

SVANTE LANDGRAF

DRÖMMAR AV STEN

Mot en posthumanistisk estetik i Sam J. Lundwalls *Fängelsestaden*¹

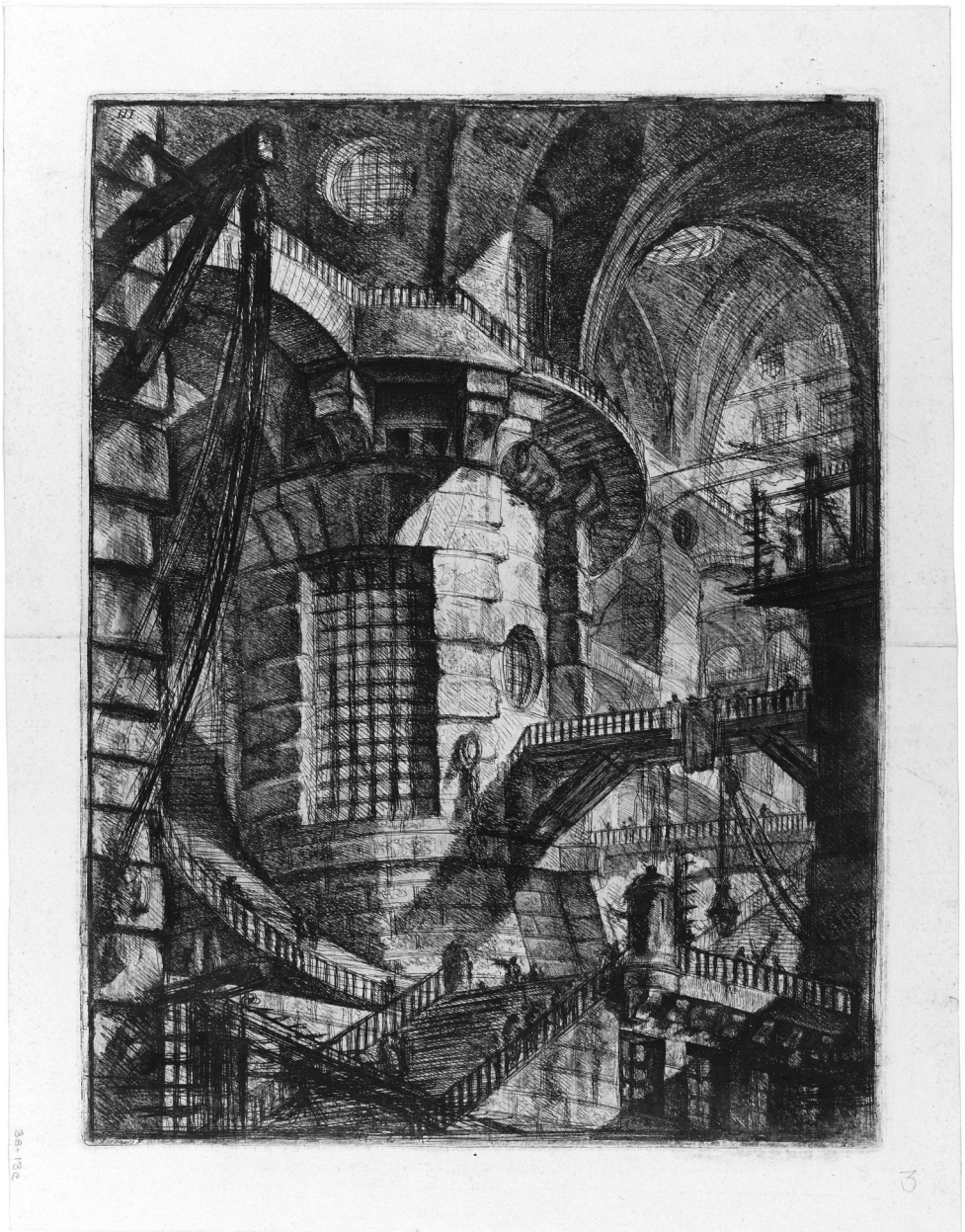
I slutet av 2008 ägnar Sam J. Lundwall ett helt nummer av *Jules Verne-magasinet*, ett av de sista i tryckt form innan tidskriften övergår till att ges ut på CD, åt den italienska 1700-talskonstnären Giovanni Battista Piranesis *Carceri*-etsningar.² Piranesi ”var den främste av de visuella fantastikerna”, skriver Lundwall i en redaktionell kommentar, och låter bilderna i övrigt tala okommenterade bortsett från en avslutande text på baksidan av häftets omslag:

Arkitekturen var monumental och fantastisk, en värld av granit som kunde vara hämtad ur Piranesis mest fantastiska visioner; byggnaderna växte in i varandra, sammanbands med valvbroar och trappor utan början och slut, överbyggda av väldiga valv genom vilkas fantastiskt formade takfönster ett osäkert grått dagsljus sipprade in. Mäktiga valvbroar slutade i släta stenmurar, groteskt skulpterade portaler öppnade sig mot bråddjup, gator spärrades av monumentalstatyer som till synes placerats där utan mål eller mening.

Baksidestexten är ett längre utdrag ur Lundwalls roman *Fängelsestaden* (1978) vilken utspelar sig i en stad utgående från Piranesis visioner.³ Tid-

skriftsnumrets huvuddel betecknar Lundwall ”Världsfängelset”. I detta fängelse, som är temat för både roman och tidskriftsnummer, tycks Lundwall vara ständigt fången; etsningarna inspirerar honom, han skriver om och omskriver bilderna, landskapen förändras i texten och påverkar läsare och betraktare, tidsplan blandas från 1700-tal till 70-tal och 00-tal. Det rör sig om fantastik. Med det avser jag inte science fiction eller fantasy med de genrernas klassiska rekvisita, med vad som brukar betecknas som en megatextuell definition.⁴ Inte heller ansluter jag mig till Tzvetan Todorovs stilbildande definition från 1970 om att fantastiken är den genre där läsaren tvingas tveka mellan en naturlig och en övernaturlig förklaring.⁵ Snarare vill jag åt en utökad förståelse av begreppet, där det tillåts omfatta skilda slag av ickerealism och där läsarens delaktighet i det estetiska objektet blir en avgörande del.⁶ Kanske kan man se romanen och tidskriftsnumret som del av samma litterära objekt. Det utgör då ett exempel på hur romanen är en del av ett vittomfattande nätverk av text och bild, litteratur och bildkonst, medier och praktiker och diskurser. Detta är vad jag vill syna närmare i föreliggande uppsats.

Lundwall (f. 1941) har under lång tid på många



Giovanni Battista Piranesi, "Det runda tornet" ur *Le Carceri d'Invenzione* (1761), omslagsillustration till *Fängelsestaden*.

sätt stått i centrum för den svenska utgivningen av science fiction och annan fantastik. Det gällde inte minst under 1970-talet, då Lundwall gav ut en fyllig antologiserie, *Den fantastiska romanen*, i fyra band, ett par bibliografier, en översikt över svensk science fiction samt ett tiotal egna romaner, däribland *Fängelsestaden*. Den romanen är helt förbigången av forskningen och detsamma gäller merparten av hans författarskap. Den tyska litteraturvetaren Ulrike Nolte berör några av hans romaner i sin avhandling *Schwedische "social fiction"* (2002); Mattias Fyhr nämner hans "gotiska berättelse" *Flicka i fönster vid världens kant* (1980) helt kort i sin avhandling *De mörka labyrintherna* (2003); och med utgångspunkt i frihetstemat studerar jag hans romaner *Tiden och Amélie* (1986), *Fru-kost bland ruinerna* (1988) och *Vasja Ambartsurian* (1990) i min avhandling *Fängenskap och flykt* (2016).⁷ I övrigt finns inte mycket skrivet.

Ändå är författarskapet högaktuellt. Litterär fantastik har varit föremål för många studier på senare tid, speciellt med fokus på det materiella.⁸ Däremot har forskare sällan intresserat sig för just illustrationernas betydelse. För att belysa detta kan man i högre grad än tidigare behöva tillämpa en medieekologisk litteraturvetenskaplig apparat.⁹ Hur kan frågor kring multimodalitet, deltagarestetik och posthumanistiska perspektiv på agens och ontologi förenas och fokuseras i fantastiken? Syftet med den här uppsatsen är att visa hur ett teoretiskt synsätt utgående från sådana perspektiv är fruktbart för att analysera en fantastisk text som *Fängelsestaden*.

Fängelsestaden är alltså ett multimodalt verk som förenar text och bild. Utspritt med jämna mellanrum i romantexten, var sextonde eller sjuttonde sida, återfinns samtliga sexton etsningar i den andra utgåvan av *Carceri*-sviten från 1761. Texten skildrar en stad utgående från Piranesis bilder, fast full av folkmassor där Piranesis värld är mestadels folktom; staden har miljarder invånare och hus som är hundratals våningar höga, och den är placerad vid Pangeas kust för tvåhundra miljoner år sedan. Hand-

lingen kretsar kring Anastas Bogor, härskare över ett kvarter i staden, och hans sökande efter den halvmänskliga puckelryggen Ygor som rymt från hans samling. I sökandet tar Bogor hjälp av en skådespelerska vid namn Mélicent och tillsammans färdas de genom stora delar av staden. Det visar sig att Ygor har dragits med i ett slags kollektiv religiös väckelse som får människor att lämna sina gamla liv för att blint och i väldiga horder störta bort genom och ut ur staden i ett slags pilgrimståg. Romanen slutar med att Bogor och Mélicent följer pilgrimerna och upptäcker en annan stad i fjärran.

I den här studien betraktar jag Lundwalls författarskap som en medieekologi, ett nätverk eller system av medier, artefakter, koder, meddelanden, ideologier, motivationer och agenser.¹⁰ Jag tillämpar en blick för det materiella, för betydelsen av artefakten, läsaren, objektet och den fysiska omgivningen. Perspektivet innebär, vilket Jane Bennett beskriver utifrån Bruno Latours teorier, att agens flyttas från det mänskliga till aktanter, som varken är subjekt eller objekt utan något däremellan.¹¹ Det som agerar, aktanterna, kan ses som sammansättningar av olika sammansmälta objekt, "assemblage", som befinner sig på olika ontologiska nivåer, i text, i andra medier, i världen, i medvetanden. I det här fallet kan det exempelvis innebära att Lundwalls fängelsestad som fiktivt objekt äger mer kraft på grund av stadens väldiga proportioner i textvärlden.¹² Genom att flytta agensen från människor till assemblage skapas en starkare motvikt mot den humanistiska tendensen att underskatta hur människor, djur, teknologi och naturkrafter samverkar och delar handlingskraft, som Bennett beskriver det.¹³ Det uppstår ett posthumanistiskt objekt för en posthumanistisk, materialistisk estetik.¹⁴

Det är den posthumanistiska estetiken jag vill spåra genom *Fängelsestaden* i den här uppsatsen. Undersökningen rör sig från romanens egenskap av artefakt, av illustrerad text och multimodalt estetiskt objekt, över mot dess tematisering av materialiteten och posthumanismen.

Förhållandet mellan text och bild

I romanens baksidestext beskrivs den som ”inspirerad av, och illustrerad med” Piranesis *Carceri*-svit; på dedikationssidan anges att etsningarna bildar ”grunden och inspirationskällan”. Det är paratextuella anmärkningar där det är författaren som talar. Man kan se det som att bilderna som återfinns inflettade i textmassan befinner sig på samma extradiegetiska nivå, utanför texten. Där är bilderna dock påtagligt dåligt återgivna, kanske en funktion av bokens materiella förutsättningar – dess något grova papper som absorberat för mycket av bläcket – eller av att man utgått från dåliga förlagor. Att bilden på romanens omslag uppvisar högre kvalitet talar dock emot det senare. På ett sätt passar kvalitetsbristerna in i behandlingen av *Carceri*-etsningarna genom historien: de finns i två versioner varav den andra sägs ha skapats för att de första tryckplåtarna slets ut, och Marguerite Yourcenar påpekar hur den andra versionen är mer detaljerad, mörkare och med starkare skuggning.¹⁵ Förutom i baksidestexten finns också i texten en intradiegetisk referens till *Carceri*: ”Arkitekturen var monumental och fantastisk, en värld av granit som kunde vara hämtad ur Piranesis mest fantastiska visioner”, står det på romanens första sida.¹⁶

Denna sorts multimodalitet är något genomgående i Lundwalls författarskap, utöver explicita Piranesireferenser i bland annat *Flicka i fönster vid världens kant*, *Berenice* (2011) och *Gäst i Frankensteins hus* (1976).¹⁷ Många andra av hans romaner är också försedda med bilder, ibland på liknande sätt som här, och romanen *King Kong Blues* (1974) åtföljs av en vinylskiva med tillhörande musik.¹⁸ Som direkta illustrationer fungerar bilderna i *Fängelsestaden* emellertid inte, eftersom de inte kommenterar något textavsnitt. Att som Edward Hodnett hävda att varje bild som förekommer i en text är en illustration är helt enkelt inkorrekt – en sådan uppfattning förutsätter en kausalitet mellan bild och text, mellan författare och läsare och estetiskt objekt.¹⁹ Det är motsatsen till den posthumanistiska estetik jag vill hävda

är lämplig att använda här. Som W. J. T. Mitchell framhåller har bilden också agens, den verkar och agerar, och har fler funktioner än illustrerandet.²⁰ Här aktiverar bilden snarast läsaren, inte minst genom att det finns en påtaglig skillnad mellan det texten och bilden skildrar: attributen är lika, men Piranesis rymd är kal och nästan folktom medan Lundwalls stad myllrar av ett jäsande liv. För fantastiken – till vilken vi får räkna *Fängelsestaden* i och med dess spatiotemporala placering i en forntida och främmande värld trots frånvaron av något direkt övernaturligt – är läsarens aktivitet något centralt, som Per Israelson visat. Detta placerar också ekfrasen, bildbeskrivningen, i fantastikens centrum.²¹ François Rigolot beskriver hur fantastiken öppnar för beskrivningar som en del av den aktiva narrationen.²² Det är påtagligt träffande för *Fängelsestaden*. Beskrivningarna av staden är viktigare än handlingen, staden själv är i denna bemärkelse viktigare än någon mänsklig huvudperson. Läsaren blir en del av ett återkopplat system när hen ömsom betraktar bilden, ömsom läser texten; här uppstår en illusionsbrytande effekt, en metaleps, som Bruce Clarke använder begreppet.²³ Men det är inte allt: systemet bild–läsare influerar systemet text–läsare, och skapar en sorts svindel, inte olik svindeln hos den betraktare som blickar upp mot Piranesis gigantiska takvalv i ett töcknigt fjärran. Som Yourcenar skriver fyller den drömlika överkligheten i visionerna oss med ”an anguish analogous to that of an inchworm trying to measure the walls of a cathedral”.²⁴ Och hon fortsätter: ”The true horror of the Prisons is less in their few mysterious scenes of torture than in the indifference of these human ants roaming through enormous spaces.”²⁵

Jag menar att Piranesis bilder är *weird*, i Mark Fishers mening, de orsakar inte skräck utan fascination, likt skräckförfattaren H. P. Lovecrafts kosmiska perspektiv där människans litenhet är det skrämmande, medvetenheten om att någonting är där som inte borde vara det.²⁶ Denna sorts *weird* kan även appliceras på romanvärlden. Bogor undrar, liksom läsaren,

över stadens utformning, dess skapelse. Men han är ensam om detta i romanen. Vid ett tillfälle förevisar han ett hus för Mélicent, ett hus där obearbetad sten tar vid en meter innanför konstfullt formgivna väggar, och hon är helt oförstående inför gåtan.²⁷ Läsaren undrar kanske också, och närmar sig därmed Bogor, han är ”modern” som det står på ett ställe, ”en liten halvapa i en värld av trögdjur, han passar inte in här, hans förbannelse är att han har fötts hundra miljoner år för tidigt”, intressant nog en replik lagd i munnen på en man på en fest där den låter som en kommentar från berättaren.²⁸ Det blir ett fiktionsbrott, en metaleps, när Bogor lyfts ut nästan till läsarens nivå och till sin läggning befinner sig utanför texten. I den brytningen uppstår en medvetenhet av textens karaktär av text. Läsaren tar del av den estetiska miljön, som James Burton skriver om metafictionen; i gränsbrottet bidrar fiktionen tillsammans med läsaren till att skapa världen.²⁹

Fängelset i text och paratext

Något annat som återfinns både inom och utanför textens värld är fängelsetemat: i romanens titel, i ”*Carceri*”, i Bogors bokstavliga fängelse och i staden som ett metaforiskt dito. Hur mycket av fängelse *Carceri* skildrar kan emellertid också diskuteras. Yourcenar menar att maskinerna som syns är ”construction devices”, inte tortyrredskap, och att det endast är bild X som skildrar en tortyrscen.³⁰ Hon framhåller också hur det främst är i den andra versionen av *Carceri*-etsningarna som denna tortyr antyds, och att fängelsetemat är något som ligger i tiden, en plats för de övergrepp som blir följden av barockens maktlystnad.³¹ Det temat återfinns i romanen: makt och maktlöshet spelar viktiga roller. Även om staden i romanen inte bokstavligen är ett fängelse är dess invånare inte fria. Fängelset de sitter fast i är metaforiskt, inte olikt hur Yourcenar beskriver *Carceri*, där de människor som skildras kanske inte plågas men oundvikligen är instängda. Som i slutet av romanen, när folk har anslutit sig till pil-

grimståget och lämnat staden för att upptäcka en ny. I den scenen säger Mélicent till Bogor: ”Du sade själv att staden är ett fängelse. Allting är ett fängelse, vi sitter fast i våra instinkter, precis som alla andra djur, och när det gamla fängelset blir överfullt flyttar vi till ett nytt, och ingenting har egentligen hänt.”³²

Bogor äger dock ett bokstavligt fängelse, en ”panopticonhall” där han inhyst Ygor och andra avvikare han inte tillerkänner någon mänsklighet. Den beskrivs som ett slags övergivet klosterkomplex men utgör samtidigt en exakt kopia av Jeremy Benthams Panopticon, fängelseplanen för det perfekta övervakande rummet.³³ Anthony Vidler har i sin bok om det kusliga arkitektur lyft fram hur det moderna, liksom modernismen, är förknippat med den transparens som förkroppsligas i panopticon.³⁴ Det kan förklara Bogors fascination för panopticonhallen, eftersom han som vi sett ovan framställs som en modern människa, vilse i en oändligt avlägsen forntid.³⁵ Han utövar också handfast biopolitik eller biomakt i Foucaults mening när det framkommer att han experimenterat på Ygor för att förstärka dennes vanskaplighet.³⁶

Bogor och hans panopticon fängslar, utövar makt och vill lägga struktur på rummet, inte minst genom att kartlägga staden, men det är han ensam om. Staden kämpar emot – den karta han lyckas få fram är ”ytterst skissartad och osäker” – liksom berättelsen och Piranesi visioner. Det är omöjligt för läsaren att ens försöka kartlägga huvudpersonernas fysiska väg genom staden, precis som det är omöjligt för betraktaren att urskilja några riktningar eller någon kausalitet i *Carceri*. Denna förskjutning från det mänskliga subjektet mot något omänskligt återfinns även hos Piranesi. Utan att använda just det begreppet visar Manfredo Tafuri hur det finns ett djupt posthumanistiskt drag i Piranesi visioner, i upplösningen av distinktionen mellan natur och kultur, eller mellan subjekt och objekt: ”as early as the *Carceri* the affirmation of the need for domination clashes with the affirmation of the

rights of the subject. The results of the clash – represented epically in plates II and X, which depict surreal scenes of torture – is that not men but only *things* become truly ‘liberated’.³⁷ Människor är oviktiga i *Carceris* värld, liksom i *Fängelsestadens*. I *Carceri* finns inga djur och inga växter, ingen jord och ingen vind, som i en dröm, skriver Yourcenar, nästan inget vatten; byggnadsverken är allt.³⁸ Det finns ingen frihet för människor. Om bara ting kan vara fria, som Tafuri antyder, är det bara ”ting”, eller assemblage av levande och icke-levande objekt där människor inte har någon särställning, som har någon verklig agens eller handlingsfrihet.

Foucaults panopticon, som metafor för det moderna övervaknings- och disciplin-samhället, är alltså aktuell här.³⁹ Det rör sig i *Fängelsestaden* om en makt utan makthavare: Bogor försöker, men misslyckas. Makten ligger hos systemet, sammansmältningen av staden och naturen som jag återkommer till nedan, ett slags ekologiskt maktbegrepp som ligger distribuerat i ett nätverk av olika agenter.

En fråga om stil

Texten smälter samman med *Carceri* även på en stilistisk nivå. Romanen är någorlunda enkelt berättad men stilen är mångordig och vindlande, adjektiv och arkitektoniska termer staplas på varandra. Det kan ses som en återspeglning av staden. Sådan interaktion mellan rum och litterär stil har uppmärksammats av Franco Moretti när han belyser att olika genrer inte bara tenderar att utspela sig i olika sorters fiktiva rum, utan också att det skildrade rummet avspeglas i språket.⁴⁰ Tyler Malone beskriver hur Alfred Döblin i *Berlin Alexanderplatz* (1929) fångar den moderna, fragmentariska staden genom det litterära montage, inkluderandet av reklam, väderleksrapporter och statistik.⁴¹ Även *Carceri* har setts som exempel på modernism; 1936, i samband med en utställning på Museum of Modern Art i New York, framhölls *Carceri* som ett exempel på Piranesis proto-kubism.⁴² Strukturen i Piranesis arkitektoniska visioner

påminner om kubismens sönderbrytande av det konventionella rummet, inte olikt den modernistiska eller postmodernistiska romanens förhållande till den konventionella prosan. Också en något tidigare författare som Flaubert skapar vad jag skulle vilja kalla proto-modernistiska rum, vilket Sara Danius visar, exempelvis genom att författaren införlivar etiketter eller skyltar i texten; texten ”uppfattas [...] allt mer som ett rum”.⁴³ Och kanske mest genomgripande har fenomenet studerats av Alexandra Borg, som i sin undersökning av Stockholm i litteraturen betonar hur panoramascener med långa meningar och många adjektiv ger en urban känsla, och hur hopning och katalogisering skapar ett snabbare tempo.⁴⁴ I *Fängelsestaden* upprepas de arkitektoniska beskrivningarna med nästan monoman energi. Det blir som ett slags formel, ett rituellt frambesvärjande av *Carceris* stenmassor och myllrande folkliv:

Stenkatarakterna myllrade av liv, den fantastiska, babyloniska barockarkitekturen med dess svindlande valvbågar, himmelshöga torn, murar och ändlösa byggnadsverk var fylld från de nedersta källarlabyrinterna till de högsta tornspirorna av jäsande mänsklighet. [...] Bara arkitekturen var oföränderligt densamma på alla nivåer och i alla delar av staden: samma väldiga massor av tuktad sten, samma groteska portalformer, samma kolonner, pilastrar och karyatider i jätteformat [...].⁴⁵

Och längre fram, upprepar, blir poängen att inget skiljer sig åt:

De stod i en arkadgång högt över stadens tak, i en mäktig tornbyggnad som till det yttre inte skiljde sig från andra hus. Samma väldiga stenmassor, samma groteska karyatider, samma omotiverade arkitektoniska element och överbelastade barockutstyrel i oförgänglig sten.⁴⁶

Sålunda smälter Lundwalls text samman med Piranesis etsningar, i tema, stil och själva den materiella artefakt som den illustrerade boken utgör.

Posthumanistisk tematik ...

De posthumanistiska perspektiven yttrar sig också tydligt i romanens tematik. Genom några nedslag ska jag följa hur texten framhäver icke-mänsklig agens.

I stadens centrum finns en cirkelrund yta, två kilometer i diameter, som innehåller en perfekt miniatyravbild av staden själv. Mitt i den ytan finns en öppning, två meter i diameter, men om den innehåller några miniatyrhus är de för små för att se med blotta ögat. I mitten av den öppningen finns ett litet hål.⁴⁷ Bogor använder det för att uppskatta stadens storlek och reflektera över hur viktig varje del är för dess fortbestånd, något vi ska återkomma till, men främst av allt är det här en *mise-en-abyme*, ett fiktionsbrott. För om det finns två nivåer kan det finnas en tredje, och så vidare; och om personerna i texten är medvetna om att de är fiktiva, så skulle detsamma kunna gälla för oss, som Borges skriver.⁴⁸ Självreferensen skapar ett återkopplat system, visar James Burton, och drar in läsaren genom att nivåerna kortsluts; texten får tydligare karaktär av artefakt, av del i ett ekologiskt system.⁴⁹ Staden hamnar i en slinga med sig själv och kopplas samman med läsaren.

Samtidigt är ett av romanvärldens mysterier att staden inte har byggts av människor, där finns inga fogar mellan stenarna, inga märken efter mejselhugg. Den sägs vara framväxt, levande i sig själv eller skapad genom små djur som ätit sig in i klippan. I staden hänger allting samman, människorna blir en del av stadens "gigantiska organism av sten och levande kött", eller dess maskineri; båda liknelserna används.⁵⁰ Dess invånare är oviktiga. "Människorna kom och gick, föddes, levde och dog. Byggnaderna stod kvar."⁵¹ Om ett urgammalt bibliotek heter det att "de tjänande slavarna var mindre värda än det obetydligaste ark papper".⁵² Bogor försöker sätta sig över staden och utöva någon form av kontroll, som vi sett, men till ingen nytta; rentav naturkrafterna bryter in i och hotar hans organiserade värld: "Hela den här förbannade kontinenten håller på att brytas sönder, medel-

temperaturen sjunker, polarisarna breder ut sig", säger han, och hans noggrant planerade luftskeppsexpedition kastas över ända och slutar i katastrof på grund av att han övermodigt ignorerar tecken på ett upptornande åskväder.⁵³ Det är material som är levande, material som är huvudpersonen. Det är därför staden går att förstå som ett nätverk, eller assemblage, i Jane Bennetts eller Deleuzes mening, där folkmassor och arkitektur, människa och sten, kultur och natur alla ingår, ett nätverk som agerar och reagerar, inte medvetet och inte heller omedvetet.⁵⁴ Människorna har ingen särställning här.

I stället fungerar människorna mest som mekaniska dockor. Mélicent köper tidigt i romanen ett strategispel med kämpande mekaniska miniatyrfigurer, några mänskliga och andra inte, utrustade med "något som liknade en begränsad fri vilja".⁵⁵ Spelarna kontrollerar figurerna till viss del, men smälter även nästan samman med dem: "Under ett svindlande ögonblick tyckte hon sig uppleva spellandskapet genom försvararna, se bastionen och angräparna genom deras ögon, känna deras skräck och avsky."⁵⁶ I ett berusat samlag med Bogor blandas spelfigurerna samman med Bogors gestalt i hennes huvud.⁵⁷ Det är ett slags fiktionsbrott, spelaren deltar i spelet på samma sätt som läsaren stiger in i fiktionen, de blir medskapare i berättelsen. "Illusionen av liv var häpnadsväckande", heter det när spelet introduceras, och kanske är en illusion av liv allt stadens invånare kan hoppas på.⁵⁸

Ygor, puckelryggen på flykt, har knappt någon mänsklighet kvar. I passager påminnande om modernistisk medvetandeström gestaltas hans framfart genom staden, och han saknar tidsmedvetande, "det förflutna, det närvarande och det kommande var oupplösligt förenat", för honom är allt bara fragment.⁵⁹ Bogor ser honom som ett djur och kallar panopticonhallen där han förvarade honom för sitt "menageri".⁶⁰ Men det gäller inte bara Ygor. Människorna beskrivs i allmänhet som djur, pilgrimståget liknas vid att människorna "svärmar": "vi sitter fast i våra instinkter, precis som alla andra djur, och när det gamla fängelset blir överfullt flyttar vi till ett

nytt, och ingenting har egentligen hänt.”⁶¹ Bogor ser också på de flesta människor som djur, uttalat; han beskriver en skara plundrare som ohyra, men det är för systemets skull: ”Jag talar inte om människor”, sade Bogor nästan vänligt. ’Jag talar om staden som måste överleva, och om ohyra som måste utrotas innan den hinner göra obotlig skada. Staden behöver inga individer ... Allt som stör det stora maskineriet är farligt och måste bort.”⁶² På samma gång talar han om staden som ”organism” och ”maskineri”. Men mänsklig är den inte, och för människor finns där inte mycket plats. De saknar vikt. Så destabiliserar texten föreställningen om människans värde; det är staden som är viktig, staden som agerar. Människorna är en del av systemet, det är allt.

... liksom struktur

Ygors flykt är vad som sätter igång romanens handlingstrådar, men Ygor är själv inte medveten om vad han gör utan handlar av blind instinkt. Han lever i ett evigt nu, och den bilden kan utvecklas, till staden, till bilden, till texten som helhet. Det är ett slags formell ekfrastisk koppling, där romanens rum och tid påminner om *Carceris*. För de flesta av stadens invånare är det som om den helt saknade utsida, och detsamma gäller i Piranesis etsningar. ”Piranesis universum i *Carceri* är ett inomhusuniversum”, skriver Lars Gustafsson om fantastiken i etsningarna.⁶³ Rent topologiskt uppvisas ett rum utan utsida, det går inte att föreställa sig var betraktaren är placerad, högt uppe under taket eller djupt nere i källarvalven, strukturen breder ut sig obegränsat i alla riktningar. Handlingen i romanen går heller inte riktigt att kartlägga, huvudpersonernas rörelser genom staden är

slumpmässiga och saknar vikt, rummet är diffust och skissartat. Även tiden är upplöst. Detta lyfts fram av Yourcenar som ett drömligt drag hos Piranesi, liksom rummets inkoherens, intrycket av att flyga eller sväva inunder de väldiga valven.⁶⁴ Romanens värld är slående tidlös, där råder ”ett oavbrutet, rasande nu”, inte bara i Ygors medvetande.⁶⁵ Utan tid försvinner normala begrepp om kausalitet, vilket föranleder ett mer ekologiskt, neocybernetiskt synsätt, involverande rekursiva återkopplingar.⁶⁶ Därigenom destabiliseras det humanistiska subjektet ytterligare.

Så det går inte att kartlägga handlingens rörelse genom staden, och detta återspeglas i hur staden beskrivs som labyrinthisk; bilderna är tidlösa, och detsamma gäller staden. Vi har sett hur Fängelsestaden kan förstås som ett post-humanistiskt litterärt objekt, sammankopplat med *Carceri*-sviten både genom förekomsten av bilderna i texten och genom andra typer av extra- och intradiegetiska markörer. Författaren blir en del av objektet genom sina Piranesi-referenser, genom hela författarskapet fram till det sena numret av *Jules Verne-magasinet*, men även läsaren dras in där genom incitamenten att reflektera över metafiktiva tekniker och skillnaderna mellan bild och text. Samtidigt tematiserar romanen denna växelverkan mellan text, läsare och författare genom ett slags återkopplande slinga, där texten handlar om och beskriver sin egen struktur. Staden själv utgör också textens egentliga huvudperson mer än någon mänsklig varelse. På så vis iscensätts ett nedbrytande av gränser mellan människa och djur, mellan kropp och sinne, medvetande och materia, natur och kultur, planläggning och slump, eller, slutligen, mellan form och innehåll.

Slutnoter

1 ”It is a Dream of Stone”, Marguerite Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi: And Other Essays* (New York, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux,

1984), III. Artikeln är skriven med benäget bistånd från Helge Ax:son Johnsons stiftelse.
2 *Jules Verne-magasinet*, nr 538, november 2008.

- 3 Sam J. Lundwall, *Fängelsestaden* (Stockholm: Norstedt, 1978).
- 4 Jerry Määttä, *Raketssommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 51 (Lund: Ellerström, 2006), 43.
- 5 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Cleveland, Ohio, 1973).
- 6 Per Israelson, *Ecologies of the Imagination: Theorizing the Participatory Aesthetics of the Fantastic* (Stockholm: Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, 2017).
- 7 Ulrike Nolte, *Schwedische "social fiction": Die Zukunftsphantasien moderner Klassiker der Literatur von Karin Boye bis Lars Gustafsson* (Münster: Mosenstein und Vannerdat, 2002); Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: Ellerström, 2003); Svante Landgraf, *Fångenskap och flykt: Om frihetstemat i svensk barndomskildring, reseskildring och science fiction decennierna kring 1970* (Linköping: Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur, ISAK, 2016).
- 8 Exempelvis Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2008); Susan Jeffers, *Arda Inhabited: Environmental Relationships in The Lord of the Rings* (Kent, Oh.: Kent State University Press, 2014); Patricia García, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (New York: Routledge, 2015).
- 9 Israelson, *Ecologies of the Imagination*.
- 10 Matthew Fuller, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), 2; Dennis D. Cali, *Mapping Media Ecology: Introduction to the Field* (New York: Peter Lang, 2017).
- 11 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 9.
- 12 Bennett, *Vibrant Matter*, 23.
- 13 Bennett, *Vibrant Matter*, 34.
- 14 N. Katherine Hayles, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 1999).
- 15 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 106–7.
- 16 Lundwall, *Fängelsestaden*, 7.
- 17 Sam J. Lundwall, *Flicka i fönster vid världens kant: En gotisk berättelse* (Stockholm: Norstedts, 1980); Sam J. Lundwall, *Berenice: Tjugo timmar i Doktor Mirabilis' hus* (Stockholm: Sam J Lundvall Fakta & fantasi, 2011); Sam J. Lundwall, *Gäst i Frankensteins hus* (Bromma: Delta, 1976).
- 18 Sam J. Lundwall, *King Kong Blues* (Stockholm: Bra böcker, 1974).
- 19 Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature* (London: Scholar P., 1982), 1.
- 20 W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 73.
- 21 Israelson, *Ecologies of the Imagination*, 106.
- 22 François Rigolot, "Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration", *Comparative Literature* 49, nr 2 (1997): 102.
- 23 Bruce Clarke, *Neocybernetics and Narrative* (University of Minnesota Press, 2014).
- 24 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 113.
- 25 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 117–18.
- 26 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2016), 17. Fisher kontrasterar *weird* och *erie* mot *uncanny*. *Weird* är något som inte hör hemma här; *erie* är något som borde vara här men saknas. *Uncanny* är något som är bekant men märkligt. Det är svårt att hitta lämpliga svenska översättningar av begreppen med rätt laddningar, speciellt som *uncanny* redan är fastslaget som *kuslig* – en översättning som i det här sammanhanget skulle kännas lämpligare för *weird* eller *erie*.
- 27 Lundwall, *Fängelsestaden*, 59.
- 28 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.
- 29 James Burton, "Metafiction and General Ecology: Making Worlds with Words", i *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, red. Erich Hörl och James Burton (London: Bloomsbury Academic, 2017), 262.
- 30 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 116, 117.
- 31 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 118.
- 32 Lundwall, *Fängelsestaden*, 265.
- 33 Lundwall, *Fängelsestaden*, 16.
- 34 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992), 218.
- 35 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.

- 36 Lundwall, *Fängelsestaden*, 36.
- 37 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 32. Originalalets kursiv.
- 38 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 111.
- 39 Michel Foucault, *Övervakning och straff: fängelsets födelse*, övers. C. G. Bjurström (Lund: Arkiv, 2003).
- 40 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900* (London: Verso, 1998), 43.
- 41 Tyler Malone, "City as Character", *Lapham's Quarterly*, 30 april 2018, <https://www.laphams-quarterly.org/roundtable/city-character>.
- 42 Victor Plahte Tschudi, "Giovanni Battista Piranesi: the Failed Photographer", *AA Files* 75 (december 2017): 151.
- 43 Sara Danius, "Strindberg, staden och skyltarna", i *Husmoderns död och andra texter* (Stockholm: Bonnier, 2014), 89.
- 44 Alexandra Borg, *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897–1916* (Stockholm: Stockholmsia, 2011), 192, 202.
- 45 Lundwall, *Fängelsestaden*, 7, 10.
- 46 Lundwall, *Fängelsestaden*, 59.
- 47 Lundwall, *Fängelsestaden*, 217.
- 48 Jorge Luis Borges, "Partial Magic in the Quixote", i *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, red. James Irby och Donald Yates (New York: New Directions, 1964), 93–96.
- 49 Burton, "Metafiction and general ecology: Making worlds with words", 255, 272.
- 50 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8.
- 51 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8.
- 52 Lundwall, *Fängelsestaden*, 223.
- 53 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.
- 54 Bennett, *Vibrant Matter*, 34.
- 55 Lundwall, *Fängelsestaden*, 52.
- 56 Lundwall, *Fängelsestaden*, 53.
- 57 Lundwall, *Fängelsestaden*, 33.
- 58 Lundwall, *Fängelsestaden*, 10.
- 59 Lundwall, *Fängelsestaden*, 57.
- 60 Lundwall, *Fängelsestaden*, 45.
- 61 Lundwall, *Fängelsestaden*, 265.
- 62 Lundwall, *Fängelsestaden*, 216.
- 63 Lars Gustafsson, *Utopier och andra essäer om "dikt" och "liv"* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969), 12.
- 64 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 110.
- 65 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8. Det är för övrigt också en formulering som återfinns i en självbiografisk text, om upplevelsen av ett kopparstick Lundwall sett som barn: "resan krympte samman till detta enda frusna nu, mitt i en stillhet och tomhet bortom all föreställningsförmåga." Sam J. Lundwall, "På resa med Albatross", *Jules Verne-magasinet* 63, nr 510 (2002): 4. Tidlösheten är ett genomgående element i Lundwalls författarskap som sträcker sig utöver kausalitet och former.
- 66 Israelson, *Ecologies of the Imagination*, 357.

Summary

Dreams of Stone: Towards a Posthuman Aesthetics in Sam J. Lundwall's Fängelsestaden

This article examines the thematic and formal materiality of Swedish writer Sam J. Lundwall's multimodal novel *Fängelsestaden* (1978). The book is illustrated by Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* etchings from 1761, but is also inspired by them, which engages the reader as part of a media ecology of text, visual art, and more. The participatory aesthetics is further highlighted by metaleptic elements within the text, as well as the unimportance of humanity compared to the city itself being a major theme. A conclusion is that the novel thematizes materiality at the same time as being an example of the dissolution of the borders between human and animal, mind and body, nature and culture, and, especially, form and content.

Keywords: media ecology, posthumanism, Sam J. Lundwall, Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*