

Vad betyder en armbåge?

Om innebörden i
Margaret Cavendishs frontespiser

Cecilia Rosengren

Inledning

Men vad betyder armbågen? frågade en forskarkollega när jag vid en konferens presenterade ett paper om de stoiska inslagen i Margaret Cavendishs *CCXI Sociable Letters* (1664) angående bilden som projicerades på väggen bakom mig – en frontespis framställande författaren stående i en nisch under ett snäckformat tak. Hon är iklädd en antikiserad klänning och håller ena handen på höften, med armbågen riktad rakt mot åskådaren. [Fig. 1] Hon har en liten krona på svaj, utsläppt hår och pärlor runt halsen. Athena (Minerva) flankerar hennes högra sida och Apollon (Apollo) den vänstra, och i utrymmet under hennes sandalklädda fötter finns en handskreven dikt om författarens skönhet och originalitet. Dikten ramas in av något som ser ut som ymnighetshorn, och samma typ av barocka fruktornament finns i bildens övre hörn. Jag hade inte funderat mycket över bilden dessförinnan, vilket kanske beror på att den är så ofta förekommande i forskningen om Cavendish – en illustration som, i relation till innehållsanalysen av hennes texter, spelar en obetydlig roll. Frontespisen brukar i och för sig omnämnas, men så vitt jag vet har den inte blivit föremål för närmare analys.¹ Nu lockades jag emellertid att försöka förstå dess innebörd. Kunde denna visuella källa ge oss vidare insikt i Cavendishs självframställning som verksam filosof? Bilden fick mig att erinra mig Cesare Ripas *Iconologia* (1593), och i synnerhet de italienska utgåvorna från början av 1600-talet där de gåtfulla emblemen ramas in av ornamenterade pelare på ett liknande sätt. En snabb titt i dessa utgåvor fick mig att stanna till vid emblemet ”libero arbitrio” (fria viljan), men även vid emblemen ”accademia” (akademin), ”forza sottoposto all eloquenzia” (kraften underställd värtaligheten), ”immaginazione” (fantasin) samt ”amore de fama” (åtrå efter ryktbarhet).² Tankarna gick också till renässansens representationer av sibyllor och illustrationerna av dessa kvinnor i till exempel Filippo Barbieris *Sibyllarum de Christo vaticinia* (1482).³ Det blev uppenbart att frontespisen troligen kunde skrivas in i en bredare bildtradition och att den var mer betydelseladdad än vad jag tidigare hade förstått. Frågan om armbågens betydelse blev därför upptakten till denna artikel. Med utgångspunkt i en analys av armbågsgesten i frontespisen hoppas jag kunna säga något om begär och anspråk hos en av 1600-talets mest produktiva kvinnliga filosofer och författare, Margaret Cavendish (1623–1673).



Fig. 1. Frontespis, framställd till Margaret Cavendishs verk av Abraham van Diepenbeek i Antwerpen, någon gång under 1650-talet. (Bild från Douglas Grants biografi *Margaret the First*, 1957).

Det ökande intresset att studera tidigmoderna kvinnors intellektuella prestationer har gjort att forskningsfältet kring just Cavendishs liv och verk har vuxit starkt de senaste åren.⁴ Med tanke på att hennes produktion är ovanligt rik och spänner över så många olika genrer är utvecklingen inte förvånande. Tretton böcker publicerade hon under sin levnad, innehållande poesi, dramatik, tal, brev, utopier, essäer, historiska och naturfilosofiska reflektioner. Bredden gör det vanskligt att kortfattat sammanfatta Cavendishs litterära bidrag och naturfilosofiska tänkande, men några aspekter återkommer i hennes verk. För det första adresserade hon, liksom många kvinnor och män i hennes samtid, den moderna naturfilosofins anspråk och utmaningar, i synnerhet René Descartes metafysik. I sin egen, från början oskolade men så småningom bildade, kritik mot den cartesianska dualismen utvecklade och försvarade hon ett slags sammanhållen materialistisk lära om naturen (*nature*) där även förnuftet (*reason*) är materiellt.⁵ Med hennes egna ord:

by reason every material part has a material natural soul; for nature is but one infinite self-moving, living and self-knowing body, consisting of the three degrees of inanimate, sensitive and rational matter, so intermixed together, that no part of nature, were it an atom, can be without any of these three degrees; the sensitive is the life, the rational the soul, and the inanimate part, the body of infinite nature.⁶

För Cavendish innebar denna tanke att förnuftet alltid kommer att röra sig åt olika håll, även om sanningen om naturen är *en*. Konsekvensen blir, som hon hävdar i *Observations upon Experimental Philosophy* (1666), att ingen människa kan göra anspråk på absolut kunskap.⁷ Den inneboende materialiteten gör att förnuftet inte kan undvika att gå mer eller mindre vilse, och våra sinnen är inte tillräckligt utvecklade för att vi skall kunna beskriva världen fullständigt.⁸ Med dessa insikter kom Cavendish, för det andra, att försvara fantasin (*fancy*) och dess plats i kunskapsproduktionen, även om målet för fantasin är ett annat än förnuftets: det vill säga fiktion (*fiction*) och inte sanning (*truth*). I förordet till *The Description of a New World, Called The Blazing World* (1666), som publicerades som en pendang till *Observations*, skriver hon att förnuftets undersökning av naturen visserligen är nyttigare än fantasins skapelser, men att fantasin behövs för att vederkvicka förnuftet i dess mödosamma strävanden.⁹ Eftersom fantasins produkter härrör ur verksamheten hos *ett* medvetande (*mind*) kan dessutom enhetliga och meningsfulla sammanhang skapas, där risken att förirra sig minimeras. I våra försök att förstå världen behövs egentligen bara ett naturligt rörligt intellekt (*natural wit*) där både förnuft och fantasi får utrymme. I detta avseende är kvinnor lika kapabla som män menar Cavendish, en hållning som ger henne mod att utmana sin samtids filosofer och tänkare, samt att i olika former publicera sina egna iscensättningar av tidens samhälle och politik, till exempel i *Orations of*

Divers Sorts, Accommodated to Divers Places (1662) och *CCXI Sociable Letters* (1664). Den naturfilosofiska diskussionen ger hon sig in på i flera verk, i *Observations* till exempel, i vilken hon medger att:

there are many useless and superfluous books, and perchance mine will add to the number of them [---] It may be, the world will judge it a fault in me, that I oppose so many eminent and ingenious writers: but I do it not out of a contradicting or wrangling nature, but out of an endeavour to find out truth, or a least the probability of truth, according to that proportion of sense and reason nature has bestowed upon me.¹⁰

Att Cavendish framhåller de naturliga själsförmögenheternas kraft framför ett skolat och därför artificiellt tänkande kan betraktas som ett strategiskt ställningstagande, begripligt i en tid då kvinnor var exkluderade från de gängse utbildningsvägarna. Den systematiska skolning som Cavendish saknade skulle hon senare kompensera genom egna studier, men riskerna av att gå en oprövad väg var hon på det klara med redan i sin första publikation, *Philosophical Fancies* (1653):

The World will scorne, and say,
your are all Fooles,
Because you are not taught in common Schooles.
The World will think you mad, because you run
Not the same Track, that former times have done.
Turn foolish Thoughts, walke in a Beaten Path,
Or else the World ridiculously will Laugh.¹¹

Slutraderna i dikten besannades. Cavendish utsattes för både förlöjligande och elaka utfall för sina litterära och filosofiska ambitioner. Samuel Pepys och andra tongivande röster i hennes samtid tyckte att hon gick över gränsen. Hennes sätt att framhäva sig själv framstod för många som alltför excentriska för att tas på allvar – en inställning som har traderats vidare in i våra dagar, även hos forskare som anlägger ett mer neutralt perspektiv.¹² Men hur sann är bilden av den obegripliga och sanslösa Cavendish? Genom att fokusera på Cavendishs faktiska författarskap har forskare på senare tid visat att hon på ett intelligent, sansat och modigt sätt utformade olika textuella strategier för att etablera en såväl trovärdig som polemisk röst i tidens intellektuella debatter och politiska diskussioner.¹³

Frontepiserna

Som tjuugoåring blev Margaret Cavendish (då Lucas) hovdam till Charles I:s gemål Henrietta Maria. På grund av den oroliga politiska situatio-

nen i England blev hon ganska omgående tvungen att fly landet tillsammans med drottningen och hennes entourage. Vid exilhovet i Paris mötte hon den trettio år äldre William Cavendish, hertig av Newcastle (1592–1676), en annan rojalist på flykt. De gifte sig 1645, stannade i den franska huvudstaden i två år och flyttade sedan till Antwerpen där de blev kvar till 1660 då de kunde återvända till hemlandet. Det var under exiltiden i Antwerpen som Cavendish började publicera sina filosofiska och litterära försök. Enligt egen utsago hade hon alltid snott ihop små texter, men skrivandet tog mer substantiell form först i och med mötet med sin blivande man, hans bror Charles och deras intellektuella umgänge i Paris med Thomas Hobbes och andra.¹⁴ William Cavendish uppmuntrade henne att följa sin intellektuella ingivelse. Uppmuntran tycks ha varit äkta, men det har också föreslagits att han genom sin hustrus texter kunde agera politiskt och opinionsbildande när han själv som landsförrädare var hindrad att tala. Trots att han hade förlorat stora delar av sina tillgångar i samband med landsflykten och levde på lånade pengar bekostade han kontinuerligt tryckningen av hennes alster i allt flottare utgåvor.

Under den långa vistelsen i Antwerpen färdigställdes tre olika frontespiser till Margaret Cavendishs publikationer av tecknaren och gravören Abraham van Diepenbeeck (1596–1675), en konstnär som hade specialiserat sig på bokillustrationer och frontespiser för stadens väletablerade bokförlag och tryckeri Plantin. Diepenbeeck, som tidigare hade tillbringat en tid i England och där tecknat Cavendishs familj och egendomar, anlätades nu även som illustratör till William Cavendishs omtalade bok om nya metoder inom hästhållning och ridkonst.¹⁵ Att Margaret Cavendish kunde ha påverkat utformningen av frontespiserna till sina böcker är därför inte osannolikt, även om en direkt kontakt mellan konstnär och beställare enligt min vetskap inte finns beskriven. Hon kan därutöver ha haft inflytande över vilka böcker som skulle förses med frontespiser eller inte. I en artikel om hennes självframställningar har James Fitzmaurice emellertid uppmärksammat att det är svårt att se någon logik i när frontespiserna användes eller inte. Det är oklart om de var avsedda för en viss bok och inte en annan. Fitzmaurice undrar därför om frontespiserna kanske dessutom såldes separat av boktryckarna.¹⁶ I de utgåvor som jag haft tillgång till via databaser över tidigmodern litteratur har jag inte heller kunnat skönja något specifikt mönster, mer än att frontespisen med armbågen förekommer flest gånger, samt att det är den mest återkommande i de böcker som Cavendish publicerade efter exilens slut 1660.¹⁷ Relationen mellan en viss frontespis och ett specifikt bokinnehåll var sålunda inte avgörande. Detta kan tyckas märkligt, men var inte ovanligt under 1600-talet, vilket Inga Elmquist Söderlund poängterar i sin avhandling om illustrerade boksidor i tidigmodern astronomisk litteratur.¹⁸ 1600-talet var en glanstid för frontespiser, skriver hon, och lyfter fram ett antal funktioner som de kan ha tänkas haft. Det var inte en oviktig sak

att boktryckarna med en spektakulär frontespis kunde väcka uppmärksamhet kring en utgivning, skapa intresse och attrahera potentiella köpare. För bokens författare kunde frontespisen hjälpa till att tydliggöra bokens litterära genretillhörighet, illustrera dess innehåll och eventuellt dess disposition, skapa ett fiktivt meningssammanhang och ett symboliskt värde för läsaren, förmedla en attityd att förhålla sig till samt utgöra ett konversationsstycke.¹⁹ Alla dessa aspekter går att finna i Cavendishs frontespiser.

En frontespis är ett extratextuellt element, en peritext för att använda litteraturteoretikern Gérard Genettes term.²⁰ Margarets Cavendishs böcker innehåller emellertid många fler peritexter än enbart frontespiser: dedikationer, titelblad, förord, fotnoter, introduktioner, etcetera, som befinner sig på gränsen mellan huvudtexten och dess kontext. De är trösklar (*seuils*) som lockar läsaren att stiga in i bokens rum och som samtidigt försöker bestämma den väg som läsaren skall gå genom rummen. Genette menar att peritexterna innehåller meddelanden från författaren, medvetna eller omedvetna. Cavendishs frontespiser är därför aldrig bara dekorativa, och överflödet av förord och dedikationer i hennes böcker tyder på att hon visste att hon kunde utnyttja vissa retoriska gester för att positionera sig och sina texter, samt förhoppningsvis skapa välvilliga läsare.²¹ Boktryckarna hoppades kanske dessutom kunna kapitalisera på det exotiska i att publicera en kvinnlig författare.²² Vill vi inte att kvinnors intellektuella produktion under tidigmodern tid skall förbli i kanons skugga och därmed dömas ut som mindre intressant, tror jag att det är viktigt att lyfta in peritexterna i analysen av deras verk; ett sådant fokus ger åtminstone ökad kunskap om kvinnors interventioner i manligt dominerade världar. För syftena i den här artikeln kommer därför peritexterna i fem av de skrifter Cavendish författade först efter återkomsten till England att lyftas fram: *Orations of Divers Sorts, Accommodated to Divers Places* (1662), *CCXI Sociable Letters* (1664), *Philosophical Letters* (1664), *The Description of a New World Called The Blazing World* (1666), samt *Observations upon Experimental Philosophy* (1666). Mina motiv för denna avgränsning är att Cavendish först efter exilen målmedvetet och i stort sett på egen hand tillägnade sig en utbildningsnivå som möjliggjorde en mer auktoritativ intervention på det naturfilosofiska, litterära och politiska fältet. Hon kommenterar detta i sin biografi över maken från 1667:

after I was returned with your Lordship into my Native Country, and led a retired Country life, I applied my self to the reading of Philosophical Authors, of purpose to learn those names and words of Art that are used in Schools; which at first were so hard to me, that I could not understand them, but was fain to guess at the sense of them by the whole context, and so writ them down as I found them in those Authors, at which my Readers did wonder, and thought it impossible that a Woman could have so much Learning and Understanding in Terms of Art, and Scholastical Expressions.²³

Fitzmaurice menar att de tre frontespiserna var ett sätt för Margaret Cavendish att skydda sig och sina publikationer mot ett förväntat allmänt fördömande. Att som kvinna låta trycka sina texter och inte bara skriva för sig själv och de närmaste var, som sagt, förbundet med risker. Kvinnor talar bäst tysta, som Richard Brathwait påpekade i sin handbok *The English Gentlewoman, drawne out of the full Body* (1631): "Silence in a Woman is a moving Rhetoricke, winning most, when in words it wooeth least."²⁴ Cavendishs make visste givetvis också att en kvinnlig författare provocerade tidens uppfattningar om vad män och kvinnor skulle ägna sig åt. I flera av hennes böcker går William Cavendish både i god för att det är hon och inte någon man som är textens upphov, och försvarar hennes intervention i den litterära och filosofiska diskussionen. I *Natures Pictures, drawn by Fancies Pencil to Life* (1671), skriver han till exempel "upon all the works of his Duchess":

Have mercy on your selves, you censuring Men:
 For when you're dead, with all your envious looks,
 These Writings will out-live all other Books.
 O, but a Woman writes them! She does strive
 T'intrench too much on Man's Prerogative.
 Then that's the Crime, that her Fame pulls yours down.
 If you be Scholars, she's too of the Gown.
 Therefore be civil to her: think it fit
 She should not be condemn'd 'cause she's a Wit.²⁵

Tolkningen att frontespiserna var skyddsvallar kan därför ha fog för sig, i alla fall när det gäller två av frontespiserna – dem som Fitzmaurice rubricerar det ensamma geniet, "the solitary genius" [Fig. 2], respektive den lyckliga hustrun, "the happy wife" [Fig. 3]. Han argumenterar för att Cavendish genom dessa skapar två bilder av sig själv som gör henne oantastbar, hon spelar i den ena rollen av att vara oförarglig enstöring, och i den andra den goda hustrun i en patriarkal ordning. Hur frontespisen med armbågen passar in i detta tolkningsschema är dock svårare att se. Men detta är inte ett problem för Fitzmaurice. Han nöjer sig med att säga att bilden är märklig, "obviously odd".²⁶ Han hävdar att också den kan uppfattas som en manifestation av beskedlig excentricitet; ett påstående som kan ifrågasättas. För tar vi Cavendishs egna ord på allvar, var hennes ambition större än att låta sig framställas som någon som spelade kufiskt ofarlig eller foglig kvinna för att obemärkt kunna ägna sig åt filosofiskt och litterärt författarskap. Även om hennes texter uttrycker en viss ambivalens – som att hon till exempel på samma gång bjuder in läsaren och understryker att hon egentligen inte bryr sig om hennes böcker blir lästa eller inte – är hon väl medveten om sin handling och dess inverkan i det offentliga. Jag skulle därför vilja testa idén att frontespisen med armbågen i själva verket medvetet knyter an till renässansens föreställningar om människans fria vilja och individens möjlighet att skapa sig

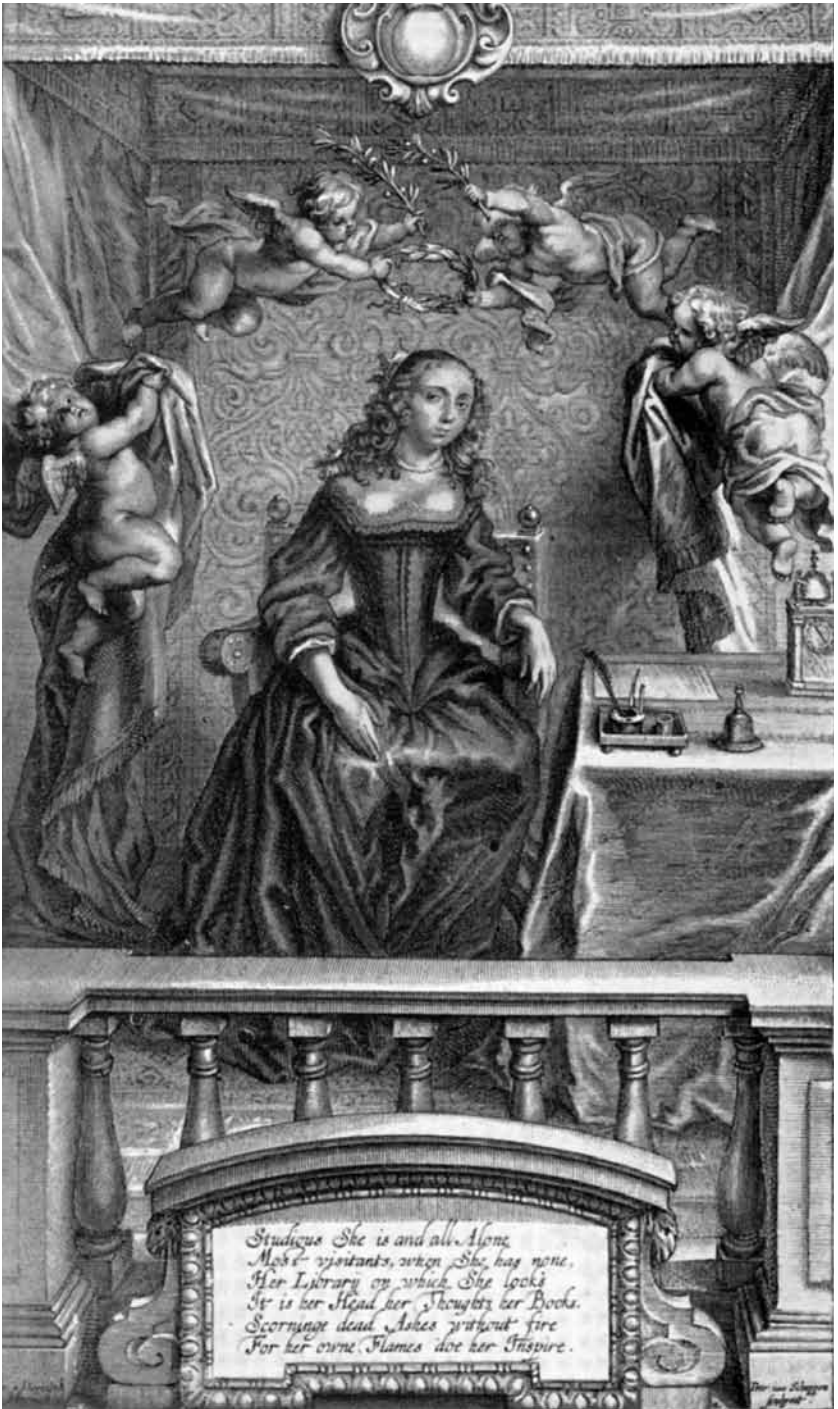


Fig. 2. Frontespis, framställd till Margaret Cavendishs verk av Abraham van Diepenbeek i Antwerpen, någon gång under 1650-talet. (Bild från Douglas Grants biografi *Margaret the First*, 1957).



Fig. 3. Frontespis, framställd till Margaret Cavendishs verk av Abraham van Diepenbeek i Antwerpen, någon gång under 1650-talet. (Bild från Douglas Grants biografi *Margaret the First*, 1957).

själv. I frontespisen med armbågen spelar Cavendish en roll som anspelar på heroiska prestationer; en roll som inte följer tidens genusförväntningar för kvinnor på samma sätt som i de två andra frontespiser som Cavendish lät Diepenbeeck färdigställa.

Frontespisen som Fitzmaurice kallar det ensamma geniet visar Cavendish sittande ensam vid en skrivpulpst i ett avskärmat utrymme bakom en balustrad. Hon är inramad av tyger som hålls upp av keruber som för att släppa in ljus. Blicken är riktad rakt mot åskådaren. Hon har skrivdon redo att tas i bruk på bordet vid sidan av sig och ett tomt papper som väntar på att fyllas. Liksom i frontespisen med armbågen bifogas en kort dikt till bilden, denna gång placerad i balustraden. Dikten berättar om att Cavendishs författarskap och filosofiska tänkande kommer ur introspektion och egen tankeverksamhet, snarare än från läsning av böcker. "Her library on which she looks, It is her head her thoughts her books" står det, men detta är givetvis en sanning med modifikation. Inte ens hennes första publikation kan ha skrivits utan läserfarenheter av naturfilosofi, poesi och dramatik. På ett för barocken inte ovanligt sätt finns en spänning i bilden mellan storslagenhet och alltings fåfänglighet; såväl lagerkransen som urverket finns med som viktiga bildelement. Även om frontespisen är tillverkad tidigt i Cavendishs karriär frilägger den hennes storflygande ambition och begär efter erkännande som, tillsammans med en oro över att detta företag inte kommer att förverkligas, är framträdande i alla hennes texter. Hon hoppas att hennes verk skall överleva henne, men redan i en av hennes första publikationer, *Philosophical Fancies* (1653) befarar hon:

I write, and write, and't may be never read
My Bookes, and I, all in a Grave lye dead.²⁷

Fitzmaurice måste ges delvis rätt i att frontespisen har en melankolisk svärta, men Cavendish är inte enligt min mening ett offer för melankoli, "victim of melancholy".²⁸ Bilden är ett slags vanitas, där insikten om alltings fåfänglighet är närvarande i till exempel urverket, men till skillnad från Fitzmaurice vill jag lägga större vikt vid lagerkransens roll. Fitzmaurice skriver att klänningen är svart och därför melankolisk, men färgen är svår att avgöra eftersom trycket är i svartvitt. Han menar att gardinerna gör rummet dunkelt, men keruberna kan också ha funktionen att dra undan tygerna för att släppa in ljus. Den lilla kronan som sitter på svaj kan tyda på förvirring.²⁹ Margaret Cavendishs blick och kontrollerade leende utstrålar emellertid ingen osäkerhet, utan ett självförtroende som hennes aristokratiska klasstillhörighet ger henne. När som helst kan hon klinga med klockan för att kalla på de personer i hennes närhet som tjänar henne.

Fitzmaurice ser den andra frontespisen, den som han kallar den lyckliga hustrun, som en kraftfull bild av Margaret Cavendish som mor och

maka.³⁰ I en senare artikel där han fokuserar på just denna frontespis, ändrar han sig en aning. Han håller fast vid idén om den lyckliga hustrun när frontespisen användes 1656, i första utgåvan av *Natures Pictures*, men menar att den kom att få en annan innebörd för Cavendish under 1660-talet. Den första innebörden av den lyckliga familjen kan dock redan från början ha varit en önskebild. Äktenskapet förblev barnlöst och relationen mellan Margaret Cavendish och William Cavendishs vuxna barn från ett tidigare äktenskap var inte utan problem. På bilden ser vi i vilket fall det äkta paret Cavendish på var sin stol, sida vid sida. De är lagerkransade och blickar lite distanserat ut över en grupp män och kvinnor som är involverade i en livlig konversation. Deltagarna sitter i en halvöppen cirkel nära en eldstad. Värmen får en av dem att öppna ett fönster. William Cavendish pekar lamt bort mot elden, men gesten förefaller bortkopplad från hans ansiktsuttryck. Vem pekar? Vem har den ledande rollen? Douglas Grant har noterat att skissen till frontespisen uppvisar en betydligt mer gestikulerande Margaret Cavendish, men han antar att hon, som för att understryka sin underordnade plats i familjestrukturen, ändrade detta.³¹ En annan, och i mitt tycke mer trovärdig, tolkning är att bilden anspelar på och vill skriva in sig i en berättartradition i Boccaccios, Chaucers eller Marguerite av Navarras anda.³² I en tillbakablick i förordet till den reviderade nyttgåvan av *Natures Pictures* (1671) skriver Cavendish att exiltillvaron i Antwerpen var orolig, men att hon hade försonat sig med tanken på att stanna kvar i staden. Hon ägnade sig åt att fantisera om vänner som samlades för att hålla varandra sällskap och berätta historier inom ramen för ett fritt akademiskt sammanhang.³³ Här är det Cavendish som leder samtalen och sätter upp reglerna för samtalens utformning, som att alla skulle få tala under fria former, oavsett utbildningsnivå eller kön:

In Winter cold, a Company was met,
Both Men and Women by the Fire were set,
At last they did agree (to pass the time)
That every one should tell a Tale in Rhyme.
The Women said, We no true Measure know;
Nor do our Rhymes in even Numbers go.
Why, said the Men, All Women's Tongues are free
To speak both out of time, and foolishly.
And, drawing Lots, the Chance fell on a Man,
Who having spit and blown his nose, began:³⁴

Tidigmoderna gester

Byt ut man mot kvinna i citatet ovan, och scenen skulle med all sannolikhet väcka uppseende. Enligt Norbert Elias utläggning i *Über den Prozess der Zivilisation* (1939) om vanan att spotta och snyta sig i det förmoderna Europa blev det knappast möjligt ens för en man att snyta sig bland människor under 1600-talet, om han inte hade fina broderade näsdukar

till hands och snöt sig med en gentlemans diskretion.³⁵ Man kan tänka sig att Cavendish utnyttjade gesten för att annonsera att den spottande mannens berättelse om ”den sörjande änkan” kunde vara lite ekivok. Det är dock svårt att tolka själva framställningen som särskilt låg, vulgär eller folklig, men kommentaren om spottet kan ha varit ett sätt för Cavendish att försöka skriva in sig i en mer burlesk berättelsetradition, i till exempel Chaucers efterföljd. Gesten blir i vilket fall bärare av en mening, som förmodligen var uppenbar för Cavendishs läsare, men som blir otydligare under historiens gång.

Vad är en gest? I *Nationalencyklopedin* förklaras att gester är kroppsrörelser som kan vara symboliska (uttryck för sociala konventioner), ikoniska (till exempel förtydligande av storlek genom att sträcka ut armarna) och indexikala (till exempel pekgesten eller att man rycker till av smärta). Det handlar om icke-språklig kommunikation mellan människor emellan.³⁶ Detta ickediskursiva utbyte är en produkt av sociala och kulturella skillnader, det håller de flesta med om, även om det har funnits (och finns) förespråkare för idén att vissa gester är universella och biologiskt betingade. Att få syn på gester i historien kan därför vara ett sätt att frilägga sociala ordningar och värdesystem, som just ger sig till känna genom olika kroppsrörelser och mimik. Inom den historiska forskning som varit intresserad av kulturella uttryck och mentaliteter har studiet av gester vuxit under de senaste årtiondena. Man har försökt att inte stanna vid etikettböckernas normerande anvisningar utan vill studera källor som beskriver faktiska beteenden, vilket har inneburit att historiker varit tvungna att rikta sökarljuset mot en stor grupp av varierande källor. Man vet aldrig var en beskrivning av en gest och reaktionerna på gesten kan dyka upp.³⁷ Gester kan exponera personliga stilar, identiteter och relationer, men avslöjar också hur sociala och kulturella förväntningar är inskrivna i våra kroppar och deras rörelsemönster. Om vi uppfattar tidigmoderna gester som maniererade, måste vi beakta att den bedömningen är gjord utifrån våra moderna föreställningar om vad som utgör en naturlig kroppsrörelse, vilka i sin tur hänger samman med moderna idéer om autenticitet och jagets konstitution. Hur framträder ett sant jag? Gester är performativa handlingar, som kan vara affirmativa eller subversiva. Genom gester kan därför sociala förändringar synliggöras och protester mot sakernas tillstånd mobiliseras. I historien har gesten ofta varit de fattigas enda vapen, vilket Michael J. Braddick och John Walter poängterar i ett temanummer av *Past and Present*: ”The politics of gesture. Historical perspectives”.³⁸ Att göra grimaser, räcka ut tungan, att ge någon fingret, släpa fötterna efter sig, stirra stint, inte ta av sig hatten eller moona åt en överordnad var gester som utnyttjades av dem som inte hade andra vapen, men som också innebar risker. Berättelser, bilder och annan dokumentation av denna typ av gester har dock gjort att man till exempel kan spåra politiska förskjutningar i det tidigmoderna Europa. Den högsta makten var

inte heller fri från gesternas politiska spel. När Charles I till exempel tog av sig hatten inför parlamentet 1642 var detta givetvis att visa underkastelse inför det engelska folket, men gesten kom för sent, och man kan nog anta att Charles I spelade falskt.³⁹

Vi läser ofta att världen var en teater för tidigmoderna européer, att *theatrum mundi* kan sägas vara barockens princip. Kanske är detta en kliché, men idén verkar ha präglat människors liv. Män och kvinnor talade med sina kroppar i 1600-talets England, skriver John Walter i artikeln ”Gesturing at authority. Deciphering the gestural codes of early modern England”, och de hade ett brett spektrum med ansiktsuttryck och kroppsrörelser att använda i olika sammanhang.⁴⁰ Walter menar att dessa slags scenanvisningar blev extra viktiga i en tid när traditionella sätt att organisera samhället sattes ifråga, konflikter blossade upp och spänningarna mellan klasser, kön och generationer växte. Gesterna hjälpte till att göra sociala anspråk och olika typer av avtal giltiga; som till exempel handslagetets nya roll som hälsning och överenskommelse.⁴¹ Specifika gester kom dessutom att börja förknippas med olika sociala identiteter och föreställningen om att gesterna dessutom motsvarade ett inre jag blev vanligare. I *The English Gentleman: Containing Sundry excellent Rules or exquisite Observations, tending to Directions of every Gentleman, of selecter ranke and qualitie; How to demeane or accomodate himselfe in the manage of publicke or private affairs* (1630) framstår målet för varje man att i det sociala och politiska livet iscensätta sin inre själsförfattning som, om man följde författaren Richard Braithwaits råd, motsvarade att spela ”his part on this Stage of Earth with honour”, det vill säga att uppvisa de dygder – moderation, ståndaktighet, flitighet och generositet – som anstod en gentleman.⁴² Anne Bryson, som har studerat tidigmoderna etikettböcker för män, menar att den effektiva representationen av en individuell stil dessutom framställdes i dessa handledningar som en nyckel till framgång och naturligt uppfattad auktoritet. Hon skriver att etikett och umgängesformer under tidigmodern tid sålunda förändrades från att i huvudsak ha varit något som hade att göra med generella regler för hur man skulle uppföra sig i vissa sociala situationer (särskilt bordskick), till att också handla om personlighet och förmågan att spela upp sig själv, sin status och hövlighet (*civility*) inför en publik.⁴³ Ett exempel på en sådan ny roll att spela i 1600-talets England är den experimentelle naturfilosofen (*the gentlemanly virtuoso*) som i brist på karriärmöjligheter vid hovet efter restaurationen 1660, kompenserade med att skapa nya identiteter som vetenskapens tjänare.⁴⁴ Detta skådespel gällde också kvinnor, även om de hade andra roller att spela. I en spridd handbok som Margaret Cavendish mycket väl kan ha blivit uppmanad att studera som ung, *The English Gentlewoman, drawne out of the full Body* (1631), råder Richard Braithwait sina kvinnliga läsare att tänka på sina liv som en föreställning där världen är en scen: ”Thinke how this World is your Stage, your Life an

Act.”⁴⁵ Inom hemmets väggar var detta en lätt sak för kvinnor. På denna privata teaterscen skulle små fromma akter till Guds ära spelas upp, men att uppträda offentligt, ”go into publick”, var förknippat med faror.⁴⁶ Risken att göra sig skyldig till okvinnligt beteende som att tala högt och att få i sig för många rusdrycker var överhängande. Braithwait vill inte förbjuda kvinnor att gå ut, men poängterar vikten av att röra sig och föra sig rätt. För kultiverade kvinnor (*gentlewomen*) skulle rörelserna framhäva försynthet, mildhet, kyskhet, fromhet, ödmjukhet och finkänslighet. Det överordnade målet var att bevara sin heder (*honour*) i klädstil, uppförande, omdöme, anständighet och förfining, och alltid inom spelrummet av tre möjliga sociala roller – jungfru, hustru och änka – som alla relaterades till familjelivet. ”You are Sovereignesses in your families” skriver Braithwait, men det handlar om en motsägelsefull suveränitet eftersom gesterna är bestämda i förväg. Kvinnor gör sig bäst med nedslagen blick, när de går med små steg, äter små tuggor, talar tyst.⁴⁷ Gester som implicerade självsäkerhet och egen kraft möttes med misstro i Braithwaits 1600-tal om de utfördes av en kvinna. Att sätta handen i sidan var definitivt inte passande, vilket Joaneath Spicer påpekar i en artikel om just armbågsgester i det tidigmoderna Europa:⁴⁸

Standards of female comportment called for restraint on the part of the ‘morally weaker’ sex, containment, the avoidance of anything suggestive of personal pride or self-possession. It would lack propriety to be so bold; and the gesture [att sätta handen i sidan] is otherwise rarely encountered except in allegories of Pride or Vanity such as cautionary images of Lady World or depictions of light company.⁴⁹

Var Margaret Cavendish medveten om detta när hon lät sig porträtteras med armbågen riktad mot åskådaren? Jag menar att det finns all anledning att tro det. I sina förord återkommer hon till den kritik som hennes publikationer utsätts för (eller som hon förutsätter att de kommer att utsättas för), men hon försvarar samtidigt sin rätt att författa vad hon vill och att publicera resultatet. Hon kan inte se att hennes texter, ”my poor harmless work”,⁵⁰ skulle skada någon. Cavendish skickade sina böcker till olika universitet och tillägnade dem de lärde vid dessa institutioner. I dedikationerna lyfter hon fram sig själv som en svag och obildad kvinna – ett retoriskt knep som vädjar efter sympatier och garantier om att hennes böcker inte skall begravas olästa? Men i nästan samma andetag kan hon skriva: ”I matter not the Censures of this Age, but am rather proud of them; for it shews that my Actions are more then [sic] ordinary.”⁵¹ Den spänning som finns mellan uttrycket i de olika frontespiserna finns alltså också i förorden. Cavendish är väl medveten om den rollbeskrivning som hennes könstillhörighet medger, men hon vill inte spela den rollen. Mot slutet av sitt liv (1671) skriver hon:

That my ambition of extraordinary Fame, is restless, and not ordinary, I cannot deny: and since all Heroick Actions, Publick Employments, as well Civil as Military, and Eloquent Pleadings, are deni'd my Sex in this Age, I may be excused for writing so much.⁵²

Armbågen

Armbågar provocerar. Att armbåga sig fram är okänsligt och streberaktigt, sätta armarna höfter fäst lite fjolligt. En person med vassa armbågar blir sällan populär, och en som bjuder med armbågen kan man inte lita på. Thomas Hobbes skriver i sin bok *The Whole Art of Rhetorick* (1681) att en böjd armbåge med handen på höften tyder på en person med stolt karaktär, något som i en retorisk situation kan användas både för och emot personen ifråga.⁵³ I antologin *A cultural history of gesture* (1991) berättar Keith Thomas om en medeltida bagare som blev bötfälld för att han hade satt handen i sidan när en äldre bagarmästare kom in i rummet där han befann sig.⁵⁴ Joaneath Spicer uppmärksammar, i sin intressanta artikel om "The Renaissance elbow" i nämnda antologi, Mick Jagers nonchalanta armbåge, en rockstjärnas medvetet rebelliska gest mot en tillknäppt manlighet.⁵⁵ I sin bok *The gendering of men, 1600–1750. Queer articulations* (2008) menar Thomas A. King att för män idag är gesten omedelbart förknippad med en "anachronistic aristocratic style of embodiment as the outward evidence of effeminate and sodomitical tendencies."⁵⁶

Under renässansen väckte emellertid en markerad armbåge associationer till maskulint ledarskap och pondus, ofta kopplat till virila dygder, djärvhet och militära bragder. King menar att gesten att sätta handen i sidan (*the arm akimbo*) blev ett sätt för renässansens monarker och adelsmän att manifestera suveränitet och maktbefogenheter.⁵⁷ Med stöd i en stor mängd konstverk visar Spicer att armbågens betydelse, det vill säga att uttrycka och kommunicera en viss typ av modern aggressiv manlighet i det tidigmoderna Europa, från Italien till Nederländerna, ganska snart spreds till andra samhällsgrupper. Hon skriver att manliga armbågar blev allt påtagligare och att den europeiska konstscenen mellan 1500 och 1650 "experienced an explosion of male elbows".⁵⁸ Det började med att armbågs gesten i ett tidigt idealiserat renässansmåleri blev en bild för en soldat som efter väl uträttat värv, eller i beredskap för nästa insats, stod stadigt och aplomb med spjutet i ena handen och den andra handen fäst på höften. Snart införlivades emellertid armbågen i ett mer realistiskt måleri och en repertoar av gester för porträtterade män som ville framhäva aktivt ledarskap, självsäkerhet och kontroll. Ofta var de civila män förklädda till militärer – ett oärligt beteende menade Erasmus av Rotterdam, som kommenterade just posen med armbågen i sin *De civilitate morum puerilium* (1532).⁵⁹ Men trots att Erasmus var inflytelserik på många sätt, kunde han inte rå på armbågarnas framfart. Den tidigmoderna konsten

är full av män med maktambitioner inom såväl det civila som det militära, med armbågar som ramar in motivet (och därmed utmäter ett revir). Eller så framställs männen med böjd armbåge och handen på höften [Fig. 4]. Anthony van Dyck valde att porträttera Charles I och män ur den engelska aristokratin på detta sätt. I de holländska miliserna inkorporeerade standarbärarna posen i sin identitet som sina städers välgörare och försvarare. I de porträtt av manliga grupper och sällskap som var så populära i synnerhet i Holland, avslöjar armbågarna den interna maktstrukturen.⁶⁰ Äkta män lät sig porträtteras med armbågsgesten bredvid sina fruar, som i sin tur lät händerna vila knäppta över magen och med en blomma, barn, solfjäder eller andaktsbok i handen. Bröllopsporträtten underströk sålunda en genusordning som föreskrev att maken var familjens stadige ledare, medan hustruns dygd var lydnad.⁶¹

Spicer tycker sig dock se att det från och med 1650-talet finns en tendens att porträttera kvinnor, i synnerhet i Holland, med ett litet friare rörelsemönster – alltså ungefär vid den tidpunkt som Cavendishs frontespiser framställs.⁶² Den ambition som Cavendish ger uttryck för i citatet ovan passar sålunda väl ihop med den innebörd som armbågen hade för standarbärare, kungar, makar och mäktiga män i allmänhet. Genom att sätta handen i sidan kunde hon utnyttja gesten såväl affirmativt som subversivt. Att Cavendish var allvarlig i sitt uppsåt med att försöka skapa sig ett odödligt rykte, helst genom heroiska handlingar (*heroic actions*), går inte att betvivla. Samtidigt är hennes texter fulla av ironiska och humoristiska kommentarer. Som till exempel när hon, i förordet till *Observations*, besvarar anklagelserna om att det måste vara något fel på henne. Att hon som kvinna envisas med att skriva den ena boken efter den andra och därtill publicera dem kan inte tolkas på annat sätt än som tecken på sjukdom:

Let them [kritikerna] give it [Cavendishs litterära och filosofiska arbete] what name they please; yet of this I am sure, that if much writing be a disease, then the best philosophers, both moral and natural, as also the best divines, lawyers, physicians, poets, historians, orators, mathematicians, chemist, and many more have been grievously sick: Seneca, Pliny, Aristotle, Cicero, Tacitus, Plutarch, Euclid, Homer, Virgil, Ovid, St. Augustine, St. Ambrose, Scotus, Hippocrates, Galen, Paracelsus, and hundreds more, have been at death's door with the disease of writing.⁶³

Linda Sarasohn menar att just denna satiriska ådra var fruktad bland de manliga naturfilosofen och författare Cavendish tog strid mot.⁶⁴ I sina böcker gick hon hårt åt den filosof som inte begrundade kunskapens praktiska användbarhet. Satiren i *The Blazing World* (1666) över naturfilosoferna vid Royal Society handlar till stor del om att problematisera nyttan av den kunskap som sällskapets konster frambringar.⁶⁵ Och ändå strävade hon själv efter de hjältemodiga bragder som var tillgängliga för



Fig. 4. Johannes Cornelisz Verspronck. Porträtt av Andries Stilte, 1640. Originalet finns på Columbus Museum of Art, Ohio. (Bild från Wikipedia commons.)

män på vetenskapens och litteraturens fält. Frontespisen kan därför ha varit ett sätt att både ta till sig en manlig gest och att driva med den.

King gör en poäng av den böjda armbågens aristokratiska hemhörighet; den tillhörde en kropp vid hovet (*the courtly body*) under tidigmodern tid. En böjd armbåge och en hand på höften utstrålade en livsstil som knöt an till Baldassare Castigliones inflytelserika idé om *sprezzatura* i boken om hovmannen, *Il Cortegiano* (1528), vilket var ett slags bohemisk nonchalans som i sin fulländning innebar att man tog lätt på livet och försvarade en hållning som inte hade den omedelbara nyttan för ögonen. Samtidigt var denne sorglöse hovman väl förtrogen med det sociala spelets regler och visste vilka drag som gynnade honom och hovet som helhet bäst. Han pekar också på att gester att sätta handen i sidan under 1700-talet blev utmärkande för ett slags aristokratiskt motstånd mot en framväxande *bourgeoisie* som präglades av ett puritanskt manlighetsideal, för vilket de yviga gesterna var förbjudna. Så småningom kom gester att införlivas i manliga homosexuellas repertoar av kroppsrörelser, som en markering av identitet och motstånd.⁶⁶ Den krökta armen är inte straight. Även i detta avseende kan Cavendishs armbåge förstås. Hon tillhörde en aristokrati vars legitimitet sattes i fråga under hennes levnad. Visserligen uttrycker hon sig kritiskt om hovets sprättar med sina ”Antick Postures [...] Mimick Gestures, and Affected Pace”, men politiskt kom Cavendish att tillhöra den absoluta monarkins trognaste anhängare, vilket gör att armbågsgersten och hela frontespisens teatrala inramning kan ses som ett rojalistiskt stöd.⁶⁷ Hennes intervention på den filosofiska och litterära scenen må ha undergrävt den patriarkala ordningen i sin förlängning, men Cavendish såg sig inte primärt som del av ett undertryckt kvinnokollektiv. Hon var visserligen klarsynt när det gällde de begränsade möjligheter och höga hinder som kvinnor mötte i hennes tid, men hennes klasstillhörighet och begär efter egen upprättelse i kraft av sitt adelskap var starkare.⁶⁸ Hon var därför inte heller rädd för att uppträda på ett sätt som många uppfattade som excentriskt och gränslöst. I ett av förorden till *Observations* skriver hon med tydlig armbågsböjning:

I am as ambitious of finding out the truth of nature, as an honourable dueler is of gaining fame and repute, for he will fight with none but an honourable and valiant opposite, so am I resolved to argue with none but those which have the renown of being famous and subtle philosophers; and therefore as I have had the courage to argue heretofore with some famous and eminent writers in speculative philosophy [...] also upon some of our modern experimental and dioptrical writers. They will perhaps think of me an inconsiderable opposite, because I am not of their sex, and therefore strive to hit my opinions with a side-stroke, rather covertly, than openly and directly.⁶⁹

Cavendish vill framträda som ambitiös, modig och beslutsam. Hon vill att hennes inre heroiska kvaliteter skall uppenbaras i de gester hon utför

som tänkare och författare, men hon inser att hennes könstillhörighet försvårar det självpålagda uppdraget att utmana sin samtids intellektuella. Hon hoppas ändå på en rättvis kamp, fast i ett annat förord till samma bok står det att det nog är eftervärlden som kommer att ge henne den, i ”an age where she [det vill säga Cavendishs filosofi] will be more regarded, than she is in this.”⁷⁰ I litteraturen om och i forskningen kring Cavendish har intresset, allt sedan Samuel Pepys beskrev hennes besök i London och Royal Society 1667, ofta varit att återge just det extravaganta och lätt galna i hennes gester.⁷¹ Man kan fortfarande stöta på öknamnet Mad Madge, som vore det ett oproblematiskt tillmäle. Denna inställning har i sin tur spillt över på uppfattningen om hennes texter och bidrag till idéhistorien.

Fria viljan

Frontespisens dikt uppmanar oss att betrakta författarens själs avbild, omdöme och intellekt: ”View her Soul’s Picture, Judgment, witt:” Vad är det vi ser? Som jag beskrev inledningsvis framställer frontespisen Cavendish stående i en nisch under ett snäckformat tak. Hon är iklädd en tunikalik klänning, har tunna sandaler på fötterna och håller ena handen på höften, med armbågen riktad rakt mot åskådaren. Hon har en liten krona på svaj, utsläppt hår och pärlor runt halsen. Hennes gestalt är inramad av ymnighetshorn och korintiska kapitäl ur vilka frukter väller av olika slag. Athena flankerar hennes högra sida, med medusaskölden i ena handen och en lans i den andra. Apollon står på Cavendishs vänstra sida. Kopplingen till både det klassiska arvet och renässansens bildspråk är sålunda påfallande. Det är eventuellt för långsökt att tänka på skönhetsens antika gudinna, men snäckformationen över Cavendishs huvud ger associationer till Botticellis kända målning *Venus födelse*, en målning som van Diepenbeeck med stor sannolikhet hade sett på sin resa i Italien. Det finns likheter med hur Cavendish håller sin högra hand om klänningstyget och hur Venus håller sitt långa hår. Skönheten är dessutom något som framhålls i dikten, och även om Cavendish ville bli uppmärksammas för sin mentala kapacitet, var det nog svårt för henne som kvinna att inte låta denna förmåga relateras till de yttre behagen. I Thomas Hobbes översättning av Aristoteles retorik (1637), som Cavendish måste ha haft tillgång till, står att ”[t]he vertues commonly respected in Women, are of the *body*, Beauty and Stature; Of the *mind* Temperance and Housewiferie without sordidness”.⁷² Cavendish kände sig eventuellt tvungen att kompensera sina brister som måttfull hushållerska med skönhet och grace. I dedikationen till sin make i *CCXI Sociable Letters* (1664) tackar hon honom för att han inte har tvingat henne att utföra ”such Works as Ladies use to pass their Time withall [...] Needle-works, Spinning-works, Perserving-works, as also Baking, and Cooking, as making Cakes, Pyes, Puddings, and the

like, all which I am ignorant of".⁷³ Att Cavendish lät sig placeras i ett sammanhang med både Athena och Apollon (eller Minerva och Apollo) är inte märkligt. Hon lyfter inte fram dessa gestalter i sina texter, men genom att göra sig till Athenas allierade i frontespisen kunde Cavendish göra anspråk på att vara rustad både själsligt och fysiskt för heroiska bragder på det filosofiska och litterära fältet. Hon kunde också åberopa Athenas beskydd av konstskicklighet och kunskapens praktiska nytta. Apollon, med lyra och lagerkrans, skapar en koppling till Cavendishs skaparförmåga och lyriska kapacitet, och det går att se en möjlig parallell till vanitas-motivet i frontespisen det ensamma geniet i Apollons underförstådda uppmaning om självkänedom och måttfullhet. Även om konstellationen inte är uppseendeväckande, skapar paret ändå en manifestation av Cavendishs vilja att förena förnuft (*reason*) och fantasi (*fancy*) i sitt tänkande och i sina texter.

I inledningen nämndes Cesare Ripas *Iconologia* (1596), i synnerhet de italienska utgåvorna från början av 1600-talet där emblemen ramas in av ornamenterade kolonner. Mycket talar för att min association inte var felaktig. Med all sannolikhet konsulterade Diepenbeeck under utformningen av Cavendishs frontespiser de editioner av Ripas verk som fanns tillgängliga på hans arbetsplats Plantins tryckeri i Antwerpen, i synnerhet utgåvan från Rom (1603).⁷⁴ Ripas samling av emblem utgjorde en ofta åberopad och pålitlig referens under tidigmodern tid när man ville skapa symboliska representationer inom konsten, litteraturen och dramatiken.⁷⁵ "The period was steeped in emblems and emblematic art", som Mindele Anne Treip har uttryckt det.⁷⁶ Emblemen, som består av dels en lätt gåtfull bild och dels en förklarande bildtext, talar med ett slags tyst retorik genom gester, uttryck och specifika bildelement som alla är betydelsebärande. Oftast bildar de ett tecken för en moralisk situation, en mänsklig karaktär eller ett begrepp, som användaren kan iscensätta på olika sätt. Treip påpekar att emblemen ofta har en tredimensionell kvalitet som gör att de framstår som ett slags teatrala tablåer, med figurer som är på väg att framföra en gåta som mottagaren i sin tur får i uppgift att tyda. Här är bildtexterna inte alltid behjälpliga, eftersom de snarare är deskriptiva än förklarande. För en någorlunda bildad person på 1600-talet var det naturligt att tolka konstverk eller bild genom emblematikens lins, som tillsammans med kännedomen om den litterära och visuella traditionen gick att foga samman till ett meningsfullt budskap.

Avslutningsvis vill jag, i linje med Fitzmaurices namngivning av två av frontespiserna, ge frontespisen med armbågen ett namn: den fria viljan (*libero arbitrio*). I *Iconologia* är emblemet den fria viljan representerad av en elegant yngling med klädsel som skiftar i färg. [Fig. 5] Figuren har en krona på huvudet och en spira i högra handen; två saker som markerar suveränitet och den mänskliga kapaciteten att fatta egna beslut. I den italienska bildtexten från 1603 åberopas både Aristoteles och Thomas av



huomini molto perfetti, & varij, e diuersi trà di loro circa l'electione de modi, e vie d'arriuare à quella meta.

Si dipinge giouane richiedendosi al libero arbitrio l'vso della discretione, la quale tosto che è venuta nell'huomo, fà ch'egli si disponga à conseguire il suo fine con i mezzi li quali si conuengono allo stato, & alla conditione sua.

L'habito Regio, lo scettro, & la corona sono per significare la sua potestà di voler assolutamente quello che più assolutamente gli piace.

Li diuersi colori nell'habito sono per dimostrare l'indeterminatione sua potendo come s'è detto per diuersi mezzi operare.

La lettera Greca Y si aggiunge allo scettro, per dinotare quella sentenza di Pitagora Filosofo famoso con essa dichiarò che la vita humana haueua

Fig. 5. Emblemet *libero arbitrio* ur Cesare Ripa, *Iconologia* (Rom, 1603). (Bild från Bergamo universitets databas över Ripa: <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/index.html>.)

Aquino som auktoriteter i frågan om människans fria val som moralens förutsättning. Den skiftande färgen på kläderna antyder dock att besluten inte är fattade ännu. Ett litet Y alldeles ovanför spiran visar att emblemet figur befinner sig inför en valsituation. Det är Pythagoras berömda bokstav som pekar ut det mänskliga livets två möjliga vägar: dygdens eller lastens; rätt eller fel; rakt eller krokigt; ljus eller mörker; etc. Hur vet vi att vi har valt rätt? I sin tolkning av emblemet menar Treip att vi inte kan veta, det är endast Gud som har svaret. Det är därför som figuren vänder huvudet bort från Y:et. Det kan ligga något i denna läsning, men den italienska bildtexten från 1603 föreslår en tolkning som snarare knyter an till renässansens idé om människan som har frihet att välja en säker väg mot framgång och lycka. Figurens böjda armbåge och hand på höften talar för detta sätt att förstå emblemet. Treip påpekar att emblemet den fria viljan uppvisar en kontinuitet i de olika utgåvorna som andra emblem inte gör. Hon uppmärksammar dock inte att just den böjda armbågen och handen på höften utgör en väsentlig aspekt av denna kontinuitet. I bildtexten står inget om handen på höften, men illustratörerna verkar ha kopplat kroppsrörelsen till den fria viljans uttryck. I de övriga emblemen förekommer

mycket sällan armbågsgesten. En möjlig tolkning till varför är att armbågen utlovar en säkerhet för dem som vågar se friheten att välja som ett privilegium, såsom renässansfilosofen Pico skriver: "Let a certain holy ambition invade our souls, so that, not content with the mediocre, we shall pant after the highest and (since we may if we wish) toil with all our strength to obtain it".⁷⁷ Inom en emblematisk tolkningsram skulle Cavendishs frontespis med armbågen kunna förstås som en version av den fria viljan, vilket skulle passa väl in med de begär och de anspråk som Cavendish ger uttryck för i sina förord. Kronan har hon på huvudet, spirorna håller Athena och Apollon. Färgen på hennes kläder är skiftande, men hon står stadigt med handen i sidan som för att visa omvärlden att hon vet vilken väg hon har valt och att hon har rätt att gå den.

Summary

What's in an elbow? The signification of the frontispieces in Margaret Cavendish's books. By Cecilia Rosengren. Margaret Cavendish was one of the most prolific female writers of the 17th century. She published thirteen books during her productive life, encompassing natural philosophy, poetry, drama, orations, essays, historical narrations and letters. As an intellectual woman in a time when this was much considered an oxymoron, she needed to justify her intervention in the learned world. One way of doing this was through numerous peritexts, in line with the concept of Gérard Genette. Hence all her books are introduced with explanatory forewords, dedications and authorial remarks. Furthermore she added frontispieces to her publications. Three frontispieces were made by the artist Abraham van Diepenbeek during her and her husband's exile in Antwerpen in the 1650s. These show Cavendish in three different settings, which some scholars want to interpret as her desire to appear either as a lonely genius, or as a happy wife. In the article I want to debate this interpretation, by focusing on the third frontispiece in which Cavendish is portrayed with an arm akimbo and which is the most frequently used in her books. Placing the picture in the context of an early modern pictorial tradition of emblems as well as in the context of the Renaissance concept of man, I try to show that Cavendish was well aware of the controversial in publishing her work, but also how she with a good portion of humour insisted on her right to do so.

Noter

1. Se t.ex. Douglas Grant: *Margaret the First. A biography of Margaret Cavendish Duchess of Newcastle (1623–1673)* (London, 1957), 142–143, 151–152; Emma L. E.

Rees: *Margaret Cavendish. Gender, genre, exile* (Manchester, 2006), 31–32.

2. Vid Università di Bergamo har en forskargrupp digitaliserat Cesare Ripas *Icono-*

logia i en öppen databas, så att det är lätt att jämföra emblemens utformning i olika utgåvor med varandra: <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/> (senast besökt 2012-06-16). För den engelska utgåvan *Iconologia or Morall Emblems* (1709), se: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm> (senast besökt 2012-06-16).

3. Tack till Sigrid Schottenius Cullhed som gjorde mig uppmärksam på hur sibyllor porträtterades under renässansen. Se hennes doktorsavhandling *Proba the prophet. Studies in the Christian Virgilian cento of Faltonia Betitia Proba* (Göteborg, 2012).

4. En sökning gjord via Göteborgs universitetsbiblioteks databas (gjord 2012-06-17) visade att bara under det senaste året (2011-2012) har åtminstone 65 tidskriftsartiklar, 4 böcker, 11 tidningsartiklar och 24 avhandlingar/examensarbeten skrivits om Margaret Cavendish. På The International Margaret Cavendish Society länkas senaste forskning, se: <http://internationalmargaretcavendishsociety.org/>.

5. Jacqueline Broad menar att majoriteten av kvinnliga filosofer under 1600-talet delade en ambivalent och kritisk hållning till Descartes läror. Se hennes *Women philosophers of the seventeenth century* (Cambridge, 2002), 4f. Margaret Cavendish positionerar sig på det filosofiska fältet i *Philosophical letters: or, Modest reflections upon some opinions in natural philosophy maintained By several famous and learned authors of this age, expressed by the ways of letters* (London, 1664), i vilken hon redovisar sin läsning av Descartes, Hobbes, Van Helmont m.fl.

6. Margaret Cavendish: *The description of a new world, called The blazing world* (1666), ur Susan James (red.): *Political writings* (Cambridge, 2003), 63. För ett tydligt ställningstagande i frågan om materiell och immateriell substans se även appendix till första delen av Margaret Cavendish: *Grounds of natural philosophy* (London, 1668), 237ff. För en noggrann genomlysning av Cavendishs naturfilosofi, se Lisa T. Sarasohn: *The natural philosophy of Margaret Cavendish. Reason and fancy during the scientific revolution* (Baltimore, 2010).

7. Margaret Cavendish: *Observations upon experimental philosophy* (1666), Eileen O'Neill (red.) (Cambridge, 2001), 14.

8. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, 15-17; 46-48; 215-219.

9. Cavendish: *The blazing world*, 5-6.

10. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, 8-9.

11. Margaret Cavendish: *Philosophical fancies* (London, 1653), b3.

12. Jag måste erkänna att jag själv har fallit i fällan. I min bok om Anne Conway resonerade jag kring olika tidigmoderna kvinnors försök att etablera sig som legitima röster i den filosofiska diskussionen, och kom fram till att Margaret Cavendish lyckades sämre än andra. Se Cecilia Rosengren: *Conway. Naturfilosofi och kvinnliga tänkare i barockens tidevarv* (Göteborg, 2009), 117ff. I en bemärkelse tror jag dock fortfarande att detta stämmer, för eftersom Cavendish inte ville anpassa sig till spelets regler fick hon knappast något erkännande i sin samtid. För att förstå Cavendish intervention är det emellertid mer fruktbart att flytta fokus från Cavendishs påstådda stolerier och märkvärdiga klädstil till hennes ambition att skapa en plats för kvinnliga talare i politik, kultur och vetenskap. Se t.ex. Emma L. E. Rees: *Margaret Cavendish. Gender, genre, exile* (Manchester 2006) om hur Cavendish på ett innovativt laddar sina verk med politiskt gods. Rees driver tesen att Cavendish levde i ett slags trefaldig exil, "triple exile", som präglade hennes liv, tänkande och agerande: 1. Som kvinnlig författare i en manlig lärd värld. 2. Som hustru till en landsförrädare på flykt och därför med en rättsligt och ekonomiskt osäker status, trots att hon tillhörde den högre aristokratin. 3. Som en försvarare av dramatiska genrer och teatrala utspel; ett slags subversiv demonstration i en tid då teatrar i England var förbjudna. Rees skriver att Cavendish inte ville underkasta sig dessa exilers villkor, utan skapade en egen persona genom att skriva och låta publicera sina texter.

13. Nyanserade och intressanta längre studier om Cavendish tycker jag att följande är: Lisa T. Sarasohn: *The natural philosophy of Margaret Cavendish. Reason and fancy during the scientific revolution* (Baltimore, 2010); Emma L. E. Rees: *Margaret Cavendish. Gender, genre, exile* (Manchester, 2006); Anna Battigelli: *Margaret Cavendish and the exiles of the mind* (Kentucky, 1998). Artiklarna i Stephen Clucas (red.): *A princely*

brave woman. Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle (Aldershot, 2003), ger olika inblickar i Cavendishs författarskap. Jacqueline Broads studier av Cavendish som filosof är också mycket givande. Se Jacqueline Broad: *Women philosophers of the seventeenth century* (Cambridge, 2002), 35–64; Jacqueline Broad & Karen Green: *A history of women's political thought in Europe, 1400–1700* (Cambridge, 2009), 199–224; Jacqueline Broad: "Is Margaret Cavendish worthy of study today", *Studies in history and philosophy of science*, 42 (2011), 457–461.

14. I CCXI *Sociable letters* (London, 1664) berättar Cavendish om sin vana att redan under barndomen skriva s.k. "baby-books", 266ff.

15. Se William Cavendish: *La methode et inuention nouvelle de dresser les cheuaux* (Antwerpen, 1658). Boken om en ny ridkonst och naturlig dressyr är rikt illustrerad av Abraham van Diepenbeeck. Den kom ut i såväl fransk (1658) som engelsk upplaga (1667). Ett fint exemplar finns att beundra via Bolognas universitets databas: <http://amshistorica.unibo.it/54> (senast besökt 2012-06-08). Om Diepenbeeck se *Le dictionnaire des peintres belges du XVIe siècle à nos jours* (Bryssel, 1995), 1053. Diepenbeeck var influerad av Peter Paul Rubens, men var inte hans lärjunge, länge blev hans målningar dock attribuerade till Rubens. Rubens figurerar i paret Cavendishs historia, eftersom de fick hyra Rubens hus av hans änka under sin tid i Antwerpen.

16. James Fitzmaurice: "Fancy and the family. Self-characterizations of Margaret Cavendish" i *Huntington library quarterly*, 53:3 (1990), 202.

17. I databasen Early English books online (EEBO) återfinns frontespisen med armbågen i dessa böcker: *Poems and fancies* (1653), *The worlds olio* (1655), *Playes* (1662), *Poems, or Several fancies in verse with animal parliament in prose* (1668), *Plays, never before printed* (1668), *Natures pictures, drawn by fancies pencil to life* (1671).

18. Inga Elmquist Söderlund: *Taking possession of astronomy. Frontespices and illustrated title pages in 17th-century books on astronomy* (Stockholm, 2010), 105.

19. Elmquist Söderlund: *Taking possession of astronomy*, 87f, 273f.

20. Gérard Genette: *Seuils* (Paris, 1987).

Boken finns i engelsk översättning (Jane E. Lewin) under rubriken: *Paratexts. Thresholds of interpretation* (Cambridge, 1997). Genettes detaljrika genomgång omfattar inte frontespiser eller andra illustrationer, vilket han förklarar med bristande kompetens. Se sidorna 405–406 i den engelska utgåvan.

21. Rees är inne på liknande tankegångar. Se Rees: *Margaret Cavendish*, 26ff.

22. För flera av sina böcker anlitate Cavendish samma boktryckeri som Royal Society i London: John Martin och James Allestrye. Enligt Marta Straznicky hade Cavendish direktkontakt med boktryckarna från 1660, och kunde därför påverka processen och utformningen. För sina sena böcker anlitate Cavendish den kvinnliga boktryckaren Anne Maxwell i London. Se Marta Straznicky: *Privacy, playreading, and women's closet drama, 1550–1700* (Cambridge, 2004), 145.

23. Margaret Cavendish: *The life of the thrice noble, high and puissant prince William Cavendish* (London, 1667), ur dedikationen "To his grace the Duke of Newcastle", opag.

24. Richard Brathwait: *The English gentlewoman, draune out of the full body* (London, 1631), 90.

25. Cavendish: *Natures pictures, drawn by fancies pencil to life*, a 2f.

26. Fitzmaurice: "Fancy and the family. Self-characterizations of Margaret Cavendish", 203. I en annan artikel skriver James Fitzmaurice att Cavendish ser ut som en grekisk gudinna, men säger inget mer om frontespisen, som han verkar tycka är ganska ointressant. Se James Fitzmaurice: "Front matter and the physical make-up of Natures Pictures" i *Women's writing*, 4:3 (1997), 354.

27. Cavendish: *Philosophical fancies*, 78.

28. Fitzmaurice: "Front matter and the physical make-up of Natures Pictures", 354.

29. Tanken går till figurens märkliga krona i emblemet fantasin ("immaginazione") i Ripas *Iconologia*, som kan betyda att huvudet är fullt av intryck, oro och berättelser som måste få utlopp. Se: http://lartte.sns.it/ripa/Iconologia_db/dettagli_lettera.php?id=i#immaginazione (senast besökt 2012-06-17).

30. Fitzmaurice: "Fancy and the family. Self-characterizations of Margaret Cavendish", 203.

31. Grant: *Margaret the First*, 152.

32. Vilket också Fitzmaurice föreslår i sin artikel från 1997: "Front matter and the physical make-up of Natures Pictures", 356, 364.

33. Utan att vilja övertolka bilden vill jag ändå påpeka att den pose som Cavendish intar, kroppens vridning och typen av stol påminner om Ripas emblem över akademien, i synnerhet den bild som finns i Amsterdams utgåvan från 1644. Se: http://lartte.sns.it/ripa/Iconologia_db/dettagli_lettera.php?id=a#accademia (senast besökt 2012-06-17).

34. Margaret Cavendish: *Natures pictures* (London, 1671), 2.

35. Norbert Elias: *Sedernas historia* (Stockholm, 1989), 242-261.

36. Jens Allwood: "Gest", *Nationalem-cyklopedin* http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/gest_ (2012-06-10)

37. Se t.ex. temanumret Michael J. Braddick (red.): "The politics of gesture: historical perspective", *Past and Present* 203: suppl. 4 (2009), i synnerhet Michael J. Braddicks egen artikel "Introduction. The politics of gesture", samt John Walters artikel "Gesturing at authority. Deciphering the gestural code of early modern England". Se också Jan Bremmer & Herman Roodenburg (red.): *A cultural history of gesture. From antiquity to the present day* (Oxford, 1991), samt Lucy Gent & Nigel Llewellyn (red.): *Renaissance bodies. The human figure in English culture c. 1540-1660* (London, 1990), i synnerhet Anna Brysons artikel "The rhetoric of status. Gesture, demeanour and the image of the gentleman in sixteenth- and seventeenth-century England", 136-153.

38. Braddick: "Introduction. The politics of gesture", 28; Walter: "Gesturing at authority", 113.

39. Braddick: "Introduction. The politics of gesture", 30f.

40. Walter: "Gesturing at authority", 100 ff.

41. Herman Roodenburg: "The 'hand of friendship'. Shaking hands and other gestures in the Dutch Republic" i Bremmer & Roodenburg (red.): *A cultural history of gesture*, 152-189.

42. Richard Braithwait: *The English gentleman. Containing sundry excellent rules or exquisite observations, tending to directions of every gentleman, of selecter ranke and*

qualitie; How to demeane or accomodate himselfe in the manage of publicke or private affairs (London, 1630), se sista kapitlet om karaktären hos en gentleman, 457 ff.

43. Bryson: "The rhetoric of status", 140, 142, 144, 147.

44. Thomas A. King: *The gendering of men, 1600-1750. Queer articulations* (Madison, 2008), 92.

45. Brathwait: *The English gentlewoman*, 25.

46. Brathwait: *The English gentlewoman*, 48f.

47. Brathwait: *The English gentlewoman*, 205. För en nyanserad översikt över kvinnors villkor i tidigmodern tid se Merry E. Wiesner-Hanks: *Women and gender in early modern Europe* (Cambridge, 2011).

48. Keith Thomas: "Introduction" i Bremmer & Roodenburg (red.): *A cultural history of gesture*, 8.

49. Joaneath Spicer: "The Renaissance elbow" i Bremmer & Roodenburg (red.): *A cultural history of gesture*, 100.

50. Margaret Cavendish: *Orations of divers sorts. Accomodated to divers Places* (1662) ur Susan James (red.): *Political writings*, (Cambridge 2003), "To the readers of my work", 117.

51. Margaret Cavendish: *The life of the thrice noble, high and puissant prince William Cavendish* (London, 1667), ur dedikationen "To his grace the Duke of Newcastle", opag.

52. Cavendish: *Natures pictures*, "The preface", opag.

53. Thomas Hobbes: *The whole art of rhetoricke* (London, 1681), 126.

54. Thomas: "Introduction", 10.

55. Spicer: "The Renaissance elbow", 84-128.

56. King: *The gendering of men*, 50.

57. King: *The gendering of men*, 47ff.

58. Spicer: "The Renaissance elbow", 86.

59. Spicer förtydligar Erasmus hållning och illustrerar den med Pontormos porträtt av den unge hertig Cosimo I av Medici, som spelar schweizisk hillebardiär med handen i sidan. Se Spicer: "The Renaissance elbow", 93f.

60. Bland alla Spicers exempel: Johannes Cornelisz Versproncks *Porträtt av Andrijs Stille som standarbärare* (1640); Rembandts *Standarbärare som landsknekt* (1636); Evert van der Maes *Standarbärare* (1617); Frans

Hals *St Georges kompani* (1616); För en konstnärlig och kritisk bearbetning av dessa armbågsviftande standardbärare, se Peter Greenaways film om Rembrandts målning *Nattvakten* (1642) – *Nightwatching* (2007).

61. Spicer: "The Renaissance elbow", 110. Bland exemplen: Frans Hals *Oidentifierad man och hustru* (ca 1650); Gabriel Metsu, *Borgmästare Dr Gillis Valkeniers familj* (ca 1657).

62. Spicer: "The Renaissance elbow", 112. Det finns några fåtal kvinnor ur de högre samhällsskikten som har porträtterats med armbågen i vinkel: Jacob Adriaensz Backers porträtt av Geertruida Hasselaer (1645); Paul van Somers porträtt av Anna av Danmark i jaktklädsel (1617); Marcus Gheeraerts målning av en okänd kvinna i orientalisk jaktklädsel (ca 1600). Myten om Artemis kan vara en fruktbar ingång i de senast nämnda verken.

63. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, "The preface to the ensuing treaties", 7.

64. Lisa Sarasohn: *The natural philosophy of Margaret Cavendish*, 196f. För en nyläsning av Cavendishs verk se också Mihoku Suzuki: "Margaret Cavendish and the female satirist" i *Studies in English literature 1500–1700*, 37 (1997), 483–500. Suzuki ser Cavendishs dramatik som uttryck för ett slags ny genre – satirisk mix – genom vilket en kritik av normer och försanthållanden kan sättas i spel.

65. Sarasohn: *The natural philosophy of Margaret Cavendish*, särskilt 149–172.

66. King: *The gendering of men*, 47ff.

67. Beskrivningen av hovspråttarna finns i en av dikterna i peritexterna till Margaret Cavendish: *CCXI Sociable letters* (London, 1664), opag. En parallell koppling gör Marta Stratznicky: *Privacy, playreading, and women's closet drama 1550–1700* (Cambridge, 2004), 67–90. Hon menar att Cavendish agerade politiskt för rojalisternas räk-

ning genom att skriva dramatik i en tid då teatrarna förbjöds.

68. Se t.ex. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, "To the reader", 11.

69. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, "The preface to the ensuing treaties", 10.

70. Cavendish: *Observations upon experimental philosophy*, "To the reader", 13.

71. Se t.ex. Grant: *Margaret the First*, 15–26.

72. Aristotle: *Rhetoric*, Thomas Hobbes (övers.), (London, 1637), I:5:2, 14.

73. Cavendish: *CCXI Sociable letters*, dedikation till William Cavendish, opag.

74. En sökning i databasen på Plantin-Moretus/Prentenkabinet i Antwerpen ger vid handen att det fanns åtminstone tre utgåvor av Ripas *Iconologia* från före 1648 på tryckeriet (Rom 1603, Amsterdam 1644 och Paris 1644) Se: <http://museumplantinmoretus.be/eCache/MFN/30/05/437.html> (senast besökt 2012-06-17)

75. Jag bygger min framställning av Ripa och emblematiken på följande texter: Mindele Anne Treip: "Reason is also choice". The emblematics of free will in *Paradise lost*", *Studies in English Literature, 1500–1900*, 31:1 (1991), 147–177; Wolfgang Harms: "The authority of the emblem", *Emblematika*, 5:1 (1991), 3–29; Mikkel Bogh: "Figuren og navnet i det barokke emblem", *Ny Poetik*, 7 (1997), 34–47.

76. Treip: "Reason is also choice", 153. Bogh: "Figuren og navnet i det barokke emblem", 36, skriver: "Det er ikke for meget sagt, at de europeiske bogmarknad i løbet af 15- og 16- og 1700-tallet blev oversvømmet af emblem-udgivelser."

77. Pico, "On the dignity of man" (1486) ur Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller & John Herman Randall (red.): *The Renaissance philosophy of man* (Chicago & London, 1948), 227.