

GÖTEBORGS UNIVERSITET  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
D-uppsats

## Jag är ett monster

- Skräckgenren och John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* utifrån Friedrich Nietzsches teori om konflikten Apollon – Dionysos

HT 2008  
Författare: Erik Markus Grönholm  
Handledare: Yvonne Leffler

## **1: Inledning**

<b>1.1: Inledning.....</b>	<b>3 - 5</b>
<b>1.2: Friedrich Nietzsche och konflikten Apollon – Dionysos.....</b>	<b>5 - 7</b>
<b>1.3: Apollon och kollektivet kontra Dionysos och individen.....</b>	<b>7 - 13</b>
<b>1.4: Nietzsches tolkningsmodell kontra andra sådana.....</b>	<b>13 – 18</b>

## **2: Analys**

<b>2.1: Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i skräckberättelsen.....</b>	<b>19 - 28</b>
<b>2.2: Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i</b> <i>Låt den rätte komma in.....</i>	<b>28 - 45</b>

<b>3: Slutord.....</b>	<b>45 - 50</b>
------------------------	----------------

<b>4: Litteraturförteckning.....</b>	<b>51</b>
--------------------------------------	-----------

## Inledning

Det primära material som i följande uppsats ska studeras är John Ajvide Lindqvists debutroman *Låt den rätte komma in* (2004). Trots att forskningen om Lindqvists författarskap hittills varit obefintlig, synes mig hans debutroman vara en intressant utgångspunkt då skräckgenren ska studeras. Den har hittills sålts i 87 000 exemplar, vilket bara det utan tvivel innebär att den är något så ovanligt som en modern, svensk skräckberättelse som många svenskar kan relatera till.

<sup>1</sup> Att den filmatiserats och gick upp på bioograferna nu i november 2008 innebär att den skara som känner den kommer att växa ytterligare. Men det är inte bara inom Sverige som Lindqvist väntar på att få göra avtryck. Romanrättigheterna har redan sålts till ett tiotal länder, däribland Ryssland, Tyskland och USA, och *Låt den rätte komma in* kommer säkerligen att bli den internationellt sett mest kända svenska skräckroman som skrivits under det tidiga 2000-talet.<sup>2</sup>

Det är också av intresse att romanen är skriven just på 2000-talet och därmed kan representera den mer moderna skräckberättelse som varit på frammarsch sedan 1950-talet. Det gör den extra passande att studera eftersom jag – trots att jag fokuserar på denna roman – samtidigt vill diskutera skräckgenren som helhet. Trots att mitt primära material är Lindqvists debutroman kompletterar denna roman samtidigt det sekundära material från 1800- och 1900-talen som kommer att studeras i uppsatsens första analysdel.

Grunden för mina analyser utgörs av Friedrich Nietzsches teori om den apollinska – dionysiska konflikten. Nietzsches teori, som presenteras i kapitlet ”Friedrich Nietzsche och konflikten Apollon – Dionysos”, har dock inte lämnats helt oförändrad. I kapitlet ”Apollon och kollektivet kontra Dionysos och individen” gör jag en smärre anpassning av teorin för att göra den ett mer lämpligt redskap vid uttolkandet av skräckens berättelser. Därigenom har jag även lyft fram motsatsparet individ – kollektiv som centralt både för Nietzsches tolkningsmodell och för skräckberättelsen som sådan. Anpassningen gör sig påmind i framför allt två punkter.

Medan Nietzsche, som vi snart ska se, talar om individen som en apollinsk representant för ett kollektiv och såtillvida låter delen representera helheten, har jag valt att förenkla och istället använda begreppet apollinskt kollektiv, för att på detta vis fokusera på helheten istället för delen; genom att låta det kollektiv träda fram som står bakom Nietzsches apollinska individ, förtydligar jag Nietzsches tankar för att göra dem mer användbara vid uttolkandet av skräckens berättelser.

Anledningen är till stora delar att detta apollinska kollektiv, denna byggare och bevarare av strukturer, har en direkt motsvarighet i skräckberättelsen. Förvisso möter vi här ofta enskilda

---

<sup>1</sup> Enligt Eva Stenberg vid Ordfronts förlag.

<sup>2</sup> <http://www.ordfront.se/Varaforfattare/JohnAjvideLindqvist.aspx> 13.01.2008.

människor – alltså delen av en helhet men inte helheten som sådan – men liksom i Nietzsches tankebygge representerar denna ensamma människa alltid en större helhet. Genom att utgå från begreppet (apollinskt) kollektiv istället för (apollinsk) individ kan vi täcka både den ensamma människans och kollektivets reaktioner med ett och samma begrepp. Men anledningen är också att ett apollinskt kollektiv kan bilda det första ledet i ett motsatspar; att tänka i motsatser är, trots allt, något grundläggande mänskligt.

Det andra ledet i vårt motsatspar finner vi hos Apollons motsats Dionysos. Även på denna punkt har Nietzsches teori anpassats för att bli ett ännu mer lämpligt verktyg i uttolkandet av skräckens berättelser. Medan Nietzsche ser det dionysiska lägret som en kollektiv kraft, en arena där människorna och djuren möts, väljer jag att fokusera på det dionysiska hotet som kvantitet, något konkret i en fiktiv verklighet. De antagonister vi möter i skräckens berättelser är enskilda dionysiska representanter eller ingår i grupper som i jämförelse med människans apollinska kollektiv måste ses som minoriteter. Genom att tala om en dionysisk individ (och minoritet) istället för ett dionysiskt kollektiv och genom att ställa denna dionysiska individ mot ett apollinskt kollektiv anser jag mig spegla det grundläggande förhållande som råder inom skräckberättelsen. Genom att stå utanför blir den dionysiska representanten ett hot för det apollinska kollektivet; dess blotta existens hotar att upplösa alla strukturer, både de inuti och utanför den enskilda (apollinska) människan. Därigenom ställs ordning mot kaos i ett tydligt motsatsförhållande.

Utifrån Nietzsches tolkningsmodell och den anpassning jag gjort av densamma, ämnar jag i kapitlet ”Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i skräckgenren” tala om skräckgenren i stort och de inre och yttre konflikter mellan apollinsk ordning och dionysisk kaos, och mellan apollinskt kollektiv och dionysisk individ (eller minoritet). Här försöker jag att finna de generella drag som vi återfinner i det stora flertalet av alla skräckberättelser, ett slags samspel mellan monster och människa, en konfliktsituation som innebär att båda parterna flyttar fram sina positioner.

I disharmoniernas alldeles egna genre finner vi alltså något så motsägelsefullt som en i grund och botten harmonisk konflikt. Genom mötet med det okända, mellan människa och en för henne främmande kropp, monstros i sin blotta existens, förstärks hos både fiktiva karaktärer och hos oss som läsare behovet av en värld byggd på lagar, regler, och olika former av kollektivt samarbete. För de fiktiva karaktärerna är det självklart att reagera med fasa och ett ökat behov av ordning, och att uttrycka denna strävan efter ordning inte bara genom att försöka förgöra (eller fjättra) det dionysiska hotet, utan också genom att inordna det okända i en apollinsk tankestruktur. När de lagar som människan, Gud eller naturen skapat utmanas (och

därigenom hotas av upplösning), måste nya ekvationer skrivas eller gamla sådana dammas av, som ger svar på alla hotfulla gåtor. Därigenom förstärks alla normer – även de som vi kanske annars väljer att förkasta. Dessa reaktioner, och den apollinska individ som i dessa reaktioner framträder, finner också ett eko i oss som läsare, och fungerar således som en brygga mellan fiktion och verklighet.

Varje skräckberättelse kan delvis definieras som en text som skrivits främst för att skrämma; en berättelse som inte skrivits i detta syfte kan (oavsett vilka ickerealistiska varelser och fenomen som här ges spelrum) inte bli något annat än mörk fantasy; och om skräckförfattaren inte bara försöker, utan också lyckas, skrämma, sker så just eftersom läsaren som i ett tankeexperiment tillåter (eller tvingas tillåta) att vissa av verklighetens strukturer utmanas för en stund. När det skrämmande växer fram och läsaren reagerar med obehag, innebär det ett avståndstagande från det skrämmande. Därigenom definieras också det normala, det accepterade, det åtråvärda.

Mot slutet av kapitlet lämnar vi den yttre konflikten (mellan fysiska kroppar) för att istället hälsa på hos det monster som kan lura i människans innersta. Det är också här, i det inre, som vi finner objektet för studien i kapitlet ”Den apollinska – dionysiska konflikten uttryckt i *Låt den rätte komma in*” – Oskar i John Ajvide Lindqvists debutroman. Som kommer att framgå av kapitlets inledning är vampyren Eli/Elias bara en intressant biroll. Analysen beskriver även här en konflikt (eller ett samspel) mellan apollinskt kollektiv och dionysisk individ, och då mer bestämt hur, och varför, protagonisten utvecklas från offer till förövare. Kollektivet kan, genom att utanförstålla Oskar, sägas skapa det dionysiska hot som oundvikligen måste utmana alla apollinska strukturer. (I detta kapitel, och även i uppsatsens slutord, kommer jag att väva in uttalanden John Ajvide Lindqvist gjorde i ett mejl till mig i somras, om sitt författarskap i allmänhet och debutromanen i synnerhet.)

Avslutningsvis ämnar jag i ”Slutord” försöka besvara frågan varför Lindqvists debutroman (och även merparten av hans övriga produktion) handlar om monstret i människan och varför detta slags monster fått en allt mer framskjuten position i den moderna skräckberättelsen. Här kommer jag även att redovisa för andra skäl till att vi läser skräck, men likväl dra slutsatsen att skräckberättelsen delvis övertagit religionens funktion av katharsis.

### **Friedrich Nietzsche och konflikten mellan Apollon och Dionysos**

År 1872 formulerade Friedrich Nietzsche i *Die Geburt der Tragödie* teorin om en skarp konflikt mellan apollinsk ordning och dionysiskt kaos. Inspirationen kom delvis från Arthur Schopenhauer och dennes distinktion mellan föreställningsvärlden och världen i sig. Individuationsprincipen

gäller inom föreställningsvärlden, medan världen i sig konstitueras av ren vilja.<sup>3</sup> Nietzsche menar att denna världsvilja representeras av Dionysos, som står i opposition till Apollon – ”rationalitetens, intellektets och filosofins gudom” som liksom solen låter världen framträda och avtäcker tingens sammanhang. Nietzsche hävdar att världen innerst inne alltid kommer att styras av viljan och att filosofins försök att med sina illusioner och omtolkningar betona Apollons rationalitetsprincip innebär en degeneration som bara döljer (men inte lagar) sprickan mellan vilja och förnuft. För att lära oss något av grekerna måste vi inspireras av deras Dionysos-kult. En återfödelse av den dionysiska världssynen kan inte ske genom askes (Schopenhauer), livsförsakande kärlek (kristendomen) eller moral (humanismen).<sup>4</sup>

Under 1870- och 1880-talen överger Nietzsche först tanken om konsten och sedan tanken om vetenskapen som det kritiska redskap som ska hjälpa oss genomskåda alla illusioner. Konst och vetenskap är endast två enskilda tolkningsperspektiv i en värld till bredden fylld med tolkningsmöjligheter. Man bör därför vara på sin vakt mot varje hävdande av ett av dessa perspektiv som något allomfattande och evigt.<sup>5</sup>

Apollon kan sägas representera drömmen eftersom människan har samma förhållande till drömmens verklighet som filosofen till den faktiska verkligheten: hon studerar den noga och gärna eftersom det är i dessa processer som hon tränar sig för livet.<sup>6</sup> Drömmen hjälper individen att se sitt förhållande till kollektivet och definierar därigenom också denna.

Förhållandet mellan individen (den lilla delen) och den stora, övergripande strukturen är av central betydelse för Apollon som begrepp. ”Allt som är en del av människans eller tingens unika egenart är av apollinsk karaktär; alla typer av form och struktur är apollinska eftersom formen definierar eller individualiserar det som formats. Skulpturen är den mest apollinska konstarten eftersom den helt förlitar sig på form för att nå sin effekt. Rationella tankar är apollinska eftersom de är strukturerade och gör distinktioner.”<sup>7</sup> Värt att betänka är också att Apollon, siarguden, till och med ger struktur åt den annars så formlösa framtiden, samt att han helar människans kropp och själ efter sjukdomens och den religiösa besudlingens kaos.<sup>8</sup>

Mot Apollons harmoniserande och individualisering ställs vår- och vinguden Dionysos och den berusning som han erbjuder människan:

It is either under the influence of the narcotic draught, which we hear of in the songs of all primitive men and peoples, or with the potent coming of spring [...] that these Dionysian emotions awake, which [...] cause the

---

<sup>3</sup> Lübecke, s. 259.

<sup>4</sup> Lübecke, s. 391.

<sup>5</sup> Ibid. s. 391.

<sup>6</sup> Nietzsche, s. 2.

<sup>7</sup> Steven Kreis, *The History Guide. Lectures on Twentieth Century Europe*. “Nietzsche, Dionysus and Apollo”, [www.historyguide.org/europe/dio\\_apollo.html](http://www.historyguide.org/europe/dio_apollo.html) 13.04.2008 (min översättning.)

<sup>8</sup> Buxton, s. 73.

subjective to vanish into complete self-forgetfulness. Under the charm of the Dionysian not only is the union between man and man reaffirmed, but Nature which has become estranged, [...] celebrates once more reconciliation with her prodigal son, man. [...] Now the slave is free; now all the stubborn, hostile barriers, which necessity, caprice or 'shameless fashion' have created between man and man, are broken down. Now [...] each one feels himself not only united [...] with his neighbor, but as one with him [...]. In song and in dance man expresses himself as a member of a higher community; he has forgotten how to walk and speak; he is about to take a dancing flight into the air. [...] He feels himself a god [...].<sup>9</sup>

Dionysos, som också kallas Lysios, 'lösöppare', och förknippas med fara till den grad att han i *Backanterna* liknas vid den avskydde krigsguden Ares, är gränslös, irrationell och destruktiv. Han representerar alla strukturers motsats, utsuddandet av samma gränser – även den mellan människa och gud – som är så viktiga för Apollon. Berusning, vansinne och alla former av entusiasm är dionysiska tillstånd eftersom de bryter ner människans individuella karaktär (och därigenom också den yttre ordning, den ordnade samhällsstruktur, som i någon mån vilar på varje människas axlar). ”Musiken är den mest dionysiska konstarten eftersom den talar direkt till människans instinktiva och kaotiska känslor och inte till hennes formellt resonerande, rationella tankar.”<sup>10</sup> Dionysos framställs symboliskt som att hans plats är utanför, den främling som förvägras plats i alla harmoniska strukturer.<sup>11</sup>

Den apollinska och den dionysiska tendensen löper parallellt med varandra. Trots deras skarpa opposition – eller snarare, just tack vare deras motsatsförhållande – sporrar de ständigt varandra till nya, mer kraftfulla födslar.

### **Apollon och kollektivet kontra Dionysos och individen**

Apollon, alla strukturers gud, representerar den individ som står i ett tydligt förhållande till andra individer (och här kan vi skönja Schopenhauers inflytande på Nietzsche). Om Dionysos frigör slaven och bryter ner de barriärer som byggts av nödvändighet eller skamlösa konventioner, måste hans diametrala motsats uppföra just sådana gränser mellan människor, ja, till och med skapa slavar. Apollons idealvärld kan liknas vid det i grund och botten ojämlika samhälle som alla människor möter i sin vardag, ett samhälle som i sin tur speglas av den artificiella verkligheten på schackbrädet, där varje bonde vet att han är bonde och kungen vet att han är kung. Den enskilda människan kännetecknas inte bara av sitt ansikte, sina tankar, känslor och handlingar, utan också av sina friheter och skyldigheter – sitt förhållande till andra människor. Därmed har ett strukturerat kollektiv bildats – ett systematiserat samspel mellan ett antal mindre former som tillsammans bildar en större, mer komplicerad struktur, som i ett motsägelsefullt hologram, i vilket den enskilda

---

<sup>9</sup> Nietzsche, s. 3f.

<sup>10</sup> Kreis (min översättning). Ordet 'extas' betyder bokstavligen 'att stå utanför sig själv'.

<sup>11</sup> Buxton, s. 53 & Ray Willis (red.), *Prismas stora bok om mytologi* (Stockholm, 2006) s. 141. Enligt mytologin gjordes Dionysos galen av Hera och vandrade därefter från Egypten till Indien innan han återvände till Grekland.

delen inte ser ut som helheten *men ändå speglar den helheten*. (Dessa delar kan också liknas vid pusselbitar. Ingen pusselbit är den andra exakt lik – men när de fogas samman bildar de ändå en övergripande form som får pusselbitarnas unika särart, deras färger och form, att bortblekna till fördel för den stora bilden.) Bakom den apollinska individ som Nietzsche beskriver står således ett apollinskt kollektiv (- ett faktum som jag snart ämnar återvända till).

Dionysos, å den andra sidan, representerar ett helt annat slags kollektiv – en formlös mobb som i sin laglöshet gör uppror mot samhällets övergripande form. Gränser mellan människor utraderas. Till och med gränsen mellan oss och naturen och dess vilda djur utraderas och därigenom verkar vi också mötas med vårt mer primitiva förflutna. I all denna gränslöshet blir det dionysiska kollektivet just ett kollektiv.

I Nietzsches tolkningsmodell verkar alltså två olika slags kollektiv ställas mot varandra. Det apollinska kollektivet (som Nietzsche låter representeras av en apollinsk individ) strävar efter ordning och harmoni, medan det dionysiska kollektivet, som representerar naturens vilda kaos, genom sin blotta existens utmanar samma ordning. Men att tala om två olika slags kollektiv blir, i min mening, något problematiskt då Nietzsches tolkningsmodell ska appliceras på skräckens berättelser.

Som vi kommer att se av kapitlet ”Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i skräckberättelsen” beskriver skräckberättelsen en konflikt mellan två diametralt motsatta krafter. Skräckberättelsens antagonist fungerar som människans motsats, både som kropp och som sinne, och den uttrycker sitt främlingskap genom sina handlingar. Människans reaktion blir ofta att försöka bota samhällskroppen (precis som Apollon helar människokroppen) och att hela den värld som ställts på ända när monstrets blotta existens sätter naturlagarna i svajning (eller åtminstone vår förståelse av, och tillit till, dessa). Därmed ställs ordning mot kaos i ett i flertalet fall mycket tydligt motsatsförhållande – och denna konflikt mellan motsatser speglar något grundläggande mänskligt. Ur ett strukturalistiskt perspektiv är ”skapandet av en begreppsapparat som bygger på ett systematiskt ordnande i binära oppositioner” allmängiltigt för mänskligt tänkande.<sup>12</sup>

Redan då man betänker denna konflikt mellan diametralt motsatta läger verkar det lämpligt att i uttolkandet av skräckberättelsen utgå från en tolkningsmodell som är lika kontrastiv som det material som den ska appliceras på (och det sätt att tänka som så tydligt satt sitt avtryck i samma material). Därför vore det lämpligt, om nu så är möjligt, att tala om en konflikt mellan individ och kollektiv (och därigenom också en konflikt mellan ordning och kaos).

---

<sup>12</sup> Jochum Stattin, *Näcken* (Stockholm, 2008) s. 47.

Som vi redan sett gör Nietzsche indirekt en distinktion som gör att detta motsatspar framträder – men bakom den distinktionen döljer sig vad som egentligen är en konflikt mellan två olika kollektiv. Ett än viktigare skäl till mina smärre förändringar av Nietzsches tolkningsmodell är dock att jag vill anpassa teorin till det material som den ska appliceras på. Skräckens antagonister verkar sällan inom kollektiv. Än mer ovanligt är att de rent kvantitativt motsvarar majoriteten. Skräckberättelsens antagonist är vanligtvis en ensam främling (som eventuellt genom olika sorter av smittspridning gradvis bygger sina egna kollektiv) eller verkar i jämförelsevis små grupper – minoriteter.

Detta faktum kan belysas utifrån Euripides' tragedi *Backanterna*. Här finner vi att allt börjar med att Dionysos, den ensamme främlingen, kommer till ett nytt kungarike och här börjar sprida den dionysiska smittan. Då hans dyrkare, backanterna, sedan samlas bland kullarna i Thebe är de just bland dessa kullar i majoritet, men i kungadömet som helhet är de fortfarande i minoritet. Kungadömet Thebe, i sin tur, är bara en av flera grekiska stater. Dessa stater, sina motsättningar sinsemellan till trots, vilar på en gemensam värdegrund. Backanternas kollektiv omges alltså inte bara av det större kollektivet Thebe, utan också det tiofalt större kollektiv som de grekiska staterna gemensamt utgör. Backanterna blir under detta kvantitativa perspektiv en än mer försumbar minoritet.

På ett liknande sätt förhåller det sig ofta i de två subgenrer där hotet till sin natur är kollektivt – zombieberättelsen och den berättelse där en så kallad 'body snatcher' är antagonist. När Englands medborgare blir till zombies i *28 Days Later* (2002) eller rymdvarelser invaderar den amerikanska småstaden Santa Mira i *The Body Snatchers* (1955) befinner sig de dionysiska representanterna just här i majoritet, men på den globala nivån är de likväl en försumbar minoritet.<sup>13</sup>

Men naturligtvis är det möjligt att skriva en text där den dionysiska kraften är i majoritet medan människan, Apollons representant, befinner sig i minoritet. Vad händer i exempelvis George A. Romeros zombiefilmer (eller i Francis Lawrences mer nyproducerade *I Am Legend*) med den konflikt mellan kollektiv och individ, som jag tillskriver så stor betydelse i konflikten mellan Apollon och Dionysos?<sup>14</sup> I en sådan situation blir väl vanvettet till normalitet, den mäktiga mall som allt annat måste jämföras med – för det normala är väl ändå inte ett fixerat och ständigt giltigt värde, utan bara det som majoriteten anser normalt? Om de levande döda är i majoritet måste det väl vara normalt att tanklöst stappla runt och käka skrikande människor? Och skulle inte Dionysos

---

<sup>13</sup> *28 Days Later*, Danny Boyle, England 2002 & Jack Finney, *The Body Snatchers* (New York, 1967).

<sup>14</sup> *Night of the Living Dead*, USA 1968 & *Dawn of the Dead*, USA 1978 & *Day of the Dead*, USA 1985 & *Land of the Dead*, USA 2005, George A. Romero. *I Am Legend*, Francis Lawrence, USA 2007. (Filmen är i sin tur baserad på Richard Mathesons roman med samma titel från 1954.)

då (inom den fiktiva verkligheten) överta Apollons funktion som navet för människans och samhällskroppens alla strukturer, som i en eternas rockad, medan Apollon, i sin tur, förvandlas till den evige främling som är dömd att stå utanför våra strukturer som en vag men likväl hotfull skugga i ögonvråns absoluta periferi, den rationella kraft som utmanar den nya världens irrationella grundvalar?<sup>15</sup>

Sådana frågor kan verka oroande. Om de har substans finns det verk där den apollinska ordningen representeras av en individ som trots sin strävan efter harmoni och ordning uppfattas som dionysisk och upprorisk av ett kollektiv där laglösheten blivit lag. Men lyckligtvis finns det ytterligare ett kollektiv att överväga, som existerar både i den fiktiva och i den verkliga världen.

Inuti diegesen existerar ett apollinskt kollektiv genom det blotta faktum att protagonisten är medveten om sin funktion som kulturbärare. Så är fallet i Romeros zombiefilmer, där en grupp överlevare som är omgivna av de levande dödas väldiga horder ändå är medvetna om den värld som gått förlorad (och denna kulturbärare framträder än tydligare i *I Am Legend*, där protagonisten länge verkar vara den enda mänskliga överlevaren i hela USA och ändå oförtrutet arbetar för att i sant apollinsk anda bota samhällskroppen och det dionysiska kollektiv som hotar honom). I den vita dukens svarta framtidsvisioner är människorna ofta i minoritet, men de representerar ett helt släkte som existerade långt innan världen förvandlades. Den enskilda människan kommer alltså att representera det apollinska kollektiv som mänskligheten som helhet utgör – och något liknande gäller även dig som läsare.

Så gott som alla människor delar vissa grundläggande värderingar: det är i grund och botten fel att döda och att rasera samhällsstrukturer.<sup>16</sup> I verkligheten blir dessa värderingar något mycket komplicerat, men när vi inom fiktionen ställs inför ett hot från ett helt annat släkte förenklas allt. Vi som läsare identifierar oss med det annars så motsägelsefullt mångfacetterade värdesystem som mänskligheten som helhet representerar. Om zombies sprider död eller rymdvarelser invaderar vår planet är det självklart för både läsare och romankaraktärer att hela mänskligheten slår tillbaka, oavsett vad exempelvis amerikaner tycker om muslimer, eller vad svenskar tycker om dödsstraffet i USA. Rädslan överskrider alla kulturgränser. Vi som läsare står enade inför det okända, precis som våra motsvarigheter i den fiktiva världens faktiska mardröm.

---

<sup>15</sup> Än mer komplicerat blir kanske fallet i sådana mörka framtidskildringar som Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953), Michael Conneys *Friends Come in Boxes* (1973), Stephen Kings *Running Man* (1982) och George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) i vilka den apollinska strukturen, samhället, representerar det stora hotet för huvudkaraktärerna.

<sup>16</sup> Om det inte fanns sådana gemensamma normer skulle vi inte bli rädda för de varelser som vi möter i skräckens berättelser. Medan *undertexterna* kan variera från en kultur till en annan, delar hela mänskligheten ett begränsat antal högpotenta rädslor (som exempelvis den för döden). En skräckförfattare kan bara bli riktigt framgångsrik om han/hon lär sig att finna någon eller några av de presumtiva läsarnas mest potenta tryckpunkter. Den som istället vänder sig till en mindre läsekrets med avvikande normer och delvis andra rädslor, kommer att ha en svårare väg till framgång. Skräckgenren är mitt i sin svindlande gränslöshet relativt begränsad.

Oavsett om hjälten/hjältinnan är medveten om att han/hon representerar hela människosläktet eller om denna enskilda människa lever i en värld där till och med minnet av det apollinska ljuset slocknat, står alltså han eller hon i spetsen för ett apollinskt kollektiv som alltid kommer att vara i majoritet.

Inte ens då naturen och alla dess varelser tänks in i bilden anser jag mig finna något som motsätter min tanke om att det apollinska kollektivet och den dionysiska individen. I människans möte med det absoluta okända kommer natur och kultur att finna en gemensam värdegrund och göra helt av vad som annars kanske är trasigt. I detta möte, mellan monster och människa, blir till och med den vilda, okontrollerade naturen en väldefinierad och därför trygg struktur – till och med samhällets absoluta grund – som människan i egenskap av kulturbärare måste försvara. Som vi kommer att se av kapitlet ”Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i skräckberättelsen” är skräckens antagonist mycket ofta det naturligas motsats, medan människan är en biologisk varelse underkastad alla naturlagar och således representerar naturen. Även ur detta perspektiv kommer alltså den enskilda människan att representera ett apollinskt kollektiv av inte bara människor, utan även av allt annat (naturligt) liv på vår planet, som rent kvantitativt alltid är större än den hotfulla gestalt som kommer någonstans utifrån.

Ur detta perspektiv verkar det vara en god idé att anpassa Nietzsches tolkningsmodell och tala om en konflikt mellan apollinskt kollektiv och dionysisk individ – men låter sig något sådant göras utan att fylla gamla begrepp med en helt ny mening?

Som vi redan sett väntar ett helt apollinskt kollektiv bakom den apollinska individen; ordet individ kan bytas ut mot kollektiv utan att det innebär en omdefiniering av termen apollinsk. Och något liknande gäller för det dionysiska lägret – ordet kollektiv kan bytas ut mot individ, utan att det innebär någon egentlig omdefiniering av vad dionysisk innebär. Om man inser att en apollinsk majoritet väntar bakom den individ som Nietzsche beskriver, måste man också acceptera att det dionysiska upproret görs mot den majoritet som samhället representerar. Följaktligen måste detta anarkistiska kollektiv beskrivas som en minoritet – ett mindre kollektiv än det apollinska ditot. Men än viktigare är att den dionysiska minoriteten konstitueras av den samhällsmedborgare eller den bonde på schackbrädet som inte längre ser det sätt som hans rörelser är begränsade på, utan tror sig vara kung, eller till och med det halvt anade väsen som flyttar schackpjäserna från en ruta till en annan. Denna förvrängda självbild, denna *självblindhet*, innebär även blindhet inför andras funktioner, för om bonden tror sig vara kung måste han också tro att den som förr var kung nu är någon annan. (Som allra minst fräntas kungen sin särart och därmed också en del av sin makt.) Det Dionysos således representerar är den *individ* som inte längre binds av sin sociala roll utan ser sig som jämbördig alla; och den dionysiska individ som står blind inför den apollinska ordningen

skapar oundvikligen kaos (oavsett om den dionysiska representanten aktivt agerar dionysiskt eller om det bara drabbas av det apollinska kollektivets instinktiva reaktion, som i fallet med Frankensteins monster).

Man kan också tala för Apollons kollektivism och Dionysos' individualism utifrån Nietzsches distinktion mellan dröm och berusning. Nietzsches beskriver drömmen som en lektion i konsten att fungera tillsammans med andra människor. Definitionen av det egna jaget går här inte att särskilja från det apollinska kollektiv som omger individen. Berusningen, å den andra sidan, definierar Nietzsche som ett tillstånd i vilket människan sammansmälter med sin nästa. Och förvisso kan berusning leda till förbrödning – men man måste betänka att den berusade är mindre benägen till empati och laglydighet och mer benägen att lyssna till sina egna behov. Berusade människor skrålar förvisso främst i grupp – men de skrålar eftersom de inte bryr sig om den apollinska majoritetens ogillande blickar. Precis som drömmen lär individen att fungera inom en struktur, att vara en del av kollektivet, upphäver berusningen denna lärdom till fördel för en tillfällig fokus på individen och minoriteten, som gör uppror mot kollektivet och majoriteten.<sup>17</sup>

Det är alltså fullt möjligt att identifiera Apollon med majoriteten och kollektivet och Dionysos med den minoritet och den individ som gör uppror mot samma stora kollektiv. Och faktum är att ett närmare studium av Nietzsches kanske mest välkända begrepp, *övermänniskan*, visar att även han, ståendes på Schopenhauers bas, har sammankopplat Apollon med kollektivet och Dionysos med individen, trots den distinktion mellan individ och kollektiv (eller kollektiv och kollektiv) som kan verka komma till uttryck i det tidiga verket *Die Geburt der Tragödie*.

Nietzsches tankar om den apollinska – dionysiska konflikten ledde honom slutligen till att proklamera uppkomsten av en övermänniska som själv fyller världen med mening där alla monoperspektiv (som religion, konst och vetenskap) fallerat. Ju fler perspektiv som är en del av din tolkning, desto större är din förmåga att genomdriva din vilja.<sup>18</sup> Övermänniskan gör alltså bruk av ett multiperspektiv, och eftersom människan ständigt utvecklas kan nya perspektiv tillföras och till och med överskugga tidigare sådana. Övermänniskan väljer själv, från situation till situation, vilka strukturer som han/hon ska göra bruk av. Strukturen fluktuerar och övermänniskans enda fasta kärna, det nav runt vilket allt rusar, är den dionysiska, individuella viljan. Övermänniskan är alltså den mest absoluta av alla unika individer.

---

<sup>17</sup> Omkastningen av laddningarna individ och kollektiv verkar också rimlig då man betänker att Nietzsche ser berusning som synonymt med vansinne, för om vi ska vara krassa måste vi erkänna att en ensam galning på en öde ö egentligen inte är något större problem. Världen rullar på som vanligt, ostörd av den individ som bryter mot normen. Problem uppstår först då andra människor landstiger på ön och tvingas interagera med galningen. Motsatsen till vanvett, i sin tur, logik, är bara nödvändigt för den som analyserar *samband, förhållanden* mellan människor och/eller abstrakta och/eller konkreta ting. Logiskt tänkande är således bara strikt nödvändigt i *större strukturer*. Som vi sett i kapitlet 'Friedrich Nietzsche och konflikten Apollon – Dionysos' definieras rationella tankar som apollinska just eftersom de är strukturerade och gör distinktioner.

<sup>18</sup> Lübecke, s. 392.

Även ur ett mytologiskt perspektiv fungerar distinktionen mellan apollinskt kollektiv och dionysisk individ. Apollon är fullvärdig medlem av den högsta av alla strukturer, den grekiska gudafamiljen. Dionysos, däremot, är den ende gud som har delvis dödliga föräldrar, och kan inte beskrivas som fullvärdig medlem av gudafamiljen. Som vi redan sett definieras han genom sitt utanförskap – och varje främling är någon som inte kan definieras utifrån sin plats i en större, för omgivningen känd struktur.

Varken ur det mytologiska eller det filosofiska perspektiv som Nietzsche tillför finns något som motsäger att Apollon förknippas med kollektivet och Dionysos med individen för att på så vis göra de två begreppen mer fruktsamma vid uttolkandet av skräckens berättelser.

### **Friedrich Nietzsches tolkningsmodell kontra andra sådana**

Många genrespecifika tolkningsmodeller kräver en snäv genredimension. Antingen begränsar man sig till att bara studera en viss sorts skräckberättelser (som vampyrromaner eller 'splatter films'), eller så väljer man istället en genredimension som begränsar materialet till en viss historisk period.<sup>19</sup> Sådana begränsningar undviks då man utgår från Nietzsches tolkningsmodell och den smärre anpassning jag gjort av densamma. Tanken om konflikten mellan Apollon och Dionysos (eller apollinskt kollektiv och dionysisk individ i min teorianpassning) är en lika god grund för diskussioner om tema, fabel och intrig i exempelvis 'splatter films' och andra sorters skräckfilmer, som för skräck i prosaform – och då oavsett om romanen eller novellen ifrågasattes på 1800-talet eller 2000-talet. Som Stephen King påpekar i *Danse Macabre* (1981) existerar spänningen mellan apollinskt och dionysiskt i alla typer av skräckberättelser.<sup>20</sup>

Nietzsches tolkningsmodell är även som verktyg betraktat mer användarvänligt än sådana tolkningsmodeller som också appliceras på annan litteratur. Till exempel är det relativt vanligt att utgå från psykologiska perspektiv då skräckens berättelser uttolkas. Anledningen är delvis att man (som sig bör) försöker förklara skräckens karaktärer utifrån samma språk som för faktiska människor; de fiktiva karaktärerna måste behandlas som om de vore levande för att vi i största mån ska kunna förstå dem. Än viktigare är dock att gränsen mellan det medvetna och det undermedvetna är så glidande i skräckberättelsen att man ofta kan ifrågasätta existensen av det som verkar vara en yttre verklighet och en yttre konflikt. Men sådana tolkningar har av två skäl begränsad användbarhet.

Det är ett faktum att platta karaktärer, vare sig vi talar om protagonister som Blade i *Blade-trilogin* eller otaliga ickemänskliga antagonister som exempelvis spindeln i Richard Mathesons *The*

---

<sup>19</sup> Yvonne Leffler, *Horror as Pleasure* (Stockholm, 2000) s. 18.

<sup>20</sup> Stephen King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 283.

*Shrinking Man*, är relativt vanliga inom skräckgenren.<sup>21</sup> Sådana karaktärer saknar det djup och ibland även den medvetandegrad som kan föranleda beskrivning utifrån ett psykologiskt perspektiv. Men jag finner även psykologiska tolkningar mindre användbara av ett annat skäl.

Förvisso kan vi beskriva förhållande mellan protagonist och antagonist, eller människa och monster, utifrån en diskussion om deras psykiska processer, men bland psykologins termer finner vi inte ord för att namngiva de två krafter som ställs mot varandra, utanför det egna psyket, i den fiktiva världens faktiska, yttre verklighet, och skulle vi ändå försöka, leder det lätt, som jag upplever det, till förvirring. Om antagonisten jämföras med det undermedvetna som allmänt begrepp eller mer specifikt med Sigmund Freuds *detet*, eller med sådana jungianska arketyper som *skuggan* eller *anima/animus*, bara för att vi ska kunna en psykologisk benämning på den antagonistiska parten i en yttre tvåpartskonflikt, innebär det oundvikligen att han/hon/den/det inte själv kan plågas av en inre konflikt; det undermedvetna är i denna mening helt och odelat; det odelade, helt homogena kan inte plågas av motsättningar. Antagonisten skulle förenklas, och det skulle vara ett stort problem exempelvis i fallet *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818). Victor Frankensteins namnlöse skapelse plågas, som vi alla vet, av en inre konflikt, utan vilken romanen skulle förlora mycket av sin sprängkraft.

En annan väg, då, är att göra ett tillägg av termer som kan beskriva de två olika parterna i konflikten. Till exempel skulle man mycket väl kunna använda sig av motsatsparet protagonist – antagonist. Men om man ska tillföra något utifrån, är motsatsparet apollinskt – dionysiskt ett bättre sådant just eftersom det motsatsparet tillåter en distinktion mellan individ och kollektiv, som oförnekliga är en ytterst viktig distinktion i alla studier av människan som kulturvarelse. Om inte annat kan Nietzsches teori om den apollinska – dionysiska konflikten (och min smärre anpassning av densamma) fungera som ett intressant och fruktgivande komplement till olika former av psykologiskt inriktade analyser syftandes att beskriva mer än bara ett enskilt psyke. Nietzsches (av mig anpassade) tolkningsmodell tillåter läsaren att behandla den yttre verkligheten som just en yttre sådan, samtidigt som den, då den också kan användas för att beskriva inre konflikter, tillåter appliceringar av psykologiska perspektiv på de verk som eventuellt bara beskriver inre konflikter, samt användning av psykologins terminologi i de fall där psykologins resonemang har något att tillföra karaktärsbeskrivningen.

En annan tolkningsmodell erbjuds av Julia Kristeva i *Fasans makt* (1992) genom begreppen 'abjekt' och 'abjektion'. Det abjekta är det fasansfulla, vämjeliga, djuriska och onormala som stör

---

<sup>21</sup> *Blade*, Stephen Norrington, USA 2000 & *Blade II*, Guillermo del Toro, USA 2002 & *Blade: Trinity*, David S. Goyer, USA 2004. Richard Matheson, *The Shrinking Man* (New York, 1997).

individens eller samhällets struktur.<sup>22</sup> Som följd därav utsätts det abjekta för *abjektion* – utestängs ur våra sinnen eller ur den sociala gemenskapen i ett försök att återupprätta statiska inre och yttre strukturer. Eftersom Kristeva menar att abjektionen också tar sig uttryck i ”den moderna litteraturens tematisering av det [...] fränstötande” kan begreppen inte bara användas för att beskriva verkliga såväl som fiktiva inre och yttre förlopp, utan även för att förklara syftet med skräcklitteraturen som sådan.<sup>23</sup> Problemet är bara det att det abjekta endast är laddat med negativa innebörder och gör skräckens antagonisterna endimensionella.

Användningen av Kristevas två begrepp innebär även ett annat problem, som kan exemplifieras med Frankensteins monster. Monstret representerar som kropp det förnuftsvidriga och abjekta som utmanar alla regler. Det är därför förstäligt att människokollektivet utsätter monstret för abjektion – men monstret är inte inledningsvis abjekt som handling. Då människan inte tillåter monstret att dömas utifrån dess handlingar, utan genast förvägrar det plats i hennes sociala gemenskap, kan hon ses som abjekt i sitt hyckleri, i sin dubbla uppsättning regler. På denna *abjekta* abjektion reagerar monstret med en abjektion som även den är abjekt, eftersom dess reaktion inte står i proportion till det sätt som det behandlats på och dessutom drabbar många helt oskyldiga offer. Vi får därmed två poler som varken är abjekta eller normala, eller som är båda delarna samtidigt, och som båda reagerar med abjektion. Kontrasten suddas ut och relationen mellan de två polerna blir svårbeskrivbar. Även Kristevas begrepp behöver, för tydlighets skull, kompletteras med ett motsatspar av typen protagonist och antagonist, eller apollinskt och dionysiskt (och indirekt mellan kollektiv och individ) och det behovet kan Nietzsche tillfredsställa.

Nietzsches av mig genreanpassade tolkningsmodell erbjuder en tydligare gränsdragning utan att för den skull ladda dessa motsatser med en cementerad positiv respektive negativ laddning. Som vi redan sett bör det apollinska kollektivet, trots sina många positiva laddningar, jämföras med ett ojämnt samhälle som skapar slavar. Dionysos, å den andra sidan, representerar negativa egenskaper, men kan även definieras som den kraft som motverkar det ojämliga samhället och frigör dess slavar.<sup>24</sup> Genom den konflikt mellan apollinskt kollektiv och dionysisk individ som hamnar i fokus i min utveckling av Nietzsches teori, kan vi skapa en tydlig polarisering mellan människa och monster utan att för den skull bortse från de negativa handlingar som det apollinska människokollektivet kan utföra. I t.ex. fallet med *Frankenstein* behöver vi inte bedöma människans inledande handlingar som moraliskt riktiga, men vi kan utan problem ändå förstå och beskriva

---

<sup>22</sup> Julia Kristeva, *Fasans makt* (Göteborg, 1991) s. 28.

<sup>23</sup> Julia Kristeva, *Fasans makt* (Göteborg, 1991), 'Förord', Agneta Rehal, s. 14.

<sup>24</sup> Att begreppen 'Apollon' och 'Dionysos' är mer värdeneutrala och mer månbottnade än 'gott' och 'ont' kan även exemplifieras med myterna om de två grekiska gudarna – Apollon är trots allt sitt harmoniserande också kapabel till sådan gränslös grymhet som att flå en satyr levande då denne utmanade honom i flöjtspel, medan den destruktive Dionysos är kapabel till sådan godhet som att rädda Ariadne från Naxos.

kollektivets agerande. Om vi i verkligheten mötte en främmande kropp uteslutande sammansatt av likdelar, skulle vi reagera med rädsla och kanske även våld redan innan monstret (i betydelsen av den främmande kroppen) verkligen agerat som ett monster.

Även den genusinriktade teorin kan vara värd att överväga och då särskilt i uttolkandet av vampyrberättelser, eftersom normbrytande sexualitet här ofta är en viktig komponent. I fallet *Låt den rätte komma in* skulle en applicering av genusinriktad teori kunna vara ytterst givande, då romanen på en nivå utmynnar i ett ifrågasättande av könets gräns som kärlekens gräns. Men även denna inriktning innebär problem som inte låter sig övervinnas. Det största problemet, som är genomgående för de genusinriktade tolkningarna, avslöjas då man studerar den inflytelserike William Patrick Days i *In the Circles of Fear and Desire* (1985) uttryckta teori.

Som Yvonne Leffler påpekar i *Horror as Pleasure* (2000), menar Day att skräckberättelsen ”beskriver oppositionen mellan manlig och kvinnlig identitet” och hur konflikten manligt – kvinnligt inom en och samma individ leder till jagets upplösning.<sup>25</sup> Skräckberättelsen blir därmed en fabel om jagets kollaps, men som Leffler uppmärksammar förminskar Days tolkning ”identitet till könsidentitet”, vilket är en alltför begränsad definition.<sup>26</sup> ”Konflikten mellan manligt och kvinnligt är visserligen central för vissa skräckberättelser, men den konflikten är långtifrån den enda anledningen till jagets sönderfall. De gränser som mest frekvent överträds i genren är den mellan människa och djur, plikt och instinkt, och superegot och det undermedvetna.”<sup>27</sup>

Detta grundläggande problem finner vi även i Anne Williams’ i *Art of Darkness* (1995) beskrivna tolkningsmodell. Som Leffler förklarar hävdar Williams att det utmärkande draget för skräckberättelsen är porträttet av ’the other’, den eller det som är främmande för västerländsk kultur – vilket enligt Williams är synonymt med ”allt som rör kvinnor och att vara kvinna”.<sup>28</sup>

Genom Williams’ tolkning blir människans djuriska, instinktiva och undermedvetna sida, som är av så central betydelse för skräckens berättelser, något distinkt kvinnligt. I exempelvis analysen av Bram Stokers *Dracula* (1897) återkommer hon flera gånger till tanken om Dracula som havandes ett kusligt släktskap med en våldsam och hotfull Moder Natur, men denna synonymi monster – natur – kvinna är inte självklar.<sup>29</sup> Visserligen är vampyren (precis som många andra monstruösa antagonister) ett rovdjur, han har makt över vilda djur och kan ta gestalt av t.ex. en varg – men vampyren står ändå längre från naturen än människan någonsin kan.

---

<sup>25</sup> Leffler, s. 16f (min översättning).

<sup>26</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (Chicago 1985) s. 75. Leffler s. 157 (min översättning”).

<sup>27</sup> Leffler, s. 157 (min översättning).

<sup>28</sup> Ibid. s. 17 (min översättning).

<sup>29</sup> Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago & London 1995) s. 134.

Alla naturliga varelser är bundna i en bestämd kropp, är länkar i en kedja av sexuell reproduktion och lever för att sedan dö. Vampyren, däremot, kan byta skepnad, den varken lever eller är död, och den reproducerar sig (liksom 'body snatchers', zombies och varulvar) genom att smitta människan.<sup>30</sup> Dracula står således utanför alla naturliga gränser för existensen och han är långtifrån ensam om att vara det naturligas motsats – tvärtom, det ligger i monstrets natur att stå i opposition till det naturliga. Se bara på Frankensteins monster, som redan som kropp är allt organiskt livs motsats. Han är inte resultatet av sexuell reproduktion utan av *produktion* och blir därmed en representant för den vetenskap som står i absolut opposition till naturen.

Williams menar också att patriarkatet värderar strukturer högt och frågar sig om inte behovet av symmetri kan vara ett av dess djupaste och mest basala behov – men bara för att strukturen är patriarkalisk går det inte att jämställa monstret med kvinnan.<sup>31</sup> Människor kan även uteslutas ur gemenskapen p.g.a. etnicitet. Genom utanförskapet utmanar de automatiskt normen.

Problematiskt är också påståendet att kvinnan är en kraftfull representant för döden. I patriarkatets och den själcenterade teologins ögon är döden den yttersta ondskan, förklarar Williams, men hon glömmer att män som kvinnor fruktar döden.<sup>32</sup> Hon glömmer också att mannen är, alltid har varit, och alltid kommer att vara, dödens främsta, faktiska representant – han är mördaren, och soldaten. Enligt statistik från WHO utövas nittio procent av allt våld av män.<sup>33</sup> Det är därför naturligt – logiskt till och med – att både män och kvinnor förknippar våldsamt död med en manlig förövare. Williams har en del fina argument som jag på intet sätt vill ringakta, men i min mening kan både män och kvinnor, av delvis olika anledningar förvisso, förknippas med ond, bråd död. Kanske är det så att döden iklär sig kvinnlig gestalt i vårt undermedvetna, men i så fall möter vi den i manlig gestalt i vår medvetna verklighet. Gränsdragningen mellan man och kvinna känns inte lika användbar eller allmänt giltig som en gränsdragning mellan den som vill gott och den som vill ont, mellan liv och död och ordning och kaos, mellan apollinskt och dionysiskt, mellan kollektiv och individ, eller mellan offer och förövare. Handlingarna och inte könet bör utgöra vår grund och behovet av en bas, som stödjer utan att undergräva, kan tillfredställas genom användandet av Nietzsches motsatspar.

Ett annat problem som gör sig påmint då man med Day som utgångspunkt studerar genusinriktade tolkningsmodeller är att skräckberättelsen har en konkret dimension som lätt glöms

---

<sup>30</sup> Williams försöker förklara vampyren och andra monstrets onaturliga reproduktion som "unsanctified reproduction" – en reproduktion som skrämmar det patriarkala samhället genom att äga rum utanför äktenskapets och patriarkatets styrande och kontrollerande helgd; och förvisso kan sådan reproduktion fortfarande fördömas, men inte till den grad att rädslan för den fortfarande är en potent del av det undermedvetnas skrämmande mörker (s. 22).

<sup>31</sup> Williams, s. 134.

<sup>32</sup> Ibid. s. 132.

<sup>33</sup> *Kulturnytt*, P1, tisdag 25 november 2008.

bort i allt teoretiserande. Stephen King förklarar att skräckförfattarens jobb är att ”för att en liten stund göra dig till ett barn igen” – och visst är det så.<sup>34</sup> När vi läser skräck är det delvis för att närma oss den rädsla som sträcker sig utanför logiken och tillbaka in i barnet. Då vi tolkar skräckens berättelser behöver vi därför en teori som inte bortser från skräckens fantastiska, mytologiska dimension, utan tillåter den konkreta, faktiska berättelsens samexistens med vår abstrakta tolkning.

Problematisk är även Eugenia C. DeLamottes i *Perils of the Night* (1990) uttryckta teori. Centralt för hennes tes är antagandet att två rädslor dominerar skräckens berättelser – ”rädslan för fruktansvärd avskildhet och rädslan för sammansmältande med något fruktansvärt annat”.<sup>35</sup> Genom formuleringen når hon hela det hot som monstret representerar – hotet om död (*Frankenstein*) och hotet om en förvandling som är synonym med döden (*Dracula*, *The Body Snatchers*). Hon skulle därför kunna applicera tolkningsmodellen på ett större material än de verk från 1800-talet som hon här begränsar sig till, men då hon menar att skräckberättelsen alltid stadigt fokuserat på sociala sammanhang och sociala institutioner och att skräckberättelsens samtidiga fokus på psykets innersta demoner aldrig kan ”särskiljas från det envisa intresset för den sociala verklighet från vilken dessa demoner alltid i någon mån ärver sin form”, finns här en olycklig fokus på undertexten, som gör att den konkreta berättelsen, precis som hos Day, hamnar i skuggan av det tolkande.<sup>36</sup>

Om vi summerar varför de hittills omnämnda teorierna avfärdats till fördel för Nietzsches av mig anpassade tolkningsmodell, får vi en uppfattning om vad som krävs av den teori som ska appliceras på skräckgenren. Teorin ska inte begränsas till en viss period eller subgenre, den ska tillåta psykologiska perspektiv utan att göra antagonisterna endimensionella och tillåta en tydlig men i grund och botten *värdenneutral* polarisering monster – människa. Den ska även understödja genusinriktad tolkning utan att bortse från de motsatspar som Day och Williams inte når med sina tankar om identitet och den ska heller inte vara så stelt programmatisk som Williams’ tolkningsmodell. Slutligen ska den också tillåta den samexistens konkret berättelse – abstrakt tolkning som hamnar i skymundan i Days, DeLamottes och Williams’ tankebyggen.<sup>37</sup> Allt detta tillåter Nietzsches av mig anpassade tolkningsmodell.

---

<sup>34</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 456 (min översättning).

<sup>35</sup> Eugenia C. DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (Oxford, 1990) s. 22 (min översättning).

<sup>36</sup> DeLamotte, s. vii (min översättning) & s. 14.

<sup>37</sup> Den lätt feminina Dionysos, som ibland tar gestalt av en kvinna, är bärare av så många kvinnliga tecken att han utgör en god utgångspunkt för genusinriktade tolkningar. Redan superpatriarken Zeus intar på grund av Dionysos den mest traditionella, biologiskt betingade av kvinnans roller, den av mor. (Buxton, s. 68.) (I *Backhanterna* lurar Dionysos en kung att klä sig i kvinnokläder och att bete sig som en kvinna, så även jordelivets patriarker tvingas bryta mot patriarkatets konventioner.) Dionysos inleder dessutom tidigt en karriär som gränsöverskridare genom att under en period uppfostras som flicka och under en annan bo hos nymferna, ett kvinnligt kollektiv konstituerat av kvinnlig sexualitet. (Att han sägs ha uppfostrats i en grotta är

## Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i skräckberättelsen

I skräckgenrens barndom förekommer ofta en karaktär som kan sägas manifesteras både den inre och den yttre apollinska – dionysiska konflikten. *Gränsvarelsen* tillhör det civiliserade samhället men har i sin dionysiska individualism ”ett begär efter det okända”.<sup>38</sup>

”BLESSED IS THE NORM” är en av de deviser som styr kollektivet i John Wyndhams *The Chrysalids* (1955), en mörk framtidsskildring som vi tyvärr inte hinner diskutera – men det behövs inte heller.<sup>39</sup> Tanken om normens helighet är underförstådd i (så gott som) all skräck. Den märks i det apollinska kollektivets attityder inuti diegesen och i de värderingar som vi som läsare grundar våra läsningar på. Det som både kan locka och skrämna oss i mötet med gränsvarelsen är att han eller hon utmanar normen och därmed riskerar att öppna dörren till det okända och frigöra destruktiva krafter. Denna dionysiska individ står inledningsvis i konflikt med det apollinska kollektivet som i ett eko av motsatsförhållandet monster – människa, vilket Yvonne Leffler uppmärksammat genom att i *Horror as Pleasure* indela skräckens antagonister i tre huvudkategorier och beskriva gränsvarelsen som en variation på det inre monster som utgör hennes tredje huvudkategori; en maktgalen man som överskrider normalitetens gränser och plågas av självdestruktiva begär och därför förvandlas till ett monster. Hans begär efter förbjuden kunskap eller hans ”försök att överskrida de gränser som satts upp av Gud, samhället eller naturen,” är hans nyckel till skräckens kammare. Hans agerande gör honom mottaglig för mörka krafter och sårbar för attacker av monster.<sup>40</sup>

Gruppindelningen antyder att gränsvarelsen är predestinerad att inta monstrets position, men därutöver beskriver Leffler den klassiska gränsvarelsen. Liksom urtypen Victor Frankenstein, ”en modern materialist som trotsar all auktoritet genom att använda den moderna vetenskapen i sökandet efter ny, förbjuden kunskap”, brukar gränsvarelsen, eventuella goda intentioner till trots, få ångra sitt felsteg – sitt *hamartia* – då han hamnar i *katharsis*.<sup>41</sup> Därmed landar den ofta bara tillfälligt dionysiska individen i ånger och samma känslor av avsky som det apollinska

---

naturligtvis också talande.) (Buxton, s. 53.) Värt att notera är också att hans mest framträdande styrka är förmågan att slå människan med vansinne. Då han enligt mytologin gjordes galen av Hera verkar det rimligt att hon överfört denna styrka till honom och Hera, trots att hennes verksamhetsfält främst är att skydda äktenskapets helgd och därmed ge stöd åt patriarkatets normer, utmanar ständigt Zeus p.g.a. hans utomäktenskapliga förbindelser. Dionysos har alltså ärvt sitt vassaste vapen från en gudinna som utmanar patriarkatet. Vidare var hans främsta dyrkare kvinnor. Kvinnan, ofri under antiken, hade i den dionysiska extasen en så central, aktiv roll att hon, objektet av tradition, förvandlades till ett aggressivt subjekt. Att idén som sådan ägde stor kraft märks bl.a. i att man i Euripides' *Bacchanterna* reagerar mot att samhället hotas av just kvinnor (Euripides, *Bacchae*, Mineola, 1997, s. 30). Dramat landar även i ett tydligt fördömande av menaderna och deras dyrkan: ”I am no more the Maenad dancing blithe, / I am but the feeble, fond, and desolate mother [...] – ah, knowledge best unknown! / [...] / The Bacchic orgies be the care of others” (s. 52 – 55).

<sup>38</sup> Anders Öhman, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia* (Lund, 2002) s. 81.

<sup>39</sup> John Wyndham, *The Chrysalids* (London, 2000) s. 14. Öhman, s. 82.

<sup>40</sup> Leffler, s. 144 (min översättning).

<sup>41</sup> Ibid. s. 42 (min översättning). Aristoteles, *Om diktkonsten* (Stockholm, 2005) s. 32.

människokollektivet, likt en syndare som drabbats av en uppenbarelse. Skulle så inte ske, möter han ett öde som visar de katastrofala konsekvenserna av att bejaka det dionysiska. För Victor Frankensteins del infaller ångern direkt efter att han givit sin skapelse liv.<sup>42</sup> Ångern i sin tur leder till sist till ett beslut om att försöka återställa den (apollinska) ordning som han i sin hybris rubbat.<sup>43</sup>

Men den klassiska gränsvarelsen, som vi även känner igen i Jekyll, blir allt ovanligare. Ofta är den moderna skräckens huvudkaraktärer *ett slags* gränsvarelser – men på ett sätt som urholkar definitionen, då de inte har hybris och inte gör sådana misstag som föranleder välförtjänt katharsis.

Redan i *Dracula* har begreppet luckrats upp. Medan Lucy och Mina straffas för att ha utmanat patriarkatets normer, är Jonathans enda felsteg att kliva över gränsen England – Transylvanien. Han assisterar Draculas anförskaffande av en Londonfastighet (och bidrar därmed ovetandes till att 'vampyrsmittan' sprids), men det är, å andra sidan, just vad samhället förväntar sig av en advokat. Han fyller sin funktion i Apollons struktur. Ändå får han ångra sig, som vore han en klassisk, bara tillfälligt dionysisk gränsvarelse.

Samma urholkning av begreppet finner vi i Jack Finneys *The Body Snatchers* (1955). Miles är läkare och kan som sådan beskrivas som en gränsvarelse – yrket erbjuder intima inblickar i andra människors liv, samtidigt som han för sina patienter kan sägas representera själva gränsen mellan liv och död. Det är också genom sitt yrke som han upptäcker ett utomjordiskt hot och faller i stålbadet – men han leker aldrig med elden för att senare få ångra det, utan släcker, tvärtom, en eld som någon annan har tänt.

Visserligen straffar det sig även i den moderna skräcken att 'leka Gud', men här balanserar vi alla, unika dionysiska individer såväl som det apollinska kollektivets konforma delar, på gränsen till en bottenlös avgrund. Begreppet har urholkats. Konflikten Apollon – Dionysos, däremot, (och därigenom också konflikten mellan ordning och kaos) är en konstant i skräckens berättelser. Utifrån den kan man också diskutera den eventuella förekomsten av en klassisk gränsvarelse och ett tydligt förhållande mellan hybris och katharsis.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Mary Shelley, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (London, 1994) s. 196

<sup>43</sup> *Ibid.* s. 55.

<sup>44</sup> *Låt den rätte komma in* är i detta avseendeförvånansvärt traditionell. Oskar, som visar många tendenser att vilja bryta mot samhällets regler och slutligen även gör det, är en typisk gränsvarelse – bortsett från att han aldrig hinner ångra sig. Hans mobbare, i sin tur, är än mer klassiska gränsvarelser, som leker med elden och sedan får ångra det. (I sitt begär efter det okända limsniffar de sig mot en annan värld och de bryter också mot samhällets lagar för att slutligen straffas.) Men det tydligaste exemplet på hur Lindqvist här följer genrens konventioner erbjuds av vampyrens hjälpare. Mördaren och pedofilen Håkan går över lagens och den sexuella normens gräns och har ett tydligt "begär efter det okända", då han helt styrs av sin åtrå till vampyren. Slutligen straffas han också av ett enormt lidande som visar faran med att avvika från den rätta vägen.

Men låt oss nu gå vidare till den varelse som skapas av gränsvarelserna, Djävulen eller naturen eller, som i fallet med rymdvarelserna i *The Body Snatchers*, den som inte har någon för oss känd skapare – monstret. Precis som Dionysos, som genom att vara den ende grekiske gud som har ”delvis dödliga föräldrar”, redan som fysisk kropp bryter mot den grekiska gudavärldens normer, bryter monstret redan som kropp mot människovärldens normer.<sup>45</sup> Monstret är något diametralt motsatt till det mänskliga och normala ”eftersom det är en varelse vars liv bestäms av förhållanden som verkar strida mot naturens alla lagar”.<sup>46</sup> Dess blotta existens, det kaos det representerar redan i egenskap av kropp, innebär att rationalitetens trygga trottoarer krackelerar, och människan försöker därför ofta försvara den apollinska strukturen genom att förneka hotets faktiska existens.

Hastie Lanyon i Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) förklarar vid ett tillfälle att han, trots att han sett Hyde förvandlas till Jekyll, ändå betvivlar det han sett.<sup>47</sup> Liknande är fallet i Stephen Kings *Carrie* (1974), där stadens ruiner, vittnen, böcker och statliga undersökningar bevisar tonårsflickans telekinetiska krafter utan att förnekandet upphör: ”An earthquake has struck our order notions of the way the way the natural world is supposed to act and react. Can you blame [...] a renowned physicist [...] for claiming the whole thing is [...] a fraud, even in the face of such overwhelming evidence [...]? For if Carrie White is the truth, then what of Newton?”<sup>48</sup>

Förnekandet begränsas inte till den enskilda människan (eller det enskilda verket), utan är symptomatiska för en hel kultur. Som Van Helsing förklarar i *Dracula* är vetenskapernas stora svaghet att de vill förklara allt och blundar för det som undflyr en rationell förklaring.<sup>49</sup> Här påpekas det också att människans tvivel på det otroligas existens (här vampyren) kan vara hennes största svaghet.<sup>50</sup>

Liknande är fallet i *The Body Snatchers*, som King menar göt formen till den moderna skräckromanen.<sup>51</sup> I denna roman inser Miles att hemstaden håller på att invaderas av rymdvarelser som perfekt kan duplicera varje livsform.<sup>52</sup> Han kontaktar kamraten Mannie som avfärdar det Miles sett med sina egna ögon som massuggestion, en persons paranoia som medelst skvaller infekterar allt fler – men då Mannie lämnar denna förklaring har han redan förvandlats till en ’body snatcher’.<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> Buxton, s 71.

<sup>46</sup> Leffler, s. 150 – 156.

<sup>47</sup> Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York, 2004) s. 63.

<sup>48</sup> Stephen King, *Carrie* (Dunton Green, 1986) s. 50.

<sup>49</sup> Bram Stoker, *Dracula* (London, 1994) s. 229.

<sup>50</sup> Stoker, s. 382.

<sup>51</sup> King, *Dance Macabre* (London, 1986) s. 348

<sup>52</sup> Jack Finney, *The Body Snatchers* (New York, 1967) s. 153.

<sup>53</sup> *Ibid.* s. 63.

Förnekandet används för att förblinda den som vill försvara samhället – men när det otroliga väl accepterats upplevs det välbekanta med nya ögon. ”Unchanged to the eye,” tänker Miles, ”what I was seeing [...] was something alien. [...] Now they were menacing, all these familiar things and faces; the town had changed [...] into something very terrible, and was after me. It wanted me, too, and I knew it”.<sup>54</sup>

I den värld där mörkret djupnar sluter enskilda människor samman i apollinska kollektiv, ibland i en instinktiv reaktion, som då byborna går man ur huse vid ankomsten av Frankensteins monster eller då Hyde, efter att ha trampat ner ett barn, ansätts av en uppretad människohop.<sup>55</sup> Idén om det starka apollinska kollektivet kan också vara närvarande genom karaktärernas önskan att varna, och söka skydd hos, andra människor, som i *The Body Snatchers*, där flykten från Santa Mira inte bara handlar om att undkomma, utan även om att varna makthavarna i Washington. Tanken om det apollinska kollektivets styrka kan också vara uttalad och klart formulerad, som då Mina i *Dracula* säger att männen är starka tillsammans eftersom de som grupp kan uthärda det som skulle knäcka den ensamme.<sup>56</sup>

Solidaritetskänslan kan också komma till andra uttryck. Smittan – det onda, det farliga, det vansinniga – måste utrotas till varje pris. ”Tänk på dom andra” tänker Lacke i *Låt den rätte komma in* för att förmå sig att döda vampyren, medan Victor Frankenstein konstaterar att hans plikter mot människorasen är de som väger tyngst och slutligen blir jägaren av sin skapelse.<sup>57</sup> Liknande är fallet i *Dracula*, där Van Helsing förklarar att han i striden mot Dracula inte räds döden, en tanke som delas av flera av romanens karaktärer.<sup>58</sup> Herr Morris, som dör efter den strid i vilken Dracula förgörs, förklarar att hans död är ett lågt pris att betala för Draculas förintelse och Minas frälsning.<sup>59</sup> Solidariteten med det apollinska kollektivet, med människan, väger tyngre än rädslan för döden – en tanke som också kommer till uttryck i *The Body Snatchers*.<sup>60</sup> Miles och Becky bränner ett fält av utomjordiska frökapslar för att öka människans chans till överlevnad, trots att det agerandet oundvikligen kommer att leda till upptäckt: ”We had no right to waste ourselves! [...] If there was any luck to be had, *this* was how it had to be used.”<sup>61</sup>

Länkat till denna ädla vilja till självuppoffring är viljan att ta till våld eller på annat sätt närma sig det dionysiska i ditt inre för att utrota den dionysiska smitta som antingen innebär död

---

<sup>54</sup> Ibid. s. 89f.

<sup>55</sup> Shelley, s. 101. Stevenson, s. 4.

<sup>56</sup> Stoker, s. 389.

<sup>57</sup> John Ajvide Lindqvist, *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2004) s. 383. Shelley, s. 209.

<sup>58</sup> Stoker, s. 284.

<sup>59</sup> Ibid. s. 448.

<sup>60</sup> Solidariteten kan även gälla de som förvandlats till monster. Mina säger om Dracula att ”[that] poor soul who has wrought all this misery is the saddest case of all.” (Ibid. s. 367).

<sup>61</sup> Finney, s. 184ff.

(*Frankenstein*) eller en förvandling som är synonym med döden (*Dracula*, *The Body Snatchers*). Bortsett från de fall där människan faller offer för monstret förvandlas hon. Genom att t.ex. ta till våld blir objektet subjekt och offret förövare. I psykopatberättelsen är detta motiv ofta av central betydelse, exempelvis i Thomas Harris' *Red Dragon* (1981) och Michael Manns kompetenta filmatisering, *Manhunter* (1986), vars 'tagline' är: "Enter the mind of a serial killer... you may never come back".<sup>62</sup> För att fånga en psykopat måste du först tänka som en psykopat. Du måste förvandlas.

Förvandlingstemat är också tydligt när protagonisten inte är någon som i t.ex. sin yrkesroll är särskilt lämpad för att infånga eller förintada det främmande. Den passive Victor Frankenstein skjuter upp sitt beslut in i det längsta, men blir slutligen jägaren av sin skapelse. Jonathan och Mina i *Dracula* har ingen erfarenhet av att döda, men båda blir vampyrjägare. Miles i *The Body Snatchers* har ingen erfarenhet av våld – och slår ändå tillbaka.

I citatet nedan försöker Miles och Becky fly staden då de upptäcker två utomjordiska frökapslar i bilens bagageutrymme. Tiden är knapp och de borde bara lyfta ut kapslarna och fly vidare – men Miles reagerar instinktivt:

At the feel of them on my skin, I lost my mind completely, and then I was trampling them, smashing and crushing them under my plunging feet and legs, not even knowing that I was uttering a sort of hoarse, meaningless cry – "Unhh! Unhh! Unhh!" – of fright [and] [...] animal disgust.<sup>63</sup>

Notera att Miles ger uttryck för djurisk avsky. Som King påpekat finns det inget förnuft i Miles' agerande, det är "en blind och primitiv reaktion".<sup>64</sup> Precis som FBI-agenten i *Manhunter* närmar sig Miles sin dionysiska sida. Ironiskt nog bekämpas eld bäst med eld, något som även framgår i Romeros zombiefilmer, som är orgier av våld och brott i samhällsbevarande syfte.

King påpekar i *Danse Macabre* att skräckberättelsen är en inbjudan till att avnjuta avvikande, asocialt beteende genom romankaraktärerna – att få reagera med rättfärdigt våld, att därigenom få känna makt, och att ge efter för våra djupaste rädslor. Liksom jag ser han förhållandet till kollektivet som betydelsefullt för detta agerande då han hävdar att skräckberättelsen kanske mer än något annat säger att det är okej att bli en del av mobben, att bli den absoluta och urtida stammedlemmen, att förintada främlingen, den utanförstående.<sup>65</sup>

Trots det är dessa dionysiska handlingar bara ett mellanspel på vägen tillbaka till den apollinska strukturens trygga, fasta famn. Förintandet av monstret stärker tron på människans apollinska kollektiv:

---

<sup>62</sup>Thomas Harris, *Red Dragon* (New York, 1981) & Michael Mann, *Manhunter*, USA 1986. <http://us.imdb.com/title/tt0091474> 05.04.2008.

<sup>63</sup>Finney, s. 100.

<sup>64</sup>King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 360 (min översättning).

<sup>65</sup>King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 47.

[The] great pods were leaving a fierce and inhospitable planet [...] and a wave of terrible exultation, so violent it left me trembling, swept through my body [...] and a fragment of a wartime speech moved through my mind: *We shall fight them in the fields, and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender.* True then for one people, it was true always for the whole human race, and I understood that nothing in the whole vast universe could ever defeat us.<sup>66</sup>

Även då monstret verkar segra sjunger människan Apollons lov. Hoppet är det sista som överger henne, som vi ser av exempelvis *Rosemary's Baby*. I Ira Levins roman från 1967 inser protagonisten att hon fött Satans son, men försöker ändå intala sig att sonen inte kan vara alltigenom ond eftersom han också är hennes son, och hon hoppas att hon ska kunna balansera satanisternas dåliga inflytande med sitt goda.<sup>67</sup>

Till och med i den totala hopplösheten förstärks vår tro på, och vårt behov av, Apollon – och det både i den fiktiva och den faktiska verkligheten. När Joel i Lindqvists novell ”By på höjden” (2006) faller offer för en jättebläckfisk är det självklart att han skulle ha föredragit att denna åttaarmade fasa aldrig funnits.<sup>68</sup> Eftersom vi läsare känner empati med Joel och obehag inför det öde som han drabbas av uttrycker vi därigenom i någon mån tillfredsställelse över att leva i en värld där människoätande jättebläckfiskar inte kan ta ditt liv vid nästa toalettbesök. Gränsen mellan fiktiv karaktär och faktisk läsare suddas således i någon mån ut. Vårguden Dionysos pånyttföder vår tro på Apollon, oavsett om vi är fiktiva eller verkliga människor, och till och med vår förlorade tro på Gud, som i *Rosemary's Baby*, där Rosemary ber Gud om förlåtelse för att hon tvivlat på hans existens och ber om hans hjälp.<sup>69</sup>

Som King påpekat är skräckförfattaren ”en agent för normen”. Skräckberättelsens huvudsyfte är förstärka vår tro på normen genom att visa oss de fasor som drabbar människor som vågar kliva över gränsen och in i ett land där allt är tabu. Han säger vidare att det stora flertalet moderna skräckberättelser ”rymmer en moralkod som är så stark att den till och med skulle få en puritan att le” och liknar vidare moderna skräckberättelser vid 1400- och 1500-talets moraliteter. Skräckberättelsen projicerar de tio budorden i stora, lysande löpsedelsrubriker.<sup>70</sup>

Men faktum är att denna yttre konflikt ofta åtföljs av en inre sådan som gör Dionysos mer påtagbar. Till och med i *The Body Snatchers*, där Miles förstår att människan inte kan besegras av någon annan art, finns anledning att intala sig detta. Det finns andra rymdvarelser där ute som kan hota oss.<sup>71</sup> Liknande är fallet *Dracula* – greven förintas, men att han över huvud taget existerat

<sup>66</sup> Finney, s. 188f.

<sup>67</sup> Ira Levin, *Rosemary's Baby* (New York, 1997) s. 306.

<sup>68</sup> John Ajvide Lindqvist, ”By på höjden” ur *Pappersväggar* (Stockholm, 2006).

<sup>69</sup> Levin, s. 287.

<sup>70</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 64 (min översättning) & s. 442f (min översättning).

<sup>71</sup> Kropptjuvarna har trots allt tidigare funnit andra planeter att invadera och andra kroppar att stjäla.

innebär att det kan finnas andra ”mysteries which men can only guess at”.<sup>72</sup> Apollon står stärkt – men till priset av att Dionysos flyttar fram sina positioner.

Här märks alltså tydligt Nietzsches tanke att Apollon och Dionysos konstant sporrar varandra till mer kraftfulla födslar. Konflikten leder till att båda krafterna blir mer konkreta. Monstret har kanske förintats, men ofta sker det till priset av människans förlorade oskuld. Om inte annat har människans upplevelse av världen förändrats för all framtid.

Tanken märks tydligt i *Carrie*, där man insett att fler har samma krafter som tonårsflickan. Man hoppas här kunna framställa ett test som avslöjar telekinetisk förmåga. Alla barn ska testas. Problemet är bara det att den enda boten mot telekinesi är en kula i skallen – man kan inte isolera någon som kan krossa alla murar.<sup>73</sup>

Människan överväger alltså här att döda sina egna barn för att avvärja det hot som eventuellt kan komma. All oskuld har gått förlorad. Insikten om det dionysiska hotet ger också insikt om människans egna dionysiska sida. Miles i *The Body Snatchers* kan återgå till att rädda liv men kan aldrig glömma att han också kan ta liv. Vampyrjägarna i *Dracula* kommer alltid att vara vampyrjägare, vilket innebär ett knivigt dilemma i många moderna vampyrromaner: vampyrjägaren måste möta våld med våld och blir därmed vampyrens dubbelgångare och riskerar att liksom vampyren bli beroende av våldet, dess brusning och dess makt.<sup>74</sup>

Monstret kan sägas åtminstone indirekt vända människan mot sig själv, vilket även gäller för de verk där vi möter en traditionell gränsvarelse, då den inre konflikt som gränsvarelse plågas av intensifieras i samband med att monstret skapas (*Frankenstein*) eller frisläpps (*Dr Jekyll and Mr Hyde*). I *Frankenstein* ser Victor Frankenstein sin skapelse som sin egna onda ande, frisläppt och tvingad att förstöra allt och alla som han älskar.<sup>75</sup> Redan då Justine ställdes inför rätta kunde han ha trätt fram för att rädda henne, men fegheten håller honom tillbaka. Han blir ”the author of unbearable evils” inte bara genom att skapa monstret – att tåga, att *inte* handla, är också det en handling.<sup>76</sup>

I andra verk är det mer uttalat att monstret vänder människan mot sig själv. I *Dracula* måste inte bara vi som läsare fråga oss om vi skulle vara beredda att så död för att skörda evigt liv (och därigenom närma oss vår egna dionysiska sida). Romankaraktärerna kan också i vampyrens närhet agera tvärt emot sina övertygelser och därmed i någon mån välja sida med Dionysos, något som

---

<sup>72</sup> Stoker, s. 247.

<sup>73</sup> King, *Carrie* (Dunton Green, 1986) s. 204f.

<sup>74</sup> William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture: What Becomes a Legend Most* (Lexington, 2002) s. 130.

<sup>75</sup> Shelley, s. 74.

<sup>76</sup> *Ibid.* s. 87.

t.ex. gäller Arthur. Trots att han vet att Lucy är en odöd vampyr betar han sig som om han vore hypnotiserad och öppnar sina armar när Lucy vill 'omfamna' honom.<sup>77</sup>

Även sömnen, det tillstånd i vilket människans medvetna jag överlåter kontrollen åt det undermedvetna, sammanlänkas med fara. I *The Body Snatchers* är vår sömn förutsättningen för att rymdvarelserna ska kunna stjäla de apollinska strukturer som är våra kroppar och våra minnen. I *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* kan Hyde vakna när Jekyll, superegot, sover och inte kontrollerar sitt undermedvetna.<sup>78</sup> I *Dracula* förknippas människans metamorfos till monster med just sömnen, både fysiskt och mentalt. Då Lucy håller på att förvandlas till vampyr är det i sömnen som hennes vassa tänder blottas. Det är också då hon sover som hon gång på gång skjuter ifrån sig de vitlöksblommor som ska skydda henne från vampyren, undermedvetet bejakande den dionysiska kraft som vaknat inom henne.<sup>79</sup>

I vissa fall blir dock denna inre konflikt än mer påtagbar. Monstret är ett inre sådant och kan beskrivas som ett slags varulv.

Stephen King hävdar i *Danse Macabre* att majoriteten av skräckens antagonister kan indelas i ett fåtal grundkaraktärer och utgår från Nietzsches tankar då han förklarar att en av dessa grundkaraktärer är varulven; någon som plågas av en inre apollinsk – dionysisk konflikt och till följd därav agerar som ett monster. King menar att Edward Hyde i Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* är "the face of the real Werewolf" just eftersom Jekyll plågas av en inre konflikt mellan detet och superegot, den fria viljan att göra ont eller att bekämpa det onda, eller det dionysiska och det apollinska.<sup>80</sup>

Jekyll anser att det är människans förbannelse att dessa två krafter strider mot varandra i medvetandets plågade sköte och blir därmed en man som desperat försöker krångla sig ut ur den tvångströja som är den viktorianska erans prydhets och moral.<sup>81</sup> När så medlet för hans metamorfos framställts och intagits upplever Jekyll det som att det är

something strange in my sensations, something indescribably new and [...] incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a millrace in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be [...] tenfold more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought [...] braced and delighted me like wine.<sup>82</sup>

Som vi ser av citatet ovan antyder Stevenson att Hyde är "a step backward along the evolutionary scale, something vicious in the human makeup that has not yet been bred out... [...] [He] suggests

---

<sup>77</sup> Stoker, s. 254

<sup>78</sup> Leffler, s. 158.

<sup>79</sup> Stoker, s. 185 – 193.

<sup>80</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986), s. 87-95.

<sup>81</sup> Stevenson, s. 66. King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 92.

<sup>82</sup> Stevenson, s. 67.

that the Werewolf's face is our face".<sup>83</sup> Detta är också anledningen till att konflikten blir så kraftfull och att berättelsen fortsätter att fascinera oss till den grad som den gör.

Förvisso växer sig Hyde snart så stark att Jekyll kan somna som sig själv men vakna som Hyde, eller till och med då doktorn ger superegot åt en kort paus och hemfaller åt högfärdiga tankar, och förvisso blir Hyde, som Leffler påpekat, ett monster som hotar sitt andra jag när Jekyll försöker förtränga och kontrollera Hyde.<sup>84</sup> Men än viktigare är att han "använder Hyde för att leva ut de behov som samhället förvägrar honom" och korrumpas av själva möjligheten till förvandling, att han långsamt förlorar greppet om sitt ursprungliga, bättre jag.<sup>85</sup> Han kämpar inte främst mot den allt mer självständiga och våldsamme Hyde, utan mot sitt eget behov av att i Hydes skepnad leva ut de lustar han inte kan tillåta sig själv eller, rättare sagt, inte kan tillåta sig utan att gömma sig bakom Hydes ansikte. Trots att den gode doktorn befinner sig i en minst ovanlig situation är hans inre konflikt "as old and commonplace as man". Den delar han med varje syndare.<sup>86</sup> Balansen mellan honom och Hyde förskjuts därmed än mer. Medan han tidigare använt drycken för att bli Hyde, måste han nu använda den för att återigen bli Jekyll. När Hydes beteende blir allt värre och han slutligen mördar, "tasting delight from every blow", försöker doktor Jekyll att uppväga det dionysiska med apollinskt helande, att minska andra människors lidande.<sup>87</sup>

Jekyll och Hyde, liksom Dionysos och Apollon, sporrar således varandra till nya, mer kraftfulla födslar, men då det visar sig omöjligt att framställa mer av den dryck som delat Jekylls dionysiska sida från hans apollinska, finner han sig fångad i Hydes kropp. Han tar livet av sig då Utterson och Poole försöker forcera dörren till det rum i vilket han dväljs – inte främst för att han plågas av sitt samvete, utan på grund av hans rädsla inför att avslöjas som Hyde och för att ställas till svars för sina handlingar. Jekyll verkar alltså vara beredd att fortsätta sitt liv som Hyde – förutsatt att ingen förstår att Hyde också är Jekyll. När han dör plågas han alltså fortfarande av en apollinsk – dionysisk konflikt. Jekyll och Hyde är, trots allt, oskiljaktiga, och de måste dö tillsammans.

Samma slut finner vi i *Frankenstein*. Denna främmande och dionysiska kropp är egentligen inget hot i sig, men däremot hans inre, dionysiska sida, som framlockas av hans påtvingade utanförskap. Monstret noterar att människan förblindats av sina fördomar och att de därför inte ser honom som en vän utan som ett avskyvärt monster.<sup>88</sup> Därmed föds tanken om hämnd: "Man, you shall repent of the

---

<sup>83</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 91.

<sup>84</sup> *Ibid.* s. 78. Leffler, s. 155

<sup>85</sup> Leffler, s. 155 (min översättning). Stevenson, s. 74.

<sup>86</sup> Stevenson, s. 74f.

<sup>87</sup> *Ibid.* s. 76f.

<sup>88</sup> Shelley, s. 129.

injuries you inflict.”<sup>89</sup> Dock väljer han slutligen, som Jekyll, att utplåna sig själv för att förintna det onda i sitt inre:

When I run over the frightful catalogue of my sins, I cannot believe that I am the same creature whose thoughts were once filled with [...] transcendent visions of the beauty and majesty of goodness. But it is even so; the fallen angel becomes a malignant devil. [...] I have murdered the lovely and the helpless [...]. [...] But soon [...] these burning miseries will be extinct. I shall ascend my funeral pile [...] and [...] my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace [...].<sup>90</sup>

King menar att om vi ser på *Dr Jekyll and Mr Hyde* som en berättelse om konflikten mellan människans apollinska potential och hennes dionysiska begär, måste man erkänna att varulvsmyten sammanbinder ett mycket stort antal moderna skräckromaner och skräckfilmer.<sup>91</sup> Detta verkar även gälla *Frankenstein* – trots att den författades långt före *Dr Jekyll and Mr Hyde* och knappast kan kallas modern. Men oavsett hur vi väljer att läsa denna roman är det ett faktum, som Leffler påpekat, att gränslinjen mellan protagonist och monster håller på att uttraderas i den moderna skräckberättelsen.<sup>92</sup>

Den gränsen uttraderas helt i *Låt den rätte komma in*. Precis som Shelleys roman och Stevensons dito – och även *Carrie* – kan Lindqvists debutroman läsas som just en varulvsroman, trots att en av romanens antagonist är en vampyr.

### **Den apollinska – dionysiska konfliktens uttryck i *Låt den rätte komma in* (2004)**

Monstret i människan är det tema som John Ajvide Lindqvist närmar sig gång på gång ur olika vinklar i sina första två romaner och lejonparten av novellerna i *Pappersväggar* (2006). Precis som Hyde gömmer sig bakom Jekylls mask, gömmer sig en dionysisk främling bakom ett välbekant ansikte i *Låt den rätte komma in*. Något dionysiskt som gömmer sig i det apollinska kollektivet, samhället, ligger bakom de mord som lamslagit samma kollektiv. Då polisen publicerar en fantombild av mördaren, en vanlig svensk med tom blick, resulterar det i att alla som liknar bilden får ”uthärda långa, värderande blickar”.<sup>93</sup>

Det apollinska kollektivet är berett att försvara sig, att bringa ordning där förr var kaos, men vem är fienden? Ovissheten och viljan till apollinska handlingar ökar de facto faran. Även det apollinska kollektivet blir i sin välmening ett möjligt hot. På Oskars skola ser man mördaren i varenda förbipasserande skummis. En alkoholist är nära att bli misshandlad av några av de tuffa grabbarna.<sup>94</sup> Våld speglas i beredskap till våld. Den dionysiska individen har smittat hela

<sup>89</sup> Ibid. s. 163.

<sup>90</sup> Ibid. s. 213ff.

<sup>91</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 95.

<sup>92</sup> Leffler, s. 162.

<sup>93</sup> Lindqvist (2004) s. 80.

<sup>94</sup> Ibid. s. 81.

samhället med kaos – inte på konkret nivå, men i människans uppfattning av sin omgivning och i attityden till densamma.

Faktum är att denna dionysiska främling, pedofilen Håkan som mördar för vampyrens räkning, själv är medveten om sitt inre monster och konstant plågas av en inre apollinsk – dionysisk konflikt. Till exempel tänker han på limbot i Dantes helvete och frågar sig vilken krets han själv ska hamna i.<sup>95</sup> När han konstaterar att de pedofiler han känner (minus rika sexturisten Gert) inte ser det minsta annorlunda ut, är det nästintill det samma som att säga att de *borde* se annorlunda ut.

Inte heller Håkan har ett utseende som speglar hans sinne. Omgivningen uppfattar honom som ganska normal eftersom ingen vet vem, och vad, han egentligen är. Han tappar bara masken i de kväljande ögonblick då han intar förövarens roll och uppfattas som Döden själv.<sup>96</sup> Det inre monster som ibland glimtar fram bakom människomasken kommer till slut att ta kontrollen över Håkan. Men han är ett slags monster redan från första början.<sup>97</sup>

Temat med monstret i människan kommer även till uttryck då protagonisten Oskar reflekterar över sin halvalkoholiserade pappa. Oskar ska sova över. Fadern super med en kompis. Fadern slåss inte när han är full, men Oskar använder ändå just ordet 'varulv' när han tänker på vad som i dessa situationer händer med fadern.

Det var då en tröst att tänka sig pappa som en varulv. Att han faktiskt rymde en *helt* annan varelse inne i sin kropp. Som månen lockade fram vargen i varulven, lockade spriten fram denne varelse i pappa.<sup>98</sup>

Varulvsmyten kommer alltså till flera uttryck i romanen. Men intressantast i sammanhanget är protagonistens utveckling.

Oskar verkar först vara en helt vanlig trettonårig pojke som läsaren lätt kan identifiera sig med. Han bor i en typisk Stockholmsförort, föräldrarna är skilda, han bor med modern och känner sig stundtals kvävd av hennes kärlek, förhållandet till den halvalkoholiserade fadern är problematiskt och i skolan mobbas han. Men då intrigen utvecklas visar sig normaliteten vara en illusion.

Oskar kan sägas gå på samma skugghöljda stig som Carrie eller Frankensteins monster: från objekt till subjekt, från offer till förövare, från ordning till kaos och från att vara (eller i alla fall vilja vara) en medlem av ett apollinskt kollektiv till att vara en dionysisk individ. Den drivande faktorn bakom utvecklingen är det sätt som omgivningen behandlar honom, precis som för Frankensteins monster och Carrie. Även Oskar är en utstött, ett offer för mobben, någon som slutligen ska förvandlas.

---

<sup>95</sup> Ibid. s. 176.

<sup>96</sup> Ibid. s. 109.

<sup>97</sup> Till följd av 'vampyrsmitta' förvandlas han till ett slags zombie – hungrig som alla andra sådana, men med ett libido som särskiljer honom från andra levande döda.

<sup>98</sup> Ibid. s. 226f.

Jägarnas berusning var deras, offrets skräck var hans. När de väl fångat honom var det roliga över, och själva bestraffningen mest en plikt att uppfylla. [...] ”[...] Skrik som en gris nu då.”

Oskar skrek som en gris. Det ingick. Skrek han som en gris kunde de ibland låta bli bestraffningen. [...] Jonny och Micke skrattade. [...] Oskar [...] [knep] ihop ögonen och fortsatte [...] tills han kände en konstig smak i munnen. [...] De hade gått. [...] Han satt kvar, hopknuten på toalettlocket, och stirrade ner i golvet. En röd fläck på kaklet nedanför honom. [...] Det hände ibland när han blev rädd. Började blöda näsblod, bara så där. Det hade hjälpt honom några gånger när de tänkt slå honom, men avstått eftersom han redan blödde.<sup>99</sup>

Mobbarna är jägarna medan han är bytet – grisen, slaktdjuret, offret av tradition. Man kan se mobbarna som ett slags vampyrer som suger kraft och till och med blod ur honom: Oskars förödmjukelse blir deras styrka. Men än viktigare är att de tvingar honom att fungera som en motsats till dem själva enligt samma kontrastiva princip som styr t.ex. ett folks inställning till människor av andra nationaliteter, att de tvingar honom att representera 'de andra' som inte omfattas av kollektivets solidaritet. Här finner vi alltså ännu ett exempel på hur det apollinska kollektivet kan agera orättfärdigt och grymt, precis som när människokollektivet i *Frankenstein* bemöter monstret med våld redan innan monstrets agerande kan rättfärdiga något sådant.

Här skulle man kunna fråga sig vad som händer om vi istället för att se mobbarna som en del av det apollinska kollektivet definierar dem som en dionysisk minoritet; visst kan man se mobbningen som apollinskt förtryck, men kan man inte även se mobbarna som självblinda, otyglade varelser som tror sig ha rätt till mer än den makt som samhället tillfördelat dem? Om så vore fallet skulle den yttre apollinska – dionysiska konflikten i *Låt den rätte komma in* bli något mindre tydlig såtillvida att just konflikten mellan Oskar och mobbarna måste beskrivas med andra ord. Men faktum är att mobbningen är sanktionerad av systemet och därför kan beskrivas som apollinsk. Oskars klasskamrater tillåter trots allt att han mobbas, antingen eftersom de godkänner den, eller för att de är maktlösa, att de inte är starka nog att hjälpa Oskar. Den sistnämnda möjligheten synes mig mest trolig (eller åtminstone minst nedslående) – och erkännandet av makt är en del av den apollinska strukturens absoluta grund.

Vi bör även betänka att ingen av klasskamraterna skvallrar anonymt till den för klassen övergripande apollinska strukturen – skolan och dess ledning. Under idealiska förhållanden skulle så ske – men det gör det inte. Enligt Skolverket mobbas 60 000 elever varje dag.<sup>100</sup> Så många kan inte dagligen bli mobbade utan att någon ser det; 60 000 mobbas eftersom barn och vuxna väljer att blunda; Oskars klasskamrater väljer, liksom Victor Frankenstein, tystnad och passivitet. Mobbningen är sanktionerat förtryck – även om den sanktionen avviker från vår uppfattning om hur världen egentligen borde vara.

---

<sup>99</sup> Ibid. s. 14.

<sup>100</sup> *Studio Ett*, P1, måndag 20 augusti 2007.

Oskars mobbare kan vid första anblicken verka vara dionysiskt avvikande – men om vi utsätter oss för obehaget att studera dem närmare, ser vi att deras agerande är lika apollinskt som skolor, statyer, regeringar, löneklyftor, fängelser eller sjukhus. Mobbingen är förtryck och Apollons strukturerade kollektiv är, som vi sett, inte främmande för sådant. Genom de apollinska mobbarnas agerande blir Oskar den utanförstående dionysiska individ som måste, och bör, försvara sig mot kollektivet. Men om han nu är så normal, varför mobbas han?

Alla indelningar mellan 'oss' och 'de andra' bär på tanken om tänkta eller faktiska skillnader. Vem som helst som mobbats vet att mobbingen mitt i sin godtycklighet bär på ett slags logik. Det måste finnas en ursäkt till att särskilja, förnedra och slå – men Lindqvist ger ingen förklaring till varför Oskar mobbas. Trettonåringen är, såvitt läsaren vet, inte fet, ful, finneg eller på annat sätt avvikande. Hans inkontinensproblem vet ingen om och ingen av mobbarna verkar heller vara medveten om att han läser mycket. Så vad får mobbarna att uppfatta honom som annorlunda?

”Jag kan inte hävda att jag alls förstår mobbingens mekanismer” skriver John Ajvide Lindqvist. ”Jag skulle säga att Oskars svarta fantasier snarare är verkan än orsak. Jag var själv mobbad. Jag började läsa skräck i samma veva. Det skänkte ett slags tröst, ett igenkännande i skildringen av världen. Att ondska verkligen är något obegripligt, något övernaturligt som saknar förklaring. Det bara är så. Att det hemska lurar runt hörnet [...]”<sup>101</sup>

Å andra sidan måste tolkningen av en text skiljas från den som skrivit den, eller de intentioner som författaren haft, vilket Lindqvist är medveten om. Han skriver att han är föga analytiskt lagd ifråga om vad hans berättelser betyder och menar att det är litteraturvetarens område. Och en möjlig förklaring till att Oskar mobbas avtäcks då man betänker att Stephen King förklarat i *Danse Macabre* att det som är fysiskt eller psykiskt avvikande nu eller någon gång uppfattats som monstruöst.

Det avvikande fascinerar oss eftersom det tilltalar den stockkonservativa lynchmobbsledaren som någonstans djupt inom var och en av oss har satt upp ett stadigvarande kontor. ”We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings... and let me further suggest that it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these aberrations seem to imply”<sup>102</sup>

Sätter vi dessa påståenden i relation till Kings egna mobboffer, finner vi att Carrie faktiskt är klumpig och illa klädd. Under sin första skoldag faller hon på knä i matsalen för att be bordsbön och eftersom hon hemma misshandlas fysiskt och psykiskt bär hon även på offrets hunsade ögon och kroppsspråk. Att det apollinska kollektivet vänder sig mot denna avvikande dionysiska individ

<sup>101</sup> John Ajvide Lindqvist, ”RE: 6 frågor från litteraturvetaren” 061908.

<sup>102</sup> Stephen King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 55.

är nästan lika naturligt som att Shelleys kollektiv vänder sig mot Frankensteins monster. Men Oskar är inte synbart avvikande från Apollons dominanta strukturer.

Med Kings ord i tankarna kan man fråga sig om mobbarna undermedvetet noterat den mentala defekt hos Oskar, som slutligen gör det så enkelt för honom att bidra till mordet på en oskyldig och att överge föräldrarna och hela sitt hittillsvarande liv. Det förefaller mig som om de i honom ser potentialen att bli en föröware; att de ser *monstret* i honom och *därför* vänder sig mot honom som i ett eko av exempelvis de reaktioner som Hyde möter i Stevensons roman, där doktor Jekyll noterar att han i Hydres gestalt alltid väcker en rent fysisk avsky hos folk, och kommer till slutsatsen att det beror på att Hyde, till skillnad från människan, är hundra procent ond.<sup>103</sup>

I så fall skulle det, ironiskt nog, vara just deras strävan efter att *normalisera* Oskar som *möjliggör* hans nästa steg mot förövarens position. Möjligheten tilltalar mig eftersom den förklarar den Oskar som framträder mot romanens slut, och det till den grad att jag väljer att dela med mig av mina tankar, trots att jag inget kan bevisa och därmed kliver rakt ut i det subjektiva och kaotiska landskap som står i opposition till den apollinska akademiska världens strävan att nå det ouppnåeligt absoluta objektiva. Du som läser denna uppsats får själv skaffa dig en mening – inget står eller faller med ditt godkännande eller dess motsats. Oavsett vad som är höna och ägg tror jag att vi kan enas om att Oskar, genom att utanförställas, tvingas att definiera sig själv utifrån det motsatsförhållande som råder. Om kollektivet, mobbarna, representerar det normala, måste han vara något dionysiskt som står utanför Apollons strukturer, precis som i fallen Carrie och Frankensteins monster.

Vägvalet är fortfarande upp till Oskar. Långt ifrån alla av de 60 000 som mobbas varje dag förvandlas till de som slår. Men att just han verkligen är offer för både en yttre och en inre apollinsk – dionysisk konflikt antyds t.ex. när han leker mördare.

Att Oskars lek inte är harmlös antyds av att Lindqvist här skapar en glidande pendling mellan Oskar och vampyrens hjälpare. Medan mördaren Håkan skördar sitt nästa offer i Vällingby leker pojken i Blackeberg, bara två tunnelbanestationer bort, att han är en massmördare. Förutom den geografiska närheten mellan Oskar och Håkan i diegesen och likheten mellan Håkan och Oskars ihopfantiserade alter ego, ligger de också nära varandra i texten: på sidorna 22-27 sker fyra växlingar mellan Håkan och Oskar som fokalisatorer.

De två miljöerna är också snarlika, inte bara eftersom båda händelserna utspelas i varsitt skogsparti, utan också genom att de utspelas i närheten av en stig. Håkan möter sitt offer på en stig medan pojken vandrar på en annan stig och möter sitt fantasioffer bara femtio meter från den.

---

<sup>103</sup> Stevenson, s. 68f.

Även offren speglar varandra – Håkans offer är en pojke på tretton eller fjorton år medan Oskars offer, mobbaren Jonny, är en av hans klasskamrater och således är jämngammal med, eller ett år äldre än, trettonåringen.

Den verkliga mördaren och Oskars alter ego använder sig också av samma slags vapen. Håkan använder flera verktyg, men det egentliga mordvapnet är en kniv, och även Oskar mördar sitt fantasioffer med en kniv som ”var vacker, gav makt åt handen som höll den”.<sup>104</sup>

För båda spelar också blodet en central roll. Håkan mördar för att Eli ska få blodet att dricka medan Oskar redan på väg till ’mordplatsen’ upprepar frasen ”[marken] ska dricka hans blod” som ett berusande mantra, för att sedan, i ’mordets’ efterdyningar, upptäcka att knivhanden blöder. Han slickar såret rent medan han låtsas att det är Jonnys blod som han dricker.<sup>105</sup>

De två mördarna delar alltså många likheter, men de skiljs också åt av sina känslotillstånd, vilket, ironiskt nog, gör pendlingen dem emellan än mer illavarslande. Håkan kommer klumpigt utsnävande ur skogen för att möta sitt offer, tänkandes på sig själv i termer av ’idiot’ och ’sjabblare’, medan Oskar redan på väg in i skogen som berusad ser ”världen med en mördares ögon, eller så mycket av en mördares ögon som hans trettonåriga fantasi kunde uppbringa. En vacker värld. En värld där han hade kontroll”. För Håkan är det också viktigt att undgå upptäckt medan pojken låtsas att träden omsluter honom som en folkmassa förstummad av fruktan för sina liv. Håkan söver också först sitt offer för att begränsa dess lidande medan Oskar aktivt söker just offrets lidande. Redan på väg till ’mordplatsen’ fantiserar han om hur den mobbare som gjort honom till gris ska få ”böna och be för sitt liv, skrika som en gris, men förgäves”. De bilder som hans hjärna målar är brutala och explicita. Medan Håkan känner förtvivlan till den grad att han under mordet måste tvinga tillbaka tårarna och intala sig att det ”fanns en parallell värld där han inte gjorde det han nu skulle göra”, känner Oskar bara tillfredsställelse då han ger sitt offer hugg efter hugg, ser det vrida sig i mossan.<sup>106</sup>

Jonny skrek som en... gris när Mördaren kastade sig över honom och marken drack hans blod.

*Ett hugg för det där på toaletten idag. Ett för när du lurade mig att vara med på knogpoker. Läpparna skär jag bort för allt taskigt du sagt till mig.*

Jonny läckte ur alla hål och kunde inte längre säga eller göra något ont. [...] Oskar avslutade med att punktera hans stirrande ögonglober, *tjick, tjick*, reste sig upp och betraktade sitt verk.<sup>107</sup>

Dessa skillnader beror delvis på att Håkan är en vuxen människa som faktiskt mördar. Oskar, däremot, är ett barn som bara leker och kan i fantasin vara befriad från alla nyanser och allt moraliskt ansvar. Det är också av stor vikt att Håkan inte har ett personligt förhållande till sitt

<sup>104</sup> Lindqvist, s. 30.

<sup>105</sup> Ibid. s. 23 & s. 27. (Vampyren som begrepp är naturligtvis inget nytt för en grabb som slukar *Kalla Kårar*.)

<sup>106</sup> Lindqvist (2004) s. 23 & s. 26.

<sup>107</sup> Ibid. s. 25ff.

offer medan Oskar känner sin plågoande och hämnas tidigare oföretter. Trots alla obehagliga beröringspunkter mellan Håkan och Oskar och våldsamheten i pojken fantasier skiljs de två åt, åtminstone än så länge, av gränsen mellan fantasi och verklighet.

Många mobbade ungar har använt snarlika fantasier som en säkerhetsventil. Fantasierna kan verka dionysiska – men de fyller faktiskt en apollinsk funktion och blir olycksbådande först då något sker som *inte* är fantasi och ger anledning till en retrospektiv omvärdering. Läsaren kan därför tillfälligt avfärda mordleken – men kan vi även avfärda den klippbok i vilken Oskar sparar på urklipp om olika mördare?

Att Oskar över huvud taget samlar på urklipp om mördare kan ses som oroande, om än bara ur det retrospektiva perspektiv som det ännu inte finns anledning till. Barn är av sin natur morbida och lämnar slutligen, i flertalet fall (om än inte i fallet Oskar), det dionysiska intresset för döden då de ledsagas allt längre in i den apollinska strukturen (av sina föräldrar och förebilder och av alla de normer som på alla nivåer genomsyrar ett samhälle).

Något mer oroande, redan utan tillbakablickande omvärderingar, är att Oskar drömmer om att närvara då någon avrättas i elektriska stolen. Förvisso är han ett barn, men han är gammal nog för att kunna skilja på liv och död och veta vad det är som han egentligen önskar – att närvara då ett liv släcks på ett våldsamt vis. Med detta i åtanke känns det också obehagligt att han målar en så kraftfull bild av denna avrättning.

Men än viktigare är att detaljerna i denna bild inte baserats på en livfull fantasi, utan *efterforskningar*. Döden är inte bara en klippbok som mestadels samlar damm i någon mörk garderob, eller något som glimtar till i hans svarta fantasier. Döden, *den våldsamma döden*, upptar honom på ett rent intellektuellt plan. Den existerar inte bara i hans undermedvetna utan även i hans medvetna, naken, utan att vara inlindad i några skuggor.

Det där var en av Oskars drömmar: att få se när någon blev avrättad i elektriska stolen. Han hade läst att blodet började koka, att kroppen böjde sig i omöjliga vinklar. Han föreställde sig också att håret fattade eld, men det hade han ingen skriftlig bekräftelse på.

*Helt enormt, ändå.*<sup>108</sup>

Den mesta hittillsvarande dionysiska kraften finner vi dock när Oskar bläddrar vidare i klippboken. Sakligheten i den sista meningen, det torra konstaterandet som pekar mot Oskars möjliga framtid som mördare, är redan i det nu som orden uttalas ytterst oroande.

[...] Han bläddrade vidare. Nästa klipp var från Aftonbladet och handlade om en svensk styckmördare. Halvtaskigt passfoto. Såg ut som vilken människa som helst. Ändå hade han mördat två homosexuella prostituerade i sin egen bastu, styckat dem med en eldriven motorsåg och grävt ner dem bakom bastun. Oskar [...] betraktade närgånget mannens ansikte. Vem som helst.

---

<sup>108</sup> Ibid. s. 20.

*Kunde vara jag om tjugo år.*<sup>109</sup>

Varningsklockor börjar ringa, lågt, och de ska snart stiga i ton. När Oskar läser i tidningen att mördaren skördat ännu ett offer överväger han, inte helt utan allvar, om trädet som han huggit i fungerar som en förmedlare av död. Han drömmer om makt och mobbarna syns i det mentala siktet.<sup>110</sup> Han prövar aldrig sin teori om trädet, men han har nu delvis lämnat fantasierna bakom sig och övervägt möjligheten att verkligen agera.

Snart därefter stiger också tonen från varningsklockorna då Oskar en kväll träffar vampyren Elias, vars androgyna utseende får Oskar att missta honom för en jämnårig flicka.<sup>111</sup>

Redan platsen där mötet sker antyder hur illavarslande mötet är. Gården är ett gränsland, en plats för lek och fantasier, det gränslösa och undermedvetna mitt i Apollons uniforma, grå allvar. Men än viktigare är att Oskar ”tyckte om den här platsen på kvällen. Runt omkring honom den stora fyrkanten av hundratals upplysta fönster, han själv sittande i mörkret. Trygg och ensam på samma gång”.<sup>112</sup> Alla dessa fönster är inte bara menade *för* våra ögon – de *är som* ögon, glaskroppens tunna barriär som skiljer ’inuti’ från ’utanför’. Oskar kan sägas stå framför ett helt kollektiv av potentiella betraktare – utanför kollektivet, i blickfånget av det ljus som strömmar ur den apollinska strukturen. Men samtidigt är han skyddad av mörkret som mördaren i den grå massan i ett eko av den stumma folkmassa som omgav ’mördaren’ i skogen. Denna läsning av scenen stämmer också väl överens med författarens egna intentioner.

Lindqvist förklarar att han just ville att scenen skulle fungera som ett eko av scenen i skogen och skriver vidare: ”Jag visste att de unga tu skulle mötas på gården i mörkret. Men när jag skrev den scenen såg jag också att det på ett sätt var frågan om en mängd ögon omkring, som inte ser. Att han är innesluten i en ring av icke seende. Tomas Alfredson har tagit fasta på detta i filmen, där det vid flera punkter finns människor som hade kunnat se, men inte gör det.”<sup>113</sup>

Att denna relation mellan dionysisk individ och apollinskt kollektiv inte bara är en tillfällighet, att *platsen* i sig säger något om Oskar, antyds också av likheten mellan den här scenen och den där

---

<sup>109</sup> Ibid. s. 20.

<sup>110</sup> Ibid. s. 30f.

<sup>111</sup> Som tidigare påpekats handlar Lindqvists debutroman på en nivå (då Oskar blir kär i flickan Eli för att senare inse att hon är pojken Elias) om ett ifrågasättande av könets gräns som kärlekens gräns, men i analysen av Oskars inre konflikt är Eli/Elias bara av indirekt betydelse som Oskars katalysator och hans/hennes kön av ingen som helst betydelse. För att undvika att göra en i sammanhanget onödigt distinktion, har jag valt att genomgående beskriva vampyren som ’hon’ och ’Eli’. Valet föranleds av att det är i dessa termer som Oskar först lär känna vampyren, av att han även efter att han vet bättre ofta tänker på henne i just dessa termer, samt av att Eli även efter Oskars insikt väljer att framhäva sin kvinnliga sida genom att klä sig i kjol. (Eventuellt gör Eli så för att göra Oskars konflikt mellan heterosexuell norm och homosexuellt normbrott mindre påtagbar, vilket – om nu vampyren varit uppsatsens objekt och inte varulven – skulle ha varit värt ett närmare studium. Eli använder sin sexualitet eller, rättare sagt, pedofilen Håkans sexualitet, för att manipulera denne. Kanske bör hennes val att bära kjol läsas som en oroväckande antydning om att hon på ett liknande sätt manipulerar Oskar.)

<sup>112</sup> Lindqvist (2004) s. 35.

<sup>113</sup> Lindqvist, ”RE: 6 frågor från litteraturvetaren” 19.06.2008.

de stora fönstren kastar ljusrektanglar på snötäcket medan vampyren spanar efter sitt nästa offer.<sup>114</sup> Det är också betydelsefullt att den första gången som pojakens och vampyrens blickar möts, är kniven – ett av förövarens mest ursprungliga och symboliska instrument – förmedlaren. Kniven, som just speglar fullmånen, är spegeln i vilka de två möts.

Oskar leker mördare igen, sticker kniven i ännu ett träd och säger åt sitt offer att skrika som en gris. Då tycker han sig höra ett ljud:

Han använde bladet som en spegel och vinklade det mot klätterställningen. Någon stod där. Någon som inte stått där nyss. En suddig kontur mot det rena stålet. Han sänkte kniven och tittade direkt på klätterställningen. Jo. Men det var inte Vällingbymördaren. Det var ett barn.<sup>115</sup>

Speglingen i knivens kalla stål antyder att Oskars resa från offer till förövare är en reell möjlighet. Möjlighetens potential understryks av det som sker direkt efter att deras blickar mötts. Han verkar för ett kort ögonblick glida över gränsen mellan fantasi och verklighet. När han närmar sig den oberörd flickan är han delvis en främmande förövare som vill sticka kniven i henne:

Han tog ett steg till och blev plötsligt rädd. För vad? För sig själv. Med kniven i ett hårt grepp var han på väg mot flickan för att sticka den i henne. Det *var* ju inte så. Men det kändes så, ett ögonblick.<sup>116</sup>

Denna dionysiska främling framträder också när Oskar delar ut reklam och leker ”att varje hus var [...] en drake med sex munnar vars enda föda var det jungfrukött, maskerat till reklamlappar, som han stack i dess käftar” och fantiserar om hur oskulterna skriker när han trycker in dem i draggapen.<sup>117</sup> I fantasin slår han alltså inte tillbaka, delvis med rätt, mot en plågoande, utan matar tvärtom drakar med de oskyldigaste av alla offer. Men än tydligare blir förövaren då Oskar på skoltoaletten inspekterar såret som mobbarna slagit upp på hans kind. På näsan sätter han den skumgummiboll som han annars bär runt penisen för att dölja sin inkontinens. Han anstränger sig för att se ut som en ond clown och förklarar för denne att det får vara slut på mobbningen nu. Men hur ska han stoppa den?

Han förvred sitt ansikte i en grimas så att det stramade i kinden, förvrängde sin röst och gjorde den så raspig och mörk han kunde. Clownen talade. [...] ”... döda dom... döda dom... döda dom...”

Oskar rös till. Det här var lite otäckt på riktigt. Det lät verkligen som en annan röst, och ansiktet i spegeln var inte hans.<sup>118</sup>

Här får Oskar ännu en skrämmande glimt av det han skulle kunna vara, ett ansikte som inte är hans, medan han mässar sitt mörka mantra. Visserligen finns här inte den obehagliga känslan av att Oskar för en sekund går som på någon annans autopilot, men närvaron är ändå mycket stark. I

<sup>114</sup> Lindqvist (2004) s. 192.

<sup>115</sup> Ibid. s. 35.

<sup>116</sup> Ibid. s. 35.

<sup>117</sup> Ibid. s. 57.

<sup>118</sup> Ibid. s. 87.

spegeln står en främling som har en egen röst och han talar nu för första gången i den verkliga världen istället för att dväljas i den ordfyllda tystnad, den värld av hemligheter, som var och en av oss är uppfylld av – och den här 'clownen' har dessutom en nyslipad kniv hemma.

Det är på intet sätt unikt att han har en kniv hemma – det hade jag med när jag var tretton. Men kombinationen? Kniven i byrålådan, clownen i spegeln?

Kan det vara så att hans fantasier ändå inte är så harmlösa? Kan det vara så att det finns en varulv i Oskar som, precis som i fallet med hans far, bara väntar på att få slippa ut?

Oskar stod framför den massiva järndörren och den där tanken dök upp. Att någon... något var *inlåst* här. Att det var vad kedjorna och låsen handlade om. Ett monster. [...]

Han gillade verkligen källaren. Man var som i en annan värld, samtidigt som man visste att den andra världen fanns där utanför, ovanför när man behövde den. Men här nere var det tyst och ingen kom och sa saker, gjorde saker med en. Inget man behövde göra.<sup>119</sup>

Kanske är det något mycket talande med Oskars tankar framför dörren till skyddsrummet i källaren. Notera att "den där" före "tanken" indikerar en återkommande tanke och att monstret är inlåst i ett rum vars funktion är att skydda i händelse av fara. Monstret verkar vänta därinne, i det underjordiska mörkret, just för att kunna skydda vid fara.

Visserligen förklarar Lindqvist att han inte medvetet sökt den effekten – han skriver intuitivt – men han förklarar också att det förmodligen är just en bilds mångtydighet som gör att han fastnar för den.<sup>120</sup> Just här har vi en bild som ger den djupare resonans som Lindqvist eftersträvar. Skyddsrummet bär på en hemlighet – och mötet med 'flickan', och clownen i spegeln antyder att dörren ditin redan står på glänt.

Dörren till skyddsrummet glider upp än mer då vampyren, denna evighetens föröware, ger Oskar råd, som trots sin riktighet amplifierar Dionysos' stämma. Frankensteins monster vill tvinga sin skapare att göra honom en maka med resonemanget att hennes sympati ska bota hans ondska – men för Oskar får mötet med en frände motsatt effekt.<sup>121</sup> Eli säger åt Oskar att inte bara slå tillbaka, utan att slå *hårdare* och *mer* än han egentligen vågar, och att han till och med ska använda kniven om oddsen måste jämnas ut (mot de tre mobbarna). Och hon menar vad hon säger.

I citatet nedan kan man intresserat notera att hon erbjuder sig att 'hjälpa' Oskar om det skulle spåra ur. Den hjälp som en vampyr kan erbjuda är naturligtvis en slutgiltig sådan. Den vetskap vi som läsare har om hur långt *hon* är beredd att gå säger också något om hur långt hon tycker att *Oskar* ska gå (om så krävs). Det finns mycket död i scenen, den ligger som en skugga bakom bilden av den ovetande pojken och den vetande flickan som, för en oinvigd åskådare, så oskyldigt verkar hålla varandras händer:

---

<sup>119</sup> Ibid. s. 90.

<sup>120</sup> Lindqvist 19.06.2008.

<sup>121</sup> Shelley, s. 142.

Oskar svalde. I detta ögonblick, med Elis hand i sin, [...] verkade allting självklart. Men om de började göra värre grejer när han gjorde motstånd, om de... [...] ”Ja. Men tänk om dom –”  
”Då hjälper jag dig. [...] *Det... kan jag.*”<sup>122</sup>

Det är än så länge ganska lätt att känna med Oskar. Man kan till och med välkomna Elis försök att ge honom styrka. Kanske är det även okej att bemöta våld med våld, eller eld med eld. Men vi kan inte bortse ifrån att Eli inte är något barn, och inte det minsta oskyldig. Desto mer oroande, då, att Oskar kommer att lyda.

När mobbarna försöker, eller låtsas försöka, knuffa ner Oskar i en vak, slår han Jonny med en käpp över örat. Jonny säcker ihop och Micke flyr. Läsaren jublar sitt bifall – agerandet är rättfärdigt. Även om det är stor skillnad mellan Carries skördande av hundratals till stor del oskyldiga offer och Oskars rättfärdigade, icke dödliga agerande, kan scenen läsas som en motsvarighet till tonårsflickans drömrevolution av de förtryckta.<sup>123</sup> Till skillnad från Carrie visar dock Oskar medlidande då han ger en av sina sockor till Jonny för att dämpa blodflödet. Men i samma ögonblick som Oskar slår tillbaka växer sig Dionysos starkare.

En av anledningarna till att Dionysos flyttar fram sina positioner är att Oskar efteråt upplever våldet som något enkelt. Det är inte svårt att göra någon illa. Han inser också vilken makt den har som slår tillbaka och överväger också att låta våldet bli slutgiltigt. Tanken fanns redan där när han frågade sig om trädet fungerade som en förmedlare av död, men nu blir den mer konkret. Offret ligger framför honom. Det här är heller inte magi och våld på distans. Det här är *här*, och *nu*.

Betydelsefullt är att Oskar ser mobbaren, Jonny, som för första gången – den Jonny *egentligen* är. Antagonisten som slagit honom är nu den som ligger ner. Den tidigare så starke är nu ett ömkansvärt ingenting. Våldet har förvandlat både Jonny och Oskar:

Han var alldeles liten, sammandragen i fosterställning och gnydde ”aaaajjj, aaajjj” medan en tunn rännil av blod sökte sig ner under kragen på hans jacka. [...] Oskar tittade förundrad på honom. [...] Det där lilla blödande knytet på isen skulle inte göra honom *någoting*. Kunde inte slå eller reta, nej. Kunde inte ens försvara sig.

*Kan slå han ett par gånger till så är det helt lugnt sen.*

Oskar reste sig upp, lutade sig mot käppen. Ruset sjönk undan [...].<sup>124</sup>

Men efter att han slagit tillbaka på isen har inte bara hans främste antagonist tillfälligt kuvats. Han blir dessutom mer respekterad av det apollinska kollektivet – respekterad, men inte nödvändigtvis accepterad:

Istället för att sakta ner på stegen, göra sig klar att fly på något sätt, så *förlängde* han stegen, gick snabbt emot klassen. Han var tom inuti. Han brydde sig inte om vad som hände längre. Det var inte viktigt.

<sup>122</sup> Lindqvist (2004) s. 96.

<sup>123</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 201.

<sup>124</sup> Lindqvist (2004) s. 172.

Och givetvis: miraklet skedde. Havet delade sig. [...] Gruppen utanför klassrummet upplöstes, skapade en passage åt Oskar fram till dörren. [...] Han var av en annan sort nu. De kände det, och vek undan.<sup>125</sup>

Ett par saker är att intressanta att notera i citatet ovan, förutom det sätt på vilket maktbalansen förändrats. För det första ser vi att det apollinska kollektivet inte nu heller omsluter honom. Kollektivet delar sig som ett hav, undviker honom som vore han krossat glas i gräset eller en ringlande orm, eller varför inte en mycket märklig främling. Han är ”av en annan sort nu”, dionysisk, och vill inte längre omslutas av något apollinskt kollektiv. Det är som om han vore omgiven av skuggor av ringa relevans.

Insikten om förövarens frihet och makt för Oskar närmare förövarens position, men Dionysos har ännu inte vunnit striden. Tvärtom blir konflikten mer konkret, precis som då doktor Jekyll frisläpper sin mörka sida, då Oskar kommer till insikt om vad ’flickan’ egentligen är – en vampyr, den kraft som lämnat ett avtryck i trycksvärta och terror i Stockholm. När Oskar skär sig i handen för att blanda blod med och därmed ingå förbund med henne, kryper Eli fram till blodet som droppat från hans hand och ”slickade längs den smutsiga cementen, vispade runt med tungan på den plats där hans blod fallit”.<sup>126</sup>

Oskar skräms av rovdjurets ansikte, eller med Oskars egna ord, ”Det Hemska. Allt det där man ska akta sig för. Höga höjder, eld, glas i gräset, ormar”.<sup>127</sup> Men samtidigt fungerar inte den stund då Eli tappar människomasken som i många andra vampyrberättelser, som en glorifiering av vampyren via amplifiering i människans bävan; främst är detta ett ögonblick av förnedring; evighetens visa varelse slickar här ett smutsigt källargolv, *kan inte låta bli* att slicka upp blodet från det smutsiga golvet.

I detta ögonblick blir Eli en dubbelexponerad vampyr som samtidigt är både offer och förövare i högre grad än Dracula och andra föregångare. Eli har redan tidigare burit den utstöttes tecken (genom att vara socialt missanpassad, vara smutsig och lukta illa), men här får Oskars bild av Eli den slutfinish som blir så betydelsefull för hans framtida val.<sup>128</sup> Som utstött är Eli som Oskar. Mellan dem finns ett släktskap som Oskar varken känner till föräldrarna eller skolkamraterna.

Tidigare har konflikten i den yttre verkligheten stått mellan den dionysiska individen Oskar och det apollinska kollektiv som representeras av mobbarna, medan den inre konflikten stått mellan den slagne och den som vill slå tillbaka. Nu kommer konflikten istället att gälla kaos och ordning, eller Oskar som representant för samhällets apollinska struktur och Eli som dionysisk representant. Oskar slits mellan solidariteten med människan och solidariteten med den varelse han älskar. Hans

---

<sup>125</sup> Ibid. s. 362.

<sup>126</sup> Ibid. s. 189.

<sup>127</sup> Ibid. s. 198 – 200.

<sup>128</sup> Konflikten kommer senare att kompliceras ytterligare då Eli visar att hon aldrig valde att bli vampyr utan p.g.a. sina föräldrars livegenskap utsattes för vad som kan läsas som ett sexuellt övergrepp.

instinktiva (men aldrig förverkligade) reaktion är, med Kristevas terminologi, abjektion; han vill avlägsna Eli från honom själv, inte träffa henne något mer. Han överväger till och med att varna det apollinska människokollektivet och ser framför sig en karavan av män tåga in i Blackeberg med spetsade pålar i händerna – men samtidigt känner han lojalitet till Eli, och ett släktskap som rör sig över artgränserna. Han vill inte att hon ska dö.<sup>129</sup>

Konflikten kompliceras också av att Eli liksom alla andra vampyrer måste döda för att överleva. Häri ligger en av anledningarna till att vampyren som begrepp fortsätter att fascinera, då den tvingar oss att blicka inåt och fråga hur vi själva skulle agera om vi var i samma situation, och hon använder också detta som ett argument i diskussionerna med Oskar. När Oskar anklagar henne för att döda folk ser hon förvånat på honom, som om han just med kraft påpekat något fullständigt självklart och beklagar sedan ganska lamt att hon är tvungen att döda. Men anser hon verkligen att våldet, dödandet, bara är ”tråkigt”?

När Oskar pressar henne fnysar hon med smalnade ögon och säger att hon dödar eftersom ”jag är som du”.

Eli dödar inte bara för att få blod. Hon dödar eftersom hon är som Oskar – en förövare, någon som *vill* döda. Hon *kan* döda och *därför* dödar hon.

Elis syn på förövaren Oskar verkar rymma två olika nivåer. Den första nivån är den allmänmännsliga. Oskar är *i egenskap av människa* kapabel till mord: ”du skulle *verkligen* göra det om du behövde”. Människan dödar om hon måste. Den andra nivån är den där just Oskar studeras.

Eli har sett samma illavarslande dimension i Oskars fantasier som läsaren också reagerat över. Hon ser en frände i Oskar – han är inte bara hennes enda vän, utan också en förövare i vardande. Denna sanning är han ännu inte beredd att acceptera – men hans ovilja gör inte det sanna mindre sant. Det enda som skiljer Oskar och Elias åt verkar vara en rad tillfälligheter:

”Skillnad. Är det det? [...] Om du kom undan med det. Om det bara *hände*. Om du kunde *önska* dom döda och dom dog. Skulle du inte göra det då?”

”...jo.”

”Jo. Och det skulle bara vara för ditt höga nöjes skull. Hämnd. Jag gör det för jag måste. Det finns inget annat sätt.”

”Men det är för att dom... dom gör mig illa, för att dom retar mig, för att jag...”

”För att du vill *leva*. Precis som jag.”<sup>130</sup>

Eli avslutar med det tidigare omnämnda överlevnadsargumentet, men påståendet uppfattas som en efterkonstruktion eller ett sista, tillagt argument. Något mer verkar heller inte behövas. Framtiden rymmer händelser som tvingar Oskar att välja sida, men redan innan klimax nås har han delvis

<sup>129</sup> Lindqvist (2004) s. 198 – 200.

<sup>130</sup> Ibid. s. 308f.

tagit över Håkans roll. Liksom Victor Frankenstein väljer han monstrets position (och bejaktar kaoset) genom att passivt tåga. Om det okända är en smitta så är han angripen av dess feber:

*Jag hjälper dig.*

Han tittade på sin hand igen. Handen som hjälper. Handen som...

*Jag dödar nån. Jag går in och hämtar kniven och så går jag ut och dödar nån. Jonny. Skär upp halsen på han och samlar upp blodet och går hem med det till Eli för vad spelar det för roll jag är ändå smittad och snart kommer jag... [...] Benen ville vika sig under honom [...]. Han hade tänkt det. På riktigt. Det var inte som leken med trädet. Han hade... ett ögonblick... verkligen tänkt att han skulle göra det.*

Varm. Han var varm, som av feber.

*Jag är smittad. Jag ska bli... vampyr.[...]*

Han försökte föreställa sig. Hur det skulle vara. Leva för alltid. Fruktad, hatad. Nej. *Eli* skulle inte hata honom. Om de... tillsammans...<sup>131</sup>

Febern verkar fungera som en ursäkt. Det naturliga är att kämpa emot sjukdomen. Oskar bejaktar den. "Han hade *tänkt* det. På *riktigt*. Han hade [...] verkligen tänkt att han skulle *göra* det." Blotta tanken att han skulle kunna vara smittad är nära att driva honom till mord, att förekomma smittan; det moraliska dilemma är åtminstone tillfälligt begravt under en febertopp. I den stund då konflikten borde vara som mest konkret känner han hopp; han vill, tillsammans med Eli, möta den mörka framtiden. Någonstans inuti honom lyser en feberhet fullmåne och varulven ylar.

"*Vilket monster väljer du*" frågar sig Oskar då han är hos fadern som super.<sup>132</sup> Valet verkar handla om fadern (varulven) kontra Eli (vampyren), men indirekt handlar det också om vem *Oskar* ska välja att vara. Eli representerar en kraft som också han kan bli en del av.

Samma kväll ger Oskar sig av från fadern och träffar Eli. Redan här verkar han ha funnit svaret på sin fråga, men då Lacke i apollinsk och mycket traditionell anda försöker hämnas kompisen Jockes och flickvännen Virginias död, tvingas pojken välja mellan människa och vampyr. Barnet, som brukar symbolisera det goda och aktivt kämpa för det, exempelvis i flera romaner av Stephen King och Ray Bradbury, väljer här sida med kaoset och det onda.

"Jag måste göra det" säger Lacke med kniven pekande mot den sovande Eli. "Förstår du det?" Och Oskar förstår i viss mån, som vi sett av hans inre konflikt. Men vänskapen till Eli är viktigare än allt annat.<sup>133</sup> Ögonblicket efter klipper han till Lacke med sin Rubricks kub och köper därmed tillräckligt med tid för att Eli ska hinna vakna och kasta sig över Lacke:

[Lackes] blick låstes vid Oskars, släppte honom inte medan han rörde sig baklänges mot hallen. [...] "Förlåt."

Oskar lyckades inte få fram ljudet men hans läppar formade ordet, innan han vek om hörnet och ögonkontakten bröts.

Han stod med handen på dörrhandtaget när gubben skrek. Sedan försvann ljudet tvärt, som om en hand lagts över hans mun. [...] Oskar tvekade. Sedan stängde han dörren. Och låste den. [...] Började nynna för att dränka ljuden från badrummet.<sup>134</sup>

<sup>131</sup> Ibid. s. 321.

<sup>132</sup> Ibid. s. 227.

<sup>133</sup> Ibid. s. 384.

<sup>134</sup> Ibid. s. 385.

Oskar ber tyst Lacke om förlåtelse. Han vill heller inget se och inget höra, som om de avskurna syn- och hörselintrycken skulle kunna hjälpa honom att intala sig att Lacke inte alls dör där på andra sidan toalettdörren. Oskar tvingas dessutom också in i beslutet – här finns ingen tid till eftertanke. Men likväl är det beslut han fattar och det sätt han agerar på den vändpunkt som ger läsaren anledning till en retrospektiv omvärdering av hans tidigare tankar och fantasier. Här förverkligas den Oskar som glimtar fram i mordlekar, klippboksbläddrande, clownsamtal och mycket annat.

Kanske är Oskar inte ens medveten om de långtgående konsekvenser hans beslut kommer att få. Likväl är det ett faktum att han, genom att välja den dionysiska varelse han älskar och inte det apollinska samhälle som han ändå inte känner sig som en del av, inte bara bidrar till mordet på Lacke och att Elis brott går ostraffade, utan även tillåter att många fler ska komma att dö i framtiden. Han mår visserligen dåligt av det mord som han bidrar till – men i efterdyningarna av denna vidriga handling framträder en förövare som inte längre verkar känna någon skuld. Medan Carrie redan under sin bärsärggång uppvisar ånger och uppsöker kyrkan för att be till Gud och slutligen, liksom Frankensteins monster, landar i ånger, ska Oskar landa i ett tillstånd av lycka.<sup>135</sup>

”Jag vet att det låter idiotiskt och kortsynt, men jag själv reagerade faktiskt aldrig över att Oskar skulle bli en ny Håkan. Det slog mig inte ens[,]” förklarar John Ajvide Lindqvist. ”Filmen ger ännu mer det intrycket, vilket fick mig att skriva en kort novell som berättar om hur det [...] [egentligen] gick. Kanske jag inte publicerar den. Jag gillar det öppna slutet. [...] Men min idé var mycket enkel: De onda straffas. De älskande får varandra. Punkt. Det är allt.”<sup>136</sup>

Men likväl är det ett faktum, både för mig då jag läser romanen, och för författaren då han blickar tillbaka på det redan skrivna, att Oskar axlar Håkans svarta mantel. När så sker är det enda som egentligen skiljer dessa två vampyrhjälpare åt att Håkans kärlek färgades av åtrå medan Oskars än så länge är platoniskt ren. Medan Håkan tillåtit ett slags förövare att ta över för att kontrollera ett annat monster, pedofilen, väljer Oskar att bli en förövare för att han någonstans *vill* vara en sådan.

Det är denne Oskar som väljer att slå tillbaka mot mobbarna en sista gång genom att sätta eld på deras skolbänkar, berusad av förövarens makt, det nu oåterkalleliga utanförskapet som är resultatet av det mord han bidragit till, kärleken, och tanken på flykt. Anledningen är delvis att mobbarna givit sig på honom igen och än en gång tvingat honom att skrika som en gris, att maktbalansen efter händelsen vid vaken tyvärr bara tillfälligt har förändrats. Men anledningen är också den att Oskar har förändrats. Han tänker ge sig av och det avsked, som här får sitt uttryck i eld, verkar

---

<sup>135</sup> King, *Carrie* (Dunton Green) s. 41f.

<sup>136</sup> Lindqvist 19.06.2008.

vara oroväckande enkelt. Efter sitt sista telefonsamtal med fadern konstaterar Oskar att han inte känner någonting.<sup>137</sup> Han ägnar heller inga tankar åt modern.

Handlingen är bevis för att Oskar redan valt sida, att han nu genomgått den metamorfos som är så central för romanen. Ur sin egen skolbank hämtar han en uppsats som han är särskilt nöjd med samt en av sina favoritböcker, Stephen Kings *Eldfödd*, vilket bevisar att han inte har några planer på att återvända, vilket i sin tur, bevisar att han tänker rymma, eftersom fortsatt skolgång annars skulle vara oundviklig. Medan han väntar på att bankarna ska suga åt sig den T-röd som han hållt i dem går han ett varv i klassrummet och njuter av att vara ifred, som i en spegling av hur han kände sig på gården just innan han träffade Eli, fri i sin ensamhet och osynlighet.

Samtidigt fungerar scenen som en påminnelse om hur intimt bandet är mellan det sätt som Oskar behandlats på och den förövare som han kommit att bli. Bankarna som väntar på att blomma upp i eld liknas vid två hungriga drakar.<sup>138</sup> Bilden är ett eko av fantasin om att mata drakar med skrikande oskulder och samtidigt en påminnelse om vad det innebär att han axlat hjälparen Håkans svarta mantel – Oskar har nu fått en verklig drake att mata. Cirkeln har slutits. Han har blivit den, eller det, som han tidigare bara fantiserat om att vara. Den pendling mellan Oskar och Håkan som vi fann i romanens inledning får här sitt slut. Oskar har klivit över gränsen från offer till förövare.

Snart därefter tänder han elden. Den visar sig vara lika svårkontrollerbar som hans dionysiska impulser. Han flyr skolan, lämnar bakom sig den hungriga elden och det skrällande brandlarmet.<sup>139</sup>

Oskars släktskap med Carrie och Frankensteins monster ska inte överdrivas. Förvisso är det ett faktum att *Frankenstein*, *Carrie* och *Låt den rätte komma in* alla kan läsas som varulvsberättelser, men vad gäller den ovan citerade passagen är det jag som sammanlänkar Oskar med Frankensteins monster och Carrie och inte John Ajvide Lindqvist. Varken här eller någon annanstans i romanen gör han några allusioner till Shelleys monster. Han sammanlänkar heller inte sin roman med *Carrie*, utan med en annan av Stephen Kings romaner, *Eldfödd*, som också den handlar om vad som händer då det apollinska kollektivet inte lämnar potentiellt farliga och dionysiska individer ifred. Trots det kan scenen, med vilken Oskars för oss kända dionysiska handlingar slutar, delvis läsas som ett eko av det ögonblick då monstrets och tonårsflickans bärsärkargångar börjar.

Frankensteins monster sätter eld på den stuga som inte bara varit skådeplatsen för hans mest misslyckade möte med människan, utan tillika den stuga genom vars vägg han också tjuvlyssnat på Felix, Agatha och de andra och därigenom lärt sig att tala och läsa och fått en grundläggande uppfattning om människans historia och hennes samhälle. Branden blir startskottet för den rad

---

<sup>137</sup> Lindqvist (2004) s. 361.

<sup>138</sup> Ibid. s. 394.

<sup>139</sup> Ibid. s. 394f.

mord som han sedan begår. Carrie, i sin tur, använder skolans sprinklersystem (vilket har tydliga konnotationer till eld) i kombination med elektricitet (som kan ses som ett slags eld) för att mörda majoriteten av skolans elever. Oskar, däremot, vill bara bränna ett par skolbänkar. Men dessa tre offer har ändå mer gemensamt än bara sina resor från offer till förövare och att just elden blir redskapet för deras hämnd.

Frankensteins monster, Carrie och Oskar slår inte bara tillbaka mot de som de, med varierande grad av rätt, upplever som sina plågoandar, utan också mot själva skådeplatsen för förtrycket – en plats som inte bara är en apollinsk struktur i faktisk, fysisk bemärkelse, utan också är en plats för *lärdom*. All kunskap är apollinsk eftersom den ger struktur och mening åt den värld som omger oss. Genom att slå tillbaka mot Apollon visar de tre förövarna att deras främsta läromästare är Dionysos. Och denna förvärvade dionysiska kunskap är något som Oskar, åtminstone fram till den punkt där romanen slutar, bejakar mer än sina två släktingar.

Medan Frankensteins monster, Carrie och även doktor Jekyll landar i ångern och den egna döden, landar Oskar i lycka och livsaptit. Efter att hans mobbare försökt dränka honom och Eli hjälpt honom (som han tidigare hjälpt henne) genom att döda dessa som i en vigselceremoni i våld, skulle det naturligtvis vara svårt för Oskar att inte fly. Flyr han inte blir det svårt att inte avslöja för polisen vem, och vad, mördaren är. Han har den perfekta ursäkten för att fly och för att välja sida med Eli – men tvivel? Sådana skulle han ändå kunna känna.

Trots det verkar det, då romanen slutar, inte längre finnas några tvivel hos denne pojke. Oskar, som tidigare betraktat urklippet om en svensk mördare och konstaterat att det där skulle vara han om tjugo år, är nu på god väg att bli den mördare i den grå massan som bl.a. glimtar fram i hans fantasier i skogen.

Förvandlingen blir än mer påtagbar då man betänker den korta novell som Lindqvist skrivit men hittills inte publicerat och kanske heller aldrig kommer att publicera, i vilken han ger en sista glimt av Eli och Oskar. Biljettkontrollanten från romanens slutscen berättar här i ett förhör att han såg två barn (Oskar och Eli) på stationen i Karlstad; de gned sina blodiga handflator mot varandras (och blandar således blod, ingår ett förbund rent fysiskt). ”Oskar blir alltså smittad,” förklarar Lindqvist.<sup>140</sup> Och detta monster – som framstår som en varulv i *Låt den rätte komma in* och som en vampyr i vardande i den hittills ej publicerade novellen – är lycklig i sin förvandling. ”De älskande får varandra. Punkt.”<sup>141</sup> Som Lindqvist har påpekat i en annan intervju är det här ”ett lyckligt slut” – även om Oskar kommer att få ett svårt liv.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Lindqvist, 19.06.2008.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Maria Küchen, ”En älskad Blackebergsvampyr”, <http://www.ordfront.se/Ordfrontmagasin/Tidigare%20artiklar/En%20c3%a4lskad%20Blackebergsvampyr.aspx> 27.04.2008

När vi lämnar Oskar på tåget på väg mot ett nytt liv med Eli tänker tågkonduktören att om ”han själv hade så där mycket att bära skulle han knappast se så *glad* ut. Men det var väl annorlunda när man var ung”.<sup>143</sup> Med den tanken slutar romanen och den är sann. Det *är* annorlunda när man är ung. Eftertanken kommer med tiden.

Oskar är ännu inte medveten om vad det verkligen innebär att mörda – när Lacke dog valde han att inte se, inte höra. Han är heller inte medveten om att han inte kommer att kunna unna sig lyxen av att mörda människor som gjort honom illa, utan att han, liksom Håkan och Eli, kommer att tvingas döda de som är mest sårbara. Han är heller inte medveten om att han och Eli med största sannolikhet måste skaffa sig en vuxen bulvan för att få en bostad, att de måste skaffa någon som, liksom Håkan, har egna motiv till att fylla denna roll.

Då tåget rusar iväg mot den stora svarta skymningen är Oskar omedveten om den insiktens apollinska gryning som någon gång kommer att tända horisonten med sitt lamslående och smärtsamma ljus. Varulven rusar fri i de mörka skogarna under en stor, gul fullmåne, ovetande om att alla dionysiskt fria och gränslösa nätter någon gång måste få sitt slut.

## **Slutord**

Hur skulle vi själva reagera om vi mobbades till samma grad som Oskar eller Carrie, eller försattes i samma absoluta utanförskap som Frankensteins monster? Skulle även vi i vår rättfärdiga ilska förvandlas till orättfärdiga förövare? Skulle även vi tappa balansen och slutligen välja sida med Dionysos och de våldsamma krafter som den grekiska guden representerar? Skulle även vi, utan att ha en förvandlande fullmåne att skylla på, förvandlas till vargliknande gestalter?

Dessa frågor kan bara du själv besvara. Det finns inga patentsvar. Varje dag mobbas 60 000 skolungdomar och långtifrån alla av dessa utvecklas från den slagne till den som slår. Vissa blir för evigt fastfrusna i offrets roll. Andra är tillräckligt starka för att hitta en annan väg ut än förövarens nattsvarta stig. Och andra av oss blir till vargar och går en framtid till mötes som påminner om Oskars, fast avskalad det mytologiska skimmer som Lindqvists dieges mitt i sin vardaglighet ändå genomsyras av.

Men man måste inte ha varit där för att till någon del förstå Oskars fruktansvärda, slutgiltiga val, eller för att fascineras av den konflikt som Frankensteins monster, doktor Jekyll, Carrie och Oskar plågas av. I de av skräckens berättelser där monstret, den främmande kroppen, inte är ett främmande sinne utan plågas av en inre apollinsk – dionysisk konflikt, är monstrets berättelse också människans berättelse. Den klara kontrasten mellan svart och vitt och ont och gott suddas ut

---

<sup>143</sup> Lindqvist (2004) s. 415.

(och därigenom också den apollinska struktur som den kontrasten erbjuder) och ersätts av en fruktansvärd gråskala; ordning slukas i kaos.

Med tanke på att Mary Shelleys *Frankenstein* författades redan 1818, endast femtiofyra år efter det verk som av många ses som genrens förstfödda, Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) och, än mer, med tanke på att Shelleys roman är vida känd som genrens första betydelsefulla verk, står det klart att människan har fascinerats av sitt inre monster ända sedan genrens barndom. Ser vi till det material som uppsatsen fokuserat på finner vi i någon mån en inre apollinsk – dionysisk konflikt i nästan alla diskuterade verk: de mest uppenbara fallen är *Låt den rätte komma in*, *Carrie*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* och *Frankenstein*. Genom idén om den hotfulla sömnen finner vi också ett inre hot, inte bara i *Dracula*, utan även i *The Body Snatchers*. Slutligen finner vi också en rörelse mot människans inre dionysiska sida i alla de fall där hon genom självförsvaret blir förövare och subjekt – *Frankenstein*, *Dracula*, *The Body Snatchers*, *Carrie* och *Låt den rätte komma in* är några exempel, men listan skulle kunna göras mycket längre.

Även i John Ajvide Lindqvists författarskap är sammansmältningen av offrets och förövarens roller av central betydelse. Den gräns mellan offer och förövare och människa och monster som uttraderas i *Låt den rätte komma in* (2004) blir lika osynlig i *Hanteringen av odöda* (2005) och i den i novellsamlingen *Pappersväggar* (2006) ingående och fristående uppföljaren till zombieromanen, kortromanen ”Sluthanteringen”, i vilka det apollinska människokollektivets gränsdragning mellan ’oss’ och ’de andra’ leder till att människan (och då främst den svenska staten) blir mer ett monster, ett mer aggressivt subjekt, än de främmande kroppar som hon upplever sig som hotad av.

Gränsen mellan människa och monster suddas även ut i majoriteten av de andra nio bidragen i novellsamlingen. I ’Att få hålla om dig till musik’ blir protagonisten sin egen torterare och mördare; i ’Gräns’ inser protagonisten att hon är ett troll samtidigt som samhällets reaktion gör människan till mer ett monster än de främmande kroppar som hon skräms av; i ’Vikarien’ inser protagonisten att en barndomsvän och kanske även han själv är ett slags ’body snatchers’; i ’Evig/Kärlek’ leder protagonistens sökande efter evigt liv till att han både blir en främmande kropp och ett främmande sinne; i ’Equinox’ finner protagonisten ett lik som fortfarande lever litegrann och plågar denna främmande kropp som bara vill bli lämnad ifred; och, slutligen, i ’Syns inte! Finns inte!’ vänder antagonisten protagonistens minnen och behov mot honom till den grad att han kan sägas falla offer för sig själv. Och John Ajvide Lindqvist ger själv stöd för denna läsning av hans två första romaner och de noveller som ingår i *Pappersväggar*.

”Temat som sådant har egentligen aldrig fallit mig in. Det är helt enkelt en konsekvens utav att jag strävar efter att göra monstren intressantare genom att göra dem mer mänskliga. Att till

exempel skildra Håkan med empati. Visst, jag har rena tjabangmonster också, som i 'By på höjden', men generellt försöker jag skildra monstren så att det antingen a) finns ett slags lockelse i det monstruösa, eller b) monstren är så sorgliga att de väcker vår medkänsla. [...] Sedan är givetvis de tunna väggarna mellan människa och monster, både i rum och i själ, ett ständigt återkommande tema. Vi kan tippa. Vi kan själva bli monster, eller monstren kan ta oss. De lurar."<sup>144</sup>

Med tanke på hur tunna dessa väggar är, dessa pappersväggar, både den som skiljer apollinskt från dionysiskt inuti dig, och den som skiljer dig (- en apollinskt struktur i egenskap av identitet, en struktur som också med det motsägelsefulla hologrammets logik oundvikligen speglar samhällets större apollinska struktur -) från det dionysiska i den yttre världen (och verklighet från överklighet) är naturligtvis sammansmältningen av människa och monster bara en konsekvens av alla barriärers skörhet. Det jag tillför genom min läsning av Lindqvists verk i allmänhet och hans debutroman i synnerhet är bara konstaterandet att det som är skört ofta går sönder. Därmed blir också Lindqvists texter en del av den stora berättelse som gång på gång berättas i den moderna skräcken.

Men kan du som läsare lita på det jag noterat, om skräckgenren, och om Lindqvists romaner och noveller? Gränsen mellan objektivitet och subjektivitet är hårfin, kanske särskilt inom litteraturvetenskapen som akademisk disciplin. Eventuellt skulle den myckna förekomsten av denna uttraderade gräns (mellan monster och människa, och mellan apollinsk och dionysiskt) bero på att jag undermedvetet styrts mot ett material som framgångsrikt kan exemplifiera min tes. Det *skulle* kunna vara så, men det är det inte. Utraderandet av gränsen mellan människa och monster har även uppmärksammats av många andra.

Som vi tidigare sett ser William Patrick Day uttraderandet av gränsen mellan vampyr och 'vampire slayer' som central för den moderna vampyrberättelsen medan Yvonne Leffler, då hon ser till den moderna skräckens berättelser som helhet, menar att gränslinjen mellan protagonist och monster tycks ha blivit allt mer osynlig i den moderna skräckberättelsen.<sup>145</sup> Även Stephen King uppmärksammar detta då han skriver att "narcissism är den stora skillnaden" mellan den äldre och den mer moderna skräckberättelsen: monstret kan dyka upp i din egen spegel, när som helst.<sup>146</sup> Den stora frågan är alltså inte *om* gränsen suddas ut, utan *varför* den suddas ut.

William Patrick Day skulle, för att återvända till beskrivningen i kapitel 1:4 av hans i *In the Circles of Fear and Desire* grundläggande tes, förklara att jagets kollaps är resultatet av konflikten mellan manligt och kvinnligt. Anne Williams, i sin tur, skulle, som vi sett av diskussionen i samma

---

<sup>144</sup> Lindqvist, 19.06.2008.

<sup>145</sup> Leffler, s. 162.

<sup>146</sup> King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 283 (min översättning).

kapitel i uppsatsen om *Art of Darkness*, beskriva sammansmältningen mellan människa och monster med liknande ord. Anledningen till att denna konflikt beskrivs så frekvent skulle utifrån den genusinriktade teorins perspektiv bero på syn på kvinnan och det eventuellt kvinnliga. Jag säger inte nödvändigtvis emot, utan erbjuder tvärtom en bas för sådana diskussioner. Liksom Yvonne Leffler anser jag sådana läsningar vara fruktbara för vår förståelse av vissa skräckberättelser (och då kanske främst vampyrberättelser). Men samtidigt vill jag, som framgått, söka en mer allmängiltig förklaringsmodell.

Frågan varför temat, sammansmältningen mellan monster och människa, framträder så konsekvent i den moderna skräcken, är inte en som jag haft som syfte att besvara. Men en anledning till att det vi kan kalla varulvstemat framträder så tydligt särskilt i den mer moderna skräcken, skulle kunna vara att den moderna människan genom att tillägna sig psykologins grundbegrepp gjorts medveten om den konflikt mellan det medvetna jaget och det undermedvetnas mörka krafter som vi alla, i varierande grad, är föremål för. Även om dessa begrepp inte är lämpade för att användas helt på egen hand då man diskuterar skräcklitteratur, kan vår kännedom om dem gjort just skräcklitteraturens våldsamma inre konflikter mer intressanta; insikten gör oss mer intresserade av att studera de rovdjur som simmar runt i våra egna psykens nattsvarta vatten än av att distansera oss från det främmande genom att tillskriva dessa destruktiva och primitiva impulser någon annan. Men personligen kan jag inte undkomma den tanke som Julia Kristeva uttrycker då hon i *Fasans makt* jämför ”den moderna litteraturens tematisering av det [...] fränstötande” med ”religionernas orenhetsriter”.<sup>147</sup>

”I den moderna västerländska kulturen,” skriver Agneta Rehal i förordet till den av Kristeva författade *Fasans makt*, ”där Gud är död och inget längre är tabu, har det poetiska språket övertagit religionens funktion som *katharsis* och litteraturen blivit ett religionssubstitut”.<sup>148</sup> Den tanken synes mig riktig. Trots allt lever vi i en värld där religionernas gudar och begrepp allt mer existerar på undantag. När religionerna tappar mark behöver vi ett annat forum för att lära oss moral. Här kan litteraturen fylla en viktig funktion.

Som Stephen King påpekat, och som vi bl.a. sett i diskussionen om den traditionella gränsvarelsen och i diskussionen om Kings av den apollinska – dionysiska konflikten plågade varulv, denna skräckgenrens grundkaraktär, har skräcken alltid varit en läxa i moral. Skräckberättelsen visar vad som händer om vi för en sekund skulle låta blicken avvika från Apollons ljus eller Moses stentavlor. Temat framträder tydligt redan i genrens barndom, och äran för detta faktum bör tillskrivas den då så frekvent förekommande gränsvarelsen. Vad kan då vara

---

<sup>147</sup> Rehal, s. 14.

<sup>148</sup> Ibid. s. 17.

mer logiskt än att nu, i en ny, skön värld kännetecknad av avsaknaden av religionernas styrinstrument, sluta förlägga den apollinska – dionysiska konflikten utanför oss själva? Att, genom att kliva in i en av den apollinska – dionysiska konflikten sönderrivna protagonist, erkänna den konflikt som i någon mån, medvetet eller undermedvetet, existerar inom oss själva? Att låta ett barn som Oskar förvandlas?

Om berättelsen om Oskar slutade som en lektion i moral skulle den vara avslutad. Slutscenen skulle verkligen vara slutet. Om Lindqvist skulle bestämma sig för att publicera den novell där han låter läsaren se Oskar och Eli blanda blod, skulle vi veta att människopojken förvandlats till en föröware för all framtid, och att hans sinne, i en främmande kropp, snabbt skulle bli allt svartare. Men eftersom vi som läsare lämnar honom, än så länge, där vi gör, *innan* han antingen för evigt förvandlats, eller tvingats inse de långtgående konsekvenserna av sina handlingar, lämnar han oss inte ifred.

Innerst inne vet vi, naturligtvis. Oskar har axlat den svarta manteln och en skrämmande framtid väntar. Men den faktiska konturen av detta framtida landskap är obefintlig, eller åtminstone mycket vag. Berättelsen letar sig därför in i, och fortsätter i, våra sinnen som en pågående påminnelse om att hålla balansen på den slaka linan. Precis som Apollon, i de berättelser där konflikten mellan honom och Dionysos är en yttre sådan, står starkt till priset av insikten om att det också finns en annan och motsatt kraft, står alla strukturers gud starkt i läsarens sinne genom Oskars, Carries eller komposithumanoidens öde.

Nietzsches tanke om att dessa två krafter konstant sporrar varandra till nya, mer kraftfulla födslar, att konflikten mellan Apollon och Dionysos tillåter dem båda att flytta fram sina positioner och att konkretiseras, begränsas således slutligen inte bara till att beskriva skräckberättelsens händelseförlopp. Den kan också, om än bara delvis, förklara varför vi läser skräck.

Trots den traditionella gränsvarelsen bortgång eller åtminstone mycket långa semester, erbjuder skräckberättelsen, liksom den grekiska tragedin en gång gjorde, katharsis. Skräckens berättelser lär oss att reagera med abjektion i mötet med det abjekta. Den apollinska strukturen utmanas – men bara för att bekräftas och förstärkas. Skräckberättelsen är mitt i sin dionysiska gränslöshet en bärare av apollinska normer. Den fiktiva världen gör den faktiska världen en aning säkrare. Månen speglar egentligen solen och natten får dagen att framträda desto klarare.

Jag vill absolut inte gå så långt som att hävda att denna lektion i moral är den enda, eller ens den främsta anledningen till att vi läser skräck. Naturligtvis vill vi också kittlas av fasan, och, som Stephen King påpekar, med det nyförlösta barnets ögon återigen möta en mer magisk värld där allting skimrar, dag som natt, gott som ont; ju mindre verklighetens utforskade territorier blir, ju

mer kartlagt och förklarat allt blir, desto större blir vårt behov av att åtminstone skapa sådana utforskade platser i vårt inre.

Av betydelse är också vårt behov av att behandla faktiska rädslor för verkliga saker i en förtäckt form. Rädslan för vetenskapen är en fortfarande vital tryckpunkt i Mary Shelleys roman, och sexualiteten i dess mer mörka facetter finner vi både i *Dracula* och *Låt den rätte komma in*. I var och en av de verk som över huvud taget diskuterats i denna uppsats finns en eller flera undertexter som säger en obehaglig sanning om människan och den värld som hon skapat; här finner vi det som gör skräckberättelsen så mångfacetterad trots genrens grundläggande begränsningar. För många av oss är det förmodligen också viktigt att rasta våra egna inre demoner på en väl inhägnad rastplats, precis som Oskar gör när han läser Stephen King eller *Kalla Kårar*. Men det synes mig ändå vara ett faktum att vårguden Dionysos pånyttföder vår tro på Apollon och ger oss insikt om nödvändigheten av en struktur där vi alla som i ett motsägelsefullt hologram, inte är lika, men ändå speglar en och samma helhet. Tillsammans står vi starka.

Den dionysiske främlingen, vacker, farlig och långväga ifrån, utmanar Apollons alla harmoniserande strukturer – men bara för att visa oss nödvändigheten av att kunna fungera tillsammans. En smitta har spridits – men bara för att vända våra ögon mot den gud som helar.

## Litteraturförteckning

### TRYCKTA KÄLLOR:

- Aristoteles, *Om diktkonsten (Peri poietikas)* (Stockholm, 2005)  
Bachman, Richard (pseudonym för Stephen King), *Running Man* (Hawthorn, 1982)  
Bradbury, Ray, *Farenheit 451* (1953) (Stockholm, 1967)  
Buxton, Richard, *Den grekiska mytologins värld (The Complete World of Greek Mythology)* (2004) (Stockholm, 2007)  
Coney, Michael G., *Friends Come In Boxes* (New York, 1973)  
Euripides, *Bacchae* (Mineola, 1997)  
Day, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (Chicago, 1985)  
Day, William Patrick, *Vampire Legends in Contemporary American Culture: What Becomes a Legend Most* (Lexington, 2002)  
DeLamotte, Eugenia C., *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic* (Oxford, 1990)  
Finney, Jack, *The Body Snatchers* (1955) (New York, 1967)  
Harris, Thomas, *Red Dragon* (New York, 1981)  
King, Stephen, *Carrie* (1974) (Dunton Green, 1986)  
King, Stephen, *Danse Macabre* (1981) (London, 1986)  
King, Stephen (under pseudonymen Richard Bachman), *Running Man* (Hawthorn, 1982)  
Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection)* (1980) (Göteborg, 1991)  
Leffler, Yvonne, *Horror as Pleasure* (Stockholm, 2000)  
Levin, Ira, *Rosemary's Baby* (1967) (New York, 1997)  
Lindqvist, John Ajvide, *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2004)  
Lindqvist, John Ajvide, *Hantering av odöda* (Stockholm, 2005)  
Lindqvist, John Ajvide, *Pappersväggar* (Stockholm, 2006)  
Lübcke, Poul (red.), *Filosoflexikonet* (Stockholm, 1988)  
Richard Matheson, *The Shrinking Man* (1956) (New York, 1997)  
Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy (Die Geburt der Tragödie)* (1872) (New York, 1995)  
Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* (London, 1949)  
Rehal, Agneta, "Förord" i Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection)* (1980) (Göteborg, 1991)  
Shelley, Mary, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818) (London, 1994)  
Stattin, Jochum, *Näcken* (Stockholm, 3: upplagan, 2008) (1984)  
Stevenson, Robert Louis, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde)* (1886) (New York, 2004)  
Stoker, Bram, *Dracula* (1897) (London, 1994)  
Walpole, Horace, *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) (Oxford, 1982)  
Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago & London, 1995)  
Willis, Ray (red.), *Prismas stora bok om mytologi (World Mythology. The Illustrated Guide)* (1995) (Stockholm, 2006)  
Wyndham, John, *The Chrysalids* (1955) (London, 2000)  
Öhman, Anders, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia* (Lund, 2002)

### FILMER

- Blade*, Stephen Norrington, USA 2000.  
*Blade II*, Guillermo del Toro, USA 2002.  
*Blade: Trinity*, David S. Goyer, USA 2004.  
*Dawn of the Dead*, George A. Romero, USA 1978.  
*Day of the Dead*, George A. Romero, USA 1985.  
*I Am Legend*, Francis Lawrence, USA 2007.  
*Land of the Dead*, George A. Romero, USA 2005.  
*Manhunter*, Michael Mann, USA 1986.  
*Night of the Living Dead*, George A. Romero, USA 1968.  
*Pitch Black*, David Twohy, Australien & USA 2000.  
*28 Days Later*, Danny Boyle, Storbritannien 2002.

### OTRYCKTA KÄLLOR

- [http://us.imdb.com/title/tt0091474\\_05.04.2008](http://us.imdb.com/title/tt0091474_05.04.2008).  
<http://www.ordfront.se/Ordfrontmagasin/Tidigare%20artiklar/En%20%c3%a4lskad%20Blackebergsvampyr.aspx> 27.04.2008 (Maria Küchen, "En älskad Blackebergsvampyr")  
<http://www.ordfront.se/Varaforfattare/JohnAjvideLindqvist.aspx> 13.01.2008.  
Lindqvist, John Ajvide, "RE: 6 frågor från litteraturvetaren" 19.06.2008.  
*Studio Ett*, P1, måndag 20 augusti 2007.  
[www.historyguide.org/europe/dio\\_apollo.html](http://www.historyguide.org/europe/dio_apollo.html) 13.04.2008. (Steven Kreis, *The History Guide. Lectures on Twentieth Century Europe*. "Nietzsche, Dionysus and Apollo")