



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

# Bara en slät yta av skinn?

Framställning av kön i John Ajvide Lindqvists roman och Jakob  
Hulterantz Hanssons adaption *Låt den rätte komma in*

Termin: VT 2012  
Magisteruppsats, Dramatik, 15 hp  
Författare: Peter Kostenniemi  
Handledare: Birgitta Johansson

## Abstract

Master research paper in theatre studies

Title: Bara en slät yta av skinn? Framställning av kön i John Ajvide Lindqvists roman och Jakob Hultcrantz Hanssons adaption *Låt den rätte komma in* (Only a flat surface of skin? Representation of gender in John Ajvide Lindqvist's novel and Jakob Hultcrantz Hansson's adaptation *Let the Right One In*).

Writer: Peter Kostenniemi

Department of Literature, History of Ideas and Religion

Supervisor: Birgitta Johansson

Examiners: Robert Lyons & Anna Nordenstam

Key words: Let the Right One In, adaptation, gender, theatre performance, vampire.

This research paper aims to compare how gender is represented in John Ajvide Lindqvist's novel *Let the Right One In* (2004) and Jakob Hultcrantz Hansson's adaptation of it (drama and performance) from 2011. The research questions are two; 1) What similarities/differences are there between the novel and the adaptation regarding the representation of gender? and 2) What consequences do they have for the gathered versions of *Let the Right One In*. Adaptation theory and Judith Butler's theoretical works concerning gender construct the theoretical frame of the study. Methodological tools from the fields of narratology and semiotics are used in the analysis.

In Lindqvist's novel the vampire character Eli is described both as a girl and a boy and later revealed to be a castrated boy. In the drama/performance the character has been interpreted as a girl. The character Eli is described as "she/her" in the dramatext and viewed as a girl in the performance. The act of castration has been adapted but its meaning altered. In the novel it evidently supports Eli's gender as male but in the drama/performance it becomes an explanation of why the character is portrayed as a girl. Eli's exclusion from the normative matrix is in the drama/performance connected only to vampirism, not to loss of a stable position within a binary gender system.

The interpretation of Eli as a girl is also to be found in other adaptations and has constituted a visual representation of the character that stresses femininity and therefore creates the possible notion that Eli in the story *Let the Right One In* is a girl. The drama and the performance don't problematize stable binary categories of gender and due to this simplification the performance loses its potential to highlight the criticism of such a construction that can be found in the novel. This simplification can also be found in other adaptations of *Let the Right One In*. The performance emphasizes the horror theme of the novel and asks for a reception that places the complication of gender in the background.

## Innehållsförteckning:

1.	Inledning	s. 4
1.1	Material, avgränsning och disposition	s. 6
1.2	Tidigare forskning	s. 6
2.	Teori och metodologiska verktyg	s. 9
2.1	Adaptionen som form	s. 9
2.2	Judith Butlers teorier	s. 10
2.3	Fokalisering och pålitlig berättare	s. 12
2.4	Semiotik och naturliga/artificiella tecken	s. 14
3.	Romanen <i>Låt den rätte komma in</i>	s. 17
3.1	Betecknandets betydelse	s. 17
3.2	Det 'ogjorda' subjektet	s. 19
3.3	Korrigerig och konsekvenser	s. 21
3.4	Begriplighet och obegriplighet	s. 22
4.	Adaptionen <i>Låt den rätte komma in</i>	s. 25
4.1.1	Dramat <i>Låt den rätte komma in</i>	s. 25
4.1.2	Betecknandets betydelse	s. 26
4.1.3	Adapterade situationer	s. 27
4.2.1.	Föreställningen <i>Låt den rätte komma in</i>	s. 28
4.2.1	Naturliga eller artificiella tecken?	s. 29
4.2.2	Visualiseringen av Eli	s. 30
4.2.3	Betecknandets betydelse	s. 32
4.2.4	Det 'ogjorda' subjektet	s. 33
4.2.5	Korrigerig	s. 35
4.2.6	Begriplighet och obegriplighet	s. 36
5.	Jämförande analys	s. 38
5.1	Betecknandets betydelse	s. 38
5.2	Begriplighet och obegriplighet	s. 39
5.3	Det 'ogjorda' subjektet	s. 40
5.4	Konsekvenser för framställningen av kön	s. 41
6.	Slutdiskussion	s. 43
7.	Litteraturförteckning	s. 47

## 1. Inledning

Adapterade berättelser omger oss idag i olika medier; Romaner filmatiseras, filmer görs om till dataspel, romaner iscensätts på teatern. Men vad händer med en berättelse när den återberättas? Är en adaption samma berättelse som sin förlaga, bara i ett annat medium? Robert Stam menar att adaptationer är en form av hypertexter där förlagan utgör hypotexten, ett resonemang förankrat i Gérard Genettes terminologi.<sup>1</sup> Genettes hyper/hypotext är ett exempel på intertextualitet men det finns en skillnad mellan ett intertextuellt förhållande mellan två berättelser och en adaptations förhållande till sin förlaga: adaptationen gör anspråk på att vara samma berättelse. Adaption och förlaga delar ofta titel och utges ibland även för att dela upphovsman. Om en adaption och dess förlaga utgör samma berättelse, vilken betydelse har då adaptationen för förlagan?

Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik och Henriette Thune argumenterar för en sorts dialogicitet mellan förlaga och adaption där adaptationen ”transforms (our understanding) of the adapted novel in several ways”.<sup>2</sup> Bruhn, Gjelsvik och Thune för detta resonemang i en analys av Daniel Alfredssons filmatisering *Låt den rätte komma in* (2008) som är en adaption av John Ajvide Lindqvists roman *Låt den rätte komma in* (2004). Lindqvists roman har blivit adapterad flera gånger. Utöver Alfredssons filmatisering finns en dramatisering och iscensättning på Uppsala stadsteater gjord av Jakob Hulcrantz Hansson (2011) och en amerikansk film, *Let Me In* (2010) i regi av Matt Reeves. Romanen har också blivit omarbetad från roman till roman, *Vampyren i Blackeberg* (2006), en bearbetning i lättläst format återberättad av Niklas Darke. Utifrån Bruhn, Gjelsvik och Thunes argumentation har dessa adaptationer en möjlig påverkan på förlagan (Lindqvists roman) som i adaptationernas ljus kan ses med nya ögon. Berättelsen *Låt den rätte komma in* fortsätter med andra ord att utvecklas och utifrån detta innefattar jag fortsättningsvis såväl Lindqvists roman som ovan nämnda adaptationer där varje del är sin egen version men tillsammans utgör vad jag kallar totalberättelsen.

---

<sup>1</sup> Robert Stam, *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Malden/Oxford/Carlton, 2005) s. 4f. Gérard Genette menar att hypertextualitet består i en relation mellan en text (hypertext) och en tidigare text som utgör dess hypotext. Denna relation kan se olika ut, hypertexten kan exempelvis existera i förhållande till hypotexten utan att för den skull klargöra sin relation (Genette exemplifierar med James Joyce *Ulysses* som en hypertext till Homeros *Odysséen*) (Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, övers., Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997) s. 5.

<sup>2</sup> Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Henriette Thune, ”Parallell worlds of possible meetings in Let the right one in” i *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 27:1 (2011) s. 9.

I de olika versionerna av *Låt den rätte komma in* finns det flera aspekter som framställts på olika sätt och en av dessa är frågan om kön som är en central del i Lindqvists roman, i synnerhet i förhållande till vampyren Eli som är en av romanens huvudkaraktärer. Kring Elis könstillhörighet finns en ambivalens i romanen som återberättats på olika sätt i adaptationerna. Att framställningen av kön är en central del av romanen, och också något som tolkats olika, gör den till en intressant utgångspunkt för denna uppsats analys som ämnar studera likheter och skillnader mellan romanen och en av adaptationerna. Valet av adaptation har fallit på Jakob Hulcrantz Hanssons drama/föreställning, primärt av tre skäl. Dels har det gjorts jämförande analyser mellan Lindqvists roman och Alfredssons film medan Hulcrantz Hanssons drama/föreställning inte har studerats närmare. Ännu viktigare för valet av adaptation är att adapterade romaner blivit legio inom teatern men inte omfattas av lika mycket studier som förhållandet mellan roman och film. Dessutom är det intressant att Hulcrantz Hanssons drama/föreställning inte är den första adaptationen av Lindqvists roman som gjorts. Bruhn, Gjelsvik och Thune menar att "[a]daptation is a negotiation that takes place across the preliminary borders of the two (or more) works".<sup>3</sup> Robert Stam menar också att adaptationer kan ha ett inflytande på senare adaptationer av samma berättelse.<sup>4</sup> Detta öppnar upp för möjligheten att även Alfredssons och Reeves filmatiseringar har omfattats av Hulcrantz Hanssons adaptation vilket gör att en studie av den möjliggör en bredare diskussion om adaptationernas betydelse för totalberättelsen *Låt den rätte komma in*. Syftet med uppsatsen är att undersöka hur kön framställs i Lindqvists roman *Låt den rätte komma in* och i Jakob Hulcrantz Hanssons dramatisering och iscensättning för att sedan göra en jämförelse och utifrån denna diskutera adaptationens betydelse för totalberättelsen. Analysen fokuserar på karaktären Eli och omfattar två frågeställningar 1) Vilka likheter/skillnader föreligger mellan Lindqvists roman och Hulcrantz Hanssons drama/föreställning i fråga om hur kön framställs? 2) Vad har dessa för betydelse för totalberättelsen?

Metoden för analysen är komparativ och eftersom materialet som undersöks är hämtat från två ämnesområden, litteratur och teater, används verktyg från båda disciplinerna. I analysen av romanen hämtas två begrepp från narratologin, fokalisering och pålitlig berättare. Föreställningen analyseras med hjälp av Tadeusz Kowzans teckensystem och Umberto Eco's teori om naturliga och artificiella tecken. Dessa verktyg redogörs för närmare under rubrik 2.3 och 2.4.

---

<sup>3</sup> Bruhn, Gjelsvik & Thune, s. 9.

<sup>4</sup> Stam, s. 5.

## 1.2. Material, avgränsning och disposition

Analysen omfattar tre verk: Lindqvists roman, Hultcrantz Hanssons dramatisering och iscensättning. Samtliga delar namnet *Låt den rätte komma in* varför jag i analysen använder begreppen roman, drama och föreställning för att skilja dem åt. Alfredssons och Reeves filmatiseringar analyseras inte närmare, men specifika uppgifter ur filmerna nämns där så är relevant för analysen. Det samma gäller övriga adaptationer som gjorts, de analyseras inte i sin helhet men refereras till där så är betydelsefullt.

Beträffande föreställningen utgår analysen från tre dokumentationer som gjorts. Tre olika föreställningar filmades på Uppsala stadsteater (2011-03-16, 2011-03-31 och 2011-05-04) och samtliga tre har beaktats i analysen för att särskilja temporära avvikelser från föreställning till föreställning (såsom mindre variationer i repliker). Fokus i analysen ligger på karaktären Eli. Dispositionen av uppsatsen är upplagd enligt följande; Under rubrik 1.3 följer en genomgång av forskningsläget och under rubriknivå 2 presenteras uppsatsens teoretiska underlag och metodologiska verktyg. Analysen är indelad i tre avsnitt; Romananalys (rubriknivå 3), drama/föreställningsanalys (rubriknivå 4) och jämförande analys (rubriknivå 5). Uppsatsens avslutas med en slutdiskussion.

## 1.3. Tidigare forskning

Materialet i denna uppsats har varit föremål för tidigare forskning men med viss obalans. Det finns åtskilliga artiklar och uppsatser som behandlar romanen men knappt någon studie alls som ägnar sig åt Jakob Hultcrantz Hanssons dramatisering och föreställning. En förklaring är att romanen är tidigare (den publicerades 2004) och fick ett stort genomslag, har översatts till flera språk och tryckts i flera upplagor. Föreställningen på Uppsala stadsteater fick ett blandat mottagande och spelades endast en säsong (vårsäsongen 2011).

Forskningsöversikten fokuseras på de verk som behandlar romanens framställning av kön med fokus på Eli. Kristina Andersson har skrivit kandidatuppsatsen ”Den ökönade vampyren i John Ajvide Lindqvists alternativa skräckroman: *Låt den rätte komma in*”. Andersson undersöker vad som gör Lindqvists roman alternativ ur ett queerperspektiv med paratextualitet som redskap. Elis könstillhörighet är en frågeställning i uppsatsen men författaren gör inte själv anspråk på att slå fast vilken könstillhörighet Eli har utan resonerar om Eli som varande ömsom ’han’ och ömsom ’hon’, bland annat utifrån intern fokalisering i

romanen. Linda Adamsson och Annika Lindgren har skrivit examensarbetet "Ordning och reda i genusordningen? En analys av fyra skönlitterära böcker". Lindqvists roman och bland annat karaktären Eli analyseras ur ett queerperspektiv i förhållande till stereotyper enligt ett motsatsschema hämtat ur Maria Nikolajevas *Barnbokens byggklossar* (2004). Adamsson och Lindgren menar att Eli pendlar mellan att vara flicka och vampyr och det gör framställningen av henne obegriplig och därmed omöjlig att genusbestämma, i och med detta blir Eli en queer gestalt som rör sig mellan kön, ålder och genus.

Dessa båda uppsatser behandlar Elis könstillhörighet som tvetydig, men det gör inte Benny LeMaster som i sin artikel "Queer Imag(in)ing: Liminality as Resistance in Lindqvist's *Let the Right One In*" gör en koppling mellan Elis kön och ett humaniserande av vampyrer. LeMaster argumenterar för att Eli är en pojke som framställs för läsaren som flicka och utmanar förutfattade meningar. Även Paola Masdeu kategoriserar Eli som pojke i sin uppsats "Övernaturliga vardagar. En studie av det övernaturliga i svensk litteratur som medel för social kritik". Masdeu resonerar om vampyrismen i Lindqvists roman som metafor för homosexualitet och hur detta skapar problem i Oskars och Elis vänskapsrelation. I motsats till LeMaster och Masdeu betecknar David Harrison i "The 'Ungendered' form in Lewis' *The Monk* and Lindqvist's *Let the Right One In*" Eli som flicka. Harrisons analys utgår ifrån Judith Butlers teorier och omfattar utöver Eli också karaktären Oskar. Som synes föreligger olika kategoriseringar av Eli i nämnda arbeten medan Anna Jalonen helt undviker kategorierna 'han' och 'hon' i sin uppsats "Skapandet av skräck. John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in*". Jalonen argumenterar för att Eli är att betrakta som intergender och använder benämningen 'hen' i sin uppsats.

Trots att Alfredssons filmatisering inte omfattas i någon vidare analys inom ramen för denna uppsats kan det vara värt att nämna en del av den forskning som gjorts på den eftersom fokus emellanåt legat på filmen som just en adaptation. Bruhn, Gjelsviks och Thunes artikel har redan nämnts. Ett intressant bidrag till forskningen kring kön i romanen och filmen står Olu Jenzen för. Jenzen höll ett keynote om detta på en konferens 2010. I det abstract som finns tillgängligt framhåller Jenzen Lindqvists roman som bärande "political questions about transgressive sexuality and the image of the child in contemporary culture".<sup>5</sup> De justeringar som gjorts mellan roman och film synliggör, enligt Jenzen, problematiska delar av texten.

---

<sup>5</sup> Olu Jenzen, "Let the Right One In: Children, Vampires and Queers – Social Realism and the Paranormal" på The University of Sussex Centre for Cultural Studies conference, 'Paranormal Cultures' (University of Sussex, UK., 2010-06-04) (Opublicerad) Abstract på Internet: <http://eprints.brighton.ac.uk/8833/>

Utifrån detta resonerar Jenzen om vampyrism som "representations of other forms of sexual dissidence and otherness".<sup>6</sup> Utöver detta abstract är Jenzens inlägg dessvärre opublicerat.

Romanen *Låt den rätte komma in* befinner sig i en litterär genre som omfattas av stor uppmärksamhet från forskarhåll, vampyrlitteratur. Romanen nämns i flera verk och Anna Höglund ägnar i sin avhandling *Vampyrer* (2009) viss uppmärksamhet åt romanen ur ett flertal perspektiv, bland annat analyseras Eli som representant för det Höglund kallar humanvampyr, en vampyr som skildras som sammansatt istället för att skildras som ensidigt ondskefull.<sup>7</sup> Katarina Harrison Lindbergs bok *Vampyrernas historia* (2011) undersöker såväl vampyrmytologins rötter som vampyrgestalten i litteraturen. I och med att boken är samtida med föreställningen *Låt den rätte komma in* i Uppsala nämns denna också i ett stycke där Harrison Lindberg ställer frågan om vampyren är på väg att få nyrenässans på teaterscenen.

Även om denna uppsats fokuserar på hur kön framställs så utgör vampyrismen en aspekt i berättelsen som har stor betydelse. Vampyrismen som transformation tangerar ett forskningsområde som inte studeras närmare i denna uppsats men likafullt bör nämnas, djurblivande. Ann-Sofie Lönngren knyter i sin artikel "Förvandlingar" djurblivande till bland annat förlust av könstillhörighet, något jag återkommer till i analysen. Lönngren kopplar också djurblivandet till skräcklitteraturen som genre och till Draculas bett som "omvandlar det mänskliga till något omänskligt".<sup>8</sup> Lönngren menar dock att transformationen inom skräckgenren ofta sker på magisk väg och då "riskerar transformationsmotivet att förlora sin subversiva potential".<sup>9</sup> Jag håller inte med Lönngren i detta, även om transformationen (i det här fallet vampyrblivandet) sker på 'magisk' väg förloras inte vampyrismens betydelse som symbol för det avvikande kontra det normativa. Därmed går heller inte denna problematiserings synliggörande potential förlorad.

En återkommande utgångspunkt för analyser av Lindqvists roman har varit den interna fokaliseringen. Däremot har föga uppmärksamhet riktats mot berättarens funktion, något som tas upp i denna uppsats. Dessutom saknas, som nämnts, någon studie som närmare fokuserar

---

<sup>6</sup> Olu Jenzen, "Let the Right One In: Children, Vampires and Queers – Social Realism and the Paranormal" på The University of Sussex Centre for Cultural Studies conference, 'Paranormal Cultures' (University of Sussex, UK., 2010-06-04) (Oplicerad) Abstract på Internet: <http://eprints.brighton.ac.uk/8833/>

<sup>7</sup> Överlag ligger vampyrgestaltens utveckling ofta i fokus i vampyrlitteraturforskningen. Vampyren har utvecklats från demoniserat monster i bland annat Bram Stokers *Dracula* (1897) via populärkulturella ikoner i bland annat Anne Rice *The Vampire Chronicles* (1976-2003) vidare in mot de objekt av perfektion som återfinns i bland annat Stephanie Meyers Twilight-serie (2005-2008).

<sup>8</sup> Ann-Sofie Lönngren, "Förvandlingar. Politiska implikationer på litterära transformationer människa-djur" i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, vol. 38, nr. 3-4 (2008) s. 88.

<sup>9</sup> Ibid. s. 88.



på Hulterantz Hanssons drama/föreställning trots att den, i fråga om adaptionens förhållande till totalberättelsen, är intressant då den föregås av såväl förlagan som tre adaptioner (Alfredssons och Reeves filmatiseringar samt romanen *Vampyren i Blackeberg*).

## 2. Teori och metodologiska verktyg

Det teoretiska underlaget för uppsatsen omfattar adaptionsteori och Judith Butlers teorier. Adaptionsteorin tjänar som ett övergripande perspektiv eftersom analysen fokuserar på skillnader och likheter mellan förlaga och adaption samt deras betydelse för totalberättelsen. Analysen av hur kön framställs i romanen, dramat och föreställningen utgår ifrån Judith Butlers teorier. De metodologiska verktyg som används är fokalisering och pålitlig berättare från narratologin. Tadeusz Kowzans teckensystem och Umberto Ecos teori om naturliga och artificiella tecken är hämtade från semiotiken.

### 2.1. Adaptionen som form

Det har gjorts flera studier på adaptioner, men fokus har framför allt legat på förhållandet mellan litteratur och film. Det finns studier på adaptioner gjorda för scen, men det teoretiska underlaget i dem är tunt och därför används verktyg från filmvetenskapen, något som fungerar eftersom det inte är adaptionprocessen som studeras utan snarare adaptionen som produkt. Frågan är då hur en adaption ska definieras? I *A Companion to Literature and Film* definierar Francesco Casetti en adaption som "the reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character, etc.) that has previously appeared elsewhere".<sup>10</sup> En adaptionen bär, enligt Casetti, med sig 'minnet' av ett tidigare objekt eller en händelse.<sup>11</sup> Detta gör att det uppstår ett släktskap mellan en adaption och en förlaga och det kan accentueras på olika sätt. Hulterantz Hanssons dramatisering och iscensättning av *Låt den rätte komma in* signalerar det genom att dels dela titel med förlagan (romanen) men även genom att romanens författare anges som dramat/ föreställningens upphovsman, dramat/ föreställningen presenteras som *Låt den rätte komma in* av John Ajvide Lindqvist, dramatisering Jakob Hulterantz Hansson.

---

<sup>10</sup> Francesco Casetti, "Adaptation and Mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses" i *A Companion To Literature and Film*, red. Robert Stam & Alessandra Raengo (Malden/Oxford/Carlton, 2004) s. 82.

<sup>11</sup> Ibid. s. 82.

En berättelse kan delas in i tre beståndsdelar: story, plot och narrative. 'Story' omfattar händelserna som berättas, 'plot' är frågan om den kausalitet som avgör händelsernas följd i berättelsen och 'narrative' är formen för berättandet.<sup>12</sup> Adapterandet av en berättelse påverkar samtliga tre delar, 'narrative' eftersom adaptationer ofta är transmediala, men även berättelsens 'story' och 'plot' förändras. Linda Hutcheon ser på adapterandet som "an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new".<sup>13</sup> I tolkningen sker val och Hutcheon menar att exempelvis en roman som blivit dramatiserad "has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity", något som inte nödvändigtvis gör adaptationen 'sämre' utan kan bidra till att göra berättelsens 'plot' mer verkningsfull.<sup>14</sup> Att reduktion per se leder till reducerad komplexitet är en vågad slutsats men adaptationen som tolkning innebär val av vilka element, vilka delar av 'minnet' från förlagan, som överförs till adaptationen.

Inom adaptationsteorin finns en form av studier som kommit att kallas "fidelity criticism" som fokuserat på likheter mellan förlaga och adaptation i ett hierarkiskt perspektiv där förlagan setts som överordnad adaptationen. Denna kritik har bland annat rötter tillbaka till filmens framväxt som nytt medium.<sup>15</sup> "Fidelity criticism" är något flera kritiker försökt frigöra sig ifrån under senare år (bland andra Stam och Hutcheon) och det är heller inte av intresse i denna uppsats, här föreligger inget syfte att peka på likheter och skillnader som argument för en adaptations underordnade status. Istället fokuseras på att undersöka vilka skillnader och likheter som finns och vilken betydelse dessa har för hur kön framställs i totalberättelsen *Låt den rätte komma in*.

## 2.2. Judith Butlers teorier

Judith Butler kritiserar i *Gender Trouble* (1990) den tidigare rådande uppfattningen om kön som biologiskt och genus som det sociala könet. Istället för att se kön som biologisk sanning argumenterar Butler för att kön, liksom genus, utgör en konstruktion. Synen på kön som biologisk leder till att ett binärt könstänkande uppstår (man/kvinna) och Butler menar att genus då riskerar att inordnas i samma binaritet och skapa begripliga eller obegripliga genus. Begripliga genus kännetecknas av en koherens mellan kön och genus (maskulint kön –

---

<sup>12</sup> Paul Cobley, *Narrative. The New Critical Idiom* (London/New York, 2001) s. 5f.

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York/London, 2006) s. 20.

<sup>14</sup> Ibid. s. 36.

<sup>15</sup> Ibid. s. 3.

maskulint genus; feminint kön – feminint genus) medan obegripliga genus kännetecknas av brist på koherens.<sup>16</sup> Denna syn på kön och genus konstituerar en matris som Butler kallar den heterosexuella matrisen där kön, genus och sexuellt begär bildar en begriplig kedja där könet ses som överordnad sanning, genus följer på kön och begäret är heterosexuellt. Tillsammans skapar detta en heterosexualitetens hegemoni.

Genom att ifrågasätta kön som biologisk sanning på en rad olika sätt argumenterar Butler för att uppfattningen om en inneboende könstbetingad kärna, en essens, som föregår genus är felaktig. Uppfattningen om en inneboende essens skapas av handlingar, men den heterosexuella matrisen förväxlar orsak och verkan; Istället för att handlingarna föregås av en inneboende essens menar Butler att "[t]here is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results."<sup>17</sup> I *Bodies that matter* (1993) och *Undoing Gender* (2004) återkommer Butler till begreppet performativitet och klargör skillnaden mellan performativitet och 'performance', "performativity must be understood not as a singular och deliberate 'act', but, rather as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names".<sup>18</sup>

I och med att handlingar upprepas skapas sociala akter som sedan citerats, exempelvis specifika kroppsstilar som skapats över tid. Upprepningen är "a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation".<sup>19</sup> Därmed konstitueras begripliga och obegripliga subjekt inom matrisen där det obegripliga uppstår i avvikelser från det som anses vara begripligt. Normen som uppstår i en sådan diskurs fungerar både som vägledande med riktlinjer för handlingar men också reglerande och därmed bestämmande med tvångsmässiga kriterier för begriplighet.<sup>20</sup> Det subjekt som avviker ifrån det begripliga för att kritisera och/eller ifrågasätta det hotas diskursivt, enligt Butler, av att bli 'ogjort' när det inte erkänns fullt ut inom normen.<sup>21</sup> Att erkännas inom normen har dubbel funktion eftersom det kan upplevas som nödvändigt för att leva, men samtidigt kräver en inordning i det som ger erkännande, något som i sig gör livet olevbart.<sup>22</sup> Häri ligger dock en kritisk potential till

---

<sup>16</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York/London, 1990) s. 6.

<sup>17</sup> *Ibid.* s. 25.

<sup>18</sup> Judith Butler, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York/London, 1993) s. 2.

<sup>19</sup> Butler 1990 s. 140.

<sup>20</sup> Judith Butler, *Undoing Gender* (New York/London, 2004) s. 206.

<sup>21</sup> *Ibid.* s. 3.

<sup>22</sup> *Ibid.* s. 3f.

förändring: "There is a certain departure from the human that takes place in order to start the process of remaking the human".<sup>23</sup>

I min analys av hur kön framställs används 'ogjort' subjekt och begriplighet/obegriplighet som operativa begrepp. Analysen förhåller sig till könskategorierna pojke/flicka, något som inte är oproblematiskt eftersom det riskerar att konstituera en binär syn på kön. Dessa kategorier ses dock som diskursiva och benämns därmed utifrån sin position för kulturell begriplighet; När termen begriplig pojke/flicka används rör det sig alltså, inom uppsatsen, om en kulturellt begriplig pojke/flicka.

### 2.3. Fokalisering och pålitlig berättare

Narratologin förutsätter en läsakt, en narrativ kommunikation mellan en författare och en läsare. En sådan kommunikativ process kan illustreras enligt följande:

Real author -> Implied author -> Narrator -> Narratee -> Implied reader -> Real reader<sup>24</sup>

Denna modell förekommer hos flera litteraturteoretiker med mindre variationer.<sup>25</sup> Av begreppen i illustrationen är det enbart författaren och läsaren som konkret existerar, allt inom 'boxen' utgör den narrativa kommunikationen och är abstraktioner.

Centralt för frågan om hur kön framställs i Lindqvists roman är berättaren och den implicite författaren. Wayne Booth, som lanserade begreppet implicit författare, menar att varje författare till ett verk skapar en "implied version of 'himself'" som är unik för varje författare.<sup>26</sup> Den implicite författaren tjänar som en läsarens bild av en författare som agerar i bakgrunden men den implicite författaren är alltid skild från den riktiga författaren.<sup>27</sup> Booth menar också att den implicite författaren är den värdemätare som finns för om berättaren i ett verk ska betraktas som pålitlig eller opålitlig: "I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied

---

<sup>23</sup> Butler 2004 s. 3f.

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (London, 1978) s. 151.

<sup>25</sup> Modellen förekommer även hos exempelvis Jakob Lothe, *Fiksjon og film* (Oslo, 1994) s. 25. Där kallas dock exempelvis "real author" för "historisk forfatter".

<sup>26</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago/London, 1981 [1961]) s. 70. Att den implicite författaren är unik för varje författare torde också innebära att den är unik för varje enskilt verk.

<sup>27</sup> Ibid. s. 151.

author's norms), *unreliable* when he does not.<sup>28</sup> Att berättaren i Lindqvists roman är pålitlig har stor betydelse för hur kön framställs och det sker tydligast i förhållande till fokaliseringen.

Fokalisering är ett omdiskuterat begrepp i narratologin. År 2009 utkom antologin *Point of View, Perspective and Focalization* som i en samling texter både rekapitulerar debattläget och bidrar med nya infallsvinklar. Uri Margolin tar ett samlat grepp på frågan om berättaren kan vara fokalisator och Margolin menar att det inte är något som går att bestämma på ett generellt plan, istället måste det avgöras från fall till fall. Margolin gör också ett försök att definiera fokalisering som:

a view of a thing as it presents itself from the personal subjective point of view of a character or narrator. To be more precise [...]: focalization in narrative involves the textual representation of specific (pre)existing sensory elements of the text's story world as perceived and registered (recorded, represented, encoded, modeled and stored) by some mind or recording device which is a member of this world.<sup>29</sup>

Fokalisering är således representation av något såsom det upplevs på ett intradiegetiskt plan. Gérard Genette lanserade begreppet fokalisering som svar på den tidigare vanliga termen ”point of view” som Genette menade blandade ihop frågan om vem som ser och vem som talar.<sup>30</sup> Genette lanserade tre typer av fokalisering:

- Zero focalization
- Internal focalization
- External focalization<sup>31</sup>

Zero focalization (noll fokalisering) innebär att berättaren vet mer än någon av karaktärerna, något som tidigare kallats allvetande (omniscient) berättare. Med *Internal focalization* (intern fokalisering) säger berättaren bara vad en specifik karaktär vet och vid *external focalization* (extern fokalisering) säger berättaren mindre än en specifik karaktär vet.<sup>32</sup> Genette förtydligade sin ståndpunkt i frågan efter kritik riktad mot honom och förklarade då sin syn på

---

<sup>28</sup> Booth s. 158f.

<sup>29</sup> Uri Margolin, ”Focalization: Where Do We Go from Here?” i *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, red.: Peter Hühn, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Berlin, 2009) s. 42.

<sup>30</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (New York, 1980 [1972]) s. 186.

<sup>31</sup> Ibid. s. 189f.

<sup>32</sup> Ibid. s. 189.

fokalisering som ”a sort of information-conveying pipe that allows passage only of information that is authorized by the situation”.<sup>33</sup> Intern fokalisering innebär då att fokus sker inifrån en karaktär som blir det fiktiva subjekt som upplever något. Extern fokalisering placerar fokus utanför alla romanens karaktärer och exkluderar alla karaktärers tankar och inre reflektioner.<sup>34</sup>

I Lindqvists roman sker fokalisering genom intradiegetiska karaktärer (intern fokalisering) och utanför dessa karaktärer (extern fokalisering). Beträffande det återstående begreppet, zero focalization, finner jag det problematiskt eftersom det är svårt att tydligt skilja det ifrån extern fokalisering. Genette själv definierar i *Narrative Discourse Revisited* zero focalization som ”zero focalization = variable [intern och extern fokalisering, förf. anm.], and sometimes zero, focalization”.<sup>35</sup> Genette själv medger att definitionen är vag men menar att berättaren i de ’klassiska’ berättelserna ibland befinner sig på en så odefinierbar punkt i förhållande till det intradiegetiska planet (han nämner det gudomliga perspektivet) att det är relevant att tala om zero focalization.<sup>36</sup> Exakt vad Genette menar med ’klassiska’ berättelser framgår inte och då zero focalization är oklart blir det ett oanvändbart begrepp inom ramen för denna uppsats. Däremot används Genettes interna och externa fokalisering i analysen som en markör för varifrån berättandet sker och Margolins definition får utgöra definitionen av begreppet som sådant. Ibland motsäger den interna fokaliseringen den pålitlige berättaren och det är betydelsefullt för hur kön framställs i romanen och därmed viktigt i analysen.

## 2.4. Semiotik och naturliga/artificiella tecken

Föreställningsanalysen görs ur ett semiotiskt perspektiv med utgångspunkt i Tadeusz Kowzans teatersemiotiska system och Umberto Ecos resonemang om naturliga och artificiella tecken.

Kowzan delar upp den semiotiska analysen i tretton olika teckensystem: ord, ton, mim, gester, rörelser, sminkning, håruppsättning, kostym, attribut, dekor, ljus, musik och

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (New York, 1990 [1983]) s. 74

<sup>34</sup> Ibid. s. 74f.

<sup>35</sup> Ibid. s. 74.

<sup>36</sup> Ibid. s. 73.

ljudeffekter.<sup>37</sup> Varje tecken kan dessutom delas upp i tre grader. Kowzan exemplifierar med ett dekorelement, en telegrafstolpe:

[s]tolpen med trådändar uppställd på en scen är ett tecken på en telegrafstolpe, den i sin tur är ett tecken på en väg, denna i sin tur antas betyda att personen, som befinner sig på den, har lämnat staden eller sitt hus. I det sista fallet blir stolpen ett tecken av tredje graden på ett av hjälten fattat beslut.<sup>38</sup>

Även Umberto Eco uppehåller sig kring teckengrader. Han exemplifierar med en drucken man som ”an open expression (or sign-vehicle) referring back to an open range of possible contents”.<sup>39</sup> Den druckne mannen som tecken representerar en drucken man men kan också representera exempelvis alkoholism och, beroende på samverkande tecken, alkoholens destruktiva verkan; Den druckne mannen som tecken fungerar på samma sätt som telefonstolpen som denoterar sig själv och konnoterar övriga möjliga tolkningar.

Såväl Eco som Kowzan uppehåller sig kring artificiella tecken och naturliga tecken. Kowzan beskriver skillnaden enligt följande:

Darrandet på rösten hos en ung skådespelare som spelar en gammal man är ett artificiellt tecken. En åttioårig skådespelares darrande röst är däremot ett naturligt tecken såväl i livet som på scenen, då den skapats ofrivilligt.<sup>40</sup>

Eco menar att det är svårt att urskilja naturliga tecken ifrån artificiella inom teaterns ramverk och slutsatsen utifrån detta är, menar han, att i ”[t]he very moment the audience accepts the convention mise-en-scène, every element of that portion of the world that has been framed (put upon the platform) becomes significant”.<sup>41</sup> Med andra ord blir alla tecken inom föreställningens ’värld’, enligt Eco, artificiella tecken, även de naturliga.

Kowzans teckensystem tjänar som ett underlag för att strukturera upp analysen av föreställningen och fokusera dels på enskilda tecken men också på hur dessa tecken samverkar och skapar betydelse. Dessutom utgör teckengraderingen en möjlighet att analysera vidare betydelse av det som representeras på scenen. Det blir även aktuellt i

---

<sup>37</sup> Tadeuz Kowzan, ”I teater-tecknens universum” i *Teater 2. Tecken, språk, struktur*, red.: Ingvar Holm (Lund, 1981) s. 61.

<sup>38</sup> *Ibid.* s. 57.

<sup>39</sup> Umberto Eco, ”Semiotics of Theatrical Performance” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 21, No. 1, Theatre and Social Action Issue (Mar., 1977) s. 110.

<sup>40</sup> Kowzan s. 47.

<sup>41</sup> Eco s. 112.

föreställningsanalysen att återkomma till Ecos resonemang om naturliga/artificiella tecken eftersom detta har relevans för hur kön framställs i föreställningen.



### 3. Romanen *Låt den rätte komma in*

I analysen av Lindqvists roman används de grepp från narratologin som redogjorts för under rubrik 3.3. Analysen är uppdelad i följande rubriker: Betecknandets betydelse, Det 'ogjorda' subjektet, Korrigering och konsekvenser och Begriplighet och obegriplighet.

#### 3.1. Betecknandets betydelse

Inlemmandet av ett subjekt i könskategorierna 'han' och 'hon' har stor betydelse för den heterosexuella matrisens skapande av subjektet. Genom kategoriseringen går en människa vid födseln från ett 'det' till ett begripligt subjekt, en 'han' eller en 'hon'. Detta behov att könsbestämma en person till ettdera av dessa två tycks emana ”from the social organization of sexual reproduction through the construction of the clear and unequivocal identities and positions of sexed bodies with respect to each other”.<sup>42</sup> Beteckningens betydelse fortsätter sedan att återupprepas och konstitueras: ”The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm”.<sup>43</sup> I Lindqvists roman är betecknandet av karaktären Eli centralt och involverar såväl den pålitlige berättaren som fokalisering. Eli introduceras tidigt i romanen via intern fokalisering. Första gången det sker är i romanens prolog:

Ingen såg när de flyttade in. När polisen i december slutligen spårade åkaren som kört flyttlasset, hade han inte mycket att berätta. [...] Kom ihåg att det varit en man och hans dotter, söt tjej.<sup>44</sup>

Mannen och dottern avser karaktärerna Håkan och Eli. Den interna fokaliseringen sker via åkaren som upplever och betecknar Eli som en begriplig flicka. När karaktären Oskar träffar Eli första gången skildras upplevelsen enligt följande:

Någon stod där. [...] Det var ett barn. Ljuset var tillräckligt för att avgöra att det var en flicka han aldrig förut sett på gården.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Butler 1990 s. 110.

<sup>43</sup> Butler 1993 s. 8.

<sup>44</sup> John Ajvide Lindqvist, *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2008 [2004]) s. 8.

<sup>45</sup> *Ibid.* s. 35.

Även Oskars betecknande av Eli som en begriplig flicka sker via intern fokalisering. Enligt Margolins definition är upplevelsen subjektiv och Oskars betecknande av Eli präglas av karaktärens syn på kön. Flera undersökningar som analyserat frågan om kön utifrån intern fokalisering ställer frågan om vad hos Eli som gör att Oskar upplever 'henne' som flicka. Det anmärkningsvärda i Lindqvists text är dock snarare att flera faktorer antyder motsättningar mot Oskars upplevelse; 'Hennes' röst är inte så ljus som Oskar väntat sig, 'hennes' överkropp är utan antydning till bröst.<sup>46</sup> Även dessa observationer sker genom intern fokalisering och således upplever Oskar dessa som avvikande ifrån vad han förväntar sig. Namnet som Eli presenterar sig med bär också med sig en potentiell motsättning mot Oskars upplevelse av Eli som flicka eftersom det är ett könsneutralt namn och således kan bäras av såväl en pojke som en flicka.<sup>47</sup>

Den karaktär som i början av romanen står Eli närmast är Håkan. Han är en pedofil som lever tillsammans med Eli och mördar människor för att skaffa Eli det blod 'hon' behöver för att överleva. När fokalisering sker internt inifrån Håkan upplever han inte Eli som en begriplig flicka. Eli omfattas istället av Håkans tankar som "hans älskade".<sup>48</sup> Senare i romanen betecknar dock Håkan Eli, men då som en begriplig pojke. Det sker i en situation i romanen när han frammanar bilden av "sin älskade som en ängel. En *pojke*ängel".<sup>49</sup> Den interna fokaliseringen via åkaren, Oskar och Håkan skapar en ambivalens kring Elis begripliga könstillhörighet.

Denna ambivalens finns däremot inte på berättarnivån. Den implicite författaren skapar en norm för verket och för berättaren och där ingår hur karaktärer benämns. I Lindqvists roman benämns karaktärer med namn men också med personliga pronomen, 'han' och 'hon'. Det är knappast kontroversiellt, men det avgörande är att Eli aldrig betecknas av berättaren som 'hon'. Där extern fokalisering sker genom berättaren omnämns Eli länge med bara namn, inga pronomen. Så småningom sker ett skifte och berättaren börjar beteckna Eli som ömsom Eli och ömsom 'han'. Även Oskar övergår så småningom till att beteckna Eli som 'han'. Berättarens och Oskars övergång till beteckningen 'han' följer avslöjandet av Elis begripliga

---

<sup>46</sup> Lindqvist 2008 s. 35f.

<sup>47</sup> Statistiska centralbyråns websida, namnsök. Namnet Eli är något vanligare bland män än bland kvinnor i Sverige.

<sup>48</sup> Lindqvist 2008 s. 99. Att Håkan benämner Eli som sin älskade ser jag som ett narratologiskt grepp för att inte gå händelserna i förväg i boken eftersom avslöjandet av Elis könsidentitet är upplagd som en successivt avslöjad mystifikation. Håkan har dessutom en förhistoria som återberättas i analepser genom romanen och hans tidigare objekt för åtrå är uteslutande pojkar.

<sup>49</sup> Ibid. s. 116. Författarens kursivering.

könstillhörighet i romanens 'plot'. Beteckningen 'han' vinner auktoritet och beteckningen 'hon' visar sig vara felaktig. I och med att berättaren konsekvent undviker 'hon' (till skillnad från den interna fokaliseringen) blir berättarens förhållningssätt troget den implicite författarens norm (där Eli inte är en 'hon') och berättaren är således en pålitlig sådan. Avslöjandet av Elis begripliga könstillhörighet sker successivt i romanen och detta analyseras närmare under de följande rubrikerna. För att undvika förvirring och underlätta läsningen betecknas Eli även fortlöpande i denna uppsats som 'hon'.<sup>50</sup>

### 3.2. Det 'ogjorda' subjektet

Karaktären Eli gör aldrig anspråk i romanen på att vara en 'hon', istället riktar Eli frågan till Oskar om han skulle tycka om 'henne' om 'hon' *inte* var en flicka.<sup>51</sup> Ännu lite senare är Eli mer rakt på sak och säger sig inte vara någon flicka:

Oskar fnös till. "Vadå. Är du en *kille*, eller?"

"Nej. Nej."

"Vad är du för nåt då?"

"Ingenting. [...] Jag är ingenting. Inte barn. Inte gammal. Inte pojke. Inte flicka. Ingenting."<sup>52</sup>

Eli säger sig vara 'ingenting' och frånsäger sig (bland annat) könstillhörighet. Eli ger här ett uttryck för en syn på sig själv som ett 'ogjort' subjekt, ett subjekt som inte inlemmas i en norm.<sup>53</sup> Att Eli gör det är inte enbart kopplat till kön utan också till en central del i Lindqvists roman, nämligen det faktum att Eli är en vampyr.

Vampyrism har skildrats på olika sätt i litteraturen, men en vanlig beskrivning är att en vampyr är en död människa som går igen för att suga blod ur levande människor.<sup>54</sup> Vampyrismen i Lindqvists roman skiljer sig från denna beskrivning på flera punkter, bland

---

<sup>50</sup> Detta görs för att analysen rör sig akronologiskt och således ibland förhåller sig till delar av romanen där Eli ses som en begriplig flicka för att sedan behandla avsnitt där Eli ses som en begriplig pojke. Samma beteckning används på Eli i analysen av övrigt material.

<sup>51</sup> Lindqvist 2008 s. 113.

<sup>52</sup> Ibid. s. 153.

<sup>53</sup> Butler 2004 s. 3f.

<sup>54</sup> Denna föreställning är rotad i folktron, men förekommer även i några av de mest kända vampyrberättelserna, exempelvis Bram Stokers kanoniserade roman *Dracula* (1897). Vampyrvarandet, eller blivandet, är en av flera aspekter som samtida vampyrlitteratur förhåller sig till på flera olika sätt.

annat frågan om död behandlas annorlunda.<sup>55</sup> Eli beskriver själv vampyrismen som en sjukdom, men den involverar en transformation. Karaktären Virginia blir biten och smittad av Eli och hennes kropp förvandlas:

Det intressantaste, ur medicinsk synpunkt, är en ännu växande cysta i hjärtats sinusknuta, den cellklump som styr hjärtats sammandragningar. [...] En cancerliknande tillväxt av främmande celler fortskrider ohämmat. [...] Inuti Virginias hjärta håller en separat liten hjärna på att bildas.<sup>56</sup>

Förvandlingen involverar främmande inslag och vampyrerna i Lindqvists roman blir därmed delvis icke-mänskliga. Eli blir därmed ett 'ogjort' subjekt i förhållande till mänsklighet som norm. Detta går även att spåra hos Virginia som, efter att ha nått insikt om vad hon blivit, konstaterar för sig själv att "[h]on kunde ändå inte prata med någon. Ingen kunde prata med henne".<sup>57</sup> Eli försvarar dock sin mänsklighet inför Oskar genom att be honom se på 'henne' som en människa med en ovanlig sjukdom.<sup>58</sup> Eli försöker därmed omskapa villkoren för mänsklighet till att involvera även 'henne' genom att be Oskar vidga sin upplevelse av vad som är mänskligt; Eli har i och med sin vampyrism tagit ett kliv ifrån det mänskliga men strävar efter att bli återupptagen i det.

Även om vampyrismen är det som i första hand gör Eli till ett 'ogjort' subjekt finns det en stark koppling till kön. I Ann-Sofie Lönnngrens artikel "Förvandlingar" skriver hon om hur transformationen människa-djur skapar en avvikelse där djur utgör negationen till positionen människa.<sup>59</sup> I Lindqvists roman kan djur bytas ut mot vampyr som negation till mänsklighet. Lönnngren länkar djurblivande till förlust av könstillhörighet i sin artikel.<sup>60</sup> Denna koppling är stark i Lindqvists roman eftersom Elis förlust av mänsklighet vid det tillfälle då 'hon' blir gjord till vampyr hänger ihop med en förlust av könstillhörighet, Eli blir vid samma tillfälle också kastrerad; Eli blir 'ogjord' som subjekt i dubbel bemärkelse.

---

<sup>55</sup> Eli hävdar själv för Oskar att 'hon' inte är död (s. 240) och tidigare i romanen har det berättats att enda sättet att hindra en som blivit biten av en vampyr från att bli smittad och själv bli vampyr är att stänga av nervsystemet innan smittan når dit, något som sker genom att bryta nacken av offret (s. 73f).

<sup>56</sup> Lindqvist 2008 s. 283.

<sup>57</sup> Ibid. s. 287.

<sup>58</sup> Ibid. s. 248.

<sup>59</sup> Lönnngren s. 92.

<sup>60</sup> Ibid. s. 92.

### 3.3. Korrigering och konsekvenser

Innan det framkommer att Eli blivit kastrerad sker två viktiga händelser i romanen. Eli talar om för Oskar att 'hennes' riktiga namn är Elias. Oskar kommenterar det med orden: "Det är ju ett ... killnamn."<sup>61</sup> När Oskar senare får se Eli naken förväntar han sig också ett manligt kön och han kommenterar att Eli saknar snopp varvid Eli svarar att 'hon' haft en.<sup>62</sup> Oskars upplevelse av Eli naken skildras så här:

Mellan benen hade hon...ingenting. Ingen skåra, ingen penis. Bara en slät yta av skinn.<sup>63</sup>

Kristina Andersson ser detta parti i romanen som ett bevis på att Eli är könlös.<sup>64</sup> Det är en möjlig tolkning, men förklaringen till Elis avsaknad av könsorgan är alltså att det skurits bort i en stympning. Berättelsen om kastrationen delges Oskar på övernaturlig väg genom att Eli kysser honom och Oskar får tillgång till 'hennes' minnen av det som hänt.<sup>65</sup>

Kastrationen kan ses som en sorts spegling av den typ av könskorrigering som Butler ofta uppehåller sig kring.<sup>66</sup> De binära könskategorierna man och kvinna står för en kulturell begriplighet medan det som avviker står för det obegripliga. Det normativa skapar 'sanningar' som tvångsmässigt definierar begripligheten.<sup>67</sup> I den heterosexuella matrisen blir barn som föds med inget eller oklart kön ofta 'korrigerade' till antingen en begriplig man eller en begriplig kvinna. Eli blir i romanen 'korrigerad', men inte till begriplighet utan till obegriplighet; 'Hon' blir kastrerad och går från att uppfattas som en begriplig pojke till att bli ett 'ogjort' subjekt. Att 'hon' samtidigt blir gjord till vampyr förstärker utanförskapet, men Oskar har svårast att förhålla sig till Elis obegriplighet i fråga om kön:

---

<sup>61</sup> Lindqvist 2008 s. 256.

<sup>62</sup> Ibid. s. 306.

<sup>63</sup> Ibid. s. 305.

<sup>64</sup> Kristina Andersson, "Den okönade vampyren i John Ajvide Lindqvists alternativa skräckroman: Låt den rätte komma in", kandidatuppsats, litt. vet. (Högskolan Halmstad, VT 2008 ) s. 19

<sup>65</sup> Kastrationen avslöjas i två etapper i romanen (s. 241f och s. 309ff) och där avslöjas även att Eli blir biten av en man som är vampyr. Eli tänker tillbaka på denne man som "mannen med peruken" och konstaterar att han är/var cynisk och förstörd (s. 339).

<sup>66</sup> Detta är något som Butler bland annat tar upp i kapitlet "Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality", Butler 2004 s. 57-74.

<sup>67</sup> Butler 2004 s. 57.

*Var Eli en pojke? De hade ju... pussats och sovit i samma säng och... [...] Han [Oskar] tänkte. Tänkte hårt. Och han förstod inte. Att han på något sätt kunde acceptera att hon var vampyr, men att hon skulle vara kille, att det kunde vara... svårare.*<sup>68</sup>

Konsekvensen av att bli 'ogjord' som subjekt inom en normativt reglerande ram är något Butler emellanåt tar upp och hon menar att överlevnaden för dessa subjekt består i att skapa en värld där de kan leva "without the pervasive sense of their own unreality, which can lead to suicide or a suicidal life".<sup>69</sup> Det suicidala är återkommande för vampyrerna i Lindqvists roman. En vampyr talar om för Eli att de (vampyrerna) är få för att "dom flesta tar livet av sig, förstås".<sup>70</sup> Virginia som blir vampyr i romanen begår självmord.<sup>71</sup> Eli funderar på att begå självmord.<sup>72</sup> En del i problematiken att leva som vampyr i romanen är att överlevnaden sker på bekostnad av människors liv vilket placerar dem utanför grupper av subjekt som med rätta gör anspråk på berättigande.<sup>73</sup> Att Eli dödar sina offer efter att ha attackerat dem beror dock på att 'hon' inte vill sprida smittan vidare, men dödandet gör likafullt att Eli lever på bekostnad av andra.<sup>74</sup> Samtidigt försöker Eli hitta andra vägar genom att exempelvis betala för blod.<sup>75</sup>

#### 3.4. Begriplighet och obegriplighet

Elis könstillhörighet förändras i Lindqvists roman. Eli introduceras genom Oskar som en begriplig flicka men det visar sig sedan att 'hon' varit en begriplig pojke som sedan gjorts 'ogjord' som subjekt genom att bli kastrerad och gjord till vampyr. I och med denna utveckling pendlar Elis handlingar mellan att framstå som begripliga och obegripliga i förhållande till Elis begripliga könstillhörighet (som den framstår just då). Varför Oskar upplever Eli som flicka är svårt att säga, det utgår ifrån karaktärens syn på kön. Linda Adamsson och Annika Lindgren menar att Oskar fantiserar om att besitta stereotyp

---

<sup>68</sup> Lindqvist 2008 s. 271.

<sup>69</sup> Butler 2004 s. 219.

<sup>70</sup> Lindqvist 2008 s. 339.

<sup>71</sup> Ibid. s. 360.

<sup>72</sup> Ibid. s. 341.

<sup>73</sup> Butler 2004 s. 224 f. Butler fördömer grupper som återoppar rättigheter grundade på förtryck eftersom dessa grupper (exempelvis nazister och fascister) stänger ute andra ur sin norm istället för att vidga normen till att omfatta fler.

<sup>74</sup> Lindqvist 2008 s. 69f. Att Virginia blir smittad beror på att Elis attack blir avbruten.

<sup>75</sup> Ibid. s. 322-328.

maskulina egenskaper.<sup>76</sup> Oskar identifierar sig med maskulina hjältar som Robin Hood och Spindelmannen.<sup>77</sup> Oskar leker att han mördar sina plågoandar och hänger sig därmed åt våld som ofta betraktats som stereotypt maskulint.<sup>78</sup> Det finns indikationer på att Oskar försöker leva upp till en stereotyp maskulinitet, men frågan är om hans syn på feminitet präglas av samma syn? Kristina Andersson pekar i sin uppsats på att Eli har en rosa tröja på sig vid första mötet med Oskar, något som ”enligt normen anses vara typiskt kvinnligt”.<sup>79</sup> Intressant nog funderar Oskar inte kring tröjan som markör för kön: ”Hon hade ingen mössa och ingen jacka. Bara en tunn rosa tröja fast det var kallt”.<sup>80</sup> Med tanke på att det är vinter i romanen när detta sker blir tröjan snarare märklig i största allmänhet.

Att Oskar betecknar Eli som en begriplig flicka gör dock att de handlingar Eli utför som inte harmoniserar med Oskars upplevelse blir framträdande. Som nämnts uppmärksammar Oskar ofta drag hos Eli som avviker från hans egen upplevelse av Elis könstillhörighet. När han tror att ’hon’ är en flicka noterar han ’hennes’ avsaknad av bröst och att ’hennes’ röst är mörkare än väntat. Denna avvikelse ifrån det väntade gäller även annat än könstillhörighet, exempelvis ålder; Oskar tycker att Eli pratar konstigt, som en vuxen.<sup>81</sup> Oskar tycker att Eli ser konstig ut, ”[s]om en sån där klippdocka på barnsidorna i Hemmets Journal”.<sup>82</sup> Eli beskrivs (genom Oskar) som en ”seriefigur” med mjukslipade drag: ”Huden, linjerna var som en smörkniv man slipat på i veckor med det finaste sandpapperet tills träet är som silke.”<sup>83</sup> Oskars reflektioner avviker ifrån begriplighet, inte bara i förhållande till kön utan i förhållande till det mänskliga.

Elis handlingar fortsätter att avvika ifrån det begripliga även efter att det avslöjats att ’hon’ heter Elias och har varit en begriplig pojke som blivit kastrerad. Eli tar då på sig en av Oskars mammas klänningar, något som förvånar Oskar:

Oskar tog sats för att säga, men hejdade sig när han såg att Eli hade på sig en klänning. [...]

”Är det okej? Jag tog den som såg mest sliten ut”

”Det är ju –”

---

<sup>76</sup> Linda Adamsson & Annika Lindgren, ”Ordning och reda i genusordningen? En analys av fyra skönlitterära böcker”, examensarbete, lärarutbildningen (Södertörns högskola, HT 2008) s. 48.

<sup>77</sup> Lindqvist 2008 s. 17.

<sup>78</sup> Ibid. s. 24f.

<sup>79</sup> Andersson s. 17.

<sup>80</sup> Lindqvist 2008 s. 36.

<sup>81</sup> Ibid. s. 53. I och med att Eli är en vampyr är hennes ålder avsevärt mycket högre än den ger sken av att vara, Eli har fastnat i en tolvåringars kropp.

<sup>82</sup> Ibid. s. 36.

<sup>83</sup> Ibid. s. 63f.

”Jag lämnar tillbaka den, sen.”

”Ja. Ja, ja.”<sup>84</sup>

Vad Oskar tänker säga framgår inte, men klänningen framstår som obegriplig för honom, han tycker att Eli ”såg ut som ett barn som olovandes lånat sin mammas kläder”.<sup>85</sup> Att Oskar ser Eli som en ’han’ gör klänningen obegriplig eftersom det är ett kulturellt sett feminint kodat klädesplagg. Hade Eli haft den på sig tidigare (då Oskar såg på Eli som ’hon’) hade klänningen möjligen inte framstått som avvikande. Eli (iförd klänning) träffar dock en annan karaktär (Jimmy) och framstår inte som obegriplig för honom eftersom han ser Eli som en begriplig flicka.<sup>86</sup> Den uppdelning mellan kön och genus (som Butler kritiserar) skapar begriplighet och obegriplighet; När Eli ses som ’hon’ framstår klänningen som koherent och därmed begriplig, när Eli ses som ’han’ blir handlingen att bära klänning obegriplig. Det är lockande att tolka Elis bärande av klänningen som ett exempel på dragshow, en instans som Butler menar kan fungera ifrågasättande av den heterosexuella matrisens köns kategorisering genom att skapa dissonans mellan anatomiskt kön, genusidentitet och genusagerande.<sup>87</sup> Det är dock knappast en fråga om någon sådan typ av ’performance’ i detta fall eftersom Eli inte medvetet ’föreställer’ utan snarare förefaller omedveten om det obegripliga i situationen.

---

<sup>84</sup> Ibid. s. 313.

<sup>85</sup> Ibid. s. 314.

<sup>86</sup> Lindqvist 2008 s. 323.

<sup>87</sup> Butler 1990 s. 137. Drag parodierar föreställningen om en ursprunglig könsidentitet och genom att imitera genushandlingar avslöjas det imitativa i genusstrukturen.



#### 4. Adaptionen *Låt den rätte komma in*

I analysen av Hulcrantz Hanssons drama/föreställning används de verktyg från semiotiken som redogörs för under rubrik 2.4. Först följer en analys av dramat (rubrik 4.1 – 4.1.2) och därefter en analys av föreställningen (rubrik 4.2 – 4.2.6). Vid en analys av ett drama föreligger frågan om hur viktig relationen är mellan drama och föreställning. Sven Åke Heed menar att ett drama alltid är ett öppet eller ofullbordat konstverk och kräver en spatialisering för att förverkligas och konkretiseras.<sup>88</sup> Heeds utgångspunkt är emellertid inte oemotsagd, dramat kan analyseras i förhållande till en iscensättning men också som en enhet i sig.<sup>89</sup> Perspektivet på dramat i denna analys är i förhållande till föreställningen och därmed sällar sig analysen till en tradition som företräds av bland andra Roland Weidle som menar att "the playtext has to be understood as the playwright's instruction of how to present or envision things on the stage".<sup>90</sup> I och med att Hulcrantz Hansson adapterat romanen till dramat och även stod för föreställningens regi blir den utgångspunkten relevant här.

##### 4.1. Dramat *Låt den rätte komma in*

I dramats didaskalier finns en tänkt mottagare tydligt definierad i texten, framför allt där Hulcrantz Hansson skriver:

EROTISKT LADDAD SCEN DÄR VI BERÄTTAR BÅDE DERAS DRAGNING TILL VARANDRA  
OCH HENNES DÖDLIGA FARLIGHET.<sup>91</sup>

'Vi' förefaller vara ensemble och produktionsteam, de som tillsammans skapar föreställningen utifrån dramat. I ensemble/produktionsteam ingår Hulcrantz Hansson själv vilket innebär att han formulerat intentioner i dramat som sedan ligger till grund för hans iscensättning.

Hulcrantz Hansson dramatisering ligger nära Lindqvists roman på flera sätt. Scenföljden följer romanens struktur, det vill säga dramats scener följer i samma ordning som de

---

<sup>88</sup> Sven Åke Heed, *Teaterns tecken* (Lund, 2002) s. 25.

<sup>89</sup> För ett övergripande resonemang om olika perspektiv vid dramaanalys, se Jaqueline Martin & Willmar Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* (Stockholm, 1995) s. 19-25.

<sup>90</sup> Roland Weidle, "Organizing the Perspectives" i *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, red., Peter Hühn, Wolf Schmid & Jörg Schönert (Berlin/New York, 2009) s. 227.

<sup>91</sup> Jakob Hulcrantz Hansson, *Låt den rätte komma in*, dramatisering (Uppsala stadsteater, 2011) s. 21.

situationer de är baserade på gör i romanen. Dramats repliker är ofta snarlika eller identiska med romanens dialog. Ett stort antal personer ur romanen är dock borta i dramat, fokus ligger på Oskar, Eli och Håkan. Exempelvis är karaktären Virginia frånvarande i dramat/föreställningen. Min analys av dramat har följande rubriker: Betecknandets betydelse och Adapterade situationer.

#### 4.1.1. Betecknandets betydelse

Betecknandet av Eli är en central aspekt även i dramat. I dramats prolog finns följande didaskalier:

ELI GÅR ÖVER SCENEN, KLÄDD I VITT. INGEN UR BERÄTTARKOLLEKTIVET SER HENNE. DET ÄR NÅGOT VILT OCH VACKERT ÖVER HENNE. [...] ANDROGYNEN, SYMBOLEN FÖR ATT ALLA MOTSATSER ÄR FÖRENLIGA.<sup>92</sup>

Eli betecknas som 'henne' och sedan som androgyn, tvekönad. Begreppet androgyn förekommer dock endast en gång och föregås och efterföljs av 'hon' och 'henne' i samtliga didaskalier. I dramats slutscen återfinns följande rad:

ELI HAR STANNAT FRAMME VID PUBLIKEN. OSKAR KOMMER FRAM TILL HENNE.<sup>93</sup>

Didaskalierna bidrar till att formulera dramats intentioner och i det här fallet är det extra betydelsefullt eftersom dramatiker och regissör är samma person. Betecknandet av Eli förekommer dessutom i dramats dialog. I scen 16 i dramat befinner sig Håkan ensam i sin och Elis lägenhet och han pratar för sig själv:

*Hon* är inget barn. *Hon* är äldre än jag. Behöver inte känna skuld för min lust. [...] Igår kväll läste *hon* in sig igen.<sup>94</sup>

Att det är just Håkan som betecknar Eli som 'hon' är intressant eftersom han i dramat (liksom i romanen) lever och bor tillsammans med Eli och åminstone inledningsvis är den som står 'henne' närmast. Beträffande Oskar dröjer det i föreställningen innan det framkommer att han

---

<sup>92</sup> Hultcrantz Hansson s. 2.

<sup>93</sup> Ibid. s. 57.

<sup>94</sup> Ibid. s. 30. Författarens kursivering.

upplever Eli som flicka. I scen 18 frågar han chans på Eli eller undrar om 'hon' redan har en kille. Eli svarar:

ELI: Nej, men... Oskar, jag kan inte... Jag är ingen flicka.

OSKAR: Vadå. Är du en kille, eller?

ELI: Nej. Nej. Jag är... ingenting.

OSKAR: Vadå ingenting?

ELI: Jag är ingenting. Inte barn. Inte gammal. Inte pojke. Inte flicka. Ingenting.<sup>95</sup>

Dialogen pekar på att Oskar möjligen upplevt Eli som flicka innan eftersom han ifrågasätter 'hennes' konstaterande att hon inte är en flicka. Detta replikskifte är tämligen ordagrant adapterat från romanen. I scen 20 säger Oskar: "Hur vet man att man älskar nån? När man liksom inte kan vara utan nån? [...] Om det är två killar då?"<sup>96</sup> Att Oskar ställer sig den frågan styrker att han tidigare upplevt Eli som en flicka.

#### 4.1.2. Adapterade situationer

Ovan citerade replikskifte från scen 18 följs senare i samma scen av följande dialog:

ELI: Om jag inte var en flicka... skulle du tycka om mig ändå?

OSKAR: Hur då?

ELI: Bara det. Skulle du tycka om mig även om jag inte var en flicka?<sup>97</sup>

Båda dessa replikskiften i scen 18 i dramat förekommer i romanen, men i omvänd ordning. Detta är ett undantag, i övrigt följer dramat romanens struktur. Flera av de delar som i romanen är centrala för hur kön framställs beträffande Eli är adapterade till dramat. I scen 26 avslöjar Eli att 'hon' heter Elias och Oskar svarar att "[d]et är ju... ett killnamn."<sup>98</sup> När Oskar får se Eli naken (scen 28) kommenterar han att 'hon' saknar snopp och Eli replikerar att 'hon' haft en.<sup>99</sup> I scen 29 följer kastrationen.<sup>100</sup> I scen 30 överväger Eli självmord. Samtliga dessa

---

<sup>95</sup> Hulterantz Hansson s. 34.

<sup>96</sup> Ibid. s. 37.

<sup>97</sup> Ibid. s. 35.

<sup>98</sup> Ibid. s. 44.

<sup>99</sup> Ibid. s. 48.

<sup>100</sup> Ibid. s. 51. Att dialog tillskrivs en "Berättare" i dramat är ofta förekommande, bland annat dramats prolog tillskrivs en "Berättare".

scener analyseras närmare i föreställningsanalysen. I analysen av föreställningen behålls dramats scenindelning som ett sätt att klargöra var i kronologin analysen rör sig. Föreställningen spelades i två akter och den första akten omfattar scen 1-17, den andra scen 18-33 samt en epilög.

#### 4.2. Föreställningen *Låt den rätte komma in*

I och med iscensättningen av dramat blir Hultcrantz Hanssons adaption transmedial och berättelsen visualiseras. Det innebär också att berättandet skiftar teckensystem och i analysen av föreställningen används Kowzans semiotik som redogjorts för under rubrik 3.4. Kowzan betonar att ett teckens värde är beroende av dess semiologiska sammanhang vilket innebär att tecken samverkar och får betydelse i denna samverkan.<sup>101</sup> Roland Barthes bygger i sin essä ”Diderot, Brecht, Eisenstein” vidare på Denis Diderots resonemang om hur scensituationen fungerar och menar att scensituationen utifrån det blir ”intellectual, it has something to say [...] but it also says that it knows how this must be done”.<sup>102</sup> Tecken samordnas i scensituationen och verkar tillsammans för att fokusera berättandet och skapa en enhet.<sup>103</sup> I och med det fokuseras också berättandet och därmed blir det relevant att nämna något om föreställningens läsart. I Uppsala stadsteaters produktbeskrivning för uppsättningen *Låt den rätte komma in* går teman som ’skräck’, ’mod’ och ’vänskap’ igen i såväl regissörens som teaterchefens beskrivning.<sup>104</sup> Uppsättningens dramaturg menar att uppsättningens mål är att ”ge romanens atmosfär av skräck en scenisk motsvarighet”.<sup>105</sup> Dokumentet är internt och inte tillgängligt för föreställningens publik, men i programbladet tackas skräckkonsult Rikard Lekander.<sup>106</sup> Skräck som ett övergripande tema för föreställningen framhävs i föreställningen med teckensystem som scenografi och ljus. Scenbilden är mörkt gråmelerad och fondväggen kläs av trädgrenar. Kristian Ekenberg kallar i sin recension av föreställningen scenografin för

---

<sup>101</sup> Kowzan, s. 52.

<sup>102</sup> Roland Barthes, ”Diderot, Brecht, Eisenstein” i *Image. Music. Text*, övers., Stephen Heath (New York, 1997 [1977]) s. 70.

<sup>103</sup> Ibid. s. 71.

<sup>104</sup> Utdrag ur Produktbeskrivning Uppsala stadsteater: *Låt den rätte komma in* (2011) Regissören beskriver uppsättningen som en ”mörk och skrämmande föreställning” och en berättelse om ”en rädd och ensam pojke som finner modet att bryta mot ett våldsamt och grymt samhälles snäva gränser. Vinsten är kärlek och vänskap.” Teaterchefen Linus Tunström beskriver visionen att ”med alla medel skrämma publiken. Att berätta en gripande historia om kärlek och mod.”

<sup>105</sup> Marie Persson Hedenius, ”Verkspresentation” i utdrag ur Produktbeskrivning Uppsala stadsteater: *Låt den rätte komma in* (opaginerad).

<sup>106</sup> Programblad, *Låt den rätte komma in* (Uppsala stadsteater, 2011) s. 3 (opaginerad)

en ”skräckbunker”.<sup>107</sup> John Sjögren beskriver scenografin som ”spöklikt smutsgrå väggar på vilka de döda klängväxterna förgrenar sig likt skrupna och uttorkade artärer”.<sup>108</sup> I mitten av fondväggen och scenens högra och vänstra sida finns fönster. Nedanför fönstret i fondväggen står en fyrkantig låda i samma färgskala som fond och scenväggar, den påminner om en sarkofag.<sup>109</sup> Till vänster står en avlång låda och på scenens högra sida finns en avlång alkov i väggen. Ljuset i föreställningens inledning är blått och kallt, ett ljus som ofta återkommer i föreställningen. Även rött ljus är återkommande.

Fokus i analysen av föreställningen ligger på det performativa hos karaktären Eli. Eli gestaltas av en skådespelare, Bahar Pars, och det är Pars handlingar som åskådliggör Elis performativitet. I och med detta blir det nödvändigt att i analysen framhålla såväl skådespelaren som karaktären. Detta sker med benämningen skådespelaren/karaktären (Pars/Eli) där så är relevant.

En hel del dialog från dramat är struken i föreställningen, men det mesta av Elis dialog finns kvar. Emellanåt citeras repliker från föreställningen men notas till dramat i de fall där replikerna är identiska med dramats dialog. Där så inte är fallet citeras föreställningens repliker utan att notas. Analysen av föreställningen är uppdelad i följande rubriker: Naturliga eller artificiella tecken?, Visualiseringen av Eli, Betecknandets betydelse, Det ’ogjorda’ subjektet, Korrigering samt Begriplighet och obegriplighet.

#### 4.2.1. Naturliga eller artificiella tecken?

Innan analysen av föreställningen vill jag återknyta till begreppen naturliga och artificiella tecken eftersom de har betydelse för tolkningen av föreställningen. Karaktären Eli spelas av en kvinna, Bahar Pars, och frågan är om valet av kvinnlig skådespelare ska tolkas som ett naturligt eller ett artificiellt tecken? Det är en frågeställning som även uppstår kring karaktären Oskar som i föreställningen spelas av Elisabeth Wernesjö. Umberto Eco argumenterar för sin åsikt att det inte finns några naturliga tecken i en föreställning genom att peka på svårigheten att skilja ett naturligt tecken från ett artificiellt sådant: ”What is a Chinese pot upon a table in a set design? A natural object? An artificial device? Is it representing

---

<sup>107</sup> Kristian Ekenberg, ”Blodisande bra vamyrateater” i *Arbetarebladet* (2011-03-18)

<sup>108</sup> John Sjögren, ”Skräcken som en mörk hunger” i *Uppsala Nya Tidning* (2011-03-18)

<sup>109</sup> Ingegerd Waaranperä beskriver lådan som ”sarkofagliknande” i sin recension ”Låt den rätte komma in” på Uppsala Stadsteater, Ettan” i *Dagens Nyheter* (2011-03-18)

something else?”<sup>110</sup> Eco's slutsats är en smula dogmatisk, tecken på scenen kan i åskådarens upplevelse ses som både naturliga och artificiella men det finns ingen tydlig gräns. Utifrån det blir skådespelarna Pars och Wernesjös könstillhörighet möjliga artificiella tecken som omfattas av föreställningen och då uppstår en rad möjliga tolkningar. Denna uppsats fokuserar inte på karaktären Oskar, men det kan ändå vara värt att nämna att exempelvis David Harrison menar att Oskar i Lindqvists roman har en ”overtly feminine persona” på grund av att han är känslig och fysiskt svag.<sup>111</sup> Linda Adamsson och Annika Lindgren menar att Oskars sårbarhet och passivitet gentemot sina mobbare gör honom ’stereotyp feminin’ och att han, som nämnts, fantiserar om att besitta ’stereotyp maskulina’ egenskaper.<sup>112</sup> Med Wernesjö i rollen som Oskar kan sådana sidor hos karaktären synliggöras.<sup>113</sup> Oavsett detta skapar valet av kvinnliga skådespelare i rollerna som Oskar och Eli ett semiologiskt sammanhang där skådespelarnas könstillhörighet antingen förhåller sig koherent eller inkoherent till rollernas könstillhörighet. I fallet med Oskar blir förhållandet inkoherent men hur blir förhållandet mellan Pars och Eli? Svaret är beroende av om Eli i föreställningen är att betrakta som en ’hon’ eller en ’han’. För att utreda detta fokuseras i nästa avsnitt på frågan om hur Eli visualiseras på scenen.

#### 4.2.2. Visualiseringen av Eli

När Eli visualiseras ses ’hon’ direkt av publiken och inte, som i romanen, genom andra karaktärer. Första mötet med Eli i föreställningen är emellertid inte visuellt utan auditivt, Pars/Elis röst hörs. Ord och ton som tecken föregår visualiseringen av det Kowzan kallar röstens ”naturliga källa”, det talande subjektet.<sup>114</sup> Rösten befinner sig i ett högre register vilket talar för att det är en kvinnlig röst som hörs och den skapar en uppfattning om karaktären Eli som visualiseras första gången i scen 7. I denna scen är scenrummet dunkelt och kallt belyst och Wernesjö/Oskar står i förgrunden riktad ut mot publiken medan en scenvägg glider över

---

<sup>110</sup> Eco s. 112.

<sup>111</sup> David Harrison, ”The ’Ungendered’ form i Lewis’ *The Monk* and Lindqvists *Let the Right One In*” i *Leading Undergraduate Works in English Studies, volume 2* (2009-2010) s. 113. Jag ifrågasätter starkt Harrisons slutsatser eftersom de konstituerar stereotyper genom att klargöra att femininitet innehåller vissa självklara element. Istället har vissa element tillskrivits femininitet utifrån den heterosexuella matrisens ram.

<sup>112</sup> Adamsson & Lindgren s. 48.

<sup>113</sup> En sådan slutsats är emellertid mycket problematisk eftersom den konstituerar den syn på kön/genus som Butler kritiserar. Att Wernesjö är kvinna innebär inte att hennes genus nödvändigtvis är feminint. Därmed blir valet av kvinnlig skådespelare i en manlig roll ingenting som per se gör Oskar feminin.

<sup>114</sup> Kowzan s. 49.

scenen för att avslöja Pars/Eli stående bakom, belyst bakifrån av blått ljus. Pars/Eli har på sig en lång vit särk som är snörd i midjan av ett smalt skärp. Det ger kostymen karaktär av klänning, ett feminint kodat plagg. Graderar man detta tecken enligt Kowzans system denoterar kostymen i första hand sig själv och tecknets första grad blir därmed klänning (eller klänningsliknande). En rimlig konnotation av klänning är femininitet (eller kvinna) vilket blir en möjlig andra grad av tecknet. Butler menar att handlingar som utförs skapar betydelser som sedan konstitueras genom upprepning och klädesplagget klänning har genom historien burits av kvinnor och därmed kommit att associeras med femininitet. I och med att Pars/Eli har på sig en klänning i scenen där 'hon' först visualiseras skapas därför uppfattningen att Eli är en begriplig flicka. Kostymen som tecken samverkar dessutom med röst (ord/ton) och Pars könstillhörighet (som framhävs av skådespelarens namn, rösten som tecken) och dessutom samverkar med kostymen. Alla dessa tecken pekar åt samma håll: Eli är en begriplig flicka.

Det finns dock tecken i denna scen som inte konnoterar begriplig femininitet, exempelvis är Pars/Elis rörelser intressanta; Pars/Eli rör sig stramt, rörelserna är tunga och stela. Kontrasterande mot detta är plötsliga utfall som Pars/Eli gör då energin är starkare och rörelserna blir snabba och explosiva. Det sker oftast i utfall mot Wernesjö/Oskar och kontrasten mellan de återhållna rörelserna och de explosiva utfallen skapar en dynamik kring Eli som får Eli att framstå som oförutsägbart och därmed hotfull; Pars/Elis rörelser är stundtals så små att en plötslig vridning på huvudet blir oerhört tydlig. Hotfullheten skapas i samverkan med Wernesjö/Oskars rörelser som präglas av försiktighet gentemot Pars/Eli.

Pars/Elis rörelser är intressanta eftersom de manövrerar undan från såväl begriplig femininitet som begriplig maskulinitet. Deras semantiska betydelse går dock bortanför kön, de bidrar till att skapa en obegriplighet kring Eli som snarare gör karaktären omänsklig. Det omänskliga hos Eli accentueras också av andra tecken: hotfullt underliggande musik och ljus. När Pars/Eli först blir synlig är karaktären, som nämnts, belyst bakifrån och syns således i motljus. Därmed syns inte Pars/Elis ansikte. Wernesjö/Oskar vänder sig långsamt om och i samma ögonblick som Oskar 'ser' Eli tonas ljuset upp och Pars/Elis ansikte blir synligt. Dessa tecken tillsammans (rörelser, musik, ljus) framhäver det skrämmande och hotfulla hos Eli. Eli blir en representant för något obekant och oförutsägbart som Oskar förhåller sig avvaktande och försiktigt emot. Elis icke-mänsklighet antyds således i scen 7 men framkommer tydligt i scen 13 där Eli låtsas vara skadad men sedan visar prov på en vuxen människas styrka när 'hon' drar ner karaktären Jocke (i föreställningen spelad av David Rangborg) under en bro

(lådan på scenens vänstra sida) och sedan vrider nacken av honom, något som illustreras med en ljudeffekt av ett krasande ljud.<sup>115</sup>

Föreställningen *Låt den rätte komma in* arbetar med en rad olika teckensystem för att skapa obegriplighet kring Eli men denna obegriplighet involverar inte könstillhörighet. Eli introduceras som en begriplig flicka som uppträder på ett oförutsägbart och hotfullt sätt. Introducerandet av Eli som en begriplig flicka får även stöd från andra faktorer och där spelar återigen betecknandet stor roll, något som behandlas under nästa rubrik.

#### 4.2.3. Betecknandets betydelse

I dramat betecknas Eli som 'hon' första gången i scen 16, men i föreställningen görs det redan i scen 13. Eli utger sig i denna scen för att vara skadad och lurar karaktären Jocke att hjälpa henne varvid han dödas. Rangborg/Jocke säger "men lilla gumman", en replik som inte återfinns i dramat. Betydelsen av detta ska dock inte överdrivas eftersom repliken inte förekommer i samtliga tre dokumentationer av föreställningen som studerats utan i en av dem.<sup>116</sup>

I scen 16 i föreställningen betecknas Eli som 'hon' och det är karaktären Håkan (spelad av Robin Keller) som står för det (se s. 23). Efter att Keller/Håkan betecknat Eli som 'hon' utspelas en händelse som har stor betydelse i sammanhanget: Eli visar sig naken för Håkan. Pars/Eli är iförd en morgonrock och ställer sig med sidan mot publiken och öppnar morgonrocken för Keller/Håkan. Innan har det angetts att Eli duschar och 'hon' är därmed underförstått naken under morgonrocken. Scenen återiges i dramat på följande sätt:

ELI ÖPPNAR MORGONROCKEN. HÅKAN SVÄLJER SALIV SOM RINNER TILL.<sup>117</sup>

I föreställningen skildras Kellers/Håkans reaktion inför Elis nakna kropp genom att han står rak och stilla och tittar intensivt på Pars/Eli. Keller arbetar i denna scen med finstilt mimik; ögonen vidgar sig, munnen öppnas. Håkans reaktion framställs som en intensiv åtrå, något som framstår som en kongenial tolkning av dramats scenanvisning som citerats ovan.

---

<sup>115</sup> Att karaktären Jocke fått nacken bruten kommenteras dessutom av karaktären Håkan som i scenen efter avlägsnar liket och gömmer det. Detta är en scen som inte återfinns i dramat men i föreställningen.

<sup>116</sup> Huruvida det är den enda dokumentationen som utgör en avvikelse från övriga eller om det istället är de två andra som utgör avvikelser är omöjligt att säga något om.

<sup>117</sup> Hultcrantz Hansson s. 30.



Betecknandet av Eli som 'hon' föregår denna scen och det gör den extra intressant. När Håkan ser Elis kropp uttrycker Keller/Håkan ingenting som talar emot att det han ser harmoniserar med hans betecknande av Eli. Tecknen (ord/ton, mimik) talar därmed för en och samma sak: Eli är en begriplig flicka. Denna framställning av Eli har tidigare framhävts genom exempelvis kostym och röst och nu blir den också förankrad på ett anatomiskt plan eftersom Håkan betecknar Eli som 'hon' och reagerar inför 'hennes' kropp som om den svarar mot beteckningen. Håkans betecknande blir därmed betydelsefullt i förhållande till publiken, de som uppfattat Eli visuellt som en flicka får det bekräftat och de som, av någon anledning, uppfattat Eli som en pojke får det vederlagt.

#### 4.2.4. **Det 'ogjorda' subjekt**

Att Eli framställs som oförutsägbar och hotfull gör 'henne' obegriplig som subjekt redan i scen 7 där Eli och Oskar första gången möts och i scen 12 framhävs detta ännu tydligare. Wernesjö/Oskar sitter på lådan på scenens vänstra sida. Pars/Eli rör sig långsamt i en cirkelrörelse runt Wernesjö/Oskar och stannar bakom honom. Sedan rör sig Pars/Eli långsamt mot Wernesjö/Oskar samtidigt som Pars/Eli frågar om Wernesjö/Oskar vill ge 'henne' en present. Pars/Eli lutar sig mot Oskars hals, men Wernesjö/Oskar vrider på huvudet vilket leder till att de delar en puss, något som bryter spänningen som uppstått. Att Pars/Eli närmar sig Wernesjö/Oskar hotfullt bakifrån med sikte på hans hals antyder skälet till Elis 'obegriplighet', nämligen 'hennes' vampyrism.<sup>118</sup> Därmed framstår Eli som obegriplig i och med att 'hon' avviker från mänsklighet, men detta involverar inte någon förlust av könstillhörighet. Eli fortsätter att tämligen oproblematiskt skildras som en begriplig flicka genom hela föreställningens första akt.

Andra akten inleds med scen 18 där två viktiga replikskiften förekommer: Eli betecknar sig själv som 'ingenting' och frånsäger sig köns kategoriering (se s. 24). Att Eli, med Butlers terminologi, betecknar sig som ett 'ogjort' subjekt får i föreställningen en delvis annan betydelse än i romanen. Elis avvikelse från det mänskliga har framhävts i föreställningens första akt, men att Eli avviker ifrån en normativ köns kategorisering har snarare motsagts. De normativa kriterier som skapar begriplighet har i föreställningen varit starkt koncentrerade till

---

<sup>118</sup> En ofta förekommande föreställning i vampyrlitteratur är att vampyrerna biter sina offer i halsen och därifrån suger deras blod.

motsättningen mänsklighet-vampyrism. Den koppling Ann-Sofie Lönngren gör mellan djurblevande och förlust av könstillhörighet framhävs inte i föreställningen.

I andra akten radas indikatorer upp som pekar på att Elis könstillhörighet inte alls är självklar; Eli avsäger sig kategorierna 'flicka' och 'pojke', Eli frågar om Oskar skulle tycka om 'henne' även om 'hon' inte var en flicka. Oskar förefaller acceptera dessa nya uppgifter, i scen 20 pratar Wernesjö/Oskar för sig själv om sina känslor för Eli och efter detta följer repliken:

OSKAR: Om det är två killar då?<sup>119</sup>

Wernesjö/Oskar ställer frågan och stannar sedan upp och blir stående. Något svar ges emellertid inte för scenen fortsätter med att två av Oskars mobbare gör entré.

Eli som 'ogjord' subjekt kvarstår i föreställningen i och med att Elis vampyrism framhävs som negation till mänsklighet. Konsekvenserna av att bli 'ogjord' som subjekt har berörts tidigare (s. 18) och det suicidala subjektet återfinns även i föreställningen. I scen 8 finns en dialog mellan Håkan och Eli:

ELI: Jag dör.

HÅKAN: Dö då.

ELI: Menar du det?<sup>120</sup>

Pars/Eli säger den sista repliken med en ton av hoppfullhet som om Eli ville dö och genom repliken ber om Håkans tillåtelse till det. Det suicidala återkommer också senare i föreställningen när Eli riktar spetsen på att avbrutet kvastskäft mot sitt hjärta. Det föregås av en monolog där följande replik finns:

ELI: Varför är vi så få? Jamen för att de flesta tar livet av sig förstås. Det är ju där den sitter, eller hur?  
Smittan...<sup>121</sup>

Vampyrismen ses som en smitta i dramat/föreställningen, men däremot är de replikskiften i romanen där Eli försvarar sin mänsklighet frånvarande. Möjligheten att inlemma vampyrism i

---

<sup>119</sup> Hultcrantz Hansson s. 37.

<sup>120</sup> Ibid. s. 13.

<sup>121</sup> Ibid. s. 53.

mänsklighet är därmed frånvarande i dramat/föreställningen och det suicidala blir ett av få andra alternativ. Eli i dramat/föreställningen tycker att det är tråkigt att behöva döda människor, men 'hon' söker inga alternativa vägar (annat än att låta Håkan sköta dödandet, något som inte förändrar något i sak). Det som återstår för Eli i dramat/föreställningen är således att fortsätta mörda (för att överleva själv) eller begå självmord.

#### 4.2.5. Korrigering

I scen 26 sitter Pars/Eli och Wernesjö/Oskar i alkoven på scenens högra sida och Eli Pars/Eli säger lågmält att 'hon' (Eli) heter Elias och Wernesjö/Oskar reagerar med en avståndstagande gestik och skepsis i tonen när han kommenterar att det är ett killnamn. Denna reaktion blir naturlig i föreställningen eftersom Eli framställs som en begriplig flicka.

I scen 28 besöker Eli Oskar och medan Eli duschar (Pars befinner sig då utanför scenen och ljud av rinnande vatten hörs) uttrycker Wernesjö/Oskar insikten om att Eli är vampyr: "Det är sant. Hon är... han är...".<sup>122</sup> Wernesjö lägger emfas på 'han' och därmed framhävs också Oskars syn på Eli som en numera begriplig pojke. När Pars/Eli kommer in på scenen igen är 'hon' iförd morgonrock och underförstått naken inunder. Pars/Eli öppnar morgonrocken för Wernesjö/Oskar som kommenterar att Eli saknar snopp varvid Eli säger sig ha haft en. Denna scen påminner om scen 16 där Eli visar sig naken för Håkan men med den avgörande skillnaden att Håkan betecknar Eli som 'hon'. Att Oskar kommenterar att Eli saknar snopp framstår inte som märkligt jämfört med scen 16 (där Eli framställs ha en begriplig kvinnokropp) men att Eli i scen 28 säger sig ha *haft* en snopp blir märkligt i förhållande till scen 16.

Förklaringen till Elis påstående ges i scen 29 där det berättas om kastrationen. Scenen involverar en rad teckensystem. Två skådespelare berättar om kastrationen (ord, ton) medan musik spelas i bakgrunden (musik), bilder projiceras på fonden och ljuset blir dunkelt på scenen (belysning). Berättandet accentueras ibland av ljudeffekter. Samtidigt befinner sig Pars/Eli och Wernesjö/Oskar på scenens vänstra kant i förgrunden och agerar med stilistiskt förhöjda reaktioner på det som berättas (rörelser, gestik, mimik). De sista replikerna i denna scen i föreställningen lyder: "Mannen biter honom. Biter och dricker. Biter och dricker." Det framkommer här att Eli blir gjord till vampyr samtidigt som 'hon' blir kastrerad och

---

<sup>122</sup> Hulcrantz Hansson, s. 47.

kopplingen där emellan är därmed intakt även i dramat/föreställningen. Några indikationer på att Eli förlorat sin könstillhörighet har dock inte getts i föreställningens första akt utan enbart i den andra.

#### 4.2.6. Begriplighet och obegriplighet

Kostymen som ett centralt tecken i framställningen av Eli som en begriplig flicka har berörts tidigare, men kostymen skiftar i föreställningen. Eli har i scen 10 en grå kofta utanpå sin klänning och i scen 15 har Eli byxor och en tröja på sig. Kostymen pendlar sedan mellan klänning och byxor/tröja men i scen 33 har Eli återigen på sig klänningen och den har 'hon' sedan på sig i hela den scenen samt i föreställningens avslutande epilog; Liksom Eli förblir 'hon/henne' i dramats didaskalier förblir klänningen den kostym 'hon' återgår till.

Eli förändras genom föreställningen och flera tecken har betydelse för detta. Pars/Elis rörelser går från strama och tunga i scen 7 till att mjukas upp i ett mer avslappnat kroppspråk. Proxemiken mellan Pars/Eli och Wernesjö/Oskar förändras; Kontrasten mellan avstånd och närhet som präglar de första scenerna som de har tillsammans ersätts så småningom av närhet, de sitter nära varandra och de ligger nära varandra i Oskars säng. Relationen mellan dem utvecklas i takt med att avståndet mellan dem på scenen krymper. När Eli och Oskar närmar sig varandra utvecklas deras vänskap till vad som liknar en barnslig förälskelse. Pars/Eli utvecklar en blyghet i sitt kroppspråk, hon sitter med händerna nerstucka mellan knäna och benen ihop. Även Elis röst förändras. Första gången den hörs (scen 2) är den identifierbar som en kvinnoröst (högt register). I scen 7 är den annorlunda, Pars pressar då ner sitt struphuvud vilket gör rösten forcerat lägre. Elis röst i scen 2 har också ett tydligt legato medan den i scen 7 präglas av ett staccato. Senare i föreställningen förändras rösten, den blir återigen mer legato och ökar i registeromfång; I scen 12 ligger Pars/Elis röst högre upp i diskanten än tidigare. Det intressanta i denna utveckling är att tecknen i sig inte accentuerar femininitet hos Pars/Eli men de blir avlästa mot den kontext som uppstått när karaktären introducerats som en begriplig flicka; I denna kontext är det lätt att tolka Elis röst som att den femininiserats. Det samma gäller för Elis blygare kroppspråk som kan tolkas som citerande en stereotyp femininitet.

Stereotyper är en beteckning på den form av begriplighet som Butler menar har skapats genom att performativa akter konstituerat 'specifika kroppsstilar' och 'betydelsebärande akter' där genus ses som ett essentiellt varande. Den normativa begripligheten skapar kriterier

för ”riktiga män” och ”riktiga kvinnor”.<sup>123</sup> I förlängningen skapas diskursiva stereotyper såsom att vara en ’god mor’.<sup>124</sup> Föreställningen hamnar emellanåt i dessa stereotyper (exemplen som nämnts) men vänder sig också emot dem. Exempelvis framträder detta i scen 14 och 15. I scen 14 har Oskar blivit misshandlad av två andra pojkar och i scen 15 konfronterar Eli honom om detta. I slutet av scen 14 ligger Oskar på ’sarkofagen’ i scenens mitt och säger några repliker för sig själv med darrande ton i rösten (som om han grät). Pars/Eli gör en snabb entré med explosiv energi, hoppar upp på ’sarkofagen’ och tar tag i Wernesjö/Oskars huvud och håller fast det medan ’hon’ uppmanar honom att slå tillbaka. Wernesjö/Oskar befinner sig i en passiv offerroll (stereotyp feminin) medan Pars/Eli befinner sig i en aktiv hjälteroll (stereotyp maskulin). Att Eli framstår en begriplig flicka vänder upp och ner på stereotyperna, en effekt av föreställningen. Denna passage finns även i romanen och även där blir Eli icke-stereotyp eftersom situationen fokaliseras internt via Oskar som då fortfarande upplever Eli som en begriplig flicka.

---

<sup>123</sup> Butler 2004 s. 206.

<sup>124</sup> Butler 1990 s. 105.

## 5. Jämförande analys

Jakob Hultcrantz Hanssons drama och föreställning utgör tolkningar av *Låt den rätte komma in*. Dramat tolkar romanen och föreställningen tolkar dramat (och eventuellt också romanen). Möjligen involverar tolkningen också Alfredssons och Reeves filmatiseringar, något som kommenteras vidare i slutdiskussionen.

Hultcrantz Hanssons adaption ligger strukturmässigt nära Lindqvists roman. Stora delar av romanens 'story' har adapterats och adaptionen följer romanens 'plot'. Samtidigt har tolkningen inneburit val som skapat förändringar i fråga om hur kön framställs. Analysen fokuserar nu på detta och därefter följer en sammanfattande diskussion om vad som skett med framställningen av kön mellan förlaga (roman) och adaption (drama/föreställning) och betydelsen detta har för totalberättelsen.

### 5.1. Betecknandets betydelse

Betecknandet av Eli spelar stor roll i samtliga tre delar av materialet (romanen/dramat/föreställningen) och här föreligger också en avgörande skillnad. I romanen betecknas Eli som 'hon' av flera karaktärer, främst av Oskar. Denna beteckning sker via intern fokalisering, ett narratologiskt grepp som förankrar upplevelsen av något (i det här fallet Eli) inuti en karaktär och utifrån den karaktärens subjektiva bedömning. Medan Oskar länge betecknar Eli som 'hon' gör karaktären Håkan inte det, för honom är Eli hans älskade och där betecknandet involverar könstillhörighet är det som 'han'. Den pålitlige berättaren använder aldrig pronomet 'hon' utan enbart namnet och senare i romanen 'han'. I takt med avslöjandet av karaktären Elis förhistoria (namnet Elias, kastrationen) och via den pålitliga berättarns betecknande vinner pronomet 'han' auktoritet i romanen och även Oskar övergår till att se Eli som en 'han'.

I Hultcrantz Hanssons drama betecknas Eli som 'hon' i dialog och didaskalier.<sup>125</sup> Den ambivalens som finns i romanen är således frånvarande i adaptionen. Håkans betecknande av Eli som 'hon' sker i samband med att Håkan ser Elis nakna kropp och, i föreställningen, förhåller sig till den som om den harmonierar med hans betecknande av den; Dramat/föreställningen framställer det som att Eli har en begriplig kvinnokropp. När Oskar

---

<sup>125</sup> Som nämnts förekommer beteckningen androgyn en enstaka gång, men 'hon' och 'henne' kvarstår genom hela dramat.

får se Elis nakna kropp kommenterar han att 'hon' saknar snopp varvid Eli säger sig ha haft en. Detta strider mot den tidigare framställda begripligheten hos Eli. Utifrån föreställningens framställning blir det svårt att överordna någon av uppfattningarna. Någon tvetydighet kring Kellers/Håkans utsago finns inte. En möjlig tolkning är att Håkan betecknar Eli som 'hon' eftersom Eli saknar manligt könsorgan. Denna syn på könskategorierna är inte ovanlig, Butler konstaterar att femininitet ibland tenderar att ses som "an elimination, a cutting away".<sup>126</sup> Yvonne Hirdman skriver i sin bok *Genus. Om det stabila föränderliga former* (2001) om en syn på kön där mannen liknas vid stora A och kvinnan vid lilla a där lilla "a är en ofullgånge man, a är inte riktigt färdigbakad, a är ett måndagsexemplar. Ett slags maskinfel har uppstått. Det *fattas* något".<sup>127</sup> Därmed blir 'hon' en negation till 'han', kvinnligt kön som markerande en frånvaro av manligt kön: Eli betecknas av Håkan som 'hon' för att 'hon' inte är en 'han'.

Att Eli redan i dramat kategoriseras som 'hon' är något som föreställningen accentuerar; betecknandet kvarstår i dialogen (omvandlat till teckensystemet ord), Eli visualiseras som en begriplig flicka. Samtidigt finns delar av 'storyn' som adapterats som strider mot detta, de berättar att Eli varit en begriplig pojke som blivit stympad. Kastrationens betydelse blir därmed radikalt förändrad mellan förlaga och adaptation. I romanen innebär berättandet om kastrationen att Eli inordnas i kategorin 'han' men i dramat/föreställningen blir kastrationen en förklaring till att Eli betecknas som 'hon'. Det adaptation och förlaga i detta fall har gemensamt är ett inordnande i ett binärt könstänkande.

## 5.2. Begriplighet och obegriplighet

När Oskar i romanen upplever Eli som en begriplig flicka noterar han också det som avviker ifrån en sådan uppfattning. I dramat könsbestäms Eli redan tidigt i dramats didaskalier och i föreställningen visualiseras Eli som en begriplig flicka, bland annat genom att rollen spelas av en kvinna och är iförd klänning. Föreställningens framställning av Eli citerar därmed etablerade sociala koder av begriplighet och det blir svårt att inte identifiera Eli som en flicka i föreställningen.

---

<sup>126</sup> Butler 2004 s. 64.

<sup>127</sup> Yvonne Hirdman, *Genus. Om det stabila föränderliga former* (Malmö, 2001) s. 29. Fetstilsmarkering och kursivering i original. Hirdman ställer upp tre formler; grundformeln A (mannen) – Icke A (kvinna), jämförelsens formel A (mannen) – a (kvinna) och den normativa formeln A (mannen) – B (kvinna) och redogör för hur dessa formler har uppstått och verkat i historien (s. 26-44).

I och med att Eli framställs som en begriplig flicka genom hela föreställningens första akt och element av obegriplighet kommer fram först i andra akten blir framställningen av kön i föreställningen tudelad. I romanen gör ambivalensen kring Eli att 'hon' konsekvent pendlar mellan begriplighet och obegriplighet. Föreställningen delar på detta och första akten skapar begriplighet medan andra akten introducerar obegriplighet. Samtidigt finns det tecken i andra akten som återknyter till framställningen av Eli som en begriplig flicka. Pars/Eli byter kostym flera gånger under föreställningen och klänningen, som i första akten bidrar till att skapa begriplighet, återkommer i föreställningens två sista scener (scen 33 och epilogen). I romanen blir klänningen ett plagg som i Oskars ögon framstår som konstigt eftersom han, då Eli tar på sig klänningen, betecknar Eli som 'han'. I föreställningens två sista scener har informationen om Elis riktiga namn och kastrationen förmedlats till Oskar och till publiken, men att Eli återigen bär klänning framställs inte som konstigt, Wernesjö/Oskar reagerar inte på att Eli har klänning på sig.

### 5.3. Det 'ogjorda' subjektet

Eli som 'ogjort' subjekt i romanen involverar såväl vampyrism som förlust av könstillhörighet. I romanen föregås avslöjandet av Elis vampyrblivande och kastration av en ambivalens kring Elis könstillhörighet, något som gör att karaktären pendlar mellan begriplighet och obegriplighet. I dramat/föreställningen blir Elis förlust av könstillhörighet mindre framträdande. Eli framställs som en begriplig flicka och där obegriplighet skapas kring karaktären är det kopplat till Elis vampyrism. Att temat skräck i föreställningen betonas av flera tecken framhäver Elis icke-mänsklighet. Ett semiologiskt sammanhang skapas mot vilket Pars/Elis repliker om att vara 'ingenting' blir avlästa, när Eli säger sig vara ingenting är det mänsklighet Eli frånsäger sig i första hand. 'Barn', 'gammal', 'pojke' och 'flicka' blir inte meningsbärande i egenskap av motsatspar utan kategorier som kännetecknar och blir synonyma med mänsklighet. Valet att med en rad teckensystem skapa en koherent framställning av Eli som en begriplig flicka gör det svårt för en publik att se att Eli inte skulle vara det utan enbart 'uppträda som' en begriplig flicka. Teaterns representation och mimesis gör att en publik inte kan se skillnad på att 'uppträda som' och 'att vara' om det inte explicit spelas fram. Dessutom bekräftas att Eli är en begriplig flicka inom föreställningens fiktionsvärld av Keller/Håkan. Att andra akten skapar en ambivalens förändrar inte detta eftersom andra akten tolkas i ljuset av den första.



#### 5.4. Konsekvenser för framställningen av kön

Att Lindqvists roman laborerar med Elis könstillhörighet genom att låta karaktären pendla mellan kategorierna 'han' och 'hon' ger den en möjlighet att problematisera könstillhörighet. Visserligen inlemmas Eli så småningom i kategorin 'han', men dessförinnan har 'han' bara utgjort en av flera möjliga kategorier. Denna ambivalens har en subversiv potential eftersom den visar hur kön skapas, inte genom någon inneboende essens utan genom hur handlingar citerar eller avviker från socialt etablerade normer för begriplighet; Eli tar på sig en klänning och framstår som obegriplig inför Oskar som då ser Eli som 'han' men blir begriplig i Jimmys ögon eftersom Elis bärande av en klänning bidrar till att göra Eli till en begriplig flicka i Jimmys ögon. Eli betecknar sig själv som 'ingenting', en upplösning av jaget som involverar könstillhörighet och kommer sig av att Eli blivit 'korrigerad' till obegriplighet.<sup>128</sup> Vampyrblivandet och kastrationen sker vid samma tillfälle och förlusten av könstillhörighet blir därmed ett led i att 'ogöra' Eli som subjekt. För Oskar framstår Elis avvikelse från begripliga köns kategorier som svårare att acceptera än Elis vampyrism som gör 'henne' avvikande från mänsklighet.

I Hulterantz Hanssons drama har Eli i och med kastrationen lyfts ur en kategori för begriplighet ('han') och placerats i den binära motsatskategorin för begriplighet, 'hon'. Det sker i dramats didaskalier och det sker i dramats dialog. Någon ambivalens finns därmed inte i dramat. Denna brist på ambivalens finns även i föreställningen där Eli introduceras auditivt och visuellt som en begriplig flicka vars obegriplighet fokuseras till att enbart omfatta vampyrismen som avvikande ifrån det mänskliga. Kastrationen fortsätter vara en påtvingad stympning men den förvisar inte Eli till ett ingenmansland i fråga om könstillhörighet utan 'gör' istället Eli till en 'hon'.

Denna förskjutning som skett mellan förlaga och adaptation gör att dramat/föreställningen blir avskalad en del av den problematisering av kön som kännetecknar romanen. Dramat/föreställningen framställer kategorin 'hon' som en negation till 'han', vilket är problematiskt i sig, men det innebär också att delar av berättelsens framställning av kön förlorar i komplexitet; Där romanen är ambivalent i fråga om Elis könstillhörighet förankras Eli omgående i kategorin 'hon'. Att Elis obegriplighet i föreställningen konsekvent knyts till

---

<sup>128</sup> Eli skulle i romanen ha kunnat förbli okategoriserad i förhållande till kategorierna han/hon, att Eli så småningom förankras i det ena kan ses som en eftergift för ett binärt könstänkande. Samtidigt vore det att fränkänna kastrationen dess status av övergrepp eftersom Eli varit en begriplig pojke men själv upplever sig ha blivit 'ingenting' i samband med kastrationen och vampyrblivandet.

vampyrismen är en möjlig konsekvens av att temat skräck utgjort en central del i föreställningens läsart. Det finns ytterligare en dimension i berättelsen som märkbart försvagats i adaptionen och det är Elis försök att ifrågasätta och omformulera det normativa. I romanen ber Eli Oskar att innefatta 'henne' i kategorin människa, men i dramat/föreställningen saknas denna dialog. Eli säger sig aldrig vara människa, istället blir mänsklighet något 'hon' helt avsäger sig genom att vara 'ingenting'. Den normkritik som Eli ger uttryck för i romanen är därmed utesluten ur adaptionen.

Trots att adaptionen strukturmässigt ligger nära romanen innebär förändringen av Eli från en 'han' till en 'hon' att berättelsens åskådliggörande av kön som konstruktion försvagas markant. Att föreställningen sluter sin cirkel genom att låta Eli återgå till en begriplig framställning (Pars/Eli återigen iförd klänning) och förenas med Oskar i en scen där tecknen samfällt framhäver den barnsliga förälskelsen utan att på något vis kommentera Eli som visuellt obegriplig (Eli har återigen på sig klänning) gör att karaktärerna tillsammans i föreställningens slut framstår, inte som två pojkar, utan som en pojke (Wernesjö/Oskar) och en flicka (Pars/Eli). Relationen framstår därmed som en mimetisk återgivning av en heterosexuell relation.

## 6. Slutdiskussion

Att framställningen av kön förändrats när Lindqvists roman adapterats torde ha framkommit vid det här laget. I detta avsnitt ämnar jag diskutera möjliga konsekvenser av detta. Att Adaptionen har kommit att bli ett populärt fenomen idag har redan nämnts. Den postmoderna estetiken beskrivs ofta som eklektisk och adaptionen är förenlig med den eklektiska estetiken eftersom den dels omfattar det Francesco Casetti beskriver som 'minnet' av en förlaga och dels den nya kontexten detta 'minne' placeras i. Linda Hutcheon menar att mötet mellan det bekanta och det nya skapar adaptionens sprängkraft och utgör en förklaring till dess framgång, adaptionen förenar "the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise".<sup>129</sup> En annan förklaring till adaptioners framgång är berättelsers kommersiella värde. Berättelser är, bland mycket annat, varor på en marknad och en adaption behöver inte skapa ett helt nytt 'varumärke' utan kan i viss mån rida på sin förlagas status. Helene Brembeck bygger i *Postmodern barndom* (1996) vidare på bland annat Jean Baudrillards teori om tillvarons symbolkaraktär och Mike Featherstones tankar om konsumtion och Brembeck menar att kommersialismen utgörs av en gemensam erfarenhetsvärld som laborerar med symboler.<sup>130</sup>

Framställningen av Eli i de olika adaptionerna som gjorts på Lindqvists roman har skapat en rad enhetliga tecken i visualiserandet av karaktären. För att åskådliggöra detta vill jag nu återknyta till Alfredssons filmatisering i egenskap av att vara den första adaptionen där Eli visualiseras. I filmen spelas Eli av en flicka, Lina Leandersson (dubbad av en annan flicka, Elif Ceylan). Katarina Harrison Lindberg tolkar Eli i Alfredssons film som en flicka och menar att handlingen har förenklats, "Eli blev en flicka, och inte den stympade pojke han är i romanen".<sup>131</sup> Även i Reeves filmatisering spelas Eli/Abby av en flicka (Chloë Graze Moretz). Som bekant spelas Eli i Hultcrantz Hanssons föreställning av en kvinna, något alla tre adaptionerna därmed har gemensamt. Det finns också visuella likheter mellan Leandersson, Moretz och Pars framställning av Eli. Exempelvis har samtliga långt hår medan Eli i romanen

---

<sup>129</sup> Hutcheon s. 4.

<sup>130</sup> Helene Brembeck, "Postmodern barndom" i *Postmodern barndom*, red., Helene Brembeck & Barbro Johansson (Göteborg, 1996) s. 10.

<sup>131</sup> Katarina Harrison Lindbergh, *Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011) s. 251. Det finns dock detaljer i filmen som går ifrån en framställning av Eli som en begriplig flicka. I en scen fokuserar kameran på Elis underliv och istället för att visa ett könsorgan av någondera slag syns ett antal stygn. Kastrationen verkar ha adapterats i Alfredssons filmatisering, men den kommenteras inte explicit.

beskrivs av Oskar ha ”halvlångt hår”.<sup>132</sup> Var gränsen mellan halvlångt och långt hår går är naturligtvis omöjligt att säga, men Leanderssons hår räcker en bit nedanför axlarna, Moretz hår räcker en bit ner över bröstet och likaså gör Pars. I Reeves filmatisering och Hultcrantz Hanssons föreställning är Eli också tidigt iförd klänning/kjol. Adaptionerna accentuerar det feminina hos Eli även om de gör det i större eller mindre utsträckning.<sup>133</sup> En förklaring till detta är det skifte i ’narrative’ som skett mellan förlaga och adaptioner. Romanen använder fokalisering som ett verktyg för att skapa ambivalens kring Eli men i övergången från ’telling’ (romanen) till showing (föreställningen/filmerna) blir karaktären Eli visualiserad för en publik som ser ’henne’ utan att göra det genom någon intradiegetisk karaktär som i romanen. Att intern fokalisering har stor betydelse framkommer också i den adaption som rör sig inom samma medium som Lindqvists roman, *Vampyren i Blackeberg*. Oskars upplevelse (internt fokaliserad) av Eli vid deras första möte sker med orden: ”Det var ett barn, en flicka han [Oskar] aldrig sett förut. *Eller var det en pojke?*”<sup>134</sup> Ambivalensen framträder till och med tydligare än i Lindqvists roman.

Att Hultcrantz Hanssons adaption skiftat ’narrative’ omöjliggör inte ett problematiserande av kön. I *Unmaking Mimesis* (1997) problematiserar Elin Diamond mimesisbegreppet och hon menar att den ’sanning’ som representeras på scenen inte ska ses som ”neutral, omnipotent, changeless essence, embedded in eternal Nature, revealed by mimesis”.<sup>135</sup> Den sanna verkligheten är omöjlig att separera från den könsordning den existerar inom. Diamond menar att teatern har potential att utgöra en plats där ”the performer’s and the spectator’s desire may resignify elements of a constrictive social script”.<sup>136</sup> I ett nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap* beskrivs performativitetens betydelse för analys av teater, hur ”fokuseringen på det performativa kan visa hur kulturella handlingar både följer och förändrar ett diskursivt ’script’, hur just upprepningen kan underminera diskursens ordning”.<sup>137</sup> Förekomsten av vampyrer i Hultcrantz Hanssons drama/föreställning underminerar verkligheten som ’naturlig’ och kopplingen mellan vampyrism och Elis utanförskap framhävs, men kön problematiseras inte.

---

<sup>132</sup> Lindqvist 2008 s. 36.

<sup>133</sup> Medan det fortfarande råder viss tvetydighet kring Elis könstillhörighet i Alfredssons filmatisering så är Eli (Abby) uttalat femininiserad i Matt Reeves filmatisering.

<sup>134</sup> John Ajvide Lindqvist, *Vampyren i Blackeberg*, återberättad av Niklas Darke (Stockholm, 2006) s. 27. Författarens kursivering.

<sup>135</sup> Elin Diamond, *Unmaking mimesis. Essays on feminism and theater* (London/New York, 1997) s. iv.

<sup>136</sup> Ibid. s. iii.

<sup>137</sup> Wolfgang Behschnitt, ”Text, teater, handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv” i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2007:4, s. 38.

Berättelser som varor på en marknad involverar också teaterföreställningar, något bland andra Anne Marit Waade har skrivit om. Waade använder termen 'theatre shopping' som en form av teater som "has no intention of realising, uncovering, or exceeding the limits of convention".<sup>138</sup> En målgrupp för 'theatre shopping' är vad Waade kallar "the competent consumer" och konsumtion innebär att denne/denna "uses all of his/her senses to experience, feel, reflect on and estimate the material quality of goods and the sensuous quality of the commodity culture".<sup>139</sup> Hultcrantz Hansson har regisserat en föreställning som med olika tecken skapar en upplevelse av det sinnliga slag som kännetecknar 'theatre shopping', och att detta varit syftet med uppsättningen finns det exempel på i produktbeskrivningen. Hultcrantz Hanssons egen intention med föreställningen är att hålla uppe publikens puls och visa det vackra och det brutalaste fula med bilder och en utåtriktad spelstil.<sup>140</sup> Uppsala stadsteaters chef Linus Tunströms målsättning är att "med alla medel skrämman publiken".<sup>141</sup> Föreställningen arbetar med en rad olika tecken för att konnotera skräck (scenografi, kostym, ljud, ljus, musik, rörelse, mimik). Föreställningens utåtriktade spelstil skapar en klaustrofobisk närhet mellan scen och publik. För att framhäva det skrämmande har även, som nämnts, skräckkonsult Rikard Lekander anlåtats för "konkreta tips".<sup>142</sup> Hultcrantz Hanssons föreställning utgör ett exempel på den form av teater som ingår i 'theatre shopping' där syftet varit att skrämman publiken och åskådliggörandet av könskonventioner har kommit i skymundan.

Att såväl Alfredssons och Reeves filmatiseringar som Hultcrantz Hanssons drama/föreställning inordnar sig och konstituerar en framställning av Eli där karaktären skildras som en begriplig flicka har konsekvenser för totalberättelsen *Låt den rätte komma in*. Bruhn, Gjelsvik och Thune argumentar för att adapterandet innebär en form av dialogicitet mellan förlaga och adaption där förlagan "may be interpreted in new ways, in light of the adaptation".<sup>143</sup> Möjligheten föreligger att adaptionerna påverkar receptionen av förlagan genom att ställa den i ett nytt ljus. När Jonas Thente skriver om romanen efter att Alfredssons

---

<sup>138</sup> Anne Marit Waade, "When Art Becomes Culture. Contemporary Theatre and New Patterns of Reception; Consequences for Theatre Policy" i *Nordic Theatre Studies*, vol. 14 (2002) s. 55. Waade bygger vidare på resonemang av Elinor Fuchs.

<sup>139</sup> Waade s. 56.

<sup>140</sup> Jakob Hultcrantz Hansson, "Regissörens intentioner" i utdrag ur Produktionsbeskrivning Uppsala stadsteater, *Låt den rätte komma in* (2011).

<sup>141</sup> Linus Tunström, "Uppdragsgivaren Linjen" i utdrag ur Produktbeskrivning Uppsala stadsteater, *Låt den rätte komma in* (2011).

<sup>142</sup> Pressmeddelande, "Världspremiär för *Låt den rätte komma in*, skräckteater för nervstarka", Uppsala stadsteater (2011-03-02).

<sup>143</sup> Bruhn, Gjelsvik & Thune s. 9.

film haft premiär skriver han att Lindqvist ”placeras en flickvampyr i 80-talets socialrealistiska Blackeberg”.<sup>144</sup> Även inom forskningen bär synen på Eli med sig föreställningar som accentuerats i adaptationerna. Anna Höglund beskriver i sin avhandling *Vampyrer* (2009) en del av handlingen i romanen på följande sätt: ”Så småningom berättar *hon* [Eli, förf. anm.] dock för Oskar att *hon* ursprungligen var en pojke som hette Elias”.<sup>145</sup> I meningen ligger implicit föreställningen att Eli var en pojke men senare *blev* en flicka. Denna könskategorisering påminner om Hultcrantz Hanssons drama/föreställning. Dessa exempel är visserligen daterade före den, men samma syn konstitueras där. Utöver att adaptationer kan påverka synen på förlagan har de även ett möjligt inflytande på andra adaptationer. Stam argumenterar för detta och Bruhn, Gjelsvik och Thune menar att adapterandet kan involvera flera verk utöver förlagan. Bilden av Eli som en begriplig flicka fortsätter att cirkulera även i adaptationer daterade efter Hultcrantz Hanssons drama/föreställning. Dennis Magnussons monolog *Den rätte* hade i Fredrik Evers regi premiär höstsäsongen 2011 på Göteborgs stadsteater. Föreställningen är en fristående fortsättning på Lindqvists roman och karaktärerna Oskar och Eli är adapterade. Eli spelas av en flicka, Kajsa Nordlund. Nordlund/Eli har långt hår (ner över bröstet) och är i föreställningen iförd klänning. Adaptionen sällar sig därmed till ytterligare en i raden där bilden av Eli som en begriplig flicka konstitueras.

---

<sup>144</sup> Jonas Thente, ”John Ajvide Lindqvist tecknar bilden av en ny generation” i *Dagens Nyheter* (2008-11-11) Han skriver visserligen ingenting om filmen men den hade premiär 24 oktober, alltså mer än två veckor innan krönikan publicerades. Alfredssons film hade stor genomslagskraft när den kom och premiären hade föregåtts av visningar på filmfestivaler där filmen uppmärksammats och belönats med flera priser.

<sup>145</sup> Anna Höglund, *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, diss. (Växjö, 2009) s. 330. Författarens kursivering.

## 7. Litteraturförteckning

### Otryckta källor:

Adamsson, Linda & Annika Lindgren: "Ordning och reda i genusordningen? En analys av fyra skönlitterära böcker", examensarbete, Lärarutbildningen (Södertörns Högskola, HT 2008)

Andersson, Kristina: "Den okönade vampyren i John Ajvide Lindqvists alternativa skräckroman: Låt den rätte komma in", kandidatuppsats, litt. vet. (Högskolan Halmstad, VT 2008)

Jalonen, Anna: "Skapandet av skräck. John Ajvide Lindqvists Låt den rätte komma in", kandidatuppsats, litt. vet. (Högskolan Dalarna, VT 2010)

Masdeu, Paola: "Övernaturliga vardagar. En studie av det övernaturliga i svensk litteratur som medel för social kritik", magisteruppsats, litt. vet. (Södertörns Högskola, VT 2007)

Utdrag ur "Produktionsbeskrivning Uppsala stadsteater: Låt den rätte komma in" (2011) (opaginerad)

"Världspremiär för Låt den rätte komma in, skräckteater för nervstarka, pressmeddelande, Uppsala stadsteater (2011-03-02)

### Filmer och dokumentationer:

*Let Me In* (2010), regi: Matt Reeves

*Låt den rätte komma in* (2008), regi: Tomas Alfredsson

*Låt den rätte komma in*, regi: Jakob Hultcrantz Hansson, dokumentation, Uppsala stadsteater (2011-03-16)

*Låt den rätte komma in*, regi: Jakob Hultcrantz Hansson, dokumentation, Uppsala stadsteater (2011-03-31)

*Låt den rätte komma in*, regi: Jakob Hultcrantz Hansson, dokumentation, Uppsala stadsteater (2011-05-04)

### Elektroniska källor:

Jenzen, Olu: Abstract: "Let the Right One In: Children, Vampires and Queers – Social Realism and the Paranormal" på The University of Sussex Centre for Cultural Studies conference, 'Paranormal Cultures' (2010-06-04): <http://eprints.brighton.ac.uk/8833/>

Statistiska Centralbyråns hemsida, namnsök:  
[http://www.scb.se/Pages/NameSearch\\_\\_\\_\\_259432.aspx](http://www.scb.se/Pages/NameSearch____259432.aspx)

Tryckta källor:

Barthes, Roland: *Image. Music. Text*, övers.: Stephen Heath (New York, 1997 [1977])

Behschnitt, Wolfgang: "Text, teater, handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:4, s. 35-49

Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago/London, 1981 [1961])

Brembeck, Helene & Barbro Johansson: *Postmodern barndom* (Göteborg, 1996)

Bruhn, Jørgen, Anne Gjelsvik & Henriette Thune, "Parallell worlds of possible meetings in Let the right one in" i *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 27:1 (2011) s. 2-14

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York/London, 1990)

Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York/London, 1993)

Butler, Judith: *Undoing Gender* (New York/London, 2004)

Casetti, Francesco: "Adaptation and Mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses" i *A Companion to Literature and Film*, red.: Robert Stam & Alessandra Raengo (Malden/Oxford/Carlton, 2004) s. 81-91

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (London, 1978)

Cobley, Paul: *Narrative. The New Critical Idiom* (London/New York, 2001)

Diamond, Elin: *Unmaking mimesis. Essays on feminism and theater* (London/New York, 1997)

Eco, Umberto: "Semiotics of Theatrical Performance" i *The Drama Review: TDR*, Vol. 21, No. 1, Theatre and Social Action Issue (Mar., 1977) s. 107-117

Ekenberg, Kristian: "Blodisande bra vampyrteater" i *Arbetarebladet* (2011-03-17)

Genette, Gerard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers.: Jane E. Lewin (New York, 1980 [1972])

Genette, Gerard: *Narrative Discourse Revisited*, övers.: Jane E. Lewin (New York, 1990 [1983])

Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, övers.: Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997 [1982])



Harrison, David: "The 'Ungendered' form i Lewis' *The Monk* and Lindqvists *Let the Right One In*" i *Leading Undergraduate Works in English Studies, volume 2* (2009-2010) s. 109-116

Harrisson Lindberg, Katarina: *Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011)

Heed, Sven Åke: *Teaterns tecken* (Lund, 2002)

Hirdman, Yvonne: *Genus. Om det stabila föränderliga former* (Malmö, 2001)

Hultcrantz Hansson, Jakob: *Låt den rätte komma in*, dramatisering (Uppsala stadsteater, 2011)

Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation* (New York/London, 2006)

Höglund, Anna: *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, diss. (Växjö, 2009)

Kowzan, Tadeusz: "I teater-tecknens universum", övers.: Hadar Hellstrand i *Teater 2. Tecken, Språk, Struktur*, red.: Ingvar Holm (Lund, 1981) s. 47-63

LeMaster, Benny: "Queer Imag(in)ing: Liminality as Resistance in Lindqvist's *Let the Right One In*" i *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 8, issue 2 (2011) s. 103-123

Lindqvist, John Ajvide: *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2008 [orig. 2004])

Lindqvist, John Ajvide: *Vampyren i Blackeberg*, återberättad av Niklas Darke (Stockholm, 2006)

Lothe, Jakob: *Fiksjon og film* (Oslo, 1994)

Lönngren, Ann-Sofie: "Förvandlingar. Politiska implikationer av litterära transformationer människa-djur" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 38, nr. 3-4 (2008) s. 87-96

Margolin, Uri: "Focalization. Where Do We Go From Here?" i *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, red.: Peter Hühn, Wolf Schmid och Jörg Schönert (Berlin/New York, 2009) s. 41-57

Martin, Jaqueline & Sauter, Willmar: *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* (Stockholm, 1995)

Programblad, *Låt den rätte komma in* (Uppsala stadsteater, 2011)

Sjögren, John: "Skräcken som en mörk hunger" i *Uppsala Nya Tidning* (2011-03-18)

Stam, Robert: *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Malden/Oxford/Carlton, 2005)

Thente, Jonas: "John Ajvide Lindqvist tecknar bilden av en ny generation" i *Dagens Nyheter* (2008-11-11)

Waade, Anne Marit, "When Art Becomes Culture. Contemporary Theatre and New Patterns of Reception; Consequences for Theatre Policy" i *Nordic Theatre Studies*, vol. 14 (2002) s. 51-72

Waaranderä, Ingegerd: "'Låt den rätte komma in' på Uppsala stadsteater, Ettan" i *Dagens Nyheter* (2011-03-18)

Weidle, Roland: "Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater" i *Point of View, Perspective and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, red.: Peter Hühn, Wolf Schmid och Jörg Schönert (Berlin/New York, 2009) s. 221-242