

NR-NYTT

MEDLEMSBLAD FÖR FÖRENINGEN NORDISKA PAPPERSHISTORIKER
BULLETIN OF THE ASSOCIATION OF SCANDINAVIAN PAPER HISTORIANS
MITTEILUNGEN VON DEM VEREIN NORDISCHER PAPIERHISTORIKER

Årg. 6 1978, December

Nr 4

Redaktionens adress: Ing Erik Witting, Torngatan 64, S-54200 MARIESTAD

HENRY BIAUDET, en bortglömd vm-forskare

Av: Kurt K Karlsson

Stora arkiv med tiotals kilometer av fyllda hyllor kan bland sina materialmängder dölja oväntade surpriser. Detta fick undertecknad erfara en dag på hösten 1978, då en tjänsteman vid Finlands Riksarkiv tillfrågade mig om jag kunde ha intresse av att titta på en diger mapp med etiketten "Filigrane". Intresset fanns i allra högsta grad efter att i 6 år vid samma institution med varierande framgång ha sysslat med sådana ting.

Men innan jag beskriver mappens innehåll kan det vara på sin plats att omtala vissa data om den mångfrestare, som sammanbragt denna samling. Han bar det franska namnet HENRY BIAUDET och var en kosmopolit redan från sin födelse, vilken fö tilldrog sig den 5/4 1870 i Heidelberg. I skola började han i Helsingfors, i Bööks privatlyceum (1), varifrån han på grund av alltför stor "livlighet" måste bortflyttas, varefter skolgången fortsattes i "Geneves College" och därifrån till universitetet i Paris. Studier blev det dock ej där utan den unge studenten Biaudet inträdde i Finlands Kadettskola och vidare i Moskvas militärinstitut, avancerade i snabb följd till underlöjtnant och löjtnant - med förläggning dels i Viborg och dels i Tavastehus - i förbifarten även fungerande som fäktlärare. Det må observeras att den militära utbildningen försiggick såväl på ryska som franska. Ödet hade gynnat den unge Biaudet att vara ett s k språkgeni och när han vid sin officers-tjänst i ett uppdrag blev kommanderad till Persiens gränstrakter, lärde han sig på denna tid också detta lands språk. Men redan 1899 hade han fått nog av det militära - det var just då en del oangenäma politiska strömningar i vårt land - varför han tog avsked med kaptens grad samt började att studera historia vid Helsingfors universitet, där han avlade

(1) sedermera kallat "Nya Svenska Läroverket" - landets enda privata svenska gosslyceum - även "min skola" - numera förvanskad genom grundskolesystemet till något helt annat.

sin fil.kand-examen år 1901. Språkkunnigheten bidrog säkert till att han fick utlandsstipendier och ägnade sig hängivet åt arkivforskning, bl a i Sverige, Danmark, Frankrike, Tyskland, Österrike och Schweiz och med sitt huvudintresse inriktat på den s k motreformationen i Norden. (2) Ett äktenskap med konstnärinnan Hilda Sofia Sjöblom (född i Helsingfors 31/8 1873) blev av allt att döma kortvarigt, kanske på grund av det kringflackande livet. - Ett par söner och en dotter föddes i detta äktenskap och dottern (Mrs. G Dexter) torde då detta skrives ännu leva kvar i England.

Under dessa sina utländska forskarår i de olika länderna sände Biaudet talrika artiklar till de finländska tidningarna, såväl politiska som kulturella och även nyhetsbetonade samt från de mest vittskilda områden. När han sedan år 1906 ville återvända till Finland hyste han rädsla för att eventuellt bli straffad för sina ofta väl frispråkiga och mindre ryssvänliga artiklar. Han fick i alla fall komma och då framlade han till granskning sin doktorsavhandling, huvudsakligen sammanställd i Vatikanarkivet. Den bar namnet "Le Saint-Siège et la Suede" och till denna utvecklade han senare flera tillägg. Sin huvudsakliga verksamhet fortsatte han sedan i Vatikanarkivet där han lyckades förskaffa sig några verkligen inflytelserika vänner, genom vilka han fick tillträde bl a till jesuiternas hemliga arkiv. Genom sina förtjänstfulla forskningar och publikationer blev han en känd och uppskattad vän bland där arbetande forskare och kunde dra mångsidig nytta av detta. Det berättas att han privat umgicks med dåvarande påve, med vilken han talade latin och italienska. I något sammanhang lär det ha framgått att han klarade texten på alla andra europeiska språk, utom på ungerska och turkiska. Bland 21 av hans mera kända publikationer (på franska, svenska och finska) finns även andra än historiska ämnen företrädda - bl a har han år 1909 på finska skrivit en avhandling om "Fotograferingens användning vid arkivforskning" - något som han själv då flitigt tilllämpade. De flesta av Biaudets artikelrubriker rörde dock sådana "kändisar" som Johan III, Sigismund, "Klosterlasse" samt diverse påvar och nuntier. Hans avhandling om vattenmärkena har dock tyvärr blivit på hälft med 8 handskrivna sidor, där han i detalj beskriver hur papperet började utbreda sig i Europa och där han bl a visar att han känner till Zonghis vm-samling i Fabrianos stadsarkiv. Briquets originalupplaga (1907) hade han också skaffat sig och den finns nu på vårt RA. Hans verkliga avsikt med vm-samlingen - uppenbarligen något slags ny klassificering - förblir åtminstone för undertecknad höljd i dunkel.

Vistelsen under årets varma månader i Rom var uppenbarligen inte det hälsosammaste för den ivrige arkivforskaren. Han kom f ö att "bilda skola" där genom att en grupp finländska forskare vilka studerade där nere mer eller mindre blev handledda av Biaudet. Ekonomiskt var det heller ej så lysande hela tiden; visserligen fick han olika stipendier såväl via Helsingfors universitet som av Finska Vetenskapsakademien, men understöden kom sporadiskt och det första världskriget hade börjat så att det ibland blev att leva mera eller mindre i misär. Härvid ådrog han sig tyfus, som den 17/9 1915 ledde till hans död. Man hade visst mycket annat att tänka på under krigets år, men de kända historikerna skrev ändå de mest lysande nekrologer efter denne lovande forskares till synes för tidiga bortgång - han var vid sin död endast 45 år.

(2) Ett ämne där NPH-medlemmen dr O Garstein i Oslo är specialist.

Efter kriget lyckades hans sedermera inflytelserika forna elever och kolleger utverka att Henry Biaudets efterlämnade papper med statsmedel år 1925 inlöstes till vårt RA, och de är där förvarade i 36 mappar. Mappen "Filigrane", som ju i detta sammanhang närmast intresserar oss, har ungefär följande innehåll:

- I - Början till ett korrekt och välskrivet kapitel om hur papperet infördes i Europa (på franska).
- II - 3. Några tabeller med jämförelser mellan vissa vm:s frekvens i
 - a) några italienska städer
 - b) andra europeiska städer
- 4. Ett 40-tal halvark med halvfärdiga liknande sammanställningsförsök.
- 5. Ett tiotal sidor med i normalformat med tusch avritade vm, 2-3 st per sida.
- 6. En början till ett kortsystem över dylika vm.
- 7. 45 avritningar på små pergamynpapper av vm från 1282-1300 med Briquet-nummer och fyndort.
- 8. Några sidor text om olikheter hos vissa vm, speciellt de med bokstaven "A", "B" och "påskalammet" (på franska).
- 9. Alfabetiskt kortsystem, delvis med vidhängande vm-avritning.
- 10. Ett hundratal avritade vm från 1300-1500.
- 11. Ett 40-tal i Amalfi avritade vm, oftast med Briquet-nummer.
- 12-17. Diverse.
- 18. Ett tiotal vm-avritningar från Raseborgs räkenskaper från 1500-talet.
- III - Ett kortsystem inom pärmar i A4-format med 195 olika vm från Vatikanarkivet.
- IV - Ett hundratal vm (på A4-ark), ordnade efter motiv.
- V - Ca 60 st huvudsakligen blankoark från äldre tider - även 1200 - och 3 kuvert, avsända av Drottning Kristina.
- VI - Något över 200 olika småbitar av "Buntpapier", numrerade.

I detta sammanhang kan ju de övriga 35 mapparnas innehåll förbises, men man kan ju med sorg i hjärtat konstatera att redan denna filigran-mapp är av stort värde, men när arbetet av en flitig forskare efterlämnas halvfärdigt är det för en eftervärld svårbearbetat, då man ej ens kan få klart för sig forskarens intentioner. De facto blir det en mapp bland tusende andra, som ligger i ett arkiv och samlar damm.

VANNMERKER I ET UTVALG AV MUSIKHÅNDSKRIFTER FRA 1700-ÅRENE
I DET KGL. NORSKE VIDENSKABERS SELSKABS BIBLIOTEK I TRONDHEIM

Av: H M Fiskaa

I 1700-årene levet den begavede og allsidige JOHAN DANIEL BERLIN i Trondheim. Han var født i Memel i Litauen den 12. mai 1714 og døde den 4. november 1787. Hans far som var musiker satte ham i lære hos stadsmusikant Andreas Berg i København, og bare 23 år gammel ble han selv stadsmusikant i Trondheim, der han tillike var domorganist 1740-87. Han sluttet som stadsmusikant i 1767 idet han da ble overbrannmester i byen der han dessuten virket som arkitekt, karttegnør og vannverkinspektør. Vi kan også nevne at han bygget 2 klaver og et monokord.

Som medlem av Det kgl. norske Videnskabers Selskab publiserte han avhandlinger i astronomi, meteorologi og musikkteori i selskapets skrifter. Han spilte dessuten en betydelig rolle i byens musikkliv som komponist og arrangør av konserter. På egen bekostning trykte han den første norske lærebok i musikk i 1744 under titelen "Musikaliske Elementer". I 1751 ble hans "Sonatine" trykt og i 1765 kom hans avhandling om "Anledning til Tonometrien" i videnskapsselskapets skrifter. (Kilder: N Grinde, Norsk musikkhistorie, Oslo 1971, og Cappelens Musikkleksikon I, Oslo 1978.)

Johan Daniel Berlin hadde gode forbindelser med ledende musikkinteresserte især i Tyskland og han fulgte godt med i den musikalske utvikling i Europa. Han hadde en rikholdig boksamling av tidens fremste musikkforfattere og etterlot seg en større samling "Musicalier" eller notehåndskrifter. I en salgskatalog som trolig ble trykt like etter hans død i 1787 er det ført opp 290 "Musicalier", derav 119 symfonier, 41 fiolin-konserter, 26 fløytekonserter, 25 obokonserter, 19 overtyrer og 6 bind "Sang-Arier". (Kilde: Fortegnelse over adskillige Mathematiske og Musikaliske Instrumenter samt Bøger som 1788 blive bortsolgte i Overbrandmester Berlins Huus. Trondhjem 1787.)

Det fremgår av denne katalogen at bare noen få "Musicalier" ble solgt, hvor det ble av resten har det ikke vært mulig å oppklare, men det er rimelig å anta at skriftene tilfält hans sønn Johan Henrik Berlin som ble domorganist etter sin far i 1788. I november samme år averterte han i byens avis at han hadde forskjellige musikalier til salgs. Noen hadde han "forfattet" selv, men en del hadde han sikkert overtatt etter sin far deriblant noen av Haydns symfonier. (Kilde: N Grinde l.c. s 66.)

Da Johan Henrik Berlin døde i 1807 kom sannsynligvis alle hans "Musicalier" til manuskriptsamlingen i Det kgl. norske Videnskabers Selskabs bibliotek. Noen direkte bekreftelse på denne antakelsen har det ikke vært mulig å

oppspore, men i betraktning av den ledende rolle de 2 domorganister Berlin spillte i byens musikkliv, var det neppe noen andre av byens borgere som kunne avgi en så allsidig og verdifull samling av musikkhåndskrifter fra 1700-årene.

For å finne ut i hvilke land papiret i disse gamle håndskriftene var laget undersøkte jeg 60 eksemplarer, deriblant 21 som er tatt med her i bladet. 10 av disse var på hollandsk papir, 5 på østerriksk, 2 på italiensk, 1 på fransk, 2 på sveitsisk og 1 på tysk papir. I 33 håndskrifter som av forskjellige årsaker ikke er tatt med her fant jeg 30 v/m i hollandsk papir, 1 i sveitsisk og 2 i norsk papir. Papiret i 6 håndskrifter manglet v/m så det var uråd å avgjøre hvor materialet var laget.

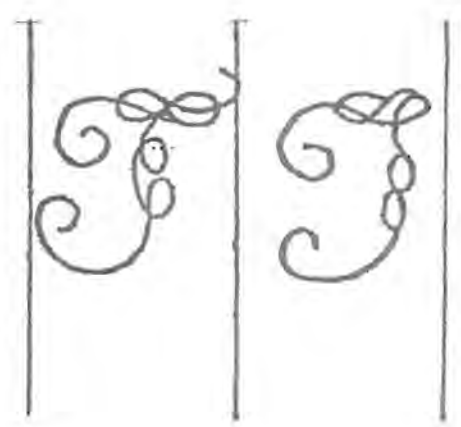
ooo000ooo

Vanmerke-kopier med beskrivelser

Signaturer: V.S. = Det kgl. norske Videnskabers Selskabs bibliotek
 f = folioformat
 MSM = gammel signatur med tilføyet nummer på bibliotekets håndskrifter
 Re = ny signatur + nummer på V.S. håndskrifter

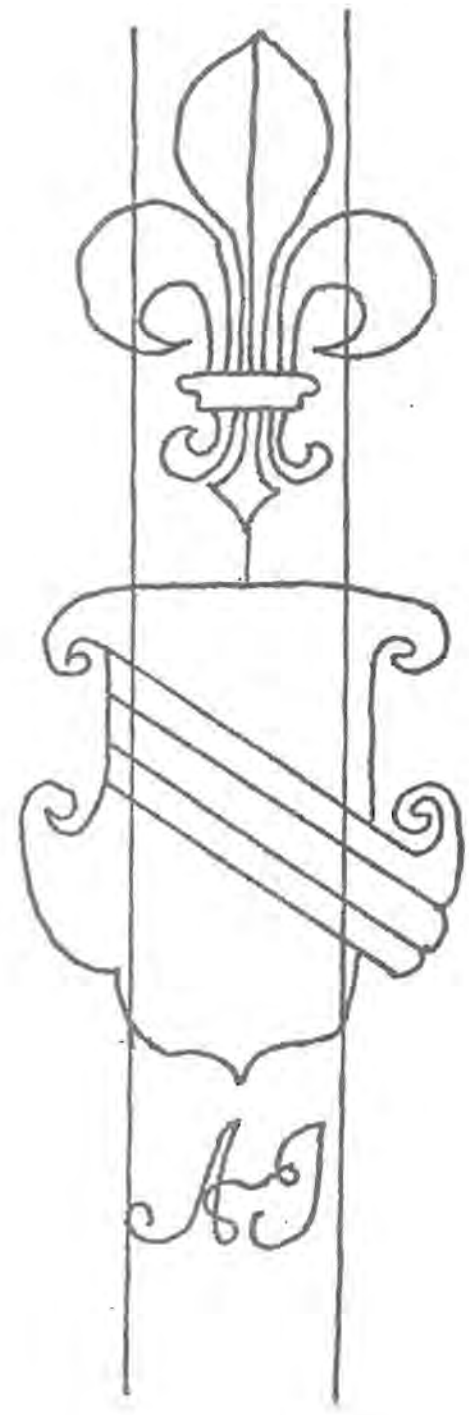
V/M-beskrivelser: V.S. fM/H.A.74. Notebok for Viola da Gamba.
 Skriftet består av 2 papirkvaliteter, en på 4 storark med noteskrift og en på 2 storark der bare en del har noter, mens resten av papiret er blankt. Beskåret måler arkene 44,5 x 56,5 cm og alle viser 20 linjer etter chain-lines.

Papirkvalitet I



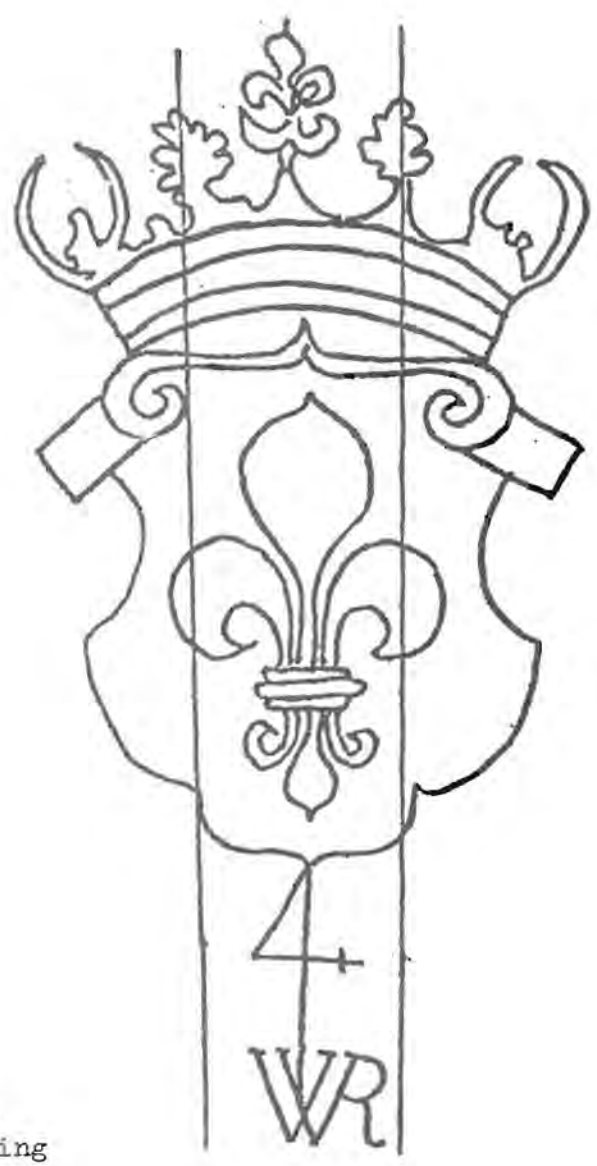
Her finner vi dette vakre v/m som er plasert i storarkenes høyre blad mens motmerket (FJ) sees i venstre.

Slike v/m som dette ble brukt mot slutten av 1600- og først i 1700-årene, mens vedhenget AJ forefinnes på tilsvarende v/m i 1660-80-årene. Man antar at vedhenget står for Abraham Janssen, en nederlandsk papirfabrikant som bosatte seg i Angoulême i Frankrike der han drev 2 papirmøller. Hans papirmestre pleiet ofte å ta med sine personlige initialer i papir som de laget. Blant disse papirmestre var Francois Jardel og det er trolig hans initial (FJ) som er brukt som bimerke her.



Papirkvalitet II

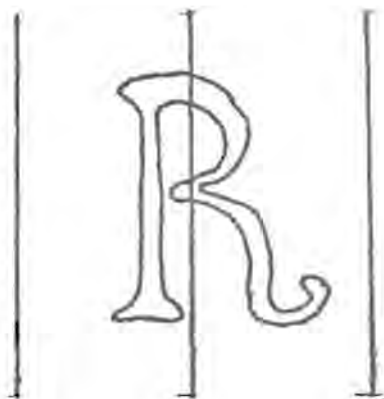
| D S |



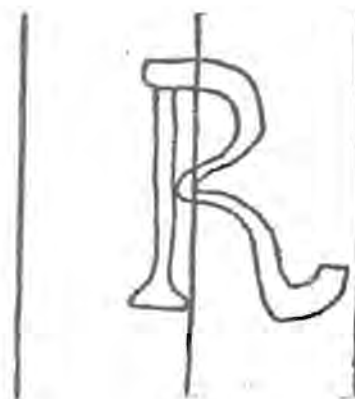
Her viser v/m et våpenskjold under en åpen krone og med lilje i skjoldfeltet, i virkeligheten en etterlikning av det gamle franske riksvåpen.

Vedhenget 4-WR på skjoldspissen ble opprinnelig brukt av papirhandler og -fabrikant Wendelin Riehl i Strasbourg i 1500-årene. Hva initialet D S, plasert i venstre halvark, står for er ikke klarlagt.

Hovedvannmerket er en identisk variant av Churchill 412 som viser vedhenget AJ - noe som kan indikere at også nærværende papirkvalitet kan være tilvirket i Abraham Janssens papirmolle i Angoulême.



MSM 120



MSM 122

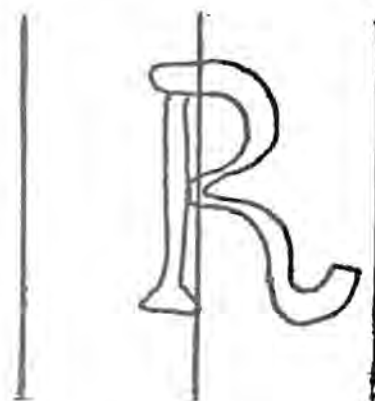
V.S. f MSM 120, 122, 123.

Symfonier av Karl Heinrich Graun.

Ms.120 og 122 består av 4 folioark, 123 av 5. Alle har en R som v/m, dels plasert i høyre og dels i venstre halvark - noe som viser at papiret er tilvirket på formpar.

I et annet håndskrift - også en symfoni - signert fMSM 132 er det 4 hele ark og et halvark. Også dette papiret viser en R som v/m plasert vekselvis i høyre eller venstre halvdel av arkene. Merket er identisk med MSM 120.

Som v/m forefinnes bokstaven R i dokumenter fra Genua for perioden 1778-84, men disse v/m er ikke identiske med kopiene her.



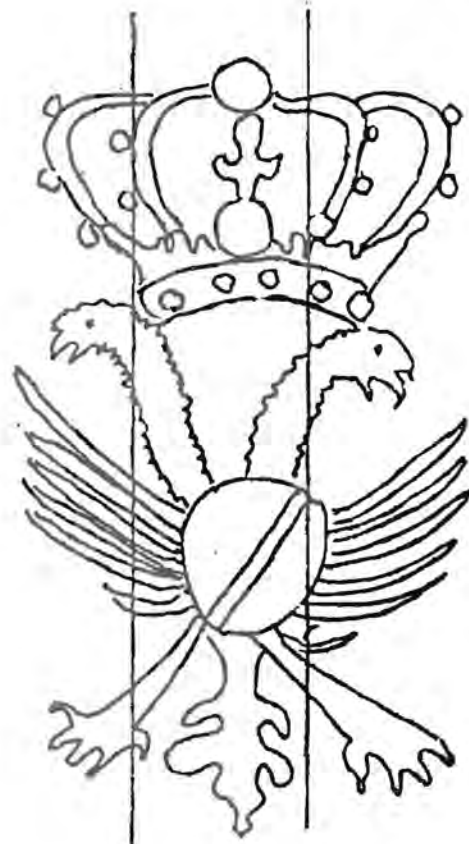
MSM 123

V.S. f MSM 124

L. Graun

Dette håndskriftet består av 5 folioark, derav 4 helark og 2 halvark.

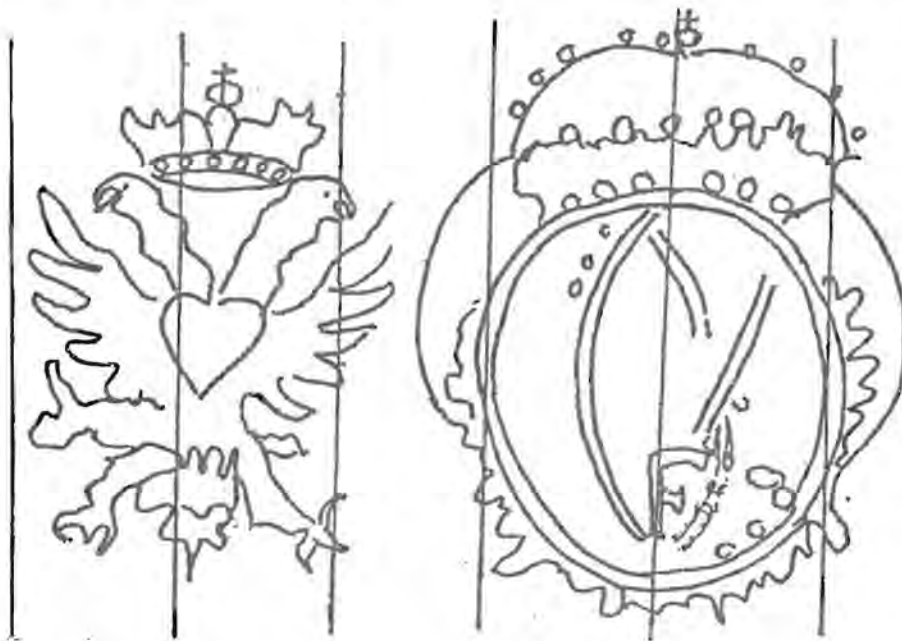
To-hodet ørnevanmerker med lukket krone og dobbelstrek over brystskjold ble brukt i papir som var laget i Østerrik-Ungarn, dels i Tyskland.



fMSM 124

V.S. f MSM 139 Re 62 b

Anonymt notehåndskrift
(symfoni)



fMSM 139

Skriftet består av 4 falsede folioark, 3 med to-hodet ørn som v/m og et ark med en ukjent figur som v/m, begge uten motmerker.

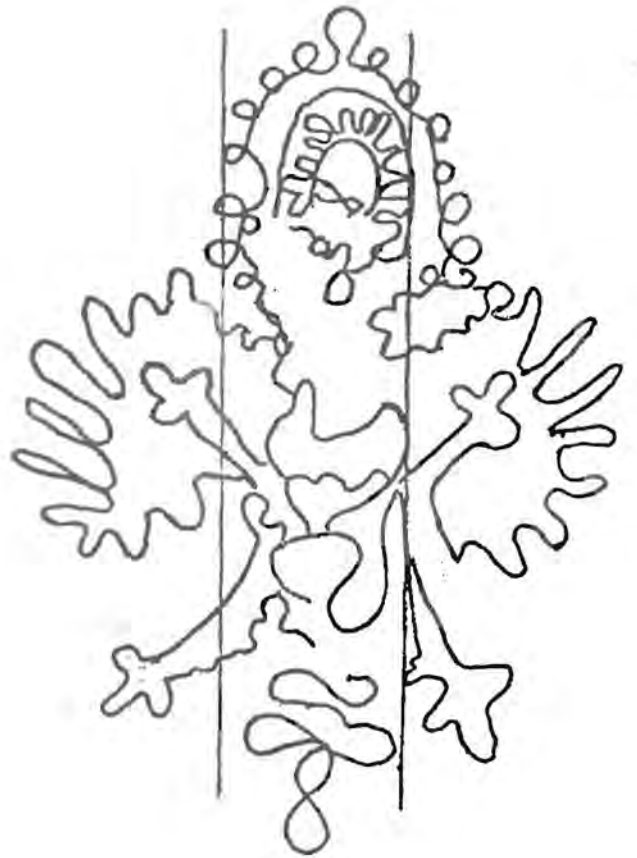
Slike små to-hodede ørne-vanmerker med åpen krone og brystskjold ble brukt i Østerrik/Ungarn i 2. halvdel av 1700-årene.

V.S. f MSM 142. Re 62 b.

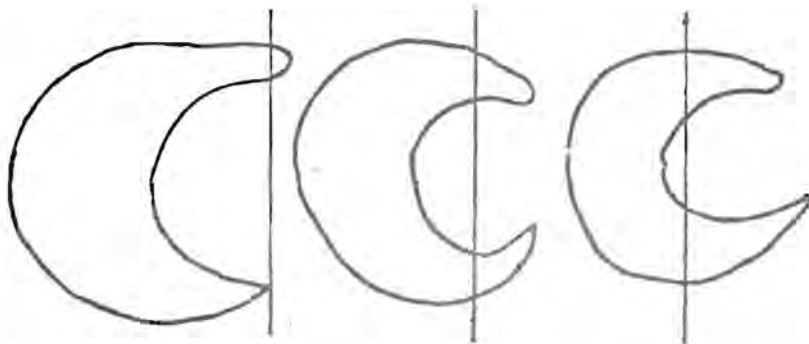
"Sinfonia Phaiton" av
Karl Heinrich Graun.

Manuskriptet består av 4
folioark med et slett utført v/m
som forestiller en to-hodet ørn.
Merket er plasert i venstre
arkhalvdel uten motmerke
eller initial.

Papiret trolig et østerriksk-
ungarnske fabrikat.

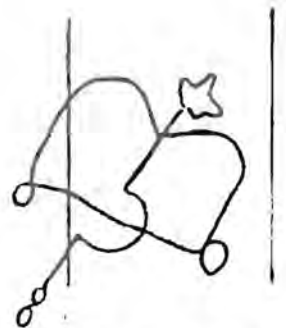


fMSM 142



f MSM 143

REAL

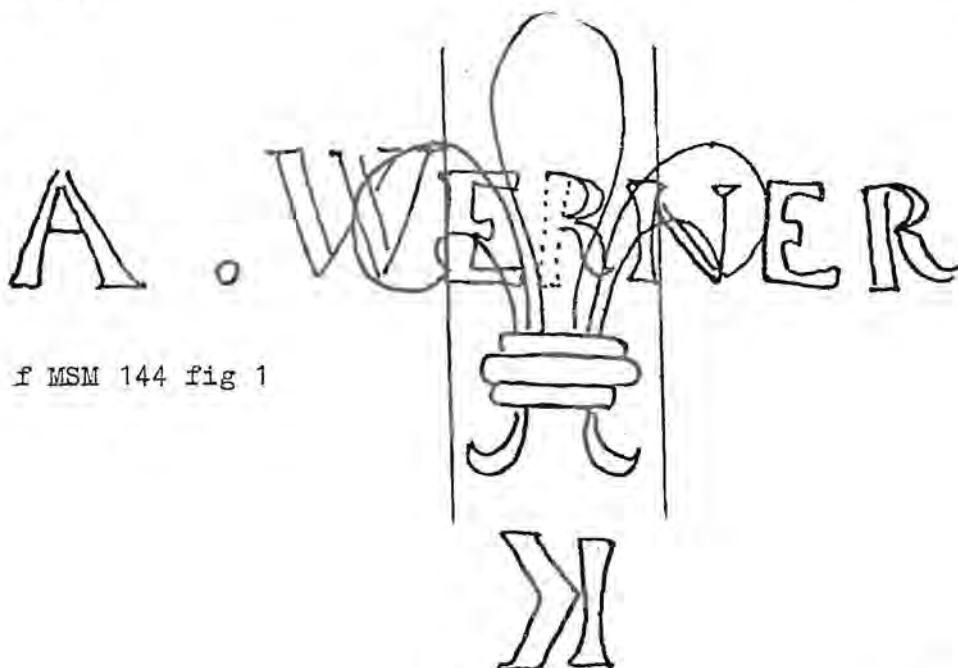


V.S. f MSM 143

Concerto pour les Violons:
M. Grosse.

Håndskriftet består av 14 tver-
folioblād, hvilket svarer til
7 storfolio halvark delt langs
midten. De opprinnelige stor-
arkene målte da ubeskårne 46 x 63,5 cm.
Papiret viser deler av vanmerkene i
bladkantene. Hovedv/m med ordet "REAL"

var plasert i sentrum av venstre halvpart av storarkene og motmerkene med initialet A M i sentrum av høyre halvpart. Initialet A M står for Andreas Maffizoli som drev en papirmølle i Toscolana ved Gardasjøen i Nord-Italia i 1790-årene. Det lille karakteristiske motmerket er kjent fra perioden 1791-97 (Kfr. Eineder v/m 442, 443, reg. XVI).



f MSM 144 fig 1

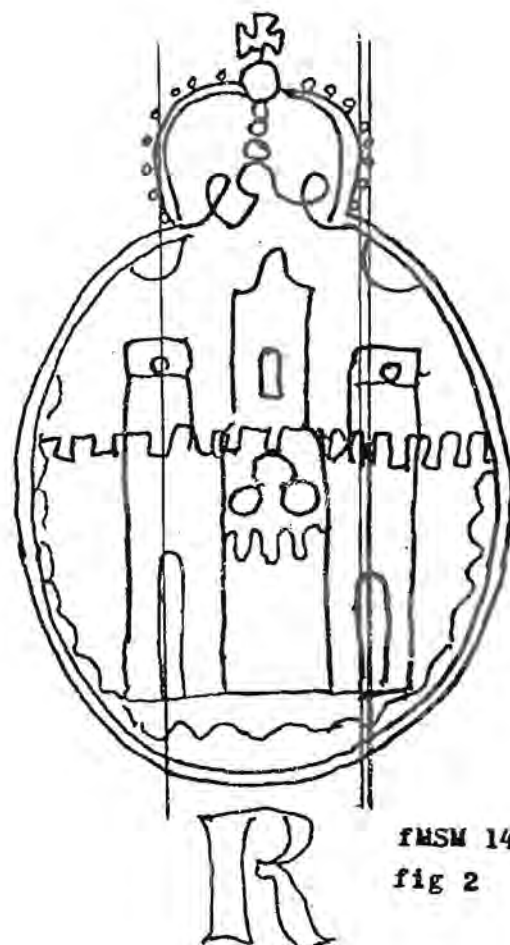
V.S. f MSM 144. Re 65.

F Wunderlich: Concertino.

Skriftet består av et tykkere omslagsark og 18 blad med noter av en annen papirkvalitet. V/m i omslagspapiret viser en lilje med navnet A. Werner (fig 1). Det er dels plasert i venstre blad dels i høyre.

Notepapiret viser som v/m et lukket eliptisk våpenskjold med 3 festningstårn i skjoldfeltet (fig 2).

V/m med tårnmotiver brukt i 15-1600-årene med 2 tårn, fra omkring 1700 med 3 tårn, og da ofte plasert i våpenskjold.



f MSM 144
fig 2



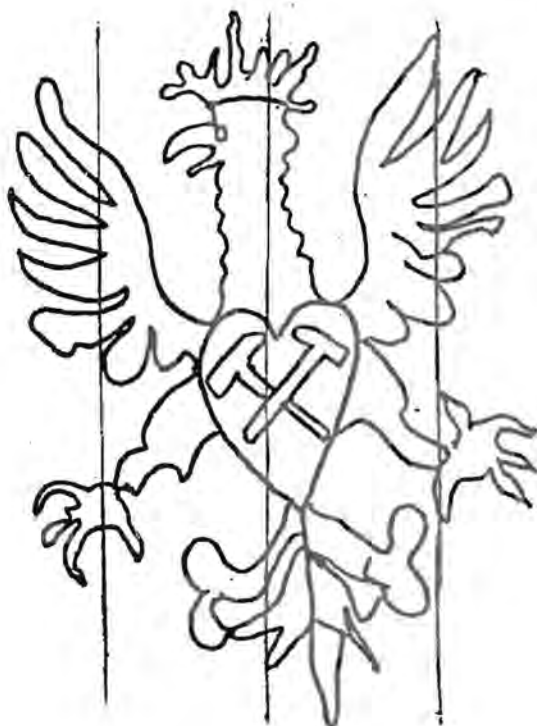
fMSM 145

V.S. f MSM 145. Re 62 b.

Il re pastore av Utilinio Francesco Ambrosio.

Skriftet er på 5 falsede folioark og 2 enkelte folioblad, alt papir har et Propatria-vannmerke samt monogrammet "G R" som motmerke.

V/m er en identisk variant av v/m 137 i Henk Voorn's verk om papirmøller i Nord-Holland (1960). Han fant merket i papir fra 1746.



fMSM 147



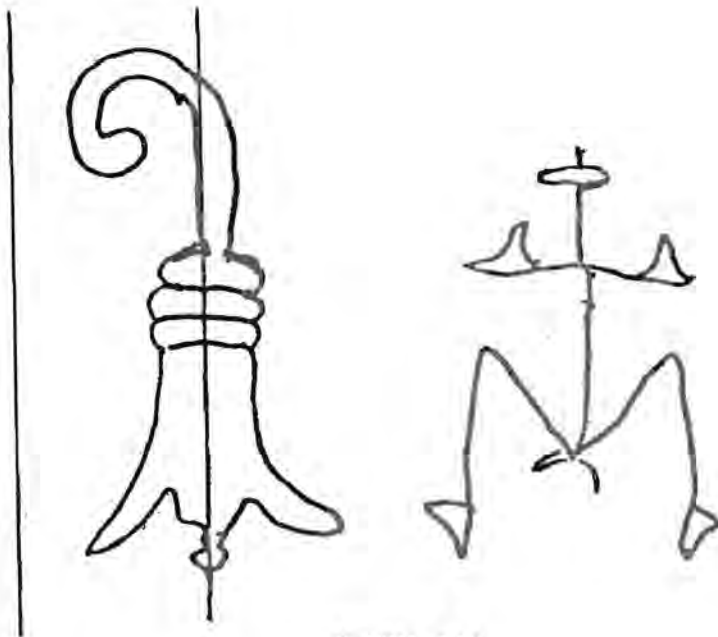
V.S. f MSM 147. Re 62 b.

Sinfonia av Giovanni Battista Lammartini

Manuskriptet består av 4 falsede folioark og 2 enkelte halvark, alt papir av samme kvalitet. I sentrum av høyre halvark ser vi en ørn som v/m med 2 korslagte hammere i brystfeltet. Initialet I P L i ramme danner motmerke. Tilsvarende kors-

lagte hammere finner vi i andre v/m i papir fra 1750-79. De ble brukt av papirmøller i Pölsen og Steyer i Østerrike.

En identisk variant av dette v/m med samme initial som motmerke forekommer også i V.S. f MSM 146, som består av 5 falsede folioark og 2 halvark - en "Sinfonia" av S Galuppi.



f MSM 148

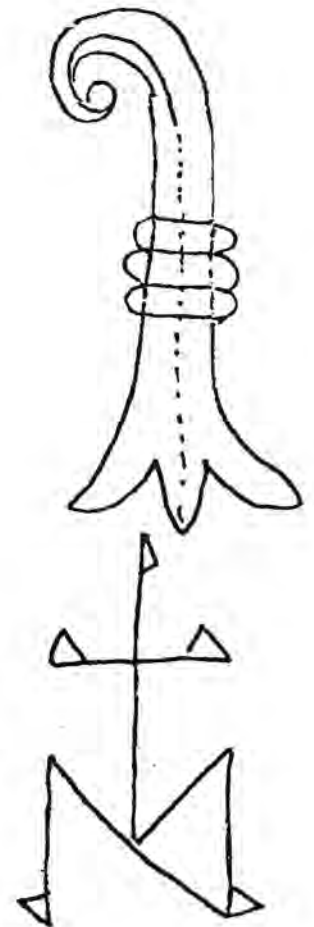
V.S. f MSM 148. Re 62 b.

Giovanni Battista Lammartini.

Dette notehåndskriftet består av 3 falsede storark og 6 storfolio kvartark. Alt papir av samme kvalitet. I sentrum av det ene av de halve storfolioblade er det et v/m som forestiller "Baselstaven" - en figur som forefinnes i Basels byvåpen og flittig ble brukt som v/m av papirmøller både i byen og omegnen i 1500-1700-årene.

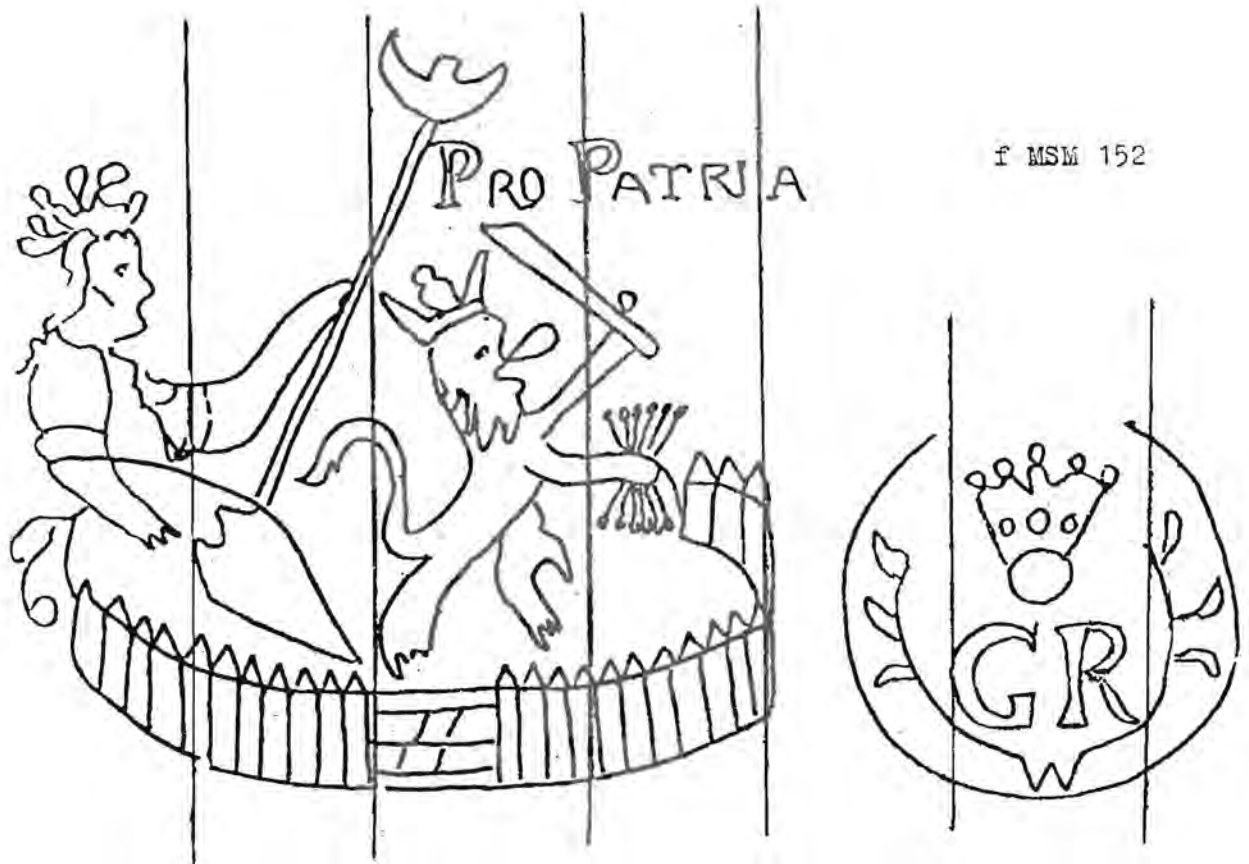
I de andre halve storfolioblade er det et motmerke som forestiller et monogram eller firmamerke brukt av papirmaker-familjen Heusler i Basel i forskjellige papirkvaliteter tilvirket av familjens papirmøller. Dette spesielle merket ble især brukt i første halvdel av 1700-årene både av papirmøller i Basel, i Rhindalen, i Nord-Italia og Østerrike. Merket er registrert av Heawood som 3035 fra 1718 og av Nostitz som 186 fra 1736-38.

En variant både av "Baselstaven" og det karakteristiske motmerket forekommer i V.S. f MSM 138 Re 62 B, gjengitt her ovenfor. Dette håndskriftet består av 8 folioblad.



f MSM 138

Variant av 148



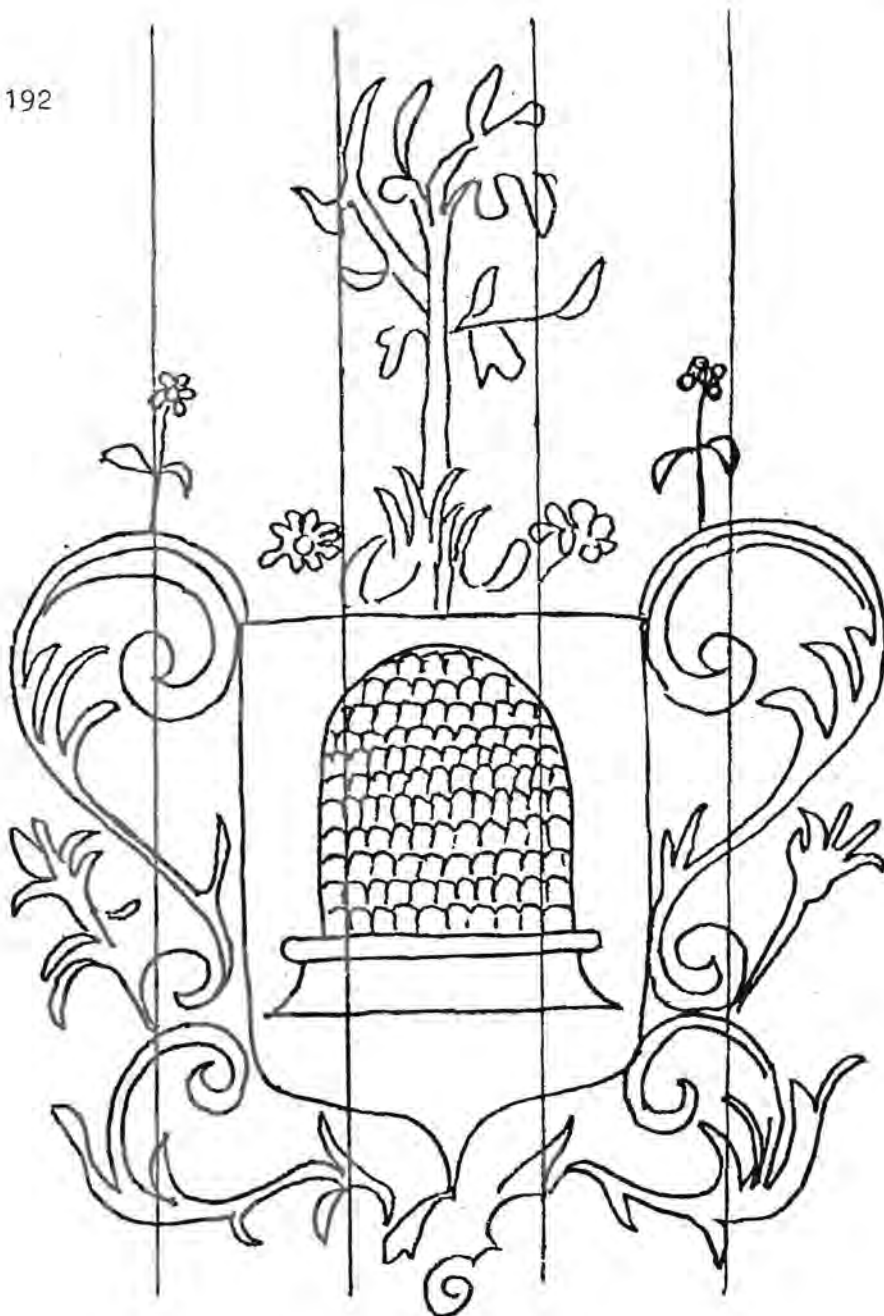
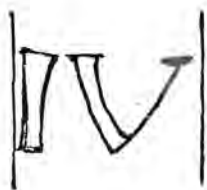
V.S. f MSM 152. Re 137.

Sonata pour le Clavecin av I S Schrøter

Skriftet består av 1 falset og 3 halve folioark. Hovedvanmerket er i sentrum av venstre arkblad, motmerket som viser det kronede initial G R i ramme er i høyre blad.

V/m er identisk variant av nr 144 i Henk Voorn's verk om papirmøller i Nord-Holland (1960). Han slår fast der at papiret ble laget av B & C Blauw's papirmølle i Wormerveer omkring 1800.

f MSM 192



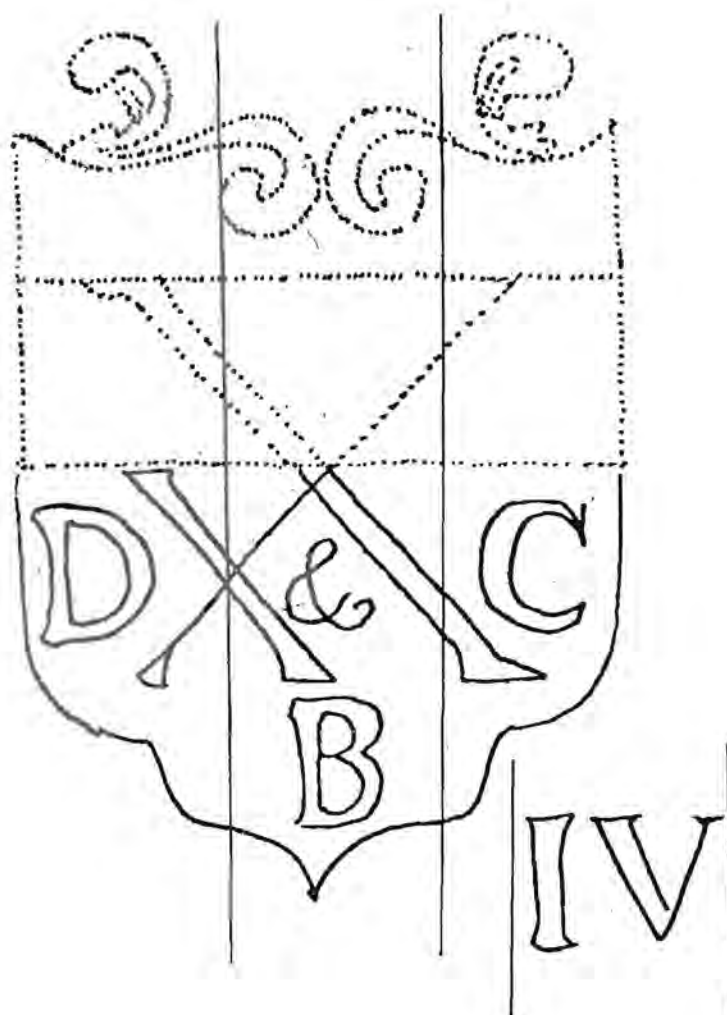
V.S. f MSM 192.

Six duos pour la flute et violon 1.2 av Campagnoli.

Første del av skriftet er på 4 falsede folioark og et halvark, den andre på 3 falsede folioark. Alt papir av samme kvalitet. Hovedvannmerket er vekselvis plasert dels i venstre og dels i høyre arkbladmens initialet sees i motsatte halvark.

V/m svarer til et v/m som forefantes i et dokument fra Vilna fra perioden 1783-85, gjengitt som nr 571 i Laucevičius skrift. Initialet "I V" står for Jean Villedary, som drev en papirmølle i Gelderland i Holland i 1758-1812.

f MSM 197

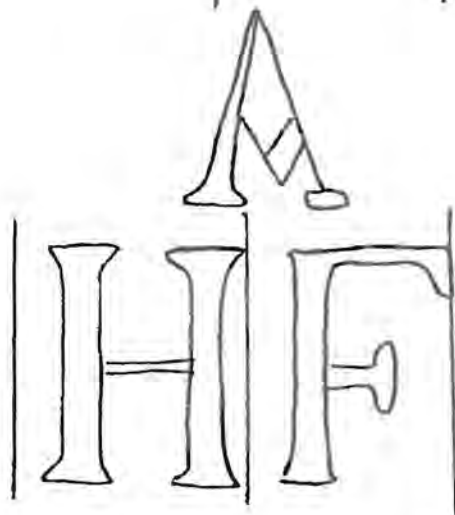
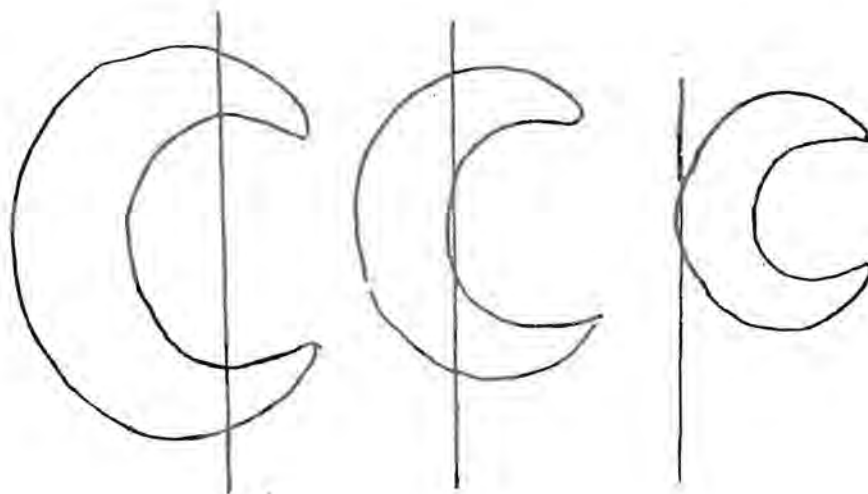


V.S. f MSM 197. Re 61.

"Sinfonia" No. 2 av M Preiffer.

Dette er første del av håndskriftet som har et skrøpelig pappbind og består av 4 halve storark og et 1/4-ark. Renskåret måler bladene 32 x 47 cm, hvilket svarer til 47 x 64 cm i hele storark. På grunn av beskjaering og deling av de store arkene er bare nedre del av v/m synlig i papiret foruten initialet "I V". Den store X i skjoldfeltet var firmamerke for Dirk Blauw's bedrift i Holland. I 1750 tok han opp sin sønn Cornelius i firmaet og forandret da merket til B & C Blauw, som står for hans papirmølle "Oude Blauw", som var i familjens eie 1733-1827.

Dette v/m har man funnet i et engelsk kart fra 1767, i nederlandsk papir fra 1768 og i dokumenter fra Vilna fra 1768-69. Initialet "I V" viser at Jean Villedary's papirmølle i Gelderland i Holland hadde nær tilknytning til "Oude Blauw".



f MSM 206

V.S. f MSM 206. Re 67.

Anonymt notehåndskrift.

Skriftet består av 15 deler i ett hefte med 48 blad av ubeskårne halve storark. Hvert blad måler 24 x 32 cm, hvilket vil si at hvert storark målte 48 x 64 cm. V/m ligger midt i falsen av bladene - det vil si i sentrum av de halve storarkene - og i falsen av motsatte blad ser vi initialet "A H F".

Både v/m og initialet er identiske med Heawood nr 813, som han fant i et engelsk dokument fra 1784. Slike halvmånevanmerker var adskillig i bruk i nord-italiensk papir i 2. halvpart av 1700-årene.

f MSM 213



PROPATRIA

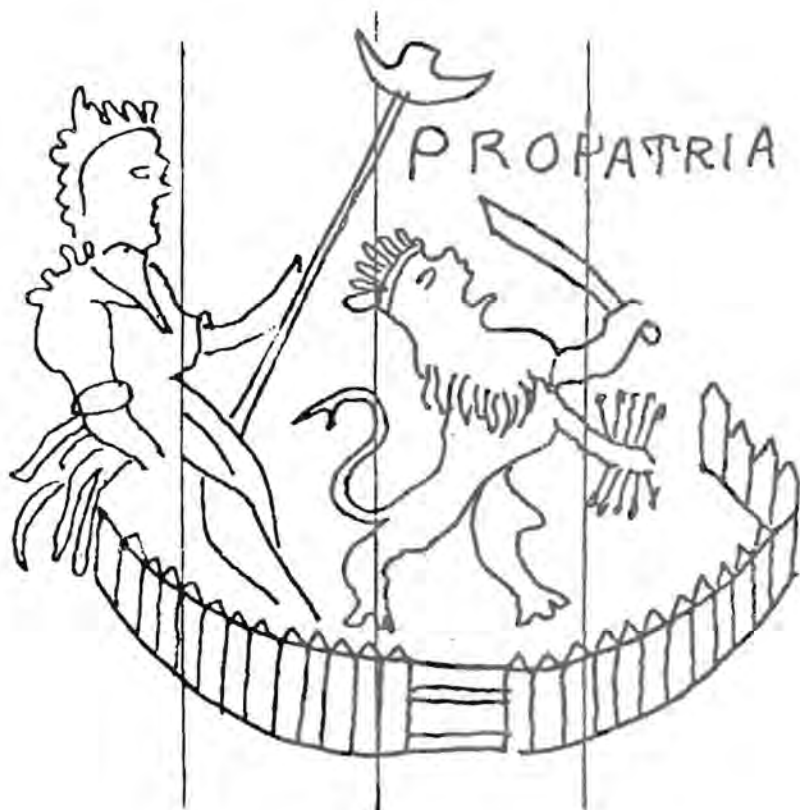


V.S. f MSM 213. Re 79.

Sonata pour il Cembalo ... av G Haydn.

Håndskriftet består av 1 falset og 3 halve folioark. V/m plasert i sentrum av høyre arkblad, det kronede initial "G R" i ramme i sentrum av venstre blad.

Papiret sannsynligvis fra siste 10-år av 1700-årene.



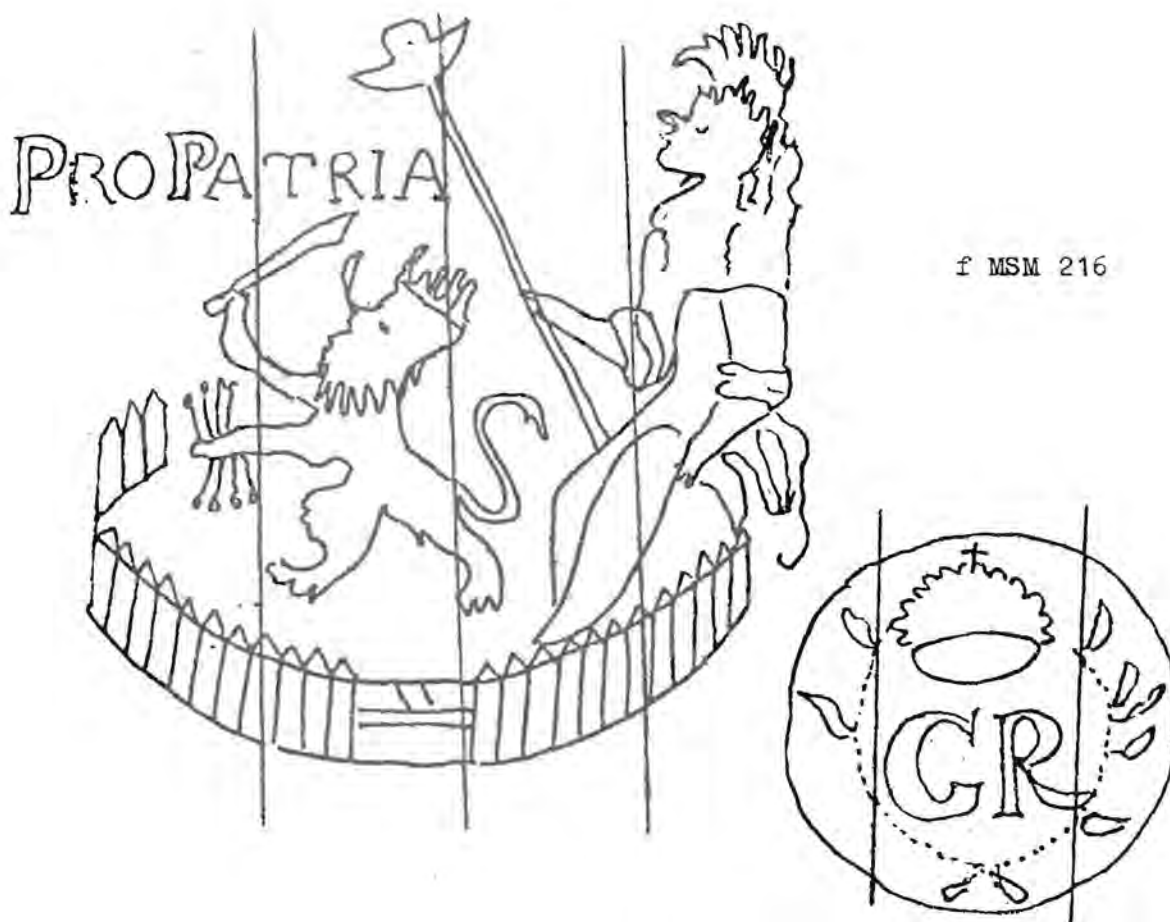
f MSM 215



V.S. f MSM 215. Re 86.

Sonata per il Cembalo e Violino av Collizzi.

Dette noteskriftet består av 1 falset folioark og 2 halve ark av Propatria-papir. Hovedvanmerket er i sentrum av venstre arkblad og det kronede initial "G R" i ramme i sentrum av høyre blad. En nærmere tidfestning av v/m har ikke vært mulig, men det kronede initial som motmerke svarer stort sett til detaljene i samme merke i f MSM 213 og 216 som antas å være fra slutten av 1700-årene.

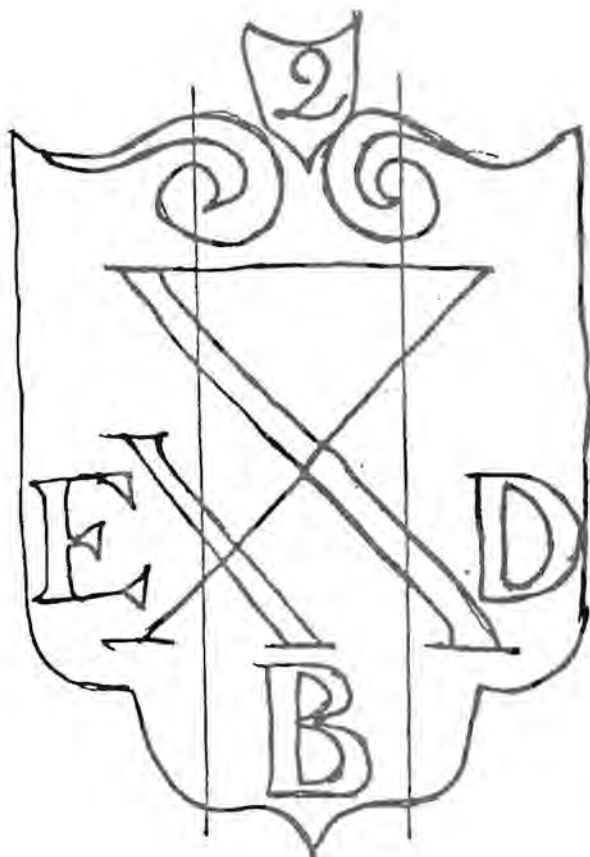


f MSM 216

V.S. f MSM 216. Re 86.

Sonata per il Cembalo e Violino av Collizzi.

Skriftet har 3 falsede folioark av Propatria-papir. Hovedvanmerket er i sentrum av det ene arkbladet, det kronede initial "G R" i ramme i sentrum av det motsatte blad. Begge merker er varianter av f MSM 213. Et tydelig felles trekk er det lille korset som sees over den sterkt fortegnede kronen i motmerket.



f MSM 224

V.S. f MSM 224. D 1.2

Dette er 2 notehafter som tilhørte A Berg. Hvert hefte består av 4 blad, d v s 2 halvparter av storark som beskåret målte 47 x 62 cm plano. I begge hefter viser selve v/m seg i falsen - d v s i sentrum av det ene halvarket, og firmanavnet i falsen eller sentrum av det andre.

Navnet viser at papiret ble laget på en av Dirk Blauw's 5 papirmøller i Wormerveer i Holland etter at han døde 19 juni 1782. Arvingene drev møllene til ut i 1840-årene. V/m ble registrert av Churchill fra 1822.

DEERVEN D. BLAUW

Narrar och vattenmärken

21

av

Anders Bladmark

och

Sven-Erik Johansson

(Forts fr föregående nummer av NPH-Nytt)

NARREN PÅ TILJAN - HARLEKIN OCH PULCINELLA

Nästan alla de tidsangivelser vi lämnar i vårt försök att ge ett vidare perspektiv på bruket av narren i vattenmärken är på ett eller annat sätt relaterande till tidsperioden 1500-1700, då detta motiv var som vanligast. Så också i det här avsnittet som avser att spegla narrens roll i ett kulturmönster som bröts sönder först vid slutet av 1600-talet. För att visa vad vi menar har vi valt att följa utvecklingen i den italienska improviserade folkteatern men tankarna kommer att utvecklas vidare i samband med att vi undersöker liknande företeelser utanför Europa.

De mimiska dragen i all folklig teater hänger nära samman med kulten och i lusten att framhäva det egenartade, det typiska. I "narrdansen" hos Kwakiutlindianerna på Nordamerikas västkust uttrycktes väsendet hos trickstern genom att alla regler för det normala livet ställs på huvudet. Den gudomlige skämtaren som skapar kaos, uttrycker likaväl som den välvillige och ordnande skaparen en viktig del av verkligheten som inte går att fly undan; döden och förintelsen som föregår den nya skapelsen. Hanswurst i de gamla fastlagsspelen representerade på samma sätt denna nedbrytande sida i tillvaron.

I den antika folkliga komedin fanns inga sammansatta karaktärer i vår mening. De var snarare karikatyrer eller typer. Detta drag betonades genom att skådespelaren bar mask. Genom detta stod det klart att de typiska dragen förblev oförändrade under spelets gång. Narren spelade i lustspelet de mest skilda roller men tog aldrig av sig masken. Vare sig han föreställde konung eller slav, förbrytare eller köpman, så kom just därigenom det narraktiga i alla dessa figurer till synes. Narren förvandlade på detta sätt alla till stereotyper och satte på dem sin narrmask. Men han själv levde vidare och drog strax på sig en ny kostym för att avslöja någon annan i sin närhet. I dessa narrens verkningar på omgivningen visar sig den anknytning till kaos och död vi snuddat vid tidigare.

Förklädnaden och masken var kännetecknen som skapade den komiska figuren. Man lånade gärna drag från olika djur när man ytterligare ville markera det iögonenfallande hos olika karaktärer. Vidare förekom kroppsliga skavanker av alla slag. Den flintskallige och den puckelryggige t ex kom grymt nog att så småningom utmärka det psykiskt egenartade hos ett visst slags människor. På ett antal antika graverade ädelstenar som bevarats till våra dagar framställs den här typen av komedianter med armar, ben och vingar som gräshoppor. De bär alla mask, somliga toppiga hattar, en del med en tupp på ena skuldran. Här har vi ett av de tidigaste exemplen

på förbindelsen med det spontant djuriska och med det karakteristiska i rörelsemönster och klädedräkt som senare kom att präglade den typiska narren. Det är viktigt att hålla i minnet att alla dessa typer som vi möter i den äldsta folkkomiken utmärkes av kroppsliga lyten, närheten till det djuriska och i frosseriet, som var ett annat omtyckt ämne i komedin.

Bonden och det lantliga tyckte man om att driva med men framför allt var det slaven som i sin person fick förena alla dessa egenskaper. Men det märkliga är att slaven, som blev sammanfattningen av all tölpaktighet och neslighet, så småningom utvecklades till styckets huvudperson och den som bar upp hela handlingen. Denna förvandling från ständigt åthutad och förlöjligad slav till ett slags Figaros förelöpare är utmärkande för de "huvudroller" som undan för undan frigör sig från de övriga. Kring dessa framträdande skådespelare grupperar sig ett antal bipersoner som leds genom handlingen som marionetter under det att den store improvisatören narren hela tiden står i direkt förbindelse med publiken. Fördelningen av den aktiva komiken på typen, gycklaren, och av den passiva komiken på de icke-typiska bifigurerna är viktig för hela den senare utvecklingen av teaternarren. Det är också viktigt att lägga märke till att de aktörer som lyder under den passiva komiken under renässansen i Italien och Frankrike inte längre bär mask. Däremot behålls den hela tiden av Pulcinella, Harlekin, Hanswurst och deras motsvarigheter i olika länder.

Den passiva komiken är en form av ren karaktärskomik, den är helt ofrivillig. Men typen har inte någon sådan motsvarighet, han befinner sig så att säga ovanför skeendet. När alltså olika yttre brister och avarter under komedins utveckling långsamt förvandlas till inre svagheter och karaktärsfel, befriar sig narren successivt från alla dessa svagheter. Man får inte själv lida av bristfälligheter om man vill avslöja andras - och detta är en av narrens uppgifter. I komedin, som bara känner vad vi menar med karaktär i en överdriven och karikerad form, har narren överhuvud taget ingen karaktär. Den som i sig förenar alla tänkbara egenskaper definieras härigenom utan några särdrag. Hos narren upphäves då dualiteten och vi upptäcker det paradoxala i att narren med masken blir den masklöse, den personalöse i motsats till spelets övriga rollinnehavare. Exemplet med slaven i den antika komedin låter vi åskådliggöra spaltningen av en roll på detta sätt i dess två motsatser - den aktiva och den passiva komiken.

Den passiva komikens representant, den paradoxale narren, är den som alltid följer sin herre i spåren, smickraren, lismaren, frossaren, parasiten som livnär sig på resterna från de rikas bord. Det är han som söker det fördelaktiga istället för det rätta. Dessa nidsbilder av människan fanns också i verkliga livet. I Aten hade de redan under 500-talet en egen benämning, kolakes, smickrare, och i Rom kallades de för scurrae. Deras uppgift var att underhålla sin värd, säga ja till allt och aldrig ha en egen åsikt. Som tack fick dessa gycklare ta emot allt spott och spe och deras samhällsställning var under antiken lägsta tänkbara. Parasiten fick som slaven dessförinnan i tid och otid ta emot prygel. Hans låga status och uselhet symboliserades genom oformliga, nedhängande öron, ungefär som åsneöron, och genom slavens rakade huvud.

Romarnas läromästare i teaterkonsten var oskerna. Opiker eller osker var benämningen på den äldsta historiskt kända befolkningen i Campanien, som grekerna återfann vid kolonisationen av detta landskap omkring 700 f. Kr. I sina folklustspel, Atellanerna, skildrade oskerna lant- och småstadslivet

i motsats till det sedeslösa och förfinade livet i Rom. Narrarna i dessa skådespel var motsvarigheter till de burleska grekiska komedianterna. I Atellanerna fanns inga skrivna roller utan hela handlingen improviserades och de olika rollerna utformades efter vars och ens godtycke.

Opikerna förde tidigt sina lustspel vidare till Rom, där de snabbt fick fotfäste och utvecklades vidare. Romarnas inflytande bidrog till att fyra olika karaktärstyper, som alla representerade dumheten i olika nyanser, kom att karakterisera de atellanska spelen. Maccus, den tölpaktige frossaren, Bucco skrävlaren, Pappus, den enfaldige åldringen och Dossenus, den skålmaktige puckelryggen. Särskilt betydelsefull tycks Maccus ha varit. Han förekommer i nästan alla stycken under olika förklädnader som värdshusvärd, soldat, skollärare osv. Så gott som alla utmärkande drag hos Maccus kan vi senare in i detalj finna hos *commedia dell'arte*s Pulcinella. Bland de övriga fyra i denna romerska komediform utmärkes Bucco av djuriska drag, Dossenus av det kroppsligt ofärdiga och Maccus själv visar på det populära frossarmotivet i farsen.

Den antika konstform som mimen utgör är liksom atellanerna ett slags burlesk. Samma typer vi mött tidigare återfinns också här liksom den härmande och smickrande paradoxale narren som motpol till narren i huvudrollen. Klädedräkten var också ungefär densamma; den senare så berömda Harlekinjackan, *centunculus*, var ett av mimskaådespelarens utmärkande drag. I mimen var de improviserade inslagen talrika, men till skillnad från de atellanska spelen var mimens handling i stort författad i förväg. Under själva framförandet deklamerade en person diktens verser medan en annan stumt uttryckte händelseförloppet med åtbörder.

Mimarna hade inget medborgerligt anseende. De drog omkring från stad till stad och uppträdde barfota med svärtade ansikten och slavens rakade huvud. Mimförfattarna själva däremot var i allmänhet högt skattade. Det berättades att Caesar år 46 f Kr deklasserade den adlige författaren Decimus Laberius genom att tvinga honom att offentligt framträda med sina mimer, dvs som skådespelare. På 1500-talet var synen på det mimiska något annorlunda. När konungen av Skottland skulle gifta sig med Frans den förstes äldsta dotter Magdalena i Paris år 1536, visade man honom alla tänkbara ärebetygelser medan mysteriespelen, *les mystères mimés*, uttryckligen undantogs. Anledningen var att hans kungliga värdighet inte ansågs jämbördig med kungens av Frankrike. (18)

Mimerna förföll samtidigt med det romerska imperiet och levde mot slutet kvar endast som taffelskådespel hos de förnåma patricierfamiljerna. Under denna nedgångsperiod blev det populärt att hålla sig med en egen narr, hos vilken det löjliga i romarnas ögon inskränkte sig till ett enbart groteskt yttre. Medan teatermimen så småningom försvann helt och hållet, blev det istället gatans gycklare och de narrar och artister vilka följde med de romerska krigshärarna som förde traditionen vidare.

Den litterära och den folkliga mimen gick tidigt skilda vägar och dessa båda konstformer knöts ihop först genom *commedia dell'arte*-teaterns intåg vid början av 1500-talet. Den litterära teatern företrädde av vad vi skulle kunna kalla rollskådespelare i motsats till den folkliga mimens

(18) F Nick 2, s 688.

typskådespelare. Liksom människan existerade innan hennes roll blev nedskriven, spelade typskådespelaren inte diktaren utan sig själv i improvisationens form. Han förvandlade sig inte, förblev alltid sig själv, alltid densamme: en typ. Rollskådespelaren däremot stäl er sig i diktarens tjänst. Han kan ena dagen spela konung och nästa dag slav men hans frihet begränsas av diktarens vilja. Det är därför typskådespelaren är omöjlig i det klassiska dramat. När den obundna och okomplicerade karaktären hos typen kolliderar med författarens visioner, då går konstverket om intet. I spänningen mellan dessa två teaterformer, den folkliga improviserade och den litterära, möter oss polariteten på nytt. Under tidsepoker då den dramatiska konsten står lågt träder typskådespelaren i förgrunden och vice versa.

Pulcinella, Harlekin och Hanswurst, tre skälmar vi strax ska berätta mer om, kan ses som höjdpunkten av denna fria, självskapande teaterkonst. Dessa tre lever ständigt vidare i alla tider under olika namn och förklädnader och man kan kanske undra varför. Deras budskap fordrar för det första ingen inre beredskap eller tidigare erfarenhet som det upphöjda och tragiska. Vidare lever framför allt Harlekin ut det allmänmänskliga och visar inte som i rollteatern på det enskilda unika fallet. Harlekins teater är en folkets teater och det är ett narrens privilegium att svinga sig upp på den folkliga tiljan och betrakta och värdera det allmänmänskliga. Dett kan han göra därför att han inte är snärjd i skeendet på samma sätt som den förnumstige intriganten eller den kraftfulle hjälten. Hos gycklaren finns gränslös dumhet och gränslös visdom men ingendera förpliktar honom, han är lika asocial som amoralisk. Han är typen som i sig förenar alla karaktärer och som har övervunnit dem alla. I motsats till de övriga karaktärerna på scenen känner han sig själv.

Omkring år 1500 kunde man i Neapel, som då behärskades av de depraverade vicekonungarna, på någon av de smutsigaste och mest livfyllda platserna i staden finna en samling egendomligt klädda skådespelare som improviserade ett litet lustspel. En bland dem bar på huvudet en sockertoppsformad mössa, talade med en gäll fågelliknande stämma, och tycktes av det yttre och åtbörderna att döma efterlikna en lantman. Han kallades för Pulcinella och i och med honom framträdde åter en teaterpajas ur folkdjupen liksom i de gamla italiska atellanerna.

I burlesken vänds alla förmenta värdeanspråk till sin motsats genom att sättas i förhållande till det djuriskt naturliga i människan. Genom åtbörder och i sättet att tala, i klädedräkten och i allt görande och låtande kan detta djuriska fås att skynta fram. Detta är Pulcinellas uppgift i den tidiga improviserade komedin i Italien under 1500-talet: att genom sitt väsen föra fram denna sida hos människonaturen men samtidigt med detta skänka befrielse och utöva balans gentemot våra svulstigheter och pretentiösa anspråk. Pulcinellas vidare öden och utveckling kan sedan följas genom århundradena i den folkliga narrens olika stadier fram till 1700-talet, då en ny tidsanda tar vid.

På samma sätt som slaven i den antika komedin uppträder Pulcinella i skådespelet som en slug och lysten betjänt som både hjälper och bedrar sin herre allt efter omständigheterna. Han kan lockas till alla slags dumheter men visar när det är allvar såväl klokhet som mod. Dessa motsatta egenskaper liksom den antika narrens tre grundtyper finns tillsammans förenade hos Pulcinella. Likheten med tuppen associerar till djuren och deras särdrag. Hans plumpheter och klumpiga manér menade man skulle efterlikna bondens sätt att vara och hans gnälliga röst och puckelrygg antyder de fysiska bristerna.

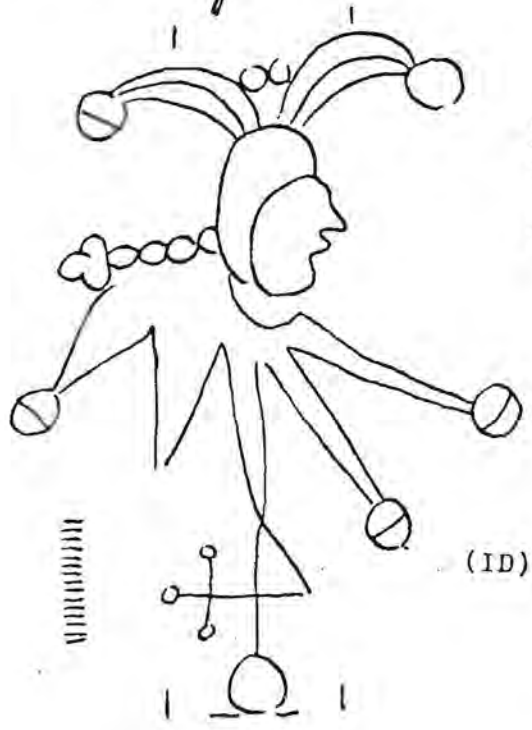
Hos denne folklige gycklare är utvecklingen tydlig från föraktad, smutsig slav till narren som är sin herre långt överlägsen. Men ju mer han fjärrar sig från sitt folkliga ursprung ju tydligare blir tendensen till införandet av en annan Pulcinella vilken gradvis tar över de egenskaper den förra frigjort sig från. Samma process som senare upprepas hos Harlekin får som resultat den skurkaktige Brighella. Men det är från 1600-talets början paret Harlekin och Pulcinella som framför andra dominerar i tidens folkstycken. I en bok från 1628 utmålas den senare som en tölp, inte långt ifrån att vara en narr och en narr som vill ge intryck av att vara vis.

När renässansens anda brutit in på allvar i Europa kunde man finna dessa överdrivna, komiska folktyper inte bara i Neapel utan överallt på kontinenten. Varje liten stad hade sin egen Pulcinella som gav sig tillkänna under olika namn och förklädnader. Det är nu man gör antiken till sin förebild och låter det sinnliga få sin rätt på alla livets områden - och i den folkliga teatern knyter man åter an till den gamla mimen, det kroppsliga uttrycket. Under gotiken hade det abstrakta och de rena linjerna härskat i konsten, kroppen ansågs vara av ondo och själarna inriktades genom kyrkans försorg i första hand på det hinsides. Genom mimen, kroppens språk, markerade renässansens olärda vardagsmänniskor på sitt sätt återföreningen med antiken och lät sin egen Pulcinella spegla sig i de gamla romarnas Maccus.

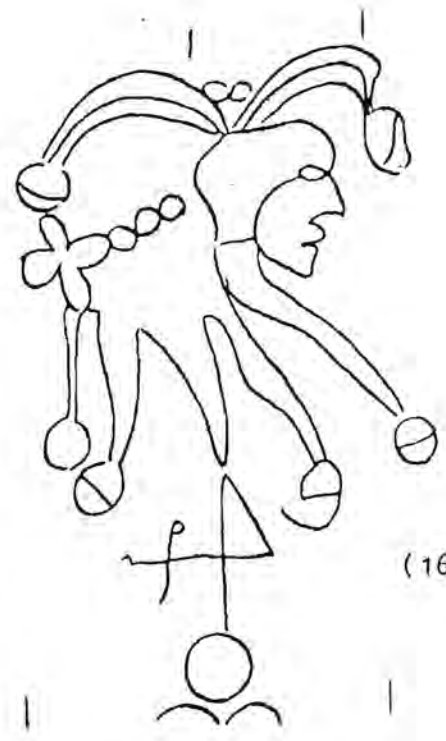
De diaboliska aspekterna hos narren fick under förrenässansen en viktig uppgift. Den befriade narren, som förmådde spela alla roller och som slank in i alla kostymer, fick också gestalta den ofrånkomliga ondskan med sina maktanspråk. Men när åskådaren upptäckte hur hornen på denna skräckgestalt började sloka och förvandlades till trötta åsneöron, hur den personifierade ondskan blev till en ömklig narr, upplöstes hennes trots eller uppgivenhet genom det komiskt absurda förlösande makt. Lägg märke till hur gränsen mellan de komiska och religiösa livssfärerna här mer eller mindre suddas ut. Gycklaren utsätter sig frivilligt för det ondas inflytande och genom sin metamorfos helar han sinnena hos sina medmänniskor. Vi tror att denna narrens betydelse i den revolt mot gotikens livssyn som förebådar renässansen kan vara betydligt underskattad. Det är i själva verket det befriande skrattet som inleder renässansen för människorna i gemen.

För att finna Harlekins ursprung måste vi förflytta oss från Italien till Frankrike. Somliga forskare hävdar att han är en kopia av ett legendariskt pariseroriginal, Rüpel Herlekin ("det lilla helvetet"), en trashank och lumpsamlare med ett djävulskt namn och ett ondskefullt yttre. Denna egenartade människa skulle sedan ha använts som förebild av italienska gycklare i Paris vid mitten av 1500-talet. Denne parisiska teaterharlekin skildras omkring 1580 som en upptågsmakare, en vivör som älskar obscena tricks och vitsar, som rullar med ögonen och sträcker ut tungan, som överfaller främmande människor och klänger sig fast och som kastar sig ut i luften i svåra akrobatnummer. (19) Det påträngande, avskräckande och fula går igen i alla de tidiga Harlekin-gestaltningarna. Det är påfallande hur djupa maskens ögonhålor är, vare sig de vill återge

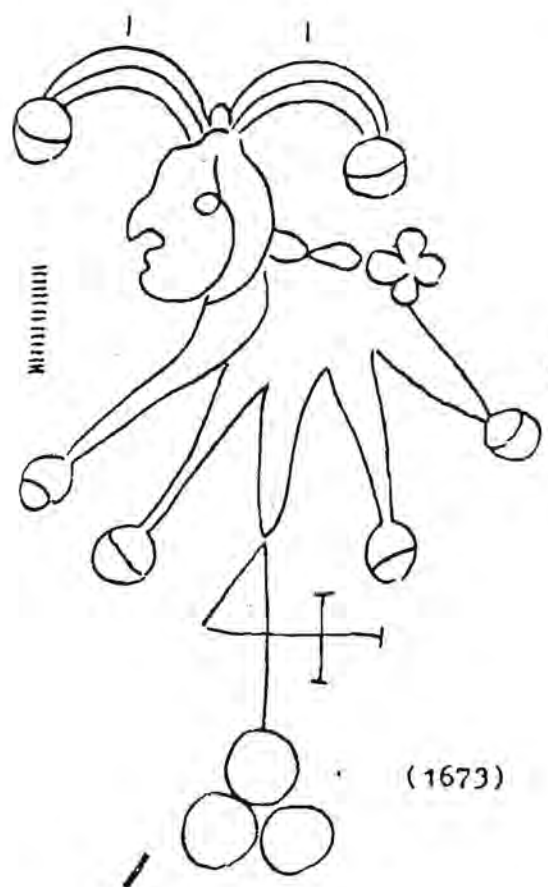
(19) H. Hoehenemser Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne, s. 23. Emsdetten 1940.



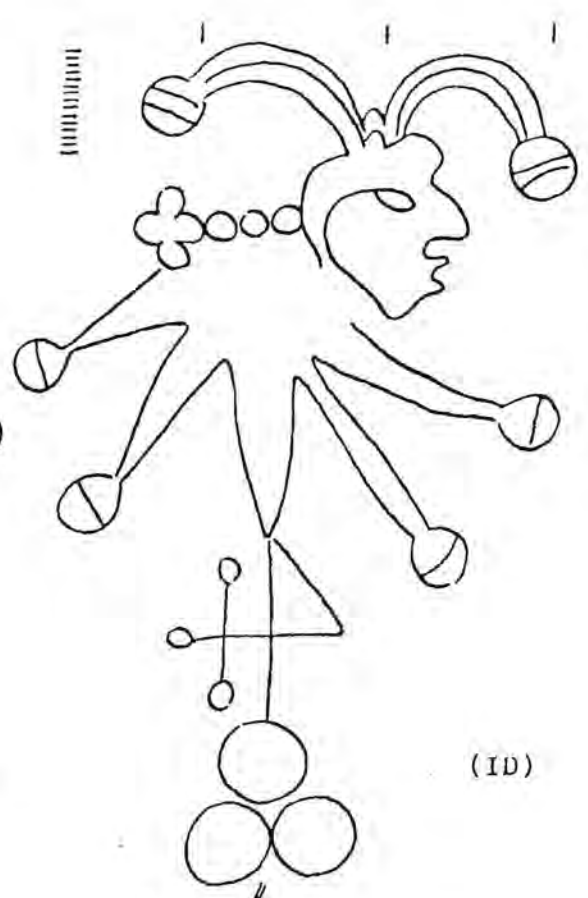
(ID)



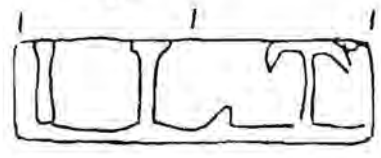
(1670)



(1673)



(ID)



människo-, djävuls- eller djuransikten. Hohenemser diskuterar i det här sammanhanget denna rollskapelses likhet med katten och kattens sätt att röra sig men det finns även andra intressanta paralleller som vi kommer att behandla i nästa kapitel. (20)

Under 1500-talets lopp tonas de grymma och skurkaktiga dragen hos Harlekin ned och han blir mer och mer den skenbart harmlöse narren. Senare, på 1600-talet, försvinner även den groteska helmasken och han börjar här och var spela med endast halvmask eller med helt öppet ansikte. Under början på 1700-talet slutligen träffar vi på Harlekin som sentimental familjefar eller som ett spirituellt och älskvärt salongslejon.

Föreningen av motsatta karaktärsdrag blir särskilt tydlig under 1600-talet. Ibland naivt ovetande, ibland tankfull och i sin dumhet ändå full av behag, ett stort barn med många snilleblixtar. Alltid befinner han sig i svårigheter, antingen för egen del eller på grund av sin husbonde. Råkar han illa ut så tröstar han sig snabbt som barnet och hans sorg är lika komisk som hans glädje. Långsamt frigör han sig från frossandet och supandet, Harlekins barnsjukdomar, och blir med tiden istället en liten filosof med olika tankvärda aforismer ständigt på tungan. En kameleont som antar alla färger allt efter stundens krav. Men vilken roll han än spelar: doktor, diktare, filosof, misantrop, kusk, köpman eller betjänt så kan man alltid under förklädnaden skymta Harlekins rutiga kostym och den svarta masken. På det sättet avslöjar han sin sanna natur. Ingen annan typ i den italienska improviserade komedin har besuttit denna förmåga att skapa illusioner och ändå i alla olika skepnader förbli ständigt densamme. Det är dessa egenskaper som gör honom så användbar i livet och på scenen; hans andliga smidighet motsvarar hans yttre uppträdande.

Fram till sekelskiftet 1700 förekommer nästan aldrig kollektiv i commedia dell'artens pjästitlar utan pjäserna har namn efter Harlekin i något av sina förvandlingsnummer. Senare börjar i det mer förfinade lustspelet bifigurerna bli viktigare och varje roll får efter hand sin betydelsefulla del i handlingen och tjänar därmed inte bara som fond åt Harlekin själv. Under denna utveckling är det så långt bara Harlekin som frigjorts under det att övriga deltagare i skådespelet förblivit stereotyper med fasta och oföränderliga karaktärsdrag.

Det egendomliga med commedia dell'arten är att de olika karaktärsdragen inte bara fordrades i rollen utan man krävde också att de skulle finnas hos aktören i det verkliga livet. Om en skådespelare i teatertruppen av någon anledning föll ifrån hände det ofta att typen han representerade helt enkelt upphörde att existera därför att det inte fanns någon i gruppen som hade hans egenheter.

Alla dessa personligheter som växte fram på scenen har gemensamt att de på samma sätt som fablernas olika djur eller folksagornas väsen trängde förbi åskådarens intellekt och istället vädjade till hennes intuition. Läggs också märke till det skenbart motsägelsefulla i kraven på skådespelarna vid själva framförandet! Mitt i allt det spontana och improviserade fordrade spelet en trefaldig koncentration: först på glöden och livet i det egna agerandet, sedan på den logiska utvecklingen i hand-

(20) Ibid., s 63.

lingen - allt måste ju sluta lyckligt - och för det tredje hänsynen till partnern, vilkens infall måste bemötas och förvandlas till motiv för egna påhitt. Narrens strävan att spela sig själv istället för att fylla ut en färdigformad och skriven roll var alltså ingen lätt uppgift.

Förutom den språkliga improvisationen var det åtbördsspråket, det stumma spelet, som gav denna konstform liv och originalitet. Gesterna och kroppsspråket användes för att förtydliga det talade språket eller som försök till nya intuitiva kommunikationsformer bortom det verbala. Det pantomimiska utvecklades under 1600-talet av flera framstående Harlekin-tolkare och blev till slut nästan ett slags konst i konsten. För de många italienska trupper som spelade i Paris och som kom att utöva starkt inflytande på teaternarrens vidare öden var också mimiken det enda sättet att meddela sig med publiken. Trots detta eller på grund av detta blev de ändå förstärkta och bejublade från första dagen. Masken som dolde ansiktet gjorde också att man helt enkelt var tvungen att tala med kroppens hjälp.

Frankrikes dominerande inflytande på Europas kulturliv från senare hälften av 1600-talet kom också att betyda mycket för folkteaterns Harlekin. De vilda och primitiva dragen försvann alldeles. Harlekin på scenen förlorade med tiden alltmer av sin tydliga folkliga förankring, han "kultiverades" och försågs med salongsfälig esprit. För att få syn på den gamle Harlekin var man tvungen att söka sig till torgen, de folkliga marknaderna och deras gycklare. Denna upplösningsprocess i commedia dell'arte-traditionen tog sin början med Molière under slutet av 1600-talet. Man kan också uttrycka det så att tyngdpunkten försköts under denna tid från mimiken till rolldramat. Intresset började nu riktas mot i förväg skrivna roller som framställde bildade och komplicerade personligheter istället för som tidigare de enkla folkliga typerna.

I och med att franska och italienska författare började skriva för commedia dell'arte trädde subjektet människan tillbaka till förmån för vad vi enligt Jungs läsart kan kalla för personan. Man lade hädanefter allt större vikt vid själva händelseförloppet, lokalkoloriten trädde i förgrunden och de enskilda karaktärerna fick en individuellt anpassad utvecklingshistoria. Rollskådespelaren, som alltså inte längre alltid var identisk med typen han framställde, började spela olika typer som i sin tur förekom uppblandade i olika roller. Av den självskapande narren återstod nu bara Harlekin - posören, recitatören. Typen hade så till slut förvandlats till rollen, masken. Det är betecknande att Harlekin inbjöds till Ludvig XIV:s manierade Versailles i egenskap av - imitator! (21)

Den successiva utvecklingen hos den italienska och franska teaternarren som vi visat prov på kan man också följa i det övriga Europa. Överallt kan man finna samma drift med olika folkliga typer: bonden, soldaten, krämaren osv.

I Tyskland var Hanswurst den tidiga Harlekins motsvarighet. Han stod för kaos, det odisciplinerade barnet och friheten. I mysterierna men framför allt i de populära fastlagsspelen hade han sin givna plats. Men till skillnad från Harlekin skildrades han redan från början som klok, ibland eftertänksam och med böjelse för moraliska haranger. De tricksterartade dragen även hos Hanswurst gjorde emellertid att också han fick bruk för

(21) Ibid., s 36.

sin andliga alkemi genom att avvärja det onda med komikens hjälp. Detta kunde han göra därför att han i likhet med sin italienske och franske kollega var mycket löst knuten till spelets handling. Det är enligt vårt synsätt viktigt att inse gycklarens nyckelroll som förbindelselänk mellan det narraktigt komiska och det sakrala i de religiösa och profana festerna fram till 1700-talets början och hur han samtidigt förenar dessa båda drag i sin egen person. Det är därför möjligt att narren både på scenen och i vardagslivet på gator och torg mer eller mindre medvetet symboliserade dualismen och olika olösta ambivalenta konflikter hos den tidens människor.

Visionären och konstnären Hanswurst och överhuvud taget hela den improviserade teatern var en i sitt slag fulländad folkkonst på samma vis som folkvisan eller sagan. Den fanns till för alla och envar, den var ingens privategendom och den utvecklades av hela samhällen i vilka den enskilde bidragsgivaren förblev anonym. Det är framför allt i dessa konstformer vi tror man kan finna symboler och attribut som ger uttryck åt hela tidsepokens problem och strävanden.

I Tyskland hade upplysningen och Gottsched "i den goda smakens intresse" samma nedbrytande inflytande på Hanswurst och den folkliga komedin som Molière på Harlekin och Pulcinella i Frankrike och Italien. Hanswurst dresserades till att upphöra med sina plumpa påhitt och inte heller fick han bära mask eller sin lappade kostym. Och i och med detta övergick Hanswurst snart till att bli en rollskapelse, en graciös rokokoherde. Istället blev det även hos tyskarna och österrikarna gatans gycklare som förde folktraditionen vidare.

Det finns gott om folkliga talesätt i de europeiska språken som förknippar narrar och barn. Precis som barnen har inte narrarna någon mogen personlighet eller persona i vår mening. Barnen har ännu inte utvecklat sin och vår teaternarr från 1500- och 1600-talen avstod självmant från alla bestämda karaktärsdrag. Barnen utgör i själva verket narrarnas bästa publik. Liksom narren utmärkes barnen av det spontana och omedelbara i sitt handlande utan något medvetet kalkylerande med omgivningen. Vår Kasper i skåpet uttrycker denna tankegång på ett vackert sätt. Den munvige Kasper med sin näbbliknande näsa härstammar från den österrikiske Kasperle som under senare delen av 1700-talet tog upp Hanswursts fallna mantel. Engelska motsvarigheter är Punch med sin fru Judy och i Frankrike Guignol, men bakom dem alla skymtar herr Pulcinella.

De mimiska dragen hos teaternarren tog under senare tid alltmer överhanden. I den franska pantomimen, där alltså det talade ordet helt och hållet försvunnit ur bilden, blev den sentimentale Pierrot den store hjälten. Han införde på nytt Pulcinellas klädedräkt med den toppiga hatten men bar däremot aldrig mask. I våra dagar utför Pulcinellas, Harlekins och Pierrots avlägsne släkting clownen sina konster på cirkusarenan - mitt bland barnen.

Forts i nästa nummer av NPH-Nytt

NY LITTERATUR

An international sourcebook of paper history. By Irving P Leif.
Hamden: Archon books & Folkstone: Dawson, 1978, 160 s.

Det ingen vågat drömma om har nu med vanlig amerikansk gåpåaranda förts i hamn: en pappershistorisk bibliografi. Det hade legat nära till hands att IPH hade utgivit ett sådant verk, men när en outsider (?) till synes utan betänkande givit sig i kast med uppgiften och på det hela taget löst den borde hela världens tacksamhet strömma honom till mötes även om man måste inse att detta endast är det första steget mot en världsomspännande bibliografi om handgjort papper och pappershistorisk forskning så som avgränsningen klokt nog gjorts.

Utgångsmaterialet för Leif har inte varit det pappershistoriska karto- teket i Deutsches Museum utan han har börjat om från grunden och genom- sökt alla USA:s bibliotek på jakt efter pappershistorisk litteratur, vilket naturligtvis är en arbetsmetod så god som en ann, men kanske mer arbetskrävande än nödvändigt. Det är givet att luckor måste uppstå på grund av luckor i amerikanska biblioteksbestånd. Om man jämför med den tryckta litteratur som anförs i Nordisk pappershistorisk bibliografi (NPH-Nytt 1977:3) visar sig viktiga arbeten från Norden saknas, t ex En bok om papper, Uppsala 1944 med dess uppsatser och pappersbiblio- grafi, Nikander & Sourander: Lumpappersbruken i Finland, Hfors 1955 och C Nyrop: Strandmøllen, Khvn 1878. Vidare synes Svensk Papperstidning saknas i amerikanska bibliotek.

En förklaring till de få "nordiska" titlarna i Leifs bibliografi måste sökas i svårigheten för en amerikan att observera pappershistoriskt relevant material på de nordiska språken. Arbeten författade av nordiska pappershistoriker på främmande språk har haft lättare att vinna insteg i bibliografin, även om någon särskild fullständighet inte heller däri uppnåtts. Att Nordisk pappershistorisk bibliografi ännu är standard- verket för vårt geografiska område skall dock ej skymma det goda upp- sätet hos Leif.

Han har samlat 2185 titlar. Den indelning han gör av stoffet är redig om än inte med tanke på specialisten, något som återigen kan ha med språksvårigheter att göra: det är lättare att inplacera arbeten i ett grovmaskigt än i ett finmaskigt nät. Leif har i grunden tre grupper i sin systematik: (1) Allmän pappers- och vattenmärkeshistoria, (2) Papperets och papperstillverkningens historia i olika världsdelar, (3) Pappers- historisk forskning. Var och en av dessa grupper uppdelas i mindre av- delningar: (1) i Pappershistoria och Vm-historia, (2) i olika länders pappershistoria och (3) i Pappershistorisk forskning, Biografier över pappersforskare, Pappershistoriska samlingar och Bibliografier.

Att misstag förekommer är oundvikligt om än förargligt: G Liljedahls Eine Wasserzeichensammlung in Stockholm (nr 1841 i bibliografin) står nu på sid 118 under pappershistoria, Sverige, medan det borde placerats under Pappershistoriska samlingar sid 144. Norge står med de flesta titlarna av de nordiska länderna (sid 105-106), varav en god del dock

handlar om Tycho Brahes papperskvarn på Ven. Fiskaas Papirhistorisk nyorientering i de siste 50 år (nr 64-65), som nu står på Pappershistoria, allmän, borde ha placerats under Pappershistorisk forskning intill hans verk om filigranologi (nr 2074-75).

Detta är några uppenbara brister, som lätt kunnat konstateras i det nordiska materialet.

Ovanligt få felstavingar i de citerade titlarna måste föras till pluskontot för denna bibliografi, som utgör det första steget på den säkert mödosamma vägen mot en komplett pappershistorisk bibliografi. Kanske är ett sådant företag utopiskt. För gemene man är Leifs bibliografi dock användbar och efterlängtd. För IPH borde den fungera som sporre till självprovning.

Jan-Olof Rudén

NPH - 6

HELSINGFORS 1979

Det preliminära program för NPH:s medlemsmöte i Helsingfors under tiden 3 - 6 juni 1979, som presenterades i förra numret av NPH-Nytt, är nu utan större ändringar fastställt.

Ett viktigt tillägg till programmet: Tisdagen 5 juni: I eftermiddagsprogrammet är inlagt ett besök på Finlands riksarkiv, där bl a Henry Biaudets vattenmärkessamlingar kommer att presenteras. God förhandsinformation om Henry Biaudet lämnas av Kurt K Karlsson i detta nummer av NPH-Nytt.

Detaljprogram med anmälningssblankett kommer inom kort att separat utsändas till alla medlemmar.