

## TINGET I DIG

### Fasa och förundran i den fantastiska novellen

Den fantastiska berättelsen gillar det korta formatet. Till viss mån skulle man kunna hävda att den gränsupplevelse som är grundläggande för den fantastiska berättelsen – det liminala tillstånd som i Tzvetan Todorovs inflytelserika analys beskrivs som en hos läsaren upplevd hermeneutisk tvekan inför ett övernaturligt fenomen<sup>1</sup> – förutsätter ett komprimerat format. Det ögonblick den fantastiska berättelsen tydliggör sig som ett utsnitt ur en annan värld – en värld som ryms varken inom textens eller läsarens begreppsapparat – karaktäriseras ju rimligen av ett avbrott i utläggningen. Denna värld kan inte omnämnas. Likväl är det just vad den fantastiska berättelsen gör, genom att avbrytas. Delvis av denna anledning söker sig den fantastiska berättelsen, menar den brittiska författaren och kritikern Christine Brooke-Rose, mot det fragmentariska. Det fantastiska presenterar sig i tablåer, scener, korta utsnitt av liv vars sammanhängande beskrivning genomfars av luckor, glipor. Den verkligt fantastiska texten är just bara mellanrum, glipa, avbrott: ”in an ambiguous text”, säger Brooke-Rose och menar här den fantastiska texten exemplifierad av Henry James kortroman *The Turn of the Screw* (1898), ”the gap is central, permanent”.<sup>2</sup>

Jag kommer i det följande belysa hur denna figur – den fantastiska glipan, om man så

vill – gestaltas i ett antal berättelser av Julio Cortázar, Stig Dagerman och Karin Tidbeck. Gestaltningen – detta är mitt argument – sker genom berättelsens framhävande av ting. Detta sker dels på en tematisk nivå, dessa berättelser *handlar* helt enkelt om ting, dels på en formell nivå, i så mån att dessa berättelser *tar formen* av ting. Vad vidare är, de handlar om ting med agens och de tar formen av ting med agens, såtillvida är det inte på något sätt en fråga om passiv, död materia, inför vilket en autonom läsare kan vila i ointresse, långt ifrån: den fantastiska berättelsen för fram tinget i *dig*. Och denna erfarenhet väcker, som vi ska se, såväl fasa som förundran.

Jag – och analysen – börjar med ett klargörande exempel. I en novell av den argentinska författaren Julio Cortázar (1914–1984) blir en man mördad av en av figurerna i den bok han just håller på att läsa. Denna händelse, som karaktäriseras av Gérard Genette som *narrativ metaleps*, är fantastisk, den uppställer en narrativ ambiguitet.<sup>3</sup> Novellen, vars svenska titel ”Drama i park”<sup>4</sup> förlorar en del av originalets suggestiva ”Continuidad de los parques” (1964),<sup>5</sup> berättar om en välbärgad man som efter en arbetsam tid dragit sig tillbaka till sin lantegendom. Där återupptar han, uppkrupen i sin gröna fåtölj (en i sammanhanget icke

försumbar detalj), läsningen av en bok han tidigare påbörjat. Boken i fråga skildrar hur ett förälskat par planerar att mörda kvinnans äkta man. "Continuidad de los parques" är en mycket kort novell, i sitt spanska original endast tjugosju meningar över två sidor. Subtillt låter Cortázar berättandet glida mellan den läsande mannens värld och den lästa romanens värld. De två älskande sätter sina planer i verket, och allt går som det ska, fram till den punkt då de tagit sig in i den äkta mannens bostad och finner honom i färd med att läsa en bok, uppkrupen i en grön fåtölj. Här slutar novellen.

Hur kan denna text mottas? Att tala om dess meningsinnehåll vore otillfredsställande. Uppenbarligen är det berättelsens förmåga att upprätta sig som en ändlös figur, en sorts verbalt Möbiusband, som är det relevanta här. Men vi måste också notera läsarens framskjutna funktion: "Continuidad de los parques" involverar läsaren i meningsproduktionen, på ett mycket akut vis. Här är det alltså själva formen, och det brott mot formen som Genette således benämner narrativ metaleps, som antyder och genererar en händelse av övernaturlig – och i denna mening fantastisk – karaktär.

Cortázars relation till det fantastiska är ett etablerat forskningsfält. Raúl Silva-Cáceres kartlägger exempelvis, i sin studie *El árbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, hur Cortázars novellistik övervägande ofta behandlar det fantastiskas intrång – i form av monstruösa djur, dubbelgångare, de från döden återuppståndna – i en realistisk diskurs.<sup>6</sup> Mónica Tamborenea å sin sida menar att just passagen och intrånget är signifikativt för det fantastikas brutna tids- och rumsuppfattning, medan Julio Rodríguez-Luis påpekar att Cortázar ofta behandlar passager mellan, vad som förmodas vara, verkligheten och en imaginär värld, och att denna passage, men också vad som möjliggör den, strider mot naturlagarna, och därmed ska uppfattas som

fantastisk i sig.<sup>7</sup> Jaime Alazraki föreslår, i sin banbrytande studie *En Busca del Unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar* begreppet "neofantástico", för att beskriva den fantastiska berättelse, representerad av författare som Kafka, Borges och Cortázar, som till skillnad från den gotiska berättelsen accepterar det absurda i en motsägelsefull tillvaro. Cortázars texter möjliggör inte för läsaren att tolka det övernaturliga skeendet – och att således inför detta uppleva osäkerhet – mot någon realistisk bakgrund, eftersom det inom texten inte görs någon logisk åtskillnad mellan dessa två nivåer. Det finns helt enkelt ingen tillförlitlig metafysisk verklighet att mimetiskt representera. Den neo-fantastiska texten genererar i stället hela tiden alternativa verkligheter, tänker sig Alazraki.<sup>8</sup> Härvidlag finns ett tydligt släktskap mellan Cortázars fantastik och surrealism och existencialistisk absurdism. José Sanjinés menar, med stöd i Alazraki, att utmärkande för den moderna fantastiska texten är att den inom ett berättande berättar två koder.<sup>9</sup> Om osäkerheten i den neo-fantastiska texten framförallt orsakas av dess förmåga att inom ett berättande etablera två motsägelsefulla betydelser, är det i någon egentlig mening inte längre relevant att välja en läsning som utesluter den ena.

I den neo-fantastiska texten är tvetydighet inte ett problem för tolkningen att lösa. Det väsentliga hos Cortázar är snarare hur denna dubbla kodning, detta sammanförande av sinsemellan motsägelsefulla världar, förutsätter läsarens delaktighet. Cortázar tänker sig sin läsare som medbrotsling – "lector cómplice"<sup>10</sup> – och arbetar konsekvent med en estetik som tvingar läsaren att själv sätta samman textuella enheter, en teknik som får sitt mest konkreta uttryck i romanen *Rayuela* (1963, i svensk översättning *Hoppa hage*) vars 155 fristående stycken läsaren själv måste sätta samman till en linjär text. Även om Cortázar huvudsakligen utvecklar sina teorier om det fantastiska i relation till sin kortprosa<sup>11</sup> – det

är framför allt inom novellistiken som det fantastiska kommer till uttryck – så finns det all anledning att se inte bara de genomgående dubbelgångar- och transcendensmotiven utan även formexperimenten i *Rayuela* som utslag av en fantastikens estetik. Cortázars novellistik och hans romankonst är sprungna ur samma estetiska attityd, de bearbetar samma stoff, konstaterar Alazraki.<sup>12</sup>

Cortázars texter, även hans noveller, kan beskrivas i cybernetiska termer: de tydliggör hur återkopplingen mellan sändare och mottagare filtrerar ett meddelande ur en ändlös mångfald av meddelanden, ur ett virtuellt *brus*. Texten blir, i Espen Aarseths terminologi, en cyber-text, en text där det icke-godtyckliga ingreppet av en läsare konfigurerar meningsproduktionen.<sup>13</sup> Delaktighet och det fantastiska vävs här samman. Men med en informationsteoretisk förståelse av den litterära texten, utifrån den modell för information som i N. Katherine Hayles terminologi tillhör cybernetikens två senare stadier, där information uppstår inte som effekt av ett meddelande från sändare till mottagare, utan där det reflexiva framträdandet av en signal genererar informationen – meningsinnehållet – blir det också tydligt att just bruset, den osorterade mängden, är avgörande.<sup>14</sup> Deltagande i den fantastiska berättelsen sammanfaller med bruset i en hermeneutisk tvekan.

Läsarens delaktighet synliggör här hur ”Continuidad de los parques” antyder en posthumanistisk förståelse av mänsklig (och icke-mänsklig) erfarenhet. Att bli del av textens meningsproduktion inbegriper en händelse av distribuerad kognition, i vilken föreställningen om den liberala humanismens autonoma subjekt sänts ur spel.<sup>15</sup> En posthumanistisk erfarenhet är i denna mening materiellt situerad i en perception där den mänskliga kroppen utgör endast en av ett antal inverkanse faktorer. Den politiska filosofen Jane Bennett menar att detta slags sammansättning – Bennett

använder här begreppet ”assemblage”, lånat från Deleuze och Guattari – antyder en tingets agens bortom meningsproduktionen: ”In this assemblage, *objects* appeared as *things*, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.”<sup>16</sup> Bennett beskriver en politisk och etisk ekologi, där varje komponent tillmäts egen agens, men där denna distribuerade agens framträder endast när sammansättningen markeras, i de ögonblick där de semiotiska systemens objekt alltså för ett förbiillande ögonblick avslöjar sig som ting. Tillvaron ska här förstås som en ”vital materialism” där ”matter is figured as a vitality at work both inside and outside of selves, and is a force to be reckoned with without being purposive in any strong sense.”<sup>17</sup> En teknik för att synliggöra denna tingens agens, menar Bennett, är antropomorfism. Tvärtemot föreställningar om rationalitetens demystifierande uppdrag, fostrar nämligen ett antropomorfiskt tänkande en nödvändig sensibilitet för tingets obeskrivbara sida: ”A touch of antropomorphism, then, can catalyze a sensibility that finds a world filled not with ontologically distinct categories of beings (subjects and objects) but with variously composed materialities that form confederations.”<sup>18</sup>

”Continuidad de los parques” är som berättelse inte längre ett urskiljbart tolkningsobjekt, utan ett ting, i den mening Bill Brown tillmäter ordet: ett objekt som inte längre endast kan reduceras till en viss funktion, utan snarare antyder en särskild relation mellan subjekt och objekt. Ting, föreslår Brown, kan förstås dels som det formlösa tillstånd utifrån vilket ett iakttagande subjekt materialiserar mening, dels som det meningsöverflöd som medföljer varje materialisering, tingets ”force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols and totems.”<sup>19</sup> Tinget lämnar inte läsaren ifred: tinget i texten kräver läsarens delaktighet.

Medievetaren Ian Bogost menar att denna förståelse av hur ting inverkar på sin omgivning är grundläggande för den deltagande estetiken som kännetecknar dataspel och interaktiv fiktion. Bogost föreslår begreppet "unit operations" – enhetsoperationer – för att beskriva de händelser av reflexiv meningsproduktion som uppstår när ting framträder inom semiotiska system. Enhetsoperationer ska enligt Bogost förstås som "modes of meaning-making that privilege discrete, disconnected actions over deterministic, progressive systems."<sup>20</sup> En enhetsoperation iscensätter en meningsproduktion, men utan att reglera denna i övergripande helheter. Övergripande helheter skapas i stället av vad Bogost talar om som "system operations". En deltagande läsning, tänker sig Bogost, förutsätter enhetsoperationer.

Föreställningen om den aktiva konfigurationen av text antyder det slags erfarenhet som framställs i "Continuidad de los parques": den mänskliga kognitionen är en tillfällig sammansättning av enskilda enheter – mänskliga såväl som icke mänskliga. Boken som mannen läser har uppenbarligen en agens, på ett mycket konkret vis eftersträvar den att åstadkomma något med sin läsare, här upphör den att vara ett genomskinligt medium och förmedlare av ett innehåll, till att bli ett ting inför vilket det läsande subjektet förvandlas till objekt. Men denna förvandling av läsarens roll ska förstås mer än bara metaforiskt. "Continuidad de los parques" synliggör att läsning alltid är att göras till del av ett ting. Läsningen blir till en fråga om att ingå i en distribuerad kognition, i vilken relationen mellan subjekt och objekt undergår kontinuerlig omförhandling. Tolkning förutsätter såtillvida en delaktighet i textens enhetsoperationer, på mer än ett bildligt plan. Att aktivera texten inbegriper att ingå i en sammanslutning, att bli ett assemblage, en distribuerad kognition – som involverar allt ifrån gröna fätöljer och sammansvärjningar till språk, mineral, energi – i vilket tinget tar plats.

Men det är alltså inte fråga om att komma till texten utifrån, utan det är en fråga om att delta i en händelse, att själv konfigureras i en enhetsoperation.

Läsarens delaktighet intar en framskjuten roll även i Stig Dagermans estetiska projekt. "Kärnan i Stig Dagermans estetiken", skriver Lotta Lotass i sin avhandling *Friheten meddelad*, är "en önskan att träda i förbindelse med läsaren".<sup>21</sup> Till denna förbindelse knyts en vilja att frigöra läsaren. Friheten, inte ångesten, är den motor som driver Dagermans verk, menar Lotass, och förbinder, i en analys av romanen *Bröllopsbesvär* (1949), frigörelseprocessen med något hon benämner "det outsagdas estetiken". För att på effektivast sätt, menar Lotass med stöd i Wolfgang Isters receptionestetiska teorier, knyta läsaren till det litterära verket krävs att verket erbjuder luckor, genom vilka läsaren kan inkluderas. Läsningen stöter här på motstånd och medvetandegörs, desautomatiseras, och läsaren blir på så vis mer aktivt deltagande. Genom förtätning av framställningens nivåer – analysen av *Bröllopsbesvär* visar exempelvis på en polyfoni som många gånger osäkrar berättarröstens position – ställs krav på läsaren, görs läsaren medskyldig: "Läsaren dras därmed in i texten; dennes plats är beredd medels krav på aktivt deltagande."<sup>22</sup> Läsningen av Dagermans text är alltså inte en fråga om att tillskansas sig ett meningsinnehåll, utan det handlar om att delta i en frigörande händelse. Även om Lotass – med rätta – räddar Dagerman undan receptionshistoriens överdrivna ångestkramande, så förankrar hon Dagermans estetiska projekt i fyrtytialismens engagerade författarideal och existentialismens absurda filosofi.<sup>23</sup> Friheten Lotass talar om är slutligen det autonoma subjektets frihet. Jag skulle emellertid vilja poängtera att den politiskt-etiska funktion som "det outsagdas estetiken" i Lotass analys tillmäter Dagermans text också avslöjar hur friheten är situerad. Om Dagermans frihet uppnås utifrån en förståelse av en deltagande läsning, så sker

denna genom att erkänna en distribuerad kognition: genom att göras till del av en enhetsoperation, att bli ett ting. Berättelserna i novellsamlingen *Nattens lekar* (1947) ger åtskilliga exempel på tinget i människan.

*Nattens lekar* har beskrivits som en ansats från Dagerman, efter framgångarna med reportageboken *Tysk höst* (1947), att närma sig ett mer realistiskt uttryck än den laddade symbolik som genomsyrar de tidiga verken, i synnerhet *De dömdas ö* (1946). Reception och forskning lyfter också fram samlingens mångfald av stilistiska uttryck som signifikativ.<sup>24</sup> Georg Svensson framhåller redan i sin recension i *BLM* en genomgående pendelrörelse mellan surrealism och naturalism i novellerna, något som även konstateras av Laurie Thomson.<sup>25</sup>

De fantastiska inslagen i *Nattens lekar* framträder just där den mänskliga erfarenheten visar sig avhängig en främmande agens: i ögonblick där en distribuerad kognition synliggörs av ett tings inverkan. Agneta Pleijel noterar i en skarpsynt analys att denna potentiellt fasaväckande upplevelse ofta är knuten till en antropomorferande djurmetaforik.<sup>26</sup> Men antropomorfismen hos Dagerman gäller även icke levande ting, som ofta förses med en oroväckande förmåga att gripa in i det mänskliga.

Den novell som tydligast anknyter till den fantastiska traditionen i samlingen är förmodligen "Den främmande mannen", en "hybrid mellan den naturalistiska och den stiliserade novellen", noterar Svensson, där författaren lyckas "frambesvärja en öververklig fantasmagori, en spökhistoria till åskackkompanjemang".<sup>27</sup> "Den främmande mannen" kulminerar i vad som förefaller vara en grotesk metamorfos, samtidigt som den berättartekniska iscensättningen, med hårt drivna perspektivskiften, lämnar tillräckligt många luckor för alternativa tolkningar. På så vis uppfyller berättelsen Todorovs krav på den fantastiska berättelsens tvekan: det finns alla möjligheter att tolka "Den främmande mannen" antingen som en psykologisk skild-

ring, eller som en skräckhistoria. Jag vill emellertid belysa hur "Den främmande mannen" sätter ett antal enhetsoperationer i spel.

"Den främmande mannen" tilldrar sig under några timmar hemma hos ett äkta par: "Det är kvällen före en åsknatt", avslöjar första meningen: "En kväll för fotografier eller brevskrivning."<sup>28</sup> Tydliga spänningar råder mellan paret, ett inre förlopp som återspeglas i det hotande ovädret, precis som novellens laddade bildspråk hela tiden hotar att övergå i en bokstavlig verklighet. Kvinnan tittar på fotografier, utspridda över ett bord. Mannen läser tidningen, blickar ut genom ett fönster. Åskan närmar sig. I ett försök att överbrygga den uppenbara alienation som genomsyrar relationen, undrar kvinnan om mannen minns det nöjesfält ett fotografi föreställer. Till sin frustration tvingas han erkänna att han inte gör det. Hustrun lägger fram ytterligare några bilder, och inte heller de är bekanta. Slutligen känner mannen inte igen en bild av sig själv. Det är en oroväckande händelse. Fotografierna har avslöjat sig som ting, som ett brus ur vilket mannens uppenbara misslyckande att filtrera en signal också hotar läsningens invanda mönster. Denna ovanliga händelse inverkar retroaktivt på det som föregått händelsen hittills. Det laddade bildspråket får ny betydelse. Kronologin hotas, liksom kontinuiteten i berättelsens olika enheter. Minnet saknar funktion, för mannen, men även för läsaren, det går inte längre att lita på att textens betydelsebärande enheter blir vid sina respektive platser. Språket hotas. Läsningen måste gå tillbaka, läsaren måste läsa om. Precis som mannens riktade uppmärksamhet just har skapat en ny enhetsoperation som de facto har konfigurerat om världen – vilket snart kommer att få ödesdigra konsekvenser – är det möjligt att läsaren kommer inträda i en enhet där världen inte längre är densamma. Förmodligen har det redan skett.

Mannens fasa inför den externa minnesenhetens plötsliga framträdande i den egna

kognitionen – för det är just det faktum att det är fotografiet som minns honom, inte hans oförmåga att erinra sig fotografiet, som är det fasansfulla – fladdrar iväg i ett okontrollerbart antropomorfiserande, där ”varje spegel blir en förrädare”, för ”vem vet på förhand vilket ansikte den ska spegla?” (s. 135) I likhet med boken i ”Continuidad de los parques” har relationen mellan subjekt och objekt omförhandlats. Varje detalj i novellen är hädanefter ett potentiellt ting, en amorf gravitation som rycker och sliter i den läsande kroppen. Det slutna rummet, förortsvillan, hotar, med åskvädret, att förvandlas till kamerahus. Mediets svarta låda hotar att bli en bokstavlig instans.

Texten har under tiden blivit rumslig. Mannens försök att placera fotografierna genererar litterära ekfraser: verbala beskrivningar av föreställande, icke-verbala objekt. Det är en teknik väl representerad i den fantastiska traditionen, renässansforskaren Francois Rigolot går till och med så långt som att beskriva den fantastiska genren som ”a displaced mode of ekphrastic representation.”<sup>29</sup> Den litterära ekfrasen är vidare, menar W.J.T. Mitchell, förknippad med såväl fasa som förhoppning: en förhoppning om att språket kan beröra det hinsides och oåtkomligt andra och en fasa för att det faktiskt kan göra det.<sup>30</sup> Ekfrasen som figur ger upphov till ett antal förskjutningar: beskrivning omvandlas till händelseförlopp, ett visuellt objekts rumsliga organisation ges en meningsfull kontinuitet. Materien ges röst.

Men här misslyckas ekfrasen att forma en sammanhängande berättelse. I stället sker det omvända, berättelsens kronologi – i likhet med mannens minne – bryts rumsligt upp i ett antal disparat utkastade enheter. I ett sista försök att finna ett meningssammanhang ratar mannen bland ”buller och visslingar” efter nattliga radiosändningar, men finner endast en ”glättig mansröst som på hård amerikanska uttalar några tyska stadsnamn: Frankfurt, Stuttgart, Nuremberg. Sedan tystnad. Mannen

har knäppt av.” (s. 140) Texten visar sig som en räckta antropomorfismer utkastade i rummet, en lista egennamn i bruset: veden i källaren gnisslar ”missnöjt och grälsjukt” (s. 135), mannens tofflor tassar med ”ett svagt djurlikt ljud” (s. 137), men framför allt återfinns i berättelsens narrativa klimax en bok-hammare vars vacklande ontologiska status är en kraftfull påminnelse om tingets grundläggande förunderlighet: ”Hon tar upp föremålet som han burit ner från sitt rum. Det är ingen bok; hennes fingrar säger henne att det är en hammare, tung och luktande ny.” (s. 141) Bok-hammarens ovilja att förbli ett stabilt objekt förlänar handen en egen kognition, förvandlar handen till en egen enhetsoperation, just innan hustrun, i ljust av åskvädret, slår hammaren i ”den främmande mannens svettglänsande tinning” (s. 141). En sista meningsskapande handling som åter förvandlar tinget till objekt, och, mycket lämpligt, avslutar textens spridning av enhetsoperationer.

Den deltagande läsning som ”Den främmande mannen” avkräver läsaren uppstår i ett antal enheter av distribuerad agens, i vilka fantastiska glipor låter ana en främmande verklighet. Tinget – tydligast exemplifierat av bok-hammaren – är här ett fantastiskt objekt, en glipa i relationen subjekt–objekt: men dess antropomorfa agens antyder egentligen endast, om vi ska följa Bennetts resonemang, att tillvaron alltid är fantastisk. En sann realism, som avtäcker ting, vore i denna mening en fantastisk realism. Detta är just vad den amerikanska filosofen Graham Harman hävdar, i en undersökning av H. P. Lovecrafts skräckberättelser – nämligen att Lovecrafts sär-egna stilistik, full av instabila objekt, ändlösa perspektivförskjutningar och spridande antropomorfismer, bereder ett indirekt tillträde till tinget-i-sig.<sup>31</sup> I stället för en representerande realism, tänker sig Harman, sätter Lovecrafts fantastik i verket en udda realism, en ”weird realism”.<sup>32</sup> Den fantastiska berättelsens glipa



låter alltså ana en främmande verklighet av distribuerad kognition. Hos Lovecraft, och stundtals hos Dagerman, öppnar denna glipa för bottenlös fasa. Men det händer även att den föranleder en stilla känsla av förundran.

I ”Snöblandat regn”, en annan av Dagermans noveller i *Nattens lekar*, skildrar den nioåriga Arne Berg ett efterlängtat besök från en faster från Amerika. Dagen genomlevs i spänd väntan. Krampaktigt försöker familjen upphålla sig vid vardagliga sysslor, blastar morötter i stallslidret, morfar envisas med att sitta på hackelsemaskinen, farbror Arvid retas med pigan Sigrid. Skildringen uppehåller sig, motiverat i hög utsträckning av att berättaren är ett barn, vid ytliga detaljer, till synes slumpmässigt sorterade efter Arnes irrande uppmärksamhet. Dagen fortskrider. Texten flyter ut som den tid som måste passera innan det är dags för fastern att anlända. Den är det som sker. Men, visar det sig, under tiden sker också något annat. En annan händelse än den förväntade tilldrar sig. Ur dagens pågående brus filtreras plötsligt en signal: ”Jag går och knäpper på radion. Det är mitt i väderleksrapporten: Östra Svealand och Södra Norrlands kustland: Dagsregn. Kyligt för årstiden. I distriktets norra delar snöblandat regn.” (s. 40)

Väderleksrapportens främmande röst öppnar en annan värld i novellen, inringar platser, ting, formulerar en lista, som efterhand involverar även berättaren. Arnes redan tidigare sakliga registrering av skeendet tar nu än mer formen av uppräknings: ”Det är tre grader varmt. Det blåser mer och mer, det viner i syrenhäcken, regnet slår hårt mot rutan. En lykta kommer svävande över gårn från lagårn. Det är Sigrid på väg in med hinkarna. Jag har ett stort blått märke på armen. Jag drar ner rullgardin så jag slipper tänka på henne.” (s. 41) Övrigt inträder här separatorn som aktör i berättelsen. ”När klockan slår sitter vi alla utom Sigrid och väntar. Hon står och separerar. Suck – suck – säger separatorn.” (s. 41)

Tinget insisterar på att delta i beskrivningen. Vad som inledningsvis förefaller vara en oskyldig antropomorfism upptar mer och mer plats i förloppet, separatorn ackompanjerar moderns trötta suckar, får vi veta, slår an tempot, kommenterar känsloläget, för att slutligen överrösta själva den händelse som utgjort hela skildringens smärtpunkt: ”Tiden går. Klockan slår en gång till. Separators suckar vidare och det är den som gör att vi ingenting hör förrän knockningen kommer på farstudörren.” (s. 42)

Novellen etablerar, genom de antropomorferade tingen, ett antal meningsproducerande enheter. Arnes registrerande utläggning blir till ett osorterat brus, i vilket dessa enheter kan upprätta nya sammansättningar. Separators, morotsblasten, hackelsemaskinen. De är alla deltagande ting i händelseförloppet, styr läsarens och berättarens uppmärksamhet i olika riktningar. Frasen ”snöblandat regn” är möjligen den mest iögonfallande enheten. Som titel intar den naturligtvis en privilegierad position, och den upprepas också ett antal gånger. Men det är framför allt det enda morfaderlyckas få ur sig när hans syster äntligen anländer: en mänsklig maskin, en väderleksrapport. Det är ett uttalande som i sin tur föranleder fastern att bryta samman och förvandlas till ”en sån där docka som man manövrerar med snören” (s. 43), som om rapportens mekaniska konstruktion inverkar på hennes kropps själva uppbyggnad.

Novellen kulminerar alltmer i förvirring. Uppkrupen på hackelsemaskinen – vilken, får vi reda på, är den plats där mormodern avled – gråter fastern på amerikanska och ”talar obegripliga svenska ord” (s. 44) med Arne, samtidigt som hon smeker honom över hjässan. En förunderlig värld av besjälade ting framträder: en sorts cyborg-pietà, där den gudomliga rösten ersatts av väderleksrapportens mekaniska tröst.

Dagerman och Cortázar hör båda hemma i ett intellektuellt klimat influerat av surrealism och existentialism. Dagerman eftersträvar en

deltagande läsare, samtidigt som detta deltagande upplevs som ett hot mot ett politiskt autonomt subjekt, vilket möjligen förklarar den fasa och ångest som medföljer Dagermans frihet. Corázars förståelse av tingets inverkan är, som framgår av den läsande mannens öde, likaledes bekymmersam för subjektets integritet, även om fasan här överlag ersatts av absurd förundran. Inom samtida fantastik är tingens inverkan på det mänskliga emellertid ofta ett explicit inslag, och då särskilt inom det segment av genren som omväxlande benämns "weird" eller "urban" fantasy.

Karin Tidbeck rör sig i novellsamlingen *Jagannath* (2012) genomgående i miljöer där främmande ting inverkar på den mänskliga kroppen. Om den distribuerade kognitionen hos Dagerman – och i mindre grad hos Cortázar – föranledde fasaväckande insikter om subjektivitetens utsatthet, så ser vi hos Tidbeck mer av en förundran inför tillvarons udda ting.

Inledningsberättelsen "Beatrice" är en historia i steampunkmiljö. Huvudpersonen Franz förläskar sig i ett luftskepp, vid första ögonkastet då han kunde känna "her attention turn to him and remain there, the heat of her sightless gaze"<sup>33</sup>. Det är en mycket bokstavlig förläskelse, vars kroppsliga förening luftskeppet – som Franz felaktigt döpt till Beatrice – alltid har uppfattat, visar det sig i novellens upplösning, som våldtäkt. "Beatrice" är en episodisk novell, i korta stycken tecknas, utan omsvep, förutom denna säregna relation också en kärlekshistoria mellan en kvinna och en ångmaskin, likaledes motiverad av ett tings agens. Cyborgtillvaron är här en självklar livsförutsättning, följdriktigt konstaterar Franz sakligt, efter att ha förlöst en ångmaskinsflicka, att kolvarna är korrekt förankrade i köttet. Obsvärat låter Tidbeck textens antropomorfismer blotta en fantastisk realism, understödd, naturligtvis, av steampunk som genrekonvention. Likväl presenterar "Beatrice" ett antal instanser av distribuerad kognition som pockar, i de korta textstyckenas

fragmentariska form, liksom de glipor som uppstår däremellan, på en deltagande läsare.

Två av novellerna i *Jagannath* – "Miss Nyberg and I" och "Cloudberry Jam" – arbetar med homunculus-motiv, medan den avslutande novellen, titelnovellen "Jagannath", omsätter såväl det hinduiska Jagannatha som Hobbess idé om en samhällskropp i postapokalyptisk konkretion. Efter katastrofen färdas kroppar i kroppar, mycket bokstavligt, och bildar symbiotiska system, och det blir oklart vad och vilka i dessa system som utgör parasitära organ.

I "Who is Arvid Pekon?" blir informationsöverföring ett konkret problem. Arvid Pekon arbetar som telefonist på ett statligt verk. Hans uppgift är att ta emot samtal, men mottagandet är av en mycket specifik karaktär: han måste nämligen personligen svara inte bara för, utan *som* den person påringaren önskar tala med. Det kan vara allt från försäkringstjänstemän som måste förklara regelverk, till en avskydd avliden moder, till skalbaggnas furste. Förvandlingen innefattar en kroppslig förändring av rösten. Vad som till en början framstår som en medveten handling hos en person skicklig i att förstå sin röst – Arvid Pekon har ett förflutet som buktalare – blir efterhand alltmer påträngande. Röster tar kroppen i besittning. En dag ombeds han vara sig själv: men detta samtal lämnas som en lucka i såväl texten som i Arvid Pekons medvetande. Det meddelas endast att samtalet tog en timme i anspråk. Och när Arvid Pekon sedan gör ett försök att ta kontroll över händelseförloppet, när han i sin tur efterfrågar frågeställaren om Arvid Pekons identitet, upphör han kort och gott att finnas till. Här laborerar Tidbeck tydligt med effekterna av en distribuerad agens. Identitetens signal filtreras ur telefonväxels påtagliga brus – inte mer beständig än en förfrågan om att kopplas fram. Men någon mening, någon stabil identitet, utanför denna signal återfinns inte. Arvid Pekon är en distribuerad agens, ett assemblage, ett resultat



av en mycket konkret sammankoppling – en enhetsoperation.

Tidbeck, Dagerman och Cortázar synliggör, genom den litterära formens glipa, världen som en plats fylld av fantastiska ting. Det övernaturliga är inte något som bryter in i den naturliga världen, utan är i själva verket en grundläggande del av denna världs uppbyggnad. För den samtida prosan, är denna fantastiska realism en källa för stilla förundran, men för den moderna, liberala, autonoma människan framstår en distribuerad kognition ofta som ett hot. Den

läsande mannen i ”Continuidad de los parques” riskerar sitt liv. Insikten om att tingen med vilka vi omger oss också ingår i den kropp med vilken vi förstår och rumsligt bestämmer oss själva, kan när som helst i Dagermans noveller kasta människan ut i till synes bottenlös fasa. Dagermans omtalade ångest lurar med sin våta trasa. Men mot den kosmiska skrällen inför de oformliga tingens framträdande, ställer Tidbeck en lugnande diagnos: du är inte ensam, tinget är alltid redan tinget i dig.

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, övers. Richard Howard, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975, s. 33.
2. Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge: Cambridge U.P., 1981, s. 89.
3. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., 1980, s. 235.
4. Julio Cortázar, *Slut på leken*, övers. Jan Sjögren, Stockholm: Bonniers, 1969, s. 51.
5. Novellen ”Continuidad de los parques” publicerades ursprungligen i den andra, utökade utgåvan av *Final del juego* från 1964. Jag har använt Julio Cortázar, *Los Relatos 2*, Madrid: Alianza editorial, 1994.
6. Raúl Silva-Cáceres, *El arbol de las figuras. Estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago: LOM Ediciones, 1997.
7. Mónica Maria Tamborenea, *Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Hachette, 1986, s. 63. Julio Rodríguez-Luis, *The Contemporary Praxis of the Fantastic*, New York: Garland 1991, s. 71.
8. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Editorial Gredos, 1983, s. 74.
9. José Sanjinés, *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York: Lang, 1994, s. 76.
10. I kapitel 79 i *Rayuela* diskuterar författaren Morelli – som allmänt har tolkats som Cortázars ställföreträdare i romanen – en ideal-litteratur som genererar en aktiv, deltagande läsare. Läsaren som medbrottsling, ”lector cómplice”, tänks här som deltagande i den erfarenhet romanen springer ur och samtidigt producerar. Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, s. 407.
11. Pablo Brescia utreder utförligt Cortázars, i en mängd teoretiska skrifter framlagda, resone-mang kring det tydliga sambandet mellan kortprosa och det fantastiska. Se Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid: Iberoamericana, 2011.
12. Alazraki 1983, s. 85.
13. Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997.
14. Se N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, s. 131f.
15. Ibid., s. 4f.
16. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham NC: Duke Univer. Press, 2010, s. 5.
17. Ibid., s. 62.
18. Ibid., s. 99.
19. Bill Brown, ”Thing Theory”, *Critical Inquiry*, vol. 28, 2001:1, s. 5.
20. Ian Bogost, *Unit Operations*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, s. 3.

21. Lotta Lotass, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, diss. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Univ., 2002, s. 100.
22. *Ibid.*, s. 135.
23. *Ibid.*, s. 240f.
24. I efterordet till utgåvan av *Nattens lekar* i Samlade skrifter tecknar Hans Sandberg en översikt över receptionen, vilken dröjer just vid novellsamlingens vitt skilda uttryck, där de mer "realistiska" novellerna överlag uppfattas som mer kvalitativa. Stig Dagerman, *Nattens lekar. Noveller*, i Samlade skrifter 4, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 274f.
25. Georg Svensson, "Dagermans noveller", i *BLM* 1947, s. 836. Laurie Thomson, *Stig Dagerman*, Boston, Mass.: Twayne, 1983.
26. Agneta Pleijel, "Djuret och skräcken. En studie i Stig Dagermans författarskap", i *Samlaren* 1965, s. 110.
27. Svensson 1947, s. 836.
28. Stig Dagerman, *Nattens lekar. Noveller*, i Samlade skrifter 4, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 126. Sidhänvisningar görs härnäst löpande i texten.
29. Francois Rigolot, "Ekphrasis and the Fantastic. Genesis of an Aberration", i *Comparative Literature*, vol. 49, 1997:2, s. 99.
30. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 152f.
31. Graham Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Winchester: Zero Books, 2012, s. 238.
32. *Ibid.*, s. 17.
33. Karin Tidbeck, *Jagannath*, övers. Karin Tidbeck, Tallahassee, FL.: Cheeky Frawg Books, 2012.

## SUMMARY

### *The Thing in You. Fear and Fascination in the Fantastic Short Story*

This article explores a number of short stories by three authors – the Argentinian writer Julio Cortázar, and the two Swedish writers Stig Dagerman and Karin Tidbeck – from a post-humanist standpoint. By examining how the emergence of the liminal state of the fantastic in these stories is tied to a particular treatment of things, posthumanist notions of distributed cognition and the agency of things are linked to the aesthetics of the fantastic. Experience and subjectivity in the fantastic short story are shown to be matters of co-production. Furthermore, the argument is made that the fantastic presupposes a participatory reading practice, obviating the material involvement of a reader.

*Keywords:* the fantastic, agency of things, posthumanism, participatory reading