

Et samfunnskritisk bitt

En analyse av John Ajvide Lindqvists roman

Låt den rätte komma in med fokus på

samfunnskritikk

Ranveig Stende Johnsen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2010

Forord

Vampyren har til alle tider vært en populær figur i litteraturhistorien. Den forekommer i dag både i bøker som regnes som klassiske verker og i mer populærkulturelle bokserier for ungdom. De siste årene har vampyrens popularitet nådd en ny bølgetopp, og det florerer av bøker, filmer, TV-serier, avisartikler og mer eller mindre vitenskapelige tekster om vampyrenes liv og levned. For meg har det vært viktig å vise frem en vampyrroman som har flere bein å stå på enn kun å være skrekkromanse for ungdom. Jeg har villet vise frem noen litterære kvaliteter i denne romanen som jeg mener er enestående i vampyrlitteraturen i dag.

I Bøygens fjerde utgave fra 2009 om film og litteratur har jeg skrevet en artikkel om *Låt den rätte komma in* av John Ajvide Lindqvist. Denne artikkelen, ”Om å slippe vampyrene inn”, er i utgangspunktet hentet fra min masteroppgaveskriving, og derfor deler kapittel 7 ”Moderne skrekk og nye retninger” mye av innholdet med artikkelen fra Bøygen, med unntak av noen omskrivninger, forandringer og utelatelser. Også i kapittel 3 siterer jeg min egen tekst fra Bøygen. Referansene stemmer, men noen omskrivninger og forandringer forekommer her, fordi jeg har tilpasset teksten min oppgave, i etterkant av publiseringen i Bøygen.

Jeg ønsker å takke min veileder Knut Stene-Johansen for god hjelp og fine innspill underveis i prosessen med å skrive denne oppgaven. Jeg vil også takke mine medstudenter, da spesielt Rannveig, mine foreldre, og Ingvild og Michael for hjelpsomme kommentarer, oppmuntring, korrekturlesning og datahjelp. Jeg hadde ikke kommet i mål uten dere. Til sist vil jeg takke min samboer Jon Roar. *Lycklig den som har en sådan vän.*

Oslo 9.11.2010 Rannveig Stene Johnsen

© Ranveig Stende Johnsen 2010

Et samfunnskritisk bitt

Ranveig Stende Johnsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Undersøkelsen vil gå ut på å lese John Ajvide Lindqvists roman *Låt den rätte komma in* med et hovedblikk på samfunnskritiske holdninger og hvordan disse holdningene manifesterer seg i teksten. Jeg vil i undersøkelsen fremvise romanens kritikk av hverdagslivet, så vel som sosiale og kulturelle problemstillinger gjennom en sammenstilling av skrekklitteratur og sosialrealisme. Vi finner to sjangre som vanligvis ikke går naturlig overens, men som her gjensidig fremhever hverandre og gir romanen dens orginale preg.

Jeg vil nærme meg den samme problemstillingen fra forskjellige sider, oppdelt i kapitler som omhandler undersøkelser av horror- og vampyrfeltet, sosialrealistisk skrekk og sjanger, vampyrskikkelsens samfunnskritiske karakter, det jeg velger å kalle ”sosialsurrealisme”, og monsterroller og melankoli. Avslutningsvis vil jeg se på den moderne vampyrskikkelsen og hvilke retninger skrekklitteraturen og vampyrlitteraturen har tatt de siste ti årene, og hvorvidt *Låt den rätte komma in* er representativ for denne aller nyeste popularitetsbølgen.

Innhold

FORORD	II
SAMMENDRAG	IV
INNHOOLD	V
1. EN SAMFUNNSKRITISK SKREKKROMAN	1
PROBLEMSTILLING OG FREMGANGSMÅTE	1
2. UNDERSØKELSER AV DET SKREKKELIGE	7
DET UHJEMLIGE	7
HORRORENS FILOSOFI	8
SKREKKSJANGEREN OG ANDRE SJANGERE	9
ANNA HÖGLUND OG ANDRE UNDERSØKELSER OM VAMPYRLITTERATUR	10
SEKUNDÆRLITTERATUR TIL <i>LÅT DEN RÄTTE KOMMA INN</i>	10
NYE RETNINGER	12
3. SOSIALREALISTISK SKREKK	14
OM SJANGERBLANDING OG SJANGERTILHØRIGHET	14
ROMANENS OPPBYGGING OG FORM	16
HVILKEN SJANGER?	18
SKREKKLITTERATUR	18
REALISME OG SOSIALREALISME	20
FANTASTISK LITTERATUR OG FANTASY-SJANGEREN	23
MODERNE VAMPYRSJANGER	27
KRIMINALLITTERATUR	29
BLANDINGSSJANGER	30
4. DEN SAMFUNNSKRITISKE VAMPYRSKIKKELSEN	32
MAKTIMPROVISASJON OG KULTURKRITIKK	33
SAMTIDENS FRYKT	37
FREMMEGJØRING OG HISTORIELØSHET	41
" <i>DAS UNHEIMLICHE</i> "	42

VIDLER OG DEN ARKITEKTONISKE HJEMLØSHETEN	46
5. SOSIALSURREALISME	52
SJKLOVSKIJ OG "UNDERLIGGJØRINGER"	52
DET SURREALISTISKE	54
"OVERVIRKELIGHET" VS. "UNDERVIRKELIGHET"	60
6. MELANKOLI OG MONSTER	63
MONSTERET	64
BARNEMONSTERET	71
MELANKOLIKEREN	73
SULT OG SEX	74
IDENTIFIKASJON OG KONSUMPSJONSKULTUREN	77
MONSTERETS KRITISKE FUNKSJON	80
7. MODERNE SKREKK OG NYE RETNINGER	81
MEN ER DET SKREKK?	82
VAMPYRENS UTVIKLING	85
SKREKK, ROMANTIKK OG SKREKKROMANSE	87
8. ET SAMFUNNSKRITISK BITT	89
OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	89
9. LITTERATUR	92

1. En samfunnskritisk skrekkroman

Problemstilling og fremgangsmåte

Jeg vil undersøke John Ajvide Lindqvists roman *Låt den rätte komma in* med hovedvekt på samfunns- og sosialkritikk i boka. Jeg vil hevde at romanen er samfunns- og sosialkritisk, og jeg vil undersøke på hvilken måte er den det. Hvordan er de sosiale forholdene beskrevet, og hvordan beskrives samfunnet rundt? Er kritikken i romanen rettet mot samfunnet, eller kritiserer den hele kulturen?

Fremgangsmåten min vil være å analysere teksten ved hjelp av sjangerundersøkelse og med støtte i, og kritikk av, tidligere undersøkelser gjort på skrekk- og vampyrlitteraturfeltet. Selv om jeg nærmer meg den samme problemstillingen fra forskjellige sider, vil lesningen og analysen av primærteksten være det viktigste verktøyet mitt. Undersøkelsen er delt opp i kapitler som vil belyse problemstillingen fra forskjellige hold, men som alle er rettet mot det samme målet; å fremvise den kritiske holdningen til samfunnet vi finner i romanen, gjennom beskrivelser av både overnaturlige hendelser og hverdagen. Til sist vil jeg forsøke å samle trådene og reflektere over svarene jeg finner underveis.

Begreper som samfunnskritikk og sosialkritikk vil av og til overlappe hverandre i undersøkelsen, men kan kort oppsummeres slik: Med samfunnskritikk mener jeg en kritikk av samfunnets oppbygging og dens institusjoner. Sosialkritikk vil være den kritiske holdningen i romanen, til samfunnets behandling av enkeltmennesker og sosiale grupper. I tillegg til samfunns- og sosialkritikk vil jeg benytte begrepet kulturkritikk, som handler om et kritisk syn på hele den kulturen menneskene i romanen lever i; en kulturforståelse som jeg mener forfatteren har hentet fra sin egen virkelighet og som er en del av et større bilde, hele den vestlige kultur. Det samfunns-, sosiale- og kulturkritiske i *Låt den rätte komma in* knytter handlingen til virkeligheten og fremhever det uklare forholdet mellom det realistiske og det overnaturlige i romanen.

Låt den rätte komma in er John Ajvide Lindqvists debutroman fra 2004 og den første i et forfatterskap som per i dag inneholder fem romaner og en novellesamling. Romanen handler om 13 år gamle Oskar som lever et ganske trist liv i den Stockholmske forstaden Blackeberg sammen med sin fraskilte mor. Oskar blir mobbet på skolen og har et komplisert forhold til sin periodedrikkende far. En dag flytter en ny jente, Eli, inn i blokka der Oskar og moren bor, og de to barna utvikler et sterkt vennskaps- og kjærlighetsforhold til hverandre. Vampyren Eli viser seg å bli Oskars redning fra en virkelighet han ikke føler seg tilpass i, og som han etter hvert klarer å bryte ut av. Romanen er preget av en rekke bifortellinger og har et stort persongalleri av personer som alle sliter med å tilpasse seg det samfunnet de lever i.

Ajvide Lindqvists seks bøker har alle det skrekkelige og overnaturlige i fokus, samtidig som det handler om de nære ting i livet som mellommenneskelige relasjoner, familieliv og oppvekst. Her skildres mennesker som på ulike måter kjenner seg utilpass med den verden de lever i, men som likevel ikke er i stand til å bryte ut av den på egen hånd. Karakterene kan gjennomgå personlige forandringer først i møte med det overnaturlige, eller ved hjelp av overnaturlige skikkelser. Vi kan si at forfatterskapet, og spesielt *Låt den rätte komma in*, er preget av en forening av horror og sosialrealisme. Den realistiske gehalten i *Låt den rätte komma in* løfter romanen opp fra den rene populærlitteraturen, og gjør den til en roman med flere handlingsplan og tolkningsmuligheter. *Låt den rätte komma in* kan settes i en historisk sammenheng med grøssersjangeren, men jeg mener likevel at boka skiller seg fra sjangeren, eller kanskje rettere sagt overskrider den ved nettopp å være skrevet i en stil som kombinerer realisme og skrekklitteratur, uten at det virker påtatt eller fremstår som flere uforenelige plan i handlingen.

Ved å fokusere på sjangertrekk vil jeg først og fremst forsøke å klargjøre *Låt den rätte komma in* sin sjangertilknytning og sjangerslektskaper. Jeg vil undersøke skrek- og vampyrsjangerens fokus på, og utnyttelse av, sosial- og samfunnskritikk gjennom litteraturhistorien og se på hvilke andre litterære sjangere *Låt den rätte komma in* "låner" sosiale- og samfunnskritiske elementer fra. Jeg vil også se på skrekksjangerens psykologiske tiltrekningskraft og hva det er som skremmer og tiltrekker oss på samme tid i denne typen litteratur.

Horror- og skrekklitteratur er begreper jeg bruker om hverandre i teksten og som jeg kort kan definere som litteratur som har det skrekkelige og det uhyggelige som drivkraft i, og hovedmotiv for, handlingen.

Forestillingen om vampyren som en samfunnskritisk eller samfunnsbeskrivende skikkelse er allerede eksisterende i tidligere undersøkelser av vampyrlitteratur. Denne forestillingen fremheves i denne undersøkelsen av Elis rolle som en ”sosial outsider” i likhet med de fleste vampyrene i litteraturhistorien. Vampyren stilles alltid utenfor det menneskelige samfunnet, men har likevel en stor mulighet til å påvirke det. Hun lever i det, men kan aldri fullt ut bli en integrert deltaker. *Låt den rätte komma in* sin sosial- og samfunnskritiske vampyrskikkelse kan sammenlignes med klassiske vampyrfortellinger der vampyren brukes til å illustrere kultur- og klasseforskjeller, men først og fremst vil jeg bruke primærteksten til å vise frem det sosialrealistiske og samfunnskritiske ved nettopp denne romanen. Anna Höglund ved universitetet i Växjö skriver i sin avhandling *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, fra 2009, (Höglund 2009) om vampyrens rolle som kulturkritiker gjennom tidene. Denne kulturkritiske studien kommer jeg til å gjøre nytte av for å illustrere noen poenger i *Låt den rätte komma in* sin sosialkritiske karakter.

Sigmund Freuds essay ”Das Unheimliche” fra 1919 forteller ikke bare om hva som skremmer oss i litteraturen og hvordan det gjør det, men kan også benyttes for å vise en moderne ”uhjemlighet” eller fremmedgjørelse i samfunnet, som jeg mener Ajvide Lindqvist er opptatt av. Handlingen i romanen foregår i et forstadssamfunn, i et blokklandskap, og dette er ikke noen tilfeldighet. ”Det uheimlige” kan også forstås som samfunnskritisk. Det handler om hvordan menneskene lever, uten følelse av eierskap eller fellesskap, og om hvordan de kjenner seg fremmede for hverandre. Anthony Vidler omtaler dette i ”Introduction” og første kapittel ”Houses” i boka *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomeliy* fra 1992. Vidler tar for seg forholdet mellom mennesket og arkitekturen i det moderne samfunnet, som kan kaste lys over *Låt den rätte komma in* sitt valg av kulisser. Romanen har mange sitater som handler om denne fremmedheten i forstaden, en fremmedhet som utgjør selve forutsetningen for romanen og som jeg velger å tolke som en form for kritikk rettet mot samfunnet.

I tillegg til å se teksten ut ifra et sosialrealistisk perspektiv vil jeg undersøke den ut ifra det jeg kaller et ”sosialsurrealistisk perspektiv”. ”Sosialsurrealisme” er resultatet av min egen opplevelse av teksten som en forening av sosialrealisme og surrealisme. *Låt den rätte komma in* har klare surrealistiske innslag. Den låner fra surrealismen slik den også låner fra andre litterære sjangere. Likevel ligger det også noe mer prinsipielt eller idealistisk bak denne

”låningen” fra surrealismen. Blant annet finner vi en kritikk av hverdagslivet og av den moderne fremmedgjøringen, som jeg forsøker å nærme meg i kapittel fem.

Monsterrollen er spesielt interessant i *Låt den rätte komma in* fordi det er uklart hvem som innehar den til enhver tid. Jeg vil argumentere for at rollen som monster er fordelt på flere karakterer i boka, som den hele tiden veksler mellom. Monsteret er godt egnet til å peke på det sosialkritiske her, fordi det monstrøse i boka er knyttet til langt mer enn det overnaturlige.

Vampyren som monster er spesiell fordi den ikke kun er skrekkelig og motbydelig, den er også nært beslektet med mennesket, slik Höglund er opptatt av å få fram. (Höglund 2009). Den ligner mennesket av utseende og etterligner menneskelig adferd. Særlig i nyere vampyrlitteratur er dens sjeleliv og samvittighet godt utviklet, og vampyren fremstilles gjerne som minst like følsom ovenfor samfunnet som mennesket er. Fordi vampyren likner så mye på mennesket er den godt egnet til å representere de som er annerledes, de som står utenfor. Den kan brukes, slik det gjøres i *Låt den rätte komma in*, til å illustrere forhold mellom mennesker og mellom individ og samfunn. Vampyren Eli er ikke bare monster, hun er også et offer. I klassisk horror er et av kjennetegnene et klart skille mellom godt og ondt. Vi vet hvem som er monstret og dette monstret må bekjempes for å gjenopprette orden i samfunnet eller verden. Slik enkelhet finner vi ikke i denne romanen. I den nyeste bølgen av litteratur som handler om vampyrer og overnaturlige vesener er monsteret blitt mindre eksplisitt. Denne ”sjangeren” av ny populær vampyrlitteratur strekker seg fra slutten av 70-tallet med Anne Rices *The Vampire Chronicles*, en bokserie om romantiske og intellektuelle vampyrer, frem til dagens populære bokserier som Charlaine Harris *The Southern Vampire Mysteries* og Stephenie Meyers *Twilight*. De overnaturlige skapningene fremstilles i et positivt lys, fordi de hjelper de menneskelige hovedpersonene i stedet for å skade dem. De er motvillige til å drepe, det oppstår kjærighet mellom dem og menneskene, og de løfter de motløse menneskelige karakterene opp fra sine triste liv. De overnaturlige skikkelsene har blitt mer komplekse og menneskelignende. Monstrene blir slik like gjerne å finne blant menneskene som hos de overnaturlige, eller i samfunnet som helhet. Dette rokker såpass mye ved horror-tradisjonen at man blir nødt til å stille spørsmålet om disse bøkene i det hele tatt er skrekk, eller om de hører til andre sjangere som romantikk og fantasy, men fordi Ajvide Lindqvist holder igjen på romantikken og fokuserer på den uhyggelige stemningen er han fortsatt, etter min mening, forfatter av skrekklitteratur. Dessuten beholder han nærheten til realismen som sørger for at

fortellingene ikke går over i fantasy-sjangeren. Spørsmålet om hvem som er monsteret er likevel relevant. Er det de overnaturlige, er det samfunnet eller er det enkeltmennesket? Hva slags orden er det som skal gjenoprettes ved fortellingens slutt? Kampen i bøkene er enkeltpersonenes kamp mot samfunnet, i stedet for skrekklassisk kollektiv kamp for å redde samfunnet fra kaos. Det oppstår spørsmål om moral, i konflikten mellom enkeltmennesket, monsteret og samfunnet.

Låt den rätte komma in er en roman som i høy grad er preget av melankoli. Karin Johannisson skriver om melankolske tilstander gjennom historien i *Melankoliska rum, om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* fra 2009 (Johannisson 2009). Hennes beskrivelser av melankolske ”typer” går ofte overens med Höglunds beskrivelser av den moderne vampyren og dennes problemer. Johannissons beskrivelser av melankoli kan slik i samarbeid med Höglunds tekst kaste lys over vampyren Elis problematiske forhold til egen natur og spisevaner, i tillegg til Oskars pubertale identitetskrise, og hele samfunnets tristhet som henger som et bakteppe for hele romanen. Her vil jeg vise at en moderne vampyrfortelling som *Låt den rätte komma in* både kan handle om horror og identitet uten at noen av delene må lide.

Til sist vil jeg sammenligne vampyren Eli og *Låt den rätte komma in* med noen andre moderne skrekk- og vampyrfortellinger og stille spørsmål ved hvorfor vampyren stadig er så populær i samtiden. Jeg vil vise at det dels henger sammen med det jeg forsøker å si om at vampyren egner seg til å fortelle om oss selv, at den fungerer som metafor på oss selv og våre gode og kanskje spesielt dårlige sider. Altså handler det ofte om identifikasjonsproblemer og vår plass i samfunnet. Dels skyldes vampyrens popularitet også andre universelle tema som sex, kjønn og makt. Vampyrfortellingen kan behandle tabubelagte tema som sex og kjønn, uten å måtte utlevere oss selv. Igjen representerer vampyrene det som kan være vanskelig å behandle på andre måter og skaper en fiksjonell distanse til det tabubelagte. I *Låt den rätte komma in* er temaene blant annet vanskelig pubertet, homofili, gryende seksualitet, pedofili, spiseforstyrrelser, skam og død.

Avslutningsvis vil jeg samle trådene og diskutere det jeg mener er *Låt den rätte komma in* sin sosiale verdi ved hjelp av eksemplene jeg har funnet i teksten og med støtte fra, eller kritikk av, de teoretiske tekstene jeg benytter underveis. Jeg undersøker den samme romanen fra forskjellige vinkler i håp om å komme nærmere en forståelse av hva *Låt den rätte*

komma in egentlig handler om, og hva dens verdi som roman med en enkel fortelling underbygget av en rekke alvorlige tema er.

2. Undersøkelser av det skrekkelige

Skrekkliteratur er et felt som har generert en mengde bøker, essays, artikler og undersøkelser i senere år, og innfallsvinklene til å forstå denne type fiksjon er mange. Vi finner psykologiske og psykoanalytiske innfallsvinkler og forsøk på å forstå de psykiske prosessene bak skrekkfiksjonens virkemidler. Vi finner filosofiske tilnærminger til og undersøkelser av tiltrekningskraften denne sjangeren har. I tillegg finnes undersøkelser som fokuserer på fremveksten av sjangeren og dennes tilknytning eller avgrensning fra andre sjangere. Her vil jeg nevne noen tekster og teoretikere som har vært viktige for forskningen på feltet og som ligger til grunn for tekster som jeg vil bruke i min analyse.

Det uhjemlige

Forskningen innenfor feltet skrekkliteratur er relativt stor, men det finnes noen tekster som nesten alle nyere forskningsprosjekter forholder seg til. Den viktigste er kanskje Sigmund Freuds essay "Das Unheimliche" fra 1919. Freud er ikke først og fremst opptatt av litteratur eller estetisk tilnærming, men i dette essayet tar han for seg virkemidlene i uhyggelig litteratur. Essayet er en slags urtekst på området som tar for seg spørsmål som hva skrekk er og hvorfor noe oppfattes som skrekkelig. Anthony Vidler viderefører en del av Freuds tanker omkring "das Unheimliche" der han holder hjemmet og huset i fokus i *The Archeitectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* fra 1992. Det uhjemmelige og fremmedgjorte er viktig for å forstå den uhyggelige stemningen i blant annet storbyen og forstaden, som er viktig for analysen av *Låt den rätte komma in*. Vidlers tekst er nyttig for å undersøke hva "the uncanny", eller "det uhyggelige" er, eller rettere sagt hvor det er og hvorfor det befinner seg der. Det uhjemmelige kan være et uttrykk for sosial utilpasshet i samfunnet. Vidler gir en historisk gjennomgang av hvordan det moderne uhjemmelige oppstår og hvordan byen fremmedgjør mennesket fra naturen.

En annen autoritet på skrekkfiksjonsfeltet er Noël Carroll og hans bok *The Philosophy of Horror, or the paradoxes of the heart* fra 1990. Her forsøker Carroll, i følge ham selv, å gjøre det samme for horror-sjangeren som Aristoteles gjorde for tragedien. Carroll er først og fremst filmteoretiker, men hevder i denne boken at horror er et medieoverskridende fenomen og at hans teorier er like gjeldene for litteraturen som filmen.

Horrorens filosofi

Carroll argumenterer for en alternativ tilnærming til horror-sjangeren, som ikke er psykoanalytisk og ikke handler om identifikasjon. Uten å forkaste psykoanalytisk teori gir han et alternativ som ikke forutsetter psykoanalytisk forforståelse. Horror er bygget opp rundt to primære følelser, frykt og vemmelse, hevder Carroll. Sjangeren kan defineres ut ifra sin mulighet til å fremskaffe disse to følelsene. Han hevder at frykt er en følelse som vekkes i møtet med noe som vil en vondt. Vemmelse vekkes av ”det urene”. Monsteret kan defineres som både farlig og urent. Det finnes ikke i den vitenskapelige verden og bryter derfor med vitenskapens regler (Carroll 1990: 21-23)

Carroll fremstiller en tese om hvorfor mennesker opplever frykt for noe de vet ikke er virkelig. Han mener at psykoanalysens forsøk på å forklare det med at grensene mellom fiksjon og virkelighet blir uklare, ikke er realistiske. Kinopublikummet er naturligvis klare over at monstre ikke eksisterer i kinosalen. Så hvorfor er vi redde for skrekkfiksjon når vi vet at det ikke kan fysiske skade oss? Carroll kaller det ”Thought Theory” og handler om at vi befinner oss i en følelsesmessig tilstand der vi er i stand til å leve oss inn i situasjoner. Han viser til en motsetning mellom tro og innlevelse. Vi kan sette oss i en følelsesmessig tilstand når vi ser en film, som gjør at vi kan forestille oss det som skjer som virkeligheten, uten at vi egentlig tror at det er det. Altså er vi ”redde” for fiksjonen uten at vi tror at den faktisk kan skade oss (Carroll 1990: 26-27). Dette skiller seg fra Freuds teorier om det ”Unheimliche” hvor leseren er langt mer følelsesmessig involvert. Når det gjelder identifikasjon kommer også Carroll med et alternativt forslag, nemlig assimilering. I stedet for å identifisere oss med karakterene i skrekkfilmen, er vi i stand til å se saken fra deres synspunkt uten at vi er følelsesmessig ett med dem. Han viser til tragedien der vi føler med hovedpersonen som er utsatt for det tragiske. Vi synes synd på Ødipus, men vi føler ikke selv hans skam og smerte. Den psykologiske eller følelsesmessige tilstanden til den som ser på er annerledes enn karakteren i boka eller filmen, men vi har likevel empati for karakterene. Carroll blir i denne

undersøkelsen relevant i forhold til monsterrollene vi finner i *Låt den rätte komma in*, som jeg kommer tilbake til i kapittel 6.

Skrekksjangeren og andre sjangere

Når det gjelder å definere skrekksjangerens grenser har jeg tatt i bruk tekster som *The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre* originalt fra 1970 av Tzvetan Todorov, og Kenneth J. Zahorski, Robert H. Boyer og Marshall B. Tymns bok *Fantasy Literature. A Core Collection and Reference Guide* fra 1981. Disse tekstene kan hjelpe oss å avgrense skrekksjangeren i forhold til andre fantastiske sjangere. Det er en forutsetning for analysen at vi finner en definisjon på romanen *Låt den rätte komma in* først og fremst som skrekklitteratur, selv om den blander inn virkemidler fra andre sjangere. Jeg definerer altså romanen som skrekksjanger, vampyrfortelling, og som en del av en fantastisk litteratur. Likevel er det viktig å fremheve at denne romanen er av sosialrealistisk karakter og ikke ligner en fantasy-fortelling i oppbygging og tema. Den er realistisk på alle måter bortsett fra der den er overnaturlig, og dette er selvfølgelig en motsetning. Det er denne motsetningen som gjør romanen interessant for analyse. Når det gjelder romanens forhold til andre sjangere er også Hans H Skeis bok *Blodig Alvor. Om kriminallitteraturen* fra 2008 en relevant bok. Sjangeravgrensningen og de øvrige nevnte teoretikerne vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel tre.

Låt den rätte komma in behandles i min undersøkelse som en skrekksjanger helt på grensen til andre sjangere. Fordi den tar opp tema som er allmennmenneskelige, og bruker virkemidler som normalt hører hjemme i andre sjangere, er det ikke *det skrekkelige* alene som gjør romanen tiltrekkende. Likevel er den en viktig bestanddel, delvis til stede for å tiltrekke seg et publikum som ellers ikke ville lese en roman om oppvekst- og sosiale problemer. Det er likevel viktig å huske på at ”det uhyggelige” er såpass sentralt i romanen at det ikke kun kan regnes som et virkemiddel for å fortelle en historie om noe *annet*. ”Det uhyggelige” er selve kjernen i fortellingen og beskriver både samfunnet som handlingen foregår i og den indre uroen som menneskene som bor der lever med.

Anna Höglund og andre undersøkelser om vampyrlitteratur

Vampyrjangeren er en undersjanger som har blitt utforsket ganske mye i senere tid. John Ajvide Lindqvist er ikke en typisk moderne vampylitteraturforfatter, fordi han skriver om forskjellige skrekkfigurer i alle sine bøker, og fordi han har en mer tradisjonell tilnærming til ”det uhyggelige” enn mange andre forfattere på feltet. *Låt den rätte komma in* handler likevel om vampyrer og derfor inngår romanen i en lang litterær tradisjon, så vel som den nyeste bølgen av popularitet i samtidslitteraturen. Om undersøkelser rundt vampyrlitteraturen kan blant annet nevnes *The Blood is the Life: vampires in literature*, ed. Leonard G. og Heldreth og Mary Pharr fra 1999, *Our vampires, ourselves* av Nina Auerbach fra 1999, og James B. Twitchells undersøkelse av vampyren i romantisk litteratur i *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature* fra 1981. Sistnevnte benytter jeg i kapittel sju for å undersøke vampyrlitteraturens bevegelse mot det moderne. Vampyrene har alltid vært populære skikkelser i litteraturen og vampyren har fått en ny popularitetsbølge de siste årene, spesielt i Skandinavia, der Anna Höglund peker på *Låt den rätte komma in* som en viktig roman i sammenhengen. Höglunds doktoravhandling fra 2009, *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, er viktig i min undersøkelse av sosial- og samfunnskritikk i *Låt den rätte komma in*, både fordi den tolker vampyrfortellingen som samfunnsspeiler i den tiden den er skrevet og er derfor bærer av kulturkritikk og fordi den tar for seg den mest moderne vampyrbølgen og undersøker dens nyeste utvikling. Höglunds studie gir innblikk i både den historiske utviklingen vampyrfortellingen har tatt, og vampyrfortellingens innvirkning på sin samtid og historien.

Sekundærlitteratur til *Låt den rätte komma inn*

Låt den rätte komma in er fortsatt er relativt ny roman og derfor har det vært vanskelig å finne tekster, foruten anmeldelser og generell omtale, om boka. Det har vist seg lettere å finne tekster om filmatiseringen av den, som John Ajvide Lindqvist selv har vært sterkt involvert i og blant annet skrevet manuset til. Likevel er ikke *Låt den rätte komma in* som roman forbigått i akademia, da først og fremst i den svenske. Höglund nevner romanen flittig i sin vampyrlitteraturavhandling, spesielt i kapittelet ”Humanvampyrer och monstervampyrer i konsumtionskulturen” hvor hun deler opp de moderne, litterære vampyrene i to grupper, *Humanvampyrer* og *monstervampyrer* (Höglund 2009: 307-367). Denne oppdelingen er fruktbar når det gjelder tolkninger av vampyren som metafor på mennesket og samfunnet.

Andre som nevner *Låt den rätte komma in* er den svenske idéhistorikeren Karin Johannisson i *Melankoliske rum. Om Ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* fra 2009. Boka tar for seg nettopp melankoliens forskjellige former i et historisk og kulturelt betinget perspektiv, ved å analysere blant annet kjente litterære gestalter som melankolikere.

I norsk sammenheng har Gerd Karin Omdals bok *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og Omegn* fra 2010, tilegnet romanen et eget kapittel, ”Det ukjente i det moderne bylandskapet – John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in*”. Her kaller hun Ajvide Lindqvist ”en radikal fornyer av den fantastiske litteraturen i Norden.” (Omdal 2010: 213). Dette hevder hun er fordi romanen blander tabubelagte tema med overnaturlige elementer (Omdal 2010: 213). Hun mener også at forfatteren kombinerer en moderne gotisk roman med sosialrealisme. Omdals prosjekt er å se *Låt den rätte komma in* i forhold til trender i moderne fantastisk litteratur, det hun kaller *contemporary fantasy* og *urban fantasy*. (Omdal 2010: 213). Uttrykkene henter hun fra John Cate og John Grants bok *The Encyclopedia of Fantasy* fra 1997. Omdal hevder det at ett av kjennetegnene for *Contemporary Fantasy* er nettopp denne litteraturens evne til å ta opp i seg sosiale problemer, og den gjør det direkte, og ikke gjennom litterære analogier. Kapittelet om Ajvide Lindqvists roman handler i stor grad om dette, nemlig forholdet til den samtidige og urbane fantasy-litteraturen. Dette er for så vidt relevant i forhold til min undersøkelse, men i tillegg til å slå fast at romanen er en urban fantastisk fortelling, vil jeg se på hvordan denne urbaniteten virker inn på hele samfunnet og kulturen i romanuniverset, i tillegg til den innvirkningen den har på romanens individer.

Omdal setter opp et skille mellom horror og *contemporary fantasy* som hun baserer på hovedpersonens oppfatning av det overnaturlige:

I en skrekkfortelling er det ingen tvil om at han eller hun står overfor noe farlig. I en CF-fortelling er undringen mer fremtredende. Det er gjerne usikkert om det overnaturlige er farlig eller ikke, og også om hvilke hensikter det har. Dermed ligger det i kortene at det overnaturlige ofte er mer avansert innenfor CF enn innenfor skrekksjangeren. Dette er tydelig i Oskars forhold til Eli (Omdal 2010: 218).

Selv om Omdal har et poeng i at Oskars forhold til Eli først og fremst er preget av undring, vil jeg argumentere mot at skrekkfortellingen nødvendigvis må være en ”enklere” utgave av det hun kaller *contemporary fantasy* eller CF. Når det gjelder *Låt den rätte komma in* mener jeg at Oskar i stor grad gjenkjenner det farlige hos Eli, og at deres forhold er preget av *både* undring og frykt. Dessuten kan vi i denne romanen ikke alltid være sikker på at det er Oskar som er hovedpersonen. Perspektivene er stadig skiftende. I enkelte kapitler er det andre karakterer

som spiller hovedrollene, og her er Eli utelukkende beskrevet som skrekkelig og monstrøs. Når det gjelder skrekksjangeren generelt vil jeg si at heller ikke den klassisk sett er preget av enkelhet i forhold til hva som er farlig. Særlig vampyrlitteraturen er preget av både en frastøtning og en draging mot monsteret. For eksempel i *Dracula* hvor vampyren er beskrevet nyansert og til tider nesten sympatisk (Stoker 1994). I psykologiserende skrekk er litt av poenget å finne ut hvorvidt en trussel er reell eller ikke, og dette er tilfelle i *Låt den rätte komma in* også. Eli er absolutt en fare, bare ikke nødvendigvis for Oskar. Jeg vil argumentere for at denne romanen er beslektet med klassiske litterære horror-prinsipper, i tillegg til å være en roman om oppvekst og sosiale samfunnsproblemer.

Nye retninger

Jeg velger å kalle romanen *Låt den rätte komma in* både for skrekkroman og vampyrroman. Disse sjangerne inkluderer ofte hverandre, men det er ikke nødvendigvis noen selvfølge i den mest moderne vampyrlitteraturen at den skulle være noen ren undersjanger av horror. Mye av denne moderne sjangeren benytter seg av denne tradisjonelle horror-skikkelsen i bøker, filmer og TV-serier som handler om helt andre, grunnleggende menneskelige ting, enn skrekk og gru. Likevel er skrekksjangeren som regel på en eller annen måte implisert i fremstillingene av vampyrer i litteraturen. Den låner villig ut vampyren til mer romantiske fremstillinger, men den er hele tiden i bakgrunnen, klar for å snappe vampyren tilbake til de omgivelsene hvor den opprinnelig hører hjemme. Som vi skal se, blant andre Twitchell og Höglund viser, har vampyren lenge hatt et romantisk skjær over seg. Likevel er den et monster som jakter på menneskene, slik skrekksjangeren har skapt den. Noen eksempler på den nyeste retningen vampyrfiksjonen har tatt er som tidligere nevnt Stephenie Meyers *Twilight*-serie som både er populær i bokform og på film, bokserien *The Southern Vampire Mysteries* av Charlaine Harris, som har blitt og fortsatt blir filmatisert i TV-serien *True Blood* av tv-selskapet HBO, BBCs populære TV-serie *Being Human* som blant annet handler om en vampyr som lever blant mennesker, og ikke minst forfatteren Anne Rice som debuterte som vampyrlitteraturforfatter i 1976 med romanen *Interview With the Vampire*. Sistnevnte bok er den første av en lang rekke vampyrfortellinger som strekker seg inn på 2000-tallet, og som ifølge Höglund er opphavet til den litterære humanvampyren slik vi kjenner ham i dag.

Det eksisterer som sagt flere tilnærminger til skrekksjangeren allerede. Jeg har først og fremst valgt å holde selve romanen i fokus av min undersøkelse, samtidig som jeg forsøker å

ta hensyn til noen teoretiske verk om både skrekksjangeren og vampyrsjangeren. I visse verker inkluderes vampyren i skrekksjangeren, i andre handler det om vampyren og vampyrlitteraturen isolert. *Låt den rätte komma in* er en roman som handler om en vampyr, men er likevel knyttet til mer klassisk horror-tenkning enn mye annen nylig utgitt vampyrlitteratur, og derfor forholder jeg meg til begge retninger når jeg undersøker teksten. *Låt den rätte komma in* forholder seg til en horror-tradisjon og en vampyrtradisjon, samtidig som den benytter seg av virkemidler som er knyttet til andre sjangere som oppvekstroman, kriminallitteratur og til og med surrealistisk diktning og tekning. Derfor vil jeg i det påfølgende kapittelet undersøke *Låt den rätte komme ins* sjangertilhørighet og tilknytning ved å gjennomgå noen sjangere jeg mener har påvirket bokas tilblivelse og tema.

3. Sosialrealistisk skrekk

Blackeberg. Man tänker kanske kokosbollar, tänker kanske knark. ”Et anständigt liv.” Tänker tunnelbanestation, förort. Sedan tänker man inte så mycket mer. Bor väl folk där, som på andra platser. Det var ju därför det byggdes, för att folk skulle ha någonstans att bo. Ingen naturligt framväxande plats, nej. Här var allting indelat i enheter från början. Folk fick flytta in i det som fanns. Betonghus i jordfärger, utslängda i grönskan. När denna historia utspelar sig har Blackeberg som ort existerat i trettio år. Man skulle kunna tänka sig en pionjäranda. Mayflower; et okänt land. Ja. Föreställa sig de obebodda husen som väntar på sina människor. Och här kommer de! (Ajvide Lindqvist 2008: 7).

Sitatet er hentet fra *Låt den rätte komma ins* prolog, som har fått navnet ”Platsen”. Her beskrives Blackeberg, forstaden til Stockholm hvor romanens handling skal utspille seg. Kulissene er forstaden og blokklandskapet, et høyst realistisk univers preget av mangel på individualitet og historie. Vi føres rett inn i et slags sosialrealistisk univers der forfatterens eget hjemsted og oppvekst er sentral, og det eneste som forteller oss at denne forstaden skal oppleve noe overnaturlig er muligens romanens forside. Bokas innledning røper ikke annet om dens sjanger enn at den plasserer sin handling i nærheten av virkeligheten ved å bruke en plass som faktisk eksisterer.

Om sjangerblanding og sjangertilhørighet

Å sjangerbestemme romanen *Låt den rätte komma in* er ikke helt ukomplisert. Den er først og fremst en skrekkroman, men den karakteriseres også av sin sjangerblanding. Det første problemet som oppstår ved denne bestemmelsen av sjanger gjelder romanens definisjon som ”sosialrealistisk skrekkfiksjon”. De sosialrealistiske og de overnaturlige skrekkelementene går ikke uten videre overens sjangermessig, men åpner for en diskusjon rundt denne romanens form. En realistisk roman kan per definisjon ikke inneholde noe overnaturlig eller fantastisk, noe denne romanen helt tydelig gjør. Et annet realistisk ”problem” oppstår hvis vi skal lytte til forfatterens eget utsagn om at romanen er selvbiografisk. Den selvbiografiske oppvekstromanen kan naturligvis være både realistisk og sosialrealistisk, men går heller ikke

naturlig overens med de overnaturlige hendelsene som romanen beskriver. Man kan ikke påstå at *Låt den rätte komma in* beskriver virkeligheten. Likevel løser Ajvide Lindqvist dette problemet, riktignok i epilogen, ved å si: ”I övrigt är alt som står i boken sant, även om det hände på ett annat sätt”. (Ajvide Lindqvist 2008: 415). Det er selvfølgelig lovlig i romansjangeren å blande virkelighet inn i fiksjonen for å skape troverdighet for handlingen. Romanen fremstiller ikke nødvendigvis det som har hendt, men det som kunne ha hendt, og det er nettopp det Ajvide Lindqvist viser frem når han beskriver det mest naturlige utfallet av å plassere en vampyr i sin egen barndomserindring.

Låt den rätte komme in inneholder flere forbrytelser, og det foregår en etterforskning av disse gjennom boken, selv om denne etterforskningen ikke er fortellingens hovedtema. Dette knytter romanen til kriminalsjangeren, uten at romanen egentlig kan karakteriseres som krim. Men også kriminalsjangeren utelukker mer eller mindre bruken av overnaturlige skikkelser og hendelser i oppklaringen av en forbrytelse. På sett og vis unngår Ajvide Lindqvist også dette problemet ved at han lar selve hovedforbrytelsen som etterforskes være begått av et vanlig menneske, ikke av en vampyr. Likevel er det ingen kringgåte her, leseren får innblikk i morderens tanker og motiver. Det er interessant hvordan romanen klarer å blande sjangere som vanligvis ville utelukke hverandre, ved å tøyne reglene for avgrensingen av dem til det ytterste. Romanen beskriver overnaturlige personer og hendelser som om de slettes ikke var overnaturlige, men realistiske hendelser og personer, blottet for egentlig mystikk:

Medan han försökte komma på något att säga hoppade flickan ner från klätterställningen och landade framför honom. Ett hopp på över två meter. Hon måste hålla på med gymnastikk eller nåt. Hon var nästan precis lika lång som han men mycket smalare. Den rosa tröjan smet åt runt hennes tunna överkropp som var utan antydning till bröst. Hennes ögon var svarta, jätte stora i det bleka lilla ansiktet. (Ajvide Lindqvist 2008: 36).

I utdraget møter Oskar Eli for første gang og merker umiddelbart at det er noe underlig med den tynne, bleke jenta med de store øynene. Likevel reagerer han med å rasjonalisere og normalisere hennes utseende og oppførsel. Han både forstår og forstår ikke at Eli er annerledes enn andre barn. Det henger dels sammen med at han opplever det fremmede og ukjente med et barns tilnærming. Vi oppfatter heller ikke Eli som noen trussel i utdraget ovenfor, fordi Oskar ikke ser henne som en trussel. Derimot er Oskar selv tidlig beskrevet som skremmende oppslukt av sin egen hevnløst og mulighet til skape frykt og kaos blant menneskene i nærmiljøet. Disse lystene er preget av fantasi og lek, men beskrivelsene av dem

er i større grad med på å sjangerbestemme denne romanen enn beskrivelsene av det faktiske monsteret, vampyren Eli:

Leken hade börjat. Han var en fruktad massmördare. Fjorton människor hade han redan dödat med sin vassa kniv, utan att lämna en enda ledtråd efter sig. Inte ett hårstrå, inte et godispapper. Polisen fruktade honom. Nu skulle han ut i skogen och söka rätt på nästa offer. Underlig nog visste han redan vad offeret hette, hur det såg ut. Jonny Forsberg med sitt långa hår och sina stora, elaka ögon, skulle få böna och be för sitt liv, skrika som en gris, men förgjäves. Kniven fick sista ordet och marken skall dricka hans blod (Ajvide Lindqvist 2008: 23).

Oskars fantasi er utpreget voldelig og han benytter fritiden til å samle informasjon fra aviser og blader om bestialske mord. Hans fantasier synes til å begynne ganske uskyldige, men samtidig er de frampek mot de groteske hendelser som skal utspille seg senere i romanen. Fantasiene fremviser det mørket som finnes i gutten, drevet frem av hans utenforskap og daglige mobbing og tortur i skolegården.

Et viktig spørsmål man hele tiden må stille seg under sjangerundersøkelsen er hva som er romanens hovedmotiv. Jeg mener at dette hovedmotivet ikke er ensrettet, men en blanding av ønsket om å skremme og skape ubehag, og å vekke oppmerksomhet rundt noen viktige sosiale tema. Forfatterens selv har uttrykt at boken er hans hevn over barndommens klassekammerater og mobbere. Hva som er blandingsforholdet mellom disse to motivene vil jeg undersøkes nærmere, men jeg vil likevel si allerede nå at de to motivene virker på hverandre snarere enn mot hverandre. Det realistiske og det overnaturlige ligger ikke på forskjellige plan i handlingen, men på ett sammenvirkende. Vi må også huske på at *Låt den rätte komma in* på mange måter kan defineres som populærlitteratur, og derfor at det overordnede motiv først og fremst vil være å underholde leserne. Likevel tror jeg at den kan inneholde en viss samfunnskritikk, og ved hjelp av sin skrekkefiksjon kan nå frem til noen andre enn en ren realistisk oppvekstroman ville gjøre. Hvordan den gjør det gjenstår å undersøke.

Romanens oppbygging og form

Låt den rätte komma in er delt opp i fem hoveddeler som hver har sin egen tittel: ”Första delen. Lycklig den som har en sådan vän”, ”Andra delen, Kränkning”, ”Tredje delen, Snö, smältande mot hud”, ”Fjärde delen, Här kommer trollens kompani!” og ”Femte delen, Låt den rätte komma in”. I tillegg til de fem delene har vi en prolog som har fått tittelen ”Platsen”, og

en epilog, ”Fredag 13 November”. Hver hoveddel er delt inn i flere underkapitler som har en dag og en dato som tittel, av og til også en spesifisert tid på døgnet, ”Kväll/Natt”. Disse underkapitlene er av varierende lengde, og de fleste av dem er delt inn i avsnitt. Hver av de fem hoveddelene har egne forsider prydet med ett eller flere sitater fra forskjellige tekster. Vi finner sitater fra svenske forfattere som Hjalmar Söderberg og Viktor Rydberg, sitater fra Dante. Barnefortellinger som ”Bamse i trollskogen” og vise- og popmusikk fra blant andre band som Nationalteatern, Bob Hund, Siw Malmkvist og den britiske popsangeren Morrissey. Også romanens tittel er bygget på et sitat hentet fra Morrisseys låt ”Let the right One Slip In”, originalt fra 1988. I tillegg er boka dedikert ”Till Mia, min Mia”, forfatterens kone som naturligvis er et ordspill på Astrid Lindgrens bok *Mio min Mio*.

Hele romanen er gjennomsyret av sitater fra forskjellige kulturelle medier og epoker som til tider virker inn på tidsbestemmelsen av teksten, andre ganger virker noe forvirrende. De klassiske referansene til blant annet Dante, Shakespeare og Ibsen gir en ”høylitterær” kontekst. Andre referanser er popkulturelle, for eksempel bandet Nationalteatern et band som var populært i Sverige på slutten av 70-tallet med viser som angrep det svenske sosialdemokratiet. Sitater fra dette bandet passer inn med romanens tidsplassering og øvrige handling, mens sitatene fra for eksempel Morrissey og Bob Hund er fra en senere tidsepoke enn bokens handling og avviker fra den tidlige 80-tallskonteksten. Likevel mener jeg at den hyppige bruken av sitater og intertekstualitet i romanen bidrar til å forsterke det realistiske båndet og gi et ekstra meningsnivå til handlingen. Det handler også om hva de forskjellige referansene symboliserer. Hvis Nationalteatern symboliserer samfunnskritikk, symboliserer artisten Morrissey utenforskap og annerledeshet. Shakespeare-sitatene viser at Eli er mer enn en vanlig 12-åring, og knytter henne til vampyrens romantiske kontekst.

Handlingen i boka er tids- og stedsbestemt. Hvert underkapittel starter altså med en datostempling. Stedsbestemmelsen fremhever det realistiske, fordi det er virkelige steder vi får beskrevet helt ned til overgangsbroer og skolegårder. Plassbestemmelsen begynner i epilogen der forstaden får en kort forhistorie. Romanen veksler ofte mellom karakter og synspunkt. Den har et stort persongalleri, og noen karakterer får vi stor innsikt i, mens andre beskrives utenifra. Boka er preget av mange replikker som støtter opp om det ”filmatiske”, det ”manusaktige” som av og til preger forfatterens skrivemåte.

Hvilken sjanger?

- Jeg mister selv raskt interessen hvis noe blir for fantastisk. Det som fikk meg til å tenne, var denne kontrasten mellom vampyren og den oppvaskbenrealismen, som ellers er i filmen. Det handler om størrelser som utfyller hverandre, akkurat som gutten Oscar og vampyren Eli egentlig er en og samme figur, der den ene siden representerer hva den andre ikke er i stand til (Selås 2008).

Sitatet ovenfor er hentet fra et intervju med den svenske filmregissøren Tomas Alfredsson som laget filmen *Låt den rätte komma in* i 2008. Sitatet handler først og fremst om filmatiseringen, og er tatt med her fordi Alfredsson uttrykker det som gjør denne fortellingen enestående, nettopp blandingsforholdet mellom sosialrealismen og det fantastiske, et forhold som igjen speiler seg i Oskar og Elis relasjon.

Å definere en roman som blanding av sosialrealisme og skrekk kan virke motsetningsfullt, men er også slik mange anmeldere har valgt å beskrive denne romanen. Det er en problematisk blanding av sjangere som i utgangspunktet per definisjon ville utelukke hverandre. Vi har med en roman som blander sjangere og gjør det effektivt og bevisst for å skape en effekt som er både trist, melankolsk og skrekkelig på samme tid. Effekten kommer ved å blande nostalgi, ofte gjennom sitatene, og oppvekstskildring, detaljer leseren kjenner igjen fra egen barndom, med en klassisk overnaturlig skikkelse, her vampyren. Vi befinner oss i et kjent univers med hverdagslige trusler som mobbing og vold, narkotikamisbruk blant ungdom og alkoholisme. Farer som barn og ungdom er utsatt for i samfunnet, og som foreldre vil beskytte dem mot. De voksne er ikke riktig til stede i fortellingen, og beskyttelse må søkes et annet sted.

Skrekksjangeren er en sprikende sjanger med mange retninger, og vi kan kanskje si at vampyrfortellingen er en av disse retningene. Det er her behov for noen korte definisjoner for å klargjøre sjangerblandingen i *Låt den rätte komma in*. Vi har å gjøre med sosialrealistisk roman, med skrekklitteratur, og med vampyrfortelling.

Skrekklitteratur

Kökskniven föll ur Lackes hand. Badkaret framför hans fötter var halvfullt av blod. På badrumsgolvet låg ett antal stora plastdunkar vars genomskinliga plastytor var rödstrimmiga. Kniven skramlade till mot kaklet som en liten bjällra. (Ajvide Lindqvist 2008: 379).

Utdraget illustrerer spenningsnivået og ikke minst det bloddryppende innholdet i *Låt den rätte komma in*. Her har Lacke, en av de viktigste bi-figurene, klart å bryte sig inn i Elis baderom hvor hun ligger og sover, og han blir fullstendig satt ut av spill av det makabre sengeleiet.

Carroll definerer i *The Philosophy of Horror* skrekk, eller det han kaller ”art-horror” som en medieoverskridende sjanger, eller ulike typer kunstverk som fremstiller det skrekkelige. Horror, eller skrekklitteratur, er en etablert sjanger som inneholder en rekke undersjangere, som alle er knyttet sammen av de samme motivene, nemlig å skremme sitt publikum gjennom en skrekkelig estetikk (Carroll 1990: 12).

Skrekklitteratur handler gjerne om overnaturlige skapninger og hendelser, og har en dramatisk handlingsoppbygging som helst foregår på dystre, mystiske eller romantiske steder, preget av en truende atmosfære. Det blodige og makabre er ofte viktige effekter og bestanddeler i handlingen. Horror forekommer også uten overnaturlige innslag, men med menneskelige monstre, eller galninger.

Min definisjon av skrekklitteratur stemmer tilsynelatende godt overens med *Låt den rätte komma ins* handling, med unntak av hvor den er plassert. Vi befinner oss ikke i et romantisk og mystisk landskap, vi befinner oss som kjent i forstaden. Elementene som skaper skrekk og uhygge er på plass, men ikke nødvendigvis på den måten definisjonen ovenfor foreslår. Det mystiske finnes der, men er tonet ned til et minimum, selv om vi har med en overnaturlig skapning å gjøre. Vampyren blir avmystifisert og avromantisert. Handlingene og mordene som blir begått fordi vi har med en vampyr å gjøre, blir også avmystifisert og forklart. Håkan, Elis følgesvenn, utfører dem fordi Eli ber ham om det og fordi han har sine egne motiver for å forhandle med henne. Eli dreper fordi hun er sulten. Det romantiske er minimalt, selv når det gjelder rekvisittene. Eli har slitte, men moderne klær. Drapsvåpenet som blir brukt av Håkan er også uglamorøst. Han bruker en slags gasstrykkbeholder og plastdunker til å samle opp blodet. Det makabre har derimot fått en relativt stor rolle i romanen, men også det makabre er stort sett knyttet til menneskene og ikke vampyren. Eli er kanskje skyld i mordene, men det er Håkan som utfører dem. Håkan blir til slutt selv offer for Elis blodtørst og forvandles til et monster mot slutten av boka. Det er interessant hvordan han transformeres til et monster rent fysisk, i det han oppgir sin monstrøse livsstil og ofrer seg for kjærligheten. I det han er i ferd med å bli avslørt slår Håkan syre over seg selv for å bli ugjenkjennelig, og for å ta sitt eget liv. Som pedofil og som morder er han allerede ansett som monster av samfunnet, og etter forvandlingen gjennom syrebadet, ser han også ut som et.

Ansiktet hade inte förändrats. En klumpig knådad massa av naket kött med ett enda rött öga ditslängd som på skoj, ett moget körsbär för att kröna en ruten bakelse. Men munnen var öppen nu. Ett svart hål i nedre halvan av ansiktet. Inga läppar som kunde skyla tänderna, som därför låg blottade; en ojämn krans av vitt som gjorde mörkret i munhålan mörkare. Hålet vidgades, förminskades i en tuggande rörelse och ur det kom: ”Eeeiiiij.” (Ajvide Lindqvist 2008: 342).

Utdraget viser den skrekkelige estetikken som forekommer i *Låt den rätte komma in*. I den moderne horrorren spiller ofte det kroppslige en enda større rolle enn i den klassiske skrekken. Vi kan kanskje skille mellom psykologisk skrekk og en mer fysisk skrekk, men denne romanen inneholder i stor grad begge deler, i likhet med de fleste anerkjente skrekkfortellinger.

Den truende atmosfæren som min horror-definisjon inkluderer er absolutt tilstedeværende. Det mørke, kalde og nakne landskapet som er den skandinaviske forstaden, er moderne men likevel dystert. Det dystre ligger faktisk i det moderne. Vi finner ingen forlatte slott med underjordiske ganger, men vi finner ravende blokker med mørke kjellerrom i stedet. Elementene er der, men har blitt modernisert og slik også avromantisert.

Realisme og sosialrealisme

Fredagskväll på Kinesen. Den runda, stålkantade klockan på ena långväggen som ser så malplacerad ut bland rispapperslampor och gulddrakar, visar fem i nio. Gubbarna sitter och hänger över sina öl, förlorar sig i landskapen på tallriksunderläggen. Utanför fortsätter snön att falla (Ajvide Lindqvist 2008: 136).

Utdraget viser til den sosialrealistiske settingen fortellingen er plassert i. ”Kinesern” er en nedslitt kinarestaurant der de lokale alkoholisererte ”gubbene” samler seg om ettermiddagen. Det er et lokale man kan kjenne seg igjen i, og stedet kunne eksistert i hvilken som helst svensk eller norsk forstad eller småby. Den kinesiske restauranten illustrerer Blackebergs manglende identitet og særpreg, det kinesiske ved ”Kinesen” er alt annet enn autentisk.

Realistisk litteratur er ofte preget av beskrivelser av hverdagslivet. Fokuset er på den ytre verden, eller ”virkeligheten” i romanuniverset, og fantasi og drøm er ikke velkomment. Det realistiske forkaster det fantastiske og det usannsynlige. Realistisk litteratur har også som mål å beskrive samtiden og ulike samfunnsklasser, og språket skal derfor gjenspeile karakterenes tilhørighet og situasjon. Metaforer og symbolikk er ofte redusert til et minimum.

Låt den rätte komma in er ikke en realistisk roman, men den er i likhet med ”definisjonen” over en historie som forsøker å skape en ytre virkelighet i verket. Rammen rundt fortellingen er en svært realistisk konstruert verden der hverdagen preger menneskelivene. Denne verdenen er karakterisert av beskrivelser som fokuserer på sosiale lag og forskjeller. Oskar og hans mor tilhører i likhet med de fleste andre familiene i området ”arbeiderklassen”. I tillegg til beskrivelsene av det trivielle hverdagslivet til de ”vanlige” forstadsmenneskene finner vi beskrivelsene av hverdagen til de som er utenfor dette igjen, nemlig alkoholikerne og de arbeidsløse. Det er altså først og fremst er personene i boka som er av realistisk, eller sosialrealistisk karakter, og språket de snakker gjenspeiler dette. Replikkene i boka er mange, og samtalene mellom personene er ofte preget av ufullstendighet og en motvilje mot egentlig å snakke sammen. Kommunikasjonen er minimalistisk, og ingen sier mer enn det som er høyst nødvendig. Utdraget som følger er hentet fra en typisk samtale mellom Oskar og moren hans.

”Men det är ju Notknäckarna ikväll!”

”Ja, men jag kommer.”

”Det börjar om ... en halvtimme.”

”Jag vet.”

”Vad ska du ut och göra nu?”

”Jag ska ... bara ut lite.”

”Ja, du måste ju inte titta på Notknäckarna. Jag kan titta själv. Om du måste ut.”

”Jamen, jag ... jag kommer ju sen.” (Ajvide Lindqvist 2008: 51).

Spesielt er det kommunikasjonen mellom de voksne og barna som bærer preg av minimalisme og ufullstendighet. Karakterene sier ikke mer en det som er høyst nødvendig, og uttrykker sjelden tanker og følelser av betydning. Utdraget under er hentet fra en samtale mellom bipersonen Tommy og moren hans, om morens nye kjæreste.

”Vad tänker du på?” frågade mamma.

”Kalle Anka”

”Du gillar inte Staffan nåt vidare, va?”

”Det är okej.”

”Är det?” (Ajvide Lindqvist 2008: 122).

Tommy har mange tanker omkring morens nye kjæreste, men det er unaturlig for ham å uttrykke disse. I likhet med Oskar stenger han følelsene inne, slik han har lært å gjøre. Vi kan si at barna i denne fortellingen, i dette samfunnet, ikke har noen stemme i forhold til de voksne.

Den mobbede skolegutten Oskar, de småkriminelle tenåringene, den overbeskyttende enslige moren, den alkoholiserte faren, alkoholistene på "Kinesen" og ikke minst den pedofile Håkan er karakterer som alle kjenner seg "utenfor". Det er mange sosiale outsiders å ta av for å nærme seg sosialrealismen i denne boken. Eli er den som er virkelig annerledes og utenfor samfunnet i romanen, og kunne kanskje tolkes som en metafor på mennesket som står på utsiden. Men som en slik metafor blir hun slik på mange måter overflødig, fordi romanen er spekket med sosialt utilpasse mennesker. Eli kan tolkes som en parallell til Oskar. Hun er hans sterke, men også hans sinte og hevngjerrige side. Hun er hans monster, hans "Mr. Hyde". Kanskje hadde det vært mulig å analysere romanen slik, hvor Eli ikke egentlig er virkelig, men kun et foster av Oskars fantasi. Det går også en klar parallell mellom Eli og Håkan, der de konkurrerer om plassen som offer og overgriper.

Problemet med å snakke om denne romanen som realistisk litteratur kommer selvfølgelig i møte med den realistiske romanens strukturelle prinsipper. For ikke bare forkastes det fantastiske, det drømmeaktige, og det overnaturlige i realistisk litteratur, men også det usannsynlige bør renskes bort. Og alt som hender i denne boka er ytterst usannsynlig. Hadde den vært en realistisk roman ville Oskar enten aldri turt å slå tilbake, eller han hadde gjort det og blitt knust av mobberne. At romanen er selvbiografisk vitner antakelig om at det første alternativet var det som faktisk hendte, og denne bokas slutt er en forfatter og mobbeoffers hevn.

Man kan stille spørsmålet om det sosialrealistiske først og fremst fungerer som et bakteppe for det skrekkelige i handlingen, eller forekommer det seg motsatt, at vampyrfortellingen er et middel for å fortelle en sosialrealistisk, og kanskje også sosialkritisk oppvekstfortelling? En vampyrfortelling tiltrekker lesere som kanskje ikke ville lese en sosialrealistisk oppvekstroman om et mobbet barn. På den annen side ville mange ikke lest denne spesifikke vampyrromanen hadde det ikke vært for dens mer seriøse side. Min påstand her er at det ikke forholder seg på den ene eller andre måten, men at "skrekken" og "det sosialrealistiske" gjensidig virker på hverandre og forsterker hverandre i romanen, og gjør slik at romanen blir interessant å lese både som populærkulturell vampyrfiksjon og som sosialrealistisk oppvekstroman med en samfunnskritisk holdning.

Fantastisk litteratur og Fantasy-sjangeren

”Jag är en vampyr.” Det gick ju inte. Det fanns ju inte. Och ändå blev det lättare. Som om ett tryck inne i huvudet släppte. Som om en tyngd av skuld föll av henne. Det var inte hennes fel. De vidriga fantasierna, det hemska hon gjort mot sig själv hela natten. Det var ju inget hun kunde rå för. Det var ju ... helt naturligt. (Ajvide Lindqvist 2008: 287).

Utdraget er hentet fra bipersonen Virginias indre tanker, idét hun er i ferd med å forvandles til vampyr, etter et voldsomt møte med Eli. Virginia innser at hennes natur har forandret seg, at hun er blitt vampyr, selv om dette er umulig i den verdensforståelsen hun har. Selv om det er umulig er det den mest ”rasjonelle” forklaringen hun kan komme på, for å forklare hennes tilstand og blodtørst.

Låt den rätte komma in er allerede i dette kapittelet sjangerbestemt som skrekklitteratur eller horror. Og selv om en kort definisjon er gitt på sjangeren, kan det være greit å åpne for et større perspektiv her. Horror-sjangeren er en ”fantastisk” sjanger, det vil si at den gjerne behandler overnaturlige situasjoner og karakterer. En viktig autoritet på det fantasiske feltet er som nevnt Tzvetan Todorovs bok *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre* eller *Introduction à la littérature fantastique* først utgitt i 1970. Her forsøker Todorov å definere hva fantastisk litteratur er og setter opp noen kriterier for sjangeren. En litterær karakter opplever et møte med det overnaturlige, og han har to valg. Enten kan han velge å se situasjonen som fantasi; en manipulasjon av sansene, en illusjon, eller han kan akseptere det som hender som virkelig, i en virkelighet kontrollert av andre lover enn den vi kjenner. ”The fantastic” er i følge Todorov definert av denne usikkerheten, og idet man velger en av de øvrige alternativene beveger fortellingen seg over i en annen beslektet sjanger. For eksempel det han kaller ”marvelous” eller ”uncanny”. ”The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.” (Todorov 1980: 25). Altså selve tvilen eller usikkerheten rundt hva som er virkelig, er det som karakteriserer den fantastiske litteraturen som sjanger. En fortelling der hovedpersonen tror fullt og fast på en av alternativene er ikke lenger ”fantastic” litteratur i følge Todorov. Denne usikkerheten må også gjelde den implisitte leseren, fordi heller ikke han vil vite sikkert hvilket alternativ han skal velge. Denne leseren identifiserer seg med en eller flere av karakterene i fortellingen og deler den samme tvilen (Todorov 1980: 31). Det ligger også en forventning i denne type litteratur som gjør at vi leser den på en spesiell måte der allegoriske og poetiske tolkninger ikke er en alternativ tolkningsmulighet.

Dersom leseren til slutt bestemmer seg for ett av alternativene, fordi fortellingen tillater det, går det fantastiske over i en av de andre nærliggende sjangerne:

If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that the new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous.” (Todorov 1980: 41).

Sjangerne ”uncanny” og ”marvelous” er altså beslektet med ”the fantastic”, men der ”the uncanny” ender i en rasjonell forklaring på mysteriet har ”the marvelous” en egen virkelighetsoppfattelse som skiller seg fra den allmenne oppfatningen, som for eksempel i eventyret. Spørsmålet som må stilles her er hvor vidt *Låt den rätte komma in* er fantasisk litteratur, i Todorovs definisjon, og i hvor ”ren” den er det. Todorov hevder altså at ”the uncanny” som sjanger utelukker en overnaturlig forklaring. Slik sett er denne romanen mer beslektet med det han kaller ”fantastic-marvelous” (Todorov 1980: 44). Todorov foreslår å løse opp grensene for den fantastiske sjangeren ved å inkludere blandingssjangerne ”fantastic uncanny” og ”fantastic-marvelous” av det fantastiske og de beslektede sjangerne. *Låt den rätte komma in* passer slik jeg ser det best inn i det Todorov kaller ”fantastic-marvelous”, der overnaturlige skapninger som for eksempel vampyrer tillates, selv om den øvrige verden ikke forandres videre. Vi kan aldri være helt sikre på om fortelleren er objektiv, og om han er troverdig. Kanskje glir romanen unna den strengeste definisjonen på ”the fantastic” mot slutten, men den kan ikke utelukkes fra sjangeren heller. Både vi som lesere og hovedpersonen Oskar aksepterer at Eli er vampyr, en skikkelse som ryster naturens kjente lover. Men i motsetning til i annen litteratur om vampyrer, for eksempel de moderne vampyrbokseriene, rystes ikke verdensbildet noe videre. Ikke for innbyggerne i Blackeberg og ikke i oss. Ja vel, det eksisterer en vampyr i denne verden, men verdenen ligner fortsatt på vår egen. Fortellingen er derfor ikke en ren ”fantastic” roman, men den er en ”fantastic-marvelous” roman som tillater det overnaturlige og urasjonelle, i en verden som ellers ligner vår egen.

Horror blandes oftere sammen med fantasy-sjangeren i moderne skreklitteratur. Særlig i moderne vampyrfortellinger blir det realistiske utfordret av hendelser og karakterer som hører hjemme i andre, mytiske verdener med andre fysiske lover.

“Fantasy, as a literary genre, is composed of works in which nonrational phenomena play a significant part. That is, they are works in which events occur, or places or creatures

exist, that could not occur or exist according to rational standards or scientific explanations.” (Tymn mfl. 1981: 3). Slik definerer Marshall Tymn, Kenneth J. Zahorski og Robert H. Boyer *fantasy* i *Horror literature i A Core Collection and Reference Guide* fra 1981, en definisjon som er svært åpen og inkluderer i utgangspunktet alle typer tekst der det overnaturlige spiller en rolle. Altså ”fantasy” som fantasi eller fantastisk, slik også Todorov definerer det. Likevel står det videre: ”Fantasy (...) has its own vision of reality and may have its own natural laws, which differ from the generally accepted ones.” (Tymn mfl. 1981: 4) Her skilles det mellom *fantasy* og ”mainstream” litteratur, ut ifra hvordan virkeligheten beskrives. Essayforfatterne hevder likevel at det finnes sjangre der skillet mellom ”fantasy” og andre mindre mainstream-sjangere er vanskeligere å få øye på. Her nevnes ”dream visions, psychological phantasies, weird tales, lost race adventures, and science fiction”. (Tymn mfl. 1981: 4). Det overnaturlige kan eksistere her, men det gjøres forsøk på å rasjonaliserer dem. Slik inkluderes faktisk *Låt den rätte komma in* i definisjon av ”fantasy” i essayet, selv om den virkeligheten den presenterer er fullstendig realistisk på alle andre områder enn Elis eksistens.

Fantasy-sjangeren er altså definert av tilstedeværelsen av det ikke-rasjonelle og slik sett er *Låt den rätte komma in* per definisjon en *fantasy-roman*. I essayet deles sjangeren i to hoveddeler bestående av ”high fantasy” og ”low fantasy”, der ”high fantasy” er litteratur hvor fortellingen foregår i en verden utenfor vår egen, en autonom verden, som for eksempel i JRR. Tolkiens *Ringenes Herre*. ”Low fantasy”, på den andre siden, karakteriseres av at handlingen utspiller seg i vår egen verden eller i en verden som ligner vår egen. Når overnaturlige hendelser eller skikkelser opptrer her, er det uten rasjonelle forklaringer. I ”high fantasy” kan slike hendelser rasjonaliseres ved hjelp av magi og helt andre naturlig lover enn i vår verden, men i ”low fantasy” forblir de mystiske og uoppklarte.

Low fantasy (...) features nonrational happenings that are without causality or explanation because they occur in the rational world where such things are not supposed to occur. This aspect of low fantasy is what accounts for its ability to shock or surprise the reader into horror or laughter. Weird tales of the low fantasy variety, like Wilde’s *Portrait of Dorian Gray*, are so chilling because what happens in them is very far out of the ordinary, yet very nearby, in an otherwise ordinary world.” (Tymn mfl. 1981: 7).

Det er det samme som hender i *Låt den rätte komma in*, men her befinner vi oss ikke bare i den virkelige verden, vi befinner oss i en sosialrealistisk verden, som ikke bare er ”very nearby” men samsvarer med mange leseres egne minner fra en oppvekst på 1980-tallet. Ajvide Lindqvist gjør det samme som mange andre skrekkforfattere, men han bringer det etter min mening *enda nærmere* leseren enn mange andre klarer. Samtidig mener jeg at Ajvide

Lindqvist bruker et språk og replikker som er tilpasset dette universet, et språk som er realistisk, aldri eksepsjonelt eller usannsynlig. Dette språket gjør boka til en realistisk roman, realistisk fordi karakterene oppfører seg som forventet avhengig av "klasse" eller sosial tilhørighet. Ingen beveger seg utenfor dette mønsteret bortsett fra Eli som er hevet over klasse og sosial tilhørighet.

Videre beskrives "high fantasy" i essayet, men avsnittet om "gothic fantasy" blir igjen relevant for min undersøkelse. "Gothic" defineres som litteratur der frykt er i sentrum, og leseren opplever den samme frykt som karakteren i handlingen for øvrig det motsatte av det Carroll sier om vår fryktfølelse ved lesning av horror (Tymn mfl. 1981: 15). Her er atmosfæren essensiell for å skape frykt, i tillegg til karakterene og handlingen. Definisjonen på "gothic" er hentet fra H. P. Lovecrafts "Supernatural Horror in Literature", og fokuserer på mystiske "kulisser", magiske bøker og skjeletter. Lokasjoner som er like fjerne for Låt den rätte komma in, som for realistiske romaner. Så selv om romanen både kan kalles "low fantasy" og "gothic fantasy", er det noe som skurrer når vi bruker ordet "fantasy" om denne romanen, fordi ordet ofte drar oppmerksomheten mot tekster som fokuserer på eventyraktige, autonome universer. Vi kan likevel ikke se bort ifra at den mørke og truende atmosfæren, og tilstedeværelsen av en vampyr gjør at fortellingen kan kalles "gothic fantasy" i Tymn og medforfatterens definisjon av sjangeren. "Gothic" brukes ikke her om den historiske sjangeren, "gothic novel" men mer generelt om skrekkliteratur som inneholder overnaturlige vesener og hendelser. "Gothic fantasy" kan også deles in i "high" og "low", og igjen faller vår roman inn i den "lavere" klassen. Her er konteksten realistisk, og de gotiske virkemidlene får en større sjokkeffekt i møte med den realistiske verden. Distansen som finnes i "high fantasy" sin autonome verden forsvinner i "low fantasy" sin realisme, og det overnaturlige kommer mer overraskende på oss.

Forfatterne av "On Fantasy" hevder at en annen forskjell mellom "high-" og "low gothic fantasy" er at i "high fantasy" finner vi nesten alltid et tema, et overordnet motiv som handler om for eksempel vennskap, overgangen fra barn til voksen, eller andre viktige mellommenneskelige tema. I "low fantasy" derimot, er det skrekken i seg selv som er motivet og temaet, og andre temaer vil være sekundære hvis de i det hele tatt eksisterer. (Tymn, 1981: 16). Noen forklaring på hvorfor det er slik, eller hvordan dette utspiller seg, sier essayet ikke noe mer om bortsett fra å gi to eksempler på "gothic low fantasy-forfattere" nemlig Algernon Blackwood og H. P. Lovecraft. Kanskje enda mer kjente skrekkforfattere som Mary Shelley,

Bram Stoker og Robert Louis Stevenson nevnes ikke, og det er derfor vanskelig å vite om disse forfatternes klassiske horror-verker plasseres i "low gothic fantasy-sjangeren". Verk som i aller høyeste grad har flere motiver enn skrekken i fokus og som alle har en handling som befinner seg i nærheten av den virkelige verden. Når det gjelder *Låt den rätte komma in* er min påstand at skrekken og den sosiale kritikken i oppvekstmotivet spiller like store roller og utfyller hverandre tematisk. Forfatterne av essayets påstand om at "low gothic fantasy" ikke har andre motiver som er viktige, passer ikke inn i resten av den generelle definisjon av denne sjangeren, eller undersjangeren, fordi hvis dette er et sjangerkrav, vil det utelukke en mengde skrekkfortellinger som har identifikasjon og samfunnskritikk som sidestilte tema. Jeg er enig i at mange skrekkfortellinger har skrekken som hovedmotiv, men skrekken vil ofte fremheves av andre tema som trekker leseren inn og får ham eller henne til å leve seg inn i handlingen. Det som driver fortellingen fremover i *Låt den rätte komma in* er ikke kun ønsket om å skremme, det finnes også et ønske om å fortelle noe om den virkelige verden. Motivet er ønsket om å nærme seg barndommen og det onde og uvitende i mennesket ved hjelp av et distanserende element som kan kalles "fantasy" eller "gothic", og er vampyren.

Moderne vampyrsjanger

Barnet ställde sig på alla fyra som ett kattdjur, berett till språng. Ansiktet förändrades när barnet drog upp sina läppar och Lacke kunde se raderna av vassa tänder lysa i dunklet. Ett par flåsande andetag passerade så. Barnet stod kvar på alla fyra, och Lacke kunde nu se att dess fingrar var klor, skarpt avtecknade mot snön. Så for en grimas av smärta över barnets ansikte, och det reste sig upp på två ben, sprang i riktning mot skolan med långa, snabba steg. Några sekunder senare gled det in i skuggorna och var borta (Lindqvist 2008: 196-197).

Utdraget er hentet fra en av de viktigste bipersonene, Lackes, synspunkt da han møter Eli i vampyrskikkelse. Lacke ser både et barn og et slags udyr, en skikkelse han ikke kan gjenkjenne, men som han likevel raskt oppfatter som en trussel. Utdraget er tatt med for å illustrere Elis klassiske, vampyriske fremtoning. Hun beskrives som kattedyraktig med klør og spisse tenner. Ett av de viktigste kjennetegnene til den litterære vampyren er dens evne til å skifte form og ta skikkelse av forskjellige dyr.

Når det gjelder vampyrlitteratur er det vanskelig å finne en definisjon på denne som egen sjanger. Den er en slags undersjanger av skrekkromanen, men har i de siste 50 årene utviklet seg i en litt annen retning enn horrorren. Som tidligere nevnt har Anna Höglund, i sin

doktoravhandling, skrevet om forholdet mellom vampyrene og menneskene. Hun ser på vampyrfortellinger i et historisk perspektiv og på hvordan tiden den er skrevet i preger utviklingen. Hun har et syn på skrekkfiksjonen som en slags samfunnspeiler. Her deler hun den historiske vampyren i to typer; ”Monstervampyren” og ”humanvampyren” og hevder at det er den sistnevnte som i størst grad preger dagens populære vampyrfortellinger (Höglund 2009: 307-313).

Humanvampyrer är ett effektivt sätt att berätta om oss själva. De har samma ångest, samma känsla för utanförskap, samma hunger och samma ensamhet. Det händer något när man ställer sig utanför sig själv och intar vampyrens roll. Det handlar om oss. (...) Vi är alla vampyrer” (Höglund 2008).

Sitatet er hentet fra en artikkel i den svenske avisen *Dagens nyheter* hvor Höglund reflekterer over vampyrens stadige popularitet.

Vampyren kan tolkes som en slags fordobling av mennesket eller dets kamp, enten for å undertrykke, eller frigjøre monstret i oss selv. Det kan stilles spørsmålsteget ved om den nye generasjonen vampyrer er en del av skrekkfiksjonen, eller om de bare er utlånt av horrorfiksjonen for å skape en annen type fortelling. For eksempel har vampyrene i TV-serien *True Blood* stått frem som en form for ”menneskerase” som krever rettigheter i samfunnet. De har på grunn av oppfinnelsen av syntetisk blod ikke lenger samme behov for å drepe. Også i *Twilight*-serien har vampyrene nærmet seg menneskene og menneskelig oppførsel. De er ute om dagen og går til og med på high school. De har blitt vesener med menneskelig sjelsliv og samvittighet, som vegrer seg for å ta menneskeliv. Vampyren i den nyeste popularitetsbølgen har blitt en sosial ”outsider”, en som ikke nødvendigvis vil være utenfor, men som er det på grunn av sosiale og ”rasemessige” fordommer. Vi finner en slags dobling av ”outsiderkarakterene” i handlingen. I tillegg til den menneskelige hovedpersonen har vi et overmenneske, vampyren, som heller ikke passer inn, men som i motsetning krever å bli tatt på alvor. Å være utenfor er å være usynlig, det er bedre å være fryktet enn ikke å bli sett. Det handler altså ikke om frykten for kaos og død i denne typen skrekkfiksjon, men frykten for å falle utenfor. Klassisk horror baserer seg ofte på en kollektiv motstand mot monsteret og mot kaoset, med ett mål om å gjenopprette samfunnsorden. Den nye bølgen med vampyrfortellinger handler først og fremst om individets kamp mot samfunnet og dets opprettholdelse av orden, som gjør at noen alltid vil føle seg utenfor og annerledes. Det handler på mange måter om ungdom og identifikasjon, ikke om skrekk. Altså en sjanger som ikke har som hovedmål å skremme. Den har lånt den romantiske, sensuelle, erotiske og

mystiske vampyrfiguren fra skrekkfiksjonen for å bruke den som en slags katalysator for det ensomme mennesket (Johnsen 2009: 125-126).

Kriminallitteratur

Aspirant Larsson satt inne i bilen och pratade i radion. Kallade väl på förstärkning eller ambulans. Staffan körde in bakom polisbilen för att lämna vägen fri för eventuell förstärkning, hoppade ur och låste. (...) Han gick mot huvudentrén och ansträngde sig att se myndig ut med tanke på åskådarna; han visste med sig att han hade ett utseende som verkade förtroendeingivande på de flesta. Flere av dem som stod och tittade tänkte förmodligen: ”Aha, här kommer han som ska ordna upp det hela” (Ajvide Lindqvist 2008: 123-124).

Dette avsnittet viser til politietterforskningen som hele tiden pågår gjennom romanen. Vi får innblikk i politietterforskerens tanker omkring det som har skjedd i den tiden som handlingen springer over, som begynner med et mord i naboforstaden og som ender i et voldsomt blodbad og en merkelig forsvinning i Blackebergs offentlige basseng bare noen dager senere. Jeg vil til sist i dette kapitlet inkludere noen definisjoner av kriminallitteratur, som er en sjanger *Låt den rätte komma in* også er beslektet med. Dette gjelder først og fremst formmessig og fortellermessig, men til tider også handlingsmessig. Selv om forbrytelse og oppklaring ikke står som hovedtema i boka er de rammen rundt fortellingen. Denne rammefortellingen er nøkkelen til verden utenfor det universet som Oskar og Eli lever i. Her finner vi ut hva ”de andre” i romanuniverset får med seg av det som foregår, og her blir det grusomme normalisert og forklart gjennom avisartikler og folkesnakk. Vi får en sannsynlig og realistisk forklaring på mordene som blir begått, og vi får en oppklaring og en morder. Det hele er forklart og forstått uten mystikk, i hvert fall nesten. Det er tydelig at det lånes fra kriminalsjangeren selv om også denne sjangeren gjerne vegrer seg for å inkludere noe som ikke er rasjonelt og logisk.

Kriminallitteratur er en fellesbetegnelse for litteratur som har etterforskning av en forbrytelse i sentrum. Den regnes ofte som underholdningslitteratur, men kan også bære preg av samfunnsbeskrivelse- og kritikk. Kriminallitteraturen er bygget på logiske prinsipper der oppklaringen må være sammenhengende og bygget på fakta.

Hans H. Skei skriver i første kapittel i sin bok *Blodig Alvor* fra 2008, om kriminallitteraturen som begrep og dennes nyeste utviklingstrekk. Han gjør det tydelig at kriminallitteratur først og fremst er litteratur som holder kriminalitet, etterforskning og oppklaring i sentrum for handlingen og følger en struktur som er bygget opp omkring disse

elementene. Andre typer litteratur låner disse strukturene, men i det de har et annet hovedmotiv enn selve etterforskningen og oppklaringen av en forbrytelse, går det over til å bli noe annet. ”Krim” kan ofte beskrive et samfunn i forfall, men heller ikke denne samfunnskritikken kan få noen større rolle enn oppklaringen av mordet. Selve formelene hindrer det samfunnskritiske i å ta overhånd i kriminallitteraturen og blir heller et bakteppe for handlingen. Kriminallitteratur er derfor samfunnsbeskrivende heller enn samfunnskritisk, hevder Skei (Skei 2008: 9).

Det som skiller Ajvide Lindqvists roman fra tidliger nevnte definisjoner av kriminallitteratur, er kravet om logiske slutninger, om sannsynlighet og en entydig plassering av skyld (Skei 2008: 10). Likevel kan vi si at den låner strukturer fra kriminallitteraturen, og den gjør det bevisst.

Blandingssjanger

Låt den rätte komma in er ingen kriminalroman, men den inneholder en del elementer som jeg mener forfatteren helt bevisst låner fra denne sjangeren. Tydeligst er konstrueringen av fortellingen og oppbyggingen av handlingen. Bokas ”realistiske” handlingsplan kunne vært en kriminalfortelling. Problemet er selvfølgelig at romanen også har et plan som ikke er realistisk, som ikke lar seg logisk forklare eller oppklare. Leseren får en forklaring på hvorfor Eli er som hun er, og hvorfor hun må drepe, men denne forklaringen er ikke holdbar i en litteratur som krever vitenskapelige beviser og logikk. I likhet med kriminallitteratur er også skrekkefiksjonen gjerne preget av gjenopprettelse av orden ved handlingens slutt. Kaos eller kriminalitet oppstår men bekjempes, gjerne kollektivt eller av staten, og orden hersker igjen. Slik unndrar *Låt den rätte komma in* seg reglene fra begge sjangerne. Ingen orden er gjenopprettet ved bokas slutt. Vampyren kommer unna, Oskar forsvinner, mens samfunnet rundt forsøker å rasjonalisere og oppklare mordene.

I en sosialrealistisk roman er det likevel mer realistisk at mysteriet ikke oppklares fordi oppklaringen er det minst sannsynlige. Orden gjenoppretted ikke i den realistiske eller sosialrealistiske verden, her er verden hele tiden preget av håpløshet og mangel på rettferdighet. Slik virker altså de forskjellige sjangerne som denne romanen er en blanding av, på hverandre, for å lage en avslutning som både tilfredsstiller og utelukker de ulike sjangerne på samme tid. Vi kan kanskje si at fortellingen har flere endelser, tilpasset fortellingens flere

nivåer, som igjen er preget av flere sjangere og blandingen av disse. Vi får en skrekkslutt der de onde mobberne blodig bekjempes, og de gode, Oskar og Eli, vinner og slipper unna. Vi har en kriminalsutt der innbyggerne i Blackeberg ved hjelp av politiet og gjennom mediene, får en oppklaring på mordene som er skjedd og finner den skyldige, altså Håkan, som ved å ta sitt eget liv får sin straff og rettferdigheten seirer. Og vi får en realistisk slutt der samfunnet ikke har forandret seg i det hele tatt. Der alkoholikerne fortsetter å drikke og alenemødrene fortsetter å bekymre seg, tenåringene fortsetter og ruse seg og kriminaliteten fortsetter å øke i forstadsSverige. I tillegg får vi en surrealistisk slutt der alle vitnene er enige om at Oskar ble hentet av en dødsengel, som sveipet over det offentlige badet og drepte alle som hadde mishandlet gutten. Denne ”surrealismen” skal vi komme tilbake til i kapittel fem, men først skal det handle om det samfunnskritiske ved boka.

4. Den samfunnskritiske vampyrskikkelsen

Kan en type litteratur som ofte sees på som lavkulturell, si noe om samfunnet vi lever i? Og hvis den kan det, er den da per definisjon lavkulturell? Horror-sjangeren består av både klassiske verker og mer popkulturelle retninger. I dette kapittelet vil jeg se på noen av de samfunnskritiske verdiene denne typen litteratur kan ha og hvordan dette forholder seg i *Låt den rätte komma in*. Som nevnt innledningsvis vil også her begreper som samfunnskritikk og kulturkritikk gå noe over i hverandre. Med samfunnskritikk mener jeg altså en kritikk av samfunnets oppbygging og institusjoner, som politi, skoler, media og menneskene i Blackeberg som en helhet. Kulturkritikk handler om kritikk av kulturen menneskene i Blackeberg er en del av, sett av verdier, måter å tenke på, hvordan vi ser verden. Kulturen er det større bildet, det svenske sosialdemokratiet, og kanskje hele det vestlige verdensbildet. Det samfunns- og kulturkritiske i *Låt den rätte komma in*, knytter den til den virkelige verden, og fremhever i enda større grad det uklare forholdet mellom realismen og det overnaturlige i romanen. Et ikke ukjent grep i horror-sjangeren.

Stokers val att placera sin fiktion mot en fond av realism var ett effektivt stilistisk grepp. Genom att kontrastera det verkliga med det överkliga, upplevs det överkliga mer verkligt, medan det verkliga blir överkligt. När gränsen mellan illusion och verklighet blir otydlig på detta sätt upplevs de övernaturliga skräckelementen som mer skrämmande. Den realistiska fonden ger också läsaren möjligheten att tänka tanken att även de övernaturliga elementen tillhör verkligheten och inte bara fiktionen. Grepp som även i dag används flitigt inom skräckgenren (Höglund 2009: 208).

Sitatet er hentet fra Höglunds doktoravhandling og kapittelet ”Maktimprovisation och kulturkritik i *Dracula*”, hvor hun tar for seg Bram Stokers roman med vekt på nettopp kulturkritikk, men også samfunnskritikk. *Dracula* er på mange måter urvampyrfortellingen. Selv om vi finner vampyrfortellinger og litteratur som er eldre enn denne har romanen blitt stående som et utgangspunkt og nærmest fasit på vampyrens oppførsel og egenskaper. Disse egenskapene har utviklet seg noe i moderne vampyrfortellinger som *Låt den rätte komma in*,

men er også her i høy grad ivaretatt av forfatteren. Jeg vil senere komme tilbake til noen av disse egenskapene Eli og dagens vampyrer har arvet av grev Dracula, egenskaper som kanskje opprinnelig har oppstått som en del av en kulturkritikk, en samfunnskritikk, eller som Höglund viser, av maktimprovisasjon. Disse egenskapene i dag blitt til vampyrtradisjon eller til og med klisjé, men var ikke nødvendigvis like uskyldige da de først ble utviklet.

Jeg har inkludert Höglunds utdrag fordi det illustrerer et poeng jeg har sagt noe om i det foregående kapittelet og som jeg vil utdype i dette, nemlig forholdet mellom realisme og det overnaturlige i *Låt den rätte komma in* og skrekkfiksjonen forøvrig. Höglund viser til grep innen skrekk litteraturen som går ut på bevisst å blande det realistiske og det urealistiske, og å få disse to uforenligheter til å gli over i hverandre i en sjanger der virkelighet og uvirkelighet er flytende grenser. Stoker benyttet seg av slike grep da han skrev sin vampyrfortelling i 1897, og jeg mener at Ajvide Lindqvist har tatt denne ”metoden” til et nytt nivå, ved å beskrive noe grunnleggende urealistisk svært realistisk. Höglund peker på hvordan denne uklare grensen mellom virkelighet og illusjon gjør at det overnaturlige fremstår som enda mer skremmende. Ikke bare blir grensene mellom det virkelige og det uvirkelige utydelige, men grensene mellom det overnaturlige og det ”normale” er usikre. Nedenfor ser vi et eksempel på hvordan Oskars fantasier blander seg med virkeligheten. En ung gutt har blitt drept i et skogholt på andre siden av byen, samtidig som Oskar har lekt morder i skogen.

Kunde det vara så att hans lek på något sätt hade fått mordet att hända? Han trodde inte det, men tanken kunde inte uteslutas. Böckerna han läste vimlade av sånt. En tanke på en plats skapade en händelse på en annan. Telekinesi. Voodoo (Ajvide Lindqvist 1998: 29).

Oskar har fortsatt et barns tankegang, når han tror på at sine egne evner til få noe til å skje ute i verden gjennom å fantasere om dem. Samtidig er han voksen nok til å vite at det ikke er tilfelle at han har noe med mordet å gjøre. Likevel er det tanken på at det kan være mulig, det Freud kaller ”omnipotence of thought” eller ”tankens allmektighet” (Freud 2001: 240), som vi kommer tilbake til senere i kapittelet, som skremmer Oskar. Selve forvirringen rundt virkelighetens, eller fornuftens grenser.

Maktimprovisasjon og kulturkritikk

Höglund stiller spørsmål ved vampyrenes stadige og fornyede popularitet i sin avhandling, og hun peker på sammenhengen mellom vampyrfortellingens utvikling i takt med resten av

samfunnet. Vampyrfortellingen og vampyren selv oppfattes som et speil for menneskene, et speil som både viser oss bildet av oss selv og som samtidig forvrenger det.

(...) vampyrberättelsen alltid handlar om oss människor. Vampyren är ett monster som tillåter både identifikasjon och distans. Det är ett monster som är tillräckligt likt oss människor för att vi skall känna igjen oss själva, samtidig som det är så pass olikt oss att vi kan konstatera att det också är något som vi inte är. Vampyren är därför en tacksam gestalt för människan att använda när hon skall berätta om sig själv och sin omvärld (Höglund 2009: 11).

Avhandlingen er bygget på et kulturkritisk og historisk perspektiv. ”Jag vill visa at vampyrkaraktären skapas i samspel med människan och att vampyrberättelsen står i ett dialektisk förhållande till det omgivande samhället”, skriver Höglund i innledningen til avhandlingen (Höglund 2009: 11). Utgangspunktet hennes er altså å forstå det nye ut ifra det gamle, og derfor bygges undersøkelsen opp som en historisk fremstilling av vampyrfortellingen (Höglund 2009: 12). Prosjektet er å beskrive vampyrfortellingens utviklinger og forstå hvorfor den har utviklet seg som den har.

Det kulturkritiske perspektivet innebærer at hun tolker vampyrfortellingene som et kulturelt betinget fenomen som skjuler politiske og ideologiske problemer. Disse setter hun seg fore å avsløre gjennom å lese fortellingene fra et maktperspektiv. Hun påpeker at vampyrfortellingenes popularitet gjerne er størst i tider preget av både sosial og kulturell uro (Höglund 2009: 14) For å vise hvordan vampyrfortellingen kan fungere som ett våpen og en arena for maktkamp, som hun kaller den, tar Höglund i bruk begrepet ”maktimprovisasjon”. Begrepet låner hun fra Stephen Greenblatt og det går i all korthet ut på å utøve makt ved å improvisere frem en strategi for å nå et mål basert på en motstanders forestillingsverden (Höglund 2009: 15). Maktimprovisatøren må ikke bare ha kunnskap om fiendens forestillingsverden, men denne verdenen må også være tilnærmet lik improvisatørens egen, for at han skal kunne improvisere over den. Et viktig poeng ved maktimprovisasjon er at den som makten utøves på selv tror att han utfører det av sin egen frie vilje. Höglund konkretiserer begrepet ved å gjengi et eksempel fra Greenblatts tekst om spanjolenes inntog på Bahamas. Her blir de tatt vel imot og finner etter hvert ut at befolkningen tror at etter døden skal de føres til et land i nord for å jobbe av seg sine synder, før de føres til et øyparadis der de lever i all evighet. Spanjolene utnytter dette ved å overbevise øybefolkningen om at de selv kom fra stedene i myten og at hvis folket tok følge med dem tilbake skulle de gjenforenes med sine døde slektninger. Øyboerne gikk syngende om bord på spanjolenes slaveskip (Höglund 2009: 15). Slik brukte spanjolene befolkningen på Bahamas

sin forestillingsverden mot dem, en verden som ligner på den kristendommens forestilling om hva som skjer med oss etter døden, men som likevel skiller seg såpass fra den at spanjolene ikke stilte spørsmålsteget ved sin egen tro.

Höglund hevder at vampyrskikkelsen gjennom tidene har blitt benyttet som maktens improvisasjoner (Höglund 2009: 16). Hun illustrerer hvordan dette har gått til både gjennom fortellinger fra virkeligheten, og gjennom litterære verker, som blant annet *Dracula*. Både den kristne kirken og den moderne vitenskapen er slike maktinstitusjoner som har benyttet vampyrfiguren for å hevde seg. Höglund setter seg altså fore å ”synliggjöra makten och dess strategier innom den diskurs som berättelsen producerats i” (Höglund 2009: 16). Det maktbegrepet som benyttes er inspirert av Michel Foucaults maktteori. Foucault ser i følge Höglund makt som noe relasjonelt i stedet for substansielt. Makt er noe som er i forandring, en del av et større system, ”ett växelspel mellan ojämlika och rörliga relationer” (Höglund 2009: 17).

Höglund peker på at samtidens disiplinære makt ikke utøves på våre kropp, men retter seg mot det indre i mennesket. Derfor er det vanskeligere å få øye på og avsløre dens improvisasjoner. Én strategi er normalisering. Når en gruppe homogeniseres blir avviket tydelig. Det som avviker blir det som står frem som motstand mot resten. Normalisering oppfattes også som frivilling. Likevel vil det alltid finnes motstand, som er det som driver samfunnet fremover.

Slik begynner Höglund på sin historiske fremstilling av vampyrfortellingens utvikling gjennom et stort tidsspenn. Hun ser den både som speiler av historiens utvikling og som en aktiv del av denne utvikling, med igjen innvirkning på kulturhistorien. Som et ledd i en maktimprovisasjon kan vampyrfortellingen brukes til å kritisere andre kulturer enn den som forfatteren representerer. Oftest er det Øst-Europa det går ut over når vampyrene fremstilles. I følge myten, en god blanding av historiske fakta og ren fiksjon omkring den historiske grev Dracula, har vampyren sitt originale utspring i Øst-Europa, særlig Romania.

Også i *Låt den rätte komma inn* er også fremmedfrykt til stede. Men her forholder maktimprovisasjon seg annerledes. Vampyren er i utgangspunktet skyld i mordet som ryster lokalbefolkningen, men hun representerer ikke den makten som vil ta over.

I motsetning til maktimprovisasjonsbegrepet som Höglund viser til, der vampyrfortellingen brukes for å kritisere andre kulturer enn den forfatteren tilhører, bruker

forfatteren her vampyrfortellingen som maktimprovisasjon, for å kritisere nettopp sin egen kultur. Vampyren blir et redskap for å kritisere det som er feil med samfunnet forfatteren selv vokste opp i. Han kritiserer dets manglende evne til å ta barn og deres problemer på alvor, og han kommenterer samfunnets fysiske oppbygning, representert ved forstaden og blokklandskapet som skaper følelser av fremmedgjorthet. ”...Så att man går här, mellan husen och bara känner att... nej. Nej, nej, nej. Här ska man inte *vara*. Här är det *fel*, fattar du?” (Ajvide Lindqvist 2008: 294).

Forfatteren bruker altså sin egen barndomsverden som utgangspunkt for fortellingen. Samfunnet er preget av fremmedfrykt tvunget frem av den kalde krigen og frykten for russisk invasjon. Her vises mediehysteriet frem, folks fordommer, ikke bare mot østeuropeere, men også arabere. For at maktimprovisasjonen skal være vellykket må altså kulturen være tilnærmet lik vår egen, men ikke så lik at vi tror det handler om oss selv. Og kanskje derfor har handlingen blitt plassert i tidlig 80-tall i stedet for i 2004, som boken er skrevet i. Slik kan vi distansere oss fra den samfunnsfrykten som folk i Blackeberg er opptatt av på 80-tallet. Vi kan se den som naiv og nesten sjarmerende, slik spanjolene fant befolkningen på Bahamas naive i Greenblatts fortelling. Også narkotikaproblemer kommer opp i denne sammenhengen, et problem som fortsatt er relativt nytt for det svenske samfunnet.

Höglund leser Bram Stokers *Dracula* med utgangspunkt i de tidligere nevnte synspunktene og benytter seg av begrepet ”kulturkritikk” (Höglund 2009: 205-276). Det hun først og fremst mener med begrepet i forhold til *Dracula*, er en kritikk av ”de andre”, her først og fremst øst-europeerne. Grev Dracula kommer fra en gammel, krigersk, rumensk slekt, og hans mål er å ta London og Europa med makt. Men vi finner også i *Dracula*, i følge Höglund, en kritikk av den samtidige engelske kulturen, av klassesamfunnet. Karakterene i boka er først og fremst representanter for den nye borgerklassen. Overklassen er dekadent og på vei ut, mens borgerklassen er på vei opp og frem. Stokers beskrivelser av arbeiderklassen derimot, er ikke spesielt fordelaktig. Arbeiderne er skitne, de er mer eller mindre alkoholiserende, og de fleste vi møter er korruperte. Informasjon kan alltid kjøpes for penger eller sprit.

Selv om *Låt den rätte komma in* er en moderne vampyrfortelling, der ”humanvampyren” på mange måter spiller hovedrollen, kan vi trekke flere paralleller tilbake til Stokers *Dracula*. Også *Låt den rätte komma in* er preget av et samfunn med sosiale skiller. Romanen fokuserer på arbeiderklassen, eller en slags nedre middelklasse, forstadsmennesket eller ”blokkmennesket”. Til forskjell fra i *Dracula* tilhører så å si alle karakterene i boka det

samme sosiale lag. Ingen skiller seg spesielt ut, og bortsett fra alkoholistene på ”Kinesen”, er det et heller heterogent samfunn innenfor forstadens grenser. I likhet med *Dracula* beskrives samfunnet rundt lite fordelaktig.

Vi kan stille spørsmålet om *Dracula* som roman egentlig er samfunnskritisk, eller om den kun bekrefter samfunnet etablerte fordommer overfor arbeiderklassen. Det samme spørsmålet kan vi stille til *Låt den rätte komma in*. Bekreftes bare våre fordommer mot arbeiderklassen og forstadsmenneskene? De fleste vi møter sliter med de samme typene problemer, alkoholisme, samlivsbrudd, pengeproblemer. Bare på ett punkt utfordres våre fordommer egentlig, nemlig når det gjelder den pedofile Håkan. Nå må det nevnes at Håkan er pedofil av legning, men utøver den ikke i romanen. Selv om han kommer nær ved flere anledninger, så klarer han å kontrollere sin seksualitet. Men han er ikke uskyldig, tvert i mot har hans undertrykte legning og brutte løfter om tilfredsstillelse gjort ham til en morder. Likevel kjenner vi sympati for Håkan. Selv om han er patetisk og ynkelig ser vi at Håkan, i motsetning til de fleste andre i romanen, er i stand til å elske. Problemet er at Håkans kjærlighet ikke er normal, og derfor kan det ikke gå ham godt. Håkan er en tvers igjennom tragisk karakter, og han er den karakteren i fortellingen som gjennomgår den største utvikling, både mentalt og fysisk. Han går fra å være et menneske med mye ”monster” inne i seg, til virkelig å transformeres til et monster rent fysisk, når han ofrer seg. Han blir seende ut som et monster når han forsøker å ikke være et inne i seg. Som pedofil er Håkan fritt vilt i samfunnet. Han ansees ikke som et fullverdig menneske, men mer som et monster, og må derfor i skjul.

Samtidens frykt

H.P. Lovecraft skriver i essayet ”Supernatural Horror in Literature” fra 1927 om sjangeren ”Weird tales”. Hans definisjon på horror-litteratur eller weird tale er forholdsvis åpen, men atmosfære er et viktig element. ”Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation.” (Lovecraft 1994: 4). Altså er atmosfære det overordnede kriteriet for at noe er ”Weird” eller ”Horror”. Videre sier skriver han:

We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear; but it remains a fact that such narratives often possess,

in isolated sections, atmospheric touches which fulfill every condition of true supernatural horror-literature (Lovecraft 1994: 4).

For Lovecraft er altså samfunns- og sosiale tema underordnet, eller til og med uviktig, i horror-litteratur. Skrekken i seg selv er det sentrale, men han utelukker ikke bøker som er ute etter en "sosial effekt" fra sjangeren. I *Låt den rätte komma in* har forfatteren helt tydelig et sosial budskap han vil ha frem. I tillegg til dette åpenlyste budskapet, finner vi også i denne romanen andre motiver som er typiske for skrekklitteratur, nemlig en negativ fremstilling av konsekvensene av fremskritt. Med dette mener jeg at horror-litteratur ofte fremstiller samtidens største frykt, og at for eksempel vitenskapelige fremskritt (Frankenstein, Dr. Jekyll and Mr. Hyde) får fryktelige og uventede følger. I denne fortellingen er det forstadslandskapet og blokkmennesket som vises frem i all sin ufølsomhet og fremmedhet for de andre. Menneskene bygger seg selv opp i et hjørne, og skaper et miljø som kjennes trangt og unaturlig. De er institusjonaliserte, og de eneste som kan se sannheten er de som nekter å institusjonaliseres. Vi finner en kritisk holdning til forstadssamfunnet, som nærmer seg marxistisk.

Et spørsmål jeg mener er viktig å stille er hvorvidt skrekklitteratur faktisk kan være sosialkritisk, at den kan være bærende av slike motiver uten å gå på akkord med sine overordnede motiver. En påstand er ikke at skrekklitteratur nødvendigvis behøver å være samfunnskritisk, men at den er sosialt orientert og ofte kan gi et godt bilde på et samfunn i krise, slik fortellinger som gir seg ut for å være samfunnskritikk ikke alltid gjør like vellykket. Dette fordi horror-litteratur alltid bygger på frykt som allerede eksisterer. Ofte er det allmenne tema som skremmer oss. Slik utvikler skrekksjangeren seg, og den forandrer sine tema i takt med samfunnets frykt. Eksempler på dette er religiøst hysteri som vampyr- og heksetro. Et annet er Frankenstein- og Faust-motivet, som er knyttet til vitenskapsmannen som velger kunnskap fremfor moral. På 50- og 60-tallet handlet skrekken gjerne om invasjon fra rommet og frykten for at forskningen igjen hadde gått for langt. På 60- og 70-tallets fikk den seksuelle frigjøringen gjennomgå ved at de seksuelt frigjorte ble straffet på bestialske vis. Slik sett er skrekklitteraturen ofte dårlig skjult undergravelse av fremskrittet. For eksempel var filmer om djevelen svært populært på 70- og 80-tallet, og gjenspeiler en kritikk av det sekulariserte samfunn, som hadde glemt bort både Gud og Djevelen. *Låt den rätte komma in* forteller i denne sammenhengen om et samfunn som er korrumpert av materialisme, av urbanisering, av fremmedgjøring fra naturen så vel som andre mennesker, og til og med en fremmedgjøring fra religion og Gud. Ved å se på disse aspektene av skrekklitteraturen, deres beskrivelse av

samtidens kollektive frykt, er det ikke så langsøkt å sette horror-fiksjonen i sammenheng med sosialrealisme, sosialkritikk, og samfunnskritikk. På sett og vis kan vi si at skrekklitteraturen ofte har kritisert fremskrittet. I *Låt den rätte komma in* kan vi tyde at dette fremskrittet er fremmedgjørelsen fra naturen i form av urbaniseringen, og fremmedheten folk i mellom. Den kan også leses som en kritikk av fremmedgjøringen fra religion og tro. Utdraget under er hentet fra en samtale mellom to politimenn som etterforsker det første mordet på den unge gutten begått av Håkan, og selve pågripelsen av ham, etter at han har kastet syre i sitt eget ansikt etter et mislykket mordforsøk på en annen ung mann.

Staffan lutade sig häftigt bakåt i stolen och smärtan sköt en pil ända upp i hårfestet. Han tog tag i skrivbordskanten, rätade på sig och drog händerna över ansiktet. Holmberg tittade på honom.

”Fan, har du varit hos doktorn?”

”Nä, det är bara... det går över. Eli, Eli.”

”Är det ett namn?”

Staffan nickade sakta. ”Ja... det betyder... Gud.”

”Jaha, han ropade på Gud. Tror du han hörde?”

”Va?”

”Gud. Tror du han hörde? Men tanke på omständigheterna verkar det lite... osannolikt. Fast det är ju du som är experten där, Jahadu.”

”Det är dom sista ord som Kristus sa på korset. Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig? Eli, Eli, lema sabachtani?”

Holmberg blinkade och tittade ner i sina anteckningar.

”Ja, just det.”

”Enligt Matteus och Markus.”

Holmberg nickade, sög på pennan.

”Ska vi ta med det i rapporten?”

(Ajvide Lindqvist 2008: 134).

Sitatet kan brukes både i forhold til religiøs symbolikk i boka, men beskriver også sosialrealismen og sekulariseringen av samfunnet. Holmberg er fremmed for bibelsitater, mens Staffan opptrer som en slags Van Helsing her. Eli er som Gud for Håkan, hun er frelseren. Samtidig er det Håkan som ofrer seg for at Eli skal få fortsette å leve, og han har ofret seg for henne hele tiden, fordi han tar på seg skylden for hennes synder, så å si, han myrder for henne.

Et annet eksempel på samtidsfrykten er medias innflytelse og dens muligheter for å skape frykt og spenning, for å selge. Media fokuserer ofte på det negative i samfunnet og skaper et bilde av et samfunn under stadig angrep.

På søndagen publicerede tidningarna en mer detaljerad redogjørelse för vällingbymordet. Rubriken löd: ”BLEV HAN OFFER FÖR EN RITUALMÖRDARE?”

Bilder på pojken, på sänken i skogen. Trädet. Vällingbymördaren var då inte längre på allas läppar. I skogssänken hade blommorna vissnat och ljusen slocknat. Polisen polkagrisrandiga band var borttagna, de spår som funnits att hitta säkrade. Söndagens artikel satte fart på diskussionerna igjen. Epitetet ”ritualmördare” antydde ju att det var förutbestämt att inträffa igjen, gjorde det inte? En ritual är ju något som oppreparas. (Ajvide Lindqvist 2008: 79)

Så fort sensasjonen ved selve mordet har gått over, og folk har begynt å miste interessen., presenterer media en ny teori som ikke bare er spennende og bestialsk, men som også insinuerer at *faren ikke er over*. Frykten blant folk må opprettholdes for å selge mer aviser. Det finnes også flere trusler mot det svenske sosialdemokratiet enn påståtte ritualmordere.

Måndagen den 26 oktober lät polisen via radio och morgontidningar meddela att man gjort det största narkotikabeslaget i Sverige någonsin. Gripit fem libaneser. Libaneser. Det var i alla fall något som gick att förstå. Fem kilo heroin. Och fem libaneser. Ett kilo per libanes. Libaneserna hade till råga på alt utnyttjat de svenska socialförsäkringarna medan de smugglade sitt knark. Det fanns visserligen inga foton på libaneserna heller, men det behövdes inte. Libaneser vet man hur de ser ut. Araber. Jo, jo (Ajvide Lindqvist 2008: 79).

Media ramser opp nyheter, som videre blandes sammen og får nye betydninger i publikums øyne. Nyhetene blir forvridt og missforstått i et samfunn preget av frykt. Fakta blir etter hvert mindre viktig enn spekulasjonene.

Det spekulerades i om ritualmördaren också var utlänning. Det verkade ju trolig. Fanns det inte något slags blodsriter i de där arabiska länderna? Islam. Skickade ut sina barn med plastkors eller vad de hade om halsen. Som minröjare. Det hade man hört. Grymma människor. Iran, Irak. Libaneser (Ajvide Lindqvist 2008: 79-80).

Her har plutselig ritualmorderen gått fra å være en teori, til et fakta og en virkelig person, som i tillegg må være utlending, helst da libaneser eller i det minste araber. Vi finner et forsøk på å sette sammen fienden til én, skape et enhetlig bilde på hvem det er vi må passe oss for, basert på medias løse spekulasjoner, og folks generelle fordommer.

De hade inte behövt oroa sig. Folk skulle få annat att tänka på. Sverige skulle bli ett annat land, en kränkt nation., det var ju det ordet man använde hela tiden: kränkning. Medan de fantombildsliknande ligger i sina sängar och funderar på en ny frisyr, ligger en sovjetisk ubåt på grund strax utanför Karlskrona. Dess motorer vrålar och ekar över skärgården när den försöker ta sig loss. Ingen åker ut för att undersöka. Den kommer att upptäckas av en slumt på onsdagsmorgonen (Ajvide Lindqvist 2008: 80).

Her kommer vi igjen tilbake til den kalde krigen, og den faktiske, eller innbilte trusselen Sverige befinner seg under. Samfunnet er helt klart truet av problemer både utenfra og

innenfra, men det klarer ikke selv å skille mellom den reelle faren, og den mediakonstruerte trusselen.

Fremmedgjøring og historieløshet

Man var utom räckhåll för det förflutnas mysterier; hade inte ens en kyrka. En ort med tio tusen invånare, utan kyrka. Det säger en del om platsens modernitet og rationalitet. Det säger en del om hur fri man var från historiens hemsökelse og skräck. Det forklarar till en del hur oföbredd man var (Ajvide Lindqvist 2008: 8).

Utdraget over er hentet fra *Låt den rätte komma ins* prolog, der en fortellerstemme forklarer hvordan alt ligger til rette for en historie om noe skrekkelig i forstaden Blackeberg. Det forteller også om den tilstanden samfunnet befinner seg i, rasjonalisert og sekularisert i forhold til religion, men også folketro og mystikk. Slik denne manglende kontakten med tradisjon og folkløre, gjør at vampyren kan infiltrere samfunnet. Det er ikke bare samfunnets allerede eksisterende frykt det bygges på her, men faren ved det å glemme historien, glemme tradisjonene, glemme folketro og ikke minst religionen. Slik føyer seg denne romanen inn i en horror-tradisjon som skaper skrekk ved å bygge på samtidens skrekk, og kritiserer fremskrittet.

Fremmedgjøringen er knyttet til det moderne menneskets livssituasjon. Menneskene i Blackeberg lever i et rasjonalisert samfunn, både mentalt og også rent arkitektonisk. På en måte forteller prologen om at fordi disse menneskene ikke lenger er overtroiske, fordi det ikke knyttes noen skumle historier til plassen de lever, fordi de er sekulariserte, kommer det som skal skje overraskende på dem. De kan ikke oppfatte trusselen som inntar deres trygge, rasjonelle verden. Vi skal se at Freud mener det er møte mellom det trygge hjemmet, og det truende som inntar det, som skaper den uhyggelige stemningen. Menneskene i Blackeberg lever i et slags historisk vakuum, der hverken fortid eller fremtid er spesielt viktig. Derfor kan et ”historisk” monster som vampyren innta samfunnet deres usett.

Ofte symboliserer huset menneskets psyke, i skrekkfortellingen. Gjerne er det gamle, store hus, med mange rom og dører. I denne fortellingen står den upersonlige blokka som symbol på kulden og mangelen på individualitet i forstadslandskapet. Men også blokka har mange rom, den rommer mange mennesker. Kanskje kan vi tolke blokka som et bilde på samfunnet. Vi er sammen, men likevel adskilt. I kjelleren foregår lyssky virksomhet, blant annet ungdom som ruser seg, og som resten av menneskene der lukker øynene for, som et

samfunnets underbevissthet. Blokka inneholder redelige folk, og den inneholder mennesker som ikke har gode hensikter. Huset og hjemmet er viktige bestanddeler i klassisk skrekkteori, som vi skal se ved hjelp av Sigmund Freud og Anthony Vidler.

”Das Unheimliche”

Uhyggelig er et uttrykk som i utgangspunktet ikke er fullstendig for å forklare Freuds begrep “Das Unheimliche” fra essayet med samme tittel fra 1919. Det tyske uttrykket, the Uncanny i den engelske oversettelsen er et komplekst begrep som Freud forsøker å forklare ved å legge ved en rekke utdrag av ordbøker som tar for seg begrepet på flere språk. Utrykket “Unheimlich” går i flere definisjoner over i betydningene av ordet “Heimlich” (hjemmelig). “Das Heimlich” er beskrevet som noe kjent og kjær eller hjemlig, der “Unheimlich” blir det motsatte. Men “Heimlich” kan også få betydningen av det som er skjult, eller det som burde være skjult (Freud 2001: 225). Freud definerer begrepet slik: “The Uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (Freud 2001: 220). Altså får “das Unheimliche” en betydning av noe som er kjent og hjemlig, men likevel fremmed, som igjen gir en følelse av sterk uhygge eller ubehag. Freud vil videre i essayet finne frem til hvilke ting, hendelser, personer og situasjoner som gir denne følelsen av noe “Unheimlich” eller “uhyggelig”.

Freud bruker E. T. A. Hoffmanns fortelling om “Der Sandmann“ for å eksemplifisere sin oppfatning av hva det er som skaper denne “unheimliche” følelsen. “Der Sandmann” er en fortelling hentet fra Hoffmanns bok “Nachtstücke” fra 1817 og er en slags blanding av novelle og eventyr hvor fortellingen handler om en ung mann som blir gal som resultat av et undertrykt barndomsminne hvor sagnskapningen “der Sandmann” spiller en viktig rolle. “Der Sandmann” er en fantasifigur som går rundt om natten og passer på at barna sover. Hvis de ikke er snille og sover vil han rive ut øynene deres. Novellen av Hoffmann blander sammen virkelighet og realisme, med fantasi og det eventyraktige. Når Freud bygger sin undersøkelse av den “unheimliche” følelsen på novellen av Hoffmann er dette delvis fordi han bygger videre på undersøkelsen av “Das Unheimliche“, som E. Jentsch gjorde om samme novelle i 1906 (Freud 2001: 219-221). Jentsch mener at denne følelsen oppstår sterkest der vi er usikre på om noe er levende eller ikke. I novellen skjer dette når hovedpersonen forelsker seg i en pike som viser seg å være en svært menneskelignende dukke. Freud plasserer derimot den “unheimliche” følelsen et annet sted i fortellingen, nemlig hos hovedpersonens angst for å få

øynene rever ut. Freud forklarer denne angsten som en egentlig kastrasjonsangst, den samme grunnen til at vi finner avkappede lemmer så uhyggelige, i tillegg til at de naturligvis er skrekkelige i seg selv.

Magi og trolldom er elementer som i følge Freud kan skape den "unheimliche" stemningen. Likevel er det de tre siste kategoriene av "Das Unheimliche" som handler om "doblingsfenomenet" og tvang til repetisjoner, det Freud kaller "Omnipotens of thoughts", eller tankens allmektighet, og menneskets forhold til døden, som blir de viktigste "kategoriene" i forhold til min analyse. "Das Unheimliche" er i følge Freud noe som er undertrykt og som kommer tilbake til vår bevissthet. Det skiller seg fra det skremmende eller skrekkelige ved at det ikke behøver å være noe som er skremmende i utgangspunktet. "For this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression". (Freud 2001: 241). I *Låt den rätte komma in* finner vi ofte en veksling mellom nostalgi og uhygge, kanskje fordi forfatteren befinner seg i sin egen barndom når han skriver. Det selvbiografiske i Ajvide Lindqvists skrivemåte kan støtte opp om Freuds teori om barndommen.

Det "unheimliche" er altså en primitiv følelse som har blitt undertrykt og kommer tilbake som en sterk følelse av noe uhyggelig. Selv om Freud her tar for seg et tema som er innenfor det psykologiske området, blir det viktig å fremheve at det som oppfattes som "Unheimlich" i litteraturen og den virkelige verden er to forskjellige ting (Freud 2001: 249). Litteraturens muligheter for å skape denne følelsen er større enn den er i virkeligheten, og virkemidlene i litteraturen er avhengig av ikke å bli testet opp mot virkeligheten. "(...) in the first place a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life, and in the second place that there are many more means of creating effects in fiction than there are in real life." (Freud 2001: 249)

"Das Unheimliche" er i følge Freud noe som er undertrykt og som kommer tilbake til vår bevissthet. Det skiller seg fra det skremmende eller skrekkelige ved at det ikke behøver å være noe som er skremmende i utgangspunktet. "For this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression" (Freud 2001: 241).

De elementene Freud mener skaper denne følelsen, kan også dukke opp i litteraturen uten at vi oppfatter dem som uhyggelig. Et slikt unntak er det rene eventyret der vi kan finne alle disse elementene uten at de virker verken uhyggelige eller skremmende på oss. Dette sier noe om hva slags verden det er vi blir presentert for i fortellingen, og at denne verden til en viss grad må ligne virkeligheten for at disse uhyggelige følelsene skal bli vekket i oss. Denne realismen finner vi i alle høyeste grad i *Låt den rätte komma in*, selv om vi har å gjøre med fantastiske vesener og overnaturlige tilstander. Skrekkliteratur, særlig moderne skrekk som kanskje nærmer seg eventyr eller fantasy skaper ofte en autonom verden som lukker seg om karakterene og fortellingen. Ajvide Lindqvist skriver om en verden som vi kjenner igjen, med karakterer med problemer som vi i utgangspunktet kan identifisere oss med i en sånn grad at det uhyggelige ikke kan utebli.

For å knytte Freuds teori om “Das Unheimliche” til *Låt den rätte komma in* vil jeg vise til noen eksempler fra bøkene som jeg mener er relevant for å skape et skille mellom den overfladiske skrekken, og den mer underliggende uhyggen som finnes der. Vi finner mange eksempler på det hjemmelige eller “Heimliche” som blir uhyggelig og “Unheimlich” i Ajvide Lindqvists bok. Vi har de moderne forstadsblokkene som i seg selv er noe av det minst mystiske man kan tenke seg, men som går over til å bli både farlige og besatte.

Freud beskriver i “Das Unheimliche” fenomenet om fordobling og tvang til repetisjon som en av de viktigste grunnene til at den “unheimliche” følelsen oppstår. Fordoblingen har også sin bakgrunn i barndommen, eller det primitive mennesket, som en slags primær narcisisme. “For the double was originally an insurance against the destruction of the ego” (Freud 2001: 235). Men, skriver Freud, når dette stadiet er overvunnet vil “den doble” få en omvendt betydning: “From having been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death” (Freud 2001: 235). Det dobbelte eller “den doble” i Hoffmanns litterære karakterer, som repetisjon av personlighetstyper og mennesker som ligner hverandre, finner vi også i Ajvide Lindqvists forfatterskap.

I *Låt den rätte komma in* finner vi flere eksempler på fordoblinger av karakterer og karaktertyper. Den tydeligste er Oskar og Eli, der Eli har de sterke karaktertrekkene som Oskar mangler, og Oskar har menneskeligheten som Eli savner. Andre fordoblinger er Eli og Håkan, deres liv forløper ved siden av hverandre, begge er avhengige av hverandre for å oppfylle sine behov, behov som av andre oppfattes som monstrøse.

Jeg vil også inkludere et utdrag fra Ajvide Lindqvists *Hantering av odöda*, fordi her blir fordoblingen helt eksplisitt i handlingen, der en av hovedkarakterene ser seg selv som døden i leiren der de levende døde er innestengt. Hun ligger gjemt under en benk når hun oppdager en skikkelse som skremmer henne.

Hon såg sig själv röra bort ifra henne. Flickan som gick över gården hade en exact likedan, alltför stor kostym som hon själv. En likadan ryggsäck, samma spretiga, röda hår. Det enda som skilde var skorna. Flickan bar hennes favoritskor, gympaskorna som var trasiga, men som på henne var hela. Flickan stannade, som om hon känt Floras blick i sin rygg. Skriket av metalslip inne i huvudet upphörde inte för ett ögonblick, och det fanns ingen möjlighet att resa sig och följa efter när flickan satte sig i rörelse igjen, fortsatte mot gången in till nästa gård. All kraft var borta i benen. Fora sjönk i hop på bänken, snyftade till och vände bort blicken. Skriket tystnade. Hon blundade, la sig på bänken med ryggsäcken som kudde, vände ryggen åt det håll där hon sett flickan, omfamnade sig själv. Jag såg den, tenkte hon. Den var här och jag såg den (Ajvide Lindqvist 2006: 263).

I dette avsnittet ser en av hovedpersonene i romanen, Flora, døden i sin egen skikkelse. For Flora har døden tatt hennes egen form fordi det er slik hun alltid har forestilt seg døden. Hun har etter flere selvmordsforsøk gitt døden et ansikt og en form som sin egen dobbeltgjenger.

Et annet interessant eksempel er i Ajvide Lindqvists tredje roman *Människohamn*, der ikke bare karakterene er blitt fordoblet, men hele den verden de lever i. Kort handler det om hovedpersonen Anders søken etter den datteren som forsvant fra barndomshjemmet sitt flere år tidligere. Barndomshjemmet er et skeivt og skrøpelig gammelt hus fullt av familiehistorie og legender. Ved ett tilfelle går Anders inn i en slags omvendt og forvrengt verden, en annen dimensjon av hjemmet sitt, der han finner datteren lekende på rommet som om ingen ting var hendt. Slik har hun vært i huset og i verden hele tiden, men likevel skilt fra de andre. Hun har ikke vært et gjenferd, hun har bare vært på den andre siden, i en verden der det skeive huset ikke lenger er skeivt og skummelt, men et hyggelig sommerhus. Likevel synes Anders at å se huset slik er det mest uhyggelige han har opplevd. Alt det kjente har blitt forvridt og omvendt. Det er en slags perfekt drømmeutgave av øya, av huset og av livet til Anders i en utgave der ingenting forandrer seg over tid. Det er Anders vrenge drømmebilde av hvordan livet var når det var godt, et fullstendig surrealistisk bilde (Ajvide Lindqvist, 2008: 423-449).

Vi finner også flere eksempler i Ajvide Lindqvists bøker på det Freud kaller “omnipotence of thought” eller “tankens allmektighet.” Det at tanken er mektig nok til å forandre noe ute i verden, for eksempel ved at man ønsker noen død og denne personen faktisk omkommer. I *Hantering av odöda* stilles spørsmålet om den døde sønnen våkner

igjen fordi familien så sterkt ønsker det. Anders i *Människohamn* stiller seg spørsmålet om datteren Maja forsvant fordi han egentlig ville at hun skulle det. Oskar undrer seg om hans knivslossing med et tre, der han går inn i fantasien om hevndrap, har en sammenheng med drapet som faktisk skjer i et annet skogholt rundt samme tid.

Når det gjelder menneskets forhold til døden er selvfølgelig eksemplene mange i en litteratur som gjerne har døden som hovedtema. Her kommer spesielt zombie-forestillingen frem. Freud stiller opp to grunner til vår reaksjon på døden. Den sterke følelsesmessige reaksjonen vi naturlig har på døden og den biologiske uvitenheten om døden faktisk er uunngåelig eller ikke. I *Hantering av odöda* blir begge temaene sterkt berørt. Den sorgen og det savnet som inntreffer når noen dør og vitenskapens utilstrekkelighet når det gjelder dødens konsekvenser. Den undertrykte følelsen hos moderne mennesker, troen på at de døde kan komme tilbake og at hvis de gjør det vil de være de levendes fiender, kommer tilbake som en uhyggelig følelse. Dette viser også hvor sterkt skrekksjangeren er knyttet opp til folkehistorier, myter og folklore. Det setter oss i kontakt med det som er undertrykt av fornuften, men som ligger like under overflaten som det mer primitive folkesjelen har holdt ved liv, og som virker like uhyggelig på oss i dag som skrekkehistorier alltid har gjort.

Vidler og den arkitektoniske hjemløsheten

Freuds essay er i seg selv ikke utpreget samfunns- eller kulturkritisk. Hans tilnærming til sjangeren baserer seg, naturlig nok, på det psykologiske. Men essayet er likevel et viktig utgangspunkt for mange som skriver om skrekklitteratur, eller om det ”unheimliche” eller ”uncanny” som et estetisk fenomen og sjanger. Freuds beskrivelser av ”das Unheimliche” er også utgangspunkt for Anthony Vidlers ”Introduction & Charter 1: Houses”, i *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* 1992. Her går Vidler inn på hvor denne ”uhjemmeligheten” kan komme fra, og hvorfor vi oppfatter noe som uhjemmelig, og uhyggelig. Han ser på den arkitektoniske forutsetningen for denne stemningen.

The uncanny found its first home in the short stories of E.T.A. Hoffmann and Edgar Allan Poe. Its favourite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence; on a psychological level, its play was one of doubling, where the other is, strangely enough, experienced as a replica of the self, all the more fearsome because apparently the same (Vidler 1992: 3).

Det er kontrasten mellom det trygge og hjemlige, og det overnaturlige og truende som skaper den uhyggelige stemningen. I *Låt den rätte komma in* er dette bokstavelig utført, vampyren og den pedofile flytter inn på andre siden av veggen for Oskar og moren hans. Ikke inn i leiligheten deres, men likevel inn i huset de bor i.

Vidler viser hvordan hjemløsheten oppstår i byen, der menneskene lever side om side, uten å ha noe direkte med hverandre å gjøre, og der de heller ikke har noen familiehistorie som knytter dem naturlig til plassen. Veksten av storbyen spiller en viktig rolle: "(...) their disturbingly heterogeneous crowds and newly scaled spaces demanding a point of reference that, while not refuting a certain instability, nevertheless served to dominate in aesthetically." (Vidler 1992: 4). Det handler altså om en form for fremmedgjøring i storbysamfunnet. Vidler peker på en utvikling i hva vi oppfatter som skumle, eller "uncanny" steder og plasser. Vi blir skremt av tomme parkeringsplasser og slitte, forlatte kjøpesentre. Altså moderne plasser, tømt for den sedvanlige folkemengden.

Dette er slike plasser Ajvide Lindqvist fremhever i *Låt den rätte komma in*, hvor den tomme skolegården, den tomme badehallen, den tomme t-banestasjonen beskrives. I stedet for at handlingen foregår inne i hjemmet, flyttes den i stor grad ut. Forstadens rom er kjente rom. Gården som hører til blokka er innenfor grensene til hjemmet, likevel rommer blokka også fremmede rom og trusler. Kjelleren er for eksempel forbudt område for Oskar, av vaktmesteren, og av de eldre guttene som holder til der nede. Senere blir det stedet for den kanskje skumleste og mest voldsomme delen av boka.

Vidler hevder at denne skrekken, dette ubehaget som oppleves i eget hjem, hører sammen med framveksten av middelklassen, som ikke lenger kjenner seg helt hjemme i boligen sin. En bolig som gjerne er leid ikke eid, som er hjemme, men som noen andre har rett på. Denne fremmedgjøringen handler om byen, det nye samfunnets isolasjon fra naturen, fra sitt fødested og sin families historie. Mangel på tilhørighet preger menneskene. Dette bilde blir reflektert hos Ajvide Lindqvist:

Bara en sak fattedes. En historia. I skolan fick barnen inte göra specialarbeten om Blackebergs förflutna, eftersom det inte fanns något. Jo. Det var något med en kvarn. En snuskung. Märkliga gamla byggnader nere vid vattnet. Men det var länge sedan, och utan relation till det närvarande. Där trevåningshusen står nu, fanns förut bara skog. Man var utom räckhåll för det förflutnas mysterier; hade inte ens en kyrka. En ort med tio tusen invånare, utan kyrka. Det säger en del om platsens modernitet och rationalitet. Det säger en del om hur fri man var från historiens hemsökelse och skräck. Det förklarar till del hur oföbredd man var (Ajvide Lindqvist 2008: 8).

I eksempelet over kan vi gjenkjenne skrekklitteraturens advarende funksjon. Den er ofte opptatt av å vise hvordan samfunnet kan komme til å se ut, hvis utviklingen får lov til å gå for fort frem. Den regressive holdningen som horror kan ha, er slik beslektet med dystopien, men der dystopien er genuint dyster, kan horroren ofte nærme seg en parodi. Hvis man glemmer historien og overtroen, kan denne komme og ta deg. Vi kan finne en kulturkritikk i dette, nemlig at det rasjonaliserte samfunnet har gått for langt. Det gjør menneskene historieløse, og dermed hjemløse, uten tilknytning. Forstadssamfunnet blir et bilde på dette, et samfunn som bare finnes der for å plassere folk i nærheten av noe annet. Ikke naturlig vokst frem, men arkitektonisk konstruert, for å være praktisk, økonomisk og effektivt. Og ingen ser egentlig hverandre, ingen kjenner hverandre eller blander seg inn i hverandres liv, selv om de bor centimeter fra hverandre i blokkleiligheter. Derfor kan mobbingen av Oskar foregå uten at noen tar grep, og derfor kan vampyren, den overnaturlige trusselen, flytte inn uten at noen protesterer. Som det står i prologen: ”Ingen såg når de flyttade in.” (Ajvide Lindqvist 2008: 8). I utdraget under ser vi beskrivelsen av Blackebergs tilblivelse.

Tågande över Tranebergsbron med solsken och visioner i blick. Året är 1952. Mödrar bär sina små på armen eller kör dem i barnvagn, håller dem i handen. Fäder bär inte på hackor och spadar, utan köksmaskiner och funktionella möbler. Förmodlingen sjunger de något. Internationalen, kanske. Eller ”Se vi gå upp till Jerusalem”, beroende på läggning. Det är stort. Det är nytt. Det är *modernt* (Ajvide Lindqvist 2008: 7).

Slik fantaserer fortelleren om plassens tilblivelse. En slags sammenkomst av mennesker med fellesskap. Selv om de ikke bygger plassen selv fysisk, lages det et bilde på at de sammen inntok stedet, og derav referansen til kommunisme og marxisme. Men det var ikke en slags fellesskapsfølelse, visjon eller utopi som førte menneskene i Blackeberg sammen. Det var heller av rent praktiske grunner at de flyttet inn i blokkene som stod klare for dem.

Men det var ju inte så. De kom med tunnelbanan. Eller med bilar, flyttbilar. En och en. Sipprade in i de färdigbyggda lägenheterna och hade med sig saker. Sorterade sakerna i måttbestemda fack och hyllor, ställde sina möbler i formation på korkmattorna. Köpte nytt för at fylla hålen. (Ajvide Lindqvist 2008: 7).

Utdraget viser tilbake til Vidlers utsagn om borgerklassens materialistiske sikkerhet, men her handler det ikke om borgerskapet, men arbeiderklassen. Vi ser også referansen til kommunismen. Men mennene bærer ikke hakker og spader, fordi de ikke skal bygge noe. De skal bare fylle et rom som allerede finnes der. De skal ikke i felleskap bygge sine hjem, og antakelig synger de ikke på Internasjonale heller. Det er framveksten av middelklassen, av materialismen, som illustreres i romanens prolog.

Vidler siterer *Economic and Philosophical Notebooks* fra 1844, hvor Marx skriver om den fremmedgjøringen av hjemmet som kommer fra leieforhold. Den som ikke har sitt eget hjem, men som leier i en annens hus. Hjemmet er ikke så hjemme, når det ikke er eget. I stedet blir hjemme en "temporary illusion at best" (Vidler 1992: 5). Dette rammer menneskene i Blackeberg. De kjenner seg ikke så hjemme i sine egne hjem, og selv om blokkene og deres indre gårder, gir en følelse av trygghet, preges menneskene i romanen først og fremst av en uro. Selv om fortelleren i avsnittene over hevder at de var uforberedt på det som skulle komme, er alle innbyggerne vi møter innstilt på at noe truer samfunnet deres. De er bare ikke sikre på hva "dette" er ennå. Vidler beskriver fremveksten av en moderne uro, eller engstelse, som henger sammen med tidsbegreper om fortid og fremtid. Følelsen av en slags løsrivelse fra den naturlige tidens gang.

Ikke bare tid, men også rom ga plass for engstelse i den moderne storbyen. Lidelser som agrofobi og klaustrofobi vokser, skriver Vidler.

Thus psychologized, the uncanny emerged in the late nineteenth century as a special case of the many modern diseases, from phobias to neuroses, variously described by psychoanalysts, psychologists, and philosophers as a distancing from reality forced by reality. Its space was still interior, but now the interior of the mind, one that knew no bounds in projection or introversion. Its symptoms included spatial fear, leading to paralysis of movement, and temporal fear, leading to historical amnesia. In each case, the uncanny arose, as Freud demonstrated, from the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so, from the *heimlich*, that is into the *unheimlich* (Vidler 1992: 6).

Forholdet mellom horror og arkitektur bør ikke undervurderes. Den gotiske skrekkromanen finner ofte sitt tilfluktssted i gamle slott og spøkelseshus. Nyere skrekk kan også det, men vi ser oftere i mer moderne horror, at handlingen er satt i nyere arkitektoniske omgivelser. Her bygges følelsen av den uhjemmelige, det fremmede med byen i større grad opp, enn den hjemlige følelsen som snur seg mot en i mer romantisk horror. Byen blir et bilde på et sted som skal fungere som et hjem, men som er ubeboelig fordi det kjennes tomt og fremmed. Vi vet ikke hvem som bygde det, vi vet ikke hvem som har bodd her før, og vi vet ikke hvem vår nærmeste nabo er, slik mangler vi tilknytning.

As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture: first in the house, haunted or not, that pretends to afford the outmost security while opening itself to the secret intrusion of terror, and then in the city, where what was once walled and intimate, the confirmation of community – one thinks of Rousseau's Geneva – has been rendered strange by the spatial incursions of modernity. In both cases, of course, the "uncanny" is not a property of the space itself nor can it be

provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming (Vidler 1992: 11).

Bevegelsen fra huset til byen ser vi tydelig i *Låt den rätte komma in*, men her har byen, som hos Vidler mangler intimitet, blitt til forstaden. En liten del av byen som hører til det store bildet, men samtidig er et samfunn i seg selv. Den er større enn huset, men mindre enn hele byen. Vi finner et åpenbart forhold mellom det uhyggelige og arkitekturen. Arkitekturniske plasser kan oppfattes som uhyggelige fordi de historisk eller kulturelt, representerer fremmedgjøring (Vidler 1992: 12). Direkte overført på *Låt den rätte komma in*, som har et mobbet barn i fokus, er det få steder som oppfattes som så fremmedgjørende som en tom skolegård, en svømmehall eller en ensom lekeplass. De er plasser som skal være fylt opp av glade barn, men som ikke er det, fordi de representerer Oskars ensomhet. Ingen ”uncanny” arkitektur i seg selv, den bare innehar disse kvalitetene fra tid til annen.

The house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits (Vidler 1992: 17).

Det romantiske, hjemsøkte huset settes i kontrast til blokkleiligheten Oskar og morens hans bor i. Den er en beskyttelse mot verden utenfor, men selve huset, eller blokka, er allerede invadert av fremmede. Det er en stor blokk, der folk ikke kjenner hverandre, og viser til et samfunn i forandring, der familie og hjem er mindre sikre og faste instanser. Det er mangel på familiehistorie og nostalgi som preger menneskene som bor her. Og angsten for fremmede er allerede tilstedeværende, og selv om den ikke omfatter det overnaturlige, omfatter den mordere og kriminelle. Miljøet, omgivelsene, mørket og kulden er til stede hele tiden. Blackeberg lider av det motsatte av det Vidler fremhever om romantiske spøkelseshus. Der rykter om gamle forbrytelser, og merkene fra fortiden, gjør disse husene ubeboelige, er Blackebergs historieløshet det som gjør innbyggerne uforberedt på det som skal skje. Hadde de vært mindre moderne og mer overtroiske, ville de ha sett det komme, forteller prologen. Slik finner vi en kritikk av det moderne samfunnet, det sekulariserte samfunnet og den logiske rasjonaliteten som ikke gir rom for det overnaturlige. Slik slekter romanen på generasjoner av horror, som egentlig er reaksjonære i forhold til samfunnet. Den advarer mot retningen den vestlige kulturen tar, vekk fra religion, vekk fra historisitet, overtro, mot rasjonalitet, seksuell

frigjøring. Kanskje det denne romanen forsøker å si er at denne bevegelsen alltid utelater noen som ikke passer inn, noen som er mindre strømlinjeformet.

I dette kapittelet har jeg forsøkt å vise til en rekke måter denne romanen, og skrekk- og vampyrlitteratur generelt, kan kommentere og kritisere samfunnet, bestående av sosiale lag, og sosiale regler, og hele kulturen og dennes krav til enkeltmennesket. Jeg vil komme tilbake til kritikken i de neste to kapitlene også. Denne typen litteratur har en mulighet til å nå ut med et budskap, og skrekkliteratur behøver ikke bare være underholdning, men kan inneholde flere lag av mening. Den beveger seg i takt med resten av samfunnet, speiler samfunnets skrekk og fobier, opptrer regressivt og negativ til samfunnsutvikling. Samtidig kan den være positiv og kan fremheve det som er annerledes. Vampyrlitteraturen har en historie som viser at den har blitt benyttet som maktinstrument, og den kan brukes for å kritisere makten.

5. Sosialsurrealisme

I innledningskapittelet nevner jeg en kobling jeg mener å finne mellom skrekklitteratur og surrealisme. Surrealisme er et begrep som innebærer flere forståelser, blant annet et teoretisk kunstsyn, en kunstnerisk epoke, en måte å skrive på, og en måte å se på verden. I dette kapittelet vil jeg først og fremst benytte meg av surrealismebegrepet som et utgangspunkt for å undersøke elementene av det overnaturlige, irrasjonelle og drømmeaktige i *Låt den rätte komma in*.

“The Uncanny” tar med modernismen en ny retning, skriver Anthony Vidler (Vidler 1992). Den knyttes til etterkrigstid og fremmedgjøring. Modernistisk kunst tolkes som reaksjon på fremmedgjøringen og ønsker å skape en effekt av sjokk. Ved å ”underliggjøre” kan kunsten bringe de fremmedgjorte følelsene frem i lyset. Surrealistene benytter seg av denne type sjokk i kunsten ved å sammenstille ord eller objekter fra helt forskjellige områder.

(...)for the modernist avant-gardes, the uncanny readily offered itself as an instrument of “defamiliarization” or ostranenie; as if a world estranged and distanced from its own nature could only be recalled to itself by shock, by the effects of things deliberately “made strange” (Vidler 1992: 8).

Surrealistene vil altså ”underliggjøre” den verden som allerede kjennes fremmedgjort og gjennom sjokk bringe den tilbake i balanse. Dette prosjektet, isolert sett, er ikke helt ulik det prosjektet *Låt den rätte komma in* har, nemlig å tilføye ”en fremmed” til i et samfunn hvor innbyggerne kjenner seg fremmedgjorte fra sin historie og fra hverandre og slik synliggjøres samfunnets svakheter.

Sjklovskij og ”underliggjøringer”

Låt den rätte komma ins realistiske innhold finner vi i språket, i dialogene og karakterenes oppbygging. Personene i boka, med unntak av Eli, opptrer og snakker på en måte som er forventet av dem og som følger naturlig av deres sosiale tilknytning. Det er også språket, i

tillegg til den overnaturlige handlingen som fører oss inn på en tanke om surrealismens påvirkning av skrekkfiksjonen generelt, og av *Låt den rätte komma in* spesielt.

Viktor B. Sjklovskijs artikkel ”Kunsten som grep” fra 1916 tar blant annet for seg skillet mellom det praktiske og det dikteriske språket, der det praktiske språket beskrives som økonomisert, kortet ned og gjort effektivt, i motsetning til det dikteriske språket som ofte er ”underliggjort” og utvidet. Sjklovskij viser til eksempler på denne dikteriske og ”underliggjorte” språkbruken i gjengitte avsnitt fra Leo Tolstojs verker. I utdraget fra artikkelen nedenfor presenterer Sjklovskij først det han mener er kunstens hensikt, og videre det han kaller for ”kunstens virkemiddel” nemlig *underliggjørelsen*, hvordan kunsten faktisk virker.

Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst, kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er ”underliggjørelsens” virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig (Sjklovskij 2003: 18).

Utvidelsen av persepsjonsprosessen og språkets ”komplisering” av det enkle er underliggjørelsens ingredienser. Det er altså tingenes *tilblivelse* som er sentralt. Tolstoj beskriver tingene som om det skulle vært første gang man så dem. Slik kan det kunstneriske språket ”befri persepsjonen fra automatismen” (Sjklovskij 2008: 26). Det dikteriske språket er et vanskeliggjort og konstruert språk. ”Automatisering” er Sjklovskijs begrep på en slags ekstrem hverdagslighet. ”Slik går livet tapt og blir til intet. Automatiseringen fortærer tingene, klær, møbler, kvinnen og angsten for krigen.” (Sjklovskij 2008: 18). Det er altså snakk om all den tiden som ”forløper ubevisst” i menneskelivet. Alle detaljene vi ikke lenger legger merke til og som det dikteriske språket kan vekke til live igjen, ved å beskrive dem som underlige og nye, i tilblivelse.

Sjklovskijs underliggjøring i det dikteriske språk kan settes i forhold til André Bretons utskjelling av realistisk litteratur og alle dens detaljbeskrivelser, dens ubetydeligheter og hverdagsligheter i *Det første surrealistiske manifest* fra 1924 (Breton 1980). Synspunktene er vidt forskjellige, Breton oppfatter Sjklovskijs underliggjørelse, ikke som frigjørende kunst, men som middelmådighet. Likevel forenes de to svært så ulike synspunktene i en enighet om at kunsten og det kunstneriske språket har en oppgave som frigjør av hverdagslivet. Selv om

metodene de foreslår er ulike, Sjklovskij ved å fremheve og ”underliggjøre” tingene og detaljene, Breton ved å skape sjokk gjennom sine språklige sammensetninger og merkelige metaforer, kan begge ”metodene” og beskrivelsene av dem kan oppfattes som en kritikk av hverdagslivet. Surrealistene vil heve den opp på et høyere nivå, og Sjklovskij vil fremheve det fantastiske som allerede finnes der, gjennom det kunstneriske språket. Romanen denne undersøkelsen dreier seg om er som sagt verken realistisk eller surrealistisk, men den fokuserer på en ”underliggjøring” av hverdagslivet, en oppløsning av ”automatismen”, en sammenføring av karakterer som tilhører adskilte områder av litteraturen, nemlig den realistisk og den fantastiske. Den inneholder et realistisk språk med mye replikker, og beveger seg noen steder mot det Sjklovskij kaller ”økonomisert språk” (Sjklovskij 2003). *Låt den rätte komma in* har realistiske beskrivelser av blokkene, av skolegården, og av nedslitte restauranter med gulnende portretter på veggene. I tillegg har den innslag av surrealisme. Av vampyren og dette ”overrealistiske nivå” som beveger seg gjennom romanen. Fortellingen har et prosjekt om å frigjøre hverdagslivet gjennom en underliggjøring av det. Gjennom å vise frem samfunnet i sin mest absurde tilstand. Det hverdagslige fremheves gjennom en slags surrealistisk sammenstilling med det fantastiske.

Vi finner en kobling mellom det vi kaller hverdagslighet, eller ekstrem hverdagslighet i romanen, og det Sjklovskij kaller ”automatisering av tingene” (Sjklovskij 2008). Eli er kunsten, eller selve persepsjonsprosessen i Oskars automatiserte liv. Hun er det som redder ham, ikke bare fra mobberne, den alkoholiserte faren og den overbeskyttende moren, men fra selve livet som er i ferd med å fortære ham før ”livet går tapt og blir til intet.” (Sjklovskij 2008: 18). Samtidig er Eli det surrealistiske innslaget når hun, den fantastiske og overnaturlige, grusomme, historiske og litterære figuren som hun er på grunn av sin vampyrisme, sammenstilles med det svenske sosialrealistiske forstadssamfunnet. De er to bilder fra to svært adskilte områder av litteraturen, satt sammen i en roman, som dermed gir en opplevelse av sjokk og skrekk, slik romanen har til hensikt å gjøre. Slik er den en eneste skrekkroman nettopp på grunn av sin sjangerblanding som fungerer som skrekkeffekt i seg selv.

Det surrealistiske

Vi har allerede avklart at *Låt den rätte komma in* per definisjon ikke er en realistisk roman, men at den likevel benytter seg av realistiske virkemidler. Det første sjangermessige

kompleks er altså definisjonen av denne romanen som sosialrealistisk skrekk. Når jeg videre beskriver denne romanen som en låner av surrealistiske grep blir forholdet til det realistiske enda mer problematisk. Det er en grunnleggende motsetning mellom realisme og surrealisme. André Breton beskriver sin avsky mot realismen i *Det første surrealistiske manifest* slik. ”Realismen (...) forekommer meg å stå i motsetning til enhver intellektuell og moralsk storhet. Jeg avskyr den fordi den er skapt av middelmådighet, av hat og platt suffisance.” (Breton 1980: 96-97). Breton vil ta et oppgjør med realismen, som han mener motarbeider kunsten. Realisme og surrealisme er begreper som er beslektet og avhengige av hverandre, som forskjellige måter å beskrive og behandle begrepet ”virkelighet” på i litteraturen. Det handler om virkelighetens nivåer beskrevet gjennom litterært språk. Direkte oversatt fra fransk betyr surrealisme *overvirkelighet*. Altså en form for realisme som ligger et nivå ”over” realismen. Her velger jeg å se på den som en form for virkelighetsforståelse som ikke er fjernet fra virkeligheten, men som altså beveger seg et sted over den. Til tider hentes surrealismen inn av realismen i *Låt den rätte komma in*. Fortellingen er ingen surrealistisk roman, men den er en roman som henter inspirasjon fra et nivå *ovenfor* eller på *utsiden* av den sosialrealismen som preger handlingen og språket i boka.

I likhet med surrealistene, eller kanskje heller inspirert av dem, dyrker skrekklitteraturen, og særlig da den skrekklitteratur som fokuserer på det psykologiske, drømmemotiver og tilstander som befinner seg mellom våkenhet og drøm. Det irrasjonelle og ikke minst det sjokkerende er viktige bestanddeler. Det er ingen grunn til å tro at skrekkforfattere har den samme motivasjonen bak disse bildesammensetningene som surrealistene har, nemlig frigjøring fra den bestående kunstforståelsen og kunstinstitusjonen. Heller ikke Ajvide Lindqvist har utmerket seg som en forfatter med et slikt mål i sikte. Likevel finner vi et frigjøringsprosjekt i denne romanen, et forsøk fra forfatterens side på å frigjøre seg selv og sin egen barndom, ved å føre inn et surrealistisk nivå i handlingen som ellers er basert på sosialrealisme, nostalgi og oppvekstfortelling. Selv om sosialrealismen og surrealismen er to ”nivåer” i romanen, kan de ikke skilles fra hverandre verken i handlingen eller selve språket. Det surrealistiske kommer gjerne inn hånd i hånd med det overnaturlige, men dette er ikke alltid konsekvent. Noen steder er det surrealistiske i handlingen i Oskars eget hode og fantasi.

Breton mente at en vellykket metafor skulle kombinere bilder som ikke naturlig forbindes med hverandre, bilder fra så adskilte områder som mulig for å skape en sjokkerende

effekt. Ajvide Lindqvist gjør på en måte det samme i *Låt den rätte komma in* ved at han bruker et persongalleri og et sett "kulisser" som overhode ikke går overens med den skrekken og vampyrfortellingen vi får servert. Det er ikke først og fremst metaforene i boka som skaper sjokket, men karakterene og situasjonene satt opp mot hverandre. For eksempel er barnemonsteret, som jeg skal komme tilbake til senere, flittig brukt i skrekkfiksjonen generelt, og denne romanen er ikke noe unntak. Sjokk skapes ved overraskelse. Surrealismens innvirkning på horrorren, både når det gjelder litteratur og film, kan ikke undervurderes. Horror bygger på sjokk og irrasjonalitet hos både monster og offer og ikke minst denne tilstanden mellom drøm og våkenhet som ofte fører handlingen fremover. Karakterene i skrekklitteraturen er gjerne usikre på om de har drømt eller faktisk opplevd møtene med monstre, spøkelser, varulver og vampyrer, alle disse figurene som hører natten og marerittet til. Videre har karakterene som regel vanskeligheter med å fortelle omverden om disse demonene, og feier dem heller under dynen som fantasi og drømmeskikkelser. Det irrasjonelle forsterkes av natten, av synet som svekkes av mørket og av søvnen som trenger seg på.

I tillegg til den øvrige beskrivelsen av surrealismen, tilpasset mitt prosjekt, inkluderer jeg under Bretons egen definisjon fra "Det første surrealistiske manifest" som i stor grad la grunnlaget for bevegelsens ideologi.

SURREALISME, subst. m. Ren psykisk automatiske som middel til å utrykke muntlig eller skriftlig eller på hvilken som helst annen måte tankens egentlige virkemåte. Tankens diktat, unndratt enhver fornuftskontroll og enhver estetisk eller moralsk beskjefning.

ENCYKL. Filos. Surrealismen baserer seg på troen på visse, lite påaktede assosiasjonsformers høyere virkelighet, på drømmens absolutte makt og på tankens fordomsfrie spill. Den tenderer mot å nedbryte definitivt alle andre psykiske mekanismer og å erstatte disse i løsningen av livets fundamentale spørsmål. (...) (Breton 1980: 107).

Den første definisjonen beskriver den surrealistiske tilblivelse. Altså hvordan skrive surrealistisk. Uten sensur skal tanken få slippe til i sin reneste form. I horror-sammenheng er det interessant å se på en skrivemåte som tillater seg dette. For å skulle skrive om onde og skremmende tanker og bilder et menneske kan ha inne i seg, må forfatteren unngå å sensurere seg selv for mye. Slik kan frie assosiasjoner og fornuftunndragelse fungere som inspirasjon i skriveprosessen. Når det gjelder drømmen som litterært virkemiddel er den nesten alltid inkludert i skrekkfiksjonen. Vi finner en mellomting mellom drøm og virkelighet, en slags

transelignende tilstand. Ofte, og særlig når det er barn som spiller hovedrollen, er distinksjonen mellom drøm og virkelighet uklart. Det samme gjelder grensen mellom virkelighet og fantasi. Det er ikke nødvendigvis klart når personen i boka er drømmende, fantaserende eller våken. Dette gjelder spesielt i vampyrfiksjon der de menneskelige karakterene kommer i en slags hypnotisk tilstand fremkalt av vampyrens nærvær. I denne tilstanden er de ute av kontroll og oppfører seg gjerne seksuelt provoserende eller aggressivt. De følger menneskets ”dyriske” instinkter, heller enn å undertrykke dem, slik sosiale regler forlanger. Sitatene under er hentet fra Bram Stokers *Dracula*, hvor hovedpersonen Mina beskriver venninnen Lucys begynnende nattevener. “Strangely enough, Lucy did not wake; but she got up twice and dressed herself. Fortunately, each time I awoke in time, and managed to undress her without waking her, and got her back to bed.” (Stoker 1994: 108). Til å begynne virker det sannsynlig at Lucy bare går i søvne, men etter hvert går det opp for Mina at det er noe som trekker Lucy ut mot kirkegården. Hun finner til sist Lucy i en seksuelt utfordrende omfavelse med noe hun verken kan beskrive som menneske eller dyr, som så rømmer inn i natten. ”When I bent over her I could see that she was still asleep. Her lips were parted, and she was breathing – not softly, as usual with her, but in long, heavy gasps, as though striving to get her lungs full at every breath.” (Stoker 1994: 113).

I *Låt den rätte komma in* misbruker Eli aldri denne vampyriske egenskapen overfor Oskar, men det er likevel insinuert at hun har den. ”Eli strök en slinga av kvinnans hår bakom hennes öra. Hon andades stilla nu, och kroppen var alldeles avslappnad. Eli talade med låg röst.” (Lindqvist 2008: 141). Eli misbruker først og fremst folks godtroenhet når hun er sulten, men hun har også evnen til å manipulerer dem inn i en tilstand mellom drøm og virkelighet, som i sitatet ovenfor, der hun får en kvinne til å ligge rolig i fanget hennes før hun dreper henne.

Surrealistene utnytter tilstanden mellom drøm og oppvåkning som de finner beskrevet i den ”uncanny”, den uhyggelige sjangeren, skriver Vidler.

Symbolists, futurists, Dadaists, and of course surrealists and metaphysical artists found in the uncanny a state between dream and awakening particularly susceptible to exploitation. In this way, the uncanny was renewed as an aesthetic category, but now reconceived as the very sign of modernism’s propensity for shock and disturbance (Vidler 1992: 8).

Forholdet mellom den våkne og den drømmende tilstanden er viktig for surrealismens kunstneriske prosjekt, og den er essensiell i all klassisk og psykologiserende horror. Her

møtes grensene for virkelighetsoppfattelser, og her viskes de ut. I drømme er vi åpne, det overnaturlige og surrealistiske er like virkelig som den våkne hverdagen. I skrekklitteratur blir det heller aldri helt tydelig hva det er som er virkelig og hva som er drøm, ettersom fortelleren aldri kan være fullstendig pålitelig. En forteller som beskriver overnaturlige skikkelser og tilstander kan man ikke stole helt og fullt på. Fortelleren kan være fanget av frykt eller selv i en drømmetilstand. For eksempel kan Mina i utdraget fra *Dracula* selv være halvt i søvne når hun ser Lucy i omfavelse med et dyrelignende monster.

Tilstanden mellom drøm og virkelighet blir i *Låt den rätte komma in* mindre eksplisitt enn i *Dracula* fordi Oskar på mange måter fortsatt tenker som et barn. Selv om det tar både tid og krefter, så aksepterer Oskar det faktum at Eli er vampyr, og denne kunnskapen kan han ikke skyve unna når dagen kommer og det irrasjonelle rasjonaliseres. ”-Det var nogonting i henne, något som var... Det Hemska. Allt det där man ska akta sig för. Höga höjder, eld, glas i gräset, ormar. Det där som mamma ansträngde sig så för at skydda honom från.” (Ajvide Lindqvist 2008: 198). Det demrer for Oskar at Eli er annerledes. Han gjenkjenner det som moren har forsøkt å beskytte ham mot. ”Tanken hade kommit för Oskar redan nere i källaren medan han samlade i hop flaskorna og torkade bort blodet på handen med en tygbit från soprummet; att Eli var vampyr.” (Ajvide Lindqvist 2008: 200). Bare kort tid etterpå innser Oskar sannheten om Eli. Han forsøker ikke å rasjonalisere bort Elis vampyriske sider, men finner heller at brikkene faller på plass når han innser det umulige.

Det forklarade en massa saker. Att hon aldrig visade sig på dagen. Att hon kunde *se i mörkret*, vilket han fått klart för sig att hon kunde. Plus en massa andra saker: sättet hon pratade, kuben, hennes vighet, saker som visserligen kunde ha en naturlig förklaring... men så var det ju hur hon slickat upp hans blod från golvet, och det som verkligen fick det att frysa till inne i honom när han tänkte på det; ”*Får jag komma in? Säg at jag får komma in.*” (Ajvide Lindqvist 2008: 200).

I sitatet over ser vi også Oskars forståelse av virkeligheten vevd inn. Det *kan* finnes andre og mer naturlige forklaringer på at Eli oppfører seg merkelig, men den mest ”sannsynlige” er likevel at hun er vampyr. Oskar drar en rasjonell slutning om noe overnaturlig. Den mest realistiske forklaringen er at hans nye venninne faktisk er vampyr.

For å gjøre sammenkoblingen mellom surrealisme og *Låt den rätte komma in* mer konkret skal jeg videre forsøke å etablere noen begreper eller begrepspar som kan virke oppklarende. Det overnaturlige eller urealistiske i romanen er beskrevet så realistisk at det

tipper over i noe vi nærmest kan kalle ”underrealistisk”, det jeg vil karakterisere som *det ekstremt hverdagslige*. Et eksempel på dette finner vi i utdraget nedenfor.

Det var tyst i lägenheten. Ingenting hände. Betongväggarna slöt sig kring honom. Han satt på sin säng med händerna på knäna, magen tung av sötsaker. Som skulle någonting hända. Nu. Han höll andan, lyssnade. En klibbig skräck smög sig över honom. Något närmade sig. En färglös gas sipprade ur väggarna, hotade att anta en form, sluka honom. Han satt still, höll andan och lyssnade. Väntade. Ögonblicket passerade. Oskar började andas igjen (Ajvide Lindqvist 2008: 23).

Det er egentlig ingenting fysisk som skjer i dette utdraget, bare Oskar som sitter og venter på at noe skal skje. Man kan se denne ventingen og skrekken som følger den som et frampek til det som skal hende, nemlig vampyrens inntreden i fortellingen. Likevel er skrekken over at ingenting hender det som oppleves som mest ubehagelig. Ingenting forandrer seg, hver dag er lik den forrige, og Oskar kan ikke kjempe seg ut av den hverdagen som han fanget ham inn.

Oskar var på väg hem från skolan; så tung i huvudet. Mådde alltid sämre när han lyckats undkomma bestraffningen på *det* sättet; genom att göra sig till gris, eller något annat. Sämre än om han blivit bestraffad. Han visste att det var så, ändå kunde han inte förmå sig till att ta straffet när det nalkades. Hellre sänka sig till vad som helst. Ingen stolthet (Ajvide Lindqvist 2008: 17).

For Oskar er det selve hverdagen som er fienden i livet. Han er ikke redd for forandring, ikke engang til det verre, men redselen stopper han fra å slå tilbake eller i verste fall selv få juling. Han venter på at noe skal skje, at noen utenfra skal komme og hjelpe ham, og hans bønner blir besvart av Eli.

Det er naturligvis en motsetning at noe skulle være *ekstremt* hverdagslig. Det hverdagslige er som regel preget av pregløshet. Det er det som hender hver dag, men som vi ikke legger merke til eller ikke tillegger noen videre betydning. Det ekstremt hverdagslige, eller det jeg kaller *undervirkelighet*, vil igjen stå i motsetning til en *overvirkelighet*, eller *surrealisme*. En grunn til at vi kan kalle *Låt den rätte komma in* ”realistisk” gjelder det språket vi finner i de mange replikkene i boka, som alltid er tilpasset den som prater og som er et krav til realistisk litteratur. Det blir stående i kontrast til det overnaturlige som hender, for eksempel når Oskar resonnerer seg frem til at Eli er vampyr. En viktig kontrast mellom realisme og surrealisme er altså språket som snakkes versus tingene som skjer. Dette er kanskje den viktigste begrunnelsen for uttrykket ”sosialsurrealisme”, som dette kapittelet har fått som tittel. Språket er konkret, naturlig og sannsynlig betinget. Det som skjer er unaturlig

og usannsynlig. Disse menneskene har ikke egentlig noe språk for å beskrive dette, men forsøker å rasjonalisere det som har skjedd ved hjelp av blant annet media.

Begrepene som benyttes her står i motsetningspar, og som i tillegg til å være klare motsetninger likevel vil gli over i hverandre i teksten og gi effekten av en realistisk skrekkroman. *Låt den rätte komma in* er drevet av disse motsetningene og foreningene av dem, i en tekst der det virkelige og det uvirkelige ikke er klare instanser. Det virkelige eller realistiske kan virke mer uvirkelig enn det urealistiske eller overnaturlige.

”Overvirkelighet” vs. ”undervirkelighet”

”Undervirkeligheten” karakteriseres altså som en ekstrem hverdagslighet. Det ubetydelige som hender hver dag, det som ikke synes viktig ved første øyekast, men som synliggjøres i denne romanen. Et eksempel er Oskars lek, der han bruker en kjøkkenkniv til å stikke en tenkt klassekamerat i form av en trestamme. Det kan se ut som vanlig barnelek på avstand, men Oskar tar ut sin aggresjon og bruker sin fantasi til å overleve hverdagen på skolen.

Vi kommer bakom det hverdagslige, det normale, der ingenting er som det virker. En vanlig skolehverdag er ikke en vanlig skolehverdag, en far og en datter er ikke en far og en datter, og et ”vanlig” mord er ikke så vanlig som det synes. Samfunnet rundt karakterene i boka ”normaliserer” og hverdagsliggjør. Avisartikler forteller sjokknyheter om at et mord er skjedd i nærområdet. Nyheten blir normalisert gjennom artiklene, som er lik alle andre artikler om mord som Oskar sparer på i sin utklippsbok. Verdensbildet må ikke rokkes ved. Dette er en viktig faktor som skiller denne romanen fra mye skreklitteratur. Det er ikke her slik at det stabile verdensbildet bryter sammen ved møte med monsteret, som så skal bekjempes av kollektivet for å gjenopprette orden i samfunnet. Bare noen få personer i boka får lære at det virkelig finnes vampyrer. Resten av ”verden” tror at mordene og forsvinningen har en naturlig forklaring. Og det som ikke kan forklares, det blir snudd ryggen til:

Han tittade ut genom fönstret, försökte hitta en rimlig förklaring. Ute på gården vajade skolans flagga på halv stång. Två psykologer hade varit närvarande vid samtalen med pojkarna från badhuset eftersom flera av dem visade oroväckande tecken på att tala alt för lättvindigt om det som inträffat, som om det var en film, något som inte hänt i verkligheten. Och det var ju vad man helst ville tro (Ajvide Lindqvist 2008: 414).

Utdraget er fra politietterforsker Gunnar Holmbergs perspektiv, der han forsøker å få klarhet i Oskars forsvinning. Det eneste vitnene er enige om er at ”Oskar Eriksson hade blivit hämtad av en ängel” (Ajvide Lindqvist 2008: 413).

Undervirkelighet vs. overvirkelighet kan med andre ord også beskrives som *hverdagslighet vs. surrealisme*. Jeg bruker begrepet surrealisme først og fremst for å forklare den dimensjonen som ligger over det hverdagslige i teksten. Vi kan kanskje si at vi finner tre lag i teksten, det undervirkelige eller det ekstremt hverdagslige, det realistiske eller sosialrealistiske, og det overvirkelige eller surrealistiske. Disse lagene er naturligvis ikke helt adskilt, de glir over i hverandre og dukker ned i hverandre. Surrealismebegrepet står i motsetning til begrepet om sosialrealisme. I kapittel 3 forsøkte jeg å gjøre rede for sjangerblandingen *Låt den rätte komma in* benytter seg av, og denne vil jeg ta et skritt videre ved å gjøre rede for motsetningsparet *sosialrealisme vs. Surrealisme*. Jeg mener at disse motsetningene altså både virker mot hverandre og samtidig forenes og virker sammen i teksten. Foreningen av disse begrepene får navnet *sosialsurrealisme*, som innebærer en slags fusjon av sosialrealisme og surrealisme, og kan egentlig definere hele romanens form. En realistisk fremstilling av en fantastisk fortelling.

Jeg har i dette kapitlet forsøkt å vise av det finnes en kobling mellom *Låt den rätte komma in*, surrealistisk tenkning og Sjklovskijs ”underliggjøring”. Ifølge Freud og Vidler er selve fremmedgjøringen av det kjente og kjære det som gjør noe skummelt. Huset, helt vanlige gjenstander og ting, blir oppfattet som uhyggelig i den rette atmosfæren. Det uhyggelige er det kjente og normale som plutselig oppfattes som ukjent og overnaturlig. Denne fremmedgjøringen av ting kan settes i sammenheng med surrealismen, dennes prosjekt å se på ting som fremmede, sette ting i uvante sammenstillinger og skape en annen måte å se tingene på. Sjklovskij fremhever et språk som virker ”fremmedgjørende”, eller annerledes, som å se en ting for første gang. Dette virker ikke i hans eksempler uhyggelig, men fremhever det hverdagslige. Surrealistene kritiserer hverdagslivet og det samme gjør eksemplene som Sjklovskij trekker frem. Tidligere i undersøkelsen har vi sett på hvordan *Låt den rätte komma in* kan oppfattes som samfunnskritisk, sosialkritisk og kulturkritisk. Kritikken av hverdagslivet føyer seg inn i rekken av kritiske tilnærminer til virkeligheten som denne romanen inneholder. Hverdagslivet er et resultat av samfunnsoppbyggingen, de sosiale normene som gjelder i samfunnet, og hele kulturens innvirkning på et menneskes liv. Slik sett

kan kritikken av hverdagslivet oppfattes som både samfunnskritisk, sosialkritisk og kulturkritisk, ført ned på det menneskelige og individuelle plan.

6. Melankoli og monster

”Horrific creatures seems to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting.” Slik beskriver Noël Carroll monsteret i avsnittet “The Definition of Horror” i *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart* fra 1990 (Carroll 1990: 21). Skrekkfortellingens monster er en skikkelse som vekker vemmelse og kvalme hos personen som kommer i kontakt med dem. ”The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but- and this is of outmost significance- also disgusting.” (Carroll 1990: 22). Her skiller den klassiske vampyrskikkelsen seg fra de fleste andre horror-monstre, fordi de i utgangspunktet er menneskelignende. Men den klassiske vampyren, for eksempel grev Dracula i Bram Stokers roman, er både beskrevet som et motbydelig monster og en tiltrekkende ung mann, fordi han kan skifte form og figur for å lokke ofre, da spesielt unge kvinner til seg. Den moderne vampyren blir ofte beskrevet som overnaturlig vakker, men også denne skjønnheten bærer en slags monstrøsitet i seg. Vampyren er et monster med flere ansikter, den bruker sitt menneskelige ytre til å blande seg med, og lokke til seg bytte. *Låt den rätte komma ins* Eli befinner seg et sted imellom det Anna Höglund beskriver som ”monstervampyr” og ”humanvampyr” (Höglund 2009), fordi selv om hun i Oskars øyne både er vakker og tiltrekkende, passer hun også inn i Carrolls definisjon av monsteret som noe kvalmende, noe skittent og smittebærende. Utdraget under er fra Oskar og Elis andre møte på lekeplassen i blokkas bakgård.

Men lukten var värre än bara gammal svett. Det var mer som lukten när man tar bort bandaget från ett sår som blivit infekterat. Och hennes hår... När han vågade sig att titta noggrannare på henne, upptagen som hon var av kuben, såg han att hennes hår var alldeles geggigit och låg på huvudet i tovor och klumpar. Som om hon haft lim eller... lera i det. Medan han studerade flickan råkade han dra in luft genom näsan, och en kräkimpuls kittlade till i halsen. Han reste sig, gick bort till gungorna och satte sig. Gick inte att vara i närheten av henne (Ajvide Lindqvist 2008: 53).

Også ”smitten” beskrives, her av Virginia som har blitt overfalt av Eli noen dager tidligere, og er i ferd med å oppdage forandringene i egen kropp.

Smittan. Hon såg den naturligtvis inte, men plötsligt fick hon en alt omfattande förnimmelse av vad den var. Det var som att gravid få se ett ultraljud av sin egen mage, där man på skärmen såg hur magenuppfylldes; inte av et barn utan av en stor, slingrande orm. Att det var detta man bar på (Ajvide Lindqvist 2008: 264).

Eli beskrives i det første utdraget som skitten og ekkel, slik Carroll hevder at monsteret oppfattes i skrekkfortellingen: "Since horrific creatures are physically repulsive, they often provoke nausea in the characters who discovers them." (Carroll 1990: 22). Men selv om Eli er ekkel oppfattes hun ikke som, eller opptrer truende. Det er smittan som er monsteret, "ormen" i Virginias mage. Selv om Eli absolutt har en truende og monstrøs side, er hun selvrefleksiv i forhold til sin egen kropp og sin egen monstrøsitet, en selvrefleksivitet som gjør henne ikke bare til monster, men også til en melankoliker. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapittelet, men først vil jeg se nærmere på *Låt den rätte komma ins* "monsterkandidater" og deres motiver.

Monsteret

Hvem er egentlig monsteret i denne romanen? Det åpenbare førstevalget er vampyren Eli. Hun er en klassisk litterær monsterskikkelse, og i handlingen står hun bak en rekke mord på tilsynelatende uskyldige mennesker, ikke minst barn. Det at Eli selv har form som et barn er bare med på å forsterke hennes monsterrolle. Barnemonsteret er klassisk innen både skrekkliteratur- og film, og vi finner også mange eksempler på barnevampyrer i moderne vampyrfortellinger.

Vampyren skiller seg altså fra de fleste andre monstre. Carroll hevder at horror sår tvil om kategoriens betingelse, for eksempel natur versus kultur, liv versus død (Carroll 1990). Dette fremheves hos Ajvide Lindqvist flere steder i forfatterskapet, ved at han lar de døde gjenoppstå, og overnaturlige skapninger får stor plass i handlingen. Knut Ove Eliassen skriver i avsnittet "Det monstrøse" i essayet "Formens kollaps – Et bidrag til horrorrens estetikk" (Eliassen 1994) om Carrolls monstertenkning. "Det er tanken på et monster som ser slik eller slik ut, som skremmer oss. Ikke nødvendigvis tanken på at et slikt monster faktisk skulle finnes, men selve tanken på dets *monstrøsitet*." (Eliassen 1994: 144). Det er det monstrøse som konsept som virker på oss. Han hevder videre at det ikke er det skremmende men det skrekkelige som kjennetegner sjangeren, eller det som på engelsk skilles av begrepene "terror" og "horror" der det siste blir synonymt med "det skrekkelige". Monsterets

skrekkelighet består i at det representerer et brudd på ”etiske sosiale konvensjoner” (Eliassen 1994: 144-145). Det er obscønt og burde ifølge alle lover og logikk ikke eksistere. ”Ved å bryte med det som anses som normen, utfordrer de også den sosiale *orden*.” (Eliassen 1994: 145). Altså overskrider monsteret naturens lover, den overskrider våre grenser for viten om verden, og den utfordrer våre sosiale normer. ”Skrekken oppstår når erkjennelsens kategorier kollapser” (Eliassen 1994: 145). Slik uttrykker Eliassen Carrolls ”monstertese”. De kategoriene vi er vant til å tenke i har ikke rom for monstre og overnaturlige skikkelser.

Vi kan si at vampyren Eli har drifter og behov som ikke anses som normale, og derfor vil de aldri kunne bli akseptert av samfunnet. Ikke ulikt den pedofile Håkans drifter, som gjør at ikke heller han kan ta del i det sosiale miljøet. De er begge to ”usynlige” monstre. Forskjellen er at Håkan er menneskelig, han har skyldfølelse og samvittighet, der Eli er et rovdyr. Likevel er det Eli som fremstår som mest sympatisk, selv om de begge har behov som går ut på å skade uskyldige mennesker, og Håkan er i stand til å kontrollere sine. Det er det tvetydige, det diffuse som vekker skrekken i oss, og Ajvide Lindqvist har lyktes i å skape flere monsterkandidater som karakteriseres av sin tvetydighet. De gjør ondt, men de vil ikke være onde. I følge Eliassen er det nettopp det diffuse, det at vi ikke riktig forstår hva de er, som gjør at vi frykter monstrene (Eliassen 1994: 147). Her skilles *Låt den rätte komma in* seg likevel fra Carroll og Eliassens monstertenkning, og beveger seg mot en mer psykologiserende tolkning. Ajvide Lindqvists monstre er først og fremst konstruert slik at vi skal identifisere oss med dem. Deres lengsler og mangel på selvkontroll gjør dem menneskelige.

Eliassen peker på en viktig mangel i Carrolls horror-teori, der han unngår helt det ubevisste (Eliassen 1994: 149). For Freud handler skrekken om noe kjent og fortrolig som snur seg mot oss og blir ukjent og truende, slik vi har sett i avsnittet om ”das Unheimliche” i kapittel 4. For Carroll er skrekk noe vi opplever i møte med det ukjente. Vi frykter det vi ikke forstår. I utgangspunktet blir disse posisjonene motsetninger. I *Låt den rätte komma in* kan vi møte begge disse posisjonene. Oskar frykter ikke det ukjente fordi det er det kjente og hjemlige som for han er truende i utgangspunktet. Resten av samfunnet rundt ham frykter umiddelbart det ukjente, det de ikke forstår. Jeg mener at Ajvide Lindqvist skriver ”uhyggelig” i Freuds definisjon. Samtidig benytter han moderne horror-elementer for å skremme oss på flere plan. Eliassen kritiserer Freud for å være interessert i psykoanalysen, ikke i horrorren, derfor egner ikke essayet ”das Unheimliche” seg alene som redskap for å

tolke skrekk. Freud snakker lite om monstrologien, og er heller ikke opptatt av hvorfor vi finner det skrekkelige så tiltrekkende (Eliassen 1994: 154).

Freud er heller ikke eksplisitt oppatt av de samfunnskritiske eller kulturkritiske elementene vi finner i skreklitteraturen. Det er derimot Eliassen når han forsøker i avsnittet ”Det urene” i samme essay å beskrive det han mener er horrorrens samfunnsmessige og kulturelle verdi.

Min tese er at horrorfenomenet nettopp er en artikulasjon av det urene, av det som faller mellom kategoriene, eller det som krysser dem. Slik sett kan horrorgenrens monstrologi leses som en katalog over de forskjellige tabugrensene som utgjør vår kulturs uuttalte trafikkregler. Horror kan i denne optikken ses som en samlebetegnelse på den estetiske formidlingen av en rekke forskjelligartede kulturelle fenomener som har det til felles at de vekker angst ved på ulike vis å destabilisere selve fundamentet for vår verdensanskuelse.” (Eliassen 1994: 155).

Eliassen hevder altså, ikke ulikt det Höglund sier om vampyrlitteraturen, at horror-litteratur er egnet til å peke på svakheter i vår kultur. ”I den forstand er horrorfenomenet en måte hvorved man eksplisitt får anskueliggjort hvilke prinsipper, oppdelinger og tabuer som ligger til grunn for og ordner de verdssystemer som – om man kan si det slik – gjør hverdagen til *hver-dagen*.” (Eliassen 1994: 155). Det er store ord Eliassen benytter om en sjanger som ikke vanligvis blir omtalt som samfunnsnyttig, kanskje bortsett fra sin potensielle katarsis-effekt, det å få utløp for både det voldsomme og det angstfylte gjennom kunsten. Eliassen utdyper det han finner som horrorrens verdi i utdraget som følger, og dette er inkludert fordi det belyser først og fremst *Låt den rätte komma ins* tematisering av hverdagen og virkeligheten, og stemmer overens med oppfatningen i denne undersøkelsen om at horror kan ha, og ofte har, et budskap utover det å skremme leserne sine.

Horror kan slik sies å ha en kritisk funksjon ved at den gjør det som er selvfølgelig – og intet er mer selvfølgelig enn det hverdagslige – til noe som er utsatt, prekært og eventuelt ønskverdig. Horror peker på eksistensen av det man kunne kalle for de ”herskende kulturelle formers uuttalte og usynlige forutsetninger” og dermed også for det som har blitt tvunget til taushet, gjort usynlig og fortrent. Ved å åpne opp for en annen, fremmed og truende verden – en verden som til daglig er utdrevet og fordrevet som ”uren” – og kontrastere denne med vår kjente og ”hjemlige” verden, iverksetter horrorfenomenet en relativisering som setter spørsmålsteget ved den siste. Ved å la det ”uvirkelige” utfordre det ”virkelige”, bedriver genren(e) faktisk en kritikk av hverdagslivet – kritikk da forstått i to betydninger av ordet: dels som en verdinedskrivning, dels som en differensiering. Sett i lys av dette er det rimelig å påstå at horrorgenren setter virkeligheten under debatt ved at den *de facto* problematiserer vår ”virkelige” verden. Den stiller eksplisitte spørsmål ved hva som er virkelig. Den iscenesetter og drøfter forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige, og ledsages i et

slikt perspektiv av en rekke problemstillinger av sentral filosofisk karakter (Eliassen 1994: 155).

Man kan kanskje si at Eliassen oppgraderer eller overvurderer en type litteratur som gjerne er forbundet med lavkultur og populærfiksjon, ved å hevde at den tar opp i seg ”problemstillinger av sentral filosofisk karakter” (Eliassen 1994: 155). Men Eliassen får støtte av Höglund og hennes påvisning av kulturkritikk som en viktig bestanddel i vampyrlitteraturen gjennom tidene. Ikke bare hevder Eliassen at horror-litteratur utfordrer de herskende kulturelle former, den kan fungere som kritikk av hverdagslivet. Denne påstanden går overens med *Låt den rätte komma ins* kanskje hovedmotiv, nemlig at hverdagslivet, som oppfattes som ganske uviktig for noen, kan være et helvete for andre. Det er nettopp hverdagslivet som er Oskars verste fiende i fortellingen. Alle disse umulige situasjoner han befinner seg i; mobbing i skolen, den alkoholiserede faren, ensomheten, den innestengte aggresjonen. Situasjoner som han ikke er i stand til å ta seg ut av, fordi de rett og slett er livet hans. Han vet ikke om noe annet liv, han oppfatter ikke situasjonene som prekære i det hele tatt, de er hverdagslivet. Og han trenger Eli, vampyren, det ”kognitivt diffuse monsteret”, for å se seg selv og sin situasjon. Det nettopp det Ajvide Lindqvist gjør, som Eliassen hevder i utdraget overfor. Han kontrasterer hverdagen med en truende og fremmed verden, her representert ved Eli, med hverdagslivet. Med forstadslivet, det kjente og det kjære, det ”heimliche” vs. det ”unheimliche”. Ved å sette virkelighetsforståelser opp imot hverandre blir grensen mellom det virkelige og det uvirkelige, det realistiske og det drømmeaktige, ikke bare mindre tydelig, det blir også samtidig tydeliggjort. Grensen mellom det virkelige og det uvirkelige blir synlig. Og ved å se på det som ikke er virkelig, sette lys op det overnaturlige, blir kontrasten til hverdagen såpass stor at også denne blir synliggjort.

Som tidligere vist inngår Eli i Höglunds definisjon på ”humanvampyren”. Det vil si at hun opptrer mer menneskelig enn de klassiske rovvampyrene, at hun kjemper med sitt eget selvbilde og samvittighet. Men Eli har flere sider enn de hun viser Oskar. For eksempel dreper hun Oskars mobbere i slutten av romanen, ikke fordi hun er sulten eller av en annen slags nødvendighet, men i raseri og for å hevne Oskar. Her opptrer Eli som et ekte monster. Likevel får vi som lesere ikke ta del i denne scenen, den er bare insinuert i ettertid. ”Blod hade färdats i såna banor, lämnat spår på såna platser (tak, bjälkar) att det omedelbara intrycket blev att de gjorts av något som... flög.” (Ajvide Lindqvist 2008: 414). Det er politimannen Gunnar Holmberg som undersøker mordene, og som ikke kommer av flekken, selv med flere vitner til

hendelsen: ”Ängel... vingar... huvudet sprack... stiletten... försökte dränka Oskar... Oskar alldeles blå... sånne här tänder som lejon... hämtade Oskar...” (Ajvide Lindqvist 2008: 414).

Eli viser empati med Oskar, men den lykkelige slutten der Eli og Oskar rømmer sammen gir likevel en bismak av mistanke. Er Oskar i ferd med å bli Elis nye Håkan? Vi kan se Eli som både manipulerende og narsissistisk. Hun utnytter Håkan med et uoppfylt løfte om seksuell gjenytelse. Håkan er forelsket i henne og er villig til å ofre alt for å få bli hos henne, til og med andre menneskers liv. På samme måte er Oskar forelsket i Eli, og ofrer sitt gamle liv for å følge henne. Hun bruker menneskers kjærlighet for å bevare sitt eget liv og utnytter ”utskudd” og personer med usikre seksualiteter. Denne måten å tolke Eli på er en mulighet, selv om romanen selv trekker i retning av at Eli og Oskar elsker hverandre, og respekterer hverandre. Håkan derimot er et utskudd av den sorten som ikke kan aksepteres sosialt, han må ryddes av veien, for at kjærligheten skal seire.

”Naturen spydde ut sin avsky mot hans överträdelse; att ens för ett ögonblick vistas i dagsljus.” (Ajvide Lindqvist 2008: 349). I dette sitatet har Eli, blitt tvunget ut i dagen, i kamp mot Håkan som også har blitt smittet av vampyrismen. Monstrets eksistens er en krenkelse av naturens lover, hevder Carroll (Carroll 1990: 22). Vampyren er et monster, eller blir forvandlet til et monster når dens behov ikke blir tilfredsstilt, og dens begrensninger ikke blir tatt hensyn til.

I tillegg til det ”klassiske” monsteret som Eli representerer, finner vi ”sosiale” monstre. Barna spiller en viktig rolle her også, de mobber hverandre og gjør hverdagen uutholdelig for hverandre (og først og fremst Oskar). Selv om Oskar er helten (eller anti-helten) i denne fortellingen, er han også preget av en mørkere side. En side som skriker etter hevn på klassekameratene, og der det finnes rom for fantaseringer om bestialske drap. Oskar er en slags dobbel til Eli. Der Oskar drømmer om hevn, fantaserer om ondskap, men likevel forholder seg passiv, er Eli sterk og aktiv. I utdraget nedenfor sitter Oskar med sin utklippsbok, der han samler på fortellinger om mord og bestialitet fra virkeligheten.

Han bläddrade vidare. Nästa klipp var från Aftonbladet och handlade om en svensk styckmördare. Halvtaskigt passfoto. Såg ut som vilken människa som helst. Ändå hade han mördat två homosexuella prostituerade i sin egen bastu, styckat dem med en eldriven motorsåg och grävt ner dem bakom bastun. Oskar tog den sista tuggan av Dajmen och betraktade närgånget mannens ansikte. Vem som helst. *Kunde vara jag om tjugo år* (Ajvide Lindqvist 2008: 20).

Det er tydelig at Oskar ”samler opp” sin aggressivitet, og han nærer fantasier om å drepe klassekameratene sine. Han til og med identifiserer seg med morderen i avsnittet ovenfor. Først og fremst fordi fotoet av morderen ser ut som, og kan være hvem som helst, men også fordi Oskars hevntanker og indre mørke vokser for hver dag han lever i Blackeberg. Han vet at hvis han ikke kommer seg vekk, vil han kanskje gjøre alvor av fantasiene sine, og det både trøster og skremmer ham på samme tid.

Et annet ”sosialt” monster er Håkan Bengtsson, Elis pedofile følgesvenn og ”farsfigur”. Han er en sosial outsider, en person som delvis har trukket seg frivillig tilbake fra samfunnet, og delvis er på flukt fra det. Selv om Håkan dreper en uskyldig gutt, og begår flere drapsforsøk, er beskrivelsene av ham preget av et menneskelig og nyansert syn. Håkan er en tragisk skikkelse som aldri kan få det han vil ha, fordi han vet at det han vil ha ikke er moralsk riktig, og hans egen samvittighet stopper ham fra å gjennomføre det. Ikke ulikt beskrivelsene av humanvampyren, som begjærer blodet, men vet at det er galt å ta menneskeliv og derfor lider. Håkan er slik på mange måter en dobbel til Eli, der de begge er ”impotente” i forhold til det de begjærer. Maktforholdet mellom Håkan og Eli er ikke entydig. I utdraget nedenfor forhandles det mellom de to, der begge vil ha noe av den andre.

”Är du... hungrig?”

”Ja.”

”Jag gör det. Men jag vill ha nåt i gengäld:”

”Säg.”

”En natt. Jag vill ha en natt.”

”ja.”

”Får jag det?”

”Ja.”

”Ligga hos dig? Röra vid dig?”

”Ja.”

”Får jag...”

”Nej. Inget mer. Men det. Ja.”

”Då gör jag det. Ikväll.” (Ajvide Lindqvist 2008: 100).

Vi kan oppfatte Håkan som en overgriper og en utpresser her, selv om det er Eli som styrer forhandlingen. Det Håkan vil ha kan han ikke få av noen andre enn Eli, men det Eli trenger kan hun skaffe seg selv. Likevel er hun villig til å gå langt for å unngå å drepe, og utnytter i stedet Håkans svakheter. Vi kan si at de to lever i et forhold av gjensidig utnyttelse, der Håkan er dømt til å bli den største taperen.

Oskars pappa er en tredje monsterkarakter. Han har rollen som en ”Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, eller ”varulven” som Oskar selv kaller ham: ”Oskar låg i sin seng och väntade på Varulven. Det kokade i hans bröst; av ilska, förtvivlan.” (Ajvide Lindqvist 2008: 226). Han er en person som holder et monster inne i seg, et monster som slipper ut når han mister kontrollen i forhold til alkohol. ”Han slogs aldri, nej. Men det som i de stunderna hände med hans ögon var det absolut otäckaste Oskar visste. Då fanns inte ett spår kvar av pappa. Bara ett monster som på något sätt krupit in i hans kropp och tagit kommando över den. (...) Att han faktisk rymde en *helt annan* varelse i sin kropp. Som månen lockade fram vargen i varulven, lockade spriten fram denna varelse i pappa.” (Ajvide Lindqvist 2008: 226-227). Oskar er redd, og han er sint. Faren er ikke et monster som er udefinerbar eller overskrider Oskars viten om verden. Men har gjennomgår en forvandling når han drikker, som gjør at Oskar oppfatter ham som både ekkel og skremmende. ”Om en timme eller så skulle han vara ensam med Monstret.” (Ajvide Lindqvist 2008: 227). For Oskar er ”pappa” fullstendig uforutsigbar, samtidig som han vet hva som kommer når alkoholen kommer på bordet. I mens Oskar ligger på soverommet og venter på ”monsteret” leser han lappene som Eli har gitt ham, og stiller seg selv spørsmålet: ”Vilket monster väljer du?” (Ajvide Lindqvist 2008: 227). Et spørsmål som ganske enkelt oppsummerer Oskars alternativer og viser til Oskars endelige valg ved bokas slutt.

Ut ifra denne undersøkelsens motiver finner vi et annet monster i boka, et altomsluttende monster som holder alle romanens karakterer i sitt grep, nemlig selve samfunnet romanen utspiller seg i. Når vi ser på hvem eller hva det er som gjør mest skade på karakterene i boka, er kanskje samfunnet den kandidaten som oppfyller monsterrollen best. Som tidligere nevnt er den klassiske skrekkfiksjonen gjerne bygget opp omkring en kollektiv kamp for å redde samfunnet fra en trussel utenifra. Slik begynner også *Låt den rätte komma in*, ved at fremmede flytter inn i nabolaget. Og de fremmede er en vampyr og en pedofil. Skikkelser som representerer to forskjellige nivåer av frykt i det moderne samfunn, barnas fantasiverden der fantastiske skikkelser som vampyrer oppfattes som en faktisk trussel, og de voksnes angst for den som kan skade barna deres. På mange måter er de to sider av samme sak, og Ajvide Lindqvist helgarderer seg med en vampyr og en pedofil morder. De er fremmede og onde, men ser ut som vanlige folk. De infiltrerer det normale, i samfunnet, og er derfor umulig å oppdage før det er for seint. De er en snikende trussel det er umulig å verge seg mot. Oskar befinner seg mellom barn og voksen og er derfor i stand til å oppfatte begge truslene, samtidig som han ikke er helt i stand til å ta dem inn over seg. Når Oskar stiller seg

spørsmålet om hvilket monster han bør velge, har han allerede innsett hvem det er som er ”Monsteret”.

Vi finner mange eksempler på samfunnets monstrøsitet og hvordan denne virker i romanen. Maktsystemet består av politiet, som virker som de ikke har peiling, media, som kun er opptatt av sensasjon og skremselspropaganda, et skolesystem som overser barnas problemer og hverdag, en folkemobb som bygger sine fakta på medias sensasjonelle nyheter og egne fordommer. Vi møter de som er på bunnen av samfunnet, en gjeng alkoholisererte menn, som er de eneste som ser igjennom og faktisk oppfatter noe av det som er i ferd med å skje. Det er denne gjengen som oppdager at det er noe rart med Håkan, som oppdager Eli og hennes natur, men som fordi de er i den posisjonen de er i samfunnet, ikke vil bli trodd av verken politiet eller media, og som ikke heller ser verdien av å bli det. Det kan virke som det er dette systemet romanen er ute etter å kritisere, og vise frem i all sin utilstrekkelighet, og derfor er ikke *Låt den rette komma in* en roman om et kollektivs kamp for å bevare samfunnet slik det er og beskytte det mot en utenforliggende trussel, men heller en roman om individenes kamp for å overleve i et samfunn som ikke aksepterer eller inkluderer det. I *Låt den rätte komma in* er det individet som vinner over kollektivet, ved hjelp av monsteret.

Barnemonsteret

Barnemonsteret er en gjenganger i horror-fiksjonen. Spesielt i filmens verden finner vi mange eksempler på dette; *The Omen*, *The Exorcist*, *Poltergeist*, *Children of the Corn*, *The Ring*, *The Grudge* osv. Filmatiseringen av *Låt den rätte komma in* føyer seg på sett og vis inn i denne rekken av skrekkfilm der barn spiller monsterrollen. Å gi barnet denne rollen er et virkemiddel for å skape uhygge fordi vi vanligvis tenker på barnet som rent og uskyldig. På sett og vis det motsatte av Carrolls motbydelige monster, men likevel i tråd med hans tanke om at monsteret er tvetydig og udefinerbart. Gjennom hele Ajvide Lindqvists forfatterskap spiller barnet en viktig rolle i konkurransen om å være monster. I *Låt den rätte komma in* er barnet på samme tid monster og offer. Det er trusselen om ondskap, og det er håpet i uskyldig kjærlighet. Selv om Eli er udødelig og allerede har levd mer enn en mannsalder når vi møter henne, er verken kroppen eller tankene hennes mer utviklet enn hos en vanlig 12-åring. Heller virker hun langt mer fysisk og mentalt uskyldsren enn vanlige barn i den alderen.

Barnet er et symbol på uskyld og sårbarhet, og er i virkeligheten ikke en fysisk trussel for et voksent menneske. Når barnet blir til monster, når det dreper, da innser vi at alt kan skje, og det finnes det ingen grenser for ondskapen. I virkeligheten er ikke barnet alltid uskyldig og sårbart. Barn er gjerne trassige, har voldsomme raseriutbrudd og kan vekke sterke følelser av sinne i de voksne.

Ajvide Lindqvist er opptatt av disse mørke sidene ved barnet. Tydeligst kommer dette frem i *Låt den rätte komma in*, der barna viser seg å ha ondskapsfulle og hevngjerrige sider. Eli er ikke på langt nær det ondeste barnet i fortellingen. Ondskap er kanskje ikke det riktige ordet å bruke, fordi det ”onde” som skjer er nyansert og til tider motivert. Barn mobber fordi de selv blir mobbet, på grunn av alvorlige familie- og identifikasjonsproblemer. Oskar har grusomme hevntanker fordi han daglig er offer for vold begått av andre barn. I Ajvide Lindqvists andre roman *Handteringen av odöda* får ambivalensen i forhold til eget barn et skrekkelig eksempel. Kort fortalt handler boken om at flere tusen nylig avdøde i Stockholm våkner til liv igjen, og vender hjem til sine familier som fraværende skygger av sine tidligere personligheter. De ”udøde” er i forskjellige grader av forråtnelse, og den kanskje mest gripende og forferdelige fortellingen i fortellingen, er en mors og en bestefars kamp for å gjemme unna et to år gammelt barn, en udød, for myndighetene som er i ferd med å hente ”zombiene” inn. For det første er barnets fysiske fremtoning forandret, huden er hard og nesten svart etter uker i jorden, og kroppen stinker, selv etter morens innstendige bad og innsmeringer. Morens instinkter vinner over barnets motbydelige fysiske tilstand. Snart viser det seg også at barnet ikke lenger er seg selv med sine gode og dårlige sider, men bare de instinktive egoistiske og rasende sidene av personligheten er igjen. De sidene som eksisterte der før gutten døde, men som ble nyansert av hans sårbarhet og tiltrekkende ytre (Ajvide Lindqvist 2005: 228-236).

I Ajvide Lindqvists tredje roman *Människohamn* finner vi også beskrivelser av foreldrenes ambivalens i forhold til egne barn. Her er hovedfortellingen om forsvinningen av et lite barn og farens forsøk på å finne henne tilbake. Den scenen som virker mest skremmende i denne sammenhengen, er ikke når faren skjønner at datteren hjem søker huset hans, men når det plutselig går opp for ham hvordan datteren hans egentlig var, og hvilke følelser han egentlig hadde for henne. For selv om han elsket barnet sitt, var han samtidig forferdelig sint på henne. Plutselig kommer de fortrenge minnene tilbake, og han husker at hun var et svært vanskelig barn. Hun var tverr, og skapte hele tiden vanskeligheter mellom

foreldrene. Ikke så uvanlig oppførsel på små barn, men faren blir forferdet over minnene av sine egne følelser for barnet før det forsvant. Og det forbudte ønsket om at han noen ganger skulle ønske at hun ville forsvinne forferder ham. Freuds "Omnipotence of thought", forestillingen om tankens allmektighet, virker her. Det skremmende er foreldrenes tanker om at barnet er ondskapsfullt. Hatefulle tanker mot sitt eget barn er forbudt, det er tabu. Han ønsker at barnet skal forsvinne, og dermed forsvinner barnet. Og han kan ikke finne henne igjen før han innser at han på et plan selv ønsket at barnet ble borte (Ajvide Lindqvist 2008).

Melankolikeren

Melankoli er et begrep med flere betydninger. Den svenske idéhistorikeren Karin Johannisson har i 2009 utgitt boken *Melankoliska Rum, om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, hvor hun definerer melankoli som følelsen av tap av noe udefinerbart.

Melankolin dyker opp i en rad sammenheng. I første hand som benämning på en känsla och ett sinnestillstånd. Men också som namn på främlingskap, eller på ett särskilt kollektivt minne, eller på en desillusionerad moderen identitet, eller kanskje på en apokalyptisk undergångsstämning. På samma sätt som nervositet fångade opp en kulturell självbild vid förra sekelskiftet tycks melankoli göra det vid detta (Johannisson 2009: 12).

Den melankolske følelsen er en følelse som ofte dukker opp i moderne vampyrfortellinger, der tap er et essensielt tema. (tap av liv, av lys, av familie og venner). I forhold til *Låt den rätte komma in* er melankolien mer et teppe som ligger over hele fortellingen. Et bilde på "Främlingskap" eller en "desillusionerad moderen identitet" som Johannisson peker på (Johannisson 2009: 12). Johannisson skriver om melankoli i en historisk og kulturell sammenheng, hvorpå hun fokuserer "Inte teorierna eller myterna om melankolin, utan den levda erfarenheten" (Johannisson 2009: 12). Hun viser hvordan følelser er kulturelle og historisk betingede, og forandrer seg over tid. "Samspelet mellan individ och samhälle pågår, långt mer än vi är vana att föreställa oss, just i känslösfären." (Johannisson 2009: 14). Melankolien er altså bundet til både kjønn og klasse, og slik sett kan vi tenke oss at dens foranderlighet kan brukes som et litterært virkemiddel til å beskrive et samfunn og dets problemer. Johannissons kilder er litterære, hun leser blant annet brev, dagbøker og memoarer, i tillegg til legerapporter og lignende i sin undersøkelse av melankolibegrepet. "Skjønnerlitteraturen är rik, till och med överrik. Den kan användas som dokumentasjon (och jag kommer göra det här) om man godtar att fiktion inte är skapad, utan återskapad erfarenhet"

(Johannisson 2009: 17). En påstand som kan godtas i denne sammenhengen med Lindqvists ord: ”I øvrigt är allt som står i boken sant, även om det hände på ett annat sätt.” (Ajvide Lindqvist 2008: 416). Selvfølgelig er deler av fortellingen skapt, men de følelsene som beskrives rundt forstaden Blackeberg og Oskars ensomhet og utenforskap, kan være (og er i følge forfatteren selv) forankret i virkelige erfaringer. Johannisson benytter seg av litterære figurer underveis i undersøkelsen, og nevner flere ganger Ajvide Lindqvists forfatterskap.

I kapittelet ”Insomnia: Skräcken” skriver Johannisson om natten og det eldre melankolispråket som ikke fokuserer på dagen som har vært eller skal komme, men nettopp natten og dens truende mørke (Johannisson 2009: 154). ”Det är som om natten aktiverar ett mentalt universum av underjord og skuggriken, spöken och mörka väsen, böjliga gränser mellan människa och monster och mellan människa och djur.” (Johannisson 2009: 154). Natten er en forutsetning for all skrekklitteratur. Den er sin egen verden med sine egne lyder og bilder. ”Främmande gestalter – också inuti det egna jaget – väcks till liv, som i all skräckromantik eller en modern roman av John Ajvide Lindqvist.” (Johannisson 2009: 154). Det melankolske, i språk og oppfatninger av verden, knyttes tett sammen med litteraturen, og spesielt horrorren. Både klassisk gotisk skrekk og moderne horror-litteratur tar i bruk bilder fra det melankolske følelsesspekteret under oppbyggingen av stemning og monster i fortellingen, som igjen nærer melankolikerens nattlige gru. Slik krysser melankoliens og horrorrens historie hverandre igjen og igjen.

Sult og sex

I tidligere undersøkelser av vampyrlitteraturen blir bloddrikkingen og selve bittet ofte tolket som på som symbol på seksualiteten. Vampyren er et ”potent” rovdyr og beskrivelser av vampyrens blodlyst er ofte beskrevet med et fysisk begjær som kan sammenlignes med menneskelig seksualitet. Dette er den vanligste tolkningen, og vi finner den også i *Låt den rätte komma in*, særlig blir Håkans seksualitet og Elis blodlyst satt i forhold til hverandre som noe som oppfattes som umoralsk og naturstridig, men likevel uimotståelig og nødvendig for dem selv. I Höglunds avhandling presenteres en alternativ forklaring der hun ser på den moderne vampyrens hunger som nettopp det den er, hunger. Den blir et bilde på det moderne vestlige menneskets problematiske forhold til kropp og mat, i et samfunn preget av urimelig høye krav til utseende. Spesielt gjelder dette for vampyrkvinnene, som ofte fremstår som monstrøse og mindre siviliserte enn de mannlige humanvampyrene, fordi de ikke kan

kontrollere sitt matinntak, og har perioder med bulimisk fråtsing i blod (Höglund 2009: 335-340).

Samfunnet er i dag preget av et bilde på kroppen som plastisk, skriver Höglund. Dette bilde er skapt av konsumsjonskulturen, og gir et bilde av kroppen som foranderlig, bare man har selvdisciplin og jobber hardt (Höglund 2009: 342). Vi finner en moderne vridning, der fokuset har forflyttet seg fra skyldfølelser i forhold til seksualitet til skam i forhold til kropp og utseende. Höglund peker på hvordan dette bildet går igjen i vampyrfortellingene der den fete kroppen oppfattes som truende og den fråtsende kvinnen som monstrøs. Slik reflekterer vampyrlitteraturen en viktig kulturell endring i vesten. "Humanvampyren" er nesten alltid mann, og han er preget av selvdisciplin i forhold til maten. Han har rang over vampyrkvinnen, og forsøker å lære henne disiplin og måtehold. Utdragene under viser til Elis hunger og hvordan den er forbundet med skyld og skam.

Eli kröp fram till den lilla fläcken av blod som droppat från hans hand ner på golvet. Ännu en flaska föll om kull, gick sönder mot cementgolvet medan Oskar stod pressad mot väggen och stirrade på Eli som sträckte ut tungan och slickade längs den smutsiga cementen, vispade runt med tungan på den plats där hans blod fallit. En flaska klirrade svagt och slutade vagg. Eli slickade och slickade över golvet. När hon lyfte huvudet mot honom satt en grå fläck av golvsmutts på hennes nästipp. "Gå...snälla...gå..." sedan flög spöket in i hennes ansikte igjen, men innan det hunnit ta över reste hon sig och sprang bort längs källarkorridoren, öppnade dörren till sin port och försvann (Ajvide Lindqvist 2008: 188).

Sitatet viser hvordan Eli skifter karakter i møte med blodet og sin egen overveldende hunger. Hun kan ikke la være å slikke gulvet rent for blod, selv om Oskar ser henne. Hun er ikke bare redd for Oskars liv, men hun opptrer skamfull. Det er ikke bare Eli som skammer seg over sin blodlyst. Virginia blir smittet av Elis vampyrisme. I avsnittet under er hun i ferd med å forvandles til vampyr og drives til å spise av sin egen kropp og sitt eget blod.

Hon tittade på sina armar. Strimmor av torkad blod täckte dem, men inga sår eller ärr syntes. Hon fixerade den punkt i armvecket där hon visste att hon skurit minst två gånger (Ajvide Lindqvist 2009: 285).

Både dette utdraget og utdraget under kan for seg stå som en beskrivelse av en kvinne med spiseforstyrrelser. Hun piner og plager sin egen kropp, og straffer seg selv for sin egen sult. Vampyrismen er en ekstrem spiseforstyrrelse, slik den oppfattes av Virginia selv, der hun ligger over doskålen og straffer seg selv ved å smelle hode i porselenet.

Hon satte sig opp med ett ryck, sprang hukande mot badrummet och smällde upp toalettlocket, lutade huvudet över skålen. Inget kom. Bara torra, hulkande kväljningar. Hon lutade pannan mot skålens kant. (...) Hon dunkade sin panna hårt mot porslinet och en gejsler av isande klar smärt sprutade upp i huvudet (Ajvide Lindqvist 2008: 286).

Selvskading og spiseforstyrrelser er fortsatt på mange måter tabu i dag, kanskje i større grad en seksualitet. Derfor kan det være fruktbart som Höglund gjør, å se på vampyrens popularitet som bilde på noe annet eller mer enn et bilde på seksuelle drifter og seksuell skam. Men i *Låt den rätte komma in*, som i de fleste moderne vampyrromaner, spiller kjønn og seksualitet fortsatt en viktig rolle. Eli blir for eksempel oppfattet som jente i litt over halve romanen, men etter at hun avslører seg som en kastret og avstumpet gutt, går fortellingen over til å kalle henne for ham. Elis forhold til egen kropp er ekstra komplisert fordi hun verken er jente eller gutt. Eli er kjønnsløs, men ble født som gutt. Seksualiteten blir ekstra vanskelig for henne å forstå, fordi den er forvirret ytterligere av seksuelle overgrep, og samlivet med den pedofile Håkan. Der Oskars kropp er preget av pubertale problemer (han er overvektig og inkontinent) er Elis kropp i forhold til Oskars ganske ”problemfri”. Hun/han har ingen kjønnsorganer, ingen tegn til pubertet, ingen forandringer. Oskar begynner å trene for å forandre kroppen. For å bli sterkere, men også for å nå opp til idealene som samfunnet setter for unge menn. Oskar og Eli er fordoblinger av hverandre samtidig som de er motsetninger. Der Oskars kropp er uformelig og i forandring, er Elis mager og uforanderlig. Oskar er fysisk svak og Eli er unaturlig sterk. Men Eli er også spiseforstyrret. Hun orker ikke selv å skaffe mat, fordi hun er for svak, eller fordi hun ikke vil. Likevel spiser hun med stort begjær. Hun sulter seg i lange perioder, der hun bare sover. Elis minimalistiske kropp er et slags ideal. Fettfri, fri for pubertale problemer, et barn.

Hvorfor sette melankolikeren i forbindelse med vampyren? Nettopp fordi vampyren, og spesielt Eli, blir stående som et bilde på menneskets svakheter gjort sterke. Vampyren er selve bildet på tap. Humanvampyren har bare igjen en flik av sin menneskelighet, som han klamrer seg til, og spisingen er det som først og fremst står imellom vampyren og dens humanisme. ”För melankolikeren er altså alt ätande problematisk” skriver Johannisson (Johannisson 2009: 52). ”Bildens av melankolikerens som ständigt hungrig löper rakt in en större förlusttematisk. Enligt psykoanalytisk teori har melankolikerens förlorat något som måste kompenseras men en ”andre föda”. Han måste fylla sitt tomma indre och mätta sin svultna själ.” (Johannisson 2009: 52).

Sammenligningen med den moderne ”humanvampyren” og den sultne melankolikeren er åpenbar. Eli har tapt sin menneskelighet, sin barndom, sin mor, sin familie og venner, sin uskyld, sin seksualitet og sitt liv. Hennes liv befinner seg i et vakuum, der hun bare overlever.

Oskar kan også tolkes som en klassisk melankoliker, for også han sliter med spisingen og skammen som følger den. Han overspiser og forbinder mat med trøst, fordi moren hans bruker det som nettopp et trøstemiddel. Båndet mellom mor og sønn er bygget opp rundt maten, og tiden de er sammen består av boller og kakao og pannekaker forran TV. Oskar stjeler sjokolade i butikken, spiser alene og blir kvalm og skamfull etterpå.

När Oskar kommit in i lägenheten la han alt godiset på sängen. Han skulle börja med Dajmen för att sedan äta sig igenom dubbelbitarna och avsluta med en Bounty, hans favorit. Sedan bilarna, som liksom skjöljde rent i munnen (Ajvide Lindqvist 2008: 19).

Oskar spiser for å trøste seg selv etter en vanskelig dag. Han fråtser ikke ukontrollert, men systematiserer det hele, og gjør det til en del av sitt daglige rituale, for å legge skoledagen fra seg. Han spiser mens han drømmer seg bort i fantasier om masse mordere og bestialiteter han har spart på i sin utklippbok. ”Det hade börjat skymma när Oskar gått igenom hela klippboken och ätit upp allt godis. Som vanlig efter så mycket godis kände han sig däst och dunkelt skuldmedveten.” (Ajvide Lindqvist 2008: 22). Spisingen er noe som foregår i hemmelighet, og som forbindes med dårlig samvittighet. Både Eli og Oskar har tilløp til spiseforstyrrelser, Eli er anorektiker og Oskar overspiser, trøstespiser. *Låt den rätte komma in* tematiserer slik sett kroppsidealene i samfunnet.

Identifikasjon og konsumpsjonskulturen

Melankolin dyker opp i en rad sammenheng. I første hand som benämning på en känsla och ett sinnestillstånd. Men också som namn på främlingskap, eller på ett särskilt kollektivt minne, eller på en desillusjonerad moderen identitet, eller kanskje på en apokalyptisk undergangsstemning (Johannisson 2009: 12).

Når man setter Johannissons sitat i sammenheng med *Låt den rätte komma in*s mange tematikker, blir det tydelig at melankolien som stemning hele tiden er tilstedeværende. Oskar er rammet av en følelse av tap som han ikke selv kan definere. Han bare venter på at noen skal komme og redde ham, før han gjør noe fryktelig med alt det mørket han har inne i seg. Men vi finner også en rekke eksempler på det generelle desillusjonerte samfunnet som beskrives i boka. I kapittel 4 fant vi eksempler på samfunnets tilstand av fremmedfrykt og en

nærmest undergangsfølelse som den Johannisson snakker om. En følelse av at hele samfunnet er i ferd med å forgå av kriminalitet, krig og narkotika, og at folk bare kan vente på at noe skal redde dem. Likevel legger ingen merke til det som faktisk hender rett framfor dem.

I avsnittet over viser jeg at både Eli og Oskar er ”melankolikere”, fanget i et samfunn der mennesket vurderes ut ifra kropp og utseende. Deres ”monster” er både det indre mørket, men også deres egne kropp.

Melankolikern är en dubbelnatur (...) han är konstruerad kring ytterligheter: från hyperkänslighet till okänslighet, från stumhet till högljuddhet, från förstening till ångest, från apati till raseri. Denna gestalt, definierad av pendlingen mellan slipad normalitet och latent våld, tillhör västerlandets mest laddade självbilder (Johannisson 2009: 37).

Dette er altså bildet av ”monsteret på innsiden”. Vampyren blir en metafor for melankolikeren, og oss selv. Den er en dobbeltgjenger av oss selv, en ”Doppelgänger” med Freuds ord. Vampyren suger sitt eget blod, tærer på egen kropp, fremviser en ekstrem form for spiseforstyrrelser som kan sammenlignes med menneskets. Vampyren, og også Eli, kan som en deprimert sove og være fullstendig innaktiv i månedsvis, til og med år, før den igjen slipper til monsteret som lurar på innsiden.

För att driva ut sitt egen mörker skapar varje samtid ”monster” som måste stötas bort. Ett antal kategorier väljs ut på vilka man projicerar sin ångest. Därför är inget mer provocerande än när det monstrosa visar sig inuti det normala, hos någon vi inte har identifierat som annorlunda. Det ögonblick när vi tvingas säga ”han är som vem som helst” är djupt skrämmande (Johannisson 2009: 38).

Det er dette som fascinerer Oskar når han sitter og ser gjennom sine utklipp. Det samme gjelder når politiet slipper ut en fantomtegning i media av den mistenkte morderen. I likhet med den mistenkte masse-morderen, er Eli og Håkan monstre med relativt normale utseender, en far og hans datter. Vampyren kan nesten alltid gå inn i denne kategorien av monster, fordi den er et monster det kan være umulig å gjenkjenne. Johannisson viser til fiksjonelle gestalter som innhar denne dobbeltnaturen.

I skräckgenren kan han dyka opp som den uttråkade finansmannen/modekonässören/sadisten Patrick Bateman i *American psycho*, den Bach-älskande seriemördaren Hannibal Lecter i *När Lammen tystnar* eller vampyren Elis ömhetsstörande hantlangare Håkan Bengtsson i John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (Johannisson 2009: 38).

Johannisson har et poeng i at Håkan passer inn i denne sjangeren som en gal melankoliker. Han er umulig å peke ut i en folkemengde, han virker tilsynelatende normal, en far som bor

med sin datter i en blokkleilighet. Men å sammenligne ham med Patrick Bateman og Hannibal Lecter føles likevel urettferdig overfor Håkan, som har sin indre monstrositet delt i to. Den som hele tiden er der, og som han kjemper for å holde i sjakk, pedofilien. Den andre monstrositeten, som har grodd ut av den første, men som først slipper fri etter at Håkan har blitt bitt av Eli, og er i ferd med å bli udød selv. Håkan blir en ”monstervampyr”, ute av stand til å styre seg selv, og det som driver ham er ikke først og fremst blodlyst, men en vill sexlyst.

Det er ikke så dumt å sammenligne Håkan med Dr. Jekyll and Mr. Hyde. For mens Lecter og Bateman fremstår som iskalde psykopater som bare på overfladisk imiterer menneskelige følelser, strever Håkan i likhet med Dr. Jekyll med et indre monster som etter hvert får slippe ut. Forskjellen er at Håkan ikke egentlig har bedt om dette selv. Monsteret slipper fri fordi han blir ”smittet” av vampyrblodet. Og selv om Håkan er pedofil og selv er klar over dette, er han ikke følelseskald overfor andre mennesker. Vi får innsikt i flere episoder fra fortiden der Håkan prøver å kjøpe sex av et barn, men ombestemmer seg fordi han synes så fryktelig synd på barnet. Håkan er ingen psykopat. I utdraget nedenfor er han ute og leter etter ett offer for å mette Eli:

Håkan: han saktade ner. Inte ställa till med någonting. Flickan vek av från parkvägen, fortsatte på en stig in i skogen. Bodde förmodligen i husen på andra sidan. Att förelldrarna vågade låta henne gå så där, alldeles ensam. Så liten. Han stannade till, lät flickan öka avståndet, forsvinna in i skogen. Fortsätt gå nu, lilla du. Stanna inte och lek i skogen. Han väntade kanske en minut, lyssnade på en bokfink som sjöng i ett träd intill. Sedan följde han efter flickan (Ajvide Lindqvist 2008: 16).

Håkan bekymrer seg for barnet, selv om det er han som er trusselen. Han lager en ”parallell” verden der det onde han tenker og gjør ikke kjennes virkelig. Som rødhette og ulven, ikke virkeligheten. Neste sitat gjør dette enda klarere.

Parallella världar. En tröst för tanken. Den fanns en parallell värld där han inte gjorde det han nu skulle göra. En värld där han nu gick sin väg, lämnade pojken att vakna och undra vad som hänt. Men inte i den här världen. I den här världen gick han nu bort till sin väska och öppnade den. Det var bråttom (Ajvide Lindqvist 2008: 26).

I motsetning til Oskars fantasier om drap, fantaserer Håkan om at han lar det være. Som drapsmann er Håkan drevet av sin seksualitet, ikke en trang til vold som Mr. Hyde representerer. Slik sett er de annerledes.

Monsterets kritiske funksjon

I *Låt den rätte komma in* finner vi flere karakterer som passer inn i Carrolls definisjon av monsteret som naturstridig og ekkelt, men vi finner også monsterroller som er mer nyansert og som trenger tolkning. Verden er ikke svart/hvit i denne romanen, fordi monsterrollen fordeles på flere personer enn vampyren, den fordeles faktisk på hele samfunnet.

Eliassen viser at monsteret kan fortelle oss noe om den kulturen og det samfunnet vi lever i. At horror kan ha en kritisk funksjon fordi den kommenterer hverdagslivet og ved å stille spørsmål ved selve virkelighetsoppfattelsen til både karakterene i romanen og leserne av den. *Låt den rätte komma in* eksemplifiserer det Eliassen sier om skrekkens kritiske posisjon, men det gjør det i mer bokstavelig forstand enn det Eliassen sikter til. Romanen forteller eksplisitt om hverdagen både før, under og etter ”det skrekkelige” har inntruffet. Og den kritiserer ved hjelp av de ulike monsterrollene det samfunnet de står utenfor og forsøker å trenge inn i.

Höglunds påstand om at vampyrens popularitet kommer av dens nære forbindelse til oss selv forsterkes av Johannissons beskrivelse av bildet på melankolikeren gjennom tidene. Ikke bare kan vampyren symbolisere seksualitet og skam, den er i dag sterkt knyttet til et kroppsideal som hyller den slanke, unge og uforanderlige kroppen. Slik er vampyren stadig en gestalt som kan brukes til kulturkritikk og samfunnskritikk. Båndet mellom det melankolske og det monstrøse finnes i all skrekklitteratur, men blir i *Låt den rätte komma in* ekstra tydelig fordi monstrene er i flertall, og fordi de er beskrevet som både nyanserte og menneskelige. Vi kan kanskje kalle dem ”humanmonstre”, for å stjele litt fra Höglund. De er monstre som forsøker å være menneskelige, (Eli), og mennesker som forvandles til monstre. (Håkan, Virginia). Vi finner også mennesker som trer inn og ut av monsterrollen hele tiden (Oskar, Oskars pappa). I tillegg fremstår selve samfunnet i romanen, den kulturen Oskar lever i, som en fiende, et monster han må bekjempe for å finne sin plass i verden.

7. Moderne skrekk og nye retninger

Vampyrjangeren har fått massiv oppmerksomhet i Vesten og ikke minst i Norden de siste årene, innen både film og litteratur. Serier som *Twilight* og *True Blood* er store suksesser både i bokform, på kino, og på TV. Vampyrene har også fått oppmerksomhet innen litteraturforskningen, blant annet gjennom Anna Höglunds avhandling. I følge Höglund er en av de viktigste fortellingene som har kickstartet den aller siste vampyrbølgen, nettopp *Låt den rätte komma in*.

Skrekkfiksjonenes modell er som tidligere nevnt gjerne en bevegelse fra orden til kaos, med et mål om å gjenopprette orden ved fortellingens slutt. En trussel oppstår og må bekjempes eller overvinnnes. Slik er den klassiske gotiske skrekkfortellingen bygget opp, og slik utspiller som regel den moderne skrekkfilmen seg. Psykiateren Finn Skårderud skriver i sitt bidrag til essaysamlingen *Det skrekkelige, Fra grøssere til splatter- seks essays om horror*, fra 1994 teksten ”Forferdelse og forherdelse”, der han tar for seg skrekkfiksjonens utvikling fra klassisk skrekkfilm, til det han hevder er den klassiske skrekkfilmens død. Her sammenligner han den klassiske horrorrens endelikt med surrealismens, på grunn av bevegelsenes etter hvert manglende risiko og mulighet for å sjokkere. Den kan ikke lenger provosere fordi den ikke lenger kan finne tabu å bryte. Skårderud setter opp flere dødsdommer for skrekkfilmen. Han beskriver en bevegelse fra horror til terror ved bruken av komedie, estetisering og effektens selvstendigjørelse i det han kaller en fullkomment utvendig estetikk (Skårderud 1994: 23-24). ”Sprut, gørr og skrekk handler strengt tatt ikke om skrekk, men om vemmelse” (Skårderud 1994: 24). Skrekkens hoveddødsårsak er i følge Skårderud likevel trivialiseringen. ”Skrekkfilmens død er bevegelsen fra sjanger til vane. (...) Skrekkfilmens død er bevegelsen fra *angst* til *frykt*. Angsten er forbundet med det imaginære og fortiden, frykten med det reelle og nåtiden (...)” (Skårderud 1994: 24). Altså mangler skrekkfilmen i dag en eksistensiell bakgrunn. Den må være mer nyansert enn liv og død.

Selv om Skårderuds essay først og fremst tar for seg skrekkfilmen, er den interessant også i forhold til skrekk litteraturen både fordi de fleste filmene Skårderud nevner er filmatiseringer av romaner, og fordi den retningen han beskriver på midten av 90-tallet blir viktig for hele skrekkfiksjonens utvikling i en mer voldelig retning. Denne voldsomme retningen akkumulerer på slutten av 2000-tallet og mykner så opp både utvendig og i tematiseringene sine, gjennom vampyrfiksjonen. Kanskje ser vi en bevegelse mot, eller kanskje riktigere sagt, tilbake til, romantikken i horror- og spesielt i vampyrfiksjon.

Skårderud hevder altså at moderne skrekk kan føre til forherdelse og følelsesløshet. Den er basert på ”flåte stimuli” som ikke dekker behov, men som øker behovet for mer av det samme (Skårderud 1994: 27). Og han har et poeng når han i 1994 beskriver utviklingen skrekkfilmen har tatt. Derimot tar han feil hvis han tror den har nådd en grense på dette tidspunktet. Filmene har blitt råere de siste 15 årene. For eksempel har vi fått *Saw*-filmene hvor vold og fysisk fornedrelse spiller hovedrollen. Slike filmer har riktignok eksistert en stund, men forskjellen er at *Saw*-serien ikke er marginal, men en publikumssuksess. ”Det kjedelige ved sjokk er at de taper seg ved gjentakelse” (Skårderud 1994: 27). Og nettopp derfor får vi endeløse oppfølgere som blir verre og verre. *Saw*-filmene er spekket med vold, men blottet for splatterens humoristiske sjarme, og det er nesten litt rørende når Skårderud beskriver sin leseropplevelse av Bret Easton Ellis roman *American Psycho* i 1994, og uttaler: ”Gud forby at den noen gang blir filmatisert” (Skårderud 1994: 28).

Skårderud mener at han kan påvise den klassiske skrekkfilmens undergang, fordi de nyere filmene mangler psykologisk dybde. Men heldigvis er skrekkens *persongalleri* ikke like lett å avlive, vi har tross alt å gjøre med de levende døde. Skrekksjangeren har rett og slett tatt en ny retning de siste årene, som nærmer seg fantasy og romantikk, og her har vampyren fått hovedrollen.

Men er det skrekk?

Höglund ser i sin undersøkelse på vampyrfortellinger i et historisk perspektiv, og hvordan tiden den er skrevet i preger utviklingen. Altså et syn på skrekkfiksjonen som samfunnsspeiler. Denne nye bølgen vampyrlitteratur er interessant i forhold til *Låt den rätte komma in*, som i forhold til fremstår som mer litterær roman, fordi den beveger seg et sted mellom den klassiske skrekkfiksjonen og den moderne utgaven av vampyrfiksjonen med

identitet og oppvekst som hovedmotiver, utviklet i møte med ”humanvampyren”. Fortellingen unngår bevisst romantiseringen ved at romanen og filmens hovedpersoner bare er tolv-tretten år gamle og fortsatt innehar en seksuell uskyld. Dermed unngår vi de vanlige tolkningene av vampyren som seksuell predator eller frigjører. Det handler snarere om frigjørelse gjennom vennskap, men også gjennom hevn. Og det er her, gjennom hevnmotivet at de klassiske skrekkvirkemidlene kommer inn. Vampyren Eli er både ”humanvampyr” og ”monstervampyr”. Vi får både blod og avrevne lemmer servert i løpet av filmen, i tillegg til mer psykologiske virkemidler. Historien inneholder en virkelighetsfaktor som i følge Freuds tidligere nevnte essay er viktig for at fortellingen oppfattes som uhyggelig. 80-tallsnostalgien og den sosialrealistiske skildringen av oppvekst i den urbane forstaden bidrar til å skape følelsen av noe trygt og kjent som blir truende og farlig. Forfatteren bruker sin egen barndom som modell, og har selv utalt at det er i barndomsminnene han finner igjen det han fortsatt frykter mest i voksenalder. En slags ur-skrekk, minner fra den alderen der man ikke alltid skiller klart mellom fantasi og virkelighet.

Skrekken er et rituale, skriver Skårderud i ”Forferdelse og forherdelse”. Den tilhører ungdomsopprøret, et opprør som i seg selv er like håpløst som et moderne surrealistisk forsøk på å sjokkere i kunsten. Den kan ikke vare. For å bruke en annen ”skårderudsk” metafor, folk i dag er ikke hysteriske, de er anorektiske. De søker innover mot avgrensning. (Skårderud 1994). Han viser til 80-tallets punkere og deres forsøk på å provosere ved hjelp av piercing, som et opprør mot kulturens følelseløshet. Men i dag er punken like død som surrealismen, langt på vei av samme grunn, og kanskje er dagens ”emo-generasjon” et bedre eksempel. Her tar jeg først og fremst utgangspunkt i hele ”subkulturen”, ikke musikkjangeren. ”Emoene” er mer opptatt av selvskading enn piercing. Selvskading handler kanskje om selvkontroll og er ofte forbundet med pasienter som har spiseforstyrrelser, men selvskading kan også tolkes som et ungdomsopprør i likhet med piercing, med ønske om at deres frustrasjon blir tatt på alvor. ”Emo-bevegelsen” er bygget på et romantisk og emosjonelt ideal med en romantisering av døden som motsetning til det uromantiske og kaotiske livet. Og de har sin sjanger å snu seg mot, nemlig den romantiske vampyrfiksjonen. De lever seg inn i historiene hvor ensomme og misforståtte ungdom kommer i kontakt med en vakker vampyr som kan tilby spenning, uforbeholden kjærlighet og til og med evig liv. Det handler ganske enkelt om anerkjennelse av følelsen av å være annerledes og oversett, om flukt, og om at livet tross alt er ganske alvorlig. Disse bøkene og filmene forsøker ikke å sjokkere sitt publikum, men gi dem følelsen av å være spesielle og å ha noen å identifisere seg med. Sånn sett er ikke *Låt den rätte komma in*

i utgangspunktet en så annerledes fortelling en for eksempel *Twilight* eller *True Blood*. Den handler om et ungt menneske som på alle måter holdes utenfor av de andre, og som får sin oppreisning gjennom møtet med vampyren. Men hvordan historien blir fortalt er annerledes. Uten å skulle diskutere forskjellene i kvalitet på verken litteraturen eller filmatiseringene av *Låt den rätte komma in* og de andre nevnte seriene, kan vi si at forskjellen ligger i hvordan denne fiksjonen forholder seg til sin sjanger, en sjanger som i stor grad er preget av formel i handlings- og spenningsoppbygging. Spørsmålet blir da om disse vampyrhistoriene i det hele tatt er skrekkfiksjon? *Låt den rätte komma in* vil jeg hevde er det, fordi den tross alt holder seg innenfor rammene av hva en skrekkroman bør inneholde. Den har å skape uhygge som et av sine hovedmål. På tross av *Twilight*-seriens vampyrer og overnaturlige skapninger, er det ikke primærmålet her å skape angst eller frykt, men å fortelle en dramatisk kjærlighetshistorie med skrekkvirkemidler som krydder.

Ved slutten av sitt essay spør Skårderud om vi kan bruke skrekken til noe. Skrekkfiksjonen har lenge hatt en samfunnsrolle, kanskje uforholdsmessig stor til å være en sjanger som historisk sett har vært ganske marginal. Den er kritisert for å påvirke ungdom til vold og drap, og diskusjonen går fortsatt ut på om denne type fiksjon, da særlig film, påvirker samfunnet til vold, eller om de speiler et samfunn som allerede er preget av vold og frykt. Mediedebattene raste i Skandinavia og resten av verden på 70- og 80 tallet om de effektene skrekkfilm kunne ha på barn og ungdom. For eksempel *Texas Chainsaw Massacre* og *Child's Play* ble regnet som skadelige og fikk skylden for voldshandlinger og mord utført av barn. Kan skrekken påvirke direkte til voldsomme handlinger og traumatisere barna, eller kan den fungere som et positivt virkemiddel for å skape distanse til en skremmende verden og det undertrykte i oss selv? Visse hevder at den følger et katharsis-prinsipp, en renselse av sinnet gjennom å fremmane en kontrollert fryktsituasjon, og slik fungere som en slags ventil. Sånn sett kan kanskje skrekkfiksjonen ha en positiv effekt, i tillegg til å være underholdning. En del av den nyeste bølgen vampyrfiksjon har også en annen hensikt, nemlig det å lage fiksjon for ungdom som omhandler identifikasjonsproblematikk og seksualitet uten å peke direkte på ungdommen selv. Oppveksttematikken er viktig i alle de øvrig nevnte fortellingene, og den er sentral i store deler av skrekkfiksjonens historie. I klassisk horror skal vi likevel ikke kjenne sympati for monstret, selv om det er et barn eller en tenåring. Vi skal ikke prøve å forstå hvorfor Damian, djevelens sønn i *The Omen* gjør som han gjør eller Regan, den djevelbesatte jenta i *The Exorcist*, sier det hun sier. De er begge besatt av djevelen, og sånn er den saken. Eli sier ikke unnskyld fordi hun suger menneskeblod eller river hodet av en annen

skolegutt. Hun er vampyr, og det er det vampyrer gjør. Oskar er i likhet med Regan et offer, men han har også selv mye ondt i seg. I motsetning til *Twilights* Isabella er Oskar ikke en vakker tenåring, men er klumpete og pysete gutt som sliter med urinlekkasjer og neseblod. Det er ingenting romantisk ved hans pubertale forandringer og sosiale problemer. Han får oss til å minnes de mindre hyggelige tingene fra vår egen barndom, pubertet og oppvekst, de tingene vi selv forsøker å glemme. Det finnes en viktig vesensforskjell mellom klassisk skrekkfiksjon og den seneste bølgen av vampyrfiksjon, nemlig at skrekken vil oss ”vondt” mens vampyrfortellingene er ”feelgood”. Skrekkens kjerne er mer enn skumle monstre, blod og action, den er uhyggelig, ubehagelig og vanskelig å definere. Vampyrene i den seneste popularitetsbølgen derimot, er blitt definert og forklart mye i det siste, og ”identitetsproblematikk” ser ut til å være den mest brukte forklaringen. Men selve *skrekken*, den befinner seg et annet sted (Johnsen 2009: 124-128).

Höglund peker på en vridning i perspektiv, vampyren selv får fortelle sin historie i den moderne vampyrfortellingen. ”Humanvampyren” dukker av og til opp tidligere, men utvikles først og fremst av Anne Rice, på slutten av 70-tallet, med hennes mest kjente roman *En vampyrs bekjennelse*, eller *Interview with a Vampire* (1976). Her er vampyrenes verden og perspektiv i fokus, ikke menneskenes. Höglund kaller Rice en brobygger for vampyrfortellingen, hun fører tradisjonen videre, gjennom romantikernes skildring av den plagede og forbannede vampyrsjelen. Vampyrene hennes er romantiske, intellektuelle, kunstneriske og musikalske. Det finnes i hennes bøker også mer primitive vampyrer, men disse er svært perifere, og som regel sett på som utskudd av de andre vampyrene. Höglund kaller mye av dagens populære vampyrfortellinger for ”vampire romances”, en subgenre av ”paranormal romance”, en sjanger som virker spesielt tiltrekkende på kvinnelige (unge) lesere.

Vampyrens utvikling

Höglund forteller om en moderne humanvampyr, farget av et romantisk lys. Men det er ikke første gang i litteraturhistorien av vampyren er resultat av romantisk tenkning. James B. Twitchell skriver i forordet til sin bok *The living dead, A Study of the Vampire in Romantic Literature*, fra 1981 følgende:

I couldn't care less about the current generation of vampires: personally I find them rude, boring, and hopelessly adolescent. However, they have not always been this way. In fact, a century ago they were often quite sophisticated, used by artists as varied as Blake, Poe, Coleridge, the Brontës, Shelley and Keats, to explain aspects of interpersonal relation (Twitchell 1981: Preface).

Twitchells bok handler om bruken av vampyrens karakter i den romantiske epoken. Han er ikke det minste fasinert av den moderne skrekkens vulgære vampyrer. Men det skal sies at Twitchells bok er utgitt bare noen år etter Anne Rice introduserer sine "humanvampyrer" for første gang. Her finner vi igjen den romantiske, følsomme og kunstneriske vampyren, som er inspirert av romantikkens vampyrskildringer. Slik sett har vampyren igjen fått sin plass i hjertet til unge følsomme lesere. Forfatterne Twitchell nevner er blant de viktigste britiske (og amerikanske) romantikerne, og garanterer for en viss kvalitet på vampyrskildringene. Når det gjelder den moderne vampyrlitteraturen, som gjerne holder vampyren selv i fokus, kan vi kanskje si at kvaliteten er varierende. Bare historien vil si hvilke som overlever for ettertiden. Selvfølgelig er det mange kriterier å ta hensyn til når man skal definere kvalitet, men når det gjelder vampyrlitteraturen velger jeg å dømme den, blant annet, ut ifra sitt forhold til tradisjonen. Altså hvordan den velger å forholde seg til vampyrsjangeren utvikling. Twitchell hevder at vampyren blir brukt av romantikerne for å beskrive menneskelige forhold, ikke først og fremst for å skape skrekk og uhygge. Dette knytter den moderne "humanvampyren" til romantikernes vampyrer. Den romantiske vampyren fungerer som en analogi, et speil for menneskelige følelser. En rekke følelser blir beskrevet, som ellers ville være tabubelagt i tidsperioden, blant annet homoseksualitet. For Twitchell er det vanskelig å skulle sammenligne de romantisk-motiverte vampyrskikkelsene med dagens vampyrer, fordi de moderne vampyrskikkelsene nærmest har blitt en parodi på seg selv, og motivene for å inkludere dem i litteraturen skiller seg radikalt fra romantikernes. Kanskje hadde han sett annerledes på tingene hadde han skrevet sin bok i dag.

Twitchell hevder at de engelske romantikerne ikke var opptatt av vampyren i seg selv, men denne skikkelsens muligheter til å beskrive forskjellige mellommenneskelige forhold.

Their overriding concern was psychological: how do people interact or how is it that lovers, or artists, or parents, or the insane, or just ordinary people trade energy with those they contact? The Romantics really did not care about vampires; in fact, they rarely if ever wrote about vampires as vampires; instead the vampire was the means to achieve various ends (Twitchell 1981: 38).

Denne bruken av vampyrskikkelsen er interessant i forhold til *Låt den rätte komma in*, og det jeg kaller ”den aller siste vampyrbølgen” fordi den minner oss om hva vampyren ofte symboliserer. Höglund hevder vampyrfortellingen også i dag handler om mellommenneskelige forhold. En dobbel til mennesket, slik Eli er Oskars ”Doppelgänger”. Likevel kan man ikke påstå at den siste vampyrbølgen ikke er opptatt av vampyren som sådan. Selv om den på et høyere plan kan tolkes som metafor på menneskelig lengsel eller menneskelig ondskap, er vampyrene selv beskrevet, og ikke minst fått sin egen stemme. Altså har den mest moderne vampyren sin egen vilje og personlighet. Likevel kan den ikke eksistere uten en menneskelig ”dobbelt” i fortellingene den dukker opp i. Vampyren suger ikke bare blod fra menneskene, den er også en slags parasitt på den menneskelige personlighet. Til og med når vampyren spiller hovedrollen, har den ingen funksjon uten å være linket til et menneske. Derfor fortsetter vampyren å være/bli lest som metafor for identifikasjon og mellommenneskelig forhold. Den får bare plass i glippen mellom menneskene, de glippene vi ikke selv kan fylle ut. Eli fyller en funksjon som Oskar ikke finner andre steder. Et utløp for aggresjon så vel som fysisk og psykisk nærhet.

Skrekk, romantikk og skrekkromanse

Konklusjonen vi kan trekke ut av dette er at selv om vampyrlitteraturen har oppnådd stor suksess de siste årene, har den aldri forsvunnet verken i litteratur eller film. I dag er det spesielt den type fiksjon som har det Höglund kaller for ”humanvampyrer” i fokus som er populært.

Skårderud erklærer skrekkfilmen død i 1994, på grunn av dens manglende psykologiske dybde og eksistensialitet, og på grunn av dens etter hvert manglende risiko og mulighet til å sjokkere. Som vi har sett, er denne påstanden langt på vei overførbar på horrorlitteraturen. Man kan velge å være enig eller uenig, det har gått over 15 år siden Skårderuds essay kom ut, og mye har skjedd innen skrekksjangeren. Likevel kan vi si at vampyrfiksjonen har ”overlevd” både Skårderuds dødserklæring, og Twitchells nedvurdering av den moderne vampyr. Vampyren har den vane å gjenoppstå, både i litteratur, film og TV. Kanskje har Skårderud et poeng når han hevder at skrekkfiksjonen ikke lenger finner tabu å bryte. Men den nye vampyrlitteraturen tar opp i seg en rekke tema som oppfattes som vanskelig, spesielt for den unge målgruppen for disse bøkene. Seksualitet, homoseksualitet, kropp, skyld og spiseforstyrrelser er kanskje ikke lenger tabu å snakke om i dagens samfunn, men de er

likevel skambelagte for mange. Ikke minst utenforskap, er et tema vampyrlitteraturen sjelden kommer utenom. Denne type skrekklitteratur har blitt mer individualisert og handler ofte om kjærlighet mellom menneske og ”monster”, et bilde på umulig kjærlighet. Når Twitchell snakker om vampyrisme i romantisk litteratur, er vampyren som regel en metafor eller et symbol på sinnstilstander og følelser. I den seneste bølgen vampyrlitteratur er vampyrene ikke metaforer, de er utviklede karakterer med menneskelige følelser. Likevel ser vi en bevegelse tilbake til et romantisk bilde av vampyren, der dens karakter er nyansert og åpen for tolkning. Vampyrfiksjonen har skilt seg litt ut fra resten av horror-sjangeren, og kan slik leses på egne premisser. Vi kan stille spørsmål ved om den i det hele tatt er horror lenger, eller om det har blitt til en egen sjager, for eksempel det Höglund kaller ”vampire romances”, en undersjanger av litteratur som handler om romantikk mellom mennesker og overnaturlige skikkelser (Höglund 2009: 311). Det er altså romantiske følelser det handler om, ikke angst eller frykt. *Låt den rätte komma in* har elementer fra denne typen litteratur, den har ”humanvampyren” og den har romantiske følelser mellom menneske og vampyr. Likevel hører romanen ikke til under begrepet ”vampire romances”, fordi det ikke er romantikken som står i fokus, det er fortsatt frykten. Og som tidligere vist har den beholdt sin kulturkritiske posisjon, en posisjon som kanskje drukner litt i vampyrromansen, men som her holdes i live ved den innstendige innblandingen med realistisk litteratur.

8. Et samfunnskritisk bitt

Oppsummering og konklusjon

Jeg har satt meg fore å undersøke *Låt den rätte komma in* med et hovedblikk på den samfunns- og sosialkritikken jeg mener romanen inneholder. Fremgangsmåten har vært å undersøke dette fra flere sider, for å finne ut i hvilken grad den kritiske holdningen finnes der, og hvordan den forholder seg til handlingen. Jeg har undersøkt romanens sjanger og sjangertilhørighet, sett den i forhold til tidligere undersøkelser på skrekk- og vampyrlitteraturfeltet, men først og fremst har jeg gått til teksten selv for å se hvor og hvordan den åpner for samfunns-, kultur- og sosialkritikk gjennom sine beskrivelser av hverdagslivet til en ulykkelig gutt i forstaden. Ett hverdagsliv som snus på hodet gjennom møte med den overnaturlige Eli, men som likevel fortsetter som før etter dette møtet, slik livet alltid må gå videre. Boka viser frem en slags uforanderlighet ved verden, der man kan rive opp hele livs- og trosgrunnlaget til et lite samfunn, og likevel vil det fortsette som før ved å rasjonalisere bort det urasjonelle og uforklarlige. Det er slik samfunnet overlever.

Kapittel 1 og 2 tar for seg problemstillingen, metoden for undersøkelsen og tidligere relevante undersøkelser som er gjort på feltet. I kapittel tre ser jeg nærmere på sjangrene *Låt den rätte komma in* forholder seg til og skisserer et blandingsforhold mellom disse. Her blir skrekk litteratur og sosialrealisme de viktigste sjangerne, men også andre sjangere, som kriminallitteratur og fantasy, har påvirket romanens form. Horror-sjangeren er ikke en utpreget samfunnskritisk sjanger, men vi finner ofte i den en regressiv holdning til samfunnsutviklingen. Slik speiler skrekksjangeren vår frykt for å miste kontrollen over samfunnet, og over våre egne nyvinninger. Vi frykter at tingene skal ta over, at det teknologiske fremskrittet skal komme ut av kontroll og at vitenskapen skal forsøke og trumfe over naturen, slik at våre sannheter og vår forståelse av verden skal gå i oppløsning. Vi finner en slik holdning i *Låt den rätte komma in* der samfunnet fremstilles som upersonlig, som automatisert og fremmedgjørende, og menneskene som lever i det er historieløse, kulturløse

og mangler tilknytning til tid og sted. Slik kan ”det fremmede” infiltrere seg i et samfunn der alle allerede kjenner seg fremmede fra hverandre. Fordi de lever uten fortid kan fortidens monstre uten problemer innhente dem. De kjemper hele tiden mot skjulte farer og kan ikke se klart hva det er som egentlig truer. Det er samfunnet selv som har gjort dem ute av stand til å ta vare på hverandre, se hverandre, se enkeltmenneskene. Her nærmer teksten seg en marxistisk tankegang. Skrekkens kritiske holdning er alltid bygget på samfunnets allerede eksisterende frykt, og det gjelder også i *Låt den rätte komma in*.

I kapittel 4 forsøker jeg å angripe det samfunnskritiske innholdet direkte, ved å se nærmere på det kulturkritiske i romanen, og ved å sammenligne den med Höglunds kulturkritikk- og maktimprovisasjonsbegreper. I Ajvide Lindqvists tilfelle blir vampyren et middel til først og fremst å kritisere sin egen kultur, en kultur der mangel på tilknytning til historie og tradisjon preger menneskene. Vi finner i denne horror-romanen kritikk av det moderne samfunnet, og den logiske rasjonaliteten som ikke gir rom for det overnaturlige. Men kanskje viktigere, kritiserer den en kultur som ikke gir rom for annerledeshet, fantasi og kjærighet litt utenom det vanlige.

I kapittel 5 finner vi en kobling mellom *Låt den rätte komma ins* motiver og tema, med en surrealistisk tenkning og Viktor Sjklovskijs teori om underliggjøring av det poetiske språket. Vi finner en sammenstilling av det surrealistiske og det overnaturlige med det realistiske. Igjen fremheves både det sosialkritiske og det skrekkelige gjennom denne sammenstillingen, og resulterer i det jeg kaller ”sosialsurrealisme”, altså en form for kritikk av hverdagslivet. Hverdagen blir kontrastert med en truende og fremmed verden, representert ved Eli, men også ved den pedofile Håkan. *Låt den rätte komma in* kritiserer samfunnssystemets utilstrekkelighet når det gjelder å se enkeltmennesket. Det handler om individets kamp mot samfunnet, heller enn samfunnets felles kamp mot en trussel utenfra.

Kapittel 6 handler om koblingen mellom melankoli og monster. Karakterene i boka er hverken det ene eller det andre, de er mer nyanserte enn svart og hvitt. Vi ser også at kulturkritikken her peker mot tema som sult og spiseforstyrrelser. Vampyrismen er egnet til å peke ut flere tabuer enn de som har med seksualiteten å gjøre.

Til sist ser jeg på nyere retninger skrekkfiksjonen og vampyrlitteratur har tatt, og som vi kan diskutere hvorvidt *Låt den rätte komma in* representerer eller ikke. Jeg vil konkludere her med at romanen uansett skiller seg fra denne retningen ved å tilføre flere lag

av handling og tolkningsmuligheter, og at den nettopp gjennom sin omgang med realismen er en unik moderne skrekkroman. *Låt den rätte komma* in har gjeninnført en psykologisk dybde i skrekken og slik gjenopprettet et bånd med horror-tradisjonen der det psykologiserende og det ”uhjemmelige” spiller en like stor rolle som det blodige og makabre. Vi finner også en bevegelse tilbake til det romantiske der vampyren representerer menneskelige følelser. Miljøet er ikke romantisk i denne romanen, men romantikk og kjærlighet kan likevel oppstå og trenge gjennom det triste hverdagslivet, som ugress gjennom asfalten.

Uttrykk som samfunnskritikk, sosialkritikk og kulturkritikk har vært nyttige for å beskrive hvordan romanen angriper sine egne problemstillinger fra forskjellige hold. Jeg hevder i innledningskapittelet at foreningen av det realistiske og det overnaturlige innholdet hever romanen over ren populær- og underholdningslitteratur, fordi det gir den flere tolkningsmuligheter og ”lag” i handlingen. Vi har å gjøre med en roman som forsøker å si noe om virkeligheten, gjennom å kontrastere den til noe uvirkelig, noe overnaturlig og fremmed.

Forholdet mellom det realistiske og det overnaturlige i romanen har flere funksjoner som fremhever det samfunnskritiske. Jeg mener at skrekken i boka fremhever det realistiske innholdet, og det realistiske innholdet gjør skrekken tydelig. Det uhyggelige i hverdagen blir tydelig idet hverdagen snus på hodet gjennom en rekke forferdelige hendelser. Selv om skrekken er en slags katalysator for sosialrealismen, så er den ikke et bakteppe for den egentlige handlingen. Det er skrekken og det realistiske *sammen* som gir romanen den uhyggelige effekten. Romanens univers ligner på vår egen, den etterligner forfatterens egen barndomsverden og nostalgien er med på å gjøre den enda mer skremmende. Det er nettopp dette, den realistisk og det overnatulige fusjonen, som gjør at *Låt den rätte komma inn* kan bite fra seg som samfunnskritisk skrekkroman.

9. Litteratur

Breton, André. 1980. "Første surrealistiske manifest", i (Red) Heggland, K.; Lie, S.;

Fløgstad, K. & Gundersen, K. *Surrealisme. En antologi*. Oslo, s. 95-117

Carroll, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York

Eliassen, Knut Ove. 1994. "Formens kollaps – et bidrag til horrorrens estetikk" i

Det skrekkelige. Fra grøssere til splatter- seks essays om horror.

Red. Elgurén, A. Oslo, s. 129-161

Freud, Sigmund. 2001. "The Uncanny" [Tysk orig. 1919] Overs. Alix Strache.

I *The standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*.

Volume XVII (1917-1919) An infantile neurosis and other Works.

London, s. 217-256

Höglund, Anna. 2009. *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska*

vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet. Akademisk avhandling for

filosofie doktorsexamen ved Institusjonen for humaniora vid Växjö universitetet

Växjö

Höglund, Anna. 1999. "Den impotente vampyren? Vampyrer och sexualitet i den samtida

vampyrromanen" i *HumaNetten, Nettavis for Institutionen for humaniora*, Utg 4.

03.11.2010. Växjö Universitet. Växjö

<http://www.vxu.se/hum/publ/humanetten/nummer4/art9904.html#Heading2>

- Höglund, Anna. 2008. *Dagens nyheter*. Utg. 05.09.08. Stockholm
- Johannisson, Karin. 2009. *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Falun
- Johnsen, Ranveig Stende. 2009. ”Om å slippe vampyrene inn” i *Film og litteratur. Bøygen* Utg. 4. Oslo 124-128
- Lindqvist, John Ajvide. 2006. *Hanteringen av odöda*. [2005]. Stockholm
- Lindqvist, John Ajvide. 2008. *Låt den rätte komma in*. [2004]. Stockholm
- Lindqvist, John Ajvide. 2008. *Människohamn*. Stockholm
- Lovecraft, H. P. “Supernatural Horror in Literature”. 1994. [1927, 1933-35] i *H. P. Lovecraft's Book of Horror*. Ed. Stephen Jones and Dave Carson. London, s.1-65
- Omdal, Gerd Karin. 2010. ”Kapittel 10, Det ukjente i det moderne bylandskapet – John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in*” i *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Bergen, s. 213-227
- Selås, Jon. 2008. ”En bloddryppende svenske!” *VG NETT*. 21. 10. 2008. Oslo
<http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=530972>
- Sjkløvsj, Viktor B. 1991. ”Kunsten som grep”. [1916] i *Moderne litteraturteori, en antologi*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. 2. Utg. 2003. Oslo, s. 13-28
- Skei, Hans H. *Blodig Alvor. Om kriminallitteraturen*. 2008. Oslo
- Skårderud, Finn. 1994. “Forferdelse og forherdelse” i *Det skrekkelige. Fra grøssere til splatter- seks essays om horror*. [Red. Alexander Elgurén]. Oslo, s. 22-47
- Stoker, Bram. 1994. [1897]. *Dracula*. Reading
- Todorov, Tzvetan. 1980 *The fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. [Fransk

orig.1970]. Overs. Richard Howard. New York

Tymn, Marshall B. Zahorski, Kenneth J. & Boyer, Robert H. 1981. *Horror literature: A Core Collection and Reference Guide*. New York

Twitchell, James B. 1981 *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*.
Durham

Vidler, Anthony. 1992. "Introductions & Ch. 1: Houses" I *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. London, s. 3-44