konsentrere meg om det Genette kaller forlagets peritekst og som nødvendigvis akkompagnerer hovedteksten ved en bokutgivelse. Jeg vil også studere oversettelsen av *Romerinnen* som et ledd i forlagets presentasjon av teksten, uten at jeg nødvendigvis slutter meg til at oversettelse som regel må regnes som en paratekst, det synes å underkjenne det kunstneriske generative potensialet i oversettelse. En lignende innvending kunne forøvrig vært reist mot at Genette inkluderer omslagsillustrasjonen under parateksten, og er særlig tenkelig fra laugets som ser bokkunst som en egen disiplin. Til Genettes forsvar må det innvendes at han innser sin begrensning og ikke vier verken omslagsillustrasjoner og oversettelse synderlig oppmerksomhet.¹⁵ Som flere har påpekt, virker det særlig verdifullt å studere paratekstene som ledsager tekster i oversettelse (se f. eks. Tahir-Gürçağlar 2002, Gil-Bardaji, Oreo og Rovira-Esteva 2012, og overnevnte Refsdal 2016 og Senstad 2017). Paratekster rammer inn teksten i møte med leserne og kan ideelt sett bidra til en slags kulturell oversettelse, ved å brolegge avstanden mellom originalteksten og mottakerkulturen. På den andre siden åpner de for overlagte og uoverlagte fordreininger.

Organisering av oppgaven

Dette er en bokhistorisk oppgave som tar for seg boken som et materielt objekt. Likevel er det ikke bokenes strengt materielle aspekter, som papirkvalitet og type, som er objekt for analysen. Objektet for denne oppgaven er ord og bilde, og da ikke tekstens ord eller språklige bilder, men ord og bilder som preger omslagets forside og bakside eller på andre måter akkompagnerer tekstene ut i verden.

Første kapittel vil ta for seg etableringen av Moravia på norsk. Dette skjer ved Cappelen's utgivelse av *Romerinnen* i 1950. Fordi det er den første norske utgivelsen legger den premissene for resten av utgivelsene og hvordan forfatterskapet vinkles på norsk. Det er også den tittelen med bredest distribusjon i tid. Førsteutgaven fra 1950 kom i imponerende

¹⁵ Genette diskuterer omslaget over side 23–32, men vier lite oppmerksomhet til selve omslagsillustrasjonen og design (2001). Avslutningsvis nevner han oversettelse og illustrasjoner, som to av tre praksiser han har unnlatt å omtale til tross for åpenbar paratekstuell relevans (405–406).

åtte opplag, siden er den kommet i tre nye utgaver – to på Cappelen og én i Bokklubben. Det gjør det interessant å studere utviklingen i hvordan denne ene tittelen fremstilles. Siden jeg tar for meg de fire utgavene av *Romerinnen* spenner det første kapittelet over et relativt stort tidsrom, hvor Cappelen var den primære utgiveren av Moravia på norsk, med i alt seks titler fra 1950 til 1987. På grunn av materialets omfang har jeg vært nødt til å gjøre et utvalg, og har valgt å gjøre nedslag i Cappelens tre utgaver av *Romerinnen*, som jeg mener er talende for Cappelens behandling av forfatterskapet. Bokklubbens utgave av *Romerinnen* (1965) representerer en annen vinkling. Jeg har også studert korrespondansen som ledet opp mot utgivelsen i 1950, men hovedvekten vil ligge på omslagene.

I denne perioden meldte også de to andre store forlagene seg på med hver sin tittel. En samling noveller kom i Gyldendals blå novelleserie i 1967, og i 1985 utga Aschehoug romanen *1934*. I kapittel to vil jeg undersøke hvordan disse skiller seg fra Cappelens fremstilling av forfatterskapet, slik den viser seg i omslagene til *Romerinnen*. Kapittel tre og fire følger opp utgivelseshistorien. Cappelens siste utgivelse kommer i 1987, samme år som Ex Libris utga sin første og «overtok stafettpinnen» som Moravias norske forlag på slutten av åttitallet. Stilmessig skiller disse titlene seg ut fra den tidligere utgivelseshistorien. Det fjerde kapittelet tar for seg Solums to utgivelser. Også disse omslagene markerer en annen stil. De to siste kapitlene viser dermed videreføringen og relanseringen av forfatterskapet, og tar for seg to relativt konsentrerte øyeblikk som begge representerer en ny stil og utgiver.

De fire kapitlene viser hovedtendenser i fremstillingen av forfatterskapet på norsk. Fordi jeg har villet undersøke etableringen av forfatterskapet på norsk har jeg også kursorisk studert resepsjonen. Er kritikk en paratekst? Med Genette in mente, mener jeg ikke det.¹⁶ Gil-Bardají, Oreó og Rovira-Esteve nevner kritikk som eksempel på en paratekst (2012, 7), men med tanke på at det er tradisjoner for å studere resepsjon i sin egen rett vil jeg opprettholde et skille mellom paratekstene og resepsjonen, og nærmest skjjele til resepsjonen for å se om det går an spore en effekt av eller en respons på paratekstene i disse.

¹⁶ Genette tar opp noen tilfeller av autoresepsjon, og her synes det å stille seg annerledes.

I. Etablering av forfatterskapet på norsk

La romana er Moravias ellefte bok og ble utgitt i 1947. I november 1950 ga J. W. Cappelens forlag den ut under tittelen *Romerinnen*, og den ble med det den første av Moravias bøker som ble oversatt til norsk. Flere betegner boken som Moravias internasjonale gjennombrudd, og de samme mener bokens emne var avgjørende for populariteten (Watz 1987 og Weaver 1998). *Romerinnen* er en førstepersonsfortelling om Adriana. Hun kommer fra et hjem med få materielle resurser og begynner etter press fra omgivelse å kapitalisere på sin betydelige erotiske kapital. Selv om hun er noe naiv, er hun fremstilt som en moralsk karakter som mest av alt ønsker å gifte seg og stifte familie. Likevel har hun ikke egentlig noe imot yrket som prostituert. «[H]vilken som helst mann kan bli morder, og hvilken som helst kvinne kan få det så vanskelig at hun må selge seg for penger», konkluderer Adriana (Moravia 1950, 347), og flere av de norske anmeldelsene karakteriserte det som en naturalistisk fortelling (f. eks. Bang 1950). Man kunne også gitt romanen merkelappen «neorealistisk», etter stilretningen som var dominerende i Italia da Moravia skrev og utga romanen.

I Italia innebar etterkrigstiden en revaluering av verdier, fordi mange var kritiske til den kulturen som hadde vært gjeldende før og under krigen. Den ble kritisert for å være konservativ og borgerlig – et borgerskap som ikke hadde motsatt seg Mussolinis makt- overtagelse. Neorealismen stod for en engasjert kunst, var konfliktorientert og portretterte karakterer som til da ikke hadde vært vanlig i skrift og på film, særlig den fattige arbeider- klassen. Utenfor Italia forbindes stilretningen kanskje først og fremst med filmmediet, og navn som Vittorio De Sica og Roberto Rossellini, men neorealismen gjorde seg også gjeldende på det litterære feltet. Som flere andre forfattere hadde Moravia en neorealistisk periode, og man regner gjerne *Romerinnen*, *To kvinner* og de romerske fortellingene¹⁷ til denne. Romanene beskjeftiger seg med krigen, dens opptakt og ettervirkninger, og alle verkene har det til felles at de skildrer arbeidere og fattige bønder. Dette er typiske neorealistiske trekk, og persongalleriet skiller seg også ut i Moravias forfatterskap. Men var det det sosiale engasjementet eller fremstillingen av Romas skyggeside som førte til budrunde om de norske rettighetene til *Romerinnen*?

¹⁷ Publisert i forskjellige aviser i perioden 1948–1959, og utgitt samlet som *Racconti romani* (1954) og *Nuovi racconti romani* (1959).

Cappelens utgivelse av *Romerinnen* (1950)

Hvis boken holder det den lover (etter meldingene) må vi vel ta tigerspranget uten å sky penger eller noe annet. Hva vi kan komme til å trenge på årets liste er noe anstendig (særlig hvis det samtidig er uanstendig). (Groth 1950, orig. uthevinger)

Lappen er skrevet av direktør for J. W. Cappelens forlag, Henrik Groth, til sekretær H. Brinchmann og ligger arkivert sammen med to andre håndskrevne notater.¹⁸ Ut ifra disse fremgår det at det var Aschehoug som opprinnelig fikk tilslaget på de norske rettighetene til *La romana* i midten av desember 1949, men trakk seg i januar 1950 – «delvis på grunn av moralske betenkeligheter» trodde Eli Krog som representerte det italienske forlaget Bompiani i forhandlingene (Brinchmann 1949 og Brinchmann 1950).¹⁹ Etter at Aschehoug trakk seg var Cappelen og et annet ikke navngitt forlag interessert. Det kan virke som om Groth gir Brinchmann klarsignal til å høyne innsatsen ved å ta «tigerspranget». Samtidig gir han allerede på dette stadiet, hvor han etter alt å dømme ikke har lest boken, uttrykk for en ambivalens som skal prege Cappelens fremstilling av *La romana*.

Romanen er kommet i fire utgaver på norsk: Førsteutgaven i 1950, i serien Cappelens nye Uglebøker i 1963, som månedens bok fra Den norske Bokklubben i 1965 og i serien Cappelens utvalgte billigbøker i 1987. Det er dermed den av Moravias norske titler med bredest distribusjon, både i tid og i antall opplag.²⁰ Med unntak av bokklubb-utgaven har samtlige utgaver en naken eller tilnærmet naken kvinne på forsiden av omslaget, men typen nakenhet kan diskuteres. Jeg vil argumentere for at det skjer en utvikling fra den første til den siste utgivelsen.

Den første omtalen av den romerske gledespiken i norsk presse er i litteraturkritikeren Philip Houms faste spalte «Bokglimt» i Dagbladet, desember 1949. Houm kommenterer utgivelsen av den danske *Romerinden* (1949). Det var ikke uvanlig at bøker fra kontinentet

¹⁸ Lappene bærer preg av å være korte beskjeder mellom Groth og Brinchmann og må være bevart ved en tilfeldighet. De ligger arkivert sammen med en konsulentuttalelse fra 1951 om *Conjugal Love*, som er den engelske oversettelsen av Moravias bok *L'amore coniugale*. Konsulenten er positiv, og boken ble utgitt på norsk samme år under tittelen *Et ekteskap*.

¹⁹ Aschehoug hadde kjøpt rettighetene til en tidligere roman av Moravia, som de på det tidspunktet hadde fått oversatt, men ikke utgitt. Når de ikke undertegnet kontrakten for rettighetene til *La romana*, var det nok også delvis fordi de ikke ville kunne publisere boken så raskt som Moravias italienske forlag ønsket, ettersom de ville publisere den andre tittelen først. Hvilken tittel det dreier seg om, og hva som var grunnen til at den ikke ble utgitt er uvisst. Det kan ikke ha vært den mystiske *Agostino*, som noen bibliografier lister opp en tidlig norsk utgave av, men som ikke lar seg oppspore. Brinchmann skriver at Eli Krog også har foreslått denne tittelen for ham. Kanskje kan det være *Et ekteskap*, som Cappelen utgir i en billig og mindre påkostet utgave året etter *Romerinnen*, men at Cappelen har innhentet en konsulentuttalelse om denne tittelen i 1951 basert på den engelske oversettelsen peker ikke i den retning.

²⁰ Førsteutgaven kom i åtte opplag fordelt over to år, 1950 og 1951. Av Bokklubbens utgave er det i hvert fall trykket fire opplag i perioden 1965–1971.

fikk norske forleggeres oppmerksomhet først etter de var kommet i dansk språkdrakt. Det er sannsynlig også i dette tilfellet. Positive danske anmeldelser, eller salgstall, kan altså ha bidratt til Cappelens interesse for boken. Houm siterer utførlig fra en dansk anmeldelse av *Romerinden* og presenterer Moravia med den doble hedersbetegnelse at han var en av dem som *ikke* vant Nobelprisen det året, underforstått at han var en sannsynlig kandidat.²¹

Uvitende om at første budrunde for de norske rettighetene til *La romana* antagelig pågår, spør han: «Skulle vi ikke kunne få en eller to av Moravias romaner, vi også?» (Houm 1949). Den internasjonale statusen som Moravia på dette tidspunkt har oppnådd, som Houms omtale vitner om, er nok det som ligger til grunn for Groths bedømmelse av at *Romerinnen* kunne være «noe anstendig» på årets liste, i betydningen en utgivelse med litterær prestisje. At emnet, prostitusjon, «samtidig er uanstendig» lover godt for salget.

Paratekstene tyder på at forlaget har valgt å stile boken som en litterær utgivelse. Boken har et stort format, illustrasjonen på smussomslag er signert den kjente bokkunstneren Chrix Dahl og prisen befinner seg i den øvre del av prissjiktet for oversatt skjønnlitteratur.²² Baksideteksten består av fire blurber under overskriften «Romanen som har rystet og beveget en hel verden»:

Forfatteren Howard Spring i Sunday Graphic:

Det er en sanndru og usentimental bok, men det skal være en merkelig leser som ikke finner den gjennomsyret av medfølelse og stor menneskelig forståelse.

Francis Wyndham i The Observer:

Hvis De føler dem frastøtt av det tema denne boken handler om, så les den ikke. Men da vil De gå glipp av meget . . . Moravia avslører med fin kunst det helt igjennom primitive i Adrianas natur, hun er snart pussig, snart rørende og snart storslått, og han forstår henne så fullt ut at hun blir overbevisende i all sin inkonsekvens.

New York Times Review:

Hun er langt fra den konvensjonelle romangledespike med et hjerte av gull . . . Adriana er et individ, fengslende og original.

Carl Johan Elmquist i Politiken:

Det sanneste og mest overbevisende som noen roman noensinne har gitt.

(Moravia 1950, omslagets revers)

Gjennom sin geografiske spredning – England, USA og Danmark – er i hvert fall en del av den rystede verden representert. Ellers er det inntrykket av fortellingen som bevegende, heller

²¹ Senere brukte Cappelen den positive omtalen fra Bokglimt-spalten i annonsene for *Romerinnen* – også etter at boken var utgitt og Houm hadde skrevet en svært lunken anmeldelse av den norske oversettelsen (Houm 1950).

²² Boken kostet 15 kroner heftet og 18,50 kroner innbundet. På samme side som *Romerinnen* i oversikten over årets bøker fra 1950, spenner prisene fra 2,5 kroner for en heftet spennende fortelling i Hjemmenes bibliotek, til 47 kroner for en innbundet trebinds-utgave av *Tatt av vinden*. Medianprisen er 12 kroner heftet og 15,50 innbundet. På samme side finner man en utgivelse fra Gyldendals blå novelleserie som koster nøyaktig det samme som *Romerinnen* (Bokhandlerforeningen 1950, 17).

enn sjokkerende, som underbygges gjennom blurbene. I de utvalgte sitatene legges det vekt på fortellingens realisme og Adrianas sympatiske karakter. Kanskje for å på forhånd imøtegå en eventuell kritikk om at emnet eller hovedkarakteren er usømmelig? Enkelte av annonsene for boken peker i en annen retning. En annonse som blant annet er publisert i Dagbladet 8. desember 1950 på side 7, averterer for «Moravias roman om en prostituert» og må sies å spille på emnets sensasjonelle karakter i større grad enn baksideteksten – ordet «prostituert» forekommer ikke på omslaget. Genette observerer som nevnt at epitekstene, som annonser tilhører, på grunn av sin uklare kobling til teksten er mindre forpliktende.

Omslagsillustrasjonen, som også er gjengitt i annonsen, er laget av Chrux Dahl. Dahl har bakgrunn som billedkunstner, Einar Økland omtaler ham som en svært virksom og høyt respektert bokkunstner på førti- og femtitallet (1996, 88). Dahl satt i juryen som kåret årets vakreste bøker for organisasjonen Nordisk Bokkunst i samme periode (Økland 1996, 89). Med andre ord er det en habil illustratør og en smaksdommer innen faget, som Cappelen har gitt oppdraget med å utsmykke Moravias første bok på norsk.²³ Omslaget er hvitt med midtstilt tittel, forfatternavn og illustrasjon i tusj og pastell. I *Bokens ansikt* argumenterer Kjell Norvin for at Dahls typiske tusjtegninger kan sees som en særlig variant av vignetten (2002, 37). Ordet vignett kommer fra vinranke, og vignetten var opprinnelig et typografisk element, en liten tegning – for eksempel av en vinranke – som markerte et nytt kapittel eller en pause i teksten. Vignetten ble senere brukt som utsmykning på tittelsiden, men siden vignett-stempelet var et element i trykkekassen og ble brukt til flere utgivelser, var det ikke noe samsvar mellom vignett-motivet og teksten (Aslaksen 2019, 248). Da man begynte å utstyre bøker med forlagsbind, ble disse dekorert i tradisjon etter vignetten, ofte med vegetale motiver som ikke stod i et direkte forhold til handlingen.²⁴

Omslag og smussomslag som illustrerte handlingen ble vanlig i Norge på begynnelsen av 1900-tallet (Norvin 2002, 24), men vignetten overlevde som en egen stil. Denne stilen ble brukt som omslag for seriøs litteratur, i motsetning til barne- og ungdomslitteratur, eller spenningslitteratur, som hadde heldekkende realistiske og fargerike illustrasjoner. Norvin drar et skille mellom vignetten, som ikke har ramme, og bildet, som har det – de to kommer fra to

²³ Dahl laget også forsideillustrasjonen til *Et ekteskap* (1950), i samme stil som den til *Romerinnen*. Selv om omslagene ligner har boken et mindre format og lavere pris, som tilsier at forlaget ikke satset like mye på denne utgivelsen som den forrige. *Et ekteskap* koster 8,70 kr heftet og 12 innbundet (annonse i Stavanger Aftenblad 10. november 1951, 3). Konsulentuttalelsen om *Et ekteskap* konkludert med at det var en lettere og humoristisk fortelling, og det kan forklare prioriteringen.

²⁴ Aslaksen viser i sin avhandling at forlag benyttet samme bind, med samme utsmykning, til flere forskjellige utgivelser (2019, 248). Dette var mulig fordi bindene ble produsert separat og så festet til bokblokken med forsatspapiret.

forskjellige tradisjoner og forholder seg forskjellig til papir og skrift (2002, 36–37). Viktigst i denne sammenheng er at vignetten signaliserer lødig litteratur.

Omslagsillustrasjonen til *Romerinnen* (1950) er ikke er en vignett i typisk forstand, men som Dahls andre omslagsillustrasjoner tar den utgangspunkt i den avarten av vignettstilen som var vanlig på seriøse litterære utgivelser på førti og femti-tallet (Norvin 2002, 37). Samtidig forestiller omslaget til *Romerinnen* (1950) en naken kvinne, nærmere bestemt et aktmotiv. Akten er et klassisk motiv i kunsthistorien, og har vært dominerende særlig i den vestlige tradisjonen. En kjent studie av aktmotivet er Kenneth Clarks *The Nude. A Study of Ideal Art*. Baron Kenneth Clark var en britisk kunsthistoriker, museumsdirektør og pioner innen kunstformidling på TV. Clark innleder sin studie av akten ved å trekke frem det engelske språkets skille mellom *naked* og *nude* (1960, 1). Mens den første termen innebærer at man er avkledd og konnoterer en pinlig og forsvarsløs tilstand hvor man er berøvet sine klær, er akten fri for ubehagelige konnotasjoner og gir Clark assosiasjoner til en velbalansert og sunn kropp med en sikker holdning (Clark 1960, 1). Distinksjonen mellom den avkledd typen nakenhet og akten har blitt innarbeidet fordi Clarks studie så lenge var enerådende (Nead 1992, 16). Lynda Neads bok, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, tar fraspark i en dekonstruksjon av dette begrepsparet. Nead er også en britisk kunsthistoriker og kunstformidler – som kurator – og i boken undersøker hun diskursen rundt representasjoner av den nakne kvinnekroppen. Hun skriver at den innrammede nakne kvinnekroppen mer enn noe annet motiv konnoterer *kunst* (1992, 1).²⁵ Men der Clark vurderer den kunstneriske undersøkelsen av menneskekroppen, underforstått den kvinnelige, som den ideelle kunstformen, er Nead mistenksom til konvensjon som koder observasjonen av nakne kvinnekropper som en kontemplativ og høykulturell aktivitet.

Da Chrix Dahl valgte akten til å pryde forsiden av *Romerinnen* grep han til et motiv som lå lett for hånden, særlig for Dahl som så mange andre bokkunstnere på den tiden hadde begynt som billedkunster. Aktklassen var da en selvfølgelig del av kunstutdannelsen. Chrix Dahls kvinneskikkelse er tegnet bortvendt fra betrakteren, og det kan se ut som hun er i ferd med å kle av seg (Fig 1). Hun står ut mot en mørk abstrakt bakgrunn, med en gul hudtone – som kanskje skal forestille en middelhavskulør? Det er få markører som signaliserer at dette er Adriana. Det hvite kledet hun holder kan gi assosiasjoner til en skulptur fra den greske antikken, der hvor Clark mener akten som en egen kunstform oppstod (1960, 3). I samspill med tittelen, *Romerinnen*, kan den klassiske posituren bygge opp under det arketypiske heller

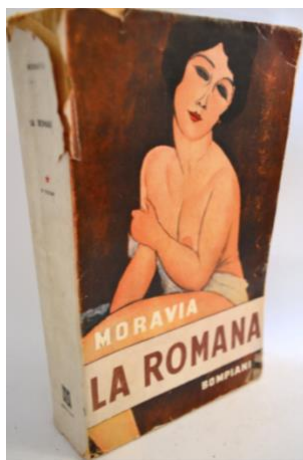
²⁵ «More than any other subject, the female nude connotes ‘Art’.»

enn det partikulære. Et bokomslag skal utrykke bokens tone og idé (Haars 2002, 12–13). Når illustrasjonen ikke daterer historien til trettitallet, er det kanskje fordi Dahl vil trekke frem det allmenn-menneskelige ved portrettet av Adriana? Som hun selv konkluderer, kan det hende enhver kvinne at hun på grunn av uheldige omstendigheter ender i prostitusjon (Moravia 1950, 347).

Det kan også være slik at Dahl har illustrert en scene som er kun er implisitt tilstede i romanen.²⁶ På morens oppfordring begynner Adriana som aktmodell, og det er gjennom bekjensker fra denne jobben hun føres ut i prostitusjon. Omslags-illustrasjonene kan også

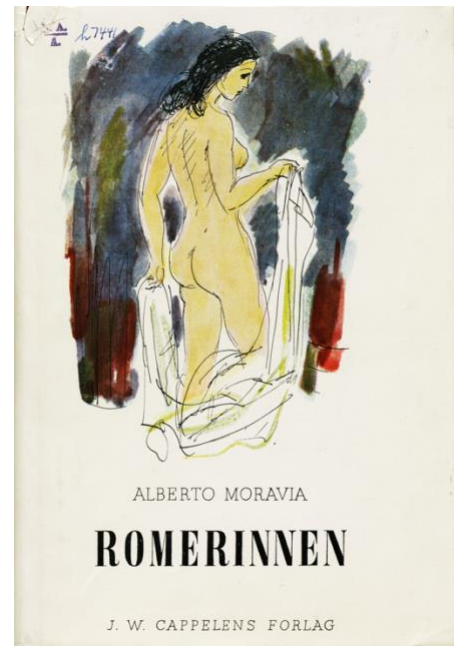
være en anskueliggjøring av romanens åpning hvor Adriana beskriver utseende sitt som sekstenåring og kontrasterer hvordan hun selv og moren vurderer kroppen hennes. Det er interessant at særlig den norske oversettelsen tillegger Adriana et utenfra-perspektiv på seg selv. Denne forskjellen mellom den originale og den oversatte teksten vil jeg komme tilbake til under. Akten på smussomslaget er bortvendt, tilgjengelig for betrakterens blikk men ikke overdrevent oppmerksom på at hun blir betraktet. Også den italienske førsteutgaven var prydet av en akt, Modiglianis *Nudo seduto*, som til forskjell fra Dahls illustrasjon er mer henvendt betrakteren og dermed er nærmere Cappelens 1963-utgave i holdning (Fig 2 og 3).

Clark legger vekt på aktens formale kvaliteter, motivet bedømmes ut ifra den malte kroppens geometriske forhold og graden av harmoni og balanse (Clark 1960). Harmoni har



Figur 2 – *La romana* (1947)

helt siden antikken vært et ideal i vurderingen av skjønnhet, og videreføres i Kants behandling av den rene smaken og skjønnhetens begrep. Kant skiller mellom den rene interesseløse smaken, og urene «interesserte» smaksdommer (Kant, 2008). De siste spiller på egeninteresse og er basert på behag. I denne kategorien finner vi et bedre måltid, et sjarmerende interiør og utvilsomt et pirrende motiv. Ved at Clark vektlegger aktens formale kvaliteter, tegningen, redder han den forsøksvis inn under den rene smaksdommen. I likhet med Kant legger Clark vekt på formen og tegningen.



Figur 1 – *Romerinnen* (1950)

²⁶ Men i den eneste posituren som er skildret i romanen ligger Adriana på en sofa (Moravia 1950, 9).

Ved at nakenheten blir «kledd» med maleriske konvensjoner blir den transformert til en akt. Det som skiller akten fra nakenheten er formen. Nettopp derfor kan akten romme erotisk begjær, uten at det tipper over i det obscøne eller pornografien. Akten blir dermed en akseptabel «beholder» for tilskuerens begjær:

The desire to grasp and be united with another human body is so fundamental a part of our nature that our judgement of what is known as 'pure form' is inevitably influenced by it; and one of the difficulties of the nude as a subject of art is that these instincts cannot lie hidden, [...] but are dragged into the foreground, where they risk upsetting the unity of responses from which a work of art derives its independent life. Even so, the amount of erotic content which a work of art can hold in solution is very high. (Clark 1960, 6)

Sånn sett rommer akten den samme dualiteten som Cappelens utgivelse av *Romerinnen* (1950): Anstendig – uanstendig. Moravia som anerkjent forfatter, emnet som pirrende.

Om oversettelse og stil. Adrianas bevissthet – fra norsk til italiensk

Dahls akt-portrett av Adriana, som viser en lite selvbevisst naken kvinne, kan sies å gjenspeile romanens åpning hvor Adriana iakttar og vurderer seg selv. Reflekterer forside-illustrasjonen også hvilken versjon av teksten Dahl har lest? Korrespondansen mellom oversetter Bjørn Braaten og Brinchmann/Groth ga et forvarsel om at teksten var betydelig tillempet i overensstemmelse med Groths visjon for utgivelsen. Det ga meg et insentiv til å undersøke Braatens oversettelse.

Den første setningen i den norske utgaven er: «Alt da jeg var seksten år, var jeg visst ordentlig pen» (Moravia 1950, 7). Åpningen etablerer hovedpersonen og jeg-formen, men på norsk legges det til noen ord med bestemte valører som ikke finnes i italienske originalteksten: «A sedici anni ero una vera bellezza» (Moravia 1948, 7). Direkte oversatt ville setningen blitt: «Da jeg var seksten år var jeg en sann skjønnhet». Ordet «visst» indikerer at det er noen andres bedømmelse hun baserer seg på og gir uttrykk for en viss tvil. Er det en generell oppfatning, eller hvem er det som har fortalt henne det? «Alt» innfører et fremtidsperspektiv, og kan hinte til karrieren som prostituert, det er tross alt denne perioden av Adrianas liv som er beskrevet i boken. Et faktum som nok var kjent for de fleste lesere i forkant. Det legger også vekt på hennes unge alder. I tillegg reduseres hun fra «en sann skjønnhet» til «pen». Det får henne til å fremstå mer beskjedne, på grensen til usikker. Den samlede effekten er at hun fremstår mer naiv. Hun tar heller ikke eierskap til skjønnheten, som i løpet av avsnittet oversettes til erotisk kapital idet fokuset skifter fra ansiktet til kroppens former. Den danske og den svenske oversettelsen er mye tettere på den italienske

originalen: «Da jeg var seksten år, var jeg en virkelig skønhed» (Moravia 1949, 7). Og: «Når jag var sexton år var jag en verklig skønhed» (Moravia 1998 [1950], 7). Den norske oversettelsen gir Adrianas selviakttagelse en upersonlig kvalitet som ikke finnes i originalen, utenfra-perspektivet kan stemme med Dahls illustrasjon.

Litteraturforskeren Karin Holter har argumentert for at en romans åpning rommer et «konsentrat» av verket som helhet, og at de tematiske og strukturelle trekkene vil være tilstede allerede der (1990, 59). Åpningen utgjør et strategisk sted for forfatteren og et generativt sted for lesning – det er i åpningen teksten skaper sitt publikum ved å tilby en leserrolle. Selv om denne oppgaven ikke er en oversettelsesanalyse, mener jeg den språklige tilrettelegningen er en betydelig del av Cappelens formidling av *Romerinnen* på norsk. Det viser hvordan formidlingen ikke bare preger paratekstene, men griper inn i selve teksten. Med Holters tese som premiss har jeg tatt for meg det første kapittelet, og kollasjonert den norske og italienske teksten. Endringene er av og til små, og består da i at uttrykk er byttet ut eller at setningsledd bytter plass, uten at det er vanskelig oversettbare idiommer eller andre åpenbare grunner til det. Andre ganger er de mer påfallende. Men de virker å være gjennomgående, ut ifra undersøkelsen av første kapittel, supplert med enkelte nedslag. Jeg vil trekke frem en passasje som jeg mener illustrerer hvilken effekt Braatens omarbeiding har på protagonisten.

Adriana er ute og spaserer, gjennom vinduet til en liten villa får hun øye på en familie som spiser middag. Til venstre er Braatens oversettelse (Moravia 1950, 13–14), til høyre er min oversettelse av samme parti (basert på Moravia 1948, 17):

Det lyder kanskje rart, men det som gjorde mest inntrykk på meg, var lysekronen eller kanskje den trivelige stemningen som lyset fra den skapte der inne. Når jeg senere skulle tenke på denne scenen, bestemte jeg meg til å arbeide for å få det slik selv også. Jeg ville ha familie, og en lysekrone som kastet et hyggelig skjær over det hele. Mange vil kanskje synes jeg var svært beskjeden, men den gangen hadde jeg jo ikke sett så mye; jeg syntes den lille, beskjedne villaen var det rene palass.

Det vil kanskje virke rart, men av alle disse tingene, var det lyset fra lampen som traff meg mest; eller heller det ekstraordinært rolige og normale utseende som tingene fikk i dette lyset. Senere, når jeg tenkte tilbake på denne scenen, fortalte jeg meg selv med absolutt overbevisning at målet mitt måtte være å en dag bo i et hus som dette, å ha en familie som denne og å leve i det samme lyset, som synes å åpenbare tilstedeværelsen av sikre og varme følelser. Mange vil synes at jeg hadde beskjedne aspirasjoner. Men man må ta høyde for mine daværende forhold. På meg som var født i jernbanearbeidernes hus, hadde villaen samme effekt som eiendommene som var enda rikere og større i byens velbemidlede strøk antagelig hadde på beboerne av villaen, som jeg misunte sånn. Slik ser enhver selve paradiset i andres helvete.²⁷

Hovedforskjellen mellom tekstene er hvordan de fremstiller Adrianas bevissthet. ²⁸ I den italienske originalen sammenligner hun og setter ting i perspektiv: Av *alle* disse tingene, det *ekstraordinært* normale utseende, man må ta høyde for min daværende situasjon – på *meg* hadde villaen samme effekt som flottere hus på villabeboerne. Hun beskriver sine ambisjoner som beskjedne, og begrunner det med sin utgangsposisjon. I Braatens versjon beskriver hun seg selv som beskjeden, med begrunnelse i sin uvitenhet. Tonen er også annerledes, «den trivelige stemningen» og det hyggelige skjæret finnes ikke i originalen, heller ikke beskrivelsen av villaen som «det rene palass». Disse uttrykkene fremstiller Adriana som naiv, med et uformulert forhold til hva som treffer henne ved scenen. I originalteksten har Adriana et reflektert forhold til sin egen reaksjon, og opphører refleksjonen til en allmenngyldig sannhet som hun uttrykker i sentensen: «Slik ser enhver selve paradiset i andres helvete». Kontrasten kan oppsummeres i at den norske Adriana overveldes av den småborgerlige middagsscenen mens den opprinnelige Adriana reflekterer over sin egen reaksjon og

²⁷ Sembrerà strano; ma di tutte queste cose, quella che mi colpì di più fu la luce del lume centrale; o meglio, l'aspetto straordinariamente sereno e normale che le cose assumevano in quella luce. Dopo, ripensando a quella scena, mi dissi con assoluta convinzione che dovevo propormi come scopo di abitare un giorno in una casa come quella, di avere una famiglia come quella e di vivere in quella stessa luce che pareva rivelare la presenza di tanti tranquilli e sicuri affetti. Molti penseranno che avevo aspirazioni modeste. Ma bisogna tener conto delle mie condizioni di allora. A me nata nella casa dei ferrovieri, quella villetta faceva lo stesso effetto che, probabilmente, agli abitanti della villetta, da me così invidiati, le dimore più ricche e più grandi dei quartieri agiati della città. Così ciascuno mette il proprio paradiso nell'inferno degli altri.

²⁸ Også i dette tilfellet er den danske og den svenske oversettelse mye tettere på originalen (Moravia 1949, 13, og Moravia 1998, 15).

identifiserer den som lengselen etter en annen tilværelse og en normalitet som ikke er helt uopnåelig. Dette tekstutdraget kan gi inntrykk av at Braatens versjon burde være halvparten så lang som Moravias. Det er ikke tilfellet, men det er symptomatisk at særlig Adrianas refleksjoner – det Groth har kalt «litterære vendinger» (gjengitt i brev fra Braathen til Brinchmann 10.06.1950) – er forkortet. Når fortellingen er skrevet i førsteperson, får endringer i stil og tone alvorlige konsekvenser for hvordan vi oppfatter hovedpersonen, som eksemplet over illustrerer. Resultatet er at Adriana virker mer barnlig og naiv. Vi kan også si hun blir mer immanent kvinnelig, ved å fratas selvbevisstheten og muligheten til å transcendere sin egen situasjon.

Jeg mener det er grunn til å tro at Braatens tilpasning bringer Adriana nærmere en akseptabel kvinneverdning, og er ment å gjøre henne mer spiselig for den antatte norske leseren på femtitallet. I en nylesning av Jens Bjørneboes *Jonas* (1955) og Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956) viser Toril Moi hvordan kvinner straffes for å fremstå seksuelt utfordrende (2020). I artikkelen, publisert i *Morgenbladet*, avdekker Moi overgrepsscener og spør seg hvorfor ikke disse vakte mer oppsikt da bøkene ble utgitt. At de ser ut til å ha gått ubemerket hen, mens de eksplisitte sex-skildringer møtte kritikk, mener hun er et uttrykk for datidens misogyne holdninger. Den seksuelle frigjøring hadde en slagside: «For den handlet først og fremst om at menn skulle frigjøre seg fra puritansk moralisme og trangsynt kristendom. Kvinner skulle også gjøre det, men på menns seksuelle premisser» (Moi 2020, 30).

Også Adriana er en ung kvinne som tar eierskap til egen seksualitet ved å gå inn i yrket som prostituert med åpne øyne. Er det dette som ligger bak at Groth mener Moravias roman må «retusjeres» for at Adriana skal fremstå «tilstrekkelig naiv» på norsk?²⁹ Korrespondansen mellom Bjørn Braaten og sekretær H. Brinchmann på vegne av Groth avslører at Braatens første forsøk gjennomgikk omfattende redigering før forlaget sa seg fornøyd (Brev fra Braaten til Brinchmann, 10. juli 1950). Et av brevene fra Braaten til Brinchmann er påført en håndskrevet beskjed fra Groth, hvor han skriver at han nå har snakket med Braaten om språket (Brev fra Braaten til Brinchmann, 14. juni 1950). Og Braaten oppgir danske sidetall som en referanse for hvor langt han er kommet med oversettelsen (ibid.). Han har altså hatt den danske oversettelsen tilgjengelig mens han arbeidet, og forlagssjefen selv har vært involvert i utformingen av den norske teksten. Det

²⁹ Begge uttryksmåtene, «tilstrekkelig naiv» og «retusjeringen» forekommer i brevene og fremstår som sitat fra en forutgående diskusjon om oversettelsen (brev fra Braaten 10.06.1950 og brev fra Brinchmann 04.05.1950).

betydelige avviket i tone fra originalen er med andre ord helt bevisst, og skyldes ikke manglende kompetanse eller hastverk.

Braaten, som var lektor, oversatte flere titler for Cappelen. Under brevvekslingen om *Romerinnen* etterspør Brinchmann flere ganger en oversettelsesprøve, og da han spør for tredje gang begrunner han det med at «Moravias bok [antagelig blir] en av våre viktigste nyheter i år, og vi er derfor atskillig nervøs for dens skjebne» (Brev fra Brinchmann til Braaten, 17. februar, 21. mars og 24. april 1950). I dette siste brevet skriver han at de gjerne vil se en oversettelsesprøve av et av «de presumptivt ‘vanskelige’ partiene». Det kunne forlede en til å tro at det var de eventuelle eksplisitt seksuelle skildringene som ville forsvunnet eller blitt forkortet i den norske utgaven. Men tvert imot virker det som det er Adrianas tankerekker som har blitt stuttere.

Den samlede avisresepsjon utrykte blandede følelser i møte med Cappelens fremstilling av *Romerinnen*. Boken fikk fire anmeldelser i de landsdekkende avisene (Houm 1950, Hernæs 1950, R. S. 1950 og N. Chr. B. 1950). Med få unntak er det en skuffet grunnstemning som gir inntrykk av at romanen ikke levde opp til forventningene. Stavanger Aftenblads anmelder Sverre Maaland oppsummerer det godt i en sen anmeldelse sommeren 1951, under overskriften «Hederlig men kjedelig». Selv om han ikke nevner omslag eller paratekster direkte, kan det kanskje leses som en respons på annonsene som lovet «Moravias roman om en prostituert».

Klassiker. *Romerinnen* anno 1963 og 1987

I motsetning til førsteutgavens påkostede bokutstyr er serieutgavene av *Romerinnen* fra 1963 og 1987 rimelige pocketutgaver.³⁰ Men myke rygger og lommestørrelse signaliserer også gjenutgivelse, og med det klassikerstatus: «with the pocket format capable of connoting equally well a works ‘popular’ nature or its admission into the pantheon of classics» (Genette 2001, 18). *Romerinnen* (1963) ble utgitt i serien «Cappelens nye Uglebøker».³¹ Omslaget er ikke signert og tegneren står ikke oppgitt i kolofonen (Fig 3). Norvin skriver at Erik Artell

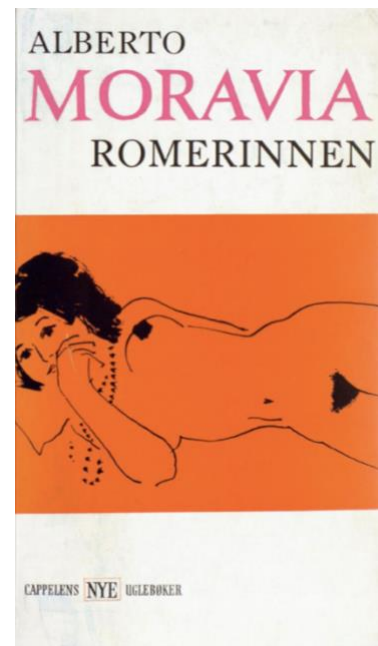
³⁰ Jeg bruker uttrykkene pocket og paperback om hverandre, selv om de refererer til henholdsvis størrelse og innbinding når jeg sikter til utgivelser som har begge karakteristika, fordi jeg opplever at de brukes synonymt. Det norske uttrykket «heftet utgave» er så vidt jeg registrerer mye mindre utbredt og kan også forbindes med praksisen med å tilby samme utgave innbundet eller heftet, som i tilfellet med *Romerinnen* (1950).

³¹ «Uglebøkene» ble startet i 1938 som en innbundet billigserie, og inneholdt romaner av vidt forskjellig karakter (Tveterås 1979, 338). Tveterås skriver at folk var uthungret på utenlandsk litteratur etter krigen, og beskriver femti- og sekstitallet som de store romanseriens tid (1979, 339). Serien har ebbet ut og blitt gjenopptatt, med små variasjoner i navn og innhold. «Cappelens nye Uglebøker», som *Romerinnen* (1963) tilhører, ble startet opp i 1963 som billige opptrykk av forlagets backlist (Norvin 2002, 67).

stod for en del omslag i begynnelsen, senere skriver han at Herman Bongard utformet en rekke omslag for Uglebøkene, men nevner ham først med en omlegging av designen i 1966 (2002, 74). Etter min mening minner streken mer om Bongards stil enn Artells, hvis det da stemmer at en av disse er opphavsmannen.

Selv om hun har skiftet til et lettere bokutstyr, har omslagsillustrasjonen til den andre *Romerinnen* (1963) likhetstrekk med førsteutgaven. Forsiden har en enkel komposisjon med et billedfelt og et tekstfelt. I motsetning til 1950-utgaven er Adriana her portrettert liggende, henvendt mot betrakteren. Også denne tegningen ser ut til å være utført i tusj, men der 1950-versjonen har noen skraverte skygger, er denne tegningen mer lineær. Streken følger omrisset og det er få streker som skal antyde kroppens volum. Sammen med det oransje monokrome billedfeltet som ikke skiller mellom bakgrunn og forgrunn, får det kroppen til virke flat. Noen få detaljer er malt med tørr pensel. Kontrasten mellom det grove uttrykket og linjen tiltrekker seg betrakterens oppmerksomhet: Adrianas hår, et smykke og en brystvorte i venstre del av billedfeltet, og alene på høyre side en sort trekant som skal forestille kjønnsår. Bildet er mer abstrakt og flatere enn Dahls maleriske rokokko-vignett, men også mer konfronterende og nærmere Modigliani-bildet på det italienske omslaget.

Mens 1963-utgavens forsideillustrasjon kan sees som en videreføring av førsteutgaven, markerer *Romerinnen* fra 1987 et brudd (Fig 4). Omslaget er utført av Reidar Gjørven, en fortsatt virksom grafisk designer (Gjørven 2020). Gjørvens omslag har en heldekkende fotografisk illustrasjon, hvor tekstbilde og foto er integrert. Bildet viser et utsnitt av en kvinneunderkropp i strømpeholder og en mannshånd som stikker en seddel på 10 000 lire ned i den ene strømpen. Omslaget fra 1987 er påvirket av sin tids teknologi-utvikling og trender. Norvin skriver at etter en kort blomstringstid på førtitallet forsvant så å si bruken av fotografiske omslag på skjønnlitteratur, før det ble tatt opp igjen på syttitallet og så ble dominerende på åttitallet (Norvin 2002, 89).



Figur 3 – *Romerinnen* (1963)



Figur 4 – *Romerinnen* (1987)

Nead hevder at fotografiet som medium konnoterer pornografi (1992, 52). Fordi det er automatisk, regnes det som et transparent medium, som gir direkte tilgang til det avbildede objektet (Nead 1992, 97). Sammenlignet med et maleri, eller en tegning som på *Romerinnen* anno 1950 og 1963, fremstår det fotografiske bildet som en umediert representasjon. Når det avbildede «objektet» er en avkledd kvinnekropp, gir fotografiet ifølge denne logikken direkte tilgang til kroppen med så lite innblanding fra mediet som mulig (Nead 1992, 97). Derfor blir fotografiet vurdert som mer vulgært, mens i tilfellet med en tegning av en kvinnekropp vil den kunstneriske behandlingen stå i sentrum og konnotere «Kunst».

I tillegg til måten fotografiet er kodifisert, ifølge Nead, er det andre åpenbare faktorer som gjør dette omslaget mer vulgært enn de forgående: Den fragmenterte kroppen og tilstedeværelsen av penger. Den hodeløse kroppen indikerer at vi ikke lenger har med en person å gjøre, Adriana er forsvunnet til fordel for en mage, en rumpe og et lår. Pengene gjør transaksjonen nærværende. Ved de tidligere omslagene er det ingen markører som direkte konnoterer prostitusjon på samme måte.

Grader av nakenhet

Vi ser en utvikling fra 1950 til 1963 og 1987, hvor representasjonen av den nakne kvinnekroppen beveger seg fra å forestille en akt (*the nude*) til å gradvis bli mer naken (*naked*), slik Clark, og Nead med utgangspunkt i ham, definerer begrepene. Mens akten er idealet, er den nakne kroppen nærmere realiteten. Når «Adriana» gradvis får mer klær blir hun paradoksalt nok mer avkledd. Den klassiske posituren med hvitt draperi overskrider tid og sted, mens halskjede til kvinnefiguren fra 1963 – tilstedeværelsen av pynt – utgjør en kontrast til og bringer oppmerksomheten mot fraværet av klær. Ved 1987-utgaven er akten totalt fordrevet til fordel for sorte blonder som understreker paradokset påkledd-men-avkledd.

En lignende utvikling kan leses i baksidetekstene. Fra å betone at det er sann og overbevisende romankunst i 1950, til å åpne for at verket er «gripende og samtidig dristig» (Moravia 1963, omslagets revers). Kontrasten blir enda mer fremtredende om man sammenligner den norske førsteutgavens reservasjon om at protagonisten «er langt fra den konvensjonelle romangledespike med et hjerte av gull» med 1987-utgaven. På den sistnevnte kan baksideteksten leses som en salgspakat for Adriana, like mye som for boken: «I tillegg til å være frodig vakker er hun også fattig, troskyldig og deilig. Og gjennom hele sitt liv som prostituert bevarer hun på forunderlig vis sin ungpikelige uskyld» (Moravia 1987, omslagets revers). Det Adriana mistet da hun gikk fra en virkelig skjønnhet til «ordentlig pen» kompenseres hun her rikelig for, på omslaget. I tillegg kan vi spekulere over om Braaten har

holdt sin hånd over hennes «ungpikelige uskyld» gjennom oversettelsesprosessen. For det er fremdeles det vi kan kalle «Braaten og Groths versjon» leserne blir servert i 1987. Både oversettelsens banalisering og omslagets fragmentariske *close up* kan sees som en reduksjon av Adrianas bevissthet og individualitet. Mon tro om ikke leserne likevel opplever en diskrepans mellom den prostituerte i åttitallsblonder og tekstens barnekvinne.

Lynda Nead gjør Clarks bok til hovedobjekt for sin kritikk fordi *The Nude* siden sekstitallet hadde blitt stående som det sentrale verket om akten (Nead 1992, 12). Hun dekonstruerer begrepsparet *naked/nude*. Det er et kunstig binært par, hvor det ene utelukker det andre, men der skillelinjen i høyeste grad er ustabil (Nead 1992, 16). Denne skillelinjen avgrenser også akten mot det obskøne og pornografiske. Nakenhet fremstår som en umediert representasjon, mens akten er kunst. Skillet er ikke først og fremst avhengig av representasjonen i seg selv – hva den *forestiller*.³² Mediet spiller en rolle, som forskjellen mellom fotografiet og tradisjonell billedkunst. Skillelinjen for hva som er innenfor og utenfor den akseptable fremstillingen endrer seg med tid, kultur og maktforhold. Fremstillingen på forsiden av *Romerinnen* (1987) er preget av sin tid, teknologisk billedredigeringsmuligheter og åttitallets normer og trender. Likefullt viser Nead frem betydningsfulle konvensjoner, akten er kodifisert som kunst i den vestlige kulturen, og nakenhet som noe obskønt. Det er liten tvil om at Gjorvrens fremstilling nærmer seg det pornografiske. Dahls tegning fra 1950 har en dobbelthet ved seg. At kvinnen er i ferd med å kle av seg kan vise til Adrianas engasjement som aktmodell i fortellingen, og til prostitusjonen. Konnotasjonen til kunst og sex er altså tilstede i bildet, og det er ifølge Nead helt typisk for akten (Nead 1992, 25). Akten er den vestlige kunstens hovedmotiv fordi det viser kunstens transcendentale virkning, idet den kan forandre materien til ånd. Kvinnekroppen, den åndløse naturen fremfor noe, forandres til ren form gjennom kunstnerens tusjstreker.

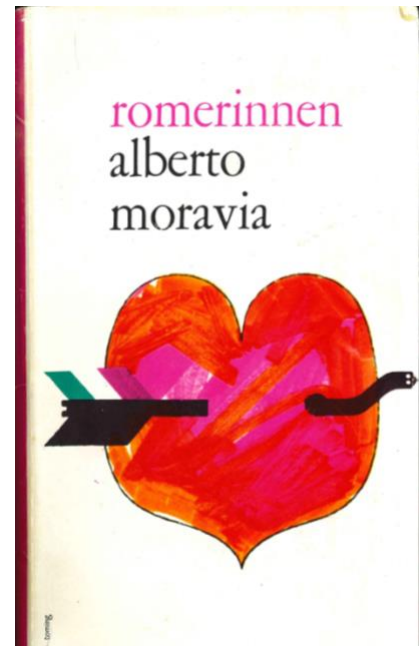
Bokklubb-utgaven (1965)

I oktober i 1965 var *Romerinnen* månedens bok i Den norske Bokklubben. Hans Jørgen Toming, som var ansvarlig for bokklubbens grafiske profil gjennom seksti- og syttiårene, har laget omslaget. Denne utgaven skiller seg ut, både visuelt og ved at den er distribuert gjennom bokklubb. Sånn sett er den også et ledd i kanoniseringsprosessen av *Romerinnen*, i tråd med Bokklubbens utgivelsesprofil – moderne klassikere. Som bokklubb-utgivelse skal den ikke

³² ... men også av hvem som har tilgang på den. Både hvem som er målgruppen og rent konkret, Nead viser at objekter i private samlinger var unntatt lover mot obscenitet (1992, 89). Representasjoner ment for et mannlig, dannet fåtall stilte seg annerledes juridisk enn fremstillinger ment for massen.

selge på omslaget i samme grad som de andre. På grunn av dette var mindre Det er også grunnen til at Norvin mener bokklubbens omslag var mindre påvirket av trender og i større grad preget av Tomings personlige stil (2002, 72). Toming har uttalt at han ser det som en «nødløsning» å illustrere et omslag ut ifra tittelen eller en scene i teksten, i stedet forsøker han «å fange forfatterens mening» (Engset 1994, sitert i Norvin 2002, 72).

Også *Romerinnen*-omslaget fremstår som Tomings tolkning av teksten. Forsiden viser et tveetydig symbol, i tusj mot hvit bakgrunn (Fig 5). Figuren er dels hjerte med en pil gjennom, dels eple med en mark i. Pilfjærens italienske farger situerer handlingen, det gjennomborede hjertet konnoterer vanskelig kjærlighet og det markspiste eple noe råttent, eller også syndefallet i og med at marken er erstattet av en grafisk slange. Er hjertet et bilde på Adrianas ugjengjeldte kjærlighet til Giacomo? Eller heller på det italienske samfunnets knefall for fascismen? Fordervelsen kan likeledes sikte til Adrianas skjebne som prostituert eller Italias politiske skjebne. Hjertets øvre del har også noen anatomiske antydninger, som kan konnotere bokens erotiske element.



Figur 5 – *Romerinnen* (1965)

Er det fordi den ikke skal ut på det åpne bokmarkedet at en naken kvinne på omslaget ikke vurderes som salgsfremmende? Men også i presentasjonen i Den norske Bokklubbens medlemsblad, *Bindestreken*, er det erotiske elementet så å si fraværende i presentasjonen av boken. I *Bindestreken* er månedens bok presentert gjennom et forfatterportrett med bilde av Moravia, to sitater fra tidligere anmeldelsene av *Romerinnen* og et bokessay av forfatter og litteraturkritiker Magli Elster. Begge sitatene vektlegger bokens moralske karakter: «Her er ikke en scene som virker støtende» og «Den må være svært ‘erotisk underernært’ som bli ‘eksaltert’ av denne boken», kreditert *Vinduet* og Gunnar Hærnes (*Bindestreken* 1965). Mens forfatterportrettet fremstiller Moravia som trolig kandidat til Nobelprisen, fremhever Elster Moravias kvinneportretter: «Hans innlevelse i kvinners skjebne [...] gir hans ord en særegen, en kunne kalle det ridderlig glød, når han følsomt, detaljrikt og overbevisende avdekker deres sinn» (1965, 4). Hun fremstiller det ellers som en sosial diktning, som inneholder et opprør mot borgerlige konvensjoner, og skriver dessuten at *Romerinnen* har noe evig og tidløst ved seg. Med andre ord er det stor overenstemmelse mellom aspektene som løftes frem i bokessayet og Tomings symbol.

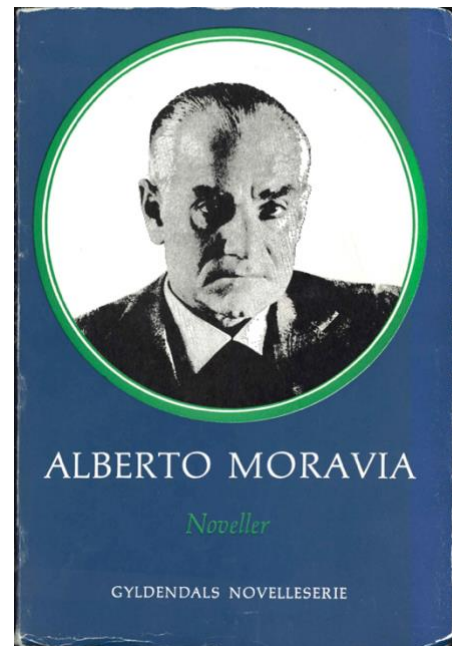
II. Forhandlinger om status. Gyldendal og Aschehougs enkeltutgivelser

Noveller ble utgitt i 1967, som den femte tittelen av Moravia i norsk oversettelse, og den første og eneste som ble utgitt på Gyldendal. Sammenlignet med de forgående, utgitt på Cappelen og i bokklubb, skiller den seg ut på flere måter. Mens de tidligere utgivelsene er romaner, dreier det seg her om noveller, og de ble lansert i en serie med en sterk visuell identitet: Gyldendals Blå serie.³³ I forordet markerer redaktør for serien Gordon Hølmebakk, dessuten avstand til Cappelens utgivelser og det bildet som skapes av forfatteren i norsk offentlighet gjennom disse.

Gyldendals novelleserie har et standardisert omslagsoppsett, likevel kan vi si noe om hvilken serie-identitet man har ønsket å skape (Fig 6). Kombinasjonen av et overdimensjonert forfatterportrett og forfatternavn i versaler skal etablere forfatterens etos som en betydelig forfatter. Litt fantasifullt kan vi si at den runde rammen gi assosiasjoner til den runde Nobel-medaljen. I sin masteroppgave om debutant-omslag observerer Brække at det formelt sett forlaget og designeren som er avsendere for omslaget, men avsenderautoriteten hviler på forfatteren – derav rangordningen på omslaget hvor forfatternavnet så å si alltid er satt med større skriftstørrelse enn forlagsnavnet (2010, 4). Ved at man her fremhever forfatteren, nærmest på bekostning av det litterære verket, signaliserer man at det er avsenderes storhet som forfatter som skal garantere for utgivelsen verdi.

Den intetsigende tittelen «*Noveller*» bygger opp under inntrykket av at det ikke er tekstenes egenart, men det at de kommer fra Moravias hånd, som er det sentrale. At serie-designen sobert gjør bruk av kun to farger, grønt og blått, sementerer inntrykket av seriøs litteratur.

Utvalg og forord er ved Gordon Hølmebakk. Han var Sigurd Hoels etterfølger i Gyldendal og videreførte forgjengerens arbeid med oversatt litteratur i serier, gjennom seriene «Vita» og «Kolon», foruten «Den blå». På den ene innbretten til smussomslaget til *Noveller* reklameres det for foregående og forestående utgivelser i serien; noveller av D. H. Lawrence, Bruno



Figur 6 – *Noveller* (1967)

³³ Serien ble i 1948 lansert som «en pendant til Den gule serie» – Hoels berømte romanserie (Annonse i Dagbladet 27.01.1948, side 5).

Schulz, F. Scott Fitzgerald, Henry James, Italo Svevo og Leo Tolstoj (Moravia 1967, høyre innbrett). Den høylitterære konteksten Moravia her inngår i er legemliggjort gjennom innbrettens paratekst. Også kolofonsiden vitner om utgivelsens litterære prestisje, en omfattende og etterrettelig bibliografi over Moravias italienske og oversatte forfatterskap er en resurs for lesere som vil utdype sin kjennskap til forfatteren. Ellers er forordet, signert Hølmebakk, den mest interessante parateksten. Det oppfyller på eksemplarisk vis det Genette nevner som det allografiske forordets hovedoppgaver, nemlig *informasjon* og *anbefaling* (1997, 267). Hølmebakk informerer om Moravias biografi og bibliografi, situerer verkene innen forfatterskapet og forklarer dem i lys av den samfunnsmessige konteksten. Han berømmer Moravia indirekte ved å omtale *De likegyldige*³⁴ som «en roman i slekt med Sartres *Kvalmen* som kom ni år senere» (1967, 7), men forordet er også overraskende kritisk. Genette skriver at de to rollene ikke på noen måte utelukker hverandre – tvert imot, kritiske kommentarer er den mest effektive anbefaling (1997, 270). Når Hølmebakk utroper *Maskeballet* til Moravias dårligste roman, diagnostiserer Moravias hyllest til monotone forfattere som et «selvforsvar», eller siterer en replikk som ifølge ham «er avslørende for såvel styrken som begrensningen i Moravias egen dikterbegavelse», kommuniserer han at han tar Moravias forfatterskap alvorlig – og det burde også leseren gjøre (1997, 7, 8 og 10). Hølmebakks bedømmelse får tyngde og troverdighet ved at han fremstår uhildet og kritisk overfor den italienske «novellemesteren» som han i denne boken vil presentere for norske lesere.

Norske lesere har allerede hatt muligheten til å danne seg et bilde av Moravia gjennom titlene *Romerinnen*, *Et ekteskap*, *To kvinner*, *Det tomme lerret* og *Speilet*. Et bilde Hølmebakk kommenterer, indirekte og direkte: «Jo mer man leser av Moravia, desto vanskeligere blir det å se på ham som en ‘sosial’ dikter» (Hølmebakk 1967, 9). Det kan leses som en kommentar til Elsters essay i *Bindestreken*, men også til utvalget av Moravia-titler som er kommet på norsk, og som ifølge Hølmebakk ikke er representativt. I en parentes skriver Hølmebakk: «intellektuelle eller kunstnere er nesten alle hans hovedpersoner, de er langt mer dominerende i hans persongalleri enn norske lesere har fått inntrykk av gjennom de fem romanene som hittil er oversatt» (1967, 9). Redaktøren aksepterer heller ikke titlene på to av de norske oversettelsene. *La noia*, utgitt på norsk som *Det tomme lerret*, og *L'attenzione – Speilet*. Hølmebakk omtaler dem konsekvent som «*Leden*» og «*Oppmerksomheten*». Det oppgis i en fotnote til forordet at «De norske utgavene av disse romanene har andre titler» (1967, 9*).

³⁴ Senere utgitt på norsk som *De likeglade*.

Selv om Hølmebakks oversettelse av titlene er mer direkte, er den samlede effekten at han markerer avstand til de tidligere oversettelsene ved å så tvil om utvalget og hvordan de enkelte romanene er fremstilt.

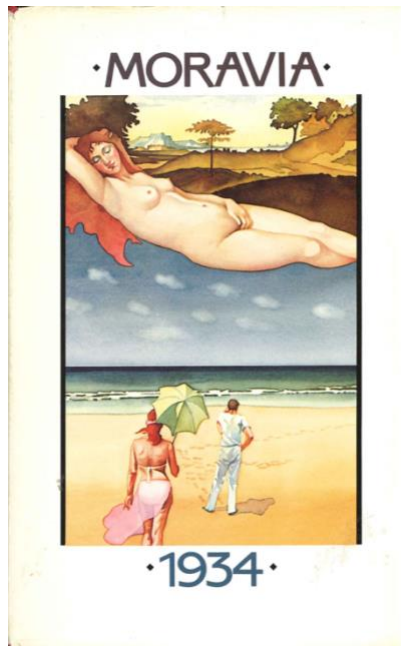
Etter Hølmebakks oppfatning er Moravia en eksistensiell forfatter. Det er også slik han forklarer – eller bortforklarer – det omstridte erotiske elementet i forfatterskapet, med en vri på et sitat fra den svenske forfatteren Hjalmar Söderberg: «*Köttets lust* (det hos [Moravia] som så mange lesere har vært mest opptatt av) er bare en stasjon, en frist, på veien til *själens obotliga ensamhet*» (1967, 9, original kursivering). Men er det Moravias litterære kredibilitet Hølmebakk forsvarer med slik nidkjærhet? Eller er det heller Den Blå serien og Gyldendals litterære prestisje som ligger ham på hjerte? Hølmebakk har ikke bare skrevet forordet, han har håndplukket tekstene som er samlet i *Noveller*.³⁵ Dette er et kjennemerke ved utgivelsene i Gyldendals novelleserie, og utgivelsene hviler da indirekte på Hølmebakks etos som litteraturformidler, som henger nøye sammen Gyldendals lange serietradisjoner. Seriene skal sikre forlaget litterær prestisje, og Moravias forfatterskap lar seg ikke uten videre bruke i denne sammenheng. Derfor distanserer Hølmebakk seg fra det bildet som er skapt av forfatterskapet gjennom Cappelens utgivelser.

1934 (1985)

Mens *Noveller* ble utgitt i et tidsrom med hyppige utgivelser fra Cappelen (se Vedlegg 1), er Aschehousgs enkeltutgivelse utgitt etter et opphold i utgivelseshistorien på fjorten år og markerer dermed startskuddet for utgivelsesaktiviteten på åttitallet. Estetisk skiller *1934* (1985) seg imidlertid ut fra de andre åttitalls-utgivelsene. I likhet med flere av Cappelens utgivelser har også Aschehousgs *1934* en naken kvinnekropp på omslaget (Fig 7). Vi kan raskt bestemme det som et aktnotiv, dessuten med et kjent forlegg. Bildet forestiller en liggende Venus, ut ifra landskapet i bakgrunnen kan vi fastslå at det referer til Giorgiones sovende Venus (ca. 1510). I motsetning til Giorgiones Venus har omslagsillustratør Rolf Graff gitt henne rødt hår, i tråd i fortellingens skildring av begjærs-objektet Beate. Stranden vitner om at fortellingen utspiller seg på Capri.

1934, utgitt på italiensk i 1983, handler om Lucio, en ung italiensk intellektuell, som er utdannet i München med spesialisering i tekstene til Heinrich von Kleist. Han er deprimeret

³⁵ Novellene er trykket i forskjellige tidsskrifter og samlet i *I racconti* (1952), novellesamlingen Moravia ble belønnet med Strega-prisen for samme år. Kortromanen *Agostino* inngår også i samling, dette er forøvrig første gang den utgis på norsk selv om noen av Damms Moravia-utgivelser feilaktig lister den opp i bibliografien og daterer den til 1945. Jeg har ikke klart å spore opp en slik norsk utgave fra 1945 og holder det for usannsynlig at Gyldendal i sin utgivelse hadde unnlatt å opplyse om en tidligere oversettelse.



Figur 7– 1934 (1985)

på grensen til selvmord og drar til Capri for å skrive og forsøke å «stabilisere» depresjonen (Moravia 1985, 10). På vei til øya møter han den gifte tyske skuespilleren Beate som befinner seg i en lignende sinnsstemning. Lucio blir overbevist om at en forening med Beate er det eneste som kan gi ham livslysten tilbake, samtidig som Beate forsøker å overtale ham til et felles selvmord, etter modell av det doble selvmordet til Kleist og Henriette Vogel. Når Beate brått forlater Capri, dukker tvillingsøster Trude opp i hennes sted. Lucio blir fascinert av Trude på grunn av den slående likheten, men frastøtt av personligheten hennes som er Beates rake motsetning. Blant annet gir Trude uttrykk for nazistiske sympatier. Det viser seg at Lucio er

blitt utsatt for en spøk, og at tvillingene i virkeligheten er samme person. Selv om intrigen er delvis ironisk behandlet, har dobbelt-spillet paralleller til den politiske situasjonen i Italia og Tyskland i 1934. Det autoritære styret i begge landene tvinger frem en falsk konsensus. Kontrasten mellom det italienske og tyske temperamentet, som er et sentralt tema i romanen, viser seg først og fremst som forskjellige måter å forestille seg på.

Rolf Graff, som har utformet omslaget, er billedkunstner og grafiker. Den Magritte-aktig svevende kvinnen på himmelen, fordoblingen av kvinneskikkelsen og den underlige skyformasjonen som speiler mannskikkelsen fotspor i sanden vitner om romanens intellektuelle lek med fordoblinger og litterære referanser. Illustrasjonen fremstår kunstnerisk og forseggjort, et sofistikert forsøk på en tolkning av romanens struktur tyder på en satsning fra forlagets side. Likevel reflekterer ikke Graffs idylliske illustrasjon det politiske temaet. Graff har også valgt en italiensk referanse, til tross for at det den tyske kulturkretsen – gjennom Kleist, Nietzsche og Albrecht Dürers etsninger – gir referanserammen i romanen. Omslaget spiller på Italia, eller rettere Capri, som en «eksotisk» destinasjon. Batchelor nevner eksotifisering som et mønster i forskningen gjort på paratekstene til oversatt litteratur (2018, 38). I en norsk kontekst viser Senstad hvordan omslagsillustrasjoner til cubansk litteratur gjennom et felles register av troper, som Havannas slitne gater og gamle amerikanske biler, konstruerer et bilde av Cuba (2015).

III. Merkevarebygging. Utgivelsene på Ex Libris (1987–89)

Etter de to første Moravia-titlene på begynnelsen av femtitallet, *Romerinnen* (1950) og *Et ekteskap* (1951), kom det i løpet av sekstitallet en jevn strøm av utgivelser på norsk, i form av både gjenutgivelser og nye oversettelser (se Vedlegg 1). På syttitallet, etter Cappelens utgivelse av *Paradiset* (1971), er det et opphold frem til Aschehougs *1934* (1985). Så, parallelt med at *Romerinnen* kom i fjerde utgave, ble *Mannen som ser* utgitt på forlaget Ex Libris i 1987. Ex Libris fulgte opp med *Erotiske fortellinger* året etter, og *Reisen til Roma* året etter det. Disse tre utgivelsene, utgitt av Ex Libris på slutten av åttitallet, vil være temaet for dette kapittelet (Fig 8–10).

At et kommersielt forlag som Ex Libris, kjøpte rettighetene til og utga *Mannen som ser* kan bety at verken Cappelen eller de andre forlagene var interesserte. Det betyr imidlertid også at Ex Libris øynet et kommersielt potensial. At det ikke var ett forlag som hadde utgitt forfatterskapet frem til da, slik som Bonnier i Sverige, betød også at det var åpent for nye aktører. På slutten av åttitallet var Moravia en samtidsforfatter, og de tre bøkene er utgitt på norsk relativt kort tid etter originalutgivelsen.³⁶ Alle tre oppgir Anders Kjær som omslagskunstner, og alle fremstiller lettkledde kvinneskikkelser. De to første, *Mannen som ser* og *Erotiske fortellinger*, er også utstyrt med etterord av Tommy Watz, som har oversatt alle bøkene fra italiensk til norsk.³⁷ Tilstedeværelsen av et etterord peker i retning av en mer seriøs utgivelse og står tilsynelatende i kontrast til smussomslagene. Omslagsillustrasjonene føyer seg inn i trenden vi observerte på omslagene til *Romerinnen*, hvor vi så en utvikling mot en mer utvetydig nakenhet, og det er derfor nærliggende å se dem i sammenheng med 1987-utgavens seksualiserte fremstilling. Er det en motsetning mellom etterordene og omslagene, eller er omslagsillustrasjonene mer tvetydig enn de virker ved første øyekast?

Forlaget Ex Libris ble grunnlagt i 1982 av Øyvind Hagen, som drev forlaget inntil han solgte det til N. W. Damm & Søn i 2000. Hagen startet senere forlaget Bazar. Ex Libris kan karakteriseres som et kommersielt mellomstort forlag. I 1987, da *Mannen som ser* ble utgitt,

³⁶ Italiensk titler og utgivelsesår: *L'uomo che guarda* (1985), *La cosa e altri racconti* (1983), *Il viaggio a Roma* (1988).

³⁷ Plassmessig tillater ikke denne oppgaven et nærmere ettersyn av Watz oversettelser, Watz akademiske bakgrunn taler for at det heller ikke er så store avvik å finne. Det gjør også tiden som er gått siden Groth og Braatens radikale tilpasning av *Romerinnen* (1950). Selv om sammenligningen med den dansk og svenske utgaven ikke tilsier at dette var normalen på femtitallet, skriver Refsdal at mange mindre gode oversettelser hadde lettere for å passere på denne tiden, blant annet på grunn av lavere kjennskap til fremmedspråk i befolkningen forøvrig (2016, 47). Watz har også senere vunnet oversetterforeningens egen pris Bastianprisen, som tildeles på grunnlag nitid gransking av arbeidet sett i forhold til originalen (Formo 1998, 148).

hadde de en liste bestående av 30 titler fordelt mellom «barnelitteratur, skjønnlitteratur, spenningsbøker og generelle», men med hovedvekt på kokebøker og hobbybøker, og utelukkende oversatte titler av de skjønnlitterære (Morgenbladet 1987). I katalogen «Årets nye bøker '87» fra Bokhandlerforeningen er *Mannen som ser* presentert sammen med fire andre oversatte romaner fra forlaget Ex Libris, bøkene tilhører serien «Moderne bibliotek» som lanseres under overskriften «Romaner med vidd og brodd».38 I stedet for høstkatalogens vanlige beskrivelse av hver enkelt tittel, har forlaget valgt å karakterisere dem alle med følgende tekst: «Store fortellere svikter aldri sine lesere. For dem kommer den gode historie først. At de har alvorlige ting på hjertet opplever vi som lesere underveis». Teksten gir uttrykk for at det er en serie som legger vekt på leseglede, heller enn litterær prestisje.

Alle bøkene har en heldekkende illustrasjon og et tre- eller firedelt tekstfelt med forlagets navn, forfatternavn og tittel, foruten – i noen tilfeller – en blurb. Dette oppsettet kan minne om formen forlaget har hentet navnet sitt fra, et bokeiermerke, eller et *ex libris*, sikter til et stempel eller et fastklistret merke som opplyser om eieren av boken. Formelen «Ex libris N. N.» betyr «N. N.s bøker». På forlaget Ex Libris sine bokomslag er bokeierens navn erstattet med forfatterens. Noen forskjeller i ordningen av de forskjellige elementene vitner om forlagets vurderinger: Det varierer hvorvidt det er forfatterens navn eller tittelen som er satt med versaler, og dermed fremhevet. I tilfellet med Alberto Moravia, sammen med Michael Ende og Julian Barnes, kan det virke som om man har tenkt at forfatternavnet heller enn tittelen er bokens sterkeste salgskort, ettersom det er navnet som har store typer og befinner seg over tittelen. For de andre to bøkene, av Gustav Hasford og Jay McInerney, er forholdet reversert. Disse, sammen med Barnes bok, har også en blurb inkorporert i tekstfeltet. Et eksempel er *Kort tid igjen* av Hasford (1987). Her fungerer blurben som en undertittel: «Den beste boken om Vietnamkrigen». Mens Hasford ut ifra utseende selger på tema og aktualitet, og tittelen som kanskje har figurert i media, viser rangereringen av elementene at forfatternavnet betraktes som en mer veletablert merkevare når det gjelder Moravia.

Også de påfølgende Moravia-titlene, *Erotiske fortellinger* (1988) og *Reisen til Roma* (1989), er utgitt i Moderne bibliotek-serien, og har likt oppsett av tittel og navn, og omslagsillustrasjoner av Anders Kjær. Slik dannes en slags «serie i serien», ved at merkevaren Alberto Moravia kobles sammen med merkevaren Anders Kjær.

³⁸ De andre titlene er *Speilet i speilet. En labyrint* av Michael Ende, *Neon* av Jay McInerney, *Flauberts papegøye* av Julian Barnes og *Kort tid igjen* av Gustav Hasford.

Mediefenomenet Anders Kjær

Kjær (1940–) er en billedkunstner med en mangslungen karriere, han har ifølge Norsk kunstnerleksikon vært innom de fleste stilarter og også gjort reklameoppdrag og bokomslag (Flor og Alfsen 2013). Han var med i den radikale kunstnergruppa GRAS på 70-tallet, og har i skrivende stund fire malerier innkjøpt av Nasjonalmuseet, kjøpt i perioden 1981–1988 (Nasjonalmuseet 2020). Relevant i denne sammenheng er at han gjorde seg bemerket i 1982 med en utstilling hvor han kopierte eller approprierte bilder fra pornoblader, reklame og film. Utstillingen het *Uten tittel* og ble vist på Galleri F15 i Moss, og siden i kunstforeningene i Bergen og Trondheim. De store akrylmaleriene (190 x 135 cm) var malt i en realistisk stil og ble av flere karakterisert som pornografiske. Bildene ble behørig diskutert i landets aviser – mange lot seg provosere (f. eks. Karlsen 1982 og Rostad 1982), mens andre mente bildene ironiserte over massemedie-estetikken (f. eks. Rafto 1982b).

Kjærs forsvarere beskrev utstillingen som «bilder av bilder» (Rafto 1982b) og fremholdt at han «er mer opptatt av å fokusere på massemedie-mytene, enn av å pøse medienes språklige kraft inn i maleriet» (Flor 1982, 20). Og videre at den maleriske bearbeidningen brøt med «kvasi-nøytraliteten i den såkalte fotorealismen» (Flor 1982). Kritikerne, på sin side, hevdet å ikke se forskjell på Kjærs bilder og mykporno-bildene han hadde latt seg inspirere av (Moxnes 1982). Det er altså et spørsmål om representasjon og kunstnerisk bearbeidning. Kjær selv omtalte utstillingen som en «hyllest til kvinnen» i et lanseringsintervju i VG (Rafto 1982a). Senere utdyper han at utstillingen er en utfordring til den puritanske venstresiden som ikke tar seksualiteten på alvor, i etterordet til boken som ble utgitt i forbindelse med utstillingen (Kjær 1982, 70). I en monografi om kunstneren skriver kunsthistoriker Gunnar Sørensen at Kjærs kontante og provokative uttalelser ble utnyttet av massemedia og dermed sperret for den konseptuelle tolkningen av utstillingen: «Når Kjær hadde gått mediaverden i møte var prisen at *Uten tittel* ikke alltid ble vinklet ut fra hensynet til bildenes funksjon som kunstverker» (1991, s. 79). Sørensen mener at bildene ikke er så interessante hver for seg, men at utstillingen «fungerer sterkest som totalmiljø, der enkeltbildene langt på vei kunne betraktes som rekvisitter» (85). Han leser hele utstillingen og medielanseringen som kunstverket, og legger vekt på at motiv og uttrykk skiller seg ut i Kjærs kunstnerskap som for øvrig er mest kjent for landskap og naturbilder.

Uten tittel var den mest omtalte og best besøkte utstillingen det året, med 38 000 besøkende bare i Moss (Koefoed 1986, 168). Debattinnleggene er samlet av Are Guttelvik i *Uten sidestykke. En artikkelsamling om mediefenomenet Anders Kjær* (1982), utgitt i serien Kunsthistorisk Instituttets Småskrifter av Universitetet i Bergen. Utstillingen og debatten opptar

også en vesentlig del av diskusjonen i Holger Koefoeds bok *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene* (1986). Sammen med utstillingen ble det utgitt en bok med et utvalg bilder fra utstillingen, og der gjenfinner vi de tre bildene som pryder forsidene til *Mannen som ser*, *Erotiske fortellinger* og *Reisen til Roma*. Selv om det ikke er mulig å skjønne at bildene inngikk i skandaleutstillingen ut ifra kolofonen eller smussomslagene, kan publikum ha gjenkjent bildene fra Kjærs utstilling da de dukket opp på smussomslaget til Ex Libris' Moravia-utgivelser, med tanke på den grundige mediedekningen utstillingen fikk, hvor bildene ofte figurerte. Hvilken funksjon hadde de som bokomslag?

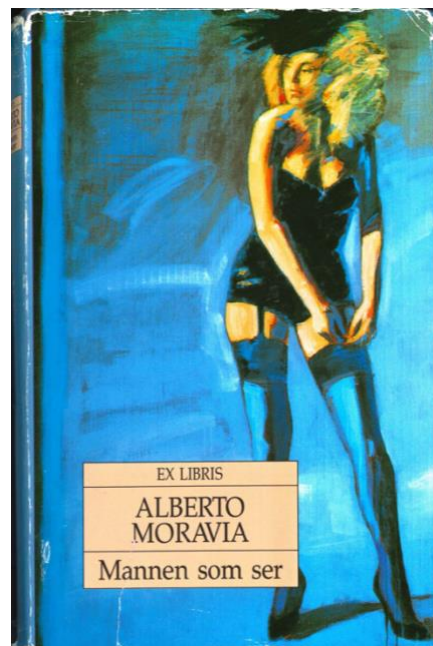
På omslaget er bildene gjengitt i et mye mindre format og løsrevet «totalmiljøet» Sørensen mente utgjorde kunstverket. Uavhengig av om man går god for den tolkningen, virker det som om bildenes funksjon som kommentar beror på det samlede utvalget motiver, eller på den kunstneriske bearbeidelsen. Også den nesten parodisk *maleriske* stilen er vanskeligere å oppfatte på omslaget. I den grad bildene ironiserer over pornoens estetikk, eller sier noe om massemedienes og pornoens diskurs, er de avhengige av at omslags-illustrasjonen nærmest fungerer som tegn for problemstillingen. Det spørres også om det var nyansene i kunstdebatten eller pornografi-anklagen som festet seg i den kollektive bevisstheten i kjølvannet av utstillingen og avisdebatten som fulgte. Uansett er det interessant at frontene i *Uten tittel*-debatten har visse paralleller til motsetningen mellom Nead og Clark. Spørsmålet, dreier det seg om kunst eller porno, avgjøres ikke av selve representasjonene og hva de forestiller, men av konvensjonene som signaliserer «kunst» og om man aksepterer disse. I *Eros* utforsker kunsthistoriker Holger Koefoed den erotiske tradisjonen i norsk kunst, og avgrenser temaet mot det han regner som pornografi. Koefoed er skeptisk Kjærs prosjekt og uttrykker seg pragmatisk om det tvetydig i bildene: «Som vare i vårt samfunn er det kunst, håndmalte bilder distribuert gjennom de mest etablerte gallerier, men i idé og i holdning, er de klart pornografiske» (1986, 20). Jeg vil påstå at det er nettopp denne pornografiske siden ved maleriene som i størst grad trer frem når de er blitt brukt som bokomslag.

Omslagene

Omslagsillustrasjonen til *Mannen som ser* skiller seg ut fra de andre to ved at den er navngitt og datert på smussomslagets innbrett: «*Hommage a Fassbinder* (1980)», og må være inspirert av plakaten til filmen *Maria Brauns ekteskap* (1978) av Rainer Werner Fassbinder.³⁹ Kjærs

³⁹ Her opptrer bildet under et annet navn enn det ble utstilt under, ettersom alle bildene ble stilt ut med tittelen «*Uten tittel*». Ut ifra dateringen kan det også virke som om bildet ikke er malt til utstillingen, men før den. Eventuelt er dette et av bildene som utstillingen springer ut av: Kjær sa selv at idéen til utstillingen begynte med

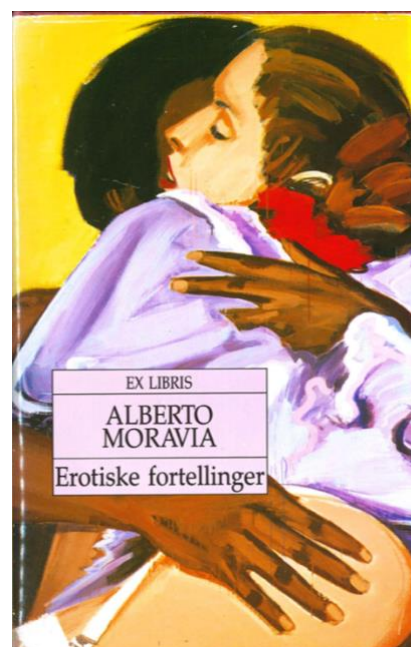
bilde viser en kvinne i sort undertøy og høye heler, og forestiller Maria Braun som barvertinne, selv om påkledningen er langt dristigere på plakaten enn i selve filmen (Fig 8). I påkledning minner hun om kvinnekroppen på det andre omslaget fra 1987 – også på *Romerinnens* forside er en sort strømpeholder blikkfang. Selv om Maria Braun ikke *per se* er prostituert, er det stereotypen «den prostituerte» bildet forestiller. Ingen av kvinnene i *Mannen som ser* passer denne beskrivelsen, verken av yrke, utseende eller opptreden. Forklaringen på at bildet er valgt som en passende forsideillustrasjon, må være at kvinnens påkledning er ment for – og dermed konstruerer – det mannlige blikket som tittelen impliserer.



Figur 8 – *Mannen som ser* (1987)

Fortellingens hovedperson, Dodo, identifiserer seg rett nok som en kikker, men kikkingen skjer primært i forbindelse med og innleiret i familiære maktrelasjoner. Dodo spionerer på sin separerte kone, på faren, på farens elskerinne. Den prostituerte holdning som utstudert sexobjekt bryter dermed med kikkingens logikk, hvor det pikante ligger i å bryte en grense – å se noe privat, det motsatte av noe utstilt.

Omslaget til *Reisen til Roma* viser et utsnitt av en kvinne; bakfra, naken fra livet, og med en finger hvilende på underleppen (Fig 10). Selv om flere kvinner er sentrale i romanens handling, er det vanskelig å se for seg at forsiden er ment til å illustrere en scene fra fortellingen. Er den bortvendte kvinnen et symbol for den fraværende moren? Tja. Posituren virker som den er ment å fremheve kroppen som et objekt for øyet mer enn noe annet. Etersom de fleste bildene i utstillingen *Uten tittel* er hentet fra det Kjær kaller «mannfolklader» er det lett å tenke seg at også dette bildet har hentet sitt forlegg derfra (Rafto 1982a). Jeg holder det for mer sannsynlig at utseendet til kvinnen stemmer med en middelhavsstereotypi og dermed samsvarer med tittelens geografiske henvisning (Fig 9).

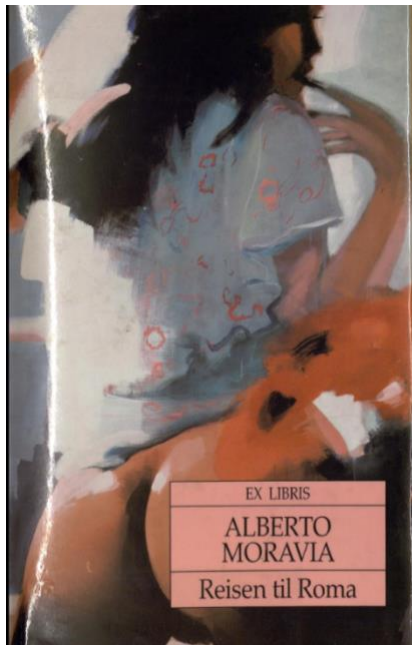


Figur 9 – *Erotiske fortellinger* (1988)

en «medieforelskelse» i skuespilleren Hanna Schygulla, som spiller hovedpersonen i *Maria Brauns ekteskap* (Rafto 1982a).

Også paratekstene til *Erotiske fortellinger* tillegger middelhavsområdet en sensuell valør, baksideteksten bærer overskriften «Erotikk fra Italia».

Blant de Kjær hisset på seg i avisspaltene var representanter for Kvinnefronten. Kanskje var det nettopp disse provokasjonen var rettet mot? I etterordet skriver Kjær om visse «krefter» på venstresiden, «som ønsker en moralsk oppjustering», og som dermed må holdes ansvarlig for høykulturen og venstresidens forsømmelse av erotikken (Kjær 1982, 70). Det er verdt å merke seg at ingen av Kjærs forsvarere følger opp denne argumentasjonen. Der Kjær fremstiller bildene som et alternativ til den masseproduserte erotikken, ser forsvarene en avkledning av massemedie-bildenes logikk. Unnvikelsen vitner om at stoffet var brennbart. Man kan se konflikten i lys av Kvinnefrontens demonstrasjoner mot pornografi på syttitallet.



Figur 10 – *Reisen til Roma* (1989)

Det kan også forklare hvorfor et kommersielt forlag bruker tidligere kontroversielle bilder som bokomslag. De fremstod kanskje mer ufarlige på åttitallet. Det kan også legges til at referansen til Fassbinder gir andre assosiasjoner enn de andre forleggene. Som en respektert filmregissør konnoterer Fassbinder høykultur, det gjør at omslaget til *Mannen som ser* kanskje fremstår råere sammenlignet med de andre omslagenes formelaktige erotikk. Mye avhenger av at publikum kjenner til referansene og kan identifisere hvor bildene kommer fra, at omslaget til *Mannen som ser* er en *hommage* til Fassbinder malt av Anders Kjær. Og at dét, i likhet med omslagsillustrasjonene til *Erotiske fortellinger* og *Reisen til Roma*, er hentet fra «skandaleutstillingen».

Watz' to etterord

Den andre navngitte aktøren som opptrer som avsender bak paratekstene til Ex Libris-utgavene, utenom forlaget selv, er Tommy Watz. Etterordet har en smalere målgruppe enn omslaget. I motsetning til etterord og forord som stort sett er ment for bokens faktiske lesere, er tittelen ment for et bredere publikum, påpeker Genette (2001, 75). Det samme kan sies om omslaget, det skal fungere som reklameplakat for boken og sirkulerer i offentligheten på en annen måte. Tommy Watz er i dag et velkjent navn for norske lesere av italiensk litteratur. Men hvem var han da han oversatte *Mannen som ser*? Den prisbelønte oversetteren, som gikk bort i fjor, arbeidet med en hovedfagsoppgave om Alberto Moravia da han «ble tatt av

oversetteriet», ifølge oversetterkollega Jon Rognlien (Rognlien 2019). De tre Moravia-utgivelsen på Ex Libris er de første bøkene Watz oversatte. *Mannen som ser* er dermed hans debut som oversetter. Til tross for manglende hovedfag underviste han i moderne italiensk litteratur ved Universitetet i Oslo. Bakgrunnen hans og tidspunktet i karrieren gir et nytt perspektiv på etterordet. Med åtte titler tidligere oversatt til norsk skulle man tro Moravia var etablert, og dermed ingen ny og ukjent forfatter som skulle introduseres på det norske markedet. Antagelig tjener etterordet også til å etablere Watz etos som oversetter.

Av de fem bøkene Ex Libris utga i Moderne bibliotek i 1987, var kun *Mannen som ser* utstyrt med etterord, og etterordet ble nevnt av flere anmeldere. Blant de fem anmeldelsene boken fikk i riksdekkende aviser, er det tre som berømmer etterordet og karakteriserer det som «instruktivt» og «lesverdig» (Freihow 1987, Faldbakken 1987 og Falck 1987). Samtlige anmeldere kommenterer oversettelsen, og selv om de vurderer den forskjellig kan det tenkes at etterordet har bidratt til å dra oppmerksomhet til oversetterdebutanten (Heyerdahl 1987 og Blom 1987). At Watz ble en oversetter å regne med fremgår for eksempel av smussomslaget til *Fascisten* (2015), som bærer påskriften «Oversatt av Tommy Watz» i versaler på bokens bakside, som et kvalitetsstempel.

Det kan også tenkes at etterordet skal tjene til å introdusere Moravia til en ny generasjon lesere. Det er neppe de samme leserne som ble introdusert for forfatterskapet på femtitallet, eller fulgte det på sekstitallet, Ex Libris-utgavene er myntet på. Etterordet til Watz, en ung mann med stor kunnskap om italiensk litteratur og Alberto Moravia, gir åttitallets nye lesere en introduksjon til et forfatterskap de kanskje kjente til mer av navn enn av innhold. I etterordet til *Mannen som ser* beskrives Moravia som en renommert forfatter og aktiv samfunns-debattant. Karakteristikken har en del likheter med Gordon Hølmebakks fremstilling i forordet til Gyldendals *Noveller* (1967), men er mindre kritisk. Watz gir en rask, men grundig skildring av forfatterskapet, og presenterer og fortolker noen av de seneste årenes verk av Moravia, som ikke var, og heller ikke senere er blitt, oversatt til norsk. Slik fyller han hullet mellom de foregående norske utgivelsene og plasserer *Mannen som ser* i forfatterskapet som helhet. Watz nevner også at en novellesamling han kaller «Det» er under arbeid (1987, 181). Det dreier seg om samlingen som på italiensk heter *La cosa e altri racconti*, eller «Det og andre fortellinger» (min oversettelse). Da den ble utgitt året etter fikk den tittelen *Erotiske fortellinger*.

At Ex Libris har gått bort fra å kalle samlingen opp etter én novelle, og i stedet gitt den en sjangertittel, flytter fokus fra tekstenes særpreg til formen. Selv om sjangertittelen er mer generisk legger den sterkere føringer for hvordan tekstene skal leses, ettersom

sjangerforventningene introduseres allerede i tittelen. Noveller gir for eksempel andre forventninger enn den videre betegnelsen fortelling I motsetning til Gyldendals utgivelse *Noveller* (1967), en annen sjangertittel, vil jeg si at *Erotiske fortellinger* i tillegg introduserer en forventning om en spesiell virkning eller bruk av tekstene. I etterordet til *Erotiske fortellinger* kommenterer Watz tittelvalget:

«Å finne en treffende norsk oversettelse av tittelen på denne novellesamlingen som her foreligger, er noe bortimot ugjørlig. På forespørsel fra sin amerikanske forlegger om det var OK for ham at den ble utgitt under tittelen *Erotiske fortellinger* [...], svarte Moravia med et heller ironisk motspørsmål: ‘Hvorfor ikke like gjerne kalle novellene ‘anatomiske’?’» (Watz 1988, 238)

Når forlaget velger en såpass spesifikk sjangerangivelse som «erotisk fortelling» – som dessuten ikke anerkjennes av forfatteren – som tittel, kan man lure på hvilke følger det får for resepsjonen og om det ligger antagelser om salgspotensial til grunn. Watz gir altså ikke noe svar på hvorfor de har forkastet arbeidstittelen, og når han viser til Moravias sarkastiske respons til den amerikanske tittelen kan det nesten virke som om han markerer avstand til resultatet.⁴⁰ Ellers er etterordet viet en fremstilling av Moravias novellistiske forfatterskap. Watz skriver at selv om han i Norge er kjent som romanforfatter, er han i hjemlandet best kjent som novellist (1988, 233).

Genette karakteriserer etterordet som mer beskjedent enn forordet på grunn av dets plassering, men han behandler det ellers over samme lest som forordet (2001, 237). Likevel bemerker han at etterordet er mindre effektivt, ettersom han betrakter forordets primære oppgave å overbevise den potensielle leseren om å lese teksten – og å lese den riktig. På samme måte som alle paratekster har til formål å presentere teksten, er etterordet dermed underordnet denne og ikke et formål i seg selv. Det kan virke som om Genette konkluderer med at etterordet er meningsløst, fordi han ikke tiltror det noen særlig effekt på lesningen. Selv om Watz’ to etterord oppfyller de funksjonene Genette tilskriver sjangeren, de er informative og kan leses som en anbefaling av forfatterskapet, er det lett å gi Genette rett i at de ikke tjener den egentlige oppgaven, såfremt det er å få teksten lest. Man kan imidlertid tenke seg at Watz’ etterord her har en bekreftende funksjon overfor leseren, en anerkjennelse

⁴⁰ Da *Erotiske fortellinger* ble utgitt i en ny utgave i 2002, var det under tittelen «*Erotiske fortellinger og Det du vet*». Tittelnovellen, «Det» eller «Det du vet», handler om en kvinne som er betatt av, og har et slags seksuelt forhold til, en ponni. Gjennom fortellingen refereres det stadig til *la cosa*, direkte oversatt «tingen» eller «saken», og leseren vet ikke hva det dreier seg om, men aner kategorien. Når handlingen blir avslørt er det nøyaktig like grotesk som man ikke har villet forestille seg. Ved dermed å innfri og samtidig overgå tittelens eufemiske gest skapes fortellingens effekt. I Tommy Watz’ oversettelse oppstår forventningen allerede med tittelen.

av at hen har gjort et godt valg av lesestoff. Etterordene gir ikke noen særlig analyse av tekstene, men fremstår som et utvidet forfatterportrett – og gir inntrykk av at det dreier seg om en respektert forfatter og et seriøst og intellektuelt utprøvende forfatterskap, med sine gjennomgangstemaer og utviklingslinjer.

Det er et påfallende avvik mellom etterordet og baksideteksten til *Erotiske fortellinger*, selv om sistnevnte åpenbart er basert på etterordet. Baksideteksten henter særlig fra to passasjer i etterordet:

Aldri har Moravia som her rendyrket de seksuelle motiver, og det er i særlig grad den avsporede, ofte morbide seksualiteten han er opptatt av. Rekken av tabubelagte avarter som – til dels svært inngående – blir beskrevet, er lang: masturbasjon, homoseksualitet mellom kvinner, pedofili, incest, voyeurisme, fetisjisme, sado-masochisme, animal-sex, kvasi-nekrofil og voldtekt med døden til følge – er det mer? (Watz 1988, 239)

For meg blir lesningen av Moravias *Erotiske fortellinger* en på samme tid skremmende og pirrende vandring gjennom en rekke tablåer som stiller spørsmålstegn ved kjærlighetens vilkår idag – i Italia som i verden forøvrig. (Watz 1988, 240)

På omslagets bakside, under overskriften «Erotikk fra Italia», står det: «aldri har Moravia rendyrket seksuelle motiver slik han gjør i denne samlingen [...] I *Erotiske fortellinger* tar han leseren med på en vandring gjennom en rekke dristige tablåer som samlet gir et bilde av kjærlighetens vilkår – i Italia som i verden forøvrig» (Moravia 1988, omslagets revers). Selv om man kan stusse over Watz' vurdering av hvilken type seksualitet som –under ett – klassifiseres som «tabubelagte avarter», gir han et annet bilde enn baksideteksten som på sin side gir inntrykk av at kjærlighet og erotikk står i sentrum for novellesamlingen. Et inntrykk jeg mener bekreftes av den norske tittelen og forsideillustrasjonens omfavelse (Fig 9).

Watz sår ytterligere tvil om tittelens sjangerangivelse ved å påstå at det «jo, slett ikke [er] alle [novellene som] fortjener karakteristikken 'erotiske'» (Watz 1988, 239). I etterordet siterer han Moravia på at denne har forsøkt å beskrive seksualiteten som et objekt, uten symbolikk og uten at den peker ut over seg selv (1988, 239). Den vurderingen er Watz delvis uenig i og mener novellene også byr på refleksjoner om menneskelivets vilkår under atomtrusselen og syttitallsterrorismen. Når han avslutningsvis trekker inn kjærligheten, er det i forlengelsen av den samfunnsmessige analysen og med vekt på fortellingenes ambivalente karakter. På omslagets revers beskrives tablåene som «dristige», og den andre epiteten, «skremmende», er droppet.

Ved siden av denne milde sensuren, skjer det en annen forskyvning i baksideteksten. I etterordets konkluderende setning skriver Watz at fortellingens tablåer «stiller spørsmålstegn ved kjærlighetens vilkår idag – i Italia som i verden forøvrig», mens baksideteksten

konstaterer at de «samlet gir et bilde av kjærlighetens vilkår – i Italia som i verden forøvrig». Der Watz leser problematisering, lover baksideteksten en harmonisk helhet. Ved at «kjærlighetens vilkår idag» reduseres til «kjærlighetens vilkår» blir det geografiske fokuset på Italia mer nærliggende enn det aktualiserende.

Baksideteksten må kommunisere på en mindre flate og er derfor nødvendigvis mindre nyansert. Men avvikene viser likevel en tendens til ufarliggjøring, i det man sorterer vekk det som ikke passer inn under overskriften «Erotikk fra Italia». Men kanskje er ikke motsetningsforholdet mellom det pirrende omslaget og Watz' etterord så merkelig. Hvis vi tillegger etterordet den ovenfor nevnte bekreftende funksjonen, kan etterordet sies å «demme opp» for faren for at boken avskrives som banal og pervers ut ifra omslaget.

Det skjer en viss utvikling i resepsjonen over de tre årene Ex Libris-titlene ble utgitt. *Mannen som ser* ble temmelig bredt anmeldt, boken fikk fem omtaler i landsdekkende aviser. Alle er positive til boken, forfatteren omtales som «en sikker kunstner» og fortellingen som «en bragd» (Freihow 1987, Faldbakken 1987, Falck 1987, Heyerdahl 1987 og Blom 1987, de to siste er sitert). Da *Erotiske fortellinger* ble utgitt året etter, fikk den kun én anmeldelse i landsdekkende aviser (Jensen 1988). Var det tittelen som ga anmelderne en viss berøringsangst, eller signaliserte tittelens sjangerangivelse at fortellingene ikke trengte nærmere introduksjon? De fleste fant den i alle fall ikke interessant nok til å verdige den en anmeldelse.

Selv om *Reisen til Roma* igjen er bredere anmeldt, er det tydelig at vinden har snudd. De fire anmelderne, de fleste gjengangere, spenner fra det lunkne til den brutale overskriften «Mislykket Moravia-roman» (Blom 1989). En tendens er at de innskriver romanen tematisk i forfatterskapet og fremhever den samlede litterære produksjonen fremfor denne romanen (Haavardsholm 1989, Jensen 1989, Heyerdahl 1989 og Jensen 1989). I denne runden finner vi også den eneste anmeldelsen som nevner omslagsillustrasjonene; Kjell Olaf Jensen i Arbeiderbladet konkluderer slik: «Velbekomme – til dem som heller ikke lar seg avskrekke av Anders Kjærs omslag» (1989).

Et løfte om erotikk

Det er altså ikke noen åpenbar sammenheng mellom omslag og romantekst i de tre Ex Libris-utgivelsen, verken når det gjelder *Mannen som ser* (1987) eller *Reisen til Roma* (1989). Men i tilfellet *Erotiske fortellinger* (1988) er det øyensynlig en diskrepans mellom de forskjellige paratekstene, mellom omslag og etterord, som attpåtil virker kalkulert fra forlagets side med tanke på at det er enkeltord som er forsvunnet fra Watz' resirkulerte setninger. På

smussomslagets bakside karakteriseres fortellingene som «pirrende» under overskriften «Erotikk fra Italia». Kjærs omslagsillustrasjon er et utsnitt av et par i lidenskapelig omfavnelse, vi ser kvinnens ansikt i profil med lukkede øyne og åpen munn (Fig 9). Mannens ansikt er skjult, men de mørke hendene hans er fremtredende i kontrast mot et abstrakt klesplagg og kvinnens lysere hud. En strømpeholder, denne gangen hvit, indikerer at kvinnen er delvis avkledd. Sammen med tittelen mener jeg det gir det inntrykk av mer konvensjonell erotikk, sammenlignet med hvordan novellene blir fremstilt i Watz etterord. Anmeldelsen i Arbeiderbladet kan tolkes nettopp i denne retning. Overskriften «Tamt og perverst», som er talende for anmeldelsen for øvrig, tyder på skuffede forventninger (Jensen 1988). I stedet for smussomslagets erotiske og pirrende fortellinger fant Jensen historiene skremmende, morbide og – med Jensens ord – *perverse*. At han på samme tid vurderer dem som «tamme», tyder på at de heller ikke har hatt den virkningen han tilskriver erotisk litteratur.

Kvalitetsvurderingen hadde kanskje ikke blitt annerledes om novellesamlingen var blitt utstyrt med et annet omslag og en annen tittel, men det er påtagelig at Watz' etterord foregriper kritikken. Watz skriver også at novellene inngår i en litterær tradisjon, og sikter antagelig til *Dekameronen* (Watz 1988, 239). På samme måte som fortellingene i *Dekameronen* er nok flere av Moravias fortellinger ment å være morsomme og ironiske. Man kan spørre seg om Jensen blitt mindre støtt om han hadde andre forventninger til tekstene. Jensen har jo også hatt etterordet for hånden, men som Genette skriver er etterordets muligheter til å korrigere en «gal lesning» i etterkant små (Genette 2001, 239). I *Erotiske fortellinger* er heller ikke etterordet annonsert på tittelsiden, slik som i *Mannen som ser*.

Hvis tittelen skaper spesifikke forventninger, er det en mulighet for at disse ikke blir møtt og samtidig at andre eventuelle kvaliteter går leseren hus forbi. En mulig tolkning av samspillet mellom paratekstene til *Erotiske fortellinger* som jeg har skissert, er at etterordet skal fungere som en bekreftelse eller en mulig korreks av en lesning som er konstruert av paratekstene som befinner seg på smussomslaget, både illustrasjonen, tittelen og baksideteksten. Dette virker i så fall som en dårlig strategi, og understreker viktigheten av at de som har ansvar for utformingen av bokomslaget også har inngående kjennskap til teksten. Det gir i alle fall et underlig inntrykk når en av aktørene, Watz, øyensynlig har en annen agende enn de andre mer eller mindre skjulte avsenderne bak omslaget til *Erotiske fortellinger*. Selv om baksideteksten sikkert er ferdigstilt sist, er det den som med størst sannsynlighet blir lest først av de to, og viktigere, før selve teksten.

Det er også motivmessige paralleller mellom Kjærs kunst og Moravias åttitalls-bøker, og koblingen kan spille på en freidig skildring av seksualitet. Likevel, leser vi Watz etterord

opp mot baksideteksten, kan vi se en bevegelse fra å problematisere erotikk til *et løfte om erotikk*. Likeledes mener jeg det skjer en forskyvning når Kjærs bilder flyttes fra utstillingens helhetlige samspill til å gjengis i lite format som omslagsillustrasjoner, fra å konseptualisere mykporno, til å selge på kropp.

Utgivelsen av *Reisen til Roma* fikk en lunken mottagelse og var heller ikke akkompagnert av noe etterord fra Watz. Etter denne utgivelsen dukket det ikke opp noen ny tittel av Moravia på det norske bokmarkedet før i 2012. På begynnelsen nittitallet utgis én tittel av Moravia, det er en gjenutgivelse av Aschehoug sin eneste tittel, *1934* (1991). Ex Libris-titlene ble gjenutgitt i 2002 og 2003, etter at forlaget var fusjonert med Damm & Søn. Omslagene er et ekko av Ex Libris-omslagene i motiv og stemning, og fraværet av smussomslag til fordel for et dekorert kartonert omslag trukket med papir vitner ikke om noen satsning fra forlagets side.

IV. Relansering av forfatterskapet. Solum-utgivelsene

Solum Forlag står for de to seneste utgivelsene av Moravia på norsk: *De likeglade* kom i 2012 og *Fascisten* i 2015. Da Solum, som syvende norske forlag, utga en tittel av Moravia var det 23 år siden den siste Ex Libris-utgivelsen.⁴¹ Sett bort ifra noen gjenutgivelser, dreier det seg dermed om det lengste oppholdet i den norske utgivelseshistorien. Selv om det virker som Tommy Watz sine etterord fra 1987 og 1989 henvender seg til en ny lesergruppe, må Solums utgivelser betraktes som en relansering av forfatterskapet. På den ene siden kan man spørre seg hvorfor Solum valgte å oversette og utgi *De likeglade* og *Fascisten*, og dermed «gjenopplive forfatterskapet» på det tidspunktet de gjorde. På den andre, kan man lure på hvorfor ikke disse titlene er blitt oversatt før, all den tid de er to av de mest sentrale verkene i forfatterskapet. Til sammenligning ble Ex Libris-titlene fra forrige kapittel oversatt og utgitt relativt kort tid etter de italienske utgivelsene, og de norske utgivelsene hadde dermed en viss aktualitet.

Hva var annerledes på totusenogtallet sammenlignet med det sene åttitallet? En viktig begivenhet i denne sammenhengen er Alberto Moravias død i 1990, i en alder av 82 år. På slutten av åttitallet var Moravia en samtidsforfatter som også figurerte i norsk media. Mange av bøkene hans ble filmatisert på seksti- og syttitallet, og samme år som *Erotiske fortellinger* ble utgitt på norsk, i 1988, spilte Liv Ullmann i en TV-serie-innspilling av *De likeglade*. På tusentallet var forfatterskapet avsluttet, og det var følgelig mye mindre oppmerksomhet rundt forfatteren.

De likeglade er en oversettelse av *Gli indifferenti* som er Moravias debutroman fra 1929. Han var da bare 21 år gammel og måtte selv bekoste utgivelsen ettersom ingen forlag ville utgi den. Romanen solgte godt og vakte furore både på grunn av emnet, men også på grunn av det moderne nøkterne språket (Pampaloni 1986, 1133). Portrettet av en livstrett og amoralsk borgerlig familie ble tolket som et angrep på borgerskapet. I lys av det lange oppholdet er kanskje ikke debuten et underlig valg. Denne første utgivelsen danner utgangspunkt for enhver biografisk fremstilling av forfatterskapet, *De likeglade* nevnes også i denne sammenhengen i flere av paratekstene til de norske utgivelsene. Det kan virke underlig at så mange av de tidligere norske utgivelsene refererer til *De likeglade*, uten at forlagene har

⁴¹ Fra *Reisen til Roma* (1989) til *De likeglade* (2012). I mellomtiden kommer Ex Libris-titlene ut i nye utgaver utgitt av Damm & Søn, og Aschehougs *1934* utgis i en heftet utgave i Alfa-serien (1991). Før Solum har Cappelen, De norske Bokklubbene, Gyldendal, Aschehoug, Ex Libris og Damm vært utgivere.

fattet interesse for den.⁴² Det bygger opp under inntrykket av at ingen av forlagene som har utgitt Moravia, har vært interessert i å utgi ham fra et forfatterskapsperspektiv. I stedet har de «shoppet» enkeltutgivelser som har passet inn i en utgivelseslistes profil eller en serie. Det at forfatterskapet nå var avsluttet og modent for en revurdering, kan ha motivert til å gå tilbake til begynnelsen.

Fascisten, på italiensk *Il conformista* (1951), handler om en mann som prøver å gå mest mulig opp i massen. På trettitallet innebar denne selvpålagte konformiteten troskap til det rådende fascistiske regimet. Romanen ble filmatisert av Bernardo Bertolucci i 1970, og er takket være filmatiseringen en av de mest kjente titlene. Likevel ble elleve andre titler oversatt til norsk før *Fascisten* og *De likeglade*. Da Solum på totusenogtallet bestemte seg for å bøte på denne unnlåtelsessynden, valgte de en innpakning som bryter radikalt med Ex Libris-utgavenes stil.

***De likeglade* (2012)**

De likeglade (2012) har et sobert smussomslag med få paratekster, som også holder seg strengt til saken. Mens innbrettene er blanke, er baksiden av smussomslaget utstyrt med en tekst over to avsnitt:

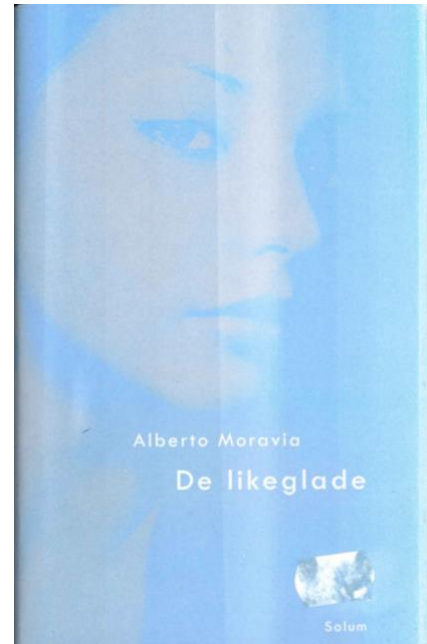
Michele er vitne til sin families kjedsommelige tilværelse. Morens elsker Leo, som kontrollerer den lille familien, er lei av elskerinnens evinnelige sjalusi og finner hennes unge datter Carla mer interessant. Carla selv er så desperat i sin kjedsomhet at hun griper enhver mulighet for avveksling. Michele ser hvordan moren og søsteren er dominert av Leo og av det borgerlige livets trivialiteter. Han kjemper en indre kamp mellom intens forakt som fordrer en reaksjon, og en fullstendig handlingslammende likegyldighet. I løpet av et par dager følger romanen de få karakterene i en dramatisk og på samme tid triviell konflikt med eksistensielle undertoner.

Den italienske forfatteren Alberto Moravia var bare 21 år da han i 1929 debuterte med *De likeglade*, som blir sagt å være en forløper for den eksistensialistiske romanen. Selv om det ikke var hans intensjon, ble romanen lest som en kritikk av det likeglade borgerskapet som bevisstløst hadde gitt styringen over på fascistenes hender. Den dyptgående konflikten som blir håndtert i *De likeglade* kan utvilsomt leses uavhengig av en politisk kontekst og fremstår like aktuell i dag.

Det første avsnitt er tett på teksten, skisserer anslaget og karakteriserer konflikten som på samme tid triviell og eksistensiell. Sammenlignet med baksideteksten til for eksempel *Romerinnen* (1987) kan det nesten virke som den underspiller konflikten og det pikante ved at

⁴² *Gli indifferenti* nevnes vekslende med originaltittel, eller som *De likeglade* eller *De likegyldige*, i paratekstene til: *Romerinnen* (1965) *Noveller* (1967), *To Kvinner* (1968), *1934* (1985), *Mannen som ser* (1987), *Erotiske fortellinger* (1988), *Reisen til Roma* (1989), *1934* (1991), *Mannen som ser* (2002), *Erotiske fortellinger* (2002), *Mannen som ser* (2003). Ofte som eneste tittel av den øvrige bibliografien.

Carla innleder et forhold til Leo som er som en stefar for henne. Det andre avsnittet plasserer teksten i en historisk sammenheng og åpner for en politisk tolkning, men avslutter med å insistere på at romanen kan lese uavhengig av politisk kontekst. Opplysningene som gis om forfatteren er svært sparsomme: kun om alder, nasjonalitet og en negativ påstand om intensjonen. Det er tydelig at forlaget ved å fremheve den eksistensielle tolkningen, til fordel for den politiske, ønsker å understreke bokens tidløshet og dermed aktualitet. Å insistere på at en over åtti år gammel tekst er like aktuell i dag, og ikke krever nærmere introduksjon, impliserer også klassikerstatus.



Figur 11 – *De likeglade* (2012)

I nok et utslag av minimalisme er omslagsdesigneren ikke kreditert. Det uttrykksløse ansiktet med halvlukkede øyene skal kanskje forestille den kjedsomheten protagonistene føler, eller den skjødesløse holdningen som følger (Fig 11). Likevel har de valgt et kvinne-ansikt på omslaget, til tross for at Michele heller enn Carla er romanens hovedperson. Hvorfor er et kvinneansikt mer egnet til omslagsillustrasjon? Er det et bedre bilde på borgerlig livstretthet? Kanskje svarer det til forventningen om at en Moravia-tittel skal prydes av et kvinneansikt, i tråd med Magli Elsters presentasjon av Moravia som «en dikter av kvinnesinn» (1965, 16). Mens *Romerinnen* (1987) og til dels Ex Libris-utgavene eksplisitt spiller på sex og bruker kvinnekroppen som et salg fremmende element på bokomslaget, kan det virke som om omslaget til *De likeglade* nesten ubevisst er styrt av noe av den samme tankegangen. Utgivelsen har få paratekster og et stilsikkert design i duse farger, som synes å kommunisere en litterær heller enn en utpreget kommersiell utgivelse. Likevel har valget falt på et vakkert kvinneansikt som omslagsillustrasjon.

Skikkelsen befinner seg bak et grafisk forheng eller slør, og forfatternavn og tittel er satt i en beskjeden skriftstørrelse. At både kvinnen og forfatteren trer i bakgrunnen gir inntrykk av at forlaget har ønsket å rette fokuset mot teksten alene, mot verket så å si. Slik skiller omslaget seg også fra det til *Noveller* (1967), utgitt av Gyldendal, hvor stiliseringen av Moravia som Nobelpris-kandidat skal garantere for kvaliteten. På omslaget til *De likeglade* er forfatteren skjøvet i bakgrunnen. Kanskje vil man distansere seg fra bildet av forfatteren som ble skapt på åttitallet, hvor man fokuserte mer og mer på de sidene ved forfatterskapet som beskjeftiger seg med de seksuelle temaene, både gjennom utvalg av titler og vinklingen på

utgivelsene. Ved at omslagsillustrasjon ikke gir noen hint om emnet, har den heller ikke en åpenbar funksjon som bokens «reklameplakat». Det elegante omslaget gjør at boken fremstår mer som et estetisk objekt. I kolofonen opplyses det imidlertid om at boken er innkjøpt av Norsk kulturråd og at utgivelsen er støttet av EUs Kulturprogram (2007–2013). Det kan tyde på at Solum forlag ikke er strengt avhengige av høye salgstall, noe som kan bidra til å forklare at de satser på en så «smal» og minimalistisk innpakking.

Solum er kjent for sin satsning på oversettelser, både av nyere litteratur og klassikere, som Dostojevskij og *Onkel Toms hytte*. I et intervju i Vårt Land sier Gunnar Totland, forlegger og eier av Bokvennen-forlagshuset hvor Solum inngår, at motivasjonen bak å oversette klassiske tekster, er todelt: Motivert av en «kjærlighet til den store litteraturen» og at de med oversettelsene vil utvikle og vedlikeholde det norske språket (Guttormsen 2013). Videre forteller han at når forlagene ikke har noen bestselgere, er de avhengige av en «stram økonomistyring», og trekker frem at de er helt avhengige av Kulturrådet, foruten støtteordningene for oversettelser fra Fritt Ord og EU (Guttormsen 2013). I en masteroppgave som undersøker «Mosaikk-litteratur» (2000–2015), en støtte-ordning for oversatt litteratur fra mindre språkområder fra Kulturrådet, finner Marte Olea Borg at SolumBokvennen-forlagene stod for 29% av tildelingene, mer enn Cappelen Damm, Aschehoug og Gyldendal til sammen (Borg 2018, 38). Tore Holberg, forlagsredaktør hos Solum som er intervjuet i oppgaven, sier at støtteordningen ikke var avgjørende for hvilke titler de satset på, men «stimulerte» til å se etter litteratur utenfor de store europeiske språkene (Borg 2018, 52). Slik det fremkommer av masteroppgaven og avisartikkelen, er Solums økonomi såpass avhengig av diverse støtteordninger at det er rimelig å tro at det til en viss grad styrer utgivelseslistene.

Holberg sier at noe som *er* utslagsgivende for hvilke titler de velger å satse på, er tips fra oversettere som er tilknyttet forlaget (Borg 2018, 52). I denne sammenheng er det sannsynlig at det er oversetter Tommy Watz som har uttrykt et ønske om å se debutromanen foreligge på norsk. Watz har oversatt Moravia før og har en akademisk interesse i forfatterskapet. Han har også oversatt flere lignende titler for Solum, i alt har han oversatt elleve fra italiensk for forlaget før *De likeglade*. At Watz navn er trykket med versaler på tittelsiden, og fremtrer som et element på linje med forfatternavnet og tittelen, er et uttrykk for hvor viktige oversetterne er for Solum.

De likeglade fikk kun én anmeldelse i riksdekkende aviser, men til gjengjeld er det et tosidert oppslag i Dagbladet. Anmeldelsen er signert Jon Rognlien og er ledsaget av en kommentar av Fredrik Wandrup som beskriver Moravia som intervjuobjekt gjennom tidene. Den utførlige presentasjonen av Moravias liv og virke gir inntrykk av at forfatteren har mistet

den selvsagte posisjonen han hadde på slutten av åttitallet. Da ble han i avisresepsjonen anklaget for å parodierte seg selv, og Ina Bloms dom – «Mislykket Moravia-roman» – innforstått målte *Reisen til Roma* opp mot hans foregående romaner. Det er også mulig at Rognlien føler han må kompensere for omslagets sparsommelige opplysninger.

Rognlien vier usedvanlig mye plass til oversettelsen i anmeldelsen:

Tommy Watz har oversatt teksten til norsk. Han er en av de oversetterne som har bygd opp en egen, identifiserbar bibliografi – i hans tilfelle i hovedsak moderne italienske romaner av høy kvalitet, av forfattere som Dino Buzzati, Primo Levi, Elio Vittorini, Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Anna Maria Ortese, Umberto Eco, Stefano Benni og flere andre. (...) Bravo, Tommy! (Rognlien 2012, 39)

Kanskje gir hans egen virksomhet som oversetter ham særinteresser i den retning, og mest sannsynlig kjente han Watz personlig.⁴³ Det Rognlien skriver tyder likevel på at Watz er en oversetter å følge med på, og at det faktisk at han har oversatt boka gir grunn til å lese den. I 2013 ble Watz tildelt Bastianprisen for oversettelsen av romanen, den høyeste utmerkelsen en norsk oversetter kan få. Ved utgivelsen av *Fascisten* kan vi observere at oversetteren nå annonseres på selve smussomslaget med teksten: «Oversatt av Tommy Watz», i versaler (Moravia 2015, omslagets revers).

Fascisten (2015)

Solums andre Moravia-utgivelse har flere paratekster enn den første. Selv om tekstene på baksiden følger nesten samme formel, har Solum spandert på seg en forfatterbiografi på den første innbretten denne gangen. Baksideteksten er utvidet med utdrag fra romanens innledende avsnitt, nok et signal om at teksten står i sentrum. Til forskjell fra Ex Libris-utgivelsen og *Romerinnen* hvor emnet heller enn verkets estetiske sider ble vist frem, er det her en påstand om litterær kvalitet som står i sentrum for forlagernes presentasjon.

Baksideteksten er altså fordelt mellom et utdrag og et like langt handlingsreferat. Et tredje kortere avsnitt gir en mer tolkende fremstilling:

Gjennom sin dype innlevelse i hovedpersonens indre liv, gjør Alberto Moravia her et forsøk på en inngående analyse av fascismens psykologi og på å avdekke de krefter som får et menneske til å utslette sin egen identitet for å gå opp i massens normalitet. (Moravia 2015, omslagets revers)

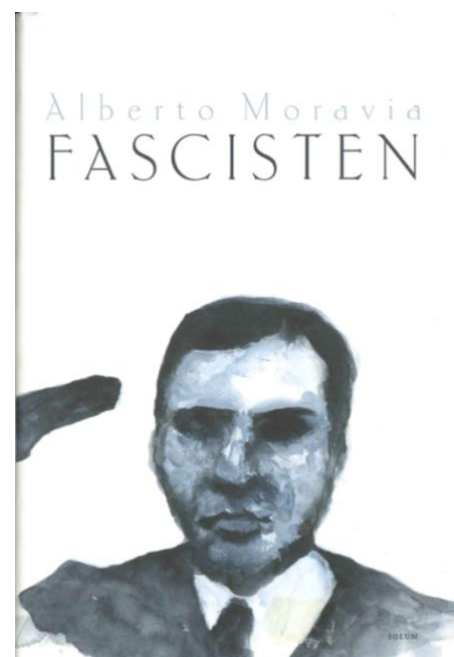
Denne tolkningen kommer også til uttrykk i omslagsillustrasjonen, som jeg regner med er malt av forlagsredaktør og kunstner/grafisk designer Tore Holberg, som krediteres med

⁴³ I hvert fall omtaler han ham som en god venn på et senere tidspunkt (i nekrologen, Rognlien 2019).

«omslagsdesign» (2015, høyre innbrett). En mannsskikkelse i dress, med et suggestivt objekt hengende ved tinningen er malt i vannfarger (Fig 12).⁴⁴ Det virker rimelig å gå ut ifra at det skal forestille hovedpersonen Marcello med en pistol rettet mot hodet. De utydelige øynene og den utflytende tegningen gir et inntrykk av anonymitet og kan være en kroppsliggjøring av Marcellos streben etter å gå opp i mengden, men kan også konnotere «hvermansen» – det fascistiske subjektet. For selv om Marcello er en høyst individuell karakter som kjenner seg distansert fra et fellesskap han ikke setter særlig høyt, har han et intenst ønske om å være på innsiden av dette fellesskapet.

Slik Moravia, sett gjennom Marcellos øyne, beskriver bokens representanter for fellesskapet, føler de sterkt men ustadig og innser ikke i hvilken grad deres følelser er styrt av konformitet. Marcello er blottet for empati og sterke følelser, men har et granskende og analytisk blikk for andres og sine egne impulser. Konformiteten kommer på ingen måte naturlig for Marcello, og den utstuderte måten han approprierer den på er uhyggelig. Men er de ubevisste kollaboratørene, «hvermansen», bedre og mer blottet for skyld? Utforskningen av den fascistiske mentaliteten er en av kjerneproblematikkene i forfatterskapet. Mens de forskjellige holdningene til regimet utgjør bakgrunnen for Adrianas fortelling i *La romana* (1947), opptar de forgrunnen i denne romanen, som kom ut på italiensk fire år senere. Fremmedfølelse og apati er tilstede som temaer allerede i debuten, slik er det også en sterk tematisk sammenheng mellom Solums to utgivelser, selv om baksideteksten til *De likeglade* legger vekt på den eksistensialistiske tolkningen heller enn lesningen av boken som en skildring av et protofascistisk samfunn.

Pistolen på omslaget kan vise til Marcellos «opprinnelige synd» som plasserer ham på siden av samfunnet: at han som gutt skjøt og formodentlig drepte en mann som forsøkte å antaste ham. Det kan imidlertid også vise til oppdraget for de hemmelige tjenestene som utgjør handlingen i *Fascisten*: Marcello drar til Paris for å likvidere sin tidligere professor som organiserer en motstandsgruppe mot regimet. Marcello er overbevisst om at dette oppdraget vil rette opp den tidligere synden og besegle hans tilhørighet til fellesskapet.



Figur 12 – *Fascisten* (2015)

⁴⁴ Teknikken ser ut som akryl eller gouache, men det er vanskelig å avgjøre basert på gjengivelsen.

Fascisten fikk også kun én anmeldelse. Giuliano D'Amico, en italiensk litteraturforsker som er etablert i Norge på det tidspunktet, omtalte boken i *Dag og Tid*, først året etter utgivelsen. Også i denne teksten trer oversetteren frem som en hovedperson: «Alt dette gjev Tommy Watz att – *ein nestor for italiensk litteratur i Noreg* – gjennom hans vanlege, elegante omsetjingsstil, med ein liten, men avgjerande mangel», skriver D'Amico med hentydning til tittelvalget (2016, min kursiv). At tittelen, er blitt *Fascisten* og ikke «Konformisten» – som er nærmer på den italienske betydningen har antagelig sammenheng med Bertoluccis film fra 1970. Den deler navn med boken, og er dermed nærmere betydningen «Konformisten» – både på engelsk og italiensk. At filmen og boken på norsk har blitt hetende *Fascisten*, bidrar til å situere romanen i en italiensk kontekst, slik som vi tidligere har sett på omslagene til *1934* og *Erotiske fortellinger*. Tittelen *Fascisten* forteller oss at historien er situert i Italia mellom 1922 og 1943, men den snevrer også inn tolkningsrommet. En vesentlig del av romanens spenning består i at leseren lurar på opphavet for Marcellos fascistiske sympatier, og forholdet mellom hans behov for å høre til – konformismen – og hans tilslutning til partiet.

Omslaget har også en morsom parallell i det italienske utgivelsen. Moravia arbeidet tett med sin forlegger Valentino Bompiani, Alessandra Grandelis skriver i en artikkel at en vesentlig del av korrespondansen mellom de to omhandler utformingen av utgivelsene (2015). Da Bompiani foreslo en kvinneakt av Renoir til forsiden av *Il conformista*, repliserte Moravia at han forstod nødvendigheten av å pirre kjøpernes nysgjerrighet, men at bildet ikke var representativt for boken (Grandelis 2015, 512). De forgående titlene, *La romana* og *Racconti romani*, har en akt på forsiden og Moravia skriver: «Noen har også gjort meg oppmerksom på at alle omslagene mine har kvinner som er så nakne at man skulle tro jeg gjør det med vilje» (sitert i Grandelis 2015, 512, min oversettelse).⁴⁵ Han uttrykker så å si bekymring for at forsidepiker skulle bli et kjennemerke på prosaen hans. Det slapp Moravia på italiensk, de valgte et mannsporett av Renoir til *Il conformista* i 1951, og med *La noia* i 1960 gikk de bort fra figurative omslag.⁴⁶ På norsk fikk forfatteren en annen skjebne. Men med den siste utgivelsen i norsk språkdrakt slipper han omsider unna innpakningen i avkledde kvinner.

⁴⁵ «Qualcuno mi ha fatto anche osservare che tutte le mie copertine hanno donne così nude si penserà che io lo faccia apposta.»

⁴⁶ Grandelis gir innblikk i argumentasjon bak valget av Franz Klines abstrakte maleri til omslaget (det samme som på den svenske førsteutgaven av *Ledan*). Den abstrakte kunsten representerer maler-protagonisten Dinos kunstneriske ideal, vis-a-vis konkurrenten som maler i en konvensjonell figurativ stil (2015, 514). De abrupte penselstrøkene kan også symbolisere en nøkkelscene hvor Dino skjærer i stykker lerretet. På norsk fikk *La noia* tittelen *Det tomme lerret* og omslaget viser en typisk akt av en ikke navngitt illustratør (se Vedlegg 2). Det virker ironisk når man leser utdrag av korrespondansen.

Dette omslaget, det siste i rekken, er dét av de jeg har undersøkt som er mest tro mot bokens innhold. Og i så måte stikk i strid med hva omslagsdesigner Hans Jørgen Tomings oppgir som ideal i intervju (sitert i Norvin 2002, 72). Bokklubbens sjefsdesigner gjennom en årrekke, og opphavsmannen bak omslaget til Bokklubbens *Romerinnen* (1965) var nemlig sterkt imot denne formen for «dobbeldekking»: «Det blir unektelig litt komisk når teksten sier at Kristin Lavransdatter rir over fjellet på en sort hest, og så viser illustrasjonen Kristin Lavransdatter på vei over fjellet på en hest» (som sitert i Norvin 2002, 72). Men Holberg og Toming har det til felles at de er idealister, og både Holbergs maleri og Tomings tegende symbol foregir å være en tolkning av teksten – selv om Holberg går lenger i å illustrere den. Reidar Gjørvens sorte blonder kan neppe sies å være en personlig tolkning av *Romerinnen* på samme måte, selv om også dét omslaget er laget spesifikt til den teksten i motsetning til Anders Kjærs resirkulerte malerier.

Den slunkene medieoppmerksomheten og det faktum at *De likeglade* og *Fascisten* aldri er kommet i en heftet billigversjon, vitner om et labert salg. At begge bøkene er innkjøpt, og *De likeglade* i tillegg har fått støtte til oversettelsen forklarer hvorfor forlaget likevel har vurdert prosjektene som lønnsomme nok. Som Totland uttrykte seg i intervjuet handler Solums utgivelsespolitikk om å ta vare på kulturarven ved å innlemme verdenslitteraturen i det norske språket. Også disse utgivelsene av to Moravia-titler viser hvordan Solum nærmest tetter hullene etter glemte klassikere. Intensjonen bak prosjektet synes å være en formening om at *disse* tekstene burde foreligge på norsk.

Avslutning. Et blikk på den norske forfatteren Alberto Moravia

I dag er Moravia havnet noe i skyggen av sin første kone, Elsa Morante, kanskje med rette. Han er også mindre lest enn sine yngre kolleger Italo Calvino og Umberto Eco. Men det er ikke til å komme bort ifra at Moravia er en av de største italienske prosaforfatterne fra nittenhundretallet og var for en institusjon å regne i italiensk samfunnsliv. Da jeg oppdaget at han hadde en lang utgivelsehistorie i Norge, ble jeg nysgjerrig på hvilket bilde som har eksistert av forfatteren på norsk. Og interessen steg etterhvert som jeg sporet opp omslagene. De ulike uttrykkene vitnet om tidens gang og samfunnsmessige endringer, men iblant fikk jeg også følelsen av at omslagene like gjerne kunne tilhørt flere forskjellige forfattere.

Gérard Genette beskriver parateksten som en sone på terskelen til verket, et sted for strategi, med påvirkningskraft på publikum: «an influence that – wether well or poorly understood and achived – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (2001, 2). Er dette tilfellet for Moravias tekster på norsk? Vi kan riktignok identifisere forskjellige strategier i stiliseringer av forfatterskapet, men jeg er ikke sikker på om den norske innpakningen alltid fremmer en bedre lesning av tekstene. Spriket mellom den protoeksistensialistiske klassikeren på den ene siden og åttitalls-pornografen på den andre synes stort. Selv om vi ikke følger Genettes definisjon, som går langt i å hevde at den paratekstuelle beskjeden tilsvarer forfatterintensjonen, er det lett å slutte seg til at bøkens innpakning ideelt sett burde representere teksten. Det vil fremme en bedre lesning ved at omslaget ikke skaper forventninger teksten ikke møter.

Jeg jobber selv i bokhandel og forholder meg i den sammenheng til en lang rekke bøker primært gjennom omslag og andre paratekster. Strømmen av nyheter og bestselgere er kodifisert ut ifra sjanger og undersjanger som gjør det mulig å anbefale bøker jeg aldri har lest, og raskt plassere dem på riktig hylle. Når vi åpner kasser fra forlag og distributører er det som oftest åpenbart hvilke romaner og krimbøker som er tiltenkt et voksent publikum og hvilke som er tiltenkt ungdom fra tretten og oppover, til tross for store likheter i estetikken. Barnebøker kan vanligvis plasseres på rett alderstrinn ut ifra omslaget. Det gjelder også selvhjelp, kategorien «familie og helse» og populærvitenskap, hvor utseende og design rutinemessig er sterkere indikatorer enn tematikk. Når en bok unndrar seg kategoriseringen eller kan passere i flere kategorier, engasjeres samtlige kolleger på jobb i gjetteleken før vi konsulterer fasiten. Særlig vellykkede og vakre omslag krever felles diskusjon og beundring,

likeledes mindre heldige utfall. På jobb i bokhandelen er jeg spesielt oppmerksom på kryptiske titler og frimodige blurbs, men paratekstene er ikke utformet primært for bokhandlerne, de er ment for leserne (eller kjøperne). Paratekstene hjelper oss å orientere oss, men de legger også sterke føringer for lesningen.

Da Cappelens utga den første tittelen av Alberto Moravia på norsk i 1950 ble det presentert som en seriøs utgivelse. Det vitner både pris, format, baksidetekst og valg av illustratør om. Den tidvis ublu annonseringen av «Moravias roman om en prostituert» peker i en annen retning. Også Groths bedømmelse av romanen som «samtidig uanstendig» tyder på at de satset på at ryktet om bokens emne ville løpe foran den. Min undersøkelse av oversettelsen viser at forlaget tok seg store friheter, kanskje for å få den til å stemme med det de antok var folks forventninger? Anmeldernes dom «Hederlig, men kjedelig», antyder at de ikke mestret denne balansegangen til fulle.

Det er også en tydelig parallell mellom ambivalensen i Cappelens fremstilling av romanen og akt-motivet. Med de mange gjenutgivelsene av romanen blir den etablert som en klassiker, samtidig som nakenheten på Cappelens omslag blir mer utvetydig. Jeg mener vi kan se en linje fra den første utgivelsen frem til Solum-utgivelsene, hvor representasjoner av mer eller mindre lettkledde kvinner henger sammen med og nærmest inngår i den merkevaren som bygges opp knyttet til forfatteren på norsk. Den store andelen kvinneportretter på de norske omslagene kan sees i forlengelse av Magli Elsters fremstilling av Moravia som en «dikter av kvinnesinn», men kan også sees i sammenheng med at seksualitet er et tilbakevendende motiv i flere av Moravias tekster. Det virker likevel betydningsfullt at den første norske utgivelsen var *Romerinnen* som handler om den prostituerte Adriana, og at denne legger føringer for de etterfølgende titlene når det gjelder omslag.

De to avvikene fra dette skjemaet i den første perioden, Den norske Bokklubbens utgivelse av *Romerinnen* (1965) og Gyldendals *Noveller* (1967), er også interessante hver på sin måte. Begge spiller i større grad på forfatteretos i sin presentasjon av bøkene. Fordi Bokklubben selger via abonnement med avbestillingsmulighet, har paratekstene i medlemsbladet *Bindestrecken* antagelig minst like mye å si for leserens forventninger til boken, som peritekstene i form av omslag og baksidetekst, forutsatt at medlemsbladet leses. Når det gjelder *Noveller* leser jeg redaktør Gordon Hølmebakks posisjonering og distansering fra de foregående norske utgivelsene som ledd i en strategi hvor denne utgivelsen, og novelleserien som helhet, skal bidra til å bygge Gyldendals kulturelle kapital, og inngår dermed i katedralsiden av driften på en annen måte enn Cappelens utgivelser av Moravia. På grunn av disse mer kommersielle utgivelsene måtte forfatteren nærmest rehabiliteres.

Også Ex Libris sine utgivelser kombinerer Moravias prosa med lettkledd og seksualiserte kvinneframstillinger. Da forlaget pakket Moravias tekster inn i Anders Kjærs porno-pastisjer var det et siste steg i en logisk utvikling av tvetydigheten som heftet ved presentasjonen av den første *Romerinnen* (1950). Det viser parallell-utgivelsen av Ex Libris' *Mannen som ser* og Cappelens gjenutgivelse av *Romerinnen* i 1987 – begge iført sorte strømpeholdere. At *Mannen som ser* (1987) fikk mange seriøse og positive anmeldelser illustrerer at Moravia var en respektert forfatter på dette tidspunktet. En undersøkelse av bildenes opphav har vist at omslagene også må sees i lys av den øvrige samfunnsmessige konteksten på åttitallet, hvor glorete jappetid kan sees som en reaksjon på syttitallets politiske bevissthet. At forfatterskapet ikke ble møtt med den samme entusiasmen etter Ex Libris-utgavene kan vitne om «feil» innpakning. Når vi leser Tommy Watz' etterord til *Erotiske fortellinger* (1988) opp mot tittel, omslagsillustrasjon og baksidetekst, ser vi et sprik innad i den paratekstuelle fremstilling.

Da Solum relanserte forfatterskapet på totusenogtallet var det i form av en kanonisert klassiker. Til tross for de åpenbare forskjellene virker kvinneansiktet på *De likeglade* (2015) som et nesten ubevisst nikk til «tradisjonen» som har preget Moravias norske omslag. Mens Watz' tilstedeværelse gradvis ble mindre synlig på Ex Libris-utgavene blir han her løftet frem. Likevel virker baksidetekstenes kontekstualisering og tolkning sparsommelig, sammenlignet med etterordene som akkompagnerte de to første Ex Libris-utgivelsene. Den avdempede leserappellen kan henge sammen med at forlaget er sikre på finansieringen.

Når vi vet at de italienske omslagene var så gjennomtenkte, virker mange av de norske stemoderlig behandlet, og som utslag av lite gjennomtenkte avgjørelser eller en misforstått idé om salgs-appell. Baksidetekster som lover «Erotikk fra Italia» eller beskriver Adriana som «frodig vakker [...] fattig, troskyldig og deilig» virker spekulative. Er det på den andre siden et problem at paratekstene til *De likeglade* ikke gjør mer for å formidle verket? Er en tilbakeholden paratekst også misvisende, ut ifra paratekstenes funksjon som er å presentere teksten?

Det er også påtagelig at flere av utgivelsene ikke oppgir illustratør eller designer, det gjelder for eksempel *De likeglade*. Det virker ikke bare som en manglende anerkjennelse av designernes innsats, men også en undervurdering av omslagets betydning. I min undersøkelse har jeg holdt fokus på omslagene, men likevel funnet det formålstjenlig å trekke inn forlagskorrespondansen, oversettelsesproblematikker, for- og etterord, for å få et helhetlig bilde av forlagspresentasjonen. *Romerinnen* (1950) fikk svært lunkne anmeldelser, men solgte godt. Anmeldelsene fra åttitallet viser at en merkevare var etablert, selv om entusiasmen er

dalende. Totusenogtallets begrensede resepsjon illustrerer at Solum forsøker å henvende seg til helt nytt publikum. Samlet gir det et bilde av et mangslungent forfatterskap på norsk, med flere tydelige faser og stadige reforhandlinger om forfatterskapets status. Og kanskje er det ikke ferdig forhandlet?

Litteratur

Upubliserte kilder

Nasjonalbiblioteket. Ms.fol. 4315 J.W. Cappelen forlag og bokhandel. Arkiv 1828–. Konsulentuttalelser 1951–53, bokstaven M:

Brinchmann, H. 1949. «Moravia: Romerinnen». Lapp til G. /Henrik Groth, datert 14.12.1949.

Brinchmann, H. 1950. «Eli Krog ringte om Moravia: Romerinnen». Lapp til G. /Henrik Groth, datert 12.01.1950.

Groth, Henrik. 1950. Lapp til H.B. /H. Brinchmann, datert 13.01.1950.

Nasjonalbiblioteket. Ms.fol. 4315 J.W. Cappelen forlag og bokhandel. Arkiv 1828–. Korrespondanse 1950 Bra-Brå:

Brev fra H. Brinchmann til Bjørn Braaten. Datert 17.02.1950.

Brev fra H. Brinchmann til Bjørn Braaten. Datert 21.03.1950.

Brev fra H. Brinchmann til Bjørn Braaten. Datert 24.04.1950.

Brev fra H. Brinchmann til Bjørn Braaten. Datert 04.05.1950.

Brev fra Bjørn Braaten til H. Brinchmann, med påskrift fra Henrik Groth. Datert 14.06.1950.

Brev fra Bjørn Braaten til H. Brinchmann. Datert 10.07.1950.

Publiserte kilder

Andreassen, Trond. 2006. *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*. 3. utg.

Oslo: Universitetsforlaget

Aslaksen, Kamilla. 2019. «*Amtmannens døtres liv*. En bokhistorisk undersøkelse av Norges første moderne roman». Avhandling, Oslomet

Bang, Per. 1950. «Romerinnen». *Norges handels og sjøfartstidende*, 21.11.1951, 4

Batchelor, Kathryn. 2018. *Translation and Paratexts*. London: Routledge

Bindestreken. 1965. «Månedens forfatter – Alberto Moravia». *Bindestreken*, 5 (9), 15

Blom, Ina. 1987. «Og bakom synger bomben». *Nationen*, 17.08.1987, 14

———. 1989. «Mislykket Moravia-roman». *Nationen*, 27.11.1989, 1

Bokhandlerforeningen. 1950. *Julelitteratur*. Bokhandlerforeningen

———. 1987. *Årets nye bøker '87*. Bokhandlerforeningen

Borg, Marte Olea. 2018. «Delene som utgjør helheten». Masteroppgave, Universitetet i Oslo
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-67102>

Brække, Hanne Cath. 2010. «Om slagets retorikk. Hvordan skjønnlitterære debutanter konstitueres som forfattere på bokomslag». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

Cecchi, Emilio, og Natalino Sapegno. 1987. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Bind II, redigert av Natalino Sapegno. Milano: Garzanti

Clark, Kenneth. 1960. *The Nude. A Study of Ideal Art* [1956]. London: John Murray

D'Amico, Giuliano. 2016. «Fascinerande likesæle». *Dag og tid*, 04.03.2016, 28–29

Elster, Magli. 1965. «En blomst i rennestenen». *Bindestreken*, 5 (9), 16–17

- Falck, Morten. 1987. «Farvel til 68-erne». *Klassekampen*, 14.04.1987, 4
- Faldbakken, Knut. 1987. «Opprørernes fallitt». *Dagbladet*, 26.03.1987, 20
- Flor, Harald. 1982. «Fra Anton Webern til James Brown». I *Uten tittel. Malerier 1982*. Av Anders Kjær. Oslo: Landslaget aktuell kunst /Tiden Norsk Forlag, 5–22
- Flor, Harald og Alfsen, Glenney. 2013. «Anders Kjær». *Norsk kunstnerleksikon*. Lest 03.03.2020.
https://nkl.snl.no/Anders_Kj%C3%A6r
- Formo, Tone. 1998. «Oversettelse i Norge etter 1940». I *Brobyggerne* av Magnus Rindal, Erik Egebeg og Tone Formo. Oslo: Aschehoug, 107–257
- Freihow, Halfdan W. 1987. «Mannen som ser – et mektig stykke litteratur». *Morgenbladet*, 25.02.1987, 4
- Genette, Gérard. 2001. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [fr. originalutgave 1987, denne utgaven 1997]. Oversatt av J.E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press
- Gil-Bardají, Anna, Pilar Oreo og Sara Rovira-Esteva. 2012. «Introduction». I *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*. Bern: Peter Lang, 7–10
- Gjerdrum, Aase. 1990. «Oversatt litteratur». I *Fra idé til bok. Handbok i forlagsarbeid* av A. M. Lykken et al.. Oslo: Den norske Forleggerforeningen, 95–101
- Gjørven, Reidar. 2020. «Om Reidar Gjørven». *gjorven.no*. Lest 01.03.2020.
<http://www.gjorven.no/om-reidar-gjorven>
- Grandelis, Alessandra. 2015. «Alberto Moravia e Valentino Bompiani. Una storia attraverso il carteggio». *Studi novecenteschi*, 89 (1), 499–529
 DOI: 10.1400/230939
- Guttormsen, Arne. 2013. «Bokvenner i vekst». Intervju med Gunnar Totland i *Vårt land*, 26.11.2013, 16–17
- Gyldendal. 1948. «Den blå serie». Annonse. *Dagbladet*, 27.01.48, 5
- Haars, Peter. 2020. «Omslagsdesign – struktur og funksjon». I *Bokens ansikt. Norske bokomslag i 100 år*. Redigert av Kjell Norvin, Peter Haars og Tor Bjerkmann. Oslo: Forlaget Press, 11–14
- Haavardsholm, Espen. 1989. «Den farlige virile kvinnen». *Dagbladet*, 03.11.1989, 31
- Hasford, Gustav. 1987. *Kort tid igjen*. Oslo: Ex Libris Forlag
- Hernæs, Gunnar. 1950. «Romerinnen». *Arbeiderbladet*, 06.12.1950, 9
- Heyerdahl, Johan Fr. 1987. «Når livet går i stå». *Aftenposten*, 02.02.1987, 7
 ——— . 1989. «Impotent i ånd og gjerning». *Aftenposten*, 23.11.1989, 16
- Holter, Karin. 1990. «Les incipit eller 'Si meg hvordan du begynner,...'». I *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*, Universitetsforlaget, 53–74
- Houm, Philip. 1949. «Fire store». *Dagbladet*, 01.12.1949, 5
 ——— . 1950. «Gatepiken». *Dagbladet*, 24.11. 1950, 4
- Hølmebakk, Gordon. 1967. «Forord». I *Noveller*. Av Alberto Moravia. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 6–10
- Jensen, Kjell Olaf. 1988. «Tamt og perverst». *Arbeiderbladet*, 28.08.1988, 14
 ——— . 1989. «Kvinnen i tre stadier». *Arbeiderbladet*, 16.11.1989, 20
- Kant, Immanuel. 2008. «Fra *Kritikk av dømmekraften* (1790)». Oversatt av Espen Hammer. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget, 56–93
- Karlsen, Kirsten. 1982. «Er det slik menns fantasier ser ut?» *Klassekampen*, 04.10.1982, 5
- Kjær, Anders. 1982. *Uten tittel. Malerier 1982*. Oslo: Landslaget aktuell kunst /Tiden Norsk Forlag
- Koefoed, Holger. 1986. *Eros i norsk kunst 1880–1980-årene*. Oslo: Stenersen

- Kulturrådet. U. å. «Innkjøpsordning – omsett litteratur». Kulturrådet. Lest 25.05.20.
<https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/innkjopsordning-omsett-litteratur/tildelinger/2018>
- . 2019. «Retningslinjer for innkjøpsordningen for oversatt litteratur». Kulturrådet. Lest 25.02.20.
<https://www.kulturradet.no/documents/10157/ac5d5ed2-91a8-43f5-aed7-c7ebb44b1162>
- Larsen, Martin G. 2008. «Seriemesteren». Intervju med Gordon Hølmebakk. *Klassekampen*, 29.02.08, 16–17
- Maaland, Sverre. 1951. «Hederlig men kjedelig». *Stavanger Aftenblad*, 10.07.1951, 3
- Moi, Toril. 2020. «Et lite stykke Norge». *Morgenbladet*, 14.02.2020, 26–30
- Moravia, Alberto. 1948. *La romana* [1947]. Milano: Bompiani
- . 1949. *Romerinden*. Overs. Erik Koed Westergaard. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck
- . 1950. *Romerinnen*. Overs. Bjørn Braaten. Oslo: J. W. Cappelens forlag
- . 1963. *Romerinnen*. Overs. Bjørn Braaten. Oslo: J. W. Cappelens forlag
- . 1965. *Romerinnen*. Overs. Bjørn Braaten. Oslo: De norske Bokklubbene
- . 1967. *Noveller*. Overs. Bjørn Braaten. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- . 1985. *1934*. Overs. Carsten Middelthon. Oslo: Aschehoug
- . 1987. *Romerinnen*. Overs. Bjørn Braaten. Oslo: J. W. Cappelens forlag
- . *Mannen som ser*. Overs. Tommy Watz. Oslo: Ex Libris Forlag
- . 1988. *Erotiske fortellinger*. Overs. Tommy Watz. Oslo: Ex Libris Forlag
- . 1989. *Reisen til Roma*. Overs. Tommy Watz. Oslo: Ex Libris Forlag
- . 1998. *Romerinnan* [1950]. Overs. Karin De Laval. Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- . 2012. *De likeglade*. Overs. Tommy Watz. Oslo: Solum Forlag
- . 2015. *Fascisten*. Overs. Tommy Watz. Oslo: Solum Forlag
- Morgenbladet. 1987. «Moravia, kjærlighet, hvitløk på Ex Libris». *Morgenbladet*, 18.02.1987, 4
- Moxnes, Agnes. 1982. «–Vi vil se dine erotiske fantasier». *Nationen*, 23.10.1982, 6
- N. Chr. B.. 1950. «Romerinnen?». *Nationen*, 15.11.1950, 7
- Nasjonalmuseet. 2020. «Anders Kjær». nasjonalmuseet.no. Lest 17.03.20.
<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/produsent/56671/anders-kjar>
- Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge
- Norvin, Kjell. 2020. «Historisk oversikt 1880–2001». I *Bokens ansikt. Norske bokomslag i 100 år* redigert av Kjell Norvin, Peter Haars og Tor Bjerkmann. Oslo: Forlaget Press, 15–104
- Pampaloni, Geno. 1986. «La fortuna critica». I *Opere. 1929–1947*. Milano: Bompiani 1129–1161
- Partington, Gill. 2019. «Dust Jackets». I *Book Parts* redigert av Dennis Duncan og Adam Smyth. Oxford: Oxford University Press, 11–24
- Pettersen, Kaja Østgaard. 2010. «Seriens forestilte fellesskap». Masteroppgave, Universitetet i Oslo
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-25819>
- R. S. 1950. «Oppskrytt roman». *Verdens gang*, 20.11.1950, 5
- Rafto, Egil. 1982a. «En lovsang til vellysten». Intervju med Anders Kjær, *VG*, 25.09.1982, 58–59
- . 1982b. «Kunst eller brunst?», *VG* 28.10.1982, 27

- Refsdal, Eva. 2016. «When a ‘girl’ becomes ‘an attractive little number’. Stereotyped representations of Latin America in literary translation and reception in 1960s Norway». PhD-avhandling, Universitetet i Oslo
- Rognlien, Jon. 2012. «Erotikk, bedrag og forfall». *Dagbladet*, 02.07.2012, 38–39
- . 2019. «En språkbegavelse». Nekrolog i *Klassekampen*, 11.01.2019, 32
- Rostad, Bernhard. 1982. «–Forferdelig å aksepter porno som kunst». *Dagbladet*, 05.10.1982, 5
- Schwartz, Cecilia. U. å. «Karin de Laval, 1894–1973». Svenskt översättarlexikon. Lest 12.05.2020.
https://litteraturbanken.se/%C3%B6vers%C3%A4ttarlexikon/artiklar/Karin_de_Laval
- Senstad, Idun Heir. 2017. «The making of a bestseller-in-translation. Cecilia Samartin as the voice of Cuba». I *Textual and Contextual Voices of Translation* redigert av C. Alvstad et al. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 61–79
- Sørensen, Gunnar. 1991. *Anders Kjær*. Oslo: Labyrinth Press
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 2002. «What texts don’t tell. The uses of paratexts in translation research». I *Crosscultural Transgressions*. Redigert av Theo Hermans. Manchester: St. Jerome Publishing, 44–60
- Tanselle, G. Thomas. 2011. *Book-Jackets. Their History, Forms and Use*. Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia
- Tveterås, Harald L. 1979. *I pakt med tiden. Cappelen gjennom 150 år: 1829–1979*. Oslo: Cappelen
- Wardle, Mary Louise. 2012. «Alice in Busi-Land: The Reciprocal Relation Between Text and Paratext». I *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*. Redigert av Gil-Bardají, Oreó og Rovira-Esteva. Bern: Peter Lang, 27–40
- Weaver, William. 1998. «Roman Candle». *The New York Review of Books*. Oppdatert 25.06.1998.
<https://www.nybooks.com/articles/1998/06/25/roman-candle/>
- Watz, Tommy. 1987. «Alberto Moravia – forfatterskapet i tiden». I *Mannen som ser*. Av Alberto Moravia. Oslo: Ex Libris Forlag
- . 1988. «Moravia som novellist». I *Erotiske fortellinger*. Av Alberto Moravia. Oslo: Ex Libris Forlag
- Økland, Einar. 1996. *Norske bokomslag 1880–1980*. Oslo: Det Norske Samlaget

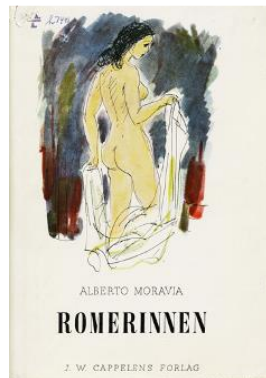
Vedlegg 1. Tabell over de norske utgivelsene

Tabellen er organisert kronologisk etter utgivelsesår. Hvite felt er forbeholdt førsteutgaven, grå felt markerer nye utgaver.

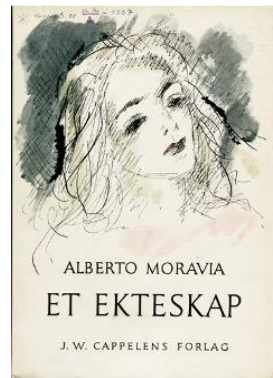
År	Tittel	Orig. år	Orig. tittel	Oversetter	Forlag	Illustrasjon (/design)
1950	<i>Romerinnen</i>	1947	<i>La romana</i>	Bjørn Braaten	Cappelens forlag	Chrix Dahl
1951	<i>Et ekteskap</i>	1949	<i>L'amor coniugale</i>	B. Braaten	Cappelens forlag	Chrix Dahl
1959	<i>To kvinner</i>	1957	<i>La Ciocara</i>	Trygve Norum	Cappelens forlag	(ikke opplyst) ⁴⁷
1962	<i>Det tomme lerret</i>	1960	<i>La noia</i>	T. Norum	Cappelens forlag	(ikke opplyst)
1963	<i>Romerinnen</i>			–	Cappelen: Cappelens nye uglebøker	(ikke opplyst)
1965	<i>Romerinnen</i>			–	De norske Bokklubbene	H. J. Toming
1967	<i>Noveller</i>	–		B. Braaten	Gyldendal: Gyldendals novelleserie	(ikke opplyst)
1967	<i>Speilet</i>	1965	<i>L'attenzione</i>	Anna M. Norum	Cappelens forlag	Tore Bernitz Pedersen
1968	<i>To kvinner</i>			–	De norske Bokklubbene	(ikke opplyst)
1971	<i>Paradiset</i>	1970	<i>Il paradiso</i>	A. M. Norum	Cappelens forlag	Omar Andréen
1985	<i>1934</i>	1983	<i>1934</i>	Carsten Middelthon	Aschehoug	Rolf Graff
1987	<i>Romerinnen</i>			–	Cappelen: Cappelens utvalgte billigbøker	Reidar Gjørven
1987	<i>Mannen som ser</i>	1985	<i>L'uomo che guarda</i>	Tommy Watz	Ex Libris Forlag	Anders Kjær / Bente Cecilie Bergan
1988	<i>Erotiske fortellinger</i>	1983	<i>La cosa e altri racconti</i>	T. Watz	Ex Libris Forlag: Moderne bibliotek	Anders Kjær
1989	<i>Reisen til Roma</i>	1988	<i>Il viaggio a Roma</i>	T. Watz	Ex Libris Forlag: Moderne bibliotek	Anders Kjær / Vibeke Hagen
1991	<i>1934</i>			–	Aschehoug: Alfa	Rolf Graff
2002	<i>Mannen som ser</i>			–	N. W. Damm & Søn: Damms utvalgte	(ikke opplyst)
2002	<i>Det du vet. Og andre erotiske fortellinger</i>			–	N. W. Damm & Søn: Damms utvalgte	(ikke opplyst)
2003	<i>Reisen til Roma</i>			–	N. W. Damm & Søn	(ikke opplyst)
2012	<i>De likeglade</i>	1929	<i>Gli indifferenti</i>	T. Watz	Solum forlag	(ikke opplyst)
2015	<i>Fascisten</i>	1951	<i>Il conformista</i>	T. Watz	Solum forlag	Tore Holberg

⁴⁷ Bildet er det samme som på den italienske utgaven, og er den eneste norske som bruker samme omslagsillustrasjon som originalen. Illustrasjonen er et utsnitt av en reproduksjon av et bilde av Pierre-Auguste Renoir.

Vedlegg 2. Oversikt over de norske omslagene



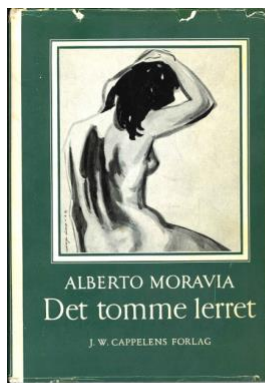
1950



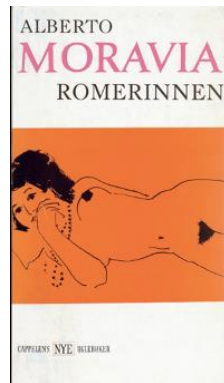
1951



1959



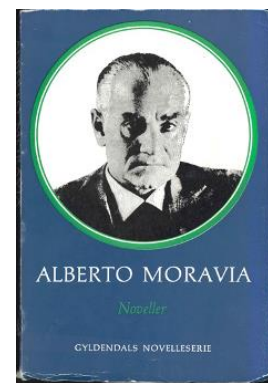
1962



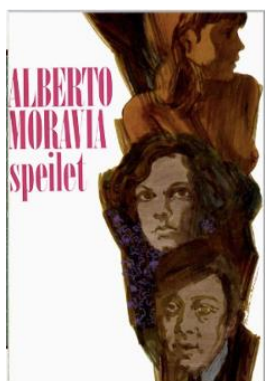
1963



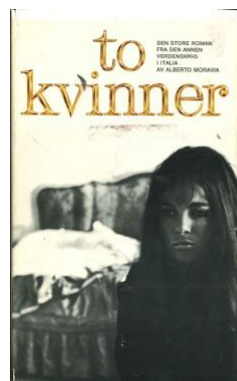
1965



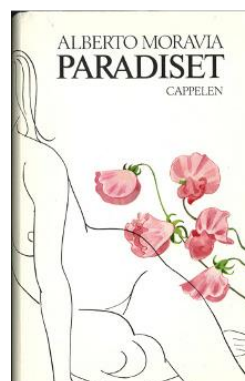
1967



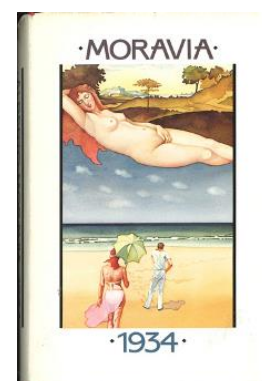
1967



1968



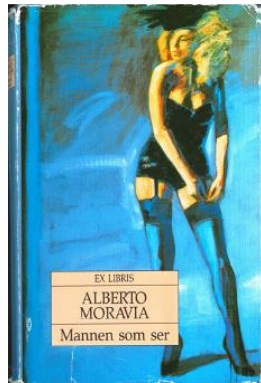
1971



1985



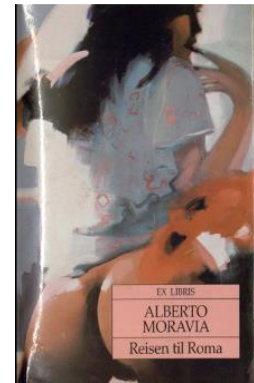
1987



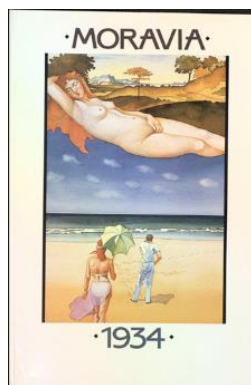
1987



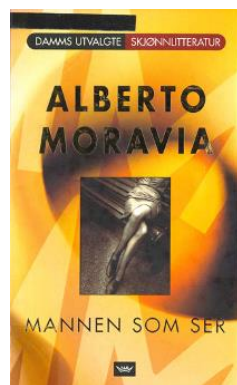
1988



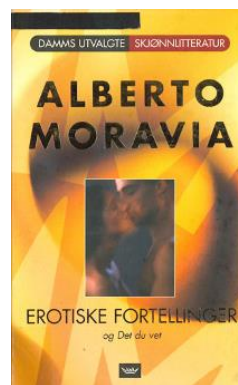
1989



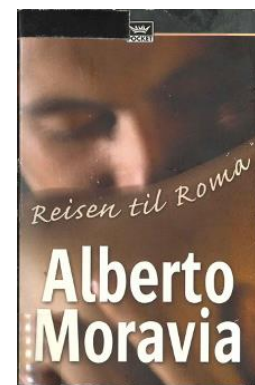
1991



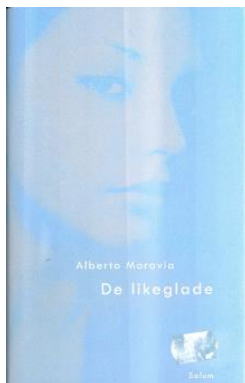
2002



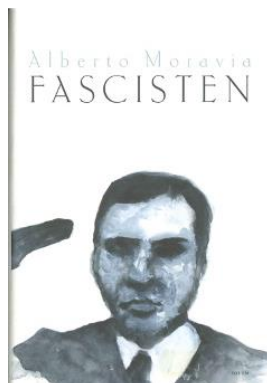
2002



2003



2012



2015

Egne bilder, med noen unntak hentet fra Nasjonalbibliotekets digitaliserte samling (<https://nb.no>): *Romerinnen* (1963), *Speilet* (1967), *Romerinnen* (1987), *Reisen til Roma* (1989) og *1934* (1991)

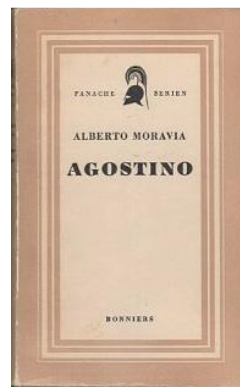
Vedlegg 3. Oversikt over de svenske omslagene



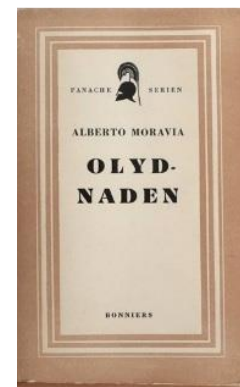
1942



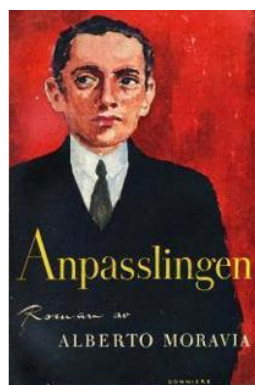
1943



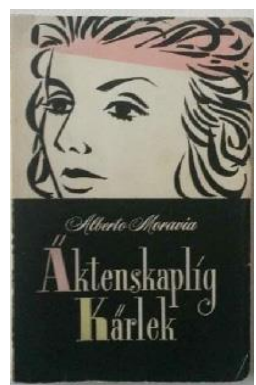
1946



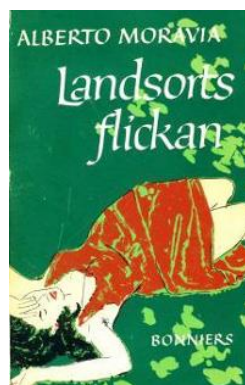
1951



1952



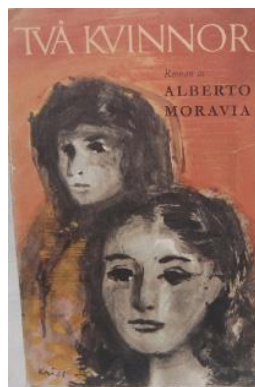
1953



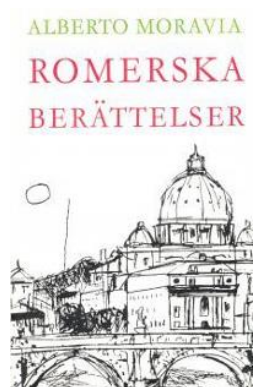
1954



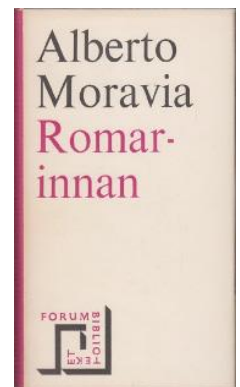
1956



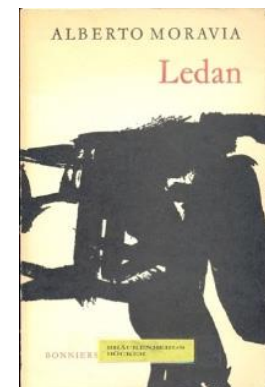
1958



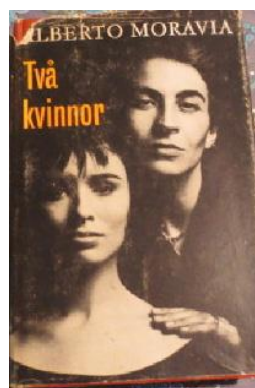
1959



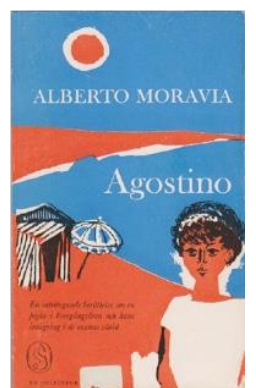
1960



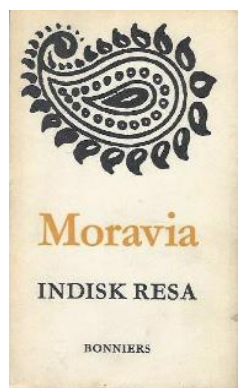
1961



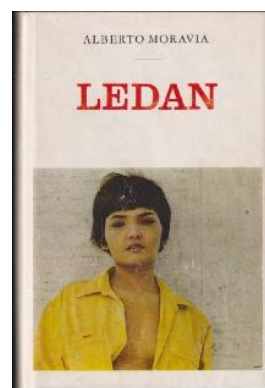
1962



1962

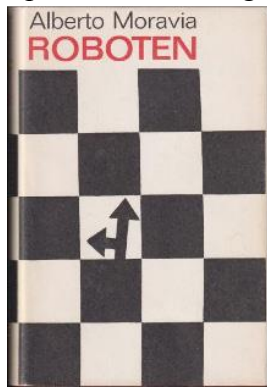


1963

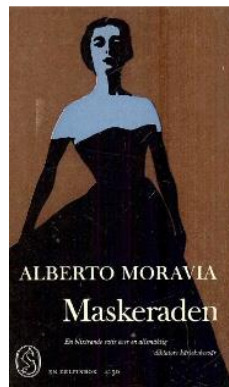


1963

Bildene er hentet fra annonser på <https://bokborsen.se/>, <https://antikvariat.net/>, <http://libris.kb.se/> og <https://tradera.com/>.



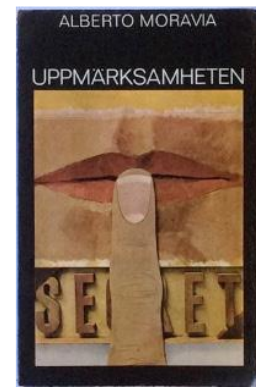
1964



1964



1965



1966



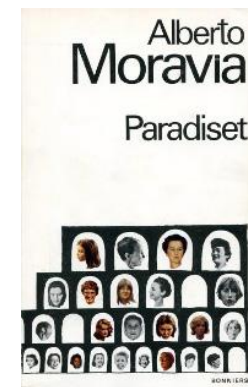
1968



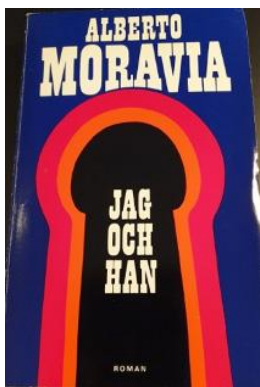
1969



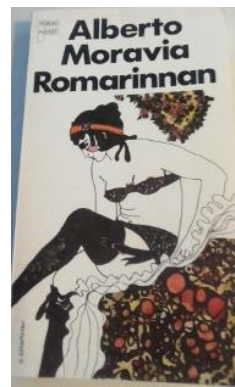
1969



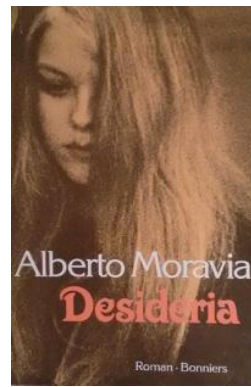
1971



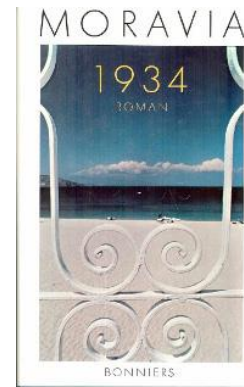
1972



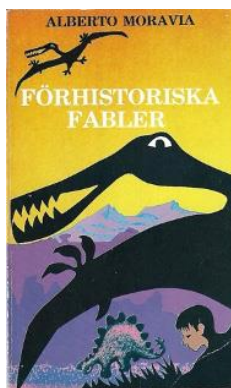
1972



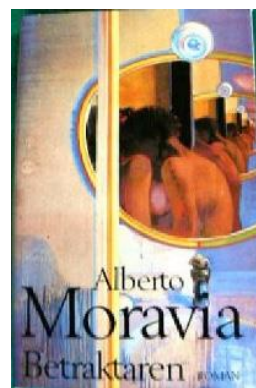
1980



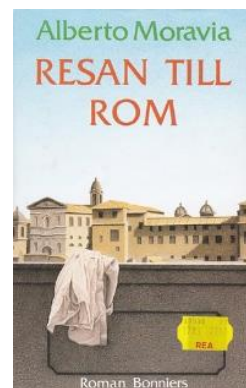
1983



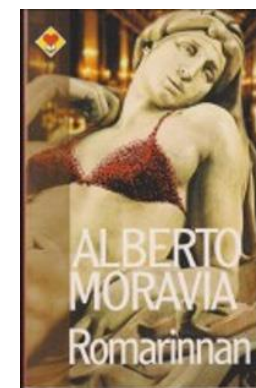
1985



1987



1990



1998