

Forfatteren og bogens materialitet

Henry James' New York-Udgave

Tekster ankommer aldrig nøgne til læseren. De er altid klædt på til lejligheden: indbundne (eller uindbundne), udsmykkede (eller usmykkede) og på forskellig vis identificerbare for læseren, *inden* afkodningen af tekstens blæktryk på hvid baggrund (eller fremhævede pixels på skærmen) *i-værk*-sættes. Læsere er blevet så automatiserede i deres omgang med den trykte bog (Marshall McLuhans “typografiske menneske”), at de ikke mener at udføre noget bevidst fortolkningsarbejde i forhold til det fysiske materiale, der medierer den litterære tekst eller, som Gérard Genette formulerer det, gør teksten til en bog. Lægger vi mærke til bøgernes forside, bagsidernes blurbs, titelbladens opsætning, papirets finhed og bøgernes sats? De fleste vil nok mene nej. Det er den immaterielle tekst *i sig selv*, der læses. Resten er blot staffage, kommercielt motiverede signaler, transparente tekstbærere, der ingen indflydelse har på, hvordan teksten *i sig selv* tilegnes af læseren.²

Jeg sidder her med en *Norton Critical Edition* fra 1995 af Henry James' roman *The Portrait of a Lady*, som jeg brugte i et kursus det forgangne år. På bogens forside finder man romanens titel, forfatterens navn og et fotografisk gengivet maleri af en kvinde i hvide, viktorianske klæder, der studerer sig selv indgående i et spejl. Man støder på redaktøren Robert D. Bambergs navn under billedet. Nederst på forsiden og i bogens bagsidetekst læser vi, at dette er den anden udgave af en *Critical Edition*. I bagsideteksten finder vi noget foruroligende. Der findes to vidt forskellige “Portrætter” af en kvinde. Der er en udgave fra 1881 og en fra 1908. En førsteudgave og en såkaldt *New York Edition*; en version, som James selv fik udgivet som en revision af 1881-udgaven. Der er altså god brug for en kritisk udgave, der kan få ryddet op i denne ubehagelige flertydighed. Vi er nu så heldige, at redaktøren “meticulously” har forberedt en lang liste med varianter, så vi selv kan sammenligne de to tekster men stadig læse én entydig tekst. Ved hjælp af et noteapparat kan vi så sammenligne de to portrætter af en kvinde. Denne *Norton Critical Edition* repræsenterer altså ét af “Portrætterne” og bærer dettes variant i et noteapparat. En kritisk udgave signalerer, at den redaktionelle autoritet, der har forberedt teksten, definerer, hvad der er

den mest relevante version til vores formål. Redaktøren bestemmer således, hvilken tekst der bedst repræsenterer det “Portræt”, forfatteren ønskede, vi skulle læse her godt et århundrede efter hans død.

Åbner vi endelig bogen, møder vi allerførst redaktøren igen. Vi får at vide, at han er noget så autoritativt som Professor Emeritus i Engelsk. Han har en ph.d. fra Cornell. Han har skrevet om amerikansk litteratur og tidligere redigeret litterære tekster. Det næste opslags *verso* (den venstre side) indeholder lidt reklame for forlaget W.W. Norton & Company, INC. Vi kan se, de har erfaring med at lave udgaver af alt fra Shakespeare til generelle introduktioner til litteratur fra forskellige tider og lande. *Recto*-siden (den højre side) er titelbladet. Her gentages nogle af oplysningerne fra forsiden. Øverst kan vi se, at det er “A Norton Critical Edition” af Henry James’ “NOVEL” *The Portrait of a Lady*. Teksten er sat i *Bernhard Modern*, oplyses det – en typografi, der godt kunne ligne den type, der blev benyttet i New York-Udgaven i 1908. Da *Bernhard Modern* først blev designet i 1937 af Lucian Bernhard, kan det dog udelukkes, at det er den samme type, men typografien har i Norton-udgaven et bevidst viktoriansk præg. Under den vandrette sidedelingslinje ser vi i kapitæler linierne “AN AUTHORITATIVE TEXT”. Dette har med den Cornell-uddannede redaktør og det respekterede forlag Norton at gøre – “TEXT” må henvise til den nævnte forfatters litterære værk, der nu snart må vise sig. Da forlaget bruger det ubestemte “AN” og ikke “THE”, må vi slutte os til, at der må være andre tekster, der påberåber sig autoritet, men hvis autoritet? Og hvad er en autoriseret udgave i det hele taget? Hvis det altså ikke er den tekst forfatteren selv skrev og fik udgivet. Nu er han jo forfatter eller “AUTHOR”.

På næste opslag finder vi oplysninger om publikationen, om forlaget, tidligere udgaver af værket, hvor denne bog er trykt, de typografier der er brugt i off-settet, hvor bogen skal lokaliseres i udlånssystemer, dens ISBN-nummer, hvor vi kan finde forlaget samt ophavsretsrelaterede oplysninger. Hvor valget af typografier viser tekstens historicitet (dog ikke autenticitet), henviser oplysningerne på denne side i øvrigt til bogens fysiske placering i forskellige cirkulationssystemer eller “diskursive netværk”, som Friedrich Kittler måske ville kalde dem.³ Teksten har en tydelig oprindelse, et fødested, og kan også let lokaliseres i arkivet af læseren igen, hvis bogen skulle blive væk. Samtidig indgår teksten også i en bestemt lovgivning om intellektuel ophavsret. På *recto*-siden finder vi indholdsfortegnelsen, der med fede typer i listeform efter den allestedsnærværende redaktørs “Preface” endelig viser os vej til “The Text of The Portrait of a Lady”. Herefter vil vi finde først forfatterens forord til New York-Udgaven og dernæst “*The Portrait of a Lady*” efterfulgt af forskellige appendices. At “The Text of The Portrait of a Lady” indeholder forfatterens “forord” er interessant. Er forordet en del af den litterære tekst? Grunden hertil er måske de berømte forords placering i New York-Udgaven og Nortons valg af denne udgave som “copy-text” (den tekst, udgaven er baseret på). James’ forord er mindst lige så berømte som romanerne. Lige så interessant er det, at indholdsfortegnelsen under teksten inkluderer variantapparatet og tre artikler, der omhandler tekstens mutationer fra førsteudgaven til New York-Udgaven. Teksten som variant er altså angivet som et vedhæng (appendiks) til teksten *i sig selv*, der i redaktørens optik bedst repræsenteres ved en kritisk redigeret og modificeret udgave af forfatterens senest publicerede og autoriserede version.

Oplysninger om den litterære tekst som de ovenstående, der giver os detaljer om udgiveren og udgaven, vil normalt blive opfattet som interessante udelukkende i forbindelse med juridiske og kommercielle sider af litteraturen, men definerer også bogen som en speciel form for “spatio-temporal begivenhed” (McDonald 224). Teksten identificeres og gives litterær signifikans ved at associere teksten med forlæggerens ry og ved at indsætte den i en speciel serie af bogudgivelser, der optræder som en co-tekstuel ramme. En sådan ramme har fortolkningsmæssige implikationer, da den identificerer teksten som seriøs litteratur eller populærlitteratur, som avantgardelitteratur eller en klassiker osv.; mærkater, der følger teksten i den videre vej gennem systemet, hvor dens identitet bliver konfirmeret, modsagt eller revideret af boghandlere, bibliotekarer, anmeldere, priskomiteer og akademikere. Som boghistorikeren Peter D. McDonald udtrykker det, er en hvilken som helst tekst, der cirkulerer i vores kultur, hverken entydigt forfatterens værk eller udelukkende et material-historisk dokument, men derimod en gennemført institutionaliseret eller socialiseret tekst, hvad Bordieu ville kalde en symbolsk form (McDonald 225). Denne socialisering eller begivenheds-karakter er ikke blot identificerbar i kritiske udgaver, men i samtlige materielle manifesteringer af tekster som sådan. De to portrætter af en kvinde fra 1881 og 1908 er altså ikke blot to forskellige varianter af den samme roman. De forøges med en ny socialisering i Norton-udgaven. Hvis tekstens co-tekster og *paratekster* (fx forord, titelblad, frontispice, indbinding) signalerer forskellige fortolkende rammer, kan multipliciteten betyde, at vi ikke blot har at gøre med to tekster af den samme roman, men også med forskellige romaner.

I Norton-udgavens tilfælde er “copy-teksten” 1908-versionen, altså den version, der kendes som James’ reviderede New York-Udgave. Der er, i sammenligning med andre af forfatterens reviderede udgaver, store substantielle forskelle mellem 1908- og 1880-81-udgaverne af *The Portrait of a Lady* – flere tusinde revisioner af hele sætninger og afsnit, udeladelser og tilføjelser. Så på den måde er der tale om to *Portrætter* med samme titel og samme forfatter. Der er, som nogle har påpeget, lige så stor forskel på de to udgaver, som der er på et manuskript og en førsteudgave. Forskellen er dog, at de her nævnte to versioner begge er publicerede, socialiserede og autoriserede af forfatteren selv, som en krop der vokser, ældes og repareres, og hvis erindring om sin ungdom aldrig helt forsvinder, som bevidnet af forfatteren i hans forord. Der findes på trods af Norton-udgavens forsimplede variantgengivelse mellem blot to autoriserede udgaver andre selvstændige versioner af *The Portrait of a Lady*, som udkom før og efter det, man kalder førsteudgaven. Blandt disse autoriserede udgaver var de første serialiserede udgaver i forskellige magasiner. *The Portrait* udkom fra 1880 til 1881 i England i *Macmillan’s Magazine* og i Amerika i det velansete *Atlantic Monthly* i næsten samme periode. Den første bid af *Portrættet* i *Atlantic* er fire kapitler, som efterfølges af digtet “A Jew’s Gift” fra år 1200 og en artikel om silkeindustrien i Amerika. Ud over forskelle i selve teksterne kan man spørge, om ikke ens opfattelse og læsning af en roman rammesættes på væsentlig anden vis ved at placere sig i magasiner, hvis læsere forbandt noget specielt ved en litterær teksts kvalitet i henhold til magasinets anseelse; om ikke læsningen af romanen situeres radikalt anderledes ved at optræde i forbindelse med tekster om silkeindustrien i Amerika, når man erindrer den centrale, symbolske rolle, tøj og klæder kommer til

at spille for hovedpersonen Isabel Archers selvopfattelse; og man må spørge, om ikke romanen forandres ved at blive inddelt og læst som føljeton, hvor de sidste afsnit endnu ikke var skrevet, da de første blev trykt. Førsteudgaverne af *The Portrait of a Lady* er baseret på disse tidsskriftversioner, som de reviderer. I England udkom førsteudgaven i 1881, og samme år udkom den i Amerika. Hvis man skal sige noget om romanens "migrations-historie", kan man sige, at Norton-udgaven er en af redaktøren redigeret udgave af Henry James' New York-Udgave, der er en revideret udgave af den første amerikanske udgave af romanen fra 1881, der er en revision af den serialiserede udgave i *The Atlantic Monthly* fra 1880-81. Desuden blev romanen revideret af James i Macmillans samlede udgave af hans værker i 1883. Endnu mere kompliceret bliver det, når man medtænker, at New York-Udgaven også blev udgivet efterfølgende i England af forlaget Macmillan i en anden indbinding, og at den amerikanske andenudgave af Scribners' ikke genoptrykker den første New York-Udgaves frontispicer, Alvin Langdon Coburns fotografier, som jeg skal vende tilbage til. Er disse varianter da yderligere *Portrætter* af den samme dame? Hvilket ansigt ser den hvidklædte dame i spejlet? Sit eget eller en andens? Er der overhovedet én dame eller to bag disse forklædninger?

Romanen selv reflekterer, ironisk nok, over klædernes bestemmelse af identitet. Det er en roman, der om noget handler om Isabel Archers (manglende) evne til at læse karakterers ydre og hendes idealistiske insisteren på, at klæder ikke afspejler hendes egen identitet, men nærmere afspejler skrædderens. Som en kommentar til relevansen af tekster og personers klæder kan man læse antagonisten Madame Merles insisteren på væsentligheden af ethvert menneskes ydre "skal": "There's no such thing as an isolated man or woman; we're each of us made up of some cluster of appurtenances" (175). Det er altså en roman om "udvendighed" på bekostning af "inderlighed". Denne erfaring kan om nogen siges at være central i Isabel Archers gryende bevidsthed om sin og andres virkelige, ikke-idealiserede identiteter. På samme vis må tekstens migrations-historie fortælle os, at det forholder sig med tekster som med mennesker: de optræder altid i forklædninger, de er alle udgjort af "some cluster of appurtenances".

Redaktøren af Norton-udgaven ville mene, at alle disse klæder og varianter blot er mere eller mindre korrupperede eller forbedrede varianter af teksten, der eksisterer i sin mest ideelle form i den reviderede 1908-udgave, da forfatteren hér selv havde mulighed for at bearbejde teksten og give den sit endelige autoriserede indhold og udseende. De amerikanske filologer og redaktører, G. Thomas Tanselle og Hershel Parker, hvis tekstbegreb diskuteres i det følgende, ville mene, at den "oprindelige" førsteudgave fra 1881 er den, der kommer den egentlige ideelle tekst nærmest, da de ser senere varianter som altid korrupperede,⁴ mens Jerome McGann og Donald F. McKenzie ville betragte alle de publicerede versioner som potentielt interessante for tekstens "socialisering" – dens møde med læserne. Endnu mere radikalt ville Joseph Griegely ikke blot se på de af forfatteren udgivne tekster som en del af værket, men også på Norton-udgaven som en "anden" tekst og dermed en ligeværdig del af "værket".

Den tekstuelle begivenhed

Bibliografiske og tekstuelle studier, på dansk kaldet editionsfilologien, fortæller os, at vi skal kende vores teksters livshistorie, før vi fortolker dem. Den amerikanske editionsfilolog Hershel Parker har skrevet, at vi er underlagt en vedholdende uskyldig tro på teksten *i sig selv*.⁵ I moderne litteraturfortolkning er vi gode til at forholde os kritisk til læseres varierende fortolkninger, men vi er mindre gode til at betvivle teksten *i sig selv*: dens postulerede stabile tekstuelle manifestering. Tekster er fundamentalt fejlbarlige, "flawed", som Parker gør opmærksom på i sin bog *Flawed Texts and Verbal Icons* fra 1986. Det kan indebære, at vi må se grundigt på teksterne, før vi læser dem. Teksternes fejlbarlighed findes i de revisioner og fejltryk, både forfatterne selv, trykkere og filologer er skyldige i, ifølge Parker. Men tekstens mutationer beror, som nævnt ovenfor, ikke blot på de rent verbale forandringer, en tekst undergår. Også en ny indpakning, en tekst formidles i, kan betragtes som en betydelig forandring af den "originale" tekst. Som en af de mest radikale af de nye editionsfilologer eller "textual critics", som de kaldes i de engelsktalende lande, Randall McLeod har sagt det, så forurener læsningen simpelt hen vores viden om teksterne. Han mener, at man tidligere har overset de rent visuelle, materielle sider af teksterne og udelukkende fokuseret på de koder, som Jerome McGann i *The Textual Condition* (1991) kaldte "lingvistiske koder". Dermed mister vi betydelige oplysninger om den litterære tekst.

Lingvistiske koder er dem, vi traditionelt forbinder med den litterære tekst uden dens fysiske materialisering. Over for disse står, ifølge McGann, de "bibliografiske koder", der omfatter for eksempel papirets tekstur, valget af font, stil og indbindingens værdi, farve, indikationer om bogens markedsførelse, dens pris, bredde på margen i indbindingen – kort sagt alle aspekter af bogens fysiske objektkarakter, der henviser til bogens oprindelse, destinationer, sociale og litterære præentioner. De bibliografiske koder, som fortalere for "den sociale tekst", filologer og boghistorikere især er interesserede i, har i dele af litteraturkritikken været overset programmatisk både før og efter Nykritikken. Wimsatt og Beardsley talte om digtenes perfektionerede fremtræden på papiret som "Verbal Icons" i 1954, og Cleanth Brooks talte om digte som "Well-Wrought Urns" i 1947 – altså ingen "flawed" materialiseringer hér, det ville være værd at beskæftige sig med. Nykritikere som disse opfattede det litterære værk som autonomt. De lingvistiske koder i teksten selv giver adgang til den litterære teksts immaterielle kunstfærdighed. Der er ingen intentioner uden for teksten selv, der så at sige kan autorisere eller deformere den. Den teoretiske baggrund blev klarlagt i René Wellek og Austin Warrens litteraturteori fra 1942. Heri skriver de om det litterære værks ontologi:

“ If we destroy the writing or even all copies of a printed book we still may not destroy the poem [...]. The printed page contains a great many elements which are extraneous to the poem: the size of the type, the sort of type used (roman, italic), the size of the page, and many other factors [...]. The work of art [...] is neither real (physical, like a statue) nor mental (psychological, like the experience of lights or pain) nor ideal (like a triangle). It is a system of norms of ideal concepts which are intersubjective. (Wellek og Warren 143)

Det er kun de lingvistiske koder, der er interessante for Wellek og Warren. Det litterære værk er et normativt, ideelt system af lingvistiske koder, der opbevares i sproget og ikke som materielle genstande kan holdes i hånden. Der er en lighed mellem denne nykritiske fremhævelse af de lingvistiske koder og Roland Barthes' senere sondring mellem teksten og værket, hvor tekstens netværk holdes i sproget, mens værket holdes i hånden.⁶ I filologien inden for den angloamerikanske tradition har denne teori sit spejlbillede i den analytiske bibliografis bestemmelse af "the best text" og den eklektisk sammensatte ideelle tekst ud fra forskellige publicerede eller upublicerede dokumenter. Denne filologiske praksis har præget og præger stadig kritiske tekststudgaver af klassikere i Amerika og England. Man redigerer så at sige tekster ud fra forestillingen om, at der er en "ideel tekst", som redaktøren kan sammensætte ud fra tekstens mange dokumenter i manuskripter, førsteudgaver og senere revisioner. Ideen her er at reducere en given teksts flertydighed til en entydig autoriseret tekst, der kan læses i "clear tekst" uden forstyrrende annoteringer og noter i nærheden af teksten. Kort sagt, den analytiske bibliografi ser det som sit virke at sammensætte en teksts mange varianter i en bedst mulig, entydig form.⁷ Denne tekstopfattelse er både tragisk og komisk. Tragisk fordi dens objekt er en uopnåelig ideel genstand, som forskellige versioner kun er fejlagtige varianter af, og komisk fordi den giver redaktøren frihed til at manipulere den fysiske tekst i forhold til hans eller hendes godt nok kvalificerede bud. Man kalder ofte denne skole for *The Greg-Bowers-Tanselle school of editing* navngivet efter fædrene til videnskabeliggørelsen af den angloamerikanske analytiske bibliografi. For Melville-specialisten G. Thomas Tanselle, der ofte omtales som den sidste amerikanske dinosaur i den analytiske bibliografi, er den materielle tekst af mindre relevans, som han skriver det her i *A Rationale of Textual Criticism* fra 1989:

“ Although the communication of literary works requires such vehicles as sound waves or the combination of ink and paper, the works do not depend on those vehicles for their existence: it has often been pointed out that a literary work is not lost through the destruction of every handwritten, printed, and recorded copy of it, so long as a text remains in someone's memory [...] A piece of paper with a text of a poem written on it does not constitute a work of literature. (27)⁸

Tanselle og den analytiske bibliografis æstetik er i overensstemmelse med Nelson Goodmans *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* fra 1968, hvori kunstformerne opstilles under *autografiske* og *allografiske* former: kunstarter der hviler på et notationssystem som musik og litteratur er *allografiske*, mens billedlige kunstarter, der udelukkende eksisterer i kraft af deres fysiske fremtræden, kaldes *autografiske*. Man kan ifølge Goodman forfalske et autografisk kunstværk som *Mona Lisa*, men ikke et allografisk som Joyces *Ulysses*. Og det giver da også mening, idet vi kan tænke et digt, men ikke rigtig tænke et maleri. Maleriet beror på sin fysiske fremtræden, mens digtet må findes i en eller anden form for immateriel bevidsthed. Denne sondring virker umiddelbart fornuftig, men viser hurtigt sin begrænsning, når man medtænker intermediale værker og litterære værker som figurdigte eller *Tristram Shandys* marmorerede og sorte sider – ja selv *Ulysses* kan siges at have

begge *grafiske* kvaliteter, hvis man medtænker dens symbolske paginering. Fælles for en stærk tradition i æstetikken, editionsfilologien og litteraturkritikken er da det faktum, at man helt op til i dag praktiserer, evaluerer og tænker det litterære værk som essentielt en immateriel genstand, der udelukkende kan fastholdes i sproget og altså ikke i hånden. Alle litterære værker er medierede af en materiel genstand. De er altid intermediale – marmorerede sider eller ej.

I starten af 1990'erne fremkommer den allerede omtalte interesse for teksters sociale karakter eller “ekspressive former” inden for filologien. Tekstkritikere som Jerome McGann og boghistorikere som D. F. McKenzie finder inspiration i Bakhtins litteraturhistoriografi og dens mere åbne værkbegreb – et værkbegreb, der åbner sig mod historien og litteratursociologien. Det er især Bakhtins begreber om det dialogiske og udsigelsens performativitet, der interesserer den nye bølge i den sociologiske filologi. Tekster og deres reception er fundamentalt bundne til deres socio-historiske kontekster. De bliver ikke til eller realiserede som litterære tekster uden allerede at være socialiserede, og tekstens sociale krop er ikke udelukkende lingvistisk. I *The Textual Condition* skriver McGann følgende om den litterære teksts uforudsigelige og ustabile natur i forbindelse med dens sociale og historiske forankring:

“ Texts are produced and reproduced under specific social and institutional conditions, and [...] every text, including those that may appear to be purely private, is a social text. This view entails a corollary understanding, that a “text” is not a “material thing” but a material event or set of events, a point in time (or a moment in space) where certain communicative interchanges are being practiced. (21)

Ifølge McGann har et litterært værk altså i højere grad en slags “begivenheds-karakter”. Det litterære værk har materielle, fysiske dimensioner, men på linie med Wellek og Warren er tekstens ontologi ikke sammenlignelig med et visuelt kunstværk som for eksempel statuen. McGanns sociale tekst er også primært funderet i et intersubjektivt, dialogisk system, men emfasen er hos McGann flyttet fra Wellek og Warrens lingvistiske synkronicitet til en nyhistoristisk interesse for de historiske, kronotopiske begivenheder, hvori et litterært værk aktualiseres, kommunikeres og transformeres. Der er her langt til det autonome kunstværk – ja, denne opfattelse af værket er stik modsat. Den sociale tekst er i konstant udveksling med omverdenen. Tekster forandres, og ifølge måske en af de mest provokerende tekstuelle kritikere, Joseph Grigely, er et litterært værk at betragte som en samling tekster, en polytekst, udgjort af en serie tekster og versioner. Det er en konstant manifestering af tekstuelle fremkomster, uanset om disse tekster er autoriserede eller ej, som han skriver i “The Textual Event” fra 1991 (176). En sådan opfattelse af det litterære værk lyder jo meget demokratisk, men den kan betyde, at det er umuligt at redigere historiske tekster, at bestemme og udrydde fejl i tidligere udgaver, som editionsfilologer har haft for vane. Selv en tekst som genfortællingen af min barndoms *Robinson Crusoe* på 50 sider med eventyrlige illustrationer er en del af værket *Robinson Crusoe*. Det rykker da i det mindste ved vores værkopfattelse.

Det litterære værk er altså ikke medieret af én material manifestering eller forstået som en immateriel ideal-tekst, men er derimod at betragte som en sum af tek-

stens utallige manifestationer og begivenheder. Samlet for disse nyhistoriske og socio-historiske tilgange til udgivelsespraksis og tekstuelle studier kan man sige, at de opfatter det litterære værk som en fundamentalt foranderlig størrelse uden en egentlig "original" eller "ideel" form. Teksten materialiseres og transsubstantieres konstant og hele tiden i enhver ny udgave, i enhver ny kopi og i hver ny aktualisering af teksten i læsningen. Teksten er en Bakhtinsk karnevalistisk krop, der qua sin åbenhed udveksler betydning og indoptager materiale, hver gang værket aktualiseres i en eller anden form for konsumerende, læsende, skrivende eller reviderende begivenhed.

"They are more than Literature; they're Furniture"

Hvordan kan man så anvende denne opfattelse af den sociale tekst i litteraturanalysen? For det første, som det vil blive praktiseret i det følgende, tvinger emfasen på den materielle tekst, på tekstens paratekster, der som sådan formidler og iscenesætter tekstens begivenhed for læseren, én til at medtage disse bibliografiske koder i analysen. Selve iscenesættelsen af den litterære tekst, dens mediering, bliver et væsentligt "dørtrin", enhver læsning må træde på.

Som antydnet indledningsvis møder læseren først alle mulige slags tekster og visuelle informationer, før man kommer til det, nogle ville kalde den egentlige litterære tekst. Gérard Genette kaldte som allerede nævnt disse "bibliografiske koder" eller "ekspressive former" for *paratekster* i sit indflydelsesrige værk om teksters "dørtrin": *Seuils* fra 1987 (oversat til engelsk i 1997 som *Paratexts: Thresholds of Interpretation*). McGanns bibliografiske koder bestemmes af Genette til at tilhøre periteksten – altså det tekstuelle materiale, "vestibulen" eller den "ubestemmelige zone", som for det meste er underlagt forlagets ansvar. Periteksten omslutter teksten og fungerer som transitsted for læserens besøg i teksten. Men som en udefinerbar zone, som paratekst, kan det i visse tilfælde være vanskeligt at bestemme hvor skellet mellem "det udenom" og "det indeni" går, hvis de overhovedet kan skilles ad. Dette er, hvad Genette giver som definition på de dørtrin, læseren må forholde sig til:

“ [T]he text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's *paratext* [...] [T]he paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to the readers [...] (1)

Parateksterne eksisterer i et grænseområde mellem læserens verden og tekstens. Hvor McGanns interesse for de bibliografiske koder især centrerer sig om produktionsforholdenes indflydelse på transmissionen af tekster, helt i overensstemmelse

med hans sociologiske syn på det litterære værk, er arbejdet med det litterære værks paratekster i højere grad interesseret i den rent fysiske bog, “the bookishness of a book,” som D. C. Greetham formulerer det, eller “bogens egentlige kropssprog”, som Randall McLeod har kaldt det.⁹ Tekstens sociologi og dens materielle krop bør dog være indbyrdes afhængige størrelser i “bog-analysen”.

Bogens sociale signifikans og dens fysiske ekspressivitet, særdeles interessante aspekter ved Henry James’ New York-Udgave. På mange måder kommer moderne forestillinger om bogens kulturelle værdi og forfatterens professionalisering til fuldt udtryk i og omkring de begivenheder, der ledte frem til dens publikation. Boghistorikeren Andrew Nash skriver i introduktionen til *The Culture of the Collected Edition* fra 2003, at “[t]he phenomenon of the collected edition has made a vital contribution to the construction of authorship, the history of reputation, and the formation of the canon” (1). Derfor vil man ved at studere den samlede udgaves kulturelle og litterære signifikans få indsigt i væsentlige sider af bogens og litteraturens historie. En tekstkritisk læsning af New York-Udgavens begivenhed inden for James’ karriere vil givetvis medføre en revision eller præcisering af dette fejrede ikon inden for amerikansk romankunst. Som Ross Posnock har skrevet: “[t]he canonization of Henry James has been, and remains, one of the most prestigious, indeed, sacred cultural icons on the altar of American high culture” (25-6). Hvis vi skal tro Andrew Nash, og der er ingen grund til det modsatte, vil James’ arbejde med sine samlede, eller mere præcist udvalgte, “Novels and Tales” være et interessant dokument i forsøget på at blotlægge nogle af de socio-kulturelle og litterære dynamikker (Kittlers *Aufschreibesysteme* eller *Discourse Networks*), der er på spil i fremkomsten af den moderne roman, den moderne litteraturkritik og den moderne forfatterfigur – en figur hvis krop Michel Foucault overførte på værkets korpus.¹⁰

I fortolkningsarbejdet med forskellige versioner af gennemført reviderede tekster, som dem James inkluderede i New York-Udgaven, bliver opmærksomheden på de bibliografiske koder desto mere væsentlig. Hvis tekster, som Peter Shillingsburg påstår det, er “contained and stabilized by their physical form” (46), da må de varierende fysiske former eller udgaver af tekster autoriserede af forfatteren opfattes som repræsenterende den litterære teksts grundliggende ustabilitet. Denne erfaring blotlægger det fundamentale problem, editionsfilologer møder i forsøget på at bestemme en autoriseret tekstuel version af en litterær tekst. Interessant nok er det også et problem, James som redaktør af sine egne tekster møder. På mange måder må James’ redaktionelle opgave fremstå som en mellemting mellem en våd drøm og et mareridt for enhver editionsfilolog. Han fik mulighed for at præsentere sit livs værk i akkurat det format, han ønskede, dog med visse økonomiske begrænsninger. Han fik et slags *director’s cut* til at præsentere sin samlede produktion. James reviderede sine tidligste værker i forhold til sin modne, komplekse stil, han skrev lange reflekterede forord, i hvilke han påpeger romanernes oprindelige ideer og intentioner, og han var aktivt involveret i det homogene design, i hvilket de oprindelige 24 bind romaner og noveller, han fandt værdige, skulle udkomme i.

På trods af at dele af udgaven kan ses som en udfordring af sådanne udgavers tradition, var New York-Udgaven af James og hans redaktører forberedt med andre af samtidens monumentale luksusudgaver af samlede værker for øje. I et brev fra 1899,

som James skrev til Rudyard Kipling, priste han dennes “Outward Bound Edition” fra 1896, med følgende ord: “They are more than literature: they’re Furniture” (*Letters* 4: 120). Måske var referencen til udgaven som et møbel lige for hånden, da James på den tid var i færd med at flytte ind i sit nye hjem, Lamb House i Rye, Sussex, og var optaget af dets indretning. Alle, der ejer en omfattende samlet udgave, forstår vel umiddelbart, hvad et billede som “furniture” henviser til: bindene kan fylde flere hyl-demeter i det private bibliotek og kan veje lige så meget som en velpolstret lænestol. Men James, der var mere end glad for dobbeltbetydninger og etymologier, fandt måske også i sammenligningen af den samlede udgave med “furniture” en association til samtidens bogkultur. Ifølge definitionen i *Oxford English Dictionary* kunne begrebet “furniture” også benyttes i boghandelens kontekst, hvor det ville referere til “well-bo-und volumes and ‘standard’ sets which serve to fill and adorn the shelves of a private library.” Begrebet “furniture-picture” anvendt i samtiden hentyder også til den rent dekorative værdi tildelt sådanne kunstværker og dekorative publikationer.

Århundredeskiftets engelsksprogede litteratur oplevede en markedsbølge i ud-givelsen af stadig levende forfatteres samlede værker i luksusudgaver med titler som *The Riverside Stowe* (1896) og *Old Manse Hawthorne* (1902). Inden for blot fjorten år udkom hele tre udgaver af Thoreaus værker; en af dem, *The Manuscript Thoreau* (1906), viste samtidens læsers interesse for at få et kig ind i forfatterens værksted, i selve manuskriptet – at få et glimt af manden bag værket. Dette viste en tendens i tiden til offentliggørelse af privatsfæren (magasinpressens eksplosive popularitet og “opfindelsen” af interviewet og den ny journalistik) og en større in-teresse for forfatteren end for værket, som James beskæftigede sig indgående med i flere af sine forfatter-noveller, mest berømt i “The Aspern Papers” (1888). Andre forfattere som den altid offentlige Mark Twain udnyttede interessen for berømte forfatteres privatliv til at producere stereografiske fotografier af sig selv siddende ved sit skrivebord til salg for sine læsere og fans.¹¹ Vi kan også forestille os, at James ikke fandt sig selv fuldstændigt fremmedgjort i disse overskridelser af forfatterens privatsfære. For eksempel var det James, der sikrede fotografen Alvin Langdon Coburns hjælp til fremstilling af New York-Udgavens frontispicer, der blandt andet inkluderer et fotografi af James selv i det første bind, romanen *Roderick Hudson*. Coburn var på det tidspunkt en ung, men allerede berømt fotograf, især for sine portrætter af flere af tidens største forfattere. James forholdt sig på den ene side kritisk til den gryende mediestjerne-kultur og den medfølgende invasion af forfat-terens privatliv på bekostning af værket, men ikke desto mindre benyttede han sig af flere af de samme strategier i og omkring publiceringen af New York-Udgaven, så som *furniture*-udgavens læserappel, hans fotografiske optræden i magasinpres-sens personlighedskult og forordenes gentagne intentioner om at lade denne “nye type læsere” komme helt ind i forfatterens arbejdsværelse, hvis de hørte blandt de få, som havde råd til luksusudgavens begrænsede oplag. James inviterer også for-dækt læseren inden for i frontispicen til New York-Udgavens bind IX, hvor vi finder Coburns fotografi af James’ eget hjem, Lamb House, med halvåbne vinduer ind til hans arbejdsværelse under titlen “Mr. Longdon’s” – protagonisten i James’ roman *The Awkward Age*. Den intime kontakt med forfatteren i disse luksusudgaver var kun for de få, men signalerede alligevel en aura omkring det litterære værk, der gik

ud over teksten i sig selv. Ifølge Stuart Culver: “by limiting the circulation of texts and instituting certain authenticating features, these sets cast the reader in a new role as a collector of literature who regards each book she purchases as both an object of value in its own right and a relic testifying to her privileged access to the person behind the text” (Culver 46).

James udfærdigede sin “handsome book”, som han kaldte den, sit designede litterære møbel, i overensstemmelse med datidens mode: monumentale og populære udgaver som for eksempel Kipling, Meredith og Sir Walter Scotts berømte *magnum opus*. Han var dybt interesseret i selve konstruktionen af sit eget litterære monument, der skulle sikre værket for eftertiden. Et interessant eksempel på denne optagethed af udgavens design er hans vejledninger til Alvin Langdon Coburn, der viste fotografen, hvordan han bedst kunne fange forfatterens vision og motiverne fra romanerne i fotografierne. I forbindelse med motiverne fra London ville forfatteren personligt fungere som guide rundt i gaderne i jagten på passende motiver. Desuden blev fotografen sendt til Paris, Venedig og Rom med en stak breve og noter, hvis ord ville guide kameraet så langt, det var muligt. Det er nok forordene til New York-Udgaven, der har tiltrukket sig størst opmærksomhed; forord, der senere blev selvstændigt publiceret af R. P. Blackmur under titlen *The Art of the Novel* (1934), hvis indflydelse på nykritikken reetablerede James’ forfatterskab i centrum af den amerikanske litterære kanon og den nye litterære kritik. Forordenes natur er ikke traditionelt forklarende og indledende. I disse diskuterer James sine eksperimenter med romanens form og stil, sin narrative teknik, sin berømte definition af “central consciousness”, synsvinkler og karakteristik. Vi finder også den reviderende forfatters forsøg på at erindre, hvor og hvornår han først fik ideerne til sine historier, og hvad hans oprindelige intentioner med dem var. Men forklaringer på flere af romanernes mysterier får man ikke – vi får ikke forklaret den skjulte “figur i tæppet”.

En værk-begivenhed som New York-Udgaven iscenesætter teksten som rettet mod bestemte læsere og med eftertiden for øje. Udgaven er, bevidnet af de paratekstuelle elementer, et forsøg på at iscenesætte et homogent værk, et litterært monument, der gennem forordene og frontispicerne på en og samme tid tilbyder læseren et intimt forhold til forfatteren bag teksterne, et kig ind bag scenen og en instruktion i, hvordan teksterne skal betragtes og læses. Som John H. Pearson har foreslået, så kan New York-Udgaven ses som James’ forsøg på at modsætte sig både det litterære markedes modstand mod hans mere komplicerede romaner fra starten af det tyvende århundrede og de fejllæsninger, hans faldende popularitet beroede på (2). New York-Udgaven kan da både ses som et forsøg på selv-kanonisering og som et forsøg på at skabe en ny moderne læser gennem strategiske iscenesættelser af forfatterautoriteten.

Forfatterportrættet

Udgavens design viser i flere aspekter dens insisteren på litterær autoritet og kvalitet: papiret bærer vandmærker med forfatterens initialer, den blommefarvede skindindbinding har de samme initialer trykt i guldblade på forsiden, og i det første binds frontispice (‘spejl’ er også den håndværksmæssige betegnelse) møder læseren

et fotografisk portræt af Henry James, hvis faste blik følger læseren fra det første opslag, hvor man møder forfatterens svungne signatur trykt på transparent. I forbindelse med frontispiciens funktion som paratekst, skriver den franske boghistoriker Roger Chartier:

“ The most spectacular of those traits [paratekstuelle elementer, som manifesterer tekstens tilhørsforhold til et bestemt individ, der er anført som tekstens forfatter] is the physical representation of the author in his book. [...] The function of the author's portrait is to reinforce the notion that the writing is the expression of an individuality that gives authenticity to the work. (52)

Sådan kan forfatterportrættets performativitet i hvert fald i udgangspunktet bestemmes. Men dets historiske udvikling vidner også om, at autoriteten og autenticiteten ikke er en signatur, der ligger uden for fiktionens område. Således finder vi måske mest berømmet i portrættet af Shakespeare i frontispicen til Ben Johnsons første folio-udgave fra 1623 det medfølgende epigrams påbud om, at vi ikke ser på portrættet for et billede af geniet, men i stedet holder os til ordene.¹² Robert Burton skriver i versene, der akkompagnerede frontispicen til 1628-udgaven af hans *Anatomy of Melancholy*, at han har ladet sit portræt trykke i bogen, ikke på grund af sin egen forfængelighed, selvom dette hyppigt forekommer hos andre forfattere, men fordi hans forlægger krævede det: “Now last of all to fill a place, / Presented is the Author's face; [...] / It was not pride, nor yet vainglory / (Though others do it more commenly) / Made him do this; if you must know, / The printer would needs have it so.”¹³ Portrættet er i direkte konkurrence med ordene om at skabe forfatteridentiteten. Det er forlæggerens bud, at portrættet vil gøre værket mere interessant for markedet samtidig med, at det kan stimulere mange forfatters forfængelighed. Forfatterportrættets lange tradition inden for, hvad man kunne kalde bogens visuelle kultur, peger på en gennemgående myte, at det trykte ord er en materialisering af det talte. Dette er præcis, hvad det graverede forfatterportræt som frontispice repræsenterer, ifølge kunsthistorikeren David Piper (20). For bogkøberen i det attende og nittende århundrede tilbød frontispice-portrættet et miniature-surrogat for bogens fraværende forfatter, en lille privat fetisch, bogkøberen kunne bringe med sig hjem med teksten (Barchas 22). I en frontispice før fotografiets æra fandt læseren gerne en gravering af en forfatters portræt indsat i en ramme af murværk, ofte akkompagneret af en inskription eller forskellige emblemer. I sin studie af digteres selvfremlidte eller kanoniserede “image” betragter Piper forfatterportrættets ikonografi som et mindesmærke på linje med den skulpturerede buste i sin niche (36). Som sådan udgør forfatterens portræt i værket et vidne om forfatterens feticherede fysiske aftryk, og samtidig signalerer det en længsel efter at blive erindret hinsides døden, samt en proklamerende af tekstuel autenticitet og autoritet.

Disse værdier falder samme med opståelsen af den borgerlige roman i midten af det attende århundrede ifølge boghistorikeren Janine Barchas. Det er ikke før de tidlige 1760'ere, og først efter romanen succesfuldt har etableret sig som en robust genre, at frontispice-portrættet af fejrede romanforfattere begynder at pryde genoptryk af deres bøger med en vis hyppighed og autoritet (24). Allerede inden

da havde frontispice-portrættet etableret sig som en stabil genre i en sådan grad, at dets konventionelle autoritative udsagn kunne parodieres. Hos f.eks. Jonathan Swift og Daniel Defoe komplementerede fiktive forfatterportrætter deres pseudonyme forfatterskab og afslørede sig som let afkodelige forfalskninger. Som sådan, argumenterer Barchas, forhandler disse frontispice-portrætter til en vis grad romangenrens triangulering af betydningsdannelsen mellem læser, forfatter og værkets narrative persona (28). Forfatterportrættet i bogens historie fungerer i første omgang som en autoriserende mekanisme, men dets autoritet har i hvert fald siden renæssancen været udsat for manipulation og forvrængning.

Slutningen af det attende århundrede bevidnede et fald i brugen af frontispice-portrættet i romanpublikationer, med undtagelse af forfatteres samlede værker. Dets langsomme forsvinden kan skyldes forandringer inden for romangenren selv. Barchas skriver, at frontispice-portrættet havde været et brugbart medium, hvorigennem man kunne signalere den tidlige romans generiske ambitioner, og med hvilket man kunne supplere romangenrens interesse for individers psykologi, berømthedskulten og den private subjektivitet. Men da den historiske og gotiske roman tager over og viser interesse for bredere socio-historiske temaer som national, generationel og civil identitet, falder frontispice-portrættet af den individuelle narrative persona væk (59). Til årsagerne for frontispice-portrættets fald i betydning følger sig den eksplosive interesse i det nittende århundrede for illustrerede magasiner, som blandt meget andet specialiserede sig i forfatterportrætter (visuelle såvel som verbale) og reportager fra forfatteres hjem og arbejdsværelser.¹⁴

Ifølge Barchas havde frontispice-portrættet overlevet sig selv imod slutningen af det nittende århundrede. Sjældent, skriver Barchas, præsenterer en førsteudgave af en Henry James-roman en frontispice. Ved slutningen af Viktoriatiden var frontispicen en anakronisme, en genstand der signalerede stilisering i stedet for substans, og som kun var af interesse for et rigt dekoreret bibliotek i et hus fuldt af ikke-læsere (19).¹⁵ Barchas refererer her til den unge Isabel Archer i *The Portrait of a Lady*, som i sit barndomshjem havde for vane at tilbringe lang tid i biblioteket, hvor hun valgte sine bøger efter deres frontispicer. Det er interessant, at Barchas skulle henvise til James som eksempel på en forfatter, der fandt frontispicen anakronistisk og repræsenterede en litterær smag vendt bort fra stiliseringer mod substanser, ikke mindst i lyset af det gængse billede af James som en forfatter, der i hvert fald i sidste del af sin karriere til mange læsers fortrydelse svælgede i stilistiske raffinementer på bekostning af gængs romanagtig substans. Yderligere interessant bliver det, når man medtænker James' langt fra fastlåste undersøgelser af forholdet mellem sociale, intersubjektive, individuelle og æstetiske overflader og deres indre kvaliteter.

James' velkendte fjendtlighed over for magasin-publikationernes fortrængning af den litterære tekst til fordel for graverede eller fotograferede illustrationer og hans kvaler med at finde det rette visuelle design til sine samlede værker kan måske pege i retning af en moderne smag, der fandt forfatterportrættet i den trykte bog anakronistisk. James poserede ikke i en frontispice i andre af sine romanpublikationer. Men i sit samlede værk, i monumentet over sin litterære karriere, blev frontispice-portrættet støvet af i et nyt medium, fotografiet, i et nyt visuelt sprog, i en kultur hvor personlighedskulten, individualismen og professionaliseringen af forfattergerningen bliver

redefinerede. På trods af frontispice-portrættets langsomme forsvinden fra romaners førsteudgaver, havde det stadig stor udbredelse i luksusudgaver af moderne romanforfatteres samlede værker. Her var det stadig en af de centrale sider af den fysiske bog, der signalerede bogens kulturelle værdi og forfatterens kanoniske aspirationer. Også James må have genkendt den værdi, et sådant portræt kunne afkaste på hans livsværk. Efter det samlede værks guldalder i slutningen af det nittende århundrede er nutidige forfatteres portrætter stadig at finde i bøgernes førsteudgaver og i genoptryk. De er oftest i dag allokeret til bøgernes bagsider, men er som sådan stadig væsentlige sider af parateksten og den litterære teksts socialisering – dens kropssprog.

“That Colossal Wreck”

Som de fleste udgaver af samlede værker poserer New York-Udgaven gennem sine para- og epitekster som en stabil, homogen, autoritativ og monumental sarkofag indeholdende et bestemt individs livsværk. Forfatterens personlige investering i denne udgave har, som i de fleste udgaver fra forfatterens egen levetid, meget at gøre med et forsøg på at etablere et livsværk i en sammenhængende, monumental og autoriseret publikation, som efter forfatterens død (i James’ tilfælde seks år efter udgivelsen) ville stå tilbage som det værk, forfatteren ønskede at blive husket for. Udgaven var James’ adgangskort til Parnassus, som samlede værker omkring århundredskiftet stadig var den bedste billet til (Nash 5). Udgaven tilbød “legitimacy and authority to the act of committing works to the public domain” (4), ifølge Andrew Nash, og det var til det offentlige domæne, at James ønskede at appellere, da hans læsere siden århundredskiftet var faldet stærkt i antal, delvist på grund af hans berømte fejlslåede forsøg på at genopfinde sin litterære karriere som dramatiker (om hvilket to roman-biografier af Toibin og Lodge fra 2004 handler). Hans amerikanske læsere var heller ikke positivt indstillede over for James’ ekspatrierede relokering til England, og den generelle opfattelse af James’ sene litterære stil var, at den var alt for flygtig, ornamenteret og kunstigt fortænkt. James’ status som en af de største amerikanske romanforfattere i det sene 1800-tal var dalende.

I den tidlige fase af arbejdet på New York-Udgaven mødte James både mange vanskeligheder med at sikre sig rettighederne til sine publikationer og finde imødekommende forlæggere på begge sider af Atlanten, hvilket ikke var usædvanlige problemer for forfattere på dette tidspunkt. Allerede i et 1882-nummer af *Publisher’s Weekly* beklagedes “the paucity of American writers who could present their work in uniform editions” (Anesko 78). Men som Michael Anesko udtrykker det, var det grundlæggende problem for nulevende forfattere det faktum, at deres bøger ofte var spredt ud til et større antal konkurrerende forlag. Resultatet af en sådan indbygget modstand i markedet var, at mange amerikanske udgaver blev markedsført udelukkende gennem subscriptions – en salgsstrategi, der traditionelt var målrettet mod en anden læserskare end den, der kunne tænkes at investere i dyre, voluminøse luksusudgaver af en elitær og europæiseret forfatteres samlede værker. De amerikanske abonnenter ville være mere tilbøjelige til at købe overdimensionerede illustrerede bøger, genoptryk i ringe kvalitet eller piratudgaver af for eksempel Dickens’ populære og folkelige værker.

I Amerika desillusionerede bogmarkedets aggressive markedsføringsstrategier flere af de toneangivende figurer på det litterære parnas. Disse så sig selv som det sidste værn for præserveringen af bogens kulturelle autoritet i presset fra masselæserne og den mekaniske reproduktions tidsalder: “[They] decried the recent evidence of literature’s commercialization: the phenomenon of the bestseller, the pressure to advertise, the aggressive tactics of literary agents, the occasionally stratospheric sums paid to writers of dubious merit” (Anesko 80), på trods af at massemarkedet viste sig at være særdeles lukrativt for både forfattere og forlag. James selv mente at:

“ [t]he high prosperity of fiction has marched, very directly, with another ‘sign of the times’, the demoralisation, the vulgarisation of literature in general, the increasing familiarity of all such methods of communication [...]. If the novel, in fine, has found itself, socially speaking, at such a rate, the book par excellence, so on the other hand the book has in the same degree found itself a thing of small ceremony.¹⁶

På trods af den manglende ceremonielle ærbødighed for den velfremstillede bog eller måske netop i kraft af denne tendens til rendyrket kommercialisering påbegyndte James sit krævende arbejde med at revidere, omskrive og ompakke sine udvalgte romaner og noveller.

Hvis New York-Udgaven indtil nu er blevet tildelt en vis opmærksomhed som en væsentlig begivenhed i den moderne boghistorie, er den samtidigt berygtet for sin fejlslagne appel til det litterære marked. Selvom udgaven var en økonomisk katastrofe, ligesom mange af James’ sene værker, har udgaven, dens revolutionerende forord og revisionernes effekt været genstande for nogen diskussion og lovprisning i James’ egen levetid – og udgaven syntes for en stund virkelig at placere forfatterens ry blandt den amerikanske litteraturs ypperligste, som en kritiker anerkendende formulerede det: “Mr. James is no author for ‘pocket’ editions. He is to be read in the library, in all the dignity of large type and fair-margined pages. In the harmony of its outward seeming with its contents this edition is close to the line that precludes criticism” (Anesko 79). James selv udtrykte også stor glæde og forventninger ved modtagelsen af de første to bind i 1907: “They are in every way felicitous,” fortalte han sin litterære agent James B. Pinker, “they do everyone concerned all honour, & the enterprise has now duly to march majestically on” (Anesko 79). Også forlaget havde skruet forventningerne højt op i deres salgsmateriale i værkets *prospectus*. Heri fejres også det samarbejde, som i deres øjne havde skabt “an elaborate edifice whose design and execution are absolutely unique in their kind owing to their complete unity of effect” (Anesko 80).

Mod slutningen af karrieren, efter udgavens skæbne på bogmarkedet og i den litterære verden var afgjort, følte James, at hans omfattende arbejde langt fra havde resulteret i det majestætiske format, han havde ønsket. I et forsøg på at kommunikere sin skuffelse i et brev fra 1915 refererer han til et digt om en anden fejlslået majestæt, Shelleys digt om kong “Ozymandias” skulpturelle monument i ørkenen. Udgavens skæbne er for James fanget i den samme ironi, Shelley udtrykker gennem inskriptionen på basen af skulpturen, der nu blot er et kolossalt vrage, “that colossal

wreck”, i ørkenen: “Look on my works, ye Mighty, and despair!” I brevet skriver James:

“ The Edition is from that point of view really a monument (like Ozymandias) which has never had the least intelligent critical justice done it – any sort of critical attention at all paid it – & the artistic problem involved in my scheme was a deep & exquisite one, & moreover was, as I hold, very effectively solved. (James 1988, 313)

Traditionen efter Leon Edel – den centrale figur i kanoniseringen af Henry James efter anden verdenskrig – har læst denne kommentar som James’ ligefremme tilståelse af et fejlslået livsværk: James’ monumentale Udgave lå nu i ruiner. Læserne havde ikke formået at anerkende “Mesterens” geni. Men man kan forestille sig, at James, som en forfatter der altid var optaget af kunstværkets materialitet og den kunstneriske proces, selv havde gennemtænkt de to indlejrede betydninger i Ozymandias’ ironiske mindesmærke: tyrannens selvskabte, evige autoritet og kunstnerens fejlslagne forsøg på at fange karakteren af en sådan autoritet i sten. Kunstværket, hvad enten det er i sten eller i ord, viser autoritetens iboende ruinerede karakter, da den altid er baseret eller “testamenteret” i forgængelig materiel form, men det viser også den kunstneriske repræsentations mulighed for at fange denne ironiske fejlbarlighed.

Noter

- 1 Jf. Marshall McLuhans undertitel til sit berømte værk om skriftmedier i *The Gutenberg Galaxy*, “The Making of Typographic Man.”
- 2 Sådan forholder det sig selvfølgelig ikke, vil denne artikel argumentere. Et “transparent medie” er en selvmodsigelse, som McLuhan, Ong og Kittler m.fl. har lært os.
- 3 Jf. Friedrich Kittlers banebrydende værk om medier og diskursive teknologier, *Discourse Networks 1800/1900*. Overs. Michael Metteer. Stanford: Stanford UP, 1990.
- 4 Jf. Hershel Parkers kritik af James’ revisioner af *Daisy Miller* i *Flawed Texts and Verbal Icons*, 40.
- 5 Jf. Hershel Parker, “The Text Itself – Whatever that Is?”, 47-54.
- 6 Jf. Roland Barthes “From Work to Text.”
- 7 Det er tydeligt, at den filologiske tradition i de engelsktalende lande har rødder i Shakespeare-filologien, hvor det netop var selve rekonstruktionen af et værk, der ikke forelå i en entydigt autoriseret udgave, der var hovedsagen. I andre europæiske lande har filologien en anden historie og dermed en anden tradition og praksis.
- 8 Tanselle er dog ikke uinteressert i den fysiske tekst. I et foredrag ved University of London i efteråret 1996 talte Tanselle således passioneret for, at man rettede den arkivariske og filologiske interesse mod moderne “dust-jackets” – det løse cover, moderne hardbacks ofte udkommer i. Det har været sædvane for biblioteker at destruere disse og genindbinde bøgerne, men som med andre paratekster kan disse vise sig at besidde væsentlige informationer om bøgernes socialisering.
- 9 Jf. D. C. Greetham, *Theories of the Text*, 27.
- 10 Jf. Michel Foucault, “What is an Author?”

- 11 Jf. kapitlet om Mark Twain i Linda Ruggs *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago & London: The U of Chicago P, 1997: 29-78.
- 12 Johnsons påbud kan have lige så meget at gøre med det graverede portræts kvalitet, dets uskønne portræt af forfatteren, som med en gennemgående mistro til billeders gengivelse af indre kvaliteter, hvilke ordene illustrerer med større nøjagtighed, da de kommer indefra.
- 13 Citeret efter Steven Rendall, 95-6.
- 14 I det mindste i en britisk kontekst var frontispiece-portrættet stadig en populær del af de udgivelser, der udgik fra de romantiske digtere inden for lyrikken, hvori tidens "cult of celebrity" fortsatte med at blive reflekteret. Som bevidnet af Coleridge i hans beskrivelse af den romantiske periode som en "age of personality", der også præsenterede "a mania for portraits" (Simonsen 115).
- 15 Selvom de første bogudgivelser af Henry James' romaner aldrig bar frontispice-portrætter, finder vi så sent som i 1903 et forfatterportræt af James trykt i sammenhæng med et af hans litterære værker. Den serialiserede version af *The Ambassadors* i *North American Review* præsenterer et fotografi af forfatteren. Dette forfatterportræt, der ikke oprindeligt er en frontispiece, er blevet genoptrykt i den anden *Norton Critical Edition* af romanen i 1994.
- 16 Jf. Henry James, "The Future of the Novel" (1899), 34.

Litteratur

- Anesko, Michael: "Ambiguous Allegiances: Conflicts of Culture and Ideology in the Making of the New York Edition." I David McWhirter, (red.): *Henry James's New York Edition. The Construction of Authorship* (Stanford, 1995).
- Barchas, Janine: *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel* (Cambridge, 2003).
- Barthes, Roland: "From Work to Text." I *Image – Music – Text* (New York, 1977).
- Chartier, Roger: *The Order of Books* (Stanford, 1994).
- Culver, Stuart: "Ozymandias and the Mastery of Ruin: The Design of the New York Edition." I McWhirter, David (red.): *Henry James's New York Edition. The Construction of Authorship* (Stanford, 1995).
- Foucault, Michel: "What is an Author?" I David Finkelstein (red.): *The Book History Reader* (London, 2003).
- Genette, Gérard: *Seuils* (Paris, 1987).
- *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge, 1997).
- Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis, 1968).
- Greetham, D. C.: *Theories of the Text* (Oxford, 1999).
- Grigely, Joseph: "The Textual Event." I Philip Cohen (red.): *Devils and Angels. Textual Editing and Literary Theory* (Virginia, 1991).
- James, Henry: "The Future of the Novel." I Leon Edel (red.): *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction* (New York, 1956).
- *Selected Letters of Henry James to Edmund Gosse, 1882-1915: A Literary Friendship* Rayburn S. Moore (ed.) (Louisiana, 1988).
- *The Portrait of a Lady* (New York & London, 1995).
- *The Golden Bowl* (New York, 2001).
- McDonald, Peter D.: "Ideas of the Book and Histories of Literature: After Theory?" (*PMLA* 121, 2006).

- McGann, Jerome J. : *The Textual Condition* (Princeton, 1991).
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto, 1962).
- McWhirter, David (red.): *Henry James's New York Edition. The Construction of Authorship* (Stanford, 1995).
- Millgate, Michael: *Testamentary Acts: Browning, Tennyson, James, Hardy* (Oxford, 1992).
- Nash, Andrew (red.): *The Culture of Collected Editions* (Basingstoke, 2003).
- Parker, Hershel: *Flawed Texts and Verbal Icons: Literary Authority in American Fiction* (Chicago, 1984).
- “The Text Itself – Whatever that Is?” *TEXT 3* (1986).
- Pearson, John H.: *The Prefaces of Henry James: Framing the Modern Reader* (Pennsylvania State, 1997).
- Piper, David: *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits* (Oxford, 1982).
- Posnock, Ross: “Breaking the Aura of Henry James.” I David McWhirter: *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship* (Stanford, 1995).
- Rendall, Steven: *Distinguo: Reading Montaigne Differently* (Oxford, 1992).
- Shillingsburg, Peter L.: *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice* (Michigan, 1966).
- Simonsen, Peter: “Self-Generations: On Wordsworth's Frontispiece Portraits”. I Lene Østermark-Johansen (red.): *Angles on the English Speaking World, vol. 3. Romantic Generations: Text, Authority and Posterity in British Romanticism* (København, 2003).
- Tanselle, George Thomas: *A Rationale for Textual Criticism* (Philadelphia, 1989).
- Wellek, Rene og Warren, Austin: *Theory of Literature* (New York, 1956).