

Replikens platser



en Dagbok

ur

Replikens platser *en Dagbok*

Festskrift till **DAG NORDMARK**

Redaktörer:

Helene Blomqvist, Jonas Ingvarsson, Margaretha Ullström

Karlstad University Press 2010

Jonas Ingvarsson

Cybernetiska dockskåp

*Programkod och paranoia i Jan Kjørstads Rand
och Torsten Ekboms Spelmatriser för operation Albatross*

*Det är en verklighet så absurd att dess enda
trovärdighet skapas av att den faktiskt är sann.*

(Lars-Olof Franzén, Omskrivningar 1968)

SIGNAL OCH CENSUR

”Har du noen gang sett en vulva med et omskuret klitoris?”¹ Denna minst sagt överrumplande inledningsreplik blev för mig upptakten på en svindlande resa in i det norska, eller Skandinaviska – ty för en gångs skull finner jag Norges sak vara vår – mörkrets hjärta. Det finns mycket som är störande i Jan Kjørstads *Rand* (1990): ett berättarjag på ett strålande humör redogör för en serie till synes meningslösa mord han begått, och som han själv så småningom med datateknikens hjälp söker finna sambanden i. Det är en briljant paranoisk allegori.

Torsten Ekboms *Spelmatriser för operation Albatross* (1966) är för det första inte en roman utan en ”strategisk modellteater” (att ta avstånd från den borgerligt anstrukna romangenren ansågs bland 60-talets experimentförfattare vara en dygd) och inleds även den på okonventionellt vis:

.....
.....
.....²

Tecknen är en serie morsesignaler som läsaren med lite möda kan avkoda till bokstäverna C och Q. Man vänder på bladet och möts av rubriken ”Zon F” och något som liknar en scenanvisning, följt av frasen ”CQ CQ CQ CQ” (s. 9), en bokstavskombination som bekräftar den inledande morseskriften: CQ är telegrafspråk för frasen ”Seek you” – någon vill etablera kontakt. Samma morsesignaler återkommer också på bokens sista sidor; tydligen söker någon fortfarande kontakt.

Vi kommer i det följande att se hur Ekbohm och Kjærstad i sina respektive verk laborerar med flera formellt liknande grepp och tangerade temata, däribland ett komplicerat förhållande mellan destruktivitet och skapande, samtidigt som texterna av historisk nödvändighet skiljer sig åt på medie- och teknikhistoriskt signifikanta punkter; i detta fall rörande datamaskinernas och paranoians kunskapsteoretiska implikationer. Närmare ett kvarts sekel skiljer ju verken åt och den historiska diskrepansen manifesteras i hur man använder datamaskinerna i berättandet, men också i vilken sorts paranoia, eller konspirationsteori, som präglar händelseförloppen.

Innan vi lämnar hur de bägge verken presenterar sig för läsaren bör vi notera att även *Rand* inleds med något som ser ut som ett kontaktförsök. Ty romanen börjar typografiskt (och precis som *Spelmatriser för operation Albatross*) redan före inledningsmeningen, ja redan på bokpärmens insida. Denna utgörs nämligen av en projektion av Vintergatan, med en pil riktad mot en punkt vid dess utkant. På nästa sida finner man en ny pil, pekande på planeten Jorden i solsystemet, och detta följs av en stiliserad Mercator-projektion, denna gång med pilen riktad mot Norge. Samma typografiska arrangemang återkommer efter berättelsens slut, fast i omvänd ordning. Rörelsen går alltså inåt, mot själva ”berättelsen”, varefter texten åter liksom slungas ut i

världsrymden. Till detta adderas också ett besynnerligt ”förord”, skrivet på ett fullständigt främmande språk, ett okänt teckensystem.³ Tecknen dyker upp igen vid bokslutet: en ”ordlista” där bl.a. frasen ”som om” förklaras med 15–20 obegripliga rader. I den löpande texten finns också ingrepp i form av några censureringar (svärtade överstrykningar) och stämplar där samma kryptiska tecken återkommer. *Rand* förefaller alltså vara ett upphittat manuskript, granskat – av utomjordingar? – och utgivet, möjligen som sedelärande dokument över hur jordmänniskorna lever.⁴ Denna astronomiska dimension – förutom att etablera ett närmast ko(s)miskt icke-linjärt samband utanför romanens synbarliga händelsessfär – skärper romanens dom över det paranoida samhälle den skildrar.⁵

De censurliknande ingreppen i Jan Kjærstads *Rand* dyker upp mot slutet av romanen (i synnerhet i kap. 23), möjligen när berättaren närmar sig något som liknar en konklusion eller ett sammanhang: ”Jeg kunne, under tvil, anvende ordet [REDACTED]” (*Rand*, s. 251). Det förefaller sålunda som om det finns informationer som textens intergalaktiska redaktörer inte vill att vi ska få veta.

Dessa radikala ingrepp har sin motsvarighet i Ekboms bok. *Spelmatriser för operation Albatross* presenterar sig alltså som en ”strategisk modellteater”, med vilket menas att boken är ett slags simulering av ett konfliktspel mellan ”Röd” och ”Blå”. Längst bak i boken finns också en ”Dossier” med bl.a. ”Operationsvariabler”, ”Kodsystem”, ”PV-tabell” och ”Utdelningar”. Omslaget (utformat av Åke Hodell) pryds av en stiliserad Mercator-projektion (!) över norra halvklotet över vilket två kvadrater applicerats, en blå och en röd, bägge försedda med rut-mönster, svårtydd maskinskrift, siffror och streck. ”Spelets” materiella förutsättningar är synnerligen raffinerade: till sitt förfogande har aktörerna t.ex. ett antal datamaskiner med namn som ENIAC, BINAC, MANIAC, UNIVAC, RECOMP, STRETCH, LARC och BURK (på den tiden, må vi påminna oss, var maskinerna stora som studentlägenheter, så resurserna för spelet är betydande). Datamaskinerna programmeras för att tillhandahålla spelets ”matriser”, ett rutnät av olika siffror

som utgör grunden för en spelteoretisk analys där begrepp som ”saldelpunkt”, ”värde” och ”utdelning” är återkommande. Varje spelmatris tillhandahåller sedan en rad olika strategier (i enlighet med Dossierns utdelningstabell) där den typografiskt mest uppenbara strategin är ”propaganda eller censurering av motståndarens text”:

Nästa bild var pornografisk. Den [REDACTED]
[REDACTED]. Rifkowicz stoppade kortet i sin plånbok. Så tog han upp det sista kortet . – Åh, det här var intressant! utropade han och tänkte efter ett ögonblick.
(*Spelmatriser ...*, s. 98)

Likheten med Kjørstads roman är slående, även om förvisso all censurerad text ser ut ungefär på detta vis. Parallellen förstärks emellertid av att det i bägge böckerna finns långa sammanhängande sjok som är svårtade, hos Kjørstad dock med en liten lucka i censuringreppet med den kanske något övertydliga mystifikationen ”og i centrum: ingenting”⁶ Ytterligare en typografisk parallell är att såväl Kjørstads som Ekboms texter inramas av Mercator-projektioner, en antydning om de bägge verkens tämligen pretentiösa – globala – anspråk.

”Berättelsen” i Ekboms bok är, bortsett från själva spelscenariot, ingen sammanhållen historia, utan en rad mycket löst sammanhållna fragment bestående av textmaterial hämtade från framförallt äventyrsböcker, men också reseskildringar och andra skrifter, kombinerade med något som måste beskrivas som scenanvisningar. Så här kan det se ut:

*På toppen av en sanddyn står en liten
figur i plommonstop och svart paletå och
signalerar med röda signalflaggor:*

TILL ETT SVAR SOM MAN ICKE KAN UTTALA KAN MAN
ICKE HELLER UTTALA FRÅGAN
(*Spelmatriser ...*, s. 190 f)

På ytplanet är förstås *Spelmatriser för operation Albatross* betydligt mer avantgardistisk än *Rand*, som ju i grunden är en sammanhållen berättelse, om än med besynnerliga inslag. Men även *Rand* är en roman av fragment, mordet i sig är pusselbitar som inte passar in och de samtal som leder fram till illdåden kan också ses som delar i ett textcollage med influenser från äventyrsböcker, reseskildringar och andra verk. Gemensamt har de bägge böckerna också ekot från Wittgensteins berömda postulat i citatet ovan, det finns frågor i bägge böckerna som egentligen inte kan uttalas. Eller som det heter på ett annat välbekant ställe i Wittgensteins *Tractatus*: ”Det man inte kan tala om, därom måste man tiga”.

SKAPELSEBERÄTTELSE

En mördare går omkring på Oslos gator. Det är, måste man säga, en *leende* mördare, en framgångsrik ingenjör med en vacker hustru, som återberättar dessa händelser med en ... jag söker efter ordet ... *smit-tande* entusiasm (men nu gör jag mig skyldig till ett stilmässigt plagiat från Kjørstads egen roman). Gemensamt för hans illdåd är alltså att de föregås av oerhört stimulerande samtal med offren.⁷ Dessa samtal leder berättaren fram till randen av en insikt, han får visioner – av en spricka i muren, en reva i gatstenen, en öppning som visar sig – men *vad* som uppenbaras under dessa korta ögonblick förblir en gåta, också för berättaren. Det är också oklart om det är just denna uppenbarelse som utlöser våldshandlingen, men tydligt är att samtalen inte får avslutas på normalt sätt, inte rundas av, inte bli färdiga. Genom att istället brutalt ta sina nyfunna bekantskaper av daga fortsätter samtalen indirekt och de associationsbanor som påbörjades under samtalets gång utvecklas exponentiellt: genom tidningsskriverier och polisens utredningar. På detta vis får såväl vår sympatiska berättare som hela Norge reda på ännu mer om dessa intressanta människor – som om medierna bidrog till att de fortfarande var vid liv: ”Og mest vesentlig: reportasjen bekrefter at Becker fortsatt er til stede, han er ikke død. Jeg har egentlig visst det

hele tiden” (s. 95).⁸ Läsaren vet vad polisen och pressen inte vet – att det är vår berättare som är mördaren – men kopplingen mellan mordet är oklara till och med för gärningsmannen själv. Nyhetsrapporteringarna är fulla av tänkbara samband, och även berättaren funderar alltså på om det finns någon gemensam nämnare till hans handlingar: offren har tyska efternamn – nej; de har varit på Tonga – nej; de har judiskt påbrå – nej... Varje nytt illdåd omkullkastar alltid det mönster man lyckats etablera mellan de tidigare offren, något som förbryllar också den brutale protagonisten: ”Dødsfallene må bety noe. [...] At en arkitekt synker sammen på asfalten, betyr noe. At en pike faller utfor en bro, har en eller annen mening” (s. 249). Berättaren sätter sitt hopp till kommissarie Zakariassen, en trygg polisspanare som kan sin Churchill (och Kjærstad kan förstås sin Hans Holmér). Ja, om någon ska kunna förklara detta, så är det Zakariassen.

Den makabra paradox som romanen etablerar är att berättarens till synes meningslösa brott har öppnat ögonen på honom; hans liv blir oändligt mycket rikare och han ser själv snart produktiva samband mellan de mest skilda ting: Mont Blanc, Montesquieu och Monteverdi; skruvar, mattor och Londons slum; valar, hus och sex; stadsparker, träd och fabriker:

Jeg spiste. Jeg så ut mot duskregnet. Tonga. Synagoge.

Tankene var... Jeg kjente meg nærmest sliten. Alt skjedde så raskt nå. Ting... akselererte. Jeg hade trengt igjennom noe, eller blitt omsluttet av noe som nesten utmattet meg med sin aktivitet, red meg som... Jeg måtte tenke på Ingeborg under vårt siste samleie; hvordan hun elsket meg uten stopp, uten hensy til om jeg kunne make mer. [...]

Jeg drakk kaffe. Jeg nippet til calvadosen. Jeg så ut mot duskregnet. Tonga. Synagoge. Vev.

(*Rand*, s. 115)

Det är i detta besynnerliga tillstånd av *upptäckt* och *tillblivelse* romanen *Rand* etablerar sitt verkningsfält. En roman om destruktiva illdåd, men

också – en skapelseberättelse. Detta romanens verkningsfält skapar i alla fall hos denna läsare, jag själv, en skärpt uppmärksamhet på tillvaron runt mig. Jag slås av en insikt: kan man någonsin komma *utanför* en bok man har läst – är man inte dömd att för alltid vistas *inne i den*!? (Är det därför man blir så besviken på en dålig bok – man måste *ändå* vara där.)

Även Ekboms bok etablerar ett märkligt förhållande mellan destruktivitet och skapelse: estetiskt är *Spelmatriser för operation Albatross* närmast att betrakta som en cut-up, d.v.s. den teknik som utvecklades av William S. Burroughs några år tidigare. Ekbom har alltså ”slaktat” ett antal texter (främst äventyrsböcker, men också en reseskildring från sekelskiftet, lite filosofi ...) och fogat ihop dem till detta märkliga bygge, vilket också det innebär en kreativ relation mellan att ”söndra” och att ”skapa”. Inne i spelet görs läsaren uppmärksam på kalla krigets högrisklaboratorium men också, på ett synnerligen humoristiskt sätt, på litterära klichéer: ur sammanställandet av två eller flera mycket platta schabloner framträder ofta häpnadsväckande reliefer:

Max Grindler hajade till och sträckte upp handen. – Vi har flugit över värre terräng.

– Kanske det, men jag tror inte du hört mig påstå, att jag gillade det, svarade Edward Flaswell och verkade alldeles ställd.

Radiotelegrafisten Blotto Otto, i det civila reporter på Daily Dirt, närmade sig akteröver.

– Dechiffrerat meddelande från EB, sir, förklarade han och nickade fundersamt. Max Grindler läste:

”EB till SCB. Framåt går det i vinande fart. De upplysta husen, vi flögo förbi, sågo vi liksom i dimma. I fjärran syntes ljusskenet från en stad. Vi undrade vad det kunde vara för en.

– Aachen, upplyste man oss.

– Men var finns då gränsstationen?

– Den ligger långt bakom er; ni måste ha cyklat över gränsen utan att märka det.”

Max Grindler smålog melankoliskt och visade ett besynnerligt småleende på sina tunna läppar.

(*Spelmatriser ...*, s. 23 f.)

För att förstärka denna dekonstruktion av litterära klichéer innehåller ”Dossiern” till *Spelmatriser för operation Albatross* inte en ordlista, som *Rand*, men väl en nästan lika gåtfull ”PV-tabell” som rymmer 75 lätt igenkännbara fraser:

[...]

23. nicka fundersamt	3,21
24. mumla något mellan tänderna	43,56
25. se sig forskande omkring	12,94
26. le lugnande	32,54
27. fukta läpparna med tungan	45,30

[...]

(*Spelmatriser ...*, s. 225)⁹

Tydligare än så kan nog inte en litterär ”maskin” beskrivas. Så kan också en skapelseberättelse se ut. Ordet blir kanske inte kött men väl – ord.

DATORUTSKRIFTER

Berättaren i *Rand* arbetar som dataprogrammerare och är ansvarig för att utveckla ett nytt nätverkssystem. Han är därför införstådd med programkodens grammatik; där finns bakom alla synliga tecken en räckta andra tecken som vi inte ser. När *Rand* publicerades, 1990, var datorteknologin ännu inte var mans egendom eller konkreta erfarenhet. Även om storleken på persondatorerna mot slutet av 80-talet hade minskat betydligt sen 1966 – en datamaskin upptog nu ungefär samma utrymme som en större TV-apparat – och även om datortekniken gjort sig än mer påmind i människors vardag, är programmeringsyrket ändå att betrakta som en inom skönlitteraturen relativt exotisk syssla för en

protagonist vid denna tid.¹⁰ Det är också tydligt att hans profession speglar av sig på hans nya verksamhet som berättare:

Jeg vet ikke hvorfor jeg har forsøkt å skrive ned alt dette – og så *nøyaktig* som mulig. Jeg bare har på følelsen at jeg bør gjøre det. At det er viktig. At hvert ord, hvert uttrykk kan være avgjørende, uten at jeg er klar over det. En slik tanke burde ikke være fremmed for meg. I min jobb kan et eneste feiltegn velte hele lasset.

(*Rand*, s. 22)

Här hade jag tänkt kopiera in ett citat från pdf-versionen av en annan uppsats om Jan Kjærstad. Commando+v: ”L%!)<*.%!/*!.!(5!o;,%3%&! *4!7%!)<.:!)7:.%!\$%4”. Det var inte den meningen jag klippte ut. Små förskjutningar (”et eneste feiltegn”) i digital information får, som berättaren påpekar, verkligen stora konsekvenser.

N. Katherine Hayles har beskrivit boktryckarkulturens övergång till en digital kultur som en förskjutning från paradigmet närvaro/frånvaro till paradigmet mönster/slump. Den tryckta textens matris blev fel om den var fel från början, antingen finns felet (närvaro) eller så finns det inte (frånvaro), medan den digitala texten bara är närvarande som representationen av *kod*. Och om koden (mönster) översätts fel (slump) kan resultatet bli rörigt.¹¹ I egenskap av dataprogrammerare är *Rands* protagonist väl medveten om hur viktigt varje enskilt tecken kan vara när han arbetar med datorernas mjukvara. Han konstaterar nu att han plötsligt börjat upprätta samma förhållande till sitt eget skrivspråk, fast detta sker intuitivt, han ”vet inte varför”. Språket i *Rand* präglas också av detta sökande efter det rätta uttrycket, berättaren väljer ord och provar olika formuleringar, mitt framför ögonen på läsaren.¹² Hela lasset kan vältas av ett enda felaktigt tecken – eller av en flip-flop-säkring, som i Ekboms fjortonde spelmatris:

När Polly får i uppdrag att projicera den nya matrisen på Stora tavlan tycker hon att den ser lite underlig ut. En undersökning av RECOMP visar att

en säkring gått i flip-flop-systemet. Säkringen byts ut och Polarisubåtarna i Zon D, som redan har hunnit släppa upp 400 väderballonger, fyrat av 57 gula signalraketer, 100 attrapper, verkställt radarstörning på felaktiga frekvenser och en dimbildning som hotar att täcka hela Grönland, Baffin Bay, Beauforthavet och södra Alaska återkallas till ordningen.

(*Spelmatriser ...*, s. 168 f.)

Skillnaderna mellan programmeringsfelens konsekvenser i de bägge romanerna är uppenbara. Även om det ”bara” är dimmor och väderballonger som utlöses av den trasiga säkringen så är Ekboms kalla krig 1966 en uppenbar iscensättning av rädslan för den felaktiga knapptryckningens relation till Bomben, med stort B. Hos Kjærstad 1990 handlar en eventuellt misslyckad programmering om protagonistens egen arbetsplats och – i nästa steg – om dennes eget språk. Men detta är förstås nog så allvarligt i *Rands* postmoderna kontext där språk, individ och verklighet är intimt sammanbundna.

Sålunda kan vi redan på programkodens nivå i de bägge romanerna avläsa en skillnad som också är historiskt betingad: det kollektivt förintande hotet är mer närvarande under Ekboms senmodernistiska 60-tal än under yuppie-ålderns, postmodernitetens och den falnande statskommunismens slutande 80-tal.¹³

Programmen styr på många nivåer i texterna. I *Rand* konstaterar berättaren tidigt vilken roll slumpen spelar för skapandet:

En dag jeg satt ved maskinen, slettet jeg ved en feiltakelse et helt subprogram. Det forbausende var at jeg da så helt nye muligheter, dumpet over en ... genial løsning, som om ”delete” i virkeligheten var ”create”.

(*Rand*, s. 65)¹⁴

Berättarens programmeringskunskaper kommer så småningom själva polisutredningen till del, då han blir anställd av sin store favorit Zakariassen med uppgiften att för polisens räkning göra samkörningar i databasen om dessa – hans egna – brott. Till sin förtjusning får

protagonisten nu alltså ta del av polisens fullständiga arkiv över fallet, men där en simpel skurk skulle ta tillfället i akt att radera all information som möjligen pekar mot honom själv ser denne mördare istället bara möjligheter till nya insikter, inte minst genom den "random"-funktion som registret tillåter honom att använda sig av. Berättelsen etablerar nu alltså vad man kan kalla en *diegetisk feedbackloop*: feedback, en term hämtad från cybernetiken, innebär som bekant att information återkopplas i ett slutet system som därefter kan justera sina signaler i enlighet med den återförda informationen – termostaten i våra hus är ett enkelt exempel på detta. I *Rand* är det gärningsmannen själv som undersöker sina egna brott och bidrar därmed såväl med nya överraskande svar som ännu fler gåtor: informationen stannar inte hos mördaren utan matas åter in i berättelsen.

Man kan knappast tänka sig en mer emfatisk iscensättning av N. Katherine Hayles ovan nämnda begreppspar för den digitala epistemologin: "mönster/slump". Just kombinationen av mönster och slump utgör den kreativa motorn i Kjærstads roman. Mördaren själv förser romanen med de mönster som bearbetas av såväl polis, press och allmänhet, och slutligen av honom själv. Mönstret består av offrens livsberättelser (som kommer hela Norge till del), och alla de associationer som produceras på olika håll i texten, hos polisen, pressen men (återigen) främst hos berättaren själv. Mördaren sammanfaller med databasen och destruktiviteten sammanfaller med skapandet. Slump: mönster. Mening?

Någon berättare i egentlig bemärkelse står inte att finna i *Spelmatriser för operation Albatross*. Men datamaskinernas kreativa potential är uppenbar även i detta 60-talistiska formexperiment. En intressant aspekt med Ekboms "strategiska modellteater" är att den historiskt är situerad i en kontext där datortekniken ännu är en i flera avseenden *monstruös* teknologi. Dels, som tidigare påtalats, genom sin enorma fysiska storlek men dels också genom de föreställningar som då (och långt fram i 80-talet) fanns om att en enda välprogrammerad dator skulle kunna börja agera på egen hand, utlösa bomber eller på annat

vis ta kontrollen över hela mänskligheten.¹⁵ Därför är det också kongenialt att det är datamaskinerna som producerar spelmatriserna, d.v.s. förutsättningen för de texter som dyker upp i Ekboms bok. I ett av författarens tidigare formexperiment, *Signalspelet: en prosamaskin* (1965), är det på fiktionsplanet en datamaskin som producerar hela texten, så relationen mellan datorteknologi och skapande är alltså ingenting nytt i Ekboms författarskap, lika lite som i Kjærstads.

Epistemologiskt kan man säga att 60-talet är en brytningstid mellan Hayles båda kategorier, något som demonstreras av Ekboms text: mönster/slump-paradigmet visar sig på datorns programmeringsnivå och kan som synes få ödesdigra konsekvenser (som exemplet med flip-flop-säkringen ovan), men samtidigt är dessa parametrar så tydligt knutna till ett fåtal maskiner vars blotta storlek och täta band till tämligen tydligt definierade organisationer (statliga såväl som kommersiella) gör att vi fortfarande kan tala om ett närvaro/frånvaro-paradigm. Programkoden har ännu inte börjat genomsyra vardagslivet på samma sätt som under det sena 80-talet när miniräknare, bankomater, digitala kassaapparater och olika datalistor kom att ta en allt större plats i människors tillvaro. (Ni kommer säkert ihåg kultursidorna under tidigt 90-tal som var fyllda av putslustiga notiser från ärrade kulturskribenter, vilka förtjust kåserade över datorns bristfälliga språkförståelse: "Okänt ord: 'Horace'. Menar du 'horhus'?") Ytterligare en "frånvaro" gäller de figurer – jag har i annat sammanhang kallat dem för "karaktyrer" – som befolkar Ekboms bok. Bokens uppenbara collageestetik markerar demonstrativt dessa "karaktyrers" (Stella Carstairs, Blotto Otto, m.fl.) tvådimensionella status. Hålkortsremorna vägrar att bli kött.

PARANOIA OCH HUMANISM

Det är lätt att dra slutsatsen att *Rand* är en avsiktligt havererad kriminalroman som flirtar med science fiction-genren. Men berättelsen är förstås också en samtidsskildring, ett porträtt av Oslo och en kommentar till den tillvaro av förlorad oskuld och tilltagande paranoia som Norden

trädde in i efter Palmemordet. Kommissarie Zakariassen är uppenbart kalckerad på den ”landsfadersgestalt” som Hans Holmér med illa dold förtjusning iklädde sig rollen av de första veckorna efter mordet (och den mest framträdande journalisten i romanen heter Lucy Holmen – någon detektiv Holmes finns emellertid inte här, så också den referensen pekar i riktning mot länspolismästaren). I *Rand* präglas diegesen av konspirationsteorier och olika samband, som för berättaren är spännande och produktiva, men som för den utomstående kanske snarare bidrar till ett paranoiskt tillstånd – hur många samband finns det?¹⁶

Som Timothy Melley skriver i *Empire of Conspiracy: the Culture of Paranoia in Postwar America* (1999), kan konspirationsteorin ses som en paradoxal källa till tröst; den förklarar ju allt detta som vi inte riktigt begriper – förvisso är förklaringen skrämmande, men den är ofta enkel och den får kraft av (och sitt berättigande i) att den oftast är omöjlig att bevisa.¹⁷ Konspirationsteorin i Kjärstads roman är förstås hela tiden närvarande genom polisens och mediernas spekulationer, men den är också närvarande indirekt genom den kollektiva konspirationsteorins individuella variant – paranoian. Såväl konspirationsteorin som paranoian innebär att man sätter sitt eget jag i en akut relation till det omgivande samhället.¹⁸ Paranoian har sålunda sin grund i en extremt hög självuppfattning och kan därmed också sägas vara ett uttryck för *en radikal humanism* (den klassiska liberalismens ofta framförda uppfattning är som bekant att människan är ett autonomt jag som på olika sätt har att förhålla sig till olika intrång i form av samhälleliga påbud och sociala krafter). Denna jaguppfattning störs förstås av efterkrigstidens medialisering av subjektet, ja hela den moderna informationskulturen skadar autonomi eftersom det blir omöjligt att bibehålla sin individualitet bland alla intryck. Informations-samhället och det humanistiska subjektet befinner sig alltså på kollisionkurs.

I ett försök att diskutera konsekvenserna av att studera människan i relation till andra kommunicerande företeelser, djur såväl som maskiner, lanserades *cybernetiken* strax efter andra världskriget. Matematikern Norbert Wiener, mannen bakom detta tankebygge, hade under kriget

fått i uppgift att utveckla kalkyler för luftvärnskanoner. Han fann att det inte bara handlar om en mekanisk apparat som ska kalibreras, utan om en avancerad kombination av människa, siktinstrument och maskin. De involverade entiteterna processade information i ett slutet system, som påverkade dem alla. Ett par år senare hade Wiener, med en parafra på Herakleitos, nått fram till följande beskrivning av Homo Sapiens: ”Vi är ingenting annat än strömvirvlar i en flod med evigt rinnande vatten. Vi är inga ämnen som förbliver, utan mönster, som förevigar sig själva”.¹⁹ Det liberala subjektet, den ideala kärnan av ett jag med en fast identitet, finns inte (även om Wiener själv in i det längsta försökte försona sina egna teorier med klassisk humanism).²⁰ Känslan av förlorad kontroll är som en följd av cybernetiken därför inte något paniktillstånd alls utan helt enkelt, påpekar Melley, ett konstaterande av sakernas tillstånd.²¹ Den borgerliga realismens ”jag”, den liberala individualismen, håller på att ge vika för en rad andra uppfattningar om den mänskliga samvaron (sociologiska, psykologiska, teknologiska) där människan anses stå i relation till en rad faktorer utanför hennes kontroll – våra jag är alltid redan *tillfälliga* konstruktioner. Det finns emellertid en kulturellt rotad rädsla för att förlora denna kontroll och romanen *Rand* gestaltar på ett plan just denna oro. Dock är det, paradoxalt nog, inte berättaren som upplever denna oro utan alla andra – inklusive läsaren. Det ”tillfälliga” är gemensamt för alla de konstruktioner som i romanen presenteras som förslag på lösningar på mordet. Och detta tillstånd ska inte förstås som något exceptionellt – tvärtom: det kanske mest drabbande med romanen *Rand* är att den *inte* är absurd.

I Ekboms fall har ju berättelsen, som vi sett ovan, mer eller mindre avpersonifierats helt. Cybernetiken var på 60-talet något av en trendvetenskap och Norbert Wieners (och andras) påstående att tillvaron främst består av *information* var något som många konstnärer förhöll sig till på olika sätt.²² En konsekvens av cybernetiken är att människan faktiskt är som hon är p.g.a. hennes sätt att strukturera informationer och signaler såväl visavi sin omgivning som inuti sin egen kropp. I Ekboms modellteater består ju de agerande subjekten i spelet helt och

hållet av information, de är resultatet av författarens arbete med den av William S. Burroughs spridda cut-up-tekniken. Utan att undersöka saken närmare kan man lätt föreställa sig att de flesta av textavsnitten *i spelet* är hämtade från andra texter, medan själva spelrummet och matriserna antagligen är författarens egna skapelser. Samtidigt är det just föreställningar om original och kopia som osäkras genom cut-up-tekniken – det är helt enkelt inte viktigt. Det som *är* viktigt (förutom kalla-krigs-scenariot) är relationen mellan individ och information. ”Karaktyrerna” i *Spelmatriser för operation Albatross* agerar inte på något sätt som om de vore paranoida, ej heller sker deras aktioner utifrån någon paranoid föreställning; de kuskar aningslöst omkring i sin textuella äventyrsvärld. Det som etablerar paranoian i Ekboms text är den hisnande aningen att de karaktärer vi stöter på i de olika berättelsefragmenten – Överste Rifkowitz, Blotto Otto, Margo Pain, Stella Carstairs, m.fl. – *på något sätt liknar oss själva*; att också vi låter oss styras av krigsapparaten i ett aningslöst mönster som vi inte har minsta kontroll över.

Melley konstaterar: ”Many postwar narratives depict characters who feel they are acting out parts in a script written by someone else, or who believe that their most individuating traits have been somehow produced from without.”²³ Vad beträffar Kjærstads roman är det uppenbarligen så att det redan på den formella nivån – paratexterna, ingreppen, det främmande språket – är osäkert vem som faktiskt skrivit eller redigerat manuskriptet. Vad gäller Ekboms modellteater är Melleys iakttagelse lika akut, karaktärerna finns ju inte annat än som aktörer inne i ett spel. Deras diegetiska status är, som tidigare påtalats, tvådimensionell. De enda (på fiktionsplanet) tredimensionella aktörerna i Ekboms bygge är spelledningen och programmerarna; ja, till och med datamaskinerna har mer kött och blod än stackars Margo Pain och Dr Zark.

Som tidigare antytts gestaltar även *Spelmatriser för operation Albatross* ett tillstånd av paranoia, men några hemliga sällskap är det kanske inte frågan om, snarare vad de officiella sällskapen – militären,

regeringarna – gör i det fördolda. Ekbom formulerade flera gånger under 60-talet sin oro för hur just spelteori och ökad distansering inom den militära apparaten bidrog till ett tillstånd av ansvarsfrihet: det är ju ändå bara ett spel, en lösning på ett problem – inte en bombmatta över Hanoi, eller en atombombsmissil riktad mot X.²⁴ I den följande boken *En galakväll på operan* (1969), en ”Katalog över Världsutställningen i Kristallpalatset 1897–1968”, benämner Ekbom dessutom föremålet för sin kritik, en teknisk konsultfirma åt US Air Force: RAND corporation.

Där *Rand* sålunda är en beskrivning av ett samhälle där konspirationen är fördold och den ensamme galningen kan vara kung, gestaltar *Spelmatriser för operation Albatross* en värld där paranoian är världspolitisk och Bomben regerar (det är värt en reflektion att Bomben egentligen har en lika förödande kraft idag men att den genom decennierna kommit att ersättas av konspirationsteorier, terror och, nu senast, av virus). I bägge fallen gestaltas en cybernetisk tillvaro som vid första påseende förefaller lika främmande – och kanske rentav lika skrattretande – som ett dockskåp. Men inte innan utan *när* man vet ordet av finner man att dessa dockskåp är vår egen verklighet. Det absurda i böckerna ligger i att de inte är absurda.

Hrm ... nu när jag ser ordet i skrift: vad är skillnaden mellan dockskåp och dokusåpa?

Noter

- 1 Jan Kjærstad, *Rand* (Oslo: Aschehoug 1990), s. 9.
- 2 Torsten Ekbohm, *Spelmatriser för operation Albatross: strategisk modellteater* (Stockholm: Bonnier 1966), försättsblad. I citatreferensen hädanefter: *Spelmatriser...*, s. xx.
- 3 Kjærstad har i annat sammanhang ”avslöjat” hur han konstruerat detta skriftspråk genom att utgå från en armenisk skrift som han spegelvänt och vridit upp-och-ner. Se ”Rand’bemerkinger i kalenderen”, i *Menneskets felt: essays* (Oslo: Aschehoug 1997), s. 72 f.
- 4 Jodå, Kjærstad har sedermera ”avslöjat” även detta, såväl i ovan nämnda essä, som i en chatt anordnad av norska *Dagbladet* 1999:

Kjære Astrid og Elin, Jeg [sic] skal gjøre livet deres enklere: Dette er rester av en rammehistorie som jeg fjernet mer og mer av etter som jeg skrev. Jeg tenkte meg, i begynnelsen, at manuset, altså selve teksten i ”Rand”, var blitt funnet av utenomjordiske vesener etter at alt liv på Tellus var utryddet, og at det, for sikkerhets skyld, var det eneste skrevne dokument man hadde funnet som kunne si noe om menneskeheten.

Se <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/05/10/164899.html>. I essän ”Rand’bemerkinger i kalendern” nämner Kjærstad också tankarna på en mer storslagen ramberättelse. Här röjer han även flera av romanens intertexter,

som Camus *Främlingen* och Dostojevskijs *Anteckningar från Källarhållet*, m.fl. Om denna Kjerstads synbarliga svaghet för att ”avslöja” sina tricks beror på en ängslan över att bli felläst eller snarare är ett lustmord på de knappologiska hermeneutiker som läser romaner som vore de rebusar, eller sudoku, låter jag vara osagt. En tredje variant (och den mest tilltalande) vore att författaren genom att i en essä slumpmässigt ange några förment betydelsefulla referenser sätter igång nya läsningar, nya associationer – helt i linje med romanens estetik.

- 5 Det finns mycket att säga också om det intergalaktiska spåret i *Rand*. Lasse Nordheim gör i en masteroppgave en del intressanta iakttagelser härvidlag. Se Lasse Nordheim, *På randen av en annen virkelighet. En lesning av Jan Kjerstads Rand*, (Oslo: Oslo universitet 2005), s. 45 f. Se också Janne Tornvig Bak, ”Og i centrum ingenting: En analyse af Jan Kjerstads *Rand*” i *På kant med værket* (red. Christensen/Falkenstrøm, København: Akademisk forlag 2004), s. 138 f. En av mina favorithypoteser (som jag inte sett någon ta upp) är att huvudpersonen själv är en ”alien”; en del indicier talar faktiskt för det.
- 6 Se Ekbohm, *Spelmatriser för operation Albatross*, kapitlet ”Med ryggen mot väggen” (s. 95–96) och Kjerstad, *Rand*, s. 250.
- 7 Nordheim har kongenialt beskrivit samtalen som ”epifaniska”. Se Nordheim, *På randen av en annen virkelighet*, s. 82.
- 8 Det bachtinska konceptet *dialogicitet* är förstås närmast parodiskt närvarande här. I Bachtins polyfona estetik (och – för Bachtin – i Dostojevskijs romanpraktik) ingår ju varje yttrande, såväl i romanen som romanen själv, i ett pågående samtal. Dialogen *avslutas* inte – på det att den fortsätter, hos läsaren.
- 9 Sammantaget utgör denna PV-tabell ett frestande underlag för en analys av anföringssatser inom den corpus som under 2000-talet ansetts utgöra ”Det svenska deckarundret”.
- 10 Kjerstad är ju också en författare som tidigt gjorde sig känd för att tämligen affirmativt diskutera de möjligheter den moderna datorteknologin innebar för romankonsten. Se t.ex. romanen *Homo Falsus: eller det perfekte mord* (Oslo: Aschehoug 1984) och essäsamlingen *Menneskets matrise: litteratur i 80-årene* (Oslo: Aschehoug 1989). Även i senare essäsamlingar återkommer Kjerstad till detta tema. I sin avhandling *Kampen om høgt og lågt* gör Magnus Persson en förtjänstfull genomgång av datorernas och programkodens betydelse för Kjerstads tidiga estetik, i synnerhet m.a.p. romanen *Homo Fal-*

- sus. Se Persson, *Kampen om hög och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002), särskilt s. 100–116.
- 11 Hayles termer är ”presence/absence” vs ”pattern/randomness”. Se N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago & London: Chicago University Press 1999), s. 116 ff.
 - 12 Detta ger också romanen en paradoxalt muntlig prägel, vilket förstärker romanens komplexa medieringsstruktur. Några *Rand*-exegeter hävdar att protagonistens sökande efter korrekta formuleringar, och det faktum att han inte kan uttrycka den yttersta sanningen (i kombination med censuringreppen), är ett uttryck för ett språk som bryter samman, men också för en bristande kontakt med omvärlden. Otto Hageberg menar i essän ”Meining og meiningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser” t.ex. att berättaren är amoralisk och känslolokall, och menar också att romanen inte ”fører ikkje sin hovudperson frem til eit positivt sluttpunkt”. Se Otto Hageberg, *På spor etter meining: essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon* (Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen 1994), s. 257, 261 och 266. Detta förefaller dock knappast rimligt om man ser till såväl hur berättarens språk utvecklas som hur han hanterar sina intryck av omvärlden. Han är synnerligen närvarande i vad han företar sig, om än kanske på ett något annorlunda sätt. Detta mer affirmativa synsätt understöds också av Nordheim, t.ex. s. 74 f., et passim.
 - 13 Denna förskjutning stämmer mycket väl med det Brian McHale i *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge 1987) efter Roman Jakobson beskrivit som modernismens och postmodernismens skilda *dominanter*. Modernismens dominant är epistemologisk, man söker *kunskap*, medan postmodernismens dominant är ontologisk, man undersöker olika versioner och konstruktioner av möjliga verkligheter. McHale sammanfattar detta, och gör en grov men ganska produktiv förenkling, med två frågor. Den modernistiska: ”How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?”. Den postmoderna: ”Which world is this? What is there to be done in it? Which of my selves is to do it?”. Se McHale, s. xii, samt 3–25.

I just denna mening gestaltar de bägge texterna alltså en förskjutning från modernism till postmodernism. Det experimentellt vidlyftiga i Ekboms

modellteater befinner sig ändå innanför en identifierbar och empiriskt verifierbar tillvaro; ”Scenariot”, upplyser baksidestexten, utspelas ”nu”. Kjerstads roman iscensätter istället en *ontologisk* dominant, en tillvaro som ständigt konstrueras på nytt – just genom själva språket osäkras relationen mellan ”tecknet” och ”verkligheten”. Dessutom är ju manuskriptet inte ens redigerat på planeten Jorden.

14 Nordheim kommenterar detta på följande vis:

I hans verden er leserens forestillinger omkring fødsel og død snudd på hodet; her er fødselen på mange måter en følge av døden, og ikke omvendt. Ofrene er derfor ikke døde for ham – de er tvert imot mer levende enn da de fysisk sett var i live. (s. 76)

15 Ett för Ekbohm samtida exempel på detta var professor Hannes Alfvéns roman (under pseudonymen Olof Johannesson) *Sagan om den stora datamaskinen* (Stockholm: Bonnier 1966).

16 Detta spår är outtömligt i *Rand*. Det bidrar också till att ständigt förankra romanen i en rad olika samtider: när den svenska översättningen kom härjade Lasermannen i Sverige; när jag påbörjade denna essä avrättades John Allan Muhammad, ”The Beltway Sniper”, som tillsammans med en minderårig lakej mördade tio personer och höll Washington-regionen i skräck några månader 2002. Spekulationerna kring sambanden mellan offren (fortfarande oklara) påminde slående om *Rand*. Den yngre medhjälparen skrev en redogörelse för dåden som innehöll teckningar av Saddam Hussein och Usama bin Laden, men också av några av huvudkaraktärerna i SF-succén *The Matrix*. Dag Nordmark föddes den 18 februari 1945, två dagar efter att Rudolf Värnlund gick bort. 33 år senare disputerade Nordmark på en avhandling om just Värnlund och dennes drama *Den heliga familjen* som f.ö. uruppfördes på Dramaten under Värnlunds 33:e levnadsår.

17 Timothy Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America* (Ithaca and London: Cornell University Press 2000), s. 8, et passim.

18 Ibid, s. 14–15.

19 Norbert Wiener, *Materia, maskiner, människor* (övers. Thall/Berglund, 2:a rev. utg., Stockholm: Rabén & Sjögren 1964), s. 108, originalets titel *The Human Use of Human Beings*, 1950/54.

- 20 För en fin redogörelse om cybernetiken, Wiener och det humanistiska subjektet, se Hayles, "Liberal Subjectivity Imperiled: Norbert Wiener and Cybernetic Anxiety", i *How We Became Posthuman*, s. 84–112. Finns också på <http://www.english.ucla.edu/faculty/hayles/Wiener.htm>.
- 21 Melley, *Empire of Conspiracy*, s. 63.
- 22 Ett påtagligt exempel är den litterära kalendern *Gorilla: konst, media* som utkom med två upplagor, 1966 och 1967. Om cybernetiken och 60-talet, se också min avhandling *En besynnerlig gemenskap: teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70* (Göteborg: Daidalos 2003).
- 23 Melley, *Empire of Conspiracy*, s. 12.
- 24 Se t.ex. Torsten Ekbohm, "General Ripper – huvudaktör" i *DN* 3/11, 1968.