



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för Litteratur, Idéhistoria och Religion

# Hemsökta gränser

En studie av gotisk barnfiktion och dess position i den gotiska genren

---

## Haunted Borders

A Study of Children's Gothic Fiction and its Position Within the Gothic Genre

Peter Kostenniemi

*Termin:* VT 2014

*Kurs:* LV2321, Uppsatskurs, 30 hp

*Nivå:* Master

*Handledare:* Anna Nordenstam

## Abstract

*Master's Thesis in Comparative Literature*

**Title:** *Haunted Borders. A Study of Children's Gothic Fiction and its Position Within the Gothic Genre*

**Author:** Peter Kostenniemi

**Academic Term and Year:** Spring term 2014

**Department:** Literature, History of Ideas and Religion

**Supervisor:** Anna Nordenstam

**Examiner:** Dag Hedman

**Keywords:** children's gothic fiction, border crossing, adaptation, Angela Sommer-Bodenburg, Allan Rune Pettersson, Dan Höjer

Although research on gothic fiction has given limited attention to children's fiction, the last two decades have witnessed an increasing interest. To date the focus has been mainly on English literature with a recurring tendency to define children's gothic fiction as a text corpus separate from gothic fiction in general. As a result, children's gothic fiction has become isolated and is not considered as part of the gothic genre, neither the literature nor its adaptations.

The aim of this study is to view children's gothic fiction as an integral part of the gothic genre. With the use of Paul Ricœur's hermeneutics earlier research on children's gothic fiction is discussed and its definition as a separate corpus is challenged. Border crossing is established as a gothic convention and serves as a thematic perspective in the analysis.

In a series of short stories by Dan Höjer, the border between the natural and the supernatural is blurred provoking feelings of uncertainty and the uncanny. In Allan Rune Pettersson's novel *Frankensteins faster* (1978), a conflict between rationality and irrationality is at the heart of the story. A tv-series based on the novel allows rationality to triumph, but Pettersson's sequel reverses the positions. The conflict, thus, enters the dialogic relationship between novels and adaptations as well. In Angela Sommer-Bodenburg's *Der kleine Vampir* (1979–2008) human identity is challenged and this is represented with the use of gothic clap-traps such as mirrors and dreams. In a tv-series based on the first two novels, the border between the human world and the gothic realm is minimized and later on, in a film, that border is obliterated.

The analysis of the literature and the adaptations reveals complex qualities in children's gothic fiction and argues for the necessity of viewing it as an integral part of the gothic genre in general.

## Innehållsförteckning:

<b>1. Inledning.....</b>	<b>s. 4</b>
En gräns mellan barnfiktion och vuxenfiktion.....	s. 5
Syfte och frågeställningar.....	s. 7
Materialdiskussion.....	s. 8
<b>2. Metod och teoretiskt ramverk.....</b>	<b>s. 12</b>
Att tolka adaptationer.....	s. 13
Adaptationsteoretiska verktyg.....	s. 14
Den gotiska genren som kontext.....	s. 14
Sammanfattande utgångspunkt och disposition.....	s. 16
<b>3. Tidigare forskning på gotisk barnfiktion.....</b>	<b>s. 17</b>
Gotisk barnfiktion som likformig.....	s. 17
En rundgång i forskningen.....	s. 19
Humor som utmärkande för gotisk barnfiktion.....	s. 22
Gotisk barnfiktion som gotisk fiktion.....	s. 22
<b>4. Humor och det skrämmande.....</b>	<b>s. 25</b>
'Comic Gothic' för barn.....	s. 25
Olika former av humor.....	s. 28
<b>5. Gränsen mellan trygghet och otrygghet.....</b>	<b>s. 32</b>
Likformighet med variationer.....	s. 32
Det naturliga och det övernaturliga.....	s. 34
Protagonistens död.....	s. 37
Gränserna upphör.....	s. 40
<b>6. Det rationella möter det irrationella i <i>Frankensteins faster</i>.....</b>	<b>s. 42</b>
Mediering som gränsskapande.....	s. 42
En inre konflikt.....	s. 44
Förhållandet till det övernaturliga.....	s. 45
<b>7. Det förflutna hemsöker nuet i <i>Frankensteins faster</i>.....</b>	<b>s. 48</b>
Intertextuell hemsökelse.....	s. 48
Brott i det förflutna.....	s. 50
Det förflutna som hemsökelse i tv-serien <i>Frankensteins faster</i> .....	s. 52
Dialogicitet som upphov till ett nytt förflutet.....	s. 54

Cirkeln sluts.....	s. 57
<b>8. Den egna identitetens gränser.....</b>	<b>s. 58</b>
Karnevalismens skuggsida.....	s. 59
Mardrömmar.....	s. 60
Spegelbilden av den upplösta identiteten.....	s. 63
Minimerade gränser.....	s. 65
Gränsen upphör.....	s. 67
<b>9. Slutdiskussion.....</b>	<b>s. 70</b>
<b>Litteraturförteckning.....</b>	<b>s. 73</b>

## 1. Inledning

'Skräck' är ett vidsträckt begrepp och ett kulturellt varumärke som används för att klassificera verk vars gemensamma drag ligger i att de framkallar, och sedan ofta utdriver, "bizarre, frightening and/or inexplicable events".<sup>1</sup> Enligt Anna Jackson har skräck blivit ett framträdande drag också i barnlitteratur.<sup>2</sup> I antologin *Frightening Fiction* (2001) beskrivs skräcklitteratur för barn som en hybrid form där ockulta inslag kombineras med genredrag från fantasy, grotesk, skräck och gotik – allt samlat under beteckningen 'skräck'.<sup>3</sup> Att sära på gotik och skräck är dock vanskligt. Visserligen är de inte synonyma, men det förra är sprunget ur det senare och det har visat sig svårt att dra någon tydlig skiljelinje mellan dem. Här står gotik i centrum och det inbegriper också, bland mycket annat, skräck. Den gotiska genren är omfattande och förknippad med arkaiserade miljöer och övernaturliga väsen men, med Donna Heilands ord: "Gothic fiction at its core is about transgressions of all sorts".<sup>4</sup> Medan gränser överträds i gotisk litteratur finns det inom forskning på gotik en gräns som sällan utmanas: gränsen mellan barnlitteratur och vuxenlitteratur. Trots att gotisk barnlitteratur idag är vanligt förekommande har förvånansvärt lite forskning ägnats detta fält.<sup>5</sup> Istället har främst vuxenlitteratur studerats. Det föreligger alltså en obalans mellan utgivning av och forskning på gotisk barnlitteratur.

I forskning på gotik överträds ofta gränsen mellan litteratur och andra uttrycksformer, exempelvis studeras ofta adaptationer av olika slag (film, tv, spel etc). Deborah Cartmell poängterar att det finns många adaptationer av barnlitteratur generellt sett, men att även det fältet ådragit sig liten uppmärksamhet i forskningssammanhang.<sup>6</sup> I forskning på gotik ses varken barnlitterära texter eller adaptationer som delaktiga i den gotiska genren i stort. Istället studeras de ofta som en kategori för sig, vilket får konsekvensen att en stor och betydelsefull del av den gotiska genren osynliggörs. Framför allt gäller det icke-engelskspråkigt material trots att såväl gotisk barnlitteratur som adaptationer därpå förekommer i en rad andra länder.

I Sverige har det utkommit såväl svensk skräcklitteratur för barn som texter översatta från andra språk. Ett återkommande inslag på bokmarknaden sedan 1997 är Dan Höjers (f. 1964)

---

<sup>1</sup> Kimberley Reynolds, "Introduction" i *Frightening Fiction*. R. L. Stine, Robert Westall, David Almond and others, red. Kimberley Reynolds, Geraldine Brennan & Kevin McCarron (London/New York, 2001) s. 3.

<sup>2</sup> Anna Jackson et al, "Introduction" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/London, 2008) s. 1.

<sup>3</sup> Reynolds s. 4.

<sup>4</sup> Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction* (Malden/Oxford/Carlton, 2004) s. 3.

<sup>5</sup> Jackson et al, s. 1.

<sup>6</sup> Deborah Cartmell, "Adapting Children's Literature" i *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan (Cambridge, 2007) s. 168.

gotiska noveller som handlar om spöken och monster som hemsöker olika platser i Sverige. Novellerna är publicerade i ett antal antologier och är tämligen nya, men det finns också gotisk barnlitteratur av något äldre modell. År 1978 utkom Allan Rune Petterssons (f. 1936) roman *Frankensteins faster* som är dubbad av Rickhard Berghorn till en barnboksklassiker.<sup>7</sup> Romanen är baserad på en radioföljetong från 1976–77 och båda är en sorts homage till Universal Studios skräckfilmer från 1930- och 40-talet. År 1987 sändes i Sveriges Television, kanal 1, en serie baserad på romanen och 1989 utkom ytterligare en roman, *Frankensteins faster igen*. Båda romanerna har getts ut i en rad olika länder (såsom Tyskland, USA och Storbritannien) och serien har sänts i bland annat Tyskland.

Också utanför Norden finns exempel på gotisk barnlitteratur som översatts till en rad andra språk. Angela Sommer-Bodenburgs (f. 1948) romanserie *Der kleine Vampir* (1979–2008) har översatts till ett trettiotal språk och har också den blivit adapterad vid upprepade tillfällen. Den kanadensiska tv-serien *The Little Vampire* (1986–87) gjordes för tv och år 2000 kom en filmatisering, också den med titeln *The Little Vampire*. Tv-serien baserades på de två första titlarna i romanserien, medan filmen löst bygger på den första. Gotisk barnlitteratur och adaptationer är således ett internationellt fenomen och genom att studera material från Sverige respektive Tyskland eftersträvas här att lämna ett bidrag till forskningen genom att argumentera för att dessa texter utgör en betydelsefull del av den gotiska genren. Uppsatsens material omfattar såväl texter som tv, radioteater och film och fortsättningsvis används beteckningen gotisk fiktion som samlingsbegrepp.<sup>8</sup>

### **En gräns mellan barnfiktion och vuxenfiktion**

Forskning på gotisk barnfiktion är ett fält som expanderat under 2000-talet. Studier som *The Gothic in Children's Literature* (2008) och *Frightening Fiction* är värdefulla bidrag men ingendera behandlar det material som här studeras. Sommer-Bodenburgs och, i viss mån, Petterssons romanserie har uppmärksammats i andra sammanhang. De har dock erhållit begränsat utrymme och påfallande ofta har texterna studerats utifrån dess funktion som barnlitteratur. Jörg Waltje exempelvis fastlår i *Blood Obsession* (2005) att Sommer-Bodenburgs romanserie handlar om verkliga barns verkliga rädslor.<sup>9</sup> Rickard Berghorn

---

<sup>7</sup> Rickhard Berghorn, ”Allan Rune Petterssons behov av besvärjelser” i *Barnboken*, årg. 25 (2002:2) s. 19.

<sup>8</sup> Med fiktion avses ’påhittade’ berättelser i olika mediala former vilket står i fokus här eftersom den gotiska genren generellt sett omfattar fiktion i form av litteratur men också i form av film, teater och även dataspel.

<sup>9</sup> Jörg Waltje, *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination* (New York, 2005) s. 91f.

framhäver skräckens terapeutiska verkan i *Frankensteins faster* utifrån en intervju med författaren.<sup>10</sup> Waltje fastslår också att gotisk barnfiktion generellt sett inte eftersträvar att vara genuint skrämmande.<sup>11</sup> Detta är exempel på hur studier som behandlar barnlitterära texter ofta präglas av ett paradigm som länge följt barnlitteraturforskningen. Det beskrivs i *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature* (2011) enligt följande:

Despite its best efforts to escape the reader and focus purely on the literature as literature, there is almost always a touch of moralism or at least worry on behalf of a child latent in the criticism. Various critics might see this child as a Romantic innocent, a subversive sneak, a neutral sort of developmental project, or a noble (or not so noble) wild thing, but there is always a distinct attitude toward children that guides the interpretation of the text.<sup>12</sup>

En medvetenhet om läsaren, och de potentiella implikationer det medför, tenderar att styra forskning på barnlitteratur. Det utmärker också forskning på gotisk barnlitteratur. I *Frightening Fiction* studeras skräckens funktion utifrån den implicite läsarens ålder. Skräck för åldersgruppen 6–7 år beskrivs som ett medel för barnen att ta itu med verklighetens ofta obefogade rädslor – spöket visar sig ha en naturlig förklaring.<sup>13</sup> I texter för tonåringar ses skräck som en metafor för tonårsperiodens tid av förändringar och texterna som en utmaning av normativa ramar och värderingar.<sup>14</sup> I dessa exempel står verkens funktion i centrum, men det finns också studier som närmare studerar estetiken i gotisk barnlitteratur, dock utan att för den skull överge det läsarorienterade perspektivet.

I en strävan att ringa in gotisk barnfiktion (också film och tv-serier studeras utifrån dess tänkta mottagare) framhävs emellanåt specifika genrekonventioner som utmärkande för denna kategori. Utöver att beskrivas som försnällad betraktas den emellanåt också som likformig.<sup>15</sup> Än vanligare är det att humor framhävs som en central beståndsdel. I *The Gothic in Children's Literature* förekommer en rad exempel på detta. Julie Cross ser kombinationen av ”horror,” ”humour,” and the Gothic” som typisk för texter riktade till läsare i åldrarna tio år och uppåt.<sup>16</sup> Roderick McGillis ser humor som ”one of the ingredients of a Gothic that

---

<sup>10</sup> Berghorn, s. 18.

<sup>11</sup> Waltje s. 90.

<sup>12</sup> [Shelby A. Wolf et al] ”The Book” i *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, red. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Encisco & Christine A. Jenkins (New York/London, 2011) s. 178.

<sup>13</sup> Reynolds s. 3.

<sup>14</sup> Ibid. s. 5-9.

<sup>15</sup> Se bland annat Tim Morris, *You're Only Young Twice. Children's Literature and Film* (Urbana/Chicago, 2000) s. 68 och Charles Sarland, ”Attack of the Teenage Horrors: Theme and Meaning in Popular Series Fiction” i *Signal. Approaches to Children's Books* (1994:73) s. 49f.

<sup>16</sup> Julie Cross, ”Frightening and Funny: Humour in Children's Gothic Fiction” i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson et al (New York/London, 2008) s. 57.

typifies young adult and children's fiction".<sup>17</sup> Det läsarorienterade perspektivet styr även dessa studier och bidrar till att skapa en föreställning om gotisk barnfiktions som en specifik kategori. Det uppstår en sorts rundgång i forskningen där det som ses som utmärkande för gotisk barnfiktions först identifieras och sedan används för att definiera gotisk barnfiktions. Denna typ av rundgång har kritiserats i forskning på barnlitteratur, bland andra av Boel Westin.<sup>18</sup>

Utgångsläget är således att gotisk barnfiktions ofta förbises i forskning på gotik och därmed marginaliseras. I de fall den uppmärksammas styrs forskningen av ett läsarorienterat perspektiv och gotisk barnfiktions beskrivs som en kategori för sig. Gränsen mellan vuxenfiktions och barnfiktions etableras, det förra utgör norm och det senare en särartskategori. Genom att problematisera en sådan hegemonisk syn i tidigare forskning eftersträvas här att bryta upp gränsdragningen och därigenom undvika isolering av gotisk barnfiktions.

### *Syfte och frågeställningar*

Huruvida en gräns mellan barnlitteratur och vuxenlitteratur existerar, eller bör existera, diskuteras ofta i barnlitteraturforskning. Maria Nikolajeva menar att barnlitteratur idag ofta läses av såväl barn som vuxna och därmed blivit "transgenerational".<sup>19</sup> Sandra L. Beckett ifrågasätter att barnlitterära texter alls ska definieras utifrån sina läsare:

Why should the categories of children's fiction and adult fiction be any more defined than those of the different genres of adult fiction: crime, romance, science fiction, and so forth? Unlike other literary genres, the integration of the target audience in the name 'children's literature' turns it into an age-based genre.<sup>20</sup>

Beckett gör detta ifrågasättande i en studie som behandlar crossoverlitteratur, det vill säga litteratur som läses av såväl barn som vuxna. Crossoverbegreppet har bidragit till att uppvärdera barnlitterära texter, men problemet kvarstår att de valideras utifrån vem som läser dem och att en text som även uppmärksammas av vuxna värderas högre. För att frånga det läsarorienterade perspektivet används inte crossoverbegreppet här. Istället tar uppsatsen fasta på Becketts resonemang i citatet ovan där hon framhäver genre som en betydelsefull kontext.

---

<sup>17</sup> Roderick McGillis, "The Night Side of Nature: Gothic Spaces, Fearful Times" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson et al (New York/London, 2008) s. 233.

<sup>18</sup> Boel Westin, "Texten, traditionen och teorin: vägar till ny forskning" i *Barnboken*, årg. 23 (2000:2) s. 7.

<sup>19</sup> Maria Nikolajeva, "Children's Literature" i *The Routledge History of Childhood in the Western World*, red. Paula S. Fass (New York, 2013) s. 326.

<sup>20</sup> Sandra L. Beckett, *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives* (New York/London, 2009) s. 9.



Genre ses här som ett perspektiv för tolkning och identifikation av mening och mindre som ett klassificeringssystem.<sup>21</sup> Jacques Derrida beskriver ett verks genreposition i termer av ”participating without belonging”.<sup>22</sup> Han frångår ”belonging” (tillhöra) som konnoterar ägande och framhäver istället ”participating” (deltaga) vilket öppnar upp genrer och möjliggör för fler verk att inkluderas. Det är av särskild vikt eftersom den gotiska genren befinner sig i en ständig utveckling och redan i sin ursprungsfas präglades av en stark intertextualitet.<sup>23</sup> Syftet är att undersöka hur gränsöverskridande aktualiseras i gotisk barnfiktions och utifrån det argumentera för att gotisk barnfiktions är delaktig i den gotiska genren per se. Frågeställningarna är:

- Är gotisk barnfiktions likformig, försnällad och humoristisk? Skiljer den sig ifrån annan gotisk fiktion?
- Vilka gränser utmanas och överträds i gotisk barnfiktions? Hur görs det?
- Hur förhåller sig adaptationer av gotisk barnfiktions till sina källtexter respektive den gotiska genren i stort?

## Materialdiskussion

Primärmaterialet i denna studie utgörs av Höjers noveller (104 till antalet), Sommer-Bodenburgs och Petterssons romanserier *Der kleine Vampir* respektive *Frankensteins faster*, radioföljetongen och tv-serien *Frankensteins faster* samt tv-serien och filmen *The Little Vampire*. Materialet omfattar 35 litterära verk, en radioföljetong, två tv-serier samt en film.<sup>24</sup>

Den omfattande produktionen av gotisk barnfiktions gör det omöjligt att dra alltför generella slutsatser utifrån primärmaterialet. Däremot utgör det ett fungerande underlag för att bemöta tidigare forskning och argumentera för nya perspektiv. Urvalet har gjorts utifrån följande parametrar. För det första eftersträvas att bryta den engelska autonomi som präglat tidigare forskning och för det andra täcker primärmaterialet en tidsperiod från slutet av 1970-

---

<sup>21</sup> Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1982) s. 38.

<sup>22</sup> Jacques Derrida, ”The Law of Genre” [”La Loi du genre”], övers. Avital Ronell i *Glyph 7. Textual Studies* (Baltimore/London, 1980) s. 206.

<sup>23</sup> Anthony Mandal, ”Intertext” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (13/11 – 2013).

<sup>24</sup> För att undvika förvirring betonas löpande i analyserna vilken del av materialet som diskuteras. Samtliga delar av Sommer-Bodenburgs romanserie citeras inte ur utan exempel ges från ett urval av dem. De står dock alla med i litteraturförteckningen.

talet fram till 2011; radioföljetongen *Frankensteins faster – ett fasansfullt påhitt* sändes i tre delar i Sveriges Radio 1976–77 (manus och regi: Allan Rune Pettersson), första romanen kom 1978 och den första titeln i *Der kleine Vampir* utkom 1979. Det finns en föreställning om att gotisk barnfiktion är ett fenomen som mer eller mindre uppstod på 1990-talet, vilket är något som nyanseras här.<sup>25</sup> Höjers noveller är utgivna i 13 antologier av vilka två är samlingsvolymmer som innehåller tidigare publicerat men också delvis nytt material. Höjer har också givit ut en 'faktabok' om 'äkta' svenska spökplatser och tre samlingar med spökhistorier för yngre barn men dessa tas emellertid inte med här.

För att bistå vid läsning redogörs först kortfattat för innehållet i Sommer-Bodenburgs och Petterssons romanserier. Radioföljetongen *Frankensteins faster* och tv-serien *The Little Vampire* redogörs inte för separat eftersom dessa är tämligen lika sina respektive källtexter. De skillnader som föreligger finns det dock anledning att återkomma till i analyserna. Beträffande Höjers noveller är de fristående utan inbördes relation till varandra varför innehållet i dem redogörs för löpande i analyserna där så är relevant. Sammanfattningarna här är summariska och kompletteras med detaljer i analyserna.

### *Frankensteins faster*

Hanna Frankenstein anländer till den by där hennes brorson Henry en gång bodde. Efter att han skapat Frankensteins monster flydde han bybornas vrede och fastern ämnar återupprätta familjens namn och reparera familjens borg. Tillsammans med Henrys forne assistent Igor och sin egen sekreterare Frans återuppväcker hon Monstret som legat i dvala, i syfte att ha honom som gårdskar. Till borgen anländer Larry Talbot som ber om att få bli inlåst under natten eftersom han vid fullmåne förvandlas till varulv, något Frans bestämmer sig för att försöka bota. Också greve Dracula anländer till borgen för att övernatta. Byborna rasar över monstrens återkomst och anklagar faster Hanna för att ha fördärvat bygdens kultur varvid hon lovar att Monstret ska recitera poesi för byborna. På en soaré gör Monstret detta. Larry Talbot visar sig ha botats från sin varulvsförvandling och byborna och faster Hanna är alla nöjda. Henry återvänder och har tillverkat en brud till Monstret, men detta gör att faster Hanna annonserar sin avfärd.

---

<sup>25</sup> Perry Nodelman, "Ordinary Monstrosity: The World of Goosebumps" i *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 22 (1997:3) s. 118.

### *Frankensteins faster igen*

En tid har gått sedan fastern for och nu återvänder hon till byn Frankenstein, där Henry tillsammans med sin kollega doktor Pretorius tillverkat en monsterpojke åt Monstret och dennes brud Elsa. Dessa lever i en välordnad tillvaro medan Franklin ställer till med hyss till bybornas förtret. Till byn anländer också Larry Talbot som drabbas av ett återfall och löper amok i form av varulv men i slutet av romanen värvas monstren till filmindustrin.

### *Frankensteins faster (tv-serien)*

Henry Frankenstein tillverkar (med hjälp av Igor, greve Dracula, Vita frun och Larry Talbot) en människa som de döper till Albert. När byborna får veta detta stormar de borgen och spränger laboratoriet. Henry flyr och hans faster Hanna anländer för att reparera borgen samtidigt som den föräldralöse pojken Max gömmer sig där. Byns invånare försöker lura monstren att faster Hanna ämnar sälja borgen, varvid de försöker bli av med henne. Faster Hanna reder dock ut missförståndet och alla på borgen hjälps åt att restaurera den. Max adopteras av fastern medan Albert uttrycker en önskan om att få en kvinna. Smeden erbjuder honom sin systers hand, men enbart i syfte att söva ner Albert och plocka ut hans hjärna. Han misslyckas dock, men i tumultet som uppstår brännskadas Albert svårt. Apotekarfruns dotter Klara skyndar till undsättning och kärlek uppstår mellan henne och Albert, men apotekarfrun sätter sig emot. Efter att Albert räddat Klara undan en olycka flyr de till borgen, men byborna tror att Klara kidnappats och skyndar till undsättning. Apotekarfrun får veta att Albert ska arva både borg och baronstitel och samtycker då till äktenskap. I det sista avsnittet gifter sig Klara och Albert och faster Hanna reser hem, tillsammans med Max.

### *Der kleine Vampir*

Anton som är 9 år lever tillsammans med sin mamma och sin pappa. En lördagkväll när Anton är ensam hemma träffar han vampyrpojken Rüdiger. Anton blir först rädd, men sedan utvecklas deras möte till en vänskap. Rüdiger ger Anton en vampyrslängkappa som gör att Anton kan flyga och tillsammans upplever de nattliga äventyr. Anton får också träffa Rüdigers syster Anna som han blir god vän med. Hon är inledningsvis inte en fullt utvecklad vampyr och lever därmed på mjölk istället för blod. Mellan henne och Anton uppstår en romans. Vänskapen består trots att Anton ständigt tvingas undvika de vuxna vampyrerna i Rüdigers familj, och framför allt faster Dorothee som är den blodtörstigaste av dem. Rüdiger och Anna måste å andra sidan undvika kyrkvaktmästare Geiermeier som är vampyrjägare och vill utrota vampyrerna.

*The Little Vampire (filmen)*

Pojken Tony bor tillsammans med sina föräldrar i ett gammalt slott i Skottland. Han mobbas i skolan och drömmer mardrömmar om vampyrer och en mystisk röd diamant som han tecknar av på ett papper när han vaknat. En kväll träffar han Rudolph som är en riktig vampyr men som berättar att han och hans vampyrfamilj lever på blod från kor. Rudolph känner igen den röda diamant som Tonys tecknat, den har tillhört vampyrfamiljen men gått förlorad och de behöver den för att bryta vampyrföbannelsen. Tony får en vision om var diamanten finns och han allierar sig med vampyrfamiljen mot vampyrjägaren Rookery som också jagar diamanten, men i syfte att förgöra vampyrerna. Diamanten visar sig finnas i Tonys rum men när han hittat den kidnappas han av Rookery. Rudolph räddar honom och med hjälp av diamanten bryts vampyrernas föbannelse och de blir människor.

## 2. Metod och teoretiskt ramverk

Ett centralt begrepp för hermeneutikern Paul Ricœur är textens autonomi som frigör den från författarens intentioner men också från ”den kulturella situationen och alla sociologiska betingelser vid textproduktionen och slutligen gentemot den ursprungliga mottagaren”.<sup>26</sup> Isolering av barnlitterära texter i forskning hänger ihop med den ursprungliga mottagarens inflytande. Boel Westin menar att det i mötet med en barnlitterär text emellanåt uppstår en diskrepans mellan vad ”texterna (berättelsen) utger sig för att skildra och vad som skildras under dess yta”.<sup>27</sup> För att vidga perspektiven och öppna upp för djup föreslår Westin att ”läsa på tvärs” mot eventuella intentioner och kategoriseringen av ett verk som en barnbok.<sup>28</sup>

Via Ricœurs hermeneutik ges möjlighet att frikoppla texten från dess ursprungliga läsare och de implikationer denna medför. Enligt Ricœur förmår ett verk att ”dekontextualisera sig – både ur sociologisk och psykologisk synvinkel – och att kunna *rekontextualisera* sig annorlunda”.<sup>29</sup> Genom att läsa mot tidigare forskning ges en möjlighet att först dekontextualisera barnfiktion från dess kategorisering och ursprungliga läsare/mottagare.

Att Ricœur argumenterar för att texten står fri från dess ursprungliga kulturella situation, dess sociologiska betingelser och dess ursprungliga mottagare innebär inte att kontexterna helt spelat ut sin roll. Istället menar han att texten:

överskrider (’transcenderar’) dess egna psykosociologiska *tillkomst*betingelser och på så vis öppnar upp sig för en oändlig följd av läsningar, som i sin tur placeras i ständigt *olika* socio-kulturella kontexter.<sup>30</sup>

Att frigöra en text från författarintentioner och kategoriseringar öppnar, enligt Ricœur, för en oändlig följd av läsningar vilket också möjliggör nya tolkningar. Det andra ledet i denna studie är följaktligen att rekontextualisera materialet i den gotiska genren som kontext. Hur den gotiska genren används som kontext redogörs för inom kort. Först är det emellertid av vikt att presentera den metod som används för tolkning av adaptationer samt några operativa verktyg som används i denna process.

---

<sup>26</sup> Paul Ricœur, ”Hermeneutik och ideologikritik” [”Herméneutique et critique des idéologies”, 1973] övers. Margaretha Fatton & Bengt Kristensson i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik* [1986], red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Lund, 1988) s. 152f.

<sup>27</sup> Boel Westin, ”Vad är barnlitteraturforskning?” i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund, 2002) s. 140.

<sup>28</sup> Ibid. s. 140f.

<sup>29</sup> Ricœur, s. 151.

<sup>30</sup> Ibid. s. 151. Min kursivering.

## Att tolka adaptationer

Linda Hutcheon definierar en adaptation som en form av intertextuell repetition av ett redan existerande material – ”a repetition with variation” – och hon menar att adaptationers popularitet består i en kombination av ”the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise”.<sup>31</sup> Det är emellertid inte självklart att ett sådant intertextuellt förhållande mellan en adaptation och dess källtext är synligt och för en mottagare för vilken denna information är okänd kommer en adaptation fungera i egen rätt utan koppling till sin källtext.<sup>32</sup>

Adaptationer är ett akademiskt forskningsfält i utveckling och dess teoretiska ramverk är en smula spretigt. Kamilla Eliott poängterar dock att det teoretiska fältet trots detta präglas av viss brist på variation.<sup>33</sup> En förklaring hon ger är hur bristande överblick inom forskningsfältet leder till att tidigare forskning inte citeras och gamla rön lanseras som nya.<sup>34</sup> Här finns ingen intention att lansera en ny teoretiskt utgångspunkt, utan snarare återanvänds till viss del ett gammalt paradigm som behövs för att jämföra: likheter och skillnader.

Under lång tid har just detta arbetssätt varit kraftigt ifrågasatt i forskning på adaptationer. ’Fidelity criticism’, som det kallats, har kommit att stå för ett mediahierarkiskt perspektiv där en adaptation alltid förvaltar sin källtext och i bästa fall förädlar den och i värsta fall förvanskar den. Detta har, av goda skäl, kritiserats men samtidigt finns ett intresse inom fältet att återaktualisera frågan om skillnader och likheter. Lars Elleström menar att ”notions such as adaptation and media transformation collapse into nothingness if the aspect of similarity and difference is withdrawn”.<sup>35</sup> Jørgen Bruhn ser det som en omöjlighet att studera adaptationer utan någon form av ”comparative move establishing what is similar and what is different in the two (or more) texts involved”.<sup>36</sup> Jag sällar mig till Elleström och ser, i likhet med Bruhn, en jämförande analys som en startpunkt för att visa på likheter och skillnader. Metoden i denna uppsats är därmed delvis komparativ. Utifrån denna startpunkt ges möjlighet att studera förhållandet mellan adaptation/er och källtext/er, men också adaptationernas förhållande till den gotiska genren som kontext.

---

<sup>31</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York/London, 2006) s. 4.

<sup>32</sup> Regina Schober, ”Adaptation as Connection – Transmediality Reconsidered” i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (London/New York, 2013) s. 90.

<sup>33</sup> Kamilla Eliott, ”Theorizing Adaptations/Adapting Theories” i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn et al (London/New York, 2013) s. 24.

<sup>34</sup> *Ibid.* s. 26f.

<sup>35</sup> Lars Elleström, ”Adaptation Within the Field of Media Transformations” i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn et al (London/New York, 2013) s. 115.

<sup>36</sup> Jørgen Bruhn, ”Dialogizing Adaptation Studies: From One-way Transport to a Dialogic Two-way Process” i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn et al (London/New York, 2013) s. 72.

## *Adaptationsteoretiska verktyg*

Som operativa redskap i analyserna används tre begrepp: mediering, representation och dialogicitet. De första två är egentligen ett begreppspar och viktiga aspekter i studier av förhållandet mellan adaptation och källtext. Elleström beskriver skillnaden med att representation utgör skapande av mening (exempelvis ord som bildar en dikt) medan mediering är det sätt på vilken meningen kommuniceras (exempelvis på en boksida).<sup>37</sup> Skillnaden är viktig att uppmärksamma men förhållandet mellan dem är på intet vis låst. Dessa begrepp tjänar som verktyg i främst kapitel 6 då radioföljetongen och den första romanen *Frankensteins faster* analyseras.

Begreppet dialogicitet fungerar kommunikativt mellan adaptation och källtext. Det vanliga är att en källtexts påverkan på en adaptation diskuteras, men Bruhn menar att en adaptation också påverkar sin källtext. Detta tar sig uttryck i paratextuella förändringar (såsom omslag) men också i reception, exempelvis när ett verk studeras.<sup>38</sup> Denna form av dialogicitet är av intresse här och används som verktyg i främst kapitel 7. För att diskutera förhållandet mellan källtext/er och adaptation/er (åt båda håll) används ytterligare ett begrepp som kategoriseringsverktyg: fluidtext. Det är myntat av John Bryant och avser materiella versioner av en och samma berättelse (nyupplagor, reviderade upplagor etc).<sup>39</sup> Även adaptationer räknas in i en fluidtext eftersom Bryant fastslår att ”a work is the sum of its versions: creativity extends beyond the solitary writer, and writing is a cultural event transcending media”.<sup>40</sup> Fluidtexten *Frankensteins faster* består således av såväl källtexter som adaptationer.

## **Den gotiska genren som kontext**

Den gotiska genren hålls samman av en rad återkommande karakteristika och typiska teman, motiv och berättartekniska grepp. Miljöer såsom slott och borgar, kryptor och kyrkogårdar ses ofta som utmärkande och likaså ett igenkännbart persongalleri. Andra exempel är ymnigt förekommande lik, monster och spöken från det förflutna. På berättandenivå är texterna ofta avbrutna och fragmentariska. Dessa attribut refereras emellanåt till som ’gotisk rekvisita’ eller

---

<sup>37</sup> Elleström, s. 119.

<sup>38</sup> Bruhn, s. 72f.

<sup>39</sup> John Bryant, *Melville Unfolding. Sexuality, Politics, and the Versions of Typee. A Fluid-Text Analysis, with an Edition of the Typee Manuscript* [2008] (Ann Arbor, 2011) s. 44f. Begreppet Fluid-text översätts här till fluidtext.

<sup>40</sup> John Bryant, ”Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text” i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn et al (London/New York, 2013) s. 47.

'gothic trappings/clap-traps'.<sup>41</sup> Ingenting av detta är dock statistiskt utan den gotiska genren har utvecklats över tid och gör så fortfarande. Konventioner förändras "in response to cultural shifts in the fears, values, and technologies that inscribe themselves into our subjectivities".<sup>42</sup> Fred Botting hävdar att gotisk litteratur alltid sysslat med sin tids samhällsliga oro och att "[t]hese anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery".<sup>43</sup> Gotisk rekvisita är av visst intresse här, men i analyserna används gränsöverskridande som ett överordnat tema.

Gränsöverskridande är inget godtyckligt val, tvärtom förefaller det råda viss samstämmighet på det gotiska forskningsfältet om dess betydelse. David Punter härleder skapandet av gränser till gotikens ursprung då det barbariska ställdes i opposition till det civiliserade och gav upphov till en rad dikotomier: "crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed, often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified".<sup>44</sup> Gotisk fiktion ställer emellertid inte bara upp gränser. Botting menar att ett växelspel mellan att samtidigt konstituera och överträda gränser gör "Gothic texts open to play of ambivalence, a dynamic of limit and transgression that both restores and contests boundaries".<sup>45</sup> En effekt av gränsöverskridandet är att det bestående undermineras och utmanas.

För att förankra och kontextualisera gotisk barnfiktion i den gotiska genren utifrån gränsöverskridande som ett överordnat tema används ett brett intertextuellt perspektiv. Det manifesterar sig:

in a variety of forms, including reference and allusion to antecedent works, pastiche and parody of literary traditions, and the use of stylistic and structural mechanisms, such as interpolated documents, discovered manuscripts, letters, and diegetic apparatus.<sup>46</sup>

Utifrån detta breda spektrum av intertextualitet åberopas en rad studier inom det gotiska forskningsfältet för att synliggöra genrens innehåll och utveckling. Av de som nämnts förut är främst Bottings *The Gothic* (1996) av stor vikt men även andra studier används såsom Eve

---

<sup>41</sup> Uppräkningar av gotisk rekvisita finns exempelvis hos Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg, 1991) s. 23, 33; Fred Botting, *The Gothic* (New York/London, 1996) s. 2; Heiland, s. 4.

<sup>42</sup> Jackson et al, s. 6.

<sup>43</sup> Botting s. 3.

<sup>44</sup> David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day, volume 1: The Gothic Tradition* [1980] (London/New York, 1996) s. 5.

<sup>45</sup> Botting, s. 9.

<sup>46</sup> Mandal (13/11 – 2013)



Kosofsky Sedgwicks *The Coherence of Gothic Conventions* (1986/1980), William Patricks *Days In the Circles of Fear and Desire* (1985), Catherine Spooners *The Contemporary Gothic* (2006) och artiklar hämtade ur *The Encyclopedia of the Gothic* (2013). Urvalet av studier har gjorts för att få tidsmässig spridning och bredd samt olika perspektiv och teoretiska infallsvinklar.

### **Sammanfattande utgångspunkt och disposition**

Utifrån Ricœurs hermeneutiska metod eftersträvas här att synliggöra gotisk barnfiktion som delaktig i den gotiska genren. I kapitel 3 diskuteras inledningsvis tidigare forskning där gotisk barnfiktion ofta studerats som först och främst barnfiktion. Genom att problematisera denna hegemoniska syn dekontextualiseras gotisk barnfiktion som först och främst barnfiktion. Därefter rekontextualiseras primärmaterialet som gotisk fiktion i analyserna (kapitel 4–8). Avsikten med detta är inte att fränkänna primärmaterialet dess status som fiktion för barn, men väl de implikationer som själva 'barnet' tenderar att föra in i forskningen. Det handlar om att studera materialet från en annan 'förståelsehorisont', något Ricœur menar är möjligt eftersom vi inte existerar inom slutna horisonter utan kan skifta utsiktspunkt.<sup>47</sup>

Studiens utgångspunkt medför två potentiella problem. Det första är att de gotiska genrekonventioner analyserna kontextualiseras i riskerar att framstå som godtyckligt valda. Men som Eve Kosofsky Sedgwick poängterar bör analyser av gotisk fiktion utgå från teman som kan fungera på olika sätt och på olika nivåer. Försök att karakterisera mer specifika teman "is to plunge at once into the conflicting claims of the general and the specific".<sup>48</sup> Gränsöverskridande som ett överordnat tema fungerar såväl på berättelsenivå som på berättandenivå och kommer till uttryck i olika teman, motiv och berättartekniska grepp. Det andra problemet är att intentionen att 'läsa på tvärs' (det vill säga läsa gotisk barnfiktion som först och främst gotisk fiktion) riskerar att övergå i att läsa med våld. Det skulle innebära att utgångspunkten snarare än materialet då styr analyserna. Återigen utgör dock bredden i gränsöverskridandet en tillgång; det finns inte en form av gränsöverskridande i alla delar av primärmaterialet utan en rad olika former.

---

<sup>47</sup> Ricœur, s. 123.

<sup>48</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* [1980] (New York/London, 1986) s. 4.

### 3. Tidigare forskning på gotisk barnfiktio

Detta kapitel utgör en forskningsöversikt men eftersom studier på primärmaterialet är få aktualiseras också forskning på gotisk barnfiktio i ett bredare perspektiv. De exempel som ges är främst från engelskspråkig litteratur vilket har att göra med att den dominerar fältet. Att teckna en bredare översikt över tidigare forskning ger möjlighet att föra en mer omfattande diskussion. De återkommande tendenser (gotisk barnfiktio som likformig, förnålad och humoristisk) som nämnts förut diskuteras här. Kapitlet avslutas med att belysa de undantag som finns inom fältet.

#### **Gotisk barnfiktio som likformig**

En återkommande beskrivning av gotisk barnfiktio är att den präglas av likformighet, emellanåt refererat till som en formula. Slutsatserna är vanliga i studier av romanserier som *Goosebumps* och *Point Horror*. *Goosebumps* är en serie fristående romaner författade av R. L. Stine (f. 1943) som först gavs ut i 62 titlar mellan åren 1992–97. Därefter har serien gett upphov till ytterligare serier, samlingsvolym, 'spin-offs' och adaptationer. Även *Point Horror* (1981–) utgörs av fristående romaner men av olika författare och den produceras fortfarande. Båda har varit stora kommersiella framgångar. I *Frightening Fiction* framhävs deras enorma popularitet och dess status som varor på en marknad.<sup>49</sup> De har kritiserats för att vara likartade och rent av dåliga. Tim Morris beskriver *Goosebumps* som så likformig att "[o]ne novel is pretty much like the next".<sup>50</sup> Perry Nodelman beskriver *Goosebumps* på följande sätt:

In each of the *Goosebumps* books, something or someone monstrous and impossible intrudes into the otherwise ordinary world. Its presence causes fear and distress for the twelve-year-old child or children who must deal with it. But, by the end of the story, normalcy reasserts its primacy.<sup>51</sup>

Charles Sarland hävdar att ett flertal titlar också i *Point Horror* präglas av återkommande konventioner.<sup>52</sup> Roderick McGillis menar att *Goosebumps* är "so artificial, so formulaic, so predictable, so repetitive, so bad", men han dubbar samtidigt romanserien till "the most

---

<sup>49</sup> Se bland annat Reynolds, s. 1; Kevin McCarron, "Point Horror and the Point of Horror" i *Frightening Fiction*, s. 19, 28f och 41f.

<sup>50</sup> Morris s. 68.

<sup>51</sup> Nodelman 1997 s. 118.

<sup>52</sup> Sarland s. 49f.

successful marketing achievement in the history of the book world”.<sup>53</sup> Han för samman likformighet med kommersiell framgång och i sammanhanget är det värt att påpeka att samverkan mellan barnfiktion och kommersialism ofta ses som något negativt.<sup>54</sup>

I studier på gotisk fiktion kopplas kommersialism emellanåt samman med barnkulturella uttryck. James B. Twitchell hävdar i *The Living Dead* (1981) att vampyrlitteratur förbisetts i forskning på grund av en vulgarisering av vampyrtemat. Detta knyter han till produktionen av ”vampire dolls, vampire teeth, vampire cartoons, vampire costumes, and ’vitamin enriched’ vampire cereal (Count Chocula)”.<sup>55</sup> I *Horror as Pleasure* (1985) förankrar han en manipulerad vampyrgestalt i populärkulturen och fastslår att ” [i]f a twelve-year-old can use it, the vampire has been on it”.<sup>56</sup> Erik Butler menar att greve Dracula (den gotiska vampyren par preference) har degenererat som litterär symbol i form av ”the math-hungry ’Count’ of the children’s show Sesame Street and General Mills ’Count Chocula’ breakfast cereal”.<sup>57</sup> Även Nodelman kritiserar kommersialism och ser *Goosebumps* som litteratur där ägande framhävs som ett led i barnens självförverkligande.<sup>58</sup> Karen Coats går längre, enligt henne framhäver *Goosebumps* ’objektet’ men ”instead of dismissing it, celebrating it, ignoring it, or denying it, he [R. L. Stine] fetishizes it, using it for fun and profit”.<sup>59</sup> Den kommersiella aspekten knyts till barnkulturella fenomen och ses då som påtagligt negativ.

Förhållandet mellan gotisk fiktion och en konsumtionskultur är dock ingenting nytt. Catherine Spooner menar att gotiken alltid har stått i nära förbindelse med den och att samtida gotisk fiktion ofta massproduceras i en global konsumtionskultur.<sup>60</sup> Clive Bloom betonar hur utvecklingen av den gotiska genren står i skuld till de ’Penny Dreadfuls’ som gavs ut under 1800-talet – dåtidens massmarknadslitteratur.<sup>61</sup> Kommersiell framgång är således tätt förbunden med den gotiska genrens utveckling och ses inte som något negativt, och det samma gäller likformighet. Eve Kosofsky Sedgwick menar att ”[o]nce you know that a novel is of the Gothic kind (and you can tell that from the title), you can predict its contents with an

---

<sup>53</sup> Roderick McGillis, ”R. L. Stine and the World of Child Gothic” i *Bookbird*, vol. 33 (1995–96: 3–4) s. 15f.

<sup>54</sup> Margaret Mackey, ”Media Adaptations” i *The Routledge Companion to Children’s Literature*, red. David Rudd (London/New York, 2010) s. 121.

<sup>55</sup> James B. Twitchell, *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham, 1981) s. 3.

<sup>56</sup> James B. Twitchell, *Horror as Pleasure. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985) s. 140.

<sup>57</sup> Erik Butler, *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1723–1933* (New York, 2010) s. 178.

<sup>58</sup> Nodelman 1997 s. 119.

<sup>59</sup> Karen Coats, ”The Mysteries of Postmodern Epistemology: Stratemeyer, Stine, and Contemporary Mystery for Children” i *Mystery in Children’s Literature. From the Rational to the Supernatural*, red. Adrienne E. Gavin and Christopher Routledge (Basingstoke/New York, 2001) s. 195. Coats utgår ifrån Julia Kristevas definition och beskrivning av objektet.

<sup>60</sup> Catherine Spooner, *Contemporary Gothic* (London, 2006) s. 23f.

<sup>61</sup> Clive Bloom, *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present* (London/New York, 2010) s. 101.

unnerving certainty”.<sup>62</sup> De genredrag Kosofsky Sedgwick nämner korresponderar med den gotiska romanen i sin ursprungsfas (c:a 1764–1820). Botting framhäver dock att när dessa konventioner blev klichée så utvecklades nya genrekonventioner.<sup>63</sup>

Även om kritiken mot *Goosebumps* och *Point Horror* ofta är relevant (exempelvis beträffande genus och etnicitet) framhävs likformighet och kommersiell framgång som något negativt. Det som ses som del i den gotiska genrens utveckling används istället för att avfärda och isolera gotisk barnfiktions. Dan Höjers noveller är ingen självklar motsvarighet till *Goosebumps* eller *Point Horror*, varken i fråga om kommersiell framgång eller frekvens i utgivning. Även de präglas dock av viss likformighet och i kapitel 5 diskuteras hur detta fungerar som ett sätt att utmana och överträda gränser i enlighet med den gotiska genren.

### En rundgång i forskningen

Som nämnts förut uppehåller sig en hel del forskning vid frågan om skräckens funktion för det läsande barnet. Sida vid sida med detta väcks ibland frågan om huruvida gotik är lämpligt för barn. När barnlitteratur utkristalliserade sig som ett eget fält under senare delen av 1700-talet skedde det samtidigt som den gotiska romanen växte fram. Redan tidigt etablerades ett motsatsförhållande mellan dem. Den gotiska romanen betonade det överdrivna och melodramatiska. Texterna hemsöktes av övernaturliga väsen som ekon ur det förflutna. Barnlitteratur, å andra sidan, skulle vara förnuftsbaserad och moraliskt upplyftande: ”Simply put, culturally approved forms of children’s literature become everything that the Gothic is not”.<sup>64</sup> Kimberley Reynolds menar att:

Concern about the effect of reading ‘horror’ stems from the fact that as a genre, it tends to be associated with kinds of knowledge and forms of experience regarded by many as unsuitable for children, notably those involving the occult or provoking high levels of fear or anxiety.<sup>65</sup>

Trots att denna utgångspunkt har nyanserats sedan dess ursprung förefaller den fortfarande hemsöka forskning på gotisk barnfiktions. McGillis betonar visserligen att han själv inte finner gotik olämpligt för barn men att den trots allt ”deals with the lurid and the taboo. [...] It presents its reader with images and characters and themes we might think are too raw, too

---

<sup>62</sup> Kosofsky Sedgwick s. 9.

<sup>63</sup> Botting s. 10.

<sup>64</sup> Dale Townsend, ”The Haunted Nursery: 1764–1830” i *The Gothic in Children’s Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson et al. (New York/London, 2008) s. 21.

<sup>65</sup> Reynolds s. 2.

disturbing for young readers”.<sup>66</sup> I förordet till *Barnboken* med temat ”Skräck i barn- och ungdomslitteratur” diskuterar Eva Nordlinder huruvida det är nyttigt för barn att bli skrämda eller om det tvärtom kan vara skadligt.<sup>67</sup> Rickhard Berghorn menar i samma nummer av *Barnboken* att romanerna om Frankensteins faster är av det snällare slaget som ”berättar för dem [barnen] om sådant de är för unga för att se på film eller tv”.<sup>68</sup> Det skrämmande såsom våld, det tabubelagda och det monstuösa förekommer dock ofta i gotisk barnfiktion, men förbises i forskning där det istället hävdas att gotisk barnfiktion utmärks av att vara ’försnällad’.

I *The Vampire Book* (2011) fastslår J. Gordon Melton att ”absent from the youthful vampire book was any hint of horror, any factor that might lead to the younger reader having nightmares”.<sup>69</sup> *Der kleine Vampir* ingår i det material han studerar och den slutsats han drar är svepande och en inkorrekt beskrivning av Sommer-Bodenburgs romanserie. Redan i dess första titel, när Anton besöker vampyrfamiljens krypta, visar sig faster Dorothee vara hemma och Rüdiger förklarar för Anton att denne måste gömma sig för ”[w]enn dich Tante Dorothee hier findet, bist du verloren”.<sup>70</sup> I *Der kleine Vampir zieht um* (1980) är faster Dorothee en hårsman från att bita Anton som paralyseras av skräck men räddas i sista stund av Anna.<sup>71</sup> Hotet eskalerar i romanserien och i *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* (2008) förekommer en initiationsrit för Anna och Rüdiger. Anton bevittnar den och det beskrivs hur ”Anna beugte den Kopf, und zu Antons Entsetzen begann sie das Blut von der Schwertspitze abzulecken”.<sup>72</sup> Anton svimmar och när han senare vaknar finner han vampyrflickan Olga lutad över sig. Han knuffar bort henne och ser då ”dass ihr Mund blutverschmiert war. Er fasste sich an den Hals und spürte etwas Warmes, Klebriges. Et was Blut, sein eigenes Blut”.<sup>73</sup> Melton förbiser dessa aspekter i romanserien utifrån en föreställning om att vampyrlitteratur för barn inte är skrämmande.

Jörg Waltje utgår från Meltons slutsatser och ställer Antons mognadsprocess i centrum medan det skrämmande reduceras till ett bakgrundsfenomen. De rädslor Waltje framhäver är det som alluderar på verkliga barns verkliga färor.<sup>74</sup> Han konstituerar Meltons slutsatser och

---

<sup>66</sup> McGillis 2008 s. 227.

<sup>67</sup> Eva Nordlinder, ”Rysligt eller mysigt?” i *Barnboken*, årg. 25 (2002:2) s. 1.

<sup>68</sup> Berghorn s. 19.

<sup>69</sup> J. Gordon Melton, ”Juvenile Literature” i *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Third Edition* (Detroit, 2011) s. 394.

<sup>70</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* [1979] (Hamburg, 2011) s. 43.

<sup>71</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* [1980] (Hamburg, 2011) s. 94ff.

<sup>72</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* [2008] (Hamburg, 2010) s. 101.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 102.

<sup>74</sup> Waltje s. 90ff.

bidrar till den form av rundgång som kort berördes i inledningen och som ofta präglar barnlitteraturforskning. Westin förankrar denna i en återkommande strävan efter att beskriva det specifika för barnbokstexten, en utgångspunkt hon menar har ”en olycklig benägenhet att bli finalistisk, att skapa en förklaring och igenkännbar helhet. [...] Delarna får stå för helheten som i sin tur får bekräfta delarna. Idén om texten genereras och förökar sig för varje varv man tar igenom den.”<sup>75</sup> Waltje upprepar och konstituerar Meltons slutsatser och lägger därmed ytterligare en del till helheten. Detta fortsätter sedan hos en forskare som Katarina Harrison Lindbergh när hon i *Vampyrernas historia* (2011) fastslår att vampyrerna i *Der kleine Vampir* är beskedliga individer ”[e]ftersom det rör sig om barnkultur”.<sup>76</sup> Sabine Planka drar slutsatsen att ”Der Vampir ist in der Kinderliteratur also keinswegs eine negativ, sondern eine positiv konnotierte Figur”.<sup>77</sup>

Meltons slutsatser bidrar till att skapa ett paradigm där en rundgång gör att orsak och verkan förefaller skifta plats. Istället för att identifiera beskedliga vampyrer i barnfiktion tas det senare som en intäkt för det förra och det är inte heller förbehållet vampyrfiktion. I *Queering the Non/human* (2008) beskrivs varulven som en queer och påtagligt sexuell varelse.<sup>78</sup> Philip A. Bernhardt-House fastslår dock att ”[c]hildren’s literature and television has featured a number of werewolves and thus perhaps appropriately the sexuality of such figures are downplayed if not outright ignored”.<sup>79</sup> I tv-serien *Frankensteins faster* är Larry Talbots (Flavio Bucci, svensk röst: Jörgen Düberg) varulvsförvandling påtagligt sexualiserad. Den triggas igång av månen som Talbot själv beskriver som sin vän som väcker alla hans lidelser. Vita frun (Mercedes Sampietro/Gunnel Fred) ser förvandlingen som Talbots chans att ”bli en riktig man”. Varulvar i berättelser riktade till barn utesluter således inte nödvändigtvis sexualitet och inte heller vampyren är avsexualiserad. Birte Richter konstaterar i sitt Examensarbete ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral” (2009) att Lumpi i *Der kleine Vampir* riktar ett dubbelt intresset mot Anton, dels bestående i blodtörst men också i sexuell åtrå.<sup>80</sup> Vampyrbettets sexuella konnotationer är dessutom välkänt i forskning på vampyrfiktion.

---

<sup>75</sup> Westin 2000 s. 7.

<sup>76</sup> Katarina Harrison Lindbergh, *Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011) s. 245.

<sup>77</sup> Sabine Planka, ”Gruften, Burgen, Kinderzimmer: Der Vampir in Der Kinderliteratur. Angela Sommer-Bodenburgs *Der kleine Vampir*” i *Inklings. Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* (2009:27) s. 156.

<sup>78</sup> Philip A. Bernhardt-House, ”The Werewolf as Queer, the Queer as Werewolf, and Queer Werewolves” i *Queering the Non/human*, red. Noreen Giffney & Myra J. Hird (Aldershot/Burlington, 2008) s. 161.

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. 172.

<sup>80</sup> Birthe Richter, ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral”, examensarbete (Münster, 2009) s. 33f.

## *Humor som utmärkande för gotisk barnfiktio*

Även om element av skräck emellanåt förbises i gotisk barnfiktio finns det också forskare som identifierar dessa element. Karen Coats menar exempelvis att det kan finnas inslag av skräck, men att detta blandas med ”healthy doses of humour and hope”.<sup>81</sup> Humor som motvikt till det skrämmande framhävs ofta som utmärkande för gotisk barnfiktio. Botting menar dock att ”[t]he play of fear and laughter has been inscribed in Gothic texts since their inception, an ambivalence that disturbs critical categories that evaluate their seriousness and triviality”.<sup>82</sup> Det dikotomiska förhållande mellan ’komik’ och ’seriositet’ som Botting beskriver förekommer ofta i studier på gotisk barnfiktio. Tony Fonseca hävdar att vampyrlitteratur för vuxna spänner mellan att vara skrämmande och romantisk medan vampyrlitteratur för barn är ”light-hearted and comical, often ridiculous”.<sup>83</sup> Fonseca drar just en sådan skiljelinje som Botting diskuterar, men utöver att dra den mellan ’komik’ och ’seriositet’ drar Fonseca den också mellan barnfiktio och vuxenfiktio.

Liknande tankegångar finns hos Julie Cross som menar att gotisk barnfiktio utgör en sorts subgenre som hon benämner ’Comic Gothic’ för barn.<sup>84</sup> Cross definierar egna genrekonventioner för texter i denna kategori och även om ingen del av primärmaterialet här studeras av henne finns det anledning att återkomma till hennes resonemang. Det sker i kapitel fyra. Innan dess avslutas dock denna forskningsöversikt med att diskutera de studier som avviker ifrån den forskning som hittills lyfts fram.

## **Gotisk barnfiktio som gotisk fiktio**

Så här långt har forskningen som diskuterats för det mesta antingen avfärdat eller isolerat gotisk barnfiktio. Det finns emellertid några få exempel på studier där barnfiktio integreras i den gotiska genren. Clive Bloom framhäver Heinrich Hoffmanns (1809–94) *Der Struwwelpeter* (1845) som ett samlingsverk ”that was wholly original, bizarre” och Bloom diskuterar en av samlingens berättelser (”The story of Little Suck-a-Thumb” [Die Geschichte vom Daumenlutscher]).<sup>85</sup> Bloom nämner också mer samtida barnlitteratur (exempelvis

---

<sup>81</sup> Karen Coats, ”Between Horror, Humour and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic” i *The Gothic in Children’s Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson et al (New York/London, 2008) s. 91.

<sup>82</sup> Botting s. 168.

<sup>83</sup> Tony Fonseca, ”Children’s Vampire Literature” i *Encyclopedia of the Vampire. The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 47.

<sup>84</sup> Julie Cross, *Humor in Contemporary Junior Literature* (New York/London, 2011) s. 171f.

<sup>85</sup> Bloom s. 105f.

*Goosebumps*) och menar att "[s]uch developments keep the gothic spirit alive".<sup>86</sup> I *The Essential Guide to Werewolf Literature* (2003) ägnar Brian J. Frost ett kapitel åt varulvar i barn- och ungdomslitteratur men enbart engelsk litteratur diskuteras och kapitlet är främst en kortare bibliografi.<sup>87</sup>

Varken Höjers noveller eller *Frankensteins faster* har uppmärksammats i någon större mening. Istället är det *Der kleine Vampir* som framhävts som gotisk fiktion. I *Vampire. Von damals bis(s) heute* (2010) beskriver Nicolaus Equiamicus *Der kleine Vampir* på följande sätt:

Die Figuren des Vampirs Rüdiger und seiner vampirischen Familie weisen noch viele Eigenschaften des Vampirs der Romantik auf – sie stammen aus Rumänien, können fliegen, veraubscheuen Wasser und Knoblauch und schlafen in Särgen.<sup>88</sup>

Rüdiger med familj beskrivs som besläktade med en romantisk tradition och egenskaperna som tillskrivs dem (rumänsk härkomst, flygförmåga, avsky mot vatten och vitlök, kistan som viloplats) förekommer i Bram Stokers (1847–1912) *Dracula* (1897), en av de stora gotiska romanerna. Även Robert Butterfield uppmärksammar i *Encyclopedia of the Vampire* (2011) denna intertextuella länk bakåt och menar att *Der kleine Vampir* kännetecknas av en "old world flavour".<sup>89</sup> Såväl Equiamicus som Butterfields slutsatser är dock summariska och föga utvecklade, men de integrerar *Der kleine Vampir* i den gotiska genren och uppmärksammar ett intertextuellt förhållande till en litterär tradition.

Mer omfattande i det avseendet är Sabine Plankas artikel "Gruften, Burgen, Kinderzimmer" där författaren förankrar såväl vuxenvampyrlitteratur som barnvampyrlitteratur, och i synnerhet *Der kleine Vampir*, i en gotisk tradition. Planka jämför Sommer-Bodenburgs romanserie med Stokers *Dracula* och diskuterar likheter i miljöer och i hur vampyrgestalten skildras. Stora delar av artikeln fokuserar dock på hur denna typ av litteratur förstås och tas emot av läsande barn och Plankas slutsats är, som nämnts förut, att barnlitteraturens vampyr är en positivt skildrad figur. Trots detta synliggör hon flera intressanta aspekter, exempelvis framhäver hon hur Anton aldrig känner sig riktigt trygg i Rüdigers sällskap.<sup>90</sup> Hon diskuterar också det växelspel som finns mellan vampyrernas värld och människornas värld och det finns anledning att återkomma till det längre fram.

---

<sup>86</sup> Bloom s. 188.

<sup>87</sup> Brian J. Frost, *The Essential Guide to Werewolf Literature* (Madison/London, 2003) s. 233–238.

<sup>88</sup> Nicolaus Equiamicus, *Vampire. Von damals bis(s) heute* (Diedorf, 2010) s. 226.

<sup>89</sup> Robert Butterfield, "Angela Sommer-Bodenburg" i *Encyclopedia of the Vampire. The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 308f.

<sup>90</sup> Planka s. 151.



Dessa studier utgör exempel på hur gotisk barnfiktions kan ses som delaktig i den gotiska genren. Från och med nu påbörjas en rekontextualisering av primärmaterialet. Humor och likformighet, som kort berörs här, diskuteras mer utförligt i kapitel 4 respektive 5 (dock från andra perspektiv). I kapitel 4 diskuteras olika delar av primärmaterialet medan kapitel 5 främst fokuserar Höjers noveller. Delar av fluidtexten *Frankensteins faster* står i centrum i kapitel 6 och 7 medan kapitel 8 behandlar *Der kleine Vampir* och *The Little Vampire* (såväl tv-serien som filmen). Frågeställning 2 genomsyrar samtliga analyser medan frågeställning 3 främst berörs i kapitel 6–8.

#### 4. Humor och det skrämmande

Som nämnts förut menar Botting att samspelet mellan skratt och skräck är vanligt i gotik och han menar att gotiken har lika stor förmåga ”to produce laughter as abundantly as emotions of terror and horror”.<sup>91</sup> Även Avril Horner och Sue Zlosnik ser humor som en central del i gotisk fiktion och de argumenterar emot att dra en gräns mellan ’komik’ och ’seriositet’:

Rather than setting up a binary between ’serious’ and ’comic’ Gothic texts, it is perhaps best to think of Gothic writing as a spectrum that, at one end, produces horror-writing containing moments of comic hysteria or relief and, at the other, works in which there are clear signals that nothing is to be taken seriously.<sup>92</sup>

Detta spektrum härleder Horner och Zlosnik tillbaka till den allra första gotiska romanen, Horace Walpoles (1717–97) *The Castle of Otranto* (1764) där mötet mellan det skrämmande och det melodramatiska skapar inkongruens som har en komisk effekt.<sup>93</sup> Inkongruens i gotiska romaner öppnar upp för ”a comic turn that deliberately exploits the fragile boundary between comedy and horror”.<sup>94</sup> I detta kapitel diskuteras hur gränsen mellan humor och det skrämmande överträds i primärmaterialet, men att detta inte isolerar gotisk barnfiktion utan snarare framhäver dess delaktighet i genren i stort. Inledningsvis återknyts till Cross definition av ’Comic Gothic’ för barn för att diskutera dess begränsningar som kategoriseringsverktyg.

#### ’Comic Gothic’ för barn

När Cross definierar ’Comic Gothic’ för barn anger hon genrekonventioner som har en allmän karaktär. Texterna utspelar sig enligt henne i typiska gotiska miljöer, ”desolate, full of menace, often with sinister links to the past”.<sup>95</sup> Någonstans i denna miljö fångas textens protagonist/er utan att kunna förhindra detta och lämnas i ett temporärt ineffektivt stadium.<sup>96</sup> Gotiska miljöer förekommer i samtliga delar av uppsatsens primärmaterial (förfallna borgar, kyrkogårdar, ruiner, underjordiska kryptor). Det samma är fallet med den inspärrade protagonisten som motiv. I *Der kleine Vampir* blir Anton ofta instängd på olika platser – ofta i

---

<sup>91</sup> Botting s. 168.

<sup>92</sup> Avril Horner & Sue Zlosnik, *Gothic and the Comic Turn* (Basingstoke/New York, 2005) s. 4.

<sup>93</sup> Horner & Zlosnik s. 4.

<sup>94</sup> Sue Zlosnik & Avril Horner, ”Comic Gothic” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (9/10 – 2013).

<sup>95</sup> Cross 2011 s. 172.

<sup>96</sup> *Ibid.*, s. 172.

Rüdigers likkista.<sup>97</sup> Detta sker också i tv-serien *The Little Vampire* då Rüdiger till och med sitter på kistlocket för att hindra Anton från att komma ut. I romanen *Frankensteins faster* hålls Larry Talbot ibland inlåst i borgen och i tv-serien stängs Monstret/Albert (Gerhardt Karzel/Thorsten Flinck) in i ett rum då bygdens distriktsåklagare avlägger visit. Flera av Höjers noveller beskriver fångslade protagonister ("Den sista färden"<sup>98</sup>, "Dödens väntrum"<sup>99</sup>, "En god bok förkortar livet"<sup>100</sup>, "Det hungriga huset"<sup>101</sup>, "Tavlans baksida"<sup>102</sup>, "Dödens hus"<sup>103</sup>, m. fl.).

De utpräglade gotiska miljöer Cross nämner är inte förbehållna 'Comic Gothic' för barn utan snarare, som nämnts förut, gotisk rekvisita i genren i stort. Det samma är fallet med den fångslade protagonisten som också är ett återkommande inslag i genren.<sup>104</sup> Cross exemplifierar detta motiv med texter där protagonisten spärras in av en antagonist i syfte att hållas fångslad. När Anton stängs in i Rüdigers kista är syftet att gömma honom och därigenom skydda honom från de vuxna vampyrerna. Monstret/Albert skyddas från distriktsåklagaren som är på jakt efter hans hjärna och Larry Talbot ber själv om att få bli inlåst i syfte att skydda byborna från honom. I Höjers noveller fångslas protagonisten ofta i ett tillstånd mellan liv och död och medan de exempelvis Cross ger medför att protagonisten släpps fri accentueras motsatsen i Höjers noveller.

En mer specifik konvention Cross framhäver är den gotiska skurken vars plan är att usurpera rättmätiga arvingar (som ofta är föräldralösa) och dessa "over-the-top villains often offer the best opportunity for the overblown caricatures that sometimes border on the grotesque".<sup>105</sup> I *The Gothic in Children's Literature* framhäver Cross, utifrån Roald Dahls (1916–90) romaner, hur grymma karaktärer görs löjliga genom att skildras som överdrivna karikatyrer utan försonande drag. Därigenom skapas komisk distans.<sup>106</sup> Den gotiska skurken är dock inte specifik för gotisk barnfiktion utan tillhör ett återkommande inslag i ett typiskt gotisk persongalleri. Botting pekar på hur den gotiska skurken i såväl Walpoles *The Castle of Otranto* som i Ann Radcliffes (1764–1823) *The Mysteries of Udolpho* (1794) eftersträvar att

---

<sup>97</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 43, 94.

<sup>98</sup> Dan Höjer, "Den sista färden" i *Spökhistorier från äkta svenska spökplatser* (Sundbyberg, 1997) s. 7–14.

<sup>99</sup> Dan Höjer, "Dödens väntrum" i *Sveriges läskigaste spökhistorier* (Sundbyberg, 2003) s. 54–65.

<sup>100</sup> Dan Höjer, "En god bok förkortar livet" i *Sveriges mest blodisande spökhistorier* (Sundbyberg, 2007) s. 56–67.

<sup>101</sup> Dan Höjer, "Det hungriga huset" i *Sveriges mest gastkramande spökhistorier* (Sundbyberg, 2008) s. 58–68.

<sup>102</sup> Dan Höjer, "Tavlans baksida" i *Sveriges kusligaste spökhistorier* (Sundbyberg, 2010) s. 50–59.

<sup>103</sup> Dan Höjer, "Dödens hus" i *Stora boken med spökhistorier* (Sundbyberg, 2011) s. 7–12.

<sup>104</sup> Kosofsky Sedgwick, s. 20f.

<sup>105</sup> Cross 2011 s. 172f.

<sup>106</sup> Cross 2008 s. 59.

stjäla den gotiska hjältinnans rättmätiga arv.<sup>107</sup> Cross betonar dock det karikatyrliknande och det groteska och hon accentuerar hur den gotiska skurken i 'Comic Gothic' för barn har ett uttalat hat mot just barn.<sup>108</sup> I detta förenas humor med det skrämmande och den främsta representanten i primärmaterialet här är vampyrjägaren Rookery (Jim Carter) i filmen *The Little Vampire*. Redan i expositionen framhävs han som sinister. Kameran panorerer över hans bil och visar en skylt märkt "Vampkill, LTD", en väska med träpålar och sist Rookery själv. Hans status som skurk accentueras av filmmusiken (av Nigel Clarke och Michael Csányi-Wills) som interfolierar Johann Sebastian Bachs (1685–1750) *Tocatta och fuga* i D-moll (BWV 565). Detta musikstycke förknippas i en populärkulturell kontext ofta med något olycksbådande och återkommer i filmen som ett ledmotiv för Rookery. Han är också på jakt efter vampyrfamiljens diamant som är deras släktklenod. Hans hat mot vampyrer går även ut över Anton som han jagar genom hela filmen. Rookery stämmer tämligen väl överens med Cross definition av den gotiska skurken i 'Comic Gothic' för barn, men någon lika självklar representant förekommer inte i det övriga primärmaterialet.

I *Der kleine Vampir* framhävs tante Dorothee som den onda vampyren framför alla andra. Hon beskrivs som groteskt blodtörstig och hon tangerar kannibalism.<sup>109</sup> Hennes drivkraft är dock inte något hat mot barn och inte heller hennes extrema hunger riktar sig mot barn utan främst mot vuxna.<sup>110</sup> Ingen del i fluidtexten *Frankensteins faster* innefattar heller någon gotisk skurk enligt Cross definition. I radioföljetongen och den första romanen är faster Hanna protagonist och hon positioneras mot Henry, men hans roll är liten. Istället är det monstren och byborna som fastern tvingas hantera och de stämmer inte in på Cross definition. I tv-serien delar faster Hanna (Viveka Lindfors) protagonistrollen med den föräldralöse pojken Max (Martin Hreiben/Magnus Rehbäck) och Monstret/Albert. Här är det främst byborna med smeden (Andrej Hryc/Stephan Karlsén) i spetsen som utgör antagonister utan att för den skull heller motsvara Cross gotiska skurk.

I *Frankensteins faster igen* är monsterpojken Franklin, tillsammans med faster Hanna, protagonist och byborna fungerar återigen som antagonister. Även om de riktar sina antipatier mot Franklin är det inte i hans egenskap av barn utan som monster. I Höjers noveller förekommer gotiska skurkar som är tämligen groteska i sin framtoning såsom en galen

---

<sup>107</sup> Botting s. 49f; 65f.

<sup>108</sup> Cross 2008 s. 60.

<sup>109</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 82. Hennes status som den farligaste av vampyrerna accentueras också i karaktärsbeskrivningar som föregår berättelsen från och med *Der kleine Vampir zieht um*.

<sup>110</sup> Sommer-Bodenburg *Der kleine Vampir*, s. 45; *Der kleine Vampir verreist* [1982] (Hamburg, 2011) s. 10.

urmakare i ”Tiden bara rinner iväg”<sup>111</sup> eller ett antal blodtörstiga åldringar i ”Har ni fest, eller?”<sup>112</sup>. Ingen av dessa, eller deras motsvarigheter i andra noveller, är dock ute efter protagonisternas arv utan deras liv.

Cross genrekonventioner pendlar mellan det allmänna (miljöer, fängslade protagonister) och det specifika (den groteska skurken). Detta är vanligt i studier som eftersträvar att definiera det specifika med barnfiktion.<sup>113</sup> Cross allmänna genrekonventioner utmärker gotisk fiktion i allmänhet och det mer specifika aktualiseras inte i en majoritet av denna uppsats primärmaterial. Däremot är humor en central aspekt men det rör sig om en rad olika former av humor som också präglar den gotiska genren i stort.

### Olika former av humor

I *Comic Relief* (2009) redogör John Morreall för tre grundläggande teorier som använts i definitioner av humor: humor som överlägsen (the superiority theory), inkongruent humor (the incongruity theory) och humor som lättnad (the relief theory). Medan inkongruent humor är beskrivande är dock humor som lättnad snarare en effekt av det komiska. Följdriktigt understryker Morreall svårigheten att teoretisera humor och behovet av att träda fram varsamt i försök att göra detta.<sup>114</sup> Horner och Zlosnik är av liknande åsikt och ser det komiska, det som framkallar skratt, som ett undflyende begrepp.<sup>115</sup>

I *Humor in Contemporary Junior Literature* (2011) gör Cross däremot en konkret ansats och delar upp humor i ’höga’ och ’låga’ former. Till det förra räknar hon ”cognitive forms of humor such as humorous parody, comic irony, satire, and humorous metafictional narrative devices” medan låg humor kännetecknas av ”slapstick, knockabout humor, comically exaggerated characters”.<sup>116</sup> Som ett sätt att bryta en dualistisk ordning använder hon en tredje kategori, ”[n]ew ’Compounds’ of Humor”, som blandar hög och låg humor.<sup>117</sup> Genom att skilja de olika formerna åt föreligger risken för att etablera en värdehiarkisk skala (även om

---

<sup>111</sup> Dan Höjer, ”Tiden bara rinner iväg” i Höjer 2008, s. 84–95.

<sup>112</sup> Dan Höjer, ”Har ni fest, eller?” i Höjer 2010, s. 7–17.

<sup>113</sup> Ett exempel på detta är Perry Nodelman som i *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature* (Baltimore, 2008) ställer upp ett antal kriterier som han menar utmärker barnlitteratur. Han anger exempelvis temat ’resan bort och hem’ som utmärkande och han menar att ett barn eller en barnslig vuxen alltid innehar protagonistrollen (s. 18f). ’Resan bort och hem’ är vanlig inom exempelvis fantasygenren och faster Hanna som protagonist i *Frankensteins faster* är varken ett barn eller barnslig (tvärtom tar hon avstånd från barnslighet, Allan Rune Pettersson, *Frankensteins faster – ett fasansfullt påhitt!* [1978] (Stockholm, 1986) s. 8; 17.

<sup>114</sup> John Morreall, *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor* (Chichester, 2009) s. 6f.

<sup>115</sup> Horner & Zlosnik s. 13.

<sup>116</sup> Cross 2011 s. 14f.

<sup>117</sup> *Ibid.*, s. 16.

Cross strävar ifrån en sådan). Däremot är en blandning av olika former av humor av intresse eftersom det utmärker delar av primärmaterialet.

I romanen *Frankensteins faster* förekommer ofta inkongruent humor. Kännetecknande för den formen är att ”some thing or event we perceive or think about violates our normal mental patterns and normal expectations”.<sup>118</sup> Det över två meter långa Monstret uppför sig i första romanen som ett kinkigt barn som vägrar äta upp sin mat.<sup>119</sup> I radioföljetongen blir två av byborna vittne till hur Monstret, som de fruktar så mycket att de gömmer sig i ett buskage, plockar blåsippor och sjunger ”Blåsippor ute i backarna stå”. Det inkongruenta tar sig ibland uttryck i att något farligt och skrämmande avvärjas, som i dessa exempel som handlar om Varulven respektive greve Dracula:

Som vadande i vit rök kom de ohyggliga tassarna och Talbots byxor närmare, den raggiga överkroppen hukade sig till språng, det gurglade under den svarta nosen, hörntänderna i underkäken glimmade.  
- Såja. Kan du räcka vacker tass åt faster?<sup>120</sup>

Hanna Frankenstein lyfte serveringsfatet där hon satt vid kortändan:  
- Greve Dracula, får det vara lite mera blodpudding?<sup>121</sup>

Hotet från varulven reduceras genom att han likställs med en hund och blodpuddingen parodierar greve Draculas ordinarie matvanor. Juxtapositionerad med denna typ av humor förekommer dock, i romanen *Frankensteins faster*, också en intertextuell medvetenhet. Ying Toijer-Nilsson framhäver detta i en beskrivning av romanen.<sup>122</sup> Ett exempel är den text faster Hanna lär Monstret, som han sedan reciterar på soarén. Den är hämtad ur Percy Bysshe Shelleys (1792–1822) *Prometheus Unbound* (1820), en text som alluderar på myten om Prometheus och även på Mary Shelleys (1797–1851) gotiska roman *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818).

I tv-serien *Frankensteins faster* förekommer ofta slapstickhumor. Karaktärer faller från borgen ner i den intelligande sjön, såväl smeden som Vita frun och greve Dracula (Ferdyn Maine/Jan Blomberg) råkar ut för detta. När Monstret/Albert ska fria till Klara bjuds han på sprit av byborna varefter han i berusat tillstånd cyklar rakt in i apoteket. I *Frankensteins faster igen* förekommer slapstick kombinerat med inkongruent humor, exempelvis när monsterpojken Franklins hyss beskrivs:

---

<sup>118</sup> Morreall s. 11.

<sup>119</sup> Pettersson 1978 s. 63f.

<sup>120</sup> Ibid., s. 87.

<sup>121</sup> Ibid., s. 111.

<sup>122</sup> Ying Toijer-Nilsson, *66 svenskspråkiga barnboksförfattare* (Stockholm, 1983) s. 102f.

Sålunda hade han vid ett tillfälle nära nog drivit postfröken till nervsammanbrott genom att posta ett större antal brev i vilka han stoppat knallpulver som detonerat med små pigga knallar varje gång hon stämplat kuverten. På juldagen förra året hade han förklädd till kringvandrande kökshandräckning fått tillfällig anställning på värdshuset och lyckats smussa in en så kallad dockstämman i julsinkan, vilket hade lett till att skinkan vid upprepade tillfällen hade ropat mamma när värdshusvärden skulle skära för av den. Det kristyrdekorerade grishuvudet hade likaså, till gästernas förfäran, med mörk basröst börjat sjunga julsånger, bland annat O Tannenbaum – vilket lätt anordnats av Franklin med hjälp av en dold trattgramofon.<sup>123</sup>

Humorn här är av det dråpligare slaget, men det finns också exempel på inkongruent humor med mörkare ton där komik och det skrämmande kombineras. Franklin och Igor leker exempelvis franska revolutionen och Franklin bär omkring på en gammal avlagd bila eller, som han själv beskriver det för faster Hanna, ”en riktig halshuggningssyxa”.<sup>124</sup>

Också i Höjers noveller består humorn ofta i en fusion av komik och det skrämmande, ett drag som företrädesvis framträder i slutet av berättelserna:

Han kämpade emot, men kvinnorna var oerhört starka. Han valde mellan att kvävas eller att tugga gift. Till slut tryckte han ihop käkarna och kände direkt hur benen vek sig under kroppen.

- Så där ja, hörde han en av flygvärdinnorna säga. Vi kör den lätta metoden idag. Nu öppnar vi dörren och suger ut dem i havet.

- Flytvästar finns under varje säte, skrattade hon.<sup>125</sup>

Den tunga stenen ovanför hans huvud lades på plats med en dov duns och det blev becks svart i den fuktiga gravkammaren. Långt, långt bortifrån – som från en annan värld – hörde han grevens rop genom marken:

- Tack, käre vän! Tack än en gång! Och hoppas att kaffet ska smaka.<sup>126</sup>

Sedan puttade han in Egon i mörkret och slängde in den döda flickan efteråt. Utanför hörde han gubben tjoa:

- Jag är gubben i graven bredvid. Och snart ska jag nog få ligga här för evigt. God natt, god sömn!

Egon hörde hur en annan stendörr öppnades och slog igen. Sedan var allt tyst som i en grav.<sup>127</sup>

Dessa exempel balanserar humor och det skrämmande men de kan också sägas beteckna svart humor, en form som för samman skratt med död.<sup>128</sup> Intressant nog menar Coats att skräck, humor men också hopp utmärker gotisk barnfiktion. En majoritet av Höjers noveller slutar med protagonistens undergång och lämnar således inte kvar mycket hopp. Det finns också noveller där inte heller humor finns utan enbart det skrämmande återstår. Novellen ”Bara fina ord” slutar på följande sätt:

---

<sup>123</sup> Pettersson 1978 s. 26.

<sup>124</sup> Ibid., s. 23.

<sup>125</sup> Dan Höjer, ”Charterdöden” i Höjer 2008 s. 28.

<sup>126</sup> Dan Höjer, ”Kaffe med döden” i *Svenska spökhistorier* (Sundbyberg, 1998) s. 50–60.

<sup>127</sup> Dan Höjer, ”Gubben i graven bredvid” i *Sveriges mest skräckinjagande spökhistorier* (Sundbyberg, 2009) s. 86f.

<sup>128</sup> Horner & Zlosnik s. 14.

Men varför Maja aldrig kom tillbaka fick skolkompisarna aldrig veta. Och att protesten lönade sig fick Maja aldrig någon nytta av. Hon ligger begravd under kyrkans källargolv. Tömd på blod och på hela sin värdighet. Men det kommer ingen någonsin få veta...<sup>129</sup>

Variationerna är omfattande. Ibland balanseras det skrämmande med humor men långt ifrån alltid. Fusionen av skratt och död i svart humor förekommer också i *Der kleine Vampir*. Vampyrerna beskrivs lukta kraftigt av förruttnelse. Deras kroppar är stadda i förfall och konnoterar död men de ser det som något positivt vilket skapar en komisk effekt. De anordnar dofttävlingar där den vampyr som luktar värst koras och vampyrerna beskriver stolt lukten i termer av ”frischen Pfederäpfel” och ”Modergeruch”.<sup>130</sup> Denna humor påminner om den kroppslighet som utmärker grotesk realism i Michael Bachtins karnevalsteori; värdehierarkier ställs på ända och det höga plockas ner, degraderas och materialiseras.<sup>131</sup> I tv-serien *The Little Vampire* uppstår andra humoristiska situationer såsom den när Anton (Christopher Stanton) flyger inför grannfruns dotter Effie (Cathy Wenschlag) som springer till sin mamma och talar om vad hon sett – givetvis utan att bli trodd.

Enligt såväl Botting som Horner och Zlosnik är humor en vanlig konvention i den gotiska genren. Det samma är fallet med gotisk barnfiktions men det rör sig inte om någon homogen form av humor. På samma sätt som humor varierar i gotisk fiktion för vuxna gör den också det i gotisk fiktion för barn. Cross definition av ’Comic Gothic’ för barn må utgöra en fullgod beskrivning av de verk hon analyserar men är otillräcklig för att beskriva gotisk barnfiktions vidare mening. Inte heller går det att definiera humor i gotisk barnfiktions som ’låg’ medan gotisk fiktion i övrigt består av ’hög’ humor, även där är gränserna flytande. Victor Sage menar att skratt i gotik är ett resultat av ”staggeringly banal mechanisms of exaggeration, mistaken identity, misunderstanding and cross purposes which are the driving force of the theatrical farce”.<sup>132</sup> Att definiera gotisk barnfiktions som ett separat fält utifrån humor blir därmed problematiskt eftersom komik överträder gränsen mellan fiktion för barn och fiktion för vuxna.

---

<sup>129</sup> Dan Höjer, ”Bara fina ord” i Höjer 2007 s. 82.

<sup>130</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 54.

<sup>131</sup> Michael Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen [Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa, 1965]*, övers. Lars Fyhr (Stockholm, 1986) s. 28ff. Antons vänskap med Rüdiger möjliggör nattliga äventyr som ger en karnevalisk upplevelse vars subversiva effekt i romanserien består i Antons ifrågasättande av det hierarkiska övertag hans föräldrar utövar i hemmet.

<sup>132</sup> Victor Sage, ”Gothic Laughter: Face and Horror in Five Texts” i *Gothick Origins and Innovations*, red. Allan Lloyd Smith & Victor Sage (Amsterdam/Atlanta, 1994) s. 203.



## 5. Gränsen mellan trygghet och otrygghet

I gotisk fiktion ställs tingens ordning på ända. Universella lagar undermineras vilket utmanar det rationella och skapar otrygghet. I genrens ursprungsfas eftersträvades att uppnå en effekt av 'det sublimala' hos läsaren genom olika element av 'horror' och 'terror'.<sup>133</sup> Under 1800-talet skedde dock en förändring och "the sublime ceded to the uncanny, the latter an effect of uncertainty, of the irruption of fantasies, suppressed wishes and emotional and sexual conflicts".<sup>134</sup> I *The Encyclopedia of the Gothic* (2013) beskrivs 'the uncanny' som "a mild form of anxiety and alienation that arises when something familiar suddenly appears strange".<sup>135</sup> 'The uncanny' härstammar från Sigmund Freuds (1856–1939) begrepp 'das Unheimliche' som är ett vanligt verktyg i forskning på gotik. 'Das Unheimliche' är ett brett begrepp med ett flertal variationer men Freud menar att det inte råder något tvivel om att "es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört".<sup>136</sup>

Som nämnts förut framhäver Kosofsky Sedgwick likformighet i den gotiska genren. Likformighet i sig skapar en form av trygghet, men den gotiska genrens utveckling överträder ständigt gränsen mellan det trygga och det otrygga för att framkalla en effekt av 'das Unheimliche'. I detta kapitel diskuteras hur Dan Höjers noveller använder likformighet och brott mot detta som berättartekniska grepp för att utmana och ofta upplösa gränser mellan det trygga och det otrygga, det förutsägbara och det oförutsägbara, och därigenom skapa ambivalens.

### Likformighet med variationer

Dan Höjers antologier signalerar sin position inom den gotiska genren redan på paratextuell nivå (utifrån Genettes definition av paratexter).<sup>137</sup> Titlarna inbegriper ordet 'spöke' som

---

<sup>133</sup> Medan 'horror' betecknar explicita skildringar av exempelvis våld beskrivs 'terror' som en "njutbar högstämd känsla skapad genom inlevelsefulla och vackra skildringar av människor som råkar ut för märkvärdiga och tragiska öden", Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Diss., Stockholm, 2003) s. 39. Fyhr framhåller hur en text av Nathan Drake bidrog till att särskilja dessa begrepp och Drake betraktade 'horror' som 'terror' som drivits för långt (Fyhr, s. 40). Det sublimala stod i opposition till skönhet som estetiskt ideal och "[w]hile beauty could be contained within the individual's gaze or comprehension, sublimity presented an excess that could not be processed by a rational mind" (Botting, s. 39).

<sup>134</sup> Botting s. 11.

<sup>135</sup> Anneleen Masschelein, "The Uncanny" i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (29/10 – 2013).

<sup>136</sup> Sigmund Freud, "Das Unheimliche" [1919] i *Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917 – 1920* (London, 1947) s. 229.

<sup>137</sup> Gérard Genette, *Palimpsests. Literature of the Second Degree* [orig: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982], övers. Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997) s. 2. Genette definierar paratext som visuella signaler utanför själva brödtexten såsom omslag, förord och dylikt.

prefix, ofta i ordet spökhistorier, och samtliga omslag är tecknade av Hans Arnold vars karakteristiska stil gett honom epitetet ”skräckmästaren”.<sup>138</sup> Novellerna utspelar sig ofta i gotiska miljöer (övergivna hus, skogar, kyrkogårdar, gravvalv), behandlar vanliga gotiska teman (att bli levande begravd, faust-tematiken) och använder sig av tabubelagda motiv (mänskliga offer, barnamord, kannibalism). I novellerna förekommer ofta upphittade brev, dagböcker eller avrivna lappar som utgör delar av berättelsen. Höjers noveller präglas också ofta av en återkommande struktur som kan beskrivas enligt följande: ett (ibland flera) barn möter ett övernaturligt väsen i form av en människoliknande varelse, en kroppslös röst eller en besjälad artefakt. Detta väsen har onda avsikter och lyckas, på ett eller annat sätt, locka eller lura med sig protagonisten mot undergång. Denna struktur präglar en majoritet av novellerna men det förekommer också en mängd variationer och regelrätta brott mot den.

Variationerna är av olika art. I ett antal noveller förekommer vuxna protagonister (”Ensam kvar”<sup>139</sup>, ”Kaffe med döden”, ”Spöket på teatern”<sup>140</sup>, ”Ödeåkern”<sup>141</sup>, ”Spöklöparen”<sup>142</sup>, ”Dödsdansen”<sup>143</sup>). I ”Ont mot de onda” möter pojken Axel en genomskinlig man på vinden i sin skola och denne förklarar sig vara skolans grundare. Han beklagar den mobbning som förekommer på skolan och ger Axel övernaturliga krafter för att straffa mobbarna.<sup>144</sup> I ”Dansa på min grav” möter flickan Wilma drömkillen Adde som visar sig vara ett spöke som hon hjälper att få ro i sin grav.<sup>145</sup> Dessa båda noveller följer inledningsvis den likformiga strukturen men avviker från den i slutet eftersom det övernaturliga saknar onda avsikter och protagonisterna därmed överlever.

I de noveller där protagonisten går under sker detta på ett av två sätt. Antingen dör protagonisten eller så fastnar hen i ett sorts tillstånd mellan liv och död. I bägge fallen utestängs de dock ifrån en fortsatt tillvaro i en mänsklig värld varför det är relevant att benämna båda delar som en form av undergång. I somliga noveller överlever protagonisten men får betala ett högt pris. I ”Den oemotståndliga” stjal ett spöke 20 år av en pojkes ungdom vilket gör att han åldras i själen.<sup>146</sup> I ”Mitt huvud i ditt huvud” överlever protagonisten Kajsa

---

<sup>138</sup> Arnolds illustrationer förekommer i en rad olika sammanhang knutet till gotik. Hans omslag pryder det nummer av *Barnboken* som har temat skräck (2002:2). Där nämns också hans genombrott med illustrationer i ”Veckans chock” i *Veckorevyn* (s. 44). De två antologierna *Spöktimmen* (1971) och *Nya Spöktimmen* (1985) innehåller flera noveller illustrerade av Arnold och samtliga Höjers antologier är illustrerade av Arnold.

<sup>139</sup> Dan Höjer, ”Ensam kvar” i Höjer 1997 s. 92–98.

<sup>140</sup> Dan Höjer, ”Spöket på teatern” i Höjer 1998 s. 70–80.

<sup>141</sup> Dan Höjer, ”Ödeåkern” i *Sveriges mest härresande spökhistorier* (Sundbyberg, 2005) s. 92–99.

<sup>142</sup> Dan Höjer, ”Spöklöparen” i *Sveriges grymmaste spökhistorier* (Sundbyberg, 2006) s. 44–50.

<sup>143</sup> Dan Höjer, ”Dödsdansen” i Höjer 2010 s. 62–71.

<sup>144</sup> Dan Höjer, ”Ont mot de onda” i Höjer 2007 s. 44–54.

<sup>145</sup> Dan Höjer, ”Dansa på min grav” i Höjer 2008 s. 7–15.

<sup>146</sup> Dan Höjer, ”Den oemotståndliga” i Höjer 1998 s. 38–48.

men hamnar på psyket på grund av att hennes farmor blivit del av henne och pratar inuti Kajsas huvud.<sup>147</sup> I ”Nystekt rått till middag” tvingas Kalle hugga av sin mammas ena hand för att göra plats för en ’mördarhand’ som annars hotar döda honom; i slutet är Kalle i livet men mördarhanden finns kvar och hotet mot hans liv består.<sup>148</sup>

Dessa noveller avviker i fråga om inledning eller slut varför de kan betecknas som variationer. Det förekommer också regelrätta brott och ofta består dessa i ett berättartekniskt skifte där det redan från början är uppenbart, eller successivt uppenbaras, att protagonisten är någon form av övernaturligt väsen (”Det vänstra örat”<sup>149</sup>, ”Tills döden skiljer oss åt”<sup>150</sup>, ”Leva och låta dö”<sup>151</sup>, ”Ett spökes dagbok”<sup>152</sup>). Det kan också ta sig uttryck i att protagonisten berättar om en förändring efter ett möte med ett övernaturligt väsen då hen förvärvat förmågor som sedan används för att skada andra. Protagonisten blir således del i det övernaturliga utifrån en egen vilja (”Hämnden är ljuv”<sup>153</sup>).

I och med att antologiernas noveller ofta följer den likformiga strukturen skapas en form av trygghet i detta. Denna undermineras dock av att somliga noveller avviker ifrån den typiska strukturen eller helt frångår den. Ambivalensen som uppstår förstärks också av att antologierna inte följer någon bestämd mall. I den första, *Spökhistorier från äkta svenska spökplatser* (1997) är variationerna på likformighet flera, endast två noveller (”Den sista färden”, ”Ensam kvar”) följer den typiska strukturen. I den fjärde antologin, *Sveriges läskigaste spökhistorier* (2002) följer 6 av 9 den. Blandningen av novelltyper gör att antologierna pendlar mellan att vara förutsägbara och oförutsägbara. Ses likformighet och förutsägbarhet som trygghetsskapande bidrar motsatsen till att utmana trygghet. Detta speglas på berättelsenivå i mötet mellan det naturliga och det övernaturliga.

## Det naturliga och det övernaturliga

Det övernaturliga som infiltrerar den naturliga världen befinner sig i själva hjärtat av den gotiska genren. Redan i sin ursprungsfas uppmuntrade gotisk fiktion folkloristiska föreställningar, utmanade det förnuftsmässiga och vände upp och ner på ”rational codes of

---

<sup>147</sup> Dan Höjer, ”Mitt huvud i ditt huvud” i *Stora spökboken* (Sundbyberg, 2004) s. 7–16.

<sup>148</sup> Dan Höjer, ”Nystekt rått till middag” i Höjer 1998 s. 44–55.

<sup>149</sup> Dan Höjer, ”Det vänstra örat” i Höjer 1997 s. 16–24.

<sup>150</sup> Dan Höjer, ”Tills döden skiljer oss åt” i Höjer 1998 s. 30–36.

<sup>151</sup> Dan Höjer, ”Leva och låta dö” i *Rysliga spökhistorier* (Sundbyberg, 1999) s. 38–42.

<sup>152</sup> Dan Höjer, ”Ett spökes dagbok” i Höjer 2002 s. 46–51.

<sup>153</sup> Dan Höjer, ”Hämnden är ljuv” i Höjer 2002 s. 34–43.

understanding”.<sup>154</sup> Istället för förnuft upphöjdes känsla; istället för det rationella framhävdes det irrationella. Som ett medel för att utmana dessa gränser användes det övernaturliga, men inte nödvändigtvis som ett reellt inslag i texterna. Ibland bestod hotet i ett *möjligt* övernaturligt inslag som sedan gavs en rationell förklaring varefter ordningen återställdes. Även i gotisk barnfiktions förekommer detta, exempelvis framhäver Charles Sarland hur delar av *Point Horror* använder sig av det.<sup>155</sup> Att det övernaturliga bortförklaras behöver dock inte innebära någon skillnad eftersom det inte medför att dess ”actual presence within the text can be forgotten, and almost all the Gothic writers used the fear of the supernatural for one purpose or another”.<sup>156</sup> I Höjers noveller fungerar spöken och monster som en utmaning av gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga, vilket bidrar till att skapa en effekt av ’das Unheimliche’.

Freuds beskrivning av ’das Unheimliche’ inleds med att han redogör för etymologin beträffande ordet ’heimlich’. Ordet associeras med hemma och betecknar det familjära och det trygga medan ’unheimlich’ står för det som är dolt, otryggt och ”alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist”.<sup>157</sup> Freud beskriver ’das Unheimliche’ som såväl ett litterärt motiv som en kognitiv effekt vilket gör begreppet svårt att helt ringa in. Det har också använts på en rad olika sätt.<sup>158</sup> Här eftersträvas inte att fixera begreppet utan snarare vidhålla dess öppenhet eftersom det aktualiseras på olika sätt när gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga överträds i Höjers noveller. Det finns också exempel på episoder i *Der kleine Vampir* (titeln) där en effekt av ’das Unheimliche’ framkallas. När Anton blir lämnad ensam hemma tvingas han gå genom den mörka hallen på väg från sitt rum ut i köket:

Er hasste den Flur mit der ewig kaputten Lampe, die keiner reparierte! Er hasste die baumelnden Mäntel an der Garderobe, die wie Wasserleichen aussahen! Und jetzt graust ihm sogar vor dem ausgestopften Hasen in Mutters Arbeitszimmer, obwohl er sonst so gern anderen Kindern einen Schrecken damit einjagte.<sup>159</sup>

Det välbekanta främmandegörs vilket också förstärks av att det handlar om Antons hem. Rockarna i garderoben liknar hängande kroppar och den uppstoppade haren – som Anton skrämt andra med – skrämmar honom själv. Den utsuddade gränsen mellan det som är

---

<sup>154</sup> Botting s. 6.

<sup>155</sup> Sarland s. 49f.

<sup>156</sup> Punter s. 10.

<sup>157</sup> Freud s. 236.

<sup>158</sup> För en översikt över detta se Masschelein (29/10 – 2013).

<sup>159</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 6.

verkligt och det som är överkligt skapar en effekt av 'das Unheimliche'.<sup>160</sup> Det rör sig här emellertid endast om något potentiellt övernaturligt. Det övernaturliga inträder först i och med Rüdigers ankomst – men då står det omedelbart klart för Anton att gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga har överskridits.

I Höjers noveller uppenbaras först efterhand att det övernaturliga har infiltrerat den naturliga världen. I "De dödas mässa" blir två bröder inlåsta i en kyrka och somnar, men när de vaknar är kyrkan full av besökare som de inte kan identifiera. Det är först när besökarna vänder sig om som de visar sig vara spöken.<sup>161</sup> I "Djävulsbibeln" blir pojken Sixten nyfiken på en bok vars möjligt övernaturliga status består i att den omges av berättelser om död och olycka. Det är dock först när han öppnar boken som den visar sig verkligen vara övernaturlig.<sup>162</sup> I "Dödsberget" spionerar två bröder på en märklig man som de inte inser är ett monster förrän det är för sent.<sup>163</sup> Det som förefaller naturligt visar sig vara övernaturligt och gränsen där emellan överträds. I Höjers noveller är det främst karaktärer som i vanliga fall konnoterar trygghet som visar sig utgöra det övernaturliga: en omtyckt skolfröken visar sig vara ett illvilligt spöke ("Telefonterror"<sup>164</sup>), en präst och några religiösa ungdomar visar sig vara djävulens utsända ("Bara fina ord"), ett sällskap äldre människor visar sig vara kannibalistiska spöken ("Har ni fest eller"), en förälder visar sig vara ute efter att offra sitt barn ("Djävulsbibeln", "Brinn brasa, brinn!"<sup>165</sup>) och en idol visar sig vara en vampyr ("Alla helgons blodiga natt"<sup>166</sup>). Även objekt såsom en värja på ett museum ("Den blodtörstiga värjan"<sup>167</sup>), ett tåg ("Den sista färden"), en nalle ("De blodiga nallarna"<sup>168</sup>) eller platser såsom en sjö ("Den skrattande sjön"<sup>169</sup>) eller en åker ("Ödeåker") upphäver naturlig trygghet och övergår i övernaturlig otrygghet.

I och med att det naturliga förankras i en påtagligt trygg sfär som undermineras och blir otrygg är kontrasterna skarpa i Höjers noveller. Detta accentueras också på paratextuell nivå i Arnolds illustrationer. Såväl subjekt som objekt avbildas ofta som en fusion av det naturliga och det övernaturliga, ofta representerat av sådant som konnoterar död. Illustrationerna föreställer bland annat ett tåg vars front liknar ett kranium,<sup>170</sup> en leende kvinna bakom vars

---

<sup>160</sup> Freud s. 258.

<sup>161</sup> Dan Höjer, "De dödas mässa" i Höjer 1997 s. 38–50.

<sup>162</sup> Dan Höjer, "Djävulsbibeln" i Höjer 2003 s. 15f.

<sup>163</sup> Dan Höjer, "Dödsberget" i Höjer 2006 s. 20–31.

<sup>164</sup> Dan Höjer, "Telefonterror" i Höjer 2002 s. 78–90.

<sup>165</sup> Dan Höjer, "Brinn brasa, brinn!" i Höjer 2006 s. 82–91.

<sup>166</sup> Dan Höjer, "Alla Helgons blodiga natt" i Höjer 2010 s. 98–110.

<sup>167</sup> Dan Höjer, "Den blodtörstiga värjan" i Höjer 1998 s. 92–102.

<sup>168</sup> Dan Höjer, "De blodiga nallarna" i Höjer 1999 s. 68–78.

<sup>169</sup> Dan Höjer, "Den skrattande sjön" i Höjer 2005 s. 78–90.

<sup>170</sup> Dan Höjer, "Den sista färden" i Höjer 1997 s. 7.

ansikte ett kranium anas,<sup>171</sup> en lampa vars fot utgörs av ett kranium,<sup>172</sup> en familj som kastar en badboll mellan sig på en sandstrand – men där bollen utgörs av ett kranium,<sup>173</sup> en kaffekopp formad som ett kranium och vars öra är ett mänskligt öra,<sup>174</sup> ett kvinnohuvud som samtidigt utgör en skrivmaskin,<sup>175</sup> en cirkusföreställning där lindansaren är ett hjärta genomborrat av den stav som används för att hålla balansen och djuren i manegen utgörs av fusioner mellan djur, människor och det monstruösa.<sup>176</sup> Förekomsten av det övernaturliga i det naturliga framstår som organisk och upphäver gränsen där emellan; det ena blir del av det andra. Detta tar sig också uttryck i novellerna där protagonisterna själv transformeras till att bli del av det övernaturliga. I ”Alla helgons blodiga natt” vaknar pojken Lukas med blodsmak i munnen och läser i tidningen om hur en 11-åring hittats död kvällen innan. Lukas får via ett brev veta att han blivit konverterad till vampyr och att det var han som dödade pojken.<sup>177</sup> Novellerna ”Lukten”<sup>178</sup> och ”När solen slocknar”<sup>179</sup> är variationer på samma tematik. I de flesta fall är det dock hot om död som konfronterar protagonisterna.

### *Protagonistens död*

Freud knyter ihop ’das Unheimliche’ med människans förhållande till döden och menar att detta endast förändrats litet sedan primitivare tider. Till det ger han två förklaringar: ”Die Stärke unserer ursprünglichen Gefühlsreaktionen und die Unsicherheit unserer wissenschaftlichen Erkenntnis”.<sup>180</sup> Som nämnts förut utmanas det rationella förnuftet i gotisk fiktion, men i Höjers noveller förefaller en rationell ’vetenskaplig’ tro på det naturliga vara det som leder till protagonisternas död. De saknar helt enkelt förmåga att identifiera det övernaturliga som ett reellt hot. I ”Den sista färden” kliver en flicka på ett pendeltåg i Stockholms tunnelbana. När tåget sveper förbi hållplats efter hållplats försöker hon stoppa det men de andra passagerarna börjar vråla i kör: ”Du ska dö”.<sup>181</sup> I ”Döden på nätet” spelar en pojke spel på Internet, men upptäcker att hans spelande leder till att en kvinna blir mördad

---

<sup>171</sup> Dan Höjer, ”Ensam kvar” i Höjer 1998 s. 95.

<sup>172</sup> Dan Höjer, ”Dödens väntrum” i Höjer 2002 s. 61.

<sup>173</sup> Dan Höjer, ”Gruvfrun” i Höjer 2005 s. 81.

<sup>174</sup> Dan Höjer, ”Dödens väntrum” i Höjer 2006 s. 94.

<sup>175</sup> Dan Höjer, ”Hämnden är ljuv” i Höjer 2008 s. 37.

<sup>176</sup> Dan Höjer, ”Cirkus för livet” i Höjer 2010 s. 88.

<sup>177</sup> Dan Höjer, ”Alla helgons blodiga natt” i Höjer 2010 s. 98–110.

<sup>178</sup> Dan Höjer, ”Lukten” i Höjer 1997 s. 52–57.

<sup>179</sup> Dan Höjer, ”När solen slocknar” i Höjer 2010 s. 30–38.

<sup>180</sup> Freud s. 255.

<sup>181</sup> Dan Höjer, ”Den sista färden” Höjer 1997 s. 12f.

varefter han plötsligt själv befinner sig inuti spelet och står på tur att dö.<sup>182</sup> I ”Har ni fest eller?” roar sig några ungdomar med att servera harlortar till några äldre festbesökare, men dessa visar sig vara övernaturliga väsen som sliter inälvorna ur ungdomarnas kroppar.<sup>183</sup> Protagonisterna drivs in i en situation där de antingen förslavas av det övernaturliga och tvingas agera som en förlängning av det, dör eller döms till evig odöd. Ofta skildras döden som oundviklig (”Köttblomman”<sup>184</sup>, ”Mördarsniglarna”<sup>185</sup>, ”Blodbadet”<sup>186</sup>, ”Dödsberget”, ”Kärringen och kärleken”<sup>187</sup>, ”Charterdöden”, ”Brunnsgubben”<sup>188</sup> m. fl).

John Calhoun menar att när barn skildras i gotisk fiktion är det ofta som offer och han kontextualiserar det i vuxenvärldens oförmåga att skydda barnen.<sup>189</sup> Under 1970-talet var det dock vanligt, framför allt i film, att det onda manifesterade sig i form av ett barn.<sup>190</sup> I *Nursery Realms* (1999) framhävs en tredje funktion, den som motståndare mot ondskan.<sup>191</sup> Utan att övergå till ett läsarorienterat perspektiv, som präglar framför allt Calhouns studie, är det intressant att uppmärksamma hur barnet som motståndare mot ondskan är vanlig i samtida gotisk (vuxen)fiktion. I Stephen Kings (f. 1947) roman *Salem's Lot* (1975) formuleras en sorts metatextuell kommentar till detta när pojken Mark möter en vampyr och förbereder sig för att bjuda in den till en konfrontation:

With no pause for thought or consideration (both would have come to an adult – his father, for instance – and both would have undone him), Mark swept up the cross, curled it into a tight fist, and said loudly: ”Come on in, then”.<sup>192</sup>

Mark besegrar vampyren och en linje dras mellan barndom och vuxenliv där barnet genom sin förmåga att acceptera det övernaturliga också ges förmåga att bekämpa det. I Höjers novell ”De dödas mässa” klarar sig bröderna Johan och Anton undan djävulens hantlangare genom att forma sig själva till ett kors.<sup>193</sup> Detta är dock ett undantag. För det mesta saknar Höjers protagonist förmågan att bekämpa det onda. I ”Nattens skuggor” inser pojken Tobias

---

<sup>182</sup> Dan Höjer, ”Döden på nätet” i Höjer 1998 s. 7–17.

<sup>183</sup> Dan Höjer, ”Har ni fest eller?” i Höjer 2010 s. 7–17.

<sup>184</sup> Dan Höjer, ”Köttblomman” i Höjer 2002 s. 68–76.

<sup>185</sup> Dan Höjer, ”Mördarsniglarna” i *Sveriges ruggigaste spökhistorier* (Sundbyberg, 2003) s. 18–27.

<sup>186</sup> Dan Höjer, ”Blodbadet” i Höjer 2003 s. 54–64.

<sup>187</sup> Dan Höjer, ”Kärringen och kärleken” i Höjer 2007 s. 32–42.

<sup>188</sup> Dan Höjer, ”Brunnsgubben” i *Sveriges mest skräckinjagande spökhistorier* (Sundbyberg, 2009) s. 50–60.

<sup>189</sup> John Calhoun, ”Childhood’s End: Let the Right One In and Other Death’s of Innocence” i *Cineaste*, vol. 35 (2009:1) s. 27.

<sup>190</sup> Se bland annat Chuck Jackson, ”Little, Violent, White: The Bad Seed and the Matter of Children” i *Journal of Popular Film*, vol. 28 (2000:2); Calhoun, s. 29f.

<sup>191</sup> Gary Westfahl, ”Introduction: Return to Innocence” i *Nursery Realms. Children in the Worlds of Science Fiction, Fantasy, and Horror*, red. Gary Westfahl & George Slusser (Athens/London, 1999) s. x.

<sup>192</sup> Stephen King, *Salem's Lot* [1975] (New York, 2011) s. 370.

<sup>193</sup> Dan Höjer, ”De dödas mässa” i Höjer 1997 s. 49f.

visserligen att hans mamma och syster är nära att bli tagna av spöken, men han kan inget göra för att förhindra det.<sup>194</sup> Det vanligaste är dock att såväl förmågan att identifiera det övernaturliga som att bekämpa det saknas och ibland bestraffas just denna oförmåga. I ”Vita damen” tror inte flickan Nadia på spöken och Vita damen tar henne eftersom hon säger sig inte stå ut med ”tvivlare”.<sup>195</sup> I ”Hälsa mamma!” vägrar en pojke, Eddie, tro på en berättelse om ett spöke på biblioteket. Novellen slutar med att han försvinner varefter en hälsning från honom står skriven på en vägg där han förkunnar att han numera tror på spöken eftersom han träffat dem.<sup>196</sup> I det sistnämnda exemplet fastnar Eddie på det ställe som det övernaturliga emmanerar ifrån. Det finns åtskilliga fler exempel på detta:

Millan var delad. Hon såg sig själv gå ut ur byggnaden, men kände att det inte var hela hon. Det var bara kroppen som försvann ut i natten. Det viktiga fanns kvar instängt i en skola på ett berg i en förort där allt i vanliga fall var trevligt.<sup>197</sup>

- För sent, sa hon. Du var dum nog att inte välja sida. Du kommer att få se många avrättningar här på heden. Och till slut kommer du längta efter att bli en av dem som ska dö. För du ska få vandra här i evighet. Amen!<sup>198</sup>

- Den här musiken ska du också få sprida, för nu är du en av oss. Vi har alla bott i detta hus. Och varje år plockar vi med oss en nykomling. Känn dig utvald, lilla Tova!<sup>199</sup>

Detta återkommande motiv framstår som en fusion av liv och död, eller ett omöjliggörande av båda delar. Platserna de fastnar på fungerar som en sorts fängelse där emellan. Instängda protagonisterna är, som nämnts förut, utmärkande för gotisk fiktion och Kosofsky Sedgwick beskriver hur sådana fängelser saknar både insida och utsida och således också in- och utgång.<sup>200</sup> Den oåtkomliga platsen konnoterar såväl närvaro som frånvaro. Den är också vanlig i samtida gotisk fiktion som Catherine Spooner menar fascineras av ”spaces of absence: spaces where, even within apparently easy reach of civilization, one could disappear without a trace”.<sup>201</sup> I Höjers noveller förpassas protagonisterna till platser där de varken kan nås eller själva nå ut – platser de aldrig kan lämna. Freud beskriver hur upplevelsen av att gå vilse, att försöka hitta vägen men ständigt upptäcka att man är tillbaka där man började, skapar en effekt av ’das Unheimliche’.<sup>202</sup> I Höjers noveller är vilsenheten förstärkt eftersom platserna de befinner sig på existerar mitt i, men ändå långt ifrån, den plats de befann sig på

<sup>194</sup> Dan Höjer, ”Nattens skuggor” i Höjer 1997 s. 70–76.

<sup>195</sup> Dan Höjer, ”Vita damen” i Höjer 2006 s. 109.

<sup>196</sup> Dan Höjer, ”Hälsa mamma!” i Höjer 2010 s. 40–47.

<sup>197</sup> Dan Höjer, ”Det hungriga huset” i Höjer 2008 s. 68.

<sup>198</sup> Dan Höjer, ”Tavlans baksida” i Höjer 2010 s. 58f.

<sup>199</sup> Dan Höjer, ”Orgelkvinnan” i Höjer 2006 s. 70.

<sup>200</sup> Kosofsky Sedgwick s. 26. Se också Fyhr, s. 96.

<sup>201</sup> Spooner s. 48.

<sup>202</sup> Freud s. 249f.



innan. I ”Genom väggen” uppenbaras ett parallellt universum, en drömvärld, för flickan Ebba. I den är båda hennes föräldrar döda, mördade av henne. I den vanliga världen är de borta. Denna novell skiljer ut sig eftersom Ebba ges möjlighet att välja den riktiga världen men istället väljer ”drömvärlden”: ”Det var lugnast så, även om hon måste dela rum med sina halvruvtna föräldrar. Det var bättre än att inte ha några föräldrar alls”.<sup>203</sup>

I Höjers noveller har dessa platser, till skillnad från Kosofsky Sedgwicks beskrivning, en ingång men de saknar utgång (förutom möjligen i ”Genom väggen”). När gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga överträds öppnas dessa platser – och sluts. Enligt Botting öppnar överskridande av gränser i gotisk fiktion upp för ”proper limits and values to be reasserted at the closure of narratives in which mysteries were explained or moral resolutions advanced”.<sup>204</sup> Gränsöverskridandet är således ofta temporärt varefter allting återgår till det normala. Samma struktur identifierar Charles Sarland i *Point Horror* där social trygghet och tillit tillfälligt sätts i gungning varefter ordningen återställs.<sup>205</sup> I Höjers noveller förefaller det vara tvärtom; istället för att temporärt överskrida gränserna mellan det naturliga och det övernaturliga för att sedan återställa ordningen, fungerar det gränsöverskridande som något permanent och enkelriktat som en gång för alla upplöser den naturliga ordningen. Det förefaller som att det övernaturliga har förmåga att överträda gränsen utan större problem, men om protagonisten gör motsvarande resa fastnar hen på den andra sidan.

## Gränserna upphör

I Höjers noveller samverkar den ambivalens som uppstår när likformighet möter variationer och brott med den ambivalens som överskridandet av gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga ger upphov till. Båda bidrar, på berättandenivå respektive berättelsenivå, till att utmana trygghet och framkalla olika effekter av ’das Unheimliche’. Medan den likformighet Morris, McGillis, Nodelman och Sarland kritiserar i *Goosebumps* och *Point Horror* präglas av trygghet utan variationer eller brott utgör likformighet i Höjers noveller bara den ena sidan. Likformighet är således inte något som med självklarhet bör avfärdas i gotisk barnfiktion utan tvärtom ett berättartekniskt grepp som kan fungera som del i en dynamisk process.

I Höjers antologier finns ytterligare en dimension som bidrar till att skapa otrygghet och framkalla en effekt av ’das Unheimliche’ och det tar sig uttryck i ett överträdande av gränsen mellan fakta och fiktion. Efter varje novell följer en ruta med text och bild benämnd

---

<sup>203</sup> Dan Höjer, ”Genom väggen” i Höjer 2006 s. 42.

<sup>204</sup> Botting s. 8.

<sup>205</sup> Sarland s. 51.

”spökfakta”. Där pekats en autentisk plats i Sverige ut som en ’riktig’ spökplats. Varje antologi har också ett förord där författaren förkunnar att hans noveller är inspirerade av dessa ’äka’ svenska spökplatser. Förorden varierar något men ofta framhävs spöken som ett reellt existerande fenomen:

Du kommer att få följa med till äkta svenska spökplatser. Platser som det berättas riktigt läskiga spökhistorier om. Spökhistorier som folk går ed på att de har varit med om.<sup>206</sup>

I den här boken finns tio påhittade spökhistorier. Men det som är extra läskigt med dem är att var och en är baserad på en garanterat äkta historia.<sup>207</sup>

Det handlar ofta om kusliga händelser som det länge har talats om på orten, händelser som folk är helt säkra på att de faktiskt har inträffat.<sup>208</sup>

Samtidigt som en linje dras mellan fakta (förord och ’faktaruta’) och fiktion (novellerna) förekommer det övernaturliga i båda sfärer. I senare novellsamlingar står ord som äkta och sanna ofta inom citationstecken, vilket har en distanserande effekt, men samtliga förord avslutas med att författaren själv hävdar att han inte vet om han skulle våga åka tillbaka till någon av platserna. Måhända bidrar detta till att skapa den främsta effekten av ’das Unheimliche’ i Höjers antologier.

---

<sup>206</sup> Dan Höjer 1997 s. 5.

<sup>207</sup> Dan Höjer 1998 s. 5.

<sup>208</sup> Dan Höjer 2003 s. 5.

## 6. Det rationella möter det irrationella i *Frankensteins faster*

I det förra kapitlet diskuterades gränsen mellan det naturliga och det övernaturliga. Ett annat motsatspar som är förknippat med detta i gotisk fiktion är det rationella och det irrationella. Clive Bloom beskriver gotik i sin mest extrema form som ”the antithesis of the rational”.<sup>209</sup> I detta kapitel diskuteras denna gräns, och överskridandet av den, i delar av fluidtexten *Frankensteins faster*: radioföljetongen och den första romanen. Den transmediala förflyttningen av berättelsen mellan radio och roman har betydelse för överträdandet av denna gräns.

Lars Elleström definierar transmedialitet som ”the mediation of content that has already been mediated”.<sup>210</sup> Elleström förklarar representation som ”the creation of meaning, or signification, by a media product” och mediering som ”the process of realizing media content through technical media”.<sup>211</sup> Även om det är viktigt att skilja dessa begrepp åt är det i det här sammanhanget av lika stor vikt att studera påverkan mellan. I radioföljetongen och romanen *Frankensteins faster* finns på berättelsenivå en tydlig konflikt mellan rationalitet och irrationalitet. Denna är till stor del en konsekvens av den transmediala förflyttningen och kommer främst till uttryck i skildringen av berättelsens huvudkaraktär faster Hanna.

### **Mediering som gränsskapande**

Radio som medium arbetar med auditiva tecken bestående av ord, musik och ljudeffekter. Inledningsvis i *Frankensteins faster* hörs ljudeffekter av regn, åska och en tågvissla. Därefter inleds dialogen som, i den första scenen, är mellan faster Hanna (Gerd Hagman) och hennes sekreterare Frans (Stefan Ekman). Första scenen återger bakgrundshistorien till varför de befinner sig på tåget på väg till byn Frankenstein. Det berättas om hur faster Hannas brorson Henry tidigare skapat ett monster som invånarna i byn oskadliggjort varefter Henry flytt. Faster Hannas syfte med besöket är att återupprätta familjens namn och detta berättas till stor del genom att Frans frågar och Hanna svarar.

Utöver att återge bakgrundshistorien fungerar denna dialog också som en exposition av karaktärerna. Frans framstår som ängslig och nervös medan faster Hanna tidigt etableras som karsk och en smula spetsk. Skådespelarna bidrar till att skapa denna kontrast: medan Ekmans röst är tunn och skälver lägger Hagmans diktion en jämn emfas på replikerna vilket ger dem

---

<sup>209</sup> Bloom s. 64.

<sup>210</sup> Elleström s. 124.

<sup>211</sup> Ibid., s. 116.

pregnans och eftertryck. När Frans läser ur Henrys anteckningar ropar han skrämt till av tågvisslan och faster Hanna säger åt honom att sluta ”larva sig”. Faster Hannas språkbruk är genomgående vulgariserat: hon använder slang, svär ofta och tar sig en ”pilliknarkare” ur sherryflaskan. Hennes agerande följer samma grova mönster, exempelvis ställer hon med flit sin koffert på konduktörens tår och ber om ursäkt med tydlig ironi.

Romanen *Frankensteins faster* är baserad på radioföljetongen och i sitt efterord skriver Pettersson att skådespelarna i radioföljetongen ”på olika sätt inspirerat mig vid den slutliga utformningen av figurerna i boken”.<sup>212</sup> Det går att se en nära förbindelse mellan karaktärerna i romanen och skådespelarna i radioföljetongen – inte minst i fråga om Georg Rydeberg som spelar greve Dracula, en karaktär som i romanen beskrivs ha en beslöjad, lätt nasal röst.<sup>213</sup> Rydebergs röst präglades av just dessa karakteristika. Beträffande faster Hanna finns dock skillnader och dessa är av särskilt intresse.

Även romanen inleds med att faster Hanna anländer till byn Frankenstein, dit hon reser ensam. Sekreteraren Frans anländer senare. Radioföljetongens dialog har därmed transformerats till faster Hannas tankar, en sorts inre monolog. I radioföljetongen förekommer inte inre monolog i form av återgivna tankar utan enbart talad dialog. De monologer som förekommer (högläsning, sång, reflektioner) är av yttre karaktär och medieras som uttalade ord. Linda Hutcheon menar att medan romaner har lätt för att skildra ”the space of mind” har film och teater svårigheter med det eftersom ”when psychic reality is shown rather than told about, it has to be made manifest in the material realm to be perceived by the audience”.<sup>214</sup> Huruvida detta alltid är fallet går att diskutera, men det är en relevant skillnad mellan radioföljetongen och romanen *Frankensteins faster*.

Avsaknaden av inre monologer i radioföljetongen placerar åhöraren utanför karaktärerna, ett berättartekniskt grepp vars motsvarighet i romanen är extern fokalisering. I romanen förekommer också intern fokalisering, ofta med faster Hanna som fokalisator, men dess frånvarande ekvivalent i radioföljetongen gör Frans närvaro nödvändig. Han fungerar dels som en resonör till faster Hanna men också som en kanal för berättelsen till åhöraren. I romanens inledning innebär frånvaron av Frans att berättelsen istället återges via intern fokalisering i form av faster Hannas tankar och detta medför att romanens version av faster Hanna till stor del avviker ifrån radioföljetongens.

---

<sup>212</sup> Pettersson 1978 s. 152.

<sup>213</sup> Ibid., s. 106.

<sup>214</sup> Hutcheon s. 14.

Faster Hannas tankar i romanens inledning består bland annat av ett fördömande av Henry och dennes gärningar:

Nog för att Henry hade varit en odåga redan som barn – men att han i vuxen ålder skulle komma på den vanvettiga idén att gå och sätta ihop ett monster av delar av framlidna människor. Maken till påhitt. Osmakligt dessutom. Men vetenskapsmän och militärer var likadana, hon hade båda sorterna i släkten. Dom blev aldrig riktigt vuxna. För vetenskapsmän och militärer var livet som en enda lång julafton bland provrör och tennsoldater, det var hennes uppfattning.<sup>215</sup>

Brorsonen beskrivs som barnslig vilket är en åsikt som inte förekommer i radioföljetongen. Där refererar faster Hanna visserligen till Henry som en ”lymmel”, men efterföljt av ett kort skratt vilket mildrar allvaret i hennes kritik. Fördömandet i romanens inledning återkommer också senare, exempelvis i en dialog mellan faster Hanna och Igor:

- Nej doktor Frankenstein var en orädd man, sa Igor med ett drömmande tonfall. Det var han verkligen! Hanna Frankenstein noterade det drömmande tonfallet och blev irriterad.
- Henry var inte bara orädd, sa hon med kraftig röst. Han var dessutom fruktansvärt oklok, oansvarig och omogen! Han har alltid varit släktens svarta får.<sup>216</sup>

Återigen beskrivs Henry som barnslig och återigen tar faster Hanna avstånd ifrån honom och inte heller detta replikskifte finns i radioföljetongen. Faster Hanna etableras tidigt som hans motsats. Han är barnslig, hon mogen; han är oansvarig, hon tar ansvar; han smutsade ner familjenamnet; hon rentvår det. Det sistnämnda har radioföljetongen och romanen gemensamt, men i den förra versionen agerar faster Hanna ofta själv påtagligt barnsligt. Utöver den nämnda episoden med kofferten visar det sig främst när varulven Larry Talbot kommer lös och byborna tar till flykten. I radioföljetongen skrattar fastern högljutt åt detta och ’bussar’ varulven på dem – ingenting av detta förekommer i romanen. Det rationella i radioföljetongen representeras främst av Frans medan fastern oscillerar mellan ytterligheterna. I romanen har det rationella flyttat in i fasterns tankar och är det som styr hennes agerande.

### *En inre konflikt*

Att faster Hanna agerar rationellt i romanen innebär inte att motsatsen inte förekommer. Istället återges en spänning mellan rationalitet och irrationalitet i karaktärens tankar vilket skapar en konflikt. Detta emmanerar delvis ifrån förändrad mediering. Genom att radioföljetongens dialog transformerats till tankar i romanen skapas en representation av

---

<sup>215</sup> Pettersson 1978 s. 8.

<sup>216</sup> Ibid., s. 17.

självreflektion. I denna uppstår konflikten mellan det rationella och det irrationella. Eve Kosofsky Sedgwick menar att forskning på gotik ofta utgått ifrån en psykoanalytisk modell som hon sammanfattningsvis beskriver enligt följande:

The psychological model adumbrated by such critical language is one in which superficial layers of convention and prohibition, called 'the rational,' conceal and repress a deep central well of primal material, 'the irrational,' which is the locus of the individual self'.<sup>217</sup>

Kosofsky Sedgwick ifrågasätter det paradigmatiska i bruket av denna modell, men i detta fall utgör den en värdefull kontext att läsa romanen *Frankensteins faster* emot. Det irrationella knyts ihop med det primitiva medan det rationella svarar mot konventioner. Faster Hannas tankar pendlar ofta mellan det hon enligt egen utsago bör göra (det rationella) och det hon vill göra (det irrationella) – och hennes handlingar styrs av det förra vilket medför att hon undertrycker det senare.

När fastern klivit av tåget i byn Frankenstein tittar konduktören efter henne och hon vill räcka ut tungan åt honom, men hon behärskar sig eftersom släktens rykte redan är tillräckligt skamfilat.<sup>218</sup> När hon senare i romanen konfronteras med byborna, anförda av konduktören, vill hon dra ner hans tyrolerhatt över ögonen på honom men hejdar sig eftersom det inte gagnar hennes sak.<sup>219</sup> Hennes konsekvent rationella agerande påverkar också hennes syn på det övernaturliga. Ying Toijer-Nilsson framhäver hur hon förefaller oberörd av allt som händer runt omkring henne och att romanens komik består i ett ihärdigt förnekande av det övernaturliga.<sup>220</sup> Det är en riktig synpunkt, men Toijer-Nilsson förbiser hur förnekandet av det övernaturliga inte bara är en komisk effekt utan också en nödvändighet i fasterns försök att undertrycka det irrationella.

### *Förhållandet till det övernaturliga*

Fasterns förhållande till de övernaturliga karaktärerna skiljer sig åt mellan radioföljetong och roman. I den förra nämns inte mycket om själva skapandet av monstret. Det berörs kort i Henrys anteckningar och när den incident avhandlas då Igor tog fel hjärna från patologiska institutet i Ingolstadt.<sup>221</sup> Dessa episoder förekommer också i romanen men till detta har det

---

<sup>217</sup> Kosofsky Sedgwick s. 11.

<sup>218</sup> Pettersson 1978 s. 12.

<sup>219</sup> Ibid., s. 81.

<sup>220</sup> Toijer-Nilsson s. 102f.

<sup>221</sup> Detta är en intertextuell referens till James Whales film *Frankenstein* (1931) där monstrets primitivism och infantilisering hänger ihop med att den hjärna doktor Frankensteins assistent Fritz hämtar är en abnorm sådan.

tillkommit ett antal referenser till processen i allmänhet och 'råmaterialet' i synnerhet. Monstret är hopbyggt av delar från ett antal avlidna människor. I romanen har Igor god kunskap om detta och efter att faster Hanna hittat Monstret utspelas följande dialog:

- Ja, vänsterhanden kommer från en timmerman i Neuburg, sa Igor. Och om jag inte minns fel så var det en slaktare i Himmelsdorff som fick bju...
- Tyst!! skrek fastern. Jag vill inte höra ett ord om var råmaterialet kommer ifrån! Det förstör hela upplevelsen av skulpturen.<sup>222</sup>

Fastern vet, utifrån Henrys anteckningar, var 'råmaterialet' kommer från men avbryter när det kommer på tal. Det återupprepas när Igor förkunnar att Monstret består av delar från "åtminstone ått..." och fastern skriker "TYST!!".<sup>223</sup> Det uttalade som är för hemskt för att lyftas till ytan är vanligt förekommande i gotisk fiktion. Det är en genrekonvention som framhäver hur berättelsen endast med svårighet kan bli berättad.<sup>224</sup> Fasterns ovilja att höra om processen markerar avståndstagandet till det övernaturliga och det irrationella. När Monstret väl är återuppväckt förmänskligar hon det genom att behandla det som ett barn. Också i radioföljetongen uppför sig Monstret som ett barn, men där lär han sig omgående att tala. Hans röst görs av Jan Erik Lindqvist och har likheter med Boris Karloffs morranden i James Whales klassiska film *Frankenstein* (1931). Detta lägger viss 'vuxenprägel' på Monstret och det faktum att han tämligen tidigt lär sig sjunga "Blåsippor ute backarna stå" visar att han utvecklas och 'växer upp' i radioföljetongen. I romanen lär han sig inte prata förrän alldeles i slutet (förutom några små försök att säga orden cigarr och blåsippa).<sup>225</sup>

När Larry Talbot berättar för fastern att han nattetid vid fullmåne förvandlas till en varulv avskriver hon honom i tankarna som "ett fall för en psykoanalytiker".<sup>226</sup> Senare förvandlas han verkligen till en varulv och greve Dracula anländer till slottet, men fastern fortsätter förneka det övernaturliga och irrationella. Hon läser i en bok om vampyrer som beskrivs som blodsugande spöken vilket får henne att slå igen den med en fnysning:

Vidskepelse och rövarhistorier! Tänkte hon. Att Dracula var en skicklig illusionist, det var det ingen tvekan om, han skulle säkert kunna uppträda på cirkus med sitt fladdermusnummer. Men spöke! Ånej, man skulle inte komma till henne med berättelser om spöken. Det fanns en naturlig förklaring till det mesta, och hon trodde fortfarande att Larry Talbot var ett fall för en psykoanalytiker. Troligen var Dracula det också.<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> Pettersson 1978 s. 42.

<sup>223</sup> Ibid., s. 43. Versaler i original.

<sup>224</sup> Kosofsky Sedgwick s. 13f.

<sup>225</sup> Pettersson 1978 s. 57ff.

<sup>226</sup> Pettersson 1978 s. 67.

<sup>227</sup> Ibid., s. 105.

Tillsammans med Frans, som fungerar som en förlängning av fasterns rationalitet, gör hon ett försök att tämja monstren som ett sätt att infria ett löfte till byborna. När de konfronterar henne och kräver att monstren avlägsnas utgör de, utifrån den tolkning som här görs, ett större hot mot fastern än mot Monstren. Byborna är de som framhärdar i att det övernaturliga och irrationella emmanerar från monstren i borgen. För fastern innebär det att gränsen mellan det rationella och det irrationella riskerar att rämna och hennes svar på det är att stärka den genom att göra det irrationella rationellt igen.

I slutet av radioföljetongen och romanen förefaller detta att ha lyckats genom att monstren tämjts men det faller samman igen på grund av att det irrationella återbördas till berättelsen då Henry återvänder. Faster Hannas lyckade mission upphävs när ”the upward trajectory towards maturity and social integration is replaced by a circular pattern of static repetition”.<sup>228</sup> Förutom att Henry återvänder visar det sig att Larry Talbots varulvsblivande har kontaminerat andra. I vagnen på väg mot stationen upptäcker faster Hanna att Frans förändras. Han börjar morra och snart nog övergår det i ett vargyl som avslutar berättelsen i radio. Faster Hanna besegras i slutet, men i romanen är det annorlunda. Frans förvandlas också där till en varulv liksom Igor:

Igor vände sig om. Hans nya tänder glimmade vita i månskenet. De sköt kägelformade upp ur underläppen i hans håriga ansikte och han morrade till svar...

Då tog fastern sina väskor och hoppade av den här historien.<sup>229</sup>

Denna sista rad är av intresse. I radioföljetongen upphör berättelsen i ett vargtjut och det irrationella avgår med segern. Romanens slut följer den karaktärsutveckling som faster Hanna genomgått mellan radioföljetong och roman. Hon tar helt sonika sina väskor och hoppar av berättelsen. Det rationella segrar.

I och med att faster Hanna, såväl i radioföljetongen som i romanen, avser återupprätta familjens namn distanserar hon sig från sin brorson Henry. Det antyds redan i radioföljetongen men är påtagligt förstärkt i romanen. Hon distanserar sig från det irrationella, men också från det förflutna som hon söker göra om intet. I nästa kapitel diskuteras fluidtexten *Frankensteins faster* utifrån gränsen mellan det förflutna och nuet, också den ofta representerad i gotisk fiktion.

---

<sup>228</sup> Christine Berthin, *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts* (Basingstoke, 2010) s. 68.

<sup>229</sup> Pettersson 1978 s. 144.



## 7. Det förflutna som hemsöker nuet i *Frankensteins faster*

Fred Botting menar att "[d]isturbing the boundaries between past and present [...] became an inevitable feature of Gothic fiction".<sup>230</sup> Det förflutna i gotisk fiktion representeras på olika sätt, såväl i form av arkaiserade miljöer som i form av hemsökelse. Denna kan uppträda i form av ett väsen eller ett monster, men också som en hemlighet eller ett brott i det förflutna. Fädernas synder som hemsöker barnen är ett återkommande tema och Yvonne Leffler beskriver det som en form av arvsynd där det nedärvda onda ska sonas av någon, hur oskyldig denna person än må vara.<sup>231</sup> Också Rebecca Munford konstaterar att teman som "wrongful inheritance, and ancestral guilt" behandlats i gotiken sedan dess ursprung.<sup>232</sup>

Det förflutna som hemsökelse uppehåller sig inte enbart på berättelsenivå utan kan också prägla berättarnivån. Intertextuell hemsökelse framhävs av Christine Berthin som "the reaching of each gothic text beyond its predecessors".<sup>233</sup> Fluidtexten *Frankensteins faster* hemsöks av det förflutna på flera nivåer och i detta kapitel undersöks intertextuell hemsökelse, hur det förflutna hemsöker nuet på berättelsenivå samt hur det förflutna i form av adaptationer skapar dialogicitet mellan de olika delarna av fluidtexten.

### **Intertextuell hemsökelse**

Även om radioföljetongen utgör den första delen i fluidtexten *Frankensteins faster* är denna också den till stora delar en adaptation. Karaktärer har adapterats från Universal Studios berömda skräckfilmer: Franksteins monster från *Frankenstein*, doktor Pretorius och bruden (som medverkar i *Franksteins faster igen*) från *The Bride of Frankenstein* (1935, regi: James Whale), greve Dracula från *Dracula* (1931, regi: Tod Browning) och Larry Talbot från *The Wolf Man* (1941, regi: George Waggner). Franksteins monster, greve Dracula och Larry Talbot har dessutom framträtt i flera andra sammanhang och framför allt de två första har blivit populärkulturella ikoner genom Boris Karloffs respektive Bela Lugosis gestaltning av monstren – skådespelarinsatser som blivit mer etablerade än de litterära gestalter de är baserade på.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Botting s. 56.

<sup>231</sup> Leffler s. 25. Se också Berthin 2010 s. 62.

<sup>232</sup> Rebecca Munford, "Family" i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (20/10 – 2013).

<sup>233</sup> Berthin 2010 s. 62.

<sup>234</sup> Botting s. 156.

Utöver dessa aspekter finns en rad andra inslag i fluidtexten *Frankensteins faster* som adapterats från Universals filmer. Karaktären Igor i romanerna är baserad på såväl doktor Frankensteins assistent Fritz (Dwight Frye) i den första filmen som på den vanställda Ygor (Bela Lugosi) i filmerna *The Son of Frankenstein* (1939, regi: Rowland V. Lee) och *The Ghost of Frankenstein* (1942, regi: Erle C. Kenton); att staden faster Hanna reser till heter Frankenstein är något som uppträder första gången i *The Ghost of Frankenstein* och konceptet att sammanföra alla monstren skedde första gången i *The House of Frankenstein* (1944, regi: Erle C. Kenton). Redan innan kombinerades dock två av dem i *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, regi: Roy William Neill) och experimentet med alla upprepades i *House of Dracula* (1945, regi: Erle C. Kenton). Som nämnts förut refereras också till Shelleys roman *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, något som med Ying Toijer-Nilssons ord kan ses som ett ”litteraturhistoriskt raffinemang”.<sup>235</sup> Berthin framhäver Mary Shelleys roman som påtagligt gotisk till sin struktur såtillvida att den är en berättelse skapad av olika berättelser.<sup>236</sup> Fluidtexten *Frankensteins faster* fungerar på liknande sätt och dessa intertextuella referenser är bara några exempel i den komplexa väv som förbinder den med tidigare gotiska verk. Den medvetna självreflexivitet som Catherine Spooner framhäver som utmärkande för samtida gotisk fiktion är starkt närvarande och representeras också i små detaljer, exempelvis när Monstret möter Bruden och det uppstår kärlek ”vid andra ögonkastet”.<sup>237</sup>

På rent visuell nivå har fluidtexten *Frankensteins faster* adapterat olika aspekter ur tidigare verk. Greve Dracula beskrivs i romanerna på ett sätt som erinrar om Lugosis gestaltning medan greve Dracula i tv-serien har yttre likheter med John Carradines gestaltning i *The House of Frankenstein* och *House of Dracula*. Att det är skådespelaren Ferdy Mayne som gestaltar Dracula i tv-serien är av visst intresse eftersom han tidigare gestaltat en Dracula-lik vampyr i *The Fearless Vampire Killers* (1967, regi: Roman Polanski) – en tidig vampyrkomedi vars slut påminner om slutet i radioföljetongen och romanen *Frankensteins faster*.<sup>238</sup> Det finns gott om intertextuell hemsökelse i fluidtexten *Frankensteins faster* och själva kärnan i berättelsen består i ett möte mellan då och nu där gränsen där emellan förefaller att upplösas.

---

<sup>235</sup> Toijer-Nilsson s. 103.

<sup>236</sup> Berthin 2010 s. 71. Ramberättelser eller berättelser i berättelser är ett utmärkande berättartekniskt grepp som präglar den gotiska romanen, särskilt i sitt ursprung.

<sup>237</sup> Pettersson 1978 s. 140. Första ögonkastet torde således utgöras av filmen *The Bride of Frankenstein* där Bruden tillverkas till Monstret och de möts första gången.

<sup>238</sup> Filmen slutar med att en av protagonisterna, Albert (Roman Polanski) reser iväg med sin älskade Sarah (Sharon Tate) som dock visar sig ha blivit vampyr och biter honom.

## Brott i det förflutna

I radioföljetongen och den första romanen *Frankensteins faster* är Henry representant för det förflutna som hemsöker faster Hanna. Länken mellan honom och det förflutna framhävs i de anteckningar han efterlämnat:

*En kulan ovädersnatt med regnet trummande mot rutorna var mitt verk fullbordat. Där låg han nu, den första människan skapad av människohand. Jag ryser ännu i skrivande stund när jag inser vidden av denna min ogärning. I benhus och på kyrkogårdar, i skenet av flämtande vaxljus i unkna gravvalv hade jag på det mest ogudaktiga vis samlat material till denna skapelse.*<sup>239</sup>

Texten är identisk i radioföljetongen och romanen men i romanen avskiljs den tydligt från övrigt text genom att vara kursiverad. Att den är kursiverad gör att den påminner om skrivstil och språket är påtagligt arkaiserat. Formuleringar som ”mitt verk fullbordat”, ”i skrivande stund” och ”denna min ogärning” skiljer sig från språket i romanen i övrigt. I radioföljetongen återkommer delar av anteckningarna upplästa av Henry (Bengt Blomgren) och de episoderna präglas av en knastrig ljudkvalitet som får det att låta som en äldre inspelning, också det något som förankrar Henry i det förflutna.

Ett led i fasterns projekt att rentvå familjenamnet är att återställa familjens förfallna borg till dess forna glans. Borgen är ett typiskt gotisk inslag och Munford beskriver borgen eller slottet som ”the locus for unspeakable family secrets and transgressive desires; far from being a place of safety and security, the family home is the very place from which the Gothic’s monster emerge”.<sup>240</sup> Som skådeplats för skapandet av Monstret utgör borgen tillsammans med Henry en av romanens viktigaste symboler för det förflutna. Den beskrivs som ”ett förfallett spökslott med regnvåta murar och instörtat tak” vars fönster ”gapade svarta som tomma ögonhål”.<sup>241</sup> Inuti borgen står en sönderrostad riddarrustning ”mer lik ett brunt benrangel än en rustning” och från taket hänger spindelväv ”som böljande, dimgrå draperier”.<sup>242</sup> Utöver sin funktion som gotisk rekvisita förstärker inslagen borgens betydelse som en reminiscens från det förflutna och Henrys synder speglas i dess förfallna skick. Raserandet av borgen som en gång hyst ’det onda’ är återkommande i gotiska romaner och förstörelsen av den reducerar den till ett ”minne av en plats som inte längre går att nå i verkligheten”.<sup>243</sup> Fasterns intention

---

<sup>239</sup> Pettersson 1978 s. 8. Kursivering i original.

<sup>240</sup> Munford (20/10 – 2013).

<sup>241</sup> Pettersson 1978 s. 18.

<sup>242</sup> Ibid., s. 24.

<sup>243</sup> Fyhr s. 85.

att återställa borgen blir således ambivalent eftersom hon eftersträvar att återföra minnet till verkligheten och därigenom återaktualisera det förflutna.

Fastern hemsöks av Henrys ogärningar också i form av bybornas antipatier mot familjen. Själva namnet Frankenstein framkallar reaktioner hos konduktören på tåget och stationsvärderna i byn.<sup>244</sup> När fastern anländer förväntar hon sig att byborna ska möta henne med ”samma upprörda eldhav av fackor som så ofta hälsat hennes brorson”.<sup>245</sup> Hon väntar sig att ställas till svars för brorsonens handlingar och ett flertal bybor är också övertygade om att hon kommit till byn för att fortsätta hans verk och åter väcka Monstret till liv.<sup>246</sup> När de konfronterar henne är hon dock tydlig med att distansera sig från Henry och det förflutna:

– Mina herrar! försökte fastern igen. Hör nu på vad jag säger! Hör nu noga på vad jag säger: tro inte ett ögonblick att jag tänker ta min brorson i försvar! Nej, Henry är en odåga och det står jag för! Men jag har kommit hit för att ställa allt till rätta igen!<sup>247</sup>

Paradoxalt nog distanserar hon sig från Henry samtidigt som hennes försök att rentvå familjenamnet innebär att hon återupprepar Henrys gärningar. Hon väcker Monstret till liv men tar också hand om Larry Talbot och greve Dracula som båda är tätt förknippade med Henry och det förflutna. Larry Talbot förklarar för fastern att han önskar bli inlåst under natten när det är fullmåne, vilket är en tjänst som hennes brorson ofta gjort honom förut.<sup>248</sup> Greve Dracula berättar för faster Hanna att ”[u]nge herr Henry brukade på sin tid alltid ha en kista stående nere i källaren för mitt behov”.<sup>249</sup> Fastern tillhandahåller samma fristad och det förflutna återaktualiseras så till den grad att gränsen mellan tidsplanen förefaller att utplånas. Vändpunkten i det avseendet sker i konfrontationen med byborna då fastern utlovar att Monstret ska recitera poesi.

I och med det inleds en domesticering av monstren och faster Hannas ställföreträdande modersroll accentueras, framför allt gentemot Monstret som hon matar med havresoppa trots att han är lynnig och spjärnar emot.<sup>250</sup> Elaine Hartnell-Mottram menar att domesticering i gotiska romaner hyllar aspekter som hemmet och kärnfamiljen och gör svagare medlemmar

---

<sup>244</sup> Pettersson 1978 s. 11; 14.

<sup>245</sup> Ibid., s. 11. Hon åsyftar en form av mobb som också uppenbarar sig senare i romanen.

<sup>246</sup> Ibid., s. 26.

<sup>247</sup> Ibid., s. 81.

<sup>248</sup> Ibid., s. 67.

<sup>249</sup> Ibid., s. 93.

<sup>250</sup> Ibid., s. 63.

av den domesticerade sfären ”open to abuse”.<sup>251</sup> Faster Hanna intar modersrollen och sekreteraren Frans intar fadersrollen. Hon matar Monstret, hon lär honom tala och hon undervisar greve Dracula om kostcirkeln. Han ’nattar’ Monstret och botar Larry Talbots lykantropi. De starkare föräldrarna omhändertar de svagare medlemmarna av ’familjen’ och dessa utgörs av monstren. Fasterns domesticering lyckas omintetgöra det förflutna och hon framhäver detta i sitt välkomsttal till byborna på soarén:

Det glädjer mej verkligen att så många av er har hörsammat min inbjudan – eftersom vi ju alla vet att byn under en längre tid, både nu och i det förgångna, har besvärats av vissa... oegentligheter. Men mitt herrskap, det är slut med det nu. [...] Från och med nu är Frankensteins borg ett centrum i denna trakt för vetenskap och kultur, öppet för muserna men inte för fasorna!<sup>252</sup>

Borgen är återställd och monstren domesticerade. Det förflutna är omintetgjort och det framstår inledningsvis som att det så ska förbli. Det förflutna återvänder emellertid, som nämnts förut, i form av Henry som glatt förkunnar att han ’gjort’ en brud åt Monstret och vill introducera denna för fastern.<sup>253</sup> Det är vid detta tillfälle fastern packar sina väskor för avfärd och också konfronteras med det förflutna som kontaminerat och överskrivit nuet. I radioföljetongen förefaller det förflutna avgå med segern medan fastern i romanen tillåts att avsluta sin förbindelse med det förflutna genom att kliva av själva berättelsen.

#### *Det förflutna som hemsökelse i tv-serien Frankensteins faster*

Tv-serien *Frankensteins faster* består av sju avsnitt. Manus är författat av Jaroslav Dietl, Joachim Hamann och Juraj Jakubisko och baseras på Allan Rune Petterssons första roman. Adaptationen är tämligen fristående och Berghorn beskriver den på följande sätt:

Serien påminner bara ytligt om boken i det att Hanna Frankenstein (Viveka Lindfors) kommer till borgen för att ställa allt till rätta efter Henrys experiment. I övrigt är den full av nyuppfunna intriger och ett persongalleri som till största delen inte förekommer i boken (där den amerikansk-franske skådespelaren Eddie Constantine spelar en sorts vattenvarelse). Huvudpersonen är nu en föräldralös liten pojke från en cirkus.<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Elaine Hartnell-Mottram, ”Domestic Gothic” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (20/10 – 2013).

<sup>252</sup> Pettersson 1978 s. 126.

<sup>253</sup> Ibid., s. 137.

<sup>254</sup> Berghorn s. 20.

Utöver vattenvarelsen Alois (röst av Allan Svensson) har det övernaturliga persongalleriet utökats med eldtrollet Sepp (Tilo Prückner/Tobias Hallerstam), Vita frun och greve Theodor von Frankenstein (okrediterad). Den sistnämnda manifesterar sig som en besjälad tavla och sedan som en besjälad rustning. Igor (Jaques Harlin/Tor Isedal), Larry Talbot och greve Dracula är adapterade från romanen. Monstret heter i tv-serien Albert och är till skillnad från i radioföljetongen och romanen påtagligt mer mänsklig redan från början.

Protagonistrollen i tv-serien delas av fastern, den föräldralöse pojken Max och Albert. Berättelsen har därigenom ändrat karaktär vilket inte minst framgår av hur det förflutna hemsöker nuet. Faster Hanna ämnar visserligen återställa borgen, men inte i syfte att rentvå familjens namn. Tvärtom solidariserar hon sig omgående med monstren och byborna vill därför så split mellan dem, vilket är något som misslyckas. Det förflutna som hemsökelse representeras istället främst i en bihandling. Igor och Vita frun sonar ett brott de begått i sin ungdom. De förälskade sig i varandra, men Vita fruns far greve Theodor motsatte sig förbindelsen. När de fick ett barn dödade de detta och som straff hängdes Igor medan Vita frun murades in i ett rum i borgen. Ingen av dem dog utan lever istället vidare under en förbannelse som hindrar dem från att vila. Intrigen är påtagligt gotisk till sin natur vilket synliggör hur en adaptation kan avvika från sin källtext utan att för den skull förlora sin betydelse i sammanhanget.

Den kanske främsta skillnaden mellan radioföljetong/roman och tv-serie beträffande det förflutna som hemsökelse är slutet som i tv-serien omintetgör det förflutna. Igor och Vita frun blir förlösta från förbannelsen när greve Theodors rustning oskadliggörs. Albert gifter sig med apotekarfruns dotter Klara (Barbara De Rossi/Catharina Alinder) och den stora bröllopfesten bygger en bro mellan borgen och byn. Vattenanden Alois förenas med sin ungdomskärlek Miriam (okrediterad) och eldtrollet Sepp uppvaktar smedens syster Berta (Gail Gatterburg/Maud Hansson) (ytterligare en bro mellan borgen och byn). Greve Dracula uppvaktar apotekarfrun (Marie Drahukoupilová/Helena Brodin) och Larry Talbot väljer att förvandlas till varg resten av sitt liv. Han förenas därefter med sin tama vargtik Cecilia och de får inom kort valpar.

Som kronan på verket har Albert dessutom blivit människa. Den dragkedja han inledningsvis har på sitt huvud (där hjärnan en gång sattes in) visar sig ha försvunnit som ett resultat av hans kärlek till Klara. Det monstruösa omintetgörs och de monster som förblir monster (Alois och Sepp) hittar sitt forum (en cirkus respektive byns smedja). Albert, Igor och Vita frun har alla blivit människor och greve Dracula har av misstag bitit av sig sina båda vampyrtänder och således blivit påtagligt förmänskligad. Larry Talbot, vars monstrositet

består i en fusion mellan människa–djur, har visserligen inte blivit människa men istället blivit begriplig i form av en varg.

Det enda som går emot omintetgörandet av det förflutna är Henrys återkomst tillsammans med ett antal varelser som liknar uppvridda barn med elefanthuvuden. Visserligen antyds att nya problem anlåtit till byn, men inga av de andra karaktärerna involveras. Henry börjar, så att säga, från början med sina nya 'monster'. För de andra monstren är det förflutna helt avlägsnat. Greve Dracula har tidigare förklarat för fastern att ensamhet förr eller senare gör alla till spöken och följdriktigt har detta drivits bort av en mycket framträdande heterosexuell tvåsamhet. Därmed utgör tv-serien *Frankensteins faster* den del av fluidtexten där domesticeringen av monstren lyckas. Just detta är en viktig utgångspunkt i analysen av den andra romanen.

### **Dialogicitet som upphov till ett nytt förflutet**

I fluidtexten *Frankensteins faster* avlöser adaptationer och källtexter varandra. Radioföljetongen blev en roman som blev en tv-serie och sedan efterföljdes av ytterligare en roman. I radioföljetongen och första romanen eftersträvar faster Hanna att göra upp med det förflutna genom att domesticera monstren. Tv-serien fullföljer detta genom att monstren radikalt förmänskligas. Den andra romanen, *Frankensteins faster igen*, är däremot en berättelse som går i rakt motsatt riktning och vänder sig emot föregående delar i fluidtexten. I detta kapitel diskuteras utifrån Jørgen Bruhns dialogicitetsbegrepp hur den andra romanen förhåller sig till första romanen, men med en medvetenhet om tv-serien. Enligt Bruhn kan dialogicitet göra det möjligt att läsa källtext och adaptation som verk "taking turns being sources for each other in the ongoing work of the reception in the adaptational process".<sup>255</sup> Denna kommunikativa process tar sig återigen uttryck i det förflutna som hemsökelse men också genom att förhålla sig till gränsen mellan det rationella och det irrationella.

*Frankensteins faster igen* utspelar sig en tid efter den första romanen och inleds med att fastern återvänder till byn Frankenstein efter ett telefonsamtal från brorsonen. Det är en påtagligt förändrad tillvaro som möter henne. Henry bor tillsammans med kollegan doktor Pretorius i ett gammalt skarprättarställe eftersom borgen är omgjord till ett hembygdsmuseum.<sup>256</sup> Monstret och Bruden (numera kallade Percy och Elsa) bor i ett litet hus och Henry har, tillsammans med doktor Pretorius, tillverkat monsterpojken Franklin åt dem.

---

<sup>255</sup> Bruhn s. 73.

<sup>256</sup> Allan Rune Pettersson, *Frankensteins faster igen! Ett nytt fasansfullt påhitt* (Stockholm, 1989) s. 29.

När fastern möter Percy beskrivs han som förändrad: ”Solen lyste på hans platta hjässa och fastern märkte att håret, som tidigare liknat sjögräs hängande över ett klippstup, nu var småvågigt och troligen permanentat”.<sup>257</sup> Faster Hanna längtar i det ögonblicket efter ett ”stort glas fruktsalt för att dämpa ett tilltagande illamående. Vad hade egentligen hänt?”.<sup>258</sup> Lite senare besvarar hon sin egen fråga genom att konstatera att:

Här hade denna särpling [Monstret/Percy] gått och anpassat sig till det mest småborgerliga liv, och hon kom att tänka på en nyutkommen bilderbok som hette *Herrskapstroll* – den handlade om mossiga och lurviga bergtroll som börjat apa efter människorna och klär sig i kostym, ondulerat håret och skaffat sig trattgrammofon. Monstret hade blivit Percy, han hade förrått sin egenart precis som trollen i bilderboken.<sup>259</sup>

Skildringen av Monstret/Percy i andra romanen har stora likheter med Albert i tv-serien. I seriens sista avsnitt har Alberts ostyriga hår tuktats till en vågig frisyr som liknar den Monstret/Percy skaffat sig i andra romanen. Albert lärs upp av fastern och borgens övriga invånare till ett salongslejon och bland annat lär han sig konsten att konversera. I *Frankensteins faster igen* konstaterar fastern att Percy blivit en mästare på kallprat, ”en konst som fastern uppskattade lika mycket som sten i skorna eller skorpsmulor i sängen”.<sup>260</sup>

Utöver de exempel som getts ovan finns en rad andra aspekter i andra romanen som refererar till tv-serien. Pojken Max skildras som en typisk ’busunge’ som sover med sin slangbella bredvid sig på kudden. Franklins busstreck riktade mot byborna ger honom en likartad position i andra romanen och liksom i tv-serien ställer sig fastern på hans sida. Det finns också mindre explicita referenser men som bidrar till att stärka relationen mellan tv-serien och andra romanen. I ett avsnitt i tv-serien löper en bil amok (på grund av eldtrollet Sepp) och i andra romanen kör Henry omkring ”som en dåre” i sin nyinförskaffade sportautomobil.<sup>261</sup> Referenserna till tv-serien gör det möjligt att läsa andra romanen som ett svar på den första romanen men i ett bredare perspektiv som ett svar på samtliga föregående delar i fluidtexten som tillsammans skildrar en domesticering av monstren.

Det förflutna fortsätter att hemsöka fastern också i *Frankensteins faster igen*, men det tar sig en annan form. Hon sonar inte längre sin brorsons brott i det förflutna utan sina egna. Tidigare försök att omintetgöra Henrys förflutna genom att domesticera monstren utgör det nya förflutna som hemsöker henne. Hon formulerar därför en ny mission för sig själv och det

---

<sup>257</sup> Pettersson 1989 s. 31.

<sup>258</sup> Ibid., s. 31.

<sup>259</sup> Ibid., s. 33.

<sup>260</sup> Ibid., s. 33.

<sup>261</sup> Ibid., s. 10.



sker när hon betraktar Franklin och blir ”kall av fasa vid tanken på vad Percy och Damen med Hakan [Elsa] kunde ställa till med när de uppfostrade honom efter sina nya småborgerliga ideal. *Franklins själ måste räddas undan ett sådant öde, det bestämde hon sig för i denna stund*”.<sup>262</sup> Hennes kritik av brorsonens tidigare ogärningar mildras och hon fastslår att Franklin är det bästa Henry åstadkommit.<sup>263</sup> Hon uppmuntrar Franklin att aldrig låta vattenkamma sig och motsätter sig å det bestämdaste att låta skicka honom till en uppfostringsanstalt, något Elsa föreslår.<sup>264</sup> Fastern, som i första romanen stått för det rationella i sin ovilja att acceptera det irrationella och det övernaturliga, förefaller i andra romanen omfamna just detta.

Även relationen till doktor Pretorius speglar denna förändring. Redan i första romanen nämns denne som delaktig i Henrys experiment och fastern berättar för Igor att hon varnat Henry för doktorn som hon menar har fler skruvar lösa än brorsonen.<sup>265</sup> När hon träffar honom i *Frankensteins faster igen* är avskyn inledningsvis uppenbar. Han kysser henne på hand och hon undrar om det finns ”såpa och pimpsten i huset”.<sup>266</sup> Doktor Pretorius utgör en förlängning av den irrationalitet som Henry symboliserar, men fastern ändrar gradvis attityd gentemot honom. Kulmen på detta sker i slutet av andra romanen när doktor Pretorius friar till henne och hon säger ja.<sup>267</sup> Från att helt vänt sig emot det irrationella ingår hon äktenskap med en av dess främsta representanter och stärker det radikala motsatsförhållande som råder mellan andra romanen och de tidigare delarna i fluidtexten. Utifrån en dialogisk utgångspunkt synliggör detta radioföljetongen och den första romanen på ett annat sätt i ljuset av tv-serien. Enligt Bruhn öppnar en dialogisk läsning av adaptation och källtext för nya tolkningar eftersom ”the two versions point to interpretations of each other that would have been hard to reach with the knowledge of one and not the other”.<sup>268</sup> Även om domesticeringen av monstren påbörjas redan i radioföljetongen och första romanen är det först i tv-serien som dess konsekvenser framträder vilket ställer radioföljetongen och romanen i ett nytt ljus. Detta utgör sedan den sida av fluidtexten som i sin tur skapar den motreaktion som den andra romanen utgör. Att denna motreaktion ger resultat syns inte minst hos Monstret/Percy som i slutet av romanen återgått till att vara monstret. Onduleringen i håret är borta och håret hänger stripigt

---

<sup>262</sup> Pettersson 1989 s. 34. Min kursivering.

<sup>263</sup> Ibid., s. 50.

<sup>264</sup> Ibid., s. 34f.

<sup>265</sup> Pettersson 1978 s. 17.

<sup>266</sup> Pettersson 1989 s. 15.

<sup>267</sup> Ibid., s. 118.

<sup>268</sup> Bruhn s. 81.

som förut och han njuter av det: ”Han var Monstret igen, han var sig själv. Borta var småborgaren Percy”.<sup>269</sup>

### *Cirkeln sluts*

Det intertextuella släktskap med den gotiska genren som präglar fluidtexten *Frankensteins faster* rör sig på en rad olika nivåer. Temat med det förflutna som hemsökelse präglar berättelsen men tar sig också uttryck i form av intertextuell hemsökelse. Berthin menar att ”[t]he Gothic undermines all forms of authority and questions the very possibility of originality”.<sup>270</sup> Redan i Shelleys roman utmanas originalitet eftersom monstret där är skapat av delar av avlidna människor. *Frankensteins faster igen* slutar med att en filmproducent gör en dokumentärfilm om alla monstren och kallar den ”Sanningen om huset Frankenstein”.<sup>271</sup> Titeln alluderar på filmen *The House of Frankenstein* där monstren, som nämnts, sammanfördes för första gången. Pettersson har själv i sitt efterord till första romanen betecknat just denna film som en inspirationskälla.<sup>272</sup> Fluidtexten *Frankensteins faster* sluter cirkeln genom att skapa upphovet till sitt eget intertextuella förflutna.

I och med att berättelsen redan inledningsvis (radioföljetongen) adapterat stora delar av sitt innehåll blir romanen en adaptation på en adaptation på en rad adaptationer och detta fortsätter sedan med tv-serien och den andra romanen. Originalitet undermineras och utifrån den dialogicitet som använts här förefaller också berättelsens auktoritet utmanas av en ambivalens där det förflutna som hemsöker nuet blir ett nytt förflutet som hemsöker ett nytt nu och omöjliggör ett upprätthållande av gränserna.

Variationerna i fluidtexten *Frankensteins faster* möjliggör dels att studera de olika delarna var för sig men öppnar också upp för en möjlighet att se den transmediala övergången mellan radio och text och text och tv-serie som ett gränsöverskridande på berättandenivå som också påverkar gränsöverskridandet på berättelsenivå. Dessutom visar en dialogisk studie hur fluidtexten präglas av en påtaglig ambivalens och just det, om något, är en central genrekonvention i gotisk fiktion.

---

<sup>269</sup> Pettersson 1989 s. 134.

<sup>270</sup> Berthin 2010 s. 71.

<sup>271</sup> Pettersson 1989 s. 130.

<sup>272</sup> Pettersson 1978 s. 147f.

## 8. Den egna identitetens gränser

Som nämnts förut undermineras ofta trygghet i den gotiska genren och även den egna identiteten hotas. William Patrick Day diskuterar i *In The Circles of Fear and Desire* (1985) den gotiska romanens ursprung i romansen, men menar att om denna är en fabel om identitet består den gotiska romanens fabel i en fragmentering av identiteten.<sup>273</sup> Fokus på identitet som en arena för gränsöverskridande framträder främst under 1800-talet.<sup>274</sup> Clive Bloom beskriver hur gotisk fiktion under romantiken kom att flytta fokus från sociala koders förfall som en del av det feodala samhällets strukturer till jagets och psykets sammanfall:

The triumph of the 'human' in the years of revolution was accompanied by the alignment of human nature to the natural per se. The effect was to ennoble the idea of the self and then to categorize that ennoblement. The self became the world and by doing so became a natural force motivated by the organ of imagination which resided in a mind filled with the inner unknowable violence of nature itself. No sooner had the idea of the 'imagination' been discovered (an ideological function of the Romantic world view) than it became filled with demons as an unknowable and fearful centre for self-hood. Thus it was found that the inner self was not only good and creative, but also violent, willful and self-destructive. Psychoanalysis merely confirmed what the gothic already knew of the self as an unknown territory.<sup>275</sup>

Som ett resultat av denna utveckling inom genren blir splittring av identitet ett vanligt inslag i gotisk fiktion och nya genrekonventioner skapas. Några av dessa förekommer i Sommer-Bodenburgs romanserie *Der kleine Vampir*.

I och med förändrade genrekonventioner tillförs nya element till genren. Dubbelgångaren ges stor betydelse som ett uttryck för förhållandet till "the idea of Otherness, where the Other comes to represent those parts of the self that society, and perhaps the individual as well, find unacceptable".<sup>276</sup> När människan tvingas undertrycka delar av den egna identiteten tar dessa form av en dubbelgångare, en projektionsyta som antingen manifesterar sig som ett fysiskt väsen eller som en psykisk 'andra sida'.<sup>277</sup> Det kanske mest kända exemplet är R. L. Stevensons (1850–94) *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Day framhäver hur gränsen mellan jaget och det andra inte nödvändigtvis går att upprätthålla utan att dubbelgångaren "transforms the self-Other relationship into a self-self-relationship".<sup>278</sup> Han går så långt att han beskriver den gotiska romanen som inte bara en fabel om fragmentering

---

<sup>273</sup> William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy* (Chicago/London, 1985) s. 6. Day utgår ifrån slutsatser introducerade av Northrop Frye.

<sup>274</sup> Botting s. 11.

<sup>275</sup> Bloom s. 79.

<sup>276</sup> Tony Fonseca, "The Doppelgänger" i *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, vol. 1, red. S. T. Joshi (Westport, 2007) s. 190.

<sup>277</sup> Ibid., s. 190.

<sup>278</sup> Day s. 20.

av identiteten utan ”a fable about the *collapse* of identity”.<sup>279</sup> Mötet mellan människan och ’det andra’ konstituerar gränsen där emellan, men när den överträds riskerar identiteten att kollapsa. I detta kapitel diskuteras hur detta representeras i romanserien *Der kleine Vampir* samt i tv-serien och filmen *The Little Vampire*.

### Karnevalismens skuggsida

I *Der kleine Vampir* befinner sig protagonisten Anton i en ’verklighet’ som skildras tämligen realistiskt. Han bor i en lägenhet tillsammans med sina föräldrar, han går i skola och pappan har egen firma medan hans mamma arbetar som lärarinna. I denna värld erkänns inte förekomsten av några övernaturliga element; vampyrer och andra väsen avfärdas av Antons föräldrar som folketro från förr.<sup>280</sup> Antons identitet förankras i en värld som utgör en bild av upplysningens ideal men detta utmanas av en skuggsida – en ’gotisk avgrund’ för att låna Days begrepp.

I Sommer-Bodenburgs romanserie existerar vampyrer jämsides med människorna men i lönndom. De bor i en underjordisk krypta på stadens kyrkogård. De lever på skuggsidan av människornas samhälle och gränsen mellan de olika världarna bevakas från båda håll, från människornas värld av en oförmåga att erkänna förekomsten av vampyrer och från vampyrernas värld genom ett strikt förbud mot vänskapsband med människor.<sup>281</sup>

Det är inte Anton som stiger ner i den gotiska avgrunden, istället är det Rüdiger som infiltrerar hans värld och mellan dem uppstår vänskap. Det visar sig vara en vänskapsrelation som öppnar nya möjligheter för Anton. Han deltar i nattliga äventyr och följer med sin nya vän till platser han inte visste fanns såsom familjen von Schlottersteins krypta och en ruin belägen i skogarna utanför staden. Anton får låna en vampyrslängkappa som förlämnar honom flygförmåga. Hans upplevelser med Rüdiger och Anna ger honom också kunskap som underminerar föräldrarnas auktoritet och möjliggör för honom att ifrågasätta deras patent på sanningen: ””und wer denkt, dass es Vampire nur in Büchern gibt... [...] der ist entweder blind oder taub [...] Oder sehr, sehr leichtsinnig””.<sup>282</sup> Anton lär sig också ta ansvar, bland annat företar han och Rüdiger en tågresa på egen hand i *Der kleine Vampir verreist* (1982). I *Der kleine Vampir zieht um* tvingas Rüdiger bo i Antons föräldrars källare under en period och då är det Anton som på olika sätt håller föräldrarna därifrån. Som nämnts förut är humorn i *Der*

<sup>279</sup> Day s. 75. Min kursivering.

<sup>280</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 16f.

<sup>281</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 14.

<sup>282</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 17.

*kleine Vampir* besläktad med Bachtins beskrivning av grotesk realism och Antons upplevelser i romanserien är också påtagligt karnevaliska. Hans äventyr har en subversiv potential som kommer till uttryck i en stigande självkänsla och ett ifrågasättande av föräldrarna. Detta har uppmärksammats av Waltje som också menar att det centrala i romanserien är ”Antons coming of age, his attempts to overcome his childhood fears, and his new-found independence and self-reliance when he extricates himself from the reign his parents have over him”.<sup>283</sup> Waltje uppmärksammar emellertid inte att karnevalismen i det här fallet har en skuggsida.

Day beskriver hur den gotiska avgrunden ”evokes in the protagonist both fear and desire. The stimulation of desire comes from the apparent possibilities of self-creation and gratification inherent in the underworld”.<sup>284</sup> Antons utflykter är förenade med en omedelbar fara som består i risken för att konfronteras med de vuxna vampyrerna. Det hot de symboliserar hör inte i första hand ihop med död utan med risken för transformation. Vampyrbettet i *Der kleine Vampir* smittar och ett möte med någon av de vuxna vampyrerna innebär en risk för Anton att själv bli transformerad till vampyr. Den temporära struktur som kännetecknar det karnevaliska riskerar därmed att övergå i ett permanent tillstånd. Anton är ofta tveksam och rädd inför de äventyr han företar sig; han tvivlar länge innan han för första gången går ner i Schlottersteins krypta.<sup>285</sup>

Den gotiska avgrunden i *Der kleine Vampir* lockar in Anton i ett sammanhang där han å ena sidan erbjuds frihet och en möjlighet att överträda begränsningar för sin identitet men å andra sidan riskerar att helt förlora den. När Waltje framhäver karnevalismen som central förbiser han denna skuggsida som är av vikt beträffande Antons ambivalens vis-à-vis den gotiska avgrunden. Denna framträder på flera plan, inte minst i form av ett typisk gotisk motiv: drömmar.

### *Mardrömmar*

Även om drömmar ofta förekommer i gotisk fiktion tolkas dess betydelse olika och Elisabeth MacAndrew menar att ”[a]ll Gothic tales are to some extent dreams”.<sup>286</sup> Christine Berthin menar att drömmar ofta ”serves as an embedded narrative that shows conflicts and complexities not immediately accessible to the character, or becomes a means of

---

<sup>283</sup> Waltje s. 92.

<sup>284</sup> Day s. 23.

<sup>285</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 39.

<sup>286</sup> Elisabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction* (New York, 1979) s. 186.

foreshadowing plot developments”.<sup>287</sup> Drömmen som en symbol för protagonistens inre konflikt svarar bra mot hur Antons mardrömmar skildras i *Der kleine Vampir*. Redan efter hans första möte med Rüdiger börjar han drömma mardrömmar. I den första i en rad befinner han sig i ett vidsträckt, oändligt landskap med knotiga, förvridna träd och lysande vita benknotor; ett landskap som konnoterar död och förgänglighet. Han flyr från ett oidentifierat hot som närmar sig och när han faller kaster det sig över honom – och visar sig vara Rüdiger som undrar varför Anton springer.<sup>288</sup> Drömmen synliggör hur Antons fruktan för det okända är större än den för Rüdiger, något som förefaller minska hotet mot Anton. Detta består emellertid inte när drömmarna fortsätter.

Mardröm nummer två äger rum senare i *Der kleine Vampir*. Anton drömmer då att han befinner sig i Schlottersteins krypta, till bords med hela vampyrfamiljen. Dess överhuvud, Sabine die Schreckliche, förkunnar att ”nun wollen wir einen richtigen Vampir aus Anton machen”.<sup>289</sup> Hans uppvaknande föregås av att vampyrerna närmar sig honom med Sabine die Schreckliche i spetsen.<sup>290</sup> Drömmen fungerar dels som en symbol för Antons intensifierade rädsla men ännu mer för en ökad ambivalens inför den gotiska avgrunden vars positiva sida fortsätter att tilltala Anton.

Day ser drömmar och fantasier i gotisk fiktion som ett uttryck för ”fears and desires created, but unacknowledged, by conventional culture”.<sup>291</sup> I *Der kleine Vampir* är Anton påtagligt fascinerad av vampyrer och det eskalerar i romanserien. Det går så långt att föräldrarna anförtror sig till familjens läkare som remitterar Anton till en psykolog.<sup>292</sup> I *Der kleine Vampir und die Tanzstunde* (2001) uttrycker föräldrarna en förhoppning och en tro på att Anton har kommit över sin ”vampyrfas”.<sup>293</sup> Föräldrarnas antipatier mot allt vad vampyrer heter (i litteratur, film och i förhållande till Rüdiger och Anna som ses som märkliga men dock inte som vampyrer) bidrar till att Anton än mer omfamnar den gotiska avgrunden och åtrår att vistas i den. Samtidigt kontrasteras detta mot hans rädsla för att själv bli transformerad till vampyr och denna ambivalens framträder i drömmarna. I den första drömmen jagas han av något okänt, i den andra utgörs hotet av vampyrer och han ska själv bli gjord till vampyr (och det är Anna, den han litar mest på, som fört honom till kryptan). I den

---

<sup>287</sup> Christine Berthin, ”Dreams” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (23/11 – 2013)

<sup>288</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 15f.

<sup>289</sup> Ibid., s. 106.

<sup>290</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 106.

<sup>291</sup> Day s. 177.

<sup>292</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir in Gefahr* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009) s. 70.

<sup>293</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Tanzstunde* [2001] (Hamburg, 2007) s. 11ff.

tredje drömmen drivs detta ännu längre och den drömmen särskiljer sig på flera sätt från de övriga två.

Medan Antons första och andra dröm introduceras som drömmar i berättelsen är detta inte fallet med den tredje mardrömmen. Den förekommer i *Der kleine Vampir zieht um*. Efter att ett kapitel slutat med att Anton gått in på sitt rum inleds kapitlet efter med en tidsangivelse ("Die Kirchturmuhre schlug halb neun") varefter Rüdigers misslyckade jaktförsök omtalas. Han försöker attackera en kvinna men misslyckas eftersom hon har en stor hund i sällskap och ett försök att locka med två barn misslyckas även det. Plötsligt uppenbarar sig kyrkvaktmästare Geiermeier, beväpnad med träpåle och hammare, och han närmar sig Rüdiger. Därefter avbryts berättandet av en blankrad och ett nytt stycke inleds med att Anton ropar "Nicht", vaknar och undrar om han drömt alltihop.<sup>294</sup>

Antons tredje dröm är av intresse som motiv, men också i fråga om berättarteknik. I romanserien är det genomgående Anton som berättelsen följer med några få undantag och denna dröm är det första av dem. Att drömmen inte heller introduceras som en dröm gör att skiftet i berättandet, från att följa Anton till att följa Rüdiger, framstår som ett brott mot strukturen. När sedan denna episod i sin tur avbryts av Antons uppvaknande skapas också ett brott i kontinuitet och Berthin ser detta berättartekniska grepp tillsammans med "a warped sense of time" som ett vanligt berättargrepp i gotiska fiktion och hon menar att gotik är "a degenerate literary form".<sup>295</sup> Mattias Fyhr framhäver fragmentering av text som en genrekonvention i gotisk fiktion.<sup>296</sup> Han exemplifierar med hur texter avbryts av asterisker, punkter eller streck och den blankrad som delar berättelsen om Rüdigers jakt från Antons uppvaknande är en variation på detta. Berättandet av Antons tredje dröm bidrar till att fragmentera texten och underminera den linjära strukturen samt, på berättelsenivå, utmana gränsen mellan dröm och verklighet. Det sistnämnda förstärks på ett paratextuellt plan i Amelie Glienkes illustration där Rüdiger avbildas gömd i ett buskage. Illustrationen förstärker representationen av denna episod som del i berättelsens verklighet – det förefaller vara Rüdigers upplevelser som återges.

Den tredje mardrömmen fungerar också som en sorts logisk utveckling av de båda tidigare drömmarna. Detta framträder inte minst i fråga om fokalisering. Genomgående i romanserien är Anton fokalisator eller så fokaliseras berättelsen via en extradiegetisk berättare, men i den tredje drömmen flyttar en del av fokaliseringen in i Rüdiger och perspektivet i drömmen är

---

<sup>294</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 80–84.

<sup>295</sup> Berthin 2010 s. 73.

<sup>296</sup> Fyhr s. 72.

också hans. I Antons första dröm befinner sig Rüdiger bakom honom, i den andra befinner de sig sida vid sida (eftersom också Rüdiger närvarar vid bordet) och i denna tredje dröm förefaller Anton ha blivit Rüdiger. De sista raderna i drömmen beskrivs enligt följande:

Es war Geiermeier, der Friedhofswärter, der mit teuflischem Grinsen auf ihn zukam.  
"Hab isch dich endlich!", rief er, und dabei hamn er einen Holzpfahl aus der Tasche und hob dern Hammer, den er in der Hand hielt.  
"Warte, Bürschchen", sagte er, "jetzt bist du dran!"  
Immer näher kam er...<sup>297</sup>

Antons uppvaknande sker på grund av att Geiermeier närmar sig och det framstår som att det lika gärna är han själv som Rüdiger som blir attackerad. Antons rädsla för kyrkvaktmästaren, och andra vampyrjägare, intensifieras också i vaket tillstånd. När Anton, kort efter att han drömt den tredje drömmen, befinner sig på kyrkogården ser han Geiermeier:

Jezt hatte Geiermeier Anton erspäht. Sein Gesicht nahm einen unheilvollen Ausdruck an, und mit langsamen Schritten kam er auf ihn zu. Es war wie in seinem Traum, und Anton spürte, wie ihm der Schweiß auf die Stirn trat.  
Gleich würde Geiermeier den Hammer heben...<sup>298</sup>

Antons rädsla är obefogad eftersom han är människa och Geiermeier endast är ute efter att oskadliggöra vampyrer, men rädslan är ett tecken på Antons allt mer upplösta identitet. Han blir mer och mer del av den gotiska avgrunden och hans identitet glider mer och mer ihop med Rüdigers. I drömmarna synliggörs denna upplösning men den framträder också i Glienkes illustrationer.

### *Spegelbilden av den upplösta identiteten*

Utöver drömmar används också spegelbilden som ett sätt att skildra hur Antons identitet utmanas och i det avseendet samverkar text som bild. När fokus på identitet blev centralt i gotisk fiktion förändrades, som nämnts förut, genrens konventioner. Botting beskriver hur "[d]oubles, alter egos, mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices".<sup>299</sup> I *Der kleine Vampir zieht um* heter ett av kapitlen "Antons zweites Gesicht" och det handlar om hur Rüdiger sminkar Anton till vampyr så att denne ska kunna följa med honom på en vampyrfest. När Rüdiger är klar med sminkningen ber han Anton titta sig i spegeln vilket denne gör:

<sup>297</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 84.

<sup>298</sup> Ibid., s. 91.

<sup>299</sup> Botting s. 11.



Mit weichen Knien erhob sich Anton vom Badewannenrand, auf dem er die ganze Zeit gesessen hatte, und sah in den Spiegel. Das Bild, das sich ihm bot, übertraf noch seine schlimmsten Erwartungen: Eine grauenhafte kalkweiße Fratze starrte ihm entgegen, der Blutrote Mund war zu einem teuflischen Grinsen verzogen, und aus finsternen Höhlen starrten ihn zwei Augen lauernd an.<sup>300</sup>

Anton ser ett ansikte i spegeln som överträffar hans värsta farhågor och detta är också första gången Anton ser sig själv 'som vampyr'. MacAndrews diskuterar spegelns betydelse i gotisk fiktion och hon menar att "the reflections thrown back at the viewer from mirrors and portraits reveal the inner self".<sup>301</sup> Detta framträder tydligt i Glienkes illustration som föreställer Anton och Rüdiger som *båda* står framför spegeln. Rüdiger saknar dock spegelbild i sin egenskap av vampyr och således är det bara Antons reflektion som syns i spegeln. Den återger dock inte Anton utan hans 'andra ansikte' (zweites Gesicht) och detta är en fusion av Anton och Rüdiger. Antons egen identitet är upplöst och sammanfogad med Rüdigers identitet. Detta sker i samverkan mellan bild och text där själva upplösningen representeras i bild medan Antons reaktion återges i text. Det han ser skrämmer honom så mycket att han ifrågasätter om det alls är sig själv han ser i spegeln.

Glienkes illustration bidrar till att synliggöra hur Antons identitet löses upp. Men den synliggör också en annan aspekt som har med Rüdigers identitet att göra. Sabine Planka framhäver ett växelspel mellan den mänskliga världen och den gotiska avgrunden i *Der kleine Vampir*. Hon menar att vampyrerna utgör ett hot människorna men samtidigt utgör också människorna (och då främst Geiermeier) ett hot mot vampyrerna.<sup>302</sup> Planka diskuterar däremot inte hur växelspelet ser ut i fråga om identitet. Utifrån spegelmotivet uppstår en motsats sett ur Rüdigers perspektiv. Samtidigt som reflektionen fråntar Anton hans mänskliga identitet ser Rüdiger för första gången en spegelbild av sig själv och, utifrån MacAndrews resonemang, erhåller han ett 'jag'. Detta tyder på att den mänskliga världen och den gotiska avgrunden går in i varandra, men gränsen där emellan förefaller vara lättare för Anton att överträda. Han sminkas till vampyr och vistas obehindrat bland de andra vampyrerna. Från andra hållet är det emellertid inte oproblemiskt. När Rüdiger och Anna ska träffa Antons föräldrar har de sminkat upp sig för att se mer 'mänskliga' ut men resultatet förefaller inte helt ha lyckats:

Und tatsächlich – Rüdiger und Anna sahen zum Fürchten aus: Sie hatten sich rote Wangen gemalt, ihre Lippen waren rot geschminkt, und ihre sonst kakweiße Haut hatten sie braun überpudert – aber so

---

<sup>300</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* s. 36.

<sup>301</sup> MacAndrews s. 217.

<sup>302</sup> Planka s. 146.

schlecht, dass noch überall weiße Flecken herausguckten. Dazu strömten sie einen durchdringenden Geruch nach "Mufti eleganti" aus.<sup>303</sup>

Antons nedstigande i den gotiska avgrunden förefaller gå lättare än Rüdigers och Annas inträde i den mänskliga världen. Det sker dock inte utan konsekvenser utan det pris Anton tvingas betala är förlusten av hans identitet. Detta skapar problem för honom, såväl i den mänskliga världen som i den gotiska avgrunden och dessa framträder i förhållandet till Rüdiger och föräldrarna.

Day menar att förhållandet mellan jaget och det 'andra' "is defined by the struggle between the impulse to domination and the impulse to submission".<sup>304</sup> Rüdiger står för det 'andra' och mellan honom och Anton pågår ett tämligen konkret maktspel. Anton underkastar sig inledningsvis och blir ofta upprörd över Rüdigers påfallande egoism.<sup>305</sup> Han lär sig så småningom spelet och rollerna skiftar, mest påfallande i *Der kleine Vampir verreist* där Anton utpressar Rüdiger för att få honom att följa med till en bondgård under Antons sommarlov.<sup>306</sup> I förhållande till föräldrarna tvingas Anton ständigt dölja att Rüdiger och Anna är vampyrer. Det fungerar bra så länge föräldrarna inte tror på vampyrer, men sedan de fotograferat Anton och Anna och bilden enbart visar Anton börjar de tvivla. De konsulterar då familjens läkare som erbjuder sig att undersöka Antons blodvärde för att se om han blir tappad på blod.<sup>307</sup>

*Der kleine Vampir* är en berättelse om en identitet som kollapsar. Antons temporära besök i den gotiska avgrunden kontaminerar den mänskliga världen och gränsen där emellan undermineras successivt. Antons ambivalens kommer till uttryck i hans mardrömmar och han *blir* mer och mer Rüdiger, så till den grad att deras identiteter förefaller att bli ett med varandra. I tv-serien *The Little Vampire*, som baseras på de två första titlarna i romanserien, står också gränsen mellan den mänskliga världen och den gotiska avgrunden i centrum, men representationen av den är radikalt annorlunda.

## Minimerade gränser

Tv-serien *The Little Vampire* följer tämligen troget de två romaner den baseras på, men det finns centrala skillnader. Innan dessa diskuteras finns det emellertid anledning att kommentera förekomsten av gotisk rekvisita. I tv-serien accentueras de gotiska miljöerna på

---

<sup>303</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* s. 118. "Mufti eleganti", som nämns i citatet, är en parfym som Anna använder och som beskrivs lukta illa.

<sup>304</sup> Day s. 19.

<sup>305</sup> Se exempelvis *Der kleine Vampir zieht um*, s. 59; *Der kleine Vampir verreist*, s. 116.

<sup>306</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir verreist* s. 12.

<sup>307</sup> Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir in Gefahr* s. 27f.

kyrkogården och i vampyrfamiljens krypta med hjälp av olika medel. Kyrkogården skildras i dimma, något som erinrar om konventioner i Universals skräckfilmer, och kryptan framhävs som fuktig och murken med hjälp av ljud och visualiseringen av droppande vatten. Vampyrfamiljen är nerbantad till Rüdiger (Joel Dacks), Anna (Marsha Moreau), Lumpi (Jim Gray) samt farbror Ludwig (Michael Gough) och tant Hildegard (Lynn Seymour). Farbror Ludwig påminner visuellt om Lugosi i rollen som Dracula men också om Christopher Lees gestaltning i en serie Hammer-filmer från slutet av 1950-talet. Den intertextuella tradition som refereras till i tv-serien är således till stora delar hämtad från film. Rüdiger, Anna och Lumpi påminner däremot mer om Sommer-Bodenburgs beskrivningar och Glienkes illustrationer av dem.

Utmaningen av identitetens gränser är förändrad i tv-serien. Det är en konsekvens av förändringar i berättelsen men också, liksom i fallet med *Frankensteins faster*, i förändrad mediering. En avgörande skillnad är en förskjutning beträffande protagonistrollen. I tv-serien börjar berättelsen i vampyrernas krypta och Rüdiger med familj introduceras. När Rüdiger sedan lämnar kryptan flyger han in över staden och närmar sig en stor byggnad genom vars fönster han tittar in. Perspektivet skildras genom Rüdigers ögon (kameran tiltar svagt vilket skapar upplevelsen av detta) och det Rüdiger ser är en gymnastiksal. Därefter skiftar perspektivet och flyttar in i gymnastiksalen. Kameran stabiliseras och visar Anton som efter en dialog med sin mamma (Susan Hogan) avlägsnar sig i bil. Därefter pendlar perspektivet mellan att skildra Anton ur ett externt perspektiv och återgå till Rüdigers interna perspektiv vilket återigen accentueras av kamerans rörlighet men också av dess position som är uteslutande ovanifrån. I *Film Theory and Criticism* (2009) framhävs hur "the meaning of a shot depends on the next shot and the pair constitute a cinematic statement".<sup>308</sup> Skiftet i perspektiv, tillsammans med expositionen av Rüdiger före Anton, bidrar till att juxtapositionera karaktärerna mot varandra och gör att de delar protagonistrollen.

Utöver detta framhävs också tidigt likheter mellan deras respektive världar. Rüdiger förmanas av sina fosterföräldrar att rycka upp sig och Anton erhåller samma råd från sina föräldrar eftersom han sörjer att en vän flyttat från staden. Rüdigers och Antons position inom respektive familj liknar varandra och frigörelsen från föräldrarnas hierarkiska övertag är gemensam vilket främjar växelverkan i Rüdigers och Antons vänskap. Det hot mot Anton som Rüdiger utgör i romanserien är avväpnat i tv-serien vilket beror på förändringar i själva vampyrmytologin. Farbror Ludwig förklarar för Rüdiger att det var greve Dracula som genom

---

<sup>308</sup> [Leo Braudy & Marshall Cohen], "Film Language" i *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, red. Leo Braudy & Marshall Cohen (New York/Oxford, 2009) s. 5.

sin grymhet gav vampyrerna så dåligt rykte att de nu tvingas gömma sig. Rüdiger berättar i sin tur för Anton att en människa bara kan bli vampyr om 1) vampyren som biter vill konvertera hen till vampyr, 2) människan dör och 3) därefter väljer att bli vampyr. Den vanliga konsekvensen av ett vampyrbett i tv-serien anges istället vara att människan som blir biten svimmar av en stund. Tv-serien positionerar vampyrerna mot den mest arketypiska vampyren av alla (greve Dracula) och beskriver sedan vampyrismen som tämligen ofarlig, den leder åtminstone inte till säker död och/eller transformation. Följdriktigt utgör vampyrerna inget hot mot Antons identitet och hans och Rüdigers jämlika positioner accentueras. När de besöker kryptan på kyrkogården är Anton rädd, men Rüdiger menar att ”Your place is just as dangerous for me, as this place is for you”.

Denna minimerade gräns mellan den mänskliga världen och den gotiska avgrunden reprenteras på ett visuellt plan av fönster. I första avsnittet, efter att Anton lämnat gymnastiksalen och kommit hem, fortsätter perspektivet att skifta mellan honom och Rüdiger. I alla scener där så är fallet skiljs deras respektive världar åt av fönster. Först i gymnastiksalen där Rüdiger tittar in, sedan i bilen där Anton tittar ut genom fönstren och sist i lägenheten där Rüdiger betraktar Anton genom köksfönstret. Som gräns betraktat är fönstret dels tunt men också genomskinligt och skirt. I Antons rum står fönstret öppet och Rüdiger flyger plötsligt in och korsar gränsen som dock har minimerats varför överträddandet inte framstår som lika radikalt som i romanserien.

Robert Butterfield framhäver att det i filmen från 2000 saknas ”any sense of menace and moral ambiguity in regard to the vampires”.<sup>309</sup> Beträffande filmen diskuteras detta längre fram, men det är representativt för tv-serien. Den karnevaliska skuggsidan saknas och istället accentueras det temporära i Antons nattliga äventyr, vilket bidrar till att tingens ordning inte faller, som så ofta i gotisk fiktion, utan kvarstår.

### *Gränsen upphör*

Filmen *The Little Vampire* är löst baserad på Sommer-Bodenburgs romanserie och vampyrerna hemsöks av det förflutna i form av vampyrjägaren Rookery. Han är en i en lång rad sedan 400 år tillbaka och vampyrfamiljens förflutna återberättas genom att Tony (Jonathan Lipnicki) i drömmar och visioner ser fragmenteriska bilder av vad som skett med den diamant familjen är på jakt efter. Detta utpräglat gotiska stoff kompletteras också med gotiska miljöer bestående av slott, mörka källare, en förfallen kyrkogård, gravvalv och

---

<sup>309</sup> Butterfield s. 309.

lönngångar. Vampyrfamiljens krypta och det gravvalv där diamantens senast kända ägare vilar har påtagligt labyrintartad karaktär vilket även det är utpräglat gotiskt.<sup>310</sup>

Beträffande gränsen mellan den mänskliga världen och den gotiska avgrunden minimeras den i tv-serien och upphävs helt i filmen. Butterfields beskrivning av försnällade vampyrer och brist på moralisk tvetydighet har nämnts och den stämmer såtillvida att vampyrerna lever på blod från kor. Till skillnad från tv-serien så är vampyrbettet dock smittsamt i filmen. Gregory (Lumpi, spelad av Dean Cook) biter en kyrkvaktmästare som blir vampyr och även de kor vampyrerna biter transformeras till vampyrkor. Vampyrbettet utgör således ett hot mot Tonys mänskliga identitet och Rudolph (Rüdiger, spelad av Rollo Weeks) är inledningsvis hotfull mot Tony, han väser och visar tänderna. Han berättar emellertid att vampyrerna bara dricker blod från kor och att det görs av etiska skäl. Rudolph förklarar för Tony att ”we are family, not fiends”. Gregory däremot ser det som ett svek mot vampyrernas egenart och förordar istället att dricka människoblod och han är nära att bita Tony men hindras av Rudolph. Hotet mot Tony är således inte avvärvat på samma sätt som i tv-serien utan istället tonas det ner av det faktum att Tony själv vill bli vampyr. Han uttrycker en önskan om det till Rudolph som dock avfärdar den och talar om våndan att aldrig få uppleva en dag utan bara evig natt. Tonys kommentar på det är ”Cool”.

Ytterligare en aspekt som avvärvat hotet från vampyrerna är att de omgående allierar sig med Tony mot en gemensam fiende i vampyrjägaren Rookery. Denne skildras genomgående som det främsta hotet, såväl mot vampyrerna som mot Tony själv. Han försöker köra över Tony och stänger vid ett tillfälle in honom i en marmorsarkofag. Vampyrerna räddar honom och liksom i tv-serien tunnas gränsen mellan människor och vampyrer ut genom att de skildras som mer fredliga än i romanserien. Filmen driver dock detta ett steg längre och till skillnad från såväl tv-serien som romanserien ges vampyrerna en möjlighet att överträda gränsen helt och hållet.

Rudolph talar vid ett tillfälle om för Tony att vampyrerna vill bli människor, inte äta dem till middag. Önskan att bli människa finns i romanserien hos Anna som, på grund av sin kärlek till Anton, försöker hejda sin utveckling från halv-vampyr till fullvärdig vampyr. Istället för att övergå från att dricka mjölk till att dricka människoblod försöker hon leva på utspädd mjölk.<sup>311</sup> Hennes försök misslyckas och hon tvingas motvilligt acceptera att hon inte kan

---

<sup>310</sup> Fyhr s. 94.

<sup>311</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im Jammertal* [1986] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010) s. 25–27.

hejda sin utveckling till fullvärdig vampyr och inte heller klara sig utan människoblod.<sup>312</sup> I filmen är det möjligt för vampyrerna att bli människor med hjälp av den diamant de letar efter. Med hjälp av Tony uppnås detta. Först försvinner vampyrerna, men i slutet återförenas Tony med Rüdiger och hans familj som då blivit människor. Den gräns mellan den mänskliga sfären och den gotiska avgrunden som i romanserien utmanar Antons identitet minimeras i tv-serien och utplånas helt i filmen.

---

<sup>312</sup> Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und der unheimliche Patient* [1989] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010) s. 94f.

## 9. Slutdiskussion

I denna studie har en hegemonisk syn på gotisk barnfiktions som dominerat tidigare forskning ifrågasatts. Det läsarorienterade perspektiv som präglat tidigare forskning har medfört att gotisk barnfiktions har beskrivits som försnällad, likformig och humoristisk. Som visats i analyserna förekommer explicit våld i Dan Höjers noveller och en majoritet av dem slutar med protagonistens undergång. Den likformighet som präglar novellerna är varken förbehållen dessa eller barnfiktions som *Point Horror* och *Goosebumps*, utan är en etablerad konvention i den gotiska genren. Varken *Der kleine Vampir* eller *Frankensteins faster* präglas däremot av likformighet, vilket också synliggör att gotisk barnfiktions inte går att definiera som en homogen textcorpus. Våldet i *Der kleine Vampir* och *Frankensteins faster* är mindre explicit, men framför allt i den förstnämnda romanserien förekommer det genomgående ett hot om våld.<sup>313</sup> Humor förekommer i alla delar av primärmaterialet, men inte heller detta är förbehållet gotisk barnfiktions, utan präglar genren sedan dess ursprungsfas. Samma mångfald av humor som finns i gotisk barnfiktions präglar också gotisk fiktion per se.

Syftet med denna studie har varit att argumentera för att gotisk barnfiktions är delaktig i den gotiska genren. Genom att utgå ifrån gränsöverskridande som ett överordnat tema har analyserna i kapitel 4–8 lyft fram hur gotisk barnfiktions på olika sätt förhåller sig till och använder sig av den gotiska genrens konventioner. Det gränsöverskridande representeras i teman, motiv och berättartekniska grepp och det finns ofta ett kongruent förhållande mellan dessa nivåer vilket framhäver komplexitet i texterna.

Højers noveller använder likformighet med variation för att oscillera mellan representation av trygghet och otrygghet. Det övernaturliga infiltrerar det naturliga och utmanar det förnuftsmässiga med skarpa kontraster mellan ytterligheterna. Detta framträder såväl i illustrationer, där det övernaturliga finns i det naturliga, som i det återkommande motivet med protagonistens undergång. På paratextuell nivå innefattar antologierna texter om 'spökfakta' och 'äkta' spöklplatser och det bidrar tillsammans med det övriga till att framkalla en effekt av 'das Unheimliche'.

I Allan Rune Petterssons radioföljetong och roman *Frankensteins faster* finns ett starkt intertextuellt förhållande till ett flertal av Universals klassiska skräckfilmer, men också till Mary Shelleys roman *Frankenstein*. Fluidtexten *Frankensteins faster* utgör en symbol av

---

<sup>313</sup> I det avseendet är dock Punters resonemang om övernaturliga fenomen i gotisk litteratur av intresse. Som nämnts förut menar han att övernaturliga fenomen eller potentiellt övernaturliga fenomen som sedan förklaras bort används för samma effekt (Punter, introduktion, s. 10). På samma sätt fungerar hot om våld på liknande sätt som explicita våldsskildringar.

monstret: liksom han är hopsatt av delar av människor är fluidtexten *Frankensteins faster* en kombination av andra berättelser. Till sist sluts cirkeln genom att berättelsen filmas som ”Sanningen om huset Frankenstein” och ger upphov till sitt eget intertextuella arv, något som underminerar originalitet på klassiskt gotisk manér.

I fluidtexten *Frankensteins faster* står konflikten mellan rationalitet och irrationalitet i centrum. I radioföljetongen representeras denna i en dialog som i första romanen transformerats till fasterns tankar. Den undertrycks i hennes försök att återupprätta familjens namn och göra det förflutna om intet. Det förflutna hemsöker dock nuet och i radioföljetongen segrar det irrationella medan fastern i romanen tillåts fly denna utveckling genom att kliva av berättelsen. I tv-serien görs det förflutna om intet när monstren domesticeras fullt ut och, utifrån ett dialogiskt perspektiv, lyckas fastern där med den mission som hon påbörjat redan i radioföljetongen. I tv-serien skapas ett nytt förflutet och det hemsöker den andra romanen där fastern konfronteras med sitt verk och kraftigt vänder sig mot detta. Det gränsöverskridande i fluidtexten *Frankensteins faster* finns representerat på berättelsenivå men också i det dialogiska förhållandet mellan källtext/er och adaptation/er där även mediala gränser överskrids.

I *Der kleine Vampir* utgör Antons identitet gränsen på vars ena sida han har sin mänskliga värld och på den andra den gotiska avgrunden. I och med att denna representeras av vampyrer föreligger ett hot mot Antons identitet på grund av vampyrbettets förmåga att smitta. Romanserien framhäver vampyrernas status som döda genom deras förruttnelseluk och deras gotiska hemmiljö. Antons karnevaliska utflykter innefattar också en skuggsida som hotar det karnevaliskas temporära status. Antons identitet hotas och dess upplösning framträder i hans mardrömmar där han allt mer intar vampyrens roll och framhävs i samverkan mellan text och illustration. När Anton är sminkad till vampyr och speglar sig tillsammans med Rüdiger utgör reflektionen en fusion av dem båda. *Der kleine Vampir* är en berättelse om kollapsad identitet, men i tv-serien minimeras detta och utplånas helt i filmen. Den mänskliga världen och den gotiska avgrunden görs lika varandra och hotet mot Anton avväpnas på olika nivåer. I filmen drivs detta längst då vampyrerna i slutet blir människor.

Genom det perspektivskifte som Paul Ricœurs hermeneutiska metod öppnar upp för ges möjlighet att undvika 1) att beskriva gotisk barnfiktion som en homogen textcorpus ’för sig’ och 2) synliggöra dess betydelse som gotisk fiktion. I denna studie har en rad olika genrekonventioner diskuterats. Förekomsten av gotisk rekvisita är en av dem, en inte oviktig sådan, men främst har teman, motiv och berättartekniska grepp samt samverkan där emellan stått i fokus. Den komplexa struktur som exempelvis präglar fluidtexten *Frankensteins faster*



och romanserien *Der kleine Vampir* riskerar att förbises då dessa studeras som barnfiktion utifrån en utgångspunkt där det som förväntas hittas också är det som hittas, varvid rundgången fortsätter. Utöver att använda Ricœurs perspektivskifte som en utgångspunkt har fältet också vidgats genom att det material som studerats hämtats utanför det engelskspråkiga fältet för att på så vis bryta den anglosaxiska hegemonin. Den gotiska genren utgörs av en rad mediala uttrycksformer och därför har det också varit av stor vikt att uppmärksamma adaptationer av gotisk barnfiktion. Dessutom är adaptationer av barnfiktion i allmänhet, som Margareth Mackey fastlår, ett forskningsfält i behov av mer kunskap.<sup>314</sup> Ett fokus på likheter och skillnader (utan mediehierarkisk utgångspunkt) har tillsammans med ett fokus på dialogicitet synliggjort värdefulla aspekter i adaptationer som autonoma verk men också i relation till dess respektive källtext/er.

Den gotiska genren utgörs av en rad olikartade verk och det samma är fallet med gotisk barnfiktion. Att definiera denna corpus som homogent låter sig inte göras och är heller inte önskvärt. Istället är det fältets mångsidighet som är intressant och genom att uppmärksamma dess mångfald och studera varje gotiskt verk, oavsett ursprunglig läsare, ges möjlighet att se dess delaktighet i den gotiska genren. När Derrida talar om delaktighet snarare än tillhörighet luckrar han upp genrebegreppets potentiella slutenhet och gör det mindre begränsande. Samtidigt betonar han att alla texter deltar i en eller flera genrer, men att deltagandet sker i en mer abstrakt form, ”a formless form, it remains nearly invisible, it neither sees the day nor brings itself to light”.<sup>315</sup> Derridas beskrivning är mångtydig men i det här avseendet tas fasta på genrens rörlighet. Delaktighet i genre/r ses som ett pågående flöde där verk helt eller delvis deltar i en eller flera genrer, vilket bidrar till genrens ständiga rörelse (Derrida talar om genredelaktighet som ett ögonblicksverk). Häri ligger vikten av att uppmärksamma den rikedom som finns inom gotisk barnfiktion och frångå isolering av dessa verk. Det leder till en mer jämlik syn på barnfiktion som lika betydelsefull som annan fiktion. Barnfiktion låter sig studeras utifrån en rad olika perspektiv där det läsarorienterade definitivt ingår, men inte utgör det enda rätta. Vidare medför en sådan syn på gotisk barnfiktion till att synliggöra ett viktigt material som delaktigt i den gotiska genren och som också kan och bör ingå i det omfattande forskningsfält som studier på gotisk fiktion utgör.

---

<sup>314</sup> Margareth Mackey, ”Spinning Off. Toys, Television, Tie-Ins, and Technology” i *Handbook of Research on Children’s and Young Adult Literature*, red. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso & Christine A. Jenkins (New York/London, 2011) s. 505.

<sup>315</sup> Derrida, s. 213.

## Litteraturförteckning:

### Otryckta källor:

#### *Film, radio, tv:*

*Bride of Frankenstein, The* (film), regi: James Whale (1935)

*Dracula* (film), regi: Tod Browning (1931)

*Fearless Vampire Killers, The* (film), regi: Roman Polanski (1967)

*Frankenstein* (film), regi: James Whale (1931)

*Frankensteins faster – ett fasansfullt påhitt* (radioföljetong), regi: Allan Rune Pettersson (1966–67)

*Frankensteins faster* (tv-serie), regi: Juri Jakubisko (1987)

*Frankenstein Meets the Wolf Man* (film), regi: Roy William Neill (1943)

*Ghost of Frankenstein, The* (film), regi: Erle C. Kenton (1942)

*House of Dracula* (film), regi: Erle C. Kenton 1945)

*House of Frankenstein, The* (film), regi: Erle C. Kenton (1944)

*Little Vampire, The* (tv-serie), regi: René Bonnière (1986–87)

*Little Vampire, The* (film), regi: Uli Edel (2000)

*Son of Frankenstein, The* (film), regi: Rowland V. Lee (1939)

*Wolf Man, The* (film), regi: George Waggner (1941)

#### *Examensarbeten:*

Richter, Birte: ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral”, examensarbete (Münster, 2009)

#### *Elektroniska källor:*

Berthin, Christine: ”Dreams” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 23/11 – 2013)

Hartnell-Mottram, Elaine: ”Domestic Gothic” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 20/10 – 2013)

Mandal, Anthony: ”Intertext” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 13/11 – 2013)

Masschelein, Annaleen: ”The Uncanny” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 29/10 – 2013)

Munford, Rebecca: ”Family” i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 20/10 – 2013)

Zlosnik, Sue & Avril Horner, "Comic Gothic" i *The Encyclopedia of the Gothic*, red. William Hughes, David Punter & Andrew Smith, Blackwell Reference Online (2013): [www.literatureencyclopedia.com](http://www.literatureencyclopedia.com) (hämtad 9/10 – 2013)

### Tryckta källor:

- Bachtin, Michael: *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* [Tvortjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa, 1965], övers. Lars Fyhr (Stockholm, 1986)
- Beckett, Sandra L.: *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives* (New York/London, 2009)
- Berghorn, Rickard: "Allan Rune Petterssons behov av besvärjelser" i *Barnboken*, årg. 25 (2002:2) s. 16–21
- Bernhardt House, Philip A: "The Werewolf as Queer, the Queer as Werewolf, and Queer Werewolves" i *Queering the Non/human*, red. Noreen Giffney & Myra J. Hird (Aldershot/Burlington, 2008) s. 159–183
- Berthin, Christine: *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts* (Basingstoke, 2010)
- Bloom, Clive: *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present* (London/New York, 2010)
- Botting, Fred: *The Gothic* (London/New York, 1996)
- [Braudy, Leo & Marshall Cohen], "Film Language" i *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, red. Leo Braudy & Marshall Cohen (New York/Oxford, 2009) s. 1–6
- Bruhn, Jørgen: "Dialogizing Adaptation Studies: From One-way Transport to a Two-way Process" i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (London/New York, 2013) s. 69–88
- Bryant, John: *Melville Unfolding. Sexuality, Politics, and the Versions of the Typee. A Fluid-text Analysis, with an Edition of the Typee Manuscript* [2008] (Ann Arbor, 2011)
- Bryant, John: "Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text" i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (London/New York, 2013) s. 47–67
- Butler, Erik: *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1723–1933* (New York, 2010)
- Butterfield, Robert: "Angela Sommer-Bodenburg" i *Encyclopedia of the Vampire. The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 308–309
- Calhoun, John: "Childhood's End: Let the Right One In and Other Death's of Innocence" i *Cineaste*, vol. 35 (2009:1) s. 27–31
- Cartmell, Deborah: "Adapting Children's Literature" i *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan (Cambridge, 2007) s. 167–180
- Coats, Karen: "Between Horror, Humour and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/London, 2008) s. 77–92
- Coats, Karen: "The Mysteries of the Postmodern Epistemology: Stratemeyer, Stine, and Contemporary Mystery for Children" i *Mystery in Children's Literature. From the Rational to the Supernatural*, red. Adrienne E. Gavin & Christopher Routledge (Basingstoke/New York, 2001) s. 184–201

- Cross, Julie: "Frightening and Funny: Humour in Contemporary Children's Literature" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/London, 2008) s. 57–76
- Cross, Julie: *Humor in Contemporary Junior Literature* (New York/Abingdon, 2011)
- Day, William Patrick: *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy* (Chicago/London, 1985)
- Derrida, Jacques: "The Law of Genre" [La Loi du Genre], övers. Avital Ronell i *Glyph 7. Textual Studies* (Baltimore/London, 1980) s. 202–232
- Elleström, Lars: "Adaptation Within the Field of Media Transformations" i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (London/New York, 2013) s. 113–132
- Elliott, Kamilla: "Theorizing Adaptations/Adapting Theories" i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (London/New York, 2013) s. 19–45
- Equiamicus, Nicolaus: *Vampire. Von damals bis(s) heute* (Diedorf, 2010)
- Fonseca, Tony: "Children's Vampire Fiction" i *Encyclopedia of the Vampire. The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 47–48
- Fonseca, Tony: "The Doppelgänger" i *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, vol. 1, red. S. T. Joshi (Westport, 2007) s. 187–213
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1982)
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" [1919] i *Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917–1920* (London, 1947) s. 227–268
- Frost, Brian J.: *The Essential Guide to Werewolf Literature* (Madison/London, 2003)
- Fyhr, Mattias: *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Diss., Stockholm, 2003)
- Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature of the Second Degree* [orig: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982], övers. Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997)
- Harrison Lindbergh, Katarina: *Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011)
- Heiland, Donna: *Gothic and Gender. An Introduction* (Malden/Oxford/Carlton, 2004)
- Horner, Avril & Sue Zlosnik, *Gothic and the Comic Turn* (Basingstoke/New York, 2005)
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation* (New York/London, 2006)
- Höjer, Dan: *Rysliga spökhistorier* (Stockholm, 1999)
- Höjer, Dan: *Spökhistorier från äkta svenska spökplatser* (Stockholm, 1997)
- Höjer, Dan: *Stora boken med spökhistorier* (Stockholm, 2011)
- Höjer, Dan: *Stora spökboken* (Stockholm, 2004)
- Höjer, Dan: *Svenska spökhistorier* (Stockholm, 1998)
- Höjer, Dan: *Sveriges grymmaste spökhistorier* (Stockholm, 2006)
- Höjer, Dan: *Sveriges kusligaste spökhistorier* (Stockholm, 2010)
- Höjer, Dan: *Sveriges läskigaste spökhistorier* (Stockholm, 2002)
- Höjer, Dan: *Sveriges mest blodisande spökhistorier* (Stockholm, 2007)
- Höjer, Dan: *Sveriges mest gastkramande spökhistorier* (Stockholm, 2008)
- Höjer, Dan: *Sveriges mest hårresande spökhistorier* (Stockholm, 2005)
- Höjer, Dan: *Sveriges mest skräckinjagande spökhistorier* (Stockholm, 2009)

- Höjer, Dan: *Sveriges ruggigaste spökhistorier* (Stockholm, 2003)
- Jackson, Anna, Karen Coats & Roderick McGillis, "Introduction" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/London, 2008) s. 1-14
- Jackson, Chuck: "Little, Violent, White: The Bad Seed and the Matter of Children" i *Journal of Popular Film*, vol. 28 (2000:2) s. 64–73
- King, Stephen: *'Salem's Lot* [1975] (New York, 2011)
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *The Coherence of Gothic Conventions* [1980] (New York/London, 1986)
- Leffler, Yvonne: *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg, 1991)
- MacAndrew, Elisabeth: *The Gothic Tradition in Fiction* (New York, 1979)
- Mackey, Margaret: "Media Adaptations" i *The Routledge Companion to Children's Literature*, red. David Rudd (Abingdon/New York, 2010) s. 112–124
- Mackey, Margaret: "Spinning Off. Toys, Television, Tie-Ins, and Technology" i *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, red. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso & Christine A. Jenkins (New York/London, 2011) s. 495–507
- McCarron, Kevin: "Point Horror and the Point of Horror" i *Frightening Fiction. R. L. Stine, Robert Westall, David Almond and others*, red. Morag Styles (London/New York, 2001) s. 19–52
- McGillis, Roderick: "R. L. Stine and the World of Child Gothic" i *Bookbird*, vol. 33 (1995–96: 3–4) s. 15–21
- McGillis, Roderick: "The Night Side of Nature: Gothic Spaces, Fearful Times" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/Abingdon, 2008) s. 227–241
- Melton, J. Gordon: "Juvenile Literature" i *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Third Edition* (Detroit, 2011) s. 391–398
- Morreall, John: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor* (Chichester, 2009)
- Morris, Tim: *You're Only Young Twice. Children's Literature and Film* (Urbana/Chicago, 2000)
- Nikolajeva, Maria: "Children's Literature" i *The Routledge History of Childhood in the Western World*, red. Paula S. Fass (New York, 2013) s. 313–327
- Nodelman, Perry: "Ordinary Monstrosity: The World of Goosebumps" i *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 22 (1997:3) s. 118–125
- Nodelman, Perry: *The Hidden Adult. Defining Children's Literature* (Baltimore, 2008)
- Nordlinder, Eva: "Rysligt eller mysigt?" i *Barnboken*, årg. 25 (2002:2) s. 1
- Nya spöktimmen. Reviderad upplaga av Spöktimmen (1971) med nio nya berättelser* [1985], red. Barbro Werkmäster (Stockholm, 1987)
- Pettersson, Allan Rune: *Frankensteins faster – ett fasansfullt påhitt* [1978] (Stockholm, 1986)
- Pettersson, Allan Rune: *Frankensteins faster igen! Ett nytt fasansfullt påhitt* (Stockholm, 1989)
- Planka, Sabine: "Gruften, Burgen, Kinderzimmer: Der Vampir in der Kinderliteratur. Angela Sommer-Bodenburgs Der kleine Vampir" i *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* (2009:27) s. 131–157
- Punter, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day, volume 1. The Gothic Tradition* [1980] (London/New York, 1996)

- Reynolds, Kimberley: "Introduction" i *Frightening Fiction*, red. Morag Styles (London/New York, 2001) s. 1–18
- Ricœur, Paul: "Hermeneutik och ideologikritik" ["Herméneutique et critique des idéologies", 1973], övers. Margaretha Fatton & Bengt Kristensson i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik* [1986], red. Peter Kemp och Bengt Kristensson (Lund, 1988)
- Sage, Victor: "Gothic Laughter: Farce and Horror in Five Texts" i *Gothick Origins and Innovations*, red. Allan Lloyd Smith & Victor Sage (Amsterdam/Atlanta, 1994) s. 190–203
- Sarland, Charles: "Attack of the Teenage Horrors: Theme and Meaning in Popular Series Fiction" i *Signal. Approaches to Children's Books* (1994:73) s. 48–62
- Schober, Regina: "Adaptation as Connection – Transmediality Reconsidered" i *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (London/New York, 2013) s. 89–112
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir* [1979] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir auf dem Bauernhof* [1983] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir feiert Weihnachten* [1990] (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir hat Geburtstag* [2002] (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir im Jammertal* [1986] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir in der Höhle des Löwen* [1989] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir in Gefahr* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir liest vor* [1988] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und der Lichtapparat* [1989] (Hamburg, 2000)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und der rätselhafte Sarg* [1989] (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und der unheimliche Patient* [2000] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die große Liebe* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die große Verschwörung* [1989] (Hamburg, 2012)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Gruselnacht* (Hamburg, 2006)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Klassenfahrt* [1990] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* [2008] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Tanzstunde* [2001] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und Graf Dracula* [1993] (Hamburg, 2001)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir zieht um* [1980] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir verreist* [1982] (Hamburg, 2011)
- Spooner, Catherine: *Contemporary Gothic* (London, 2006)
- Spöktimmen. Berättelser och fakta*, red. Barbro Werkmäster (Stockholm, 1971)

- Toijer-Nilsson, Ying: *66 svenskspråkiga barnboksförfattare* (Stockholm, 1983)
- Townsend, Dale: "The Haunted Nursery: 1764–1830" i *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats & Roderick McGillis (New York/Abingdon, 2008) s. 15–38
- Twitchell, James B: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985)
- Twitchell, James B: *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham, 1981)
- Waltje, Jörg: *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination* (New York, 2005)
- Westfahl, Gary: "Introduction: Return to Innocence" i *Nursery Realms. Children in the Worlds of Science Fiction, Fantasy, and Horror*, red. Gary Westfahl & George Slusser (Athens/London, 1999) s. ix– xiii
- Westin, Boel: "Texten, traditionen och teorin: vägar till ny forskning" i *Barnboken*, årg. 23 (2000:2) s. 5–9
- Westin, Boel: "Vad är barnlitteraturforskning?" i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund, 2002) s. 129–142
- [Wolf, Shelby A, Karen Coats, Patricia Ensisco & Christine A. Jenkins], "The Book" i *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, red. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Ensisco & Christine A. Jenkins (New York/London, 2011) s. 177–178