

# Masteroppgave nordisk litteratur

---

Møter med det fantastiske i “Låt den rätte komma in” av John Ajvide  
Lindqvist

**Jan Vidar Resell**

## Innhold

1. Innledning.....	2
Romanen .....	5
Handlingen .....	5
Formelle trekk.....	6
2. Teori .....	9
Det okkulte og det fantastiske.....	9
Tidligere forskning .....	12
Perspektiv for å lese «det vidunderlige».....	14
Realistisk framstilling .....	17
Vampyr, historie og teori .....	19
Monsteret og monsterkultur .....	22
3. Eli/Elias, fortellingens fremmedelement.....	27
Stedet og historien.....	28
Elias, «vampyren» Eli .....	30
Krise i møte med det andre .....	32
4. Håkan, mord og moral.....	37
Den pedofile morderen.....	41
Moral, straff og skjønnhet.....	43
Håkans forhold til Eli .....	45
Monsterets merke .....	49
Ondskapen, fascinasjon og frykt.....	51
Det visuelle forrang .....	54
5. Outsideren Oskar .....	58
Mørke leker og et ønske om makt.....	62
Identitetskrise.....	68
Oskar og Eli som Adam og Eva.....	72
6. Bifigurene og samfunnskritikk .....	76
Den manglende ledestjernen .....	82
7. Konklusjon .....	88
8. Kilder .....	91
9. Sammendrag.....	94

## 1. Innledning

I min masteravhandling vil jeg ta for meg John Ajvide Lindqvists debutroman *Låt den rätte komma in* fra 2004. Romanen har blitt betegnet som en sosialrealistisk vampyr-fantasy/thriller, en sjangerblanding som tydelig har truffet kommersielt, med tanke på to filmatiseringer og oversatte utgivelser av romanen i elleve land. Lindqvist har fulgt opp debuten med flere romaner og novellesamlinger, hvor typiske skrekk-motiver som vampyrer og zombier dukker opp i sosialrealistiske og trivielle miljøer. Mye av spenningen i tekstene ligger i hva som skjer når samfunnet og menneskene møter disse vesenene. Det er spesielt de blandede sjangertrekkene i romanen, og hvordan den tar for seg et så dominerende populærkulturelt fenomen i vår samtid som vampyr-motivet på en original måte, som gjør at jeg vil se nærmere på *Låt den rätte komma in*. Hva er det som gjør en grotesk og mørk fortelling om en vampyr i den grå forstaden Blackeberg til en suksessroman?

Bokens handling utspiller seg etter at en rituell masse-morder flytter inn i et forstadsområde til Stockholm, og det viser seg etter hvert å være en vampyr. Vampyr-motivet blir derfor viktig å gå nærmere inn på, men fokuset mitt vil være de ulike karakterenes møte med det fantastiske i romanen. For eksempel er ikke vampyren selve ondskapsen som kommer til Blackeberg for hovedpersonen Oskar, som den er for de andre romankarakterene. For Oskar har ondskapsen vært der hele tiden i form av mobberne på skolen og den alkoholisererte faren, som Oskar sammenligner med en varulv som slipper monsteret ut når han drikker. Oskar får gjennom vampyren Eli en mulighet til å tre inn i en ny verden, og hun utgjør en mulighet til å frigjøre seg fra Blackeberg og de framtidsutsiktene han ser for seg.

Den norske forfatteren Johan Harstad har skrevet en baksidetekst til den norske oversettelsen av romanen. «Kom in» er den passende tittelen til Harstad, hvor han beskriver *Låt den rätte komma in* som en virkelig skjønnlitterær skrekkroman, samtidig som den er den vareste historien om et barn som sakte forelsker seg. Harstad vektlegger også stedet som unikt for en slik fortelling, den ukjente forstaden Blackeberg som er trygt og traust på den ene siden, men på den andre siden et sted og en tid hvor trusselen om atomkrig henger i luften. Men den reelle og allment kjente trusselen river ikke opp i det «statiske folkhemmet», som Harstad

kaller det. Dette er mennesker som aldri har måttet spørre seg selv om de virkelig tror det finnes vampyrer i verden, eller om de i så fall ville bosatt seg i Blackeberg. Det er dette spørsmålet som virkelig river i det stoiske og statiske samfunnet Lindqvist skildrer, og setter menneskene som lever i det, ovenfor en helt ny verden.

Johan Harstad viser til at de svenske anmelderne trakk fram sammenligninger mot Stephen King og Anne Rice, kjente skrekkforfattere og vampyrmotiv. Harstad skriver derimot at det kan være en litterær fusjon, og at romanen kan beskrives som en sammenblanding av stilen til Lars Von Trier og Roy Andersson. Den danske regissøren Von Trier er kreditert for å ha introdusert Dogmebevegelsen innen filmen, og svenske Andersson er mest kjent for sine sosialkritiske tablåer. *Låt den rätte komma in* har absolutt noen sosialkritiske innslag, samtidig som det er rått, bestialsk og «nakent», på grensen til vulgært og spekulativt i de verste voldsbeskrivelsene til Lindqvist. Men Harstad tenker også på en fusjon mellom svenskene Jonas Gardell og Lukas Moodysson. Han drar altså sammenligningene sine til filmen og mener romanen har noe filmatisk over seg, som er med på å løfte den. Harstad peker også på kontrastene i romanen, som han mener er mange og store i teksten, og gjør at dette ikke er en bok til å bli klok på. Et poeng med romanen er at vampyren må se seg nødt til å spille andrefiolin i møte med ondskaper vi har i vår egen verden. I det ytterste blir vampyren i *Låt den rätte komma in* sett på som en reddende engel. Vampyren gjør ikke en knallhard oppvekst til noe verre, men får rollen som en potensiell frelser. Man kan innvende at dette i seg selv ikke er unikt for vampyr-romaner. For eksempel viser Stephenie Meyer med «Twilight»-romanene og filmene også en kjærlighet mellom et menneske og en vampyr hvor det ender med at mennesket velger å bli en vampyr av eget ønske. Avstanden er likevel stor mellom det å være vampyr i «Twilight»-universet og det å være vampyr slik Lindqvist skildrer det.

Med tanke på resepsjonens fokus på romanens sjangerblanding vil jeg vektlegge at et realistisk bakteppe er en nødvendighet i den fantastiske litteraturen for at tekstens overnaturlige elementer skal kunne ha noen virkning på leseren og tekstens karakterer (Todorov, 1989). I litterær realisme er likevel representasjonen av virkeligheten i en viss grad en illusjon, og i denne romanen blir ulike virkemidler vektlagt for å definere virkeligheten og sannheten til karakterene. Dette mener jeg er med på å gi romanen det Harstad beskriver som

skjønnlitterær kvalitet og differensiere karakterene. Videre vil jeg bruke Tzvetan Todorovs begreper om det uhyggelige og det vidunderlige, som viser at *Låt den rätte komma in* kommer under det Todorov kaller det vidunderlige, og derfor må leses på andre måter enn en fantastisk roman. Jeg har valgt å undersøke romankarakterenes møte og forhold til det overnaturlige sammen med selve monsteret og hva det representerer. Samtidig har jeg valgt å knytte dette til stedet, som Harstad pekte på som unikt for denne fortellingen. Med dette ønsker jeg å rette fokus mot romanens brytninger med virkelighetsforståelser og lek med estetiske uttrykk fra populærkulturen, spesielt vampyren. Lindqvist låner også fra noen av vestlig litteraturhistories kanoner som blant annet Dante, Dostojevskij og Bibelen, noe som er med på å utdype karakterene. Jeg vil ut fra et religionsperspektiv vise hvordan de overnaturlige møtene i romanen kan si noe om vår egen samtid, og da spesielt hvordan romanen posisjonerer seg i forhold til vestlig kultur. Verdimessig avviser tilsynelatende romanen kristendommen, vitenskapen og rasjonalismen til slutt, til fordel for troen på empiri, det paranormale og dyrking av folkloren, noe man kan gjenfinne i vårt samtidige vestlige samfunn (Partridge, 2004). Jeg vil derimot vise at romanen ikke nødvendigvis preges av framtidsoptimisme, men er en kritikk av sosialdemokratiet og en advarsel mot å bli historieløs. Tittelen *Låt den rätte komma in* spiller dermed ikke bare på usikkerheten knyttet til å slippe noen inn, og vampyrens egenskaper, men også den store trosfriheten vi står ovenfor med vitenskapens relative sannheter.

Argumentene for min tolkning av *Låt den rätte komma in* er nært knyttet til romankarakterene og deres utvikling. Denne avhandlingen vil derfor være en analyse av hovedkarakteren og deres møte med det fantastiske, rollen og funksjonen til noen av bifigurene, og stedet Blackeberg. Først vil jeg presentere *Låt den rätte komma in* mer inngående, romanens handling og formelle trekk. Deretter vil jeg presentere det viktigste teorigrunnet for dette studiet, spesielt gjelder dette det okkulte i populærkulturen og den fantastiske litteraturen. Ettersom noe av den tidligere forskningen på skrekksjangeren, vampyr-motivet og romanen forholder seg til Todorov har jeg valgt å presentere den etterpå. Videre i teoridelen vil jeg se nærmere på det vidunderlige og realistisk framstilling, vampyren og monsteret. Hoveddelen vil være min analyse av romanen med utgangspunkt i karakterene, før en endelig drøfting av hva dette sier om verkets posisjonering til samtiden. I avslutningen vil jeg oppsummere hovedpoengene mine og konklusjonen fra drøftingen.

## Romanen

“För mig handlar skräck om att skildra alla möjliga sorters människor som konfronteras med ... det andra. Det omöjliga. Det som vi inte har några mallar för att hantera” (Lindqvist 2011). Både i *Låt den rätte komma in*, den påfølgende romanen *Hantering av odöda* utgitt i 2005, og ellers i forfatterskapet kopler Lindqvist uforklarlige fenomener eller velkjente elementer fra skrekk- og horror-sjangeren med realistiske skildringer og miljø. Lindqvist viser i sine romaner hvordan samfunnet ville og kunne reagert hvis det han slipper løs i den virkelige verden, skulle ha skjedd. Det spesielle ved debutromanen er at oppvekst-temaet, og tematiseringen av mobbing, har selvbiografiske trekk. Romanfortellerens sympati ligger ganske tydelig hos hovedpersonen Oskar, og som Lindqvist skriver i sluttordet:

*Om någon skulle få för sig att kontrollera klimatet under november 1981, kommer denne någon upptäcka att det var en ovanligt mild vinter. Jag har tagit mig friheten att sänka temperaturen några grader. I övrigt är allt som står i boken sant, även om det hände på ett annat sätt.* (Lindqvist 2004, min utheving).

Lindqvist vokste selv opp i forstaden Blackeberg, og ble etter eget utsagn mobbet under oppveksten. I romanen bruker han i tillegg fakta og virkelige hendelser for å få fram en opplevelse av autenticitet hos leseren.

## Handlingen

Handlingen foregår altså i Blackeberg, en forstad til Stockholm, høsten og vinteren 1981. Nyhetsbildet er preget av en russisk ubåt ved Karlskrona og noen bestialske mord i området rundt Blackeberg. Hovedpersonen Oskar er 12 år, blir mobbet på skolen, bor alene med fraskilte moren i en blokk og isolerer seg i større og større grad. Faren bor for seg selv på landet, og har alkoholproblemer. Oskar skjuler mobbingen for moren og kommer opp med ulike dekkhistorier for de fysiske merkene han får. Han interesserer seg for skrekklitteratur og masse mordere, og ser i starten for seg muligheten for at han selv ender opp som en masse morder. Han nasker i butikker og stjeler en kniv som han øver seg med på rommet og i parken. Det er da han møter Eli, som kommer flyttende til leiligheten ved siden av der han bor. Allerede ved første møte merker Oskar at det er noe merkelig med Eli.

Eli bor sammen med Håkan, som er hennes hjelper som skaffer henne blod ved å drepe og tappe ofrene sine. Håkan er en tidligere lærer som mistet jobben etter anklager om at han er pedofil. Han sliter med dårlig samvittighet for det han gjør, og ofrer seg til slutt ved å helle syre over seg etter et mislykket drap for ikke å avsløre Eli. I etterkant fører et mislykket “barmhjertighetsdrap” til at Håkan går igjen som en vandød. Eli heter egentlig Elias og er en kastrert gutt født i Norrköping for over 200 år siden. Etter å ha blitt utsatt for seksuell tortur ble han vampyr, og er blitt en udødelig, evig 12-åring som identifiserer seg og også ser ut som ei jente. Eli redder til slutt Oskar fra mobberne som er i ferd med å drukne ham ved å drepe flere av dem, og det ender med at de reiser vekk sammen.

Samtidig følger vi noen parallelle historier, først og fremst “A-lagarna”, en gjeng alkoholikere som nærmer seg 50-årsalderen. Deres historie flettes etter hvert inn med Eli og Oskars når Eli dreper en av dem og en perifer venn av gjengen er vitne til det. Den eneste kvinnen i gjengen blir senere overfalt av Eli og blir til en vampyr, men hun velger å dø ved å utsette seg for sollys når hun blir innlagt på sykehuset. I starten er det et tydelig skille mellom de ulike perspektivene på hvordan virkeligheten fortøner seg. Håkan er innvidd i en fantastisk verden, vampyrer eksisterer og han reiser rundt med en. For de andre karakterene eksisterer ikke noe slikt, men Oskar er allerede fra starten av i en mulig mellomposisjon og vurderer det hele tiden, for eksempel ved et tilfelle at han selv kan bruke voodoo. Denne mellomposisjonen til Oskar forsterkes ytterligere ved at han er på vei inn i ungdomstiden, og alt som har vært fast er i oppløsning.

### **Formelle trekk**

Romanen åpner med en prolog med tittelen «Platsen», som beskriver stedet Blackeberg, før man kommer til første del. Teksten har ingen innholdsfortegnelse som viser strukturen, men den er delt i fem slike deler og en epilog. Hver del er delt inn i ytterligere kapitler, hvor man skiller mellom dagene og overskriftene er derfor datoer. Handlingen går fra onsdag 21. oktober i 1981 til siste kapittel fredag 13. november i epilogen. Hver del er fulgt med en undertittel og ulike sitater. Første del har undertittelen «Lycklig den som har en sådan vän», og har sitater fra Siw Malmkvist og Morrissey.

Den første delen går fra 21. oktober til 24. oktober og er delt i fire kapitler. Del to har undertittelen «Kränkning», og åpner med et udatert åpningskapittel, før den tar for seg den 28., 29., 30., og 31. oktober. I del tre som har undertittelen «Snö, smältande mot hud», kommer vi til den viktige helgen som utgjør størsteparten av romanen. Denne delen tar for seg to døgn, den 5. og 7. november, men 7. november er delt i tre kapitler. Det første kapitlet er på dagtid, det andre mot kvelden, og det tredje tar for seg natten. I del fire, «Här kommer trollens kompani!», blir 8. november tatt for seg på samme måte og det fjerde kapitlet tar for seg den 9. november. Del fem har tittelen «Låt den rätte komma in» og åpner med et kort udatert kapittel, før den er delt i den 9., 10., 11., og 12. november. Epilogen er på et kapittel som passende nok er datert fredag den 13. november.

Det som virkelig setter sitt preg på leseopplevelsen er fortellerstilen. Det blir noe filmatisk over *Låt den rätte komma in*, med den handlingsdrevne og dialogiske fortellerstilen. Første del åpner med en replikk, og teksten har mye dialog, slik at det stilmessig ligger nært opp til hvordan vi for eksempel møter Harry Hole når Jo Nesbø forteller. Romanen bygger opp til parallelle historier og skifter etter hvert oftere og oftere mellom disse, slik at det skaper en effekt ikke ulik filmens kryssklipping. Til sammen skaper dette en flyt som gjør romanen lettlest og veldig lik krimromaner i presentasjonen av stoffet. Språket og stilen kan derfor skape et inntrykk av at dette er en «enkel» roman, i den betydningen at den er skrevet som underholdning, den er lett å lese og lett fordøyd. Jeg mener derimot det er noe mer ved denne romanen enn «iskalde grøss» og spenningstopper. Teksten viser ikke motstand bare tematisk, men også ved noen fortellergrep Lindqvist gjør, rettferdiggjør han Johan Harstads beskrivelse av *Låt den rätte komma in* som «en virkelig skjønnlitterær skrekkroman» (Lindqvist, 2004)<sup>1</sup>.

Fortelleren har et begrenset innsyn hos karakterene, men er tydelig posisjonert blant de menneskelige i fortellingen. Hos Eli beskriver han bare de følelsene hun har i det hun jakter, og hos Håkan etter forvandlingen kommer ikke fortelleren inn. Den eneste som vi får et innblikk hos etter forvandlingen er Virginia, men hun har ikke det samme forholdet til forvandlingen som de andre (som jeg skal komme tilbake til). Den «andre siden» eller «det andre» er altså stengt for fortelleren, og med et slikt enkelt grep mystifiseres og opprettholdes

---

<sup>1</sup> Videre i oppgaven kommer jeg til å bruke bare sidetall når jeg refererer til *Låt den rätte komma in*



det uhyggelige med vampyrene, og «det andre» i teksten. Det er et sted vi ikke kommer inn, en verden stengt for de som står på fortellerens side.

Handlingen går frem stort sett kronologisk, men med noen tidsoverlappinger, ettersom fortellerens synsvinkel forflyttes mellom ulike karakterer. Fortellingen har 3. personsforteller, men noen kapitler ligner avisartikler, et grep som i likhet med faktaopplysningene bygger opp under det autentiske i romanen. Det er også noen tilbakeblikk på livet til Håkan og Eli før de møtte vampyrer. I noen kapitler vil man oppleve å få fortalt den samme situasjonen fra et annet synspunkt. Innledningen skiller seg litt ut, ved at det er en beskrivelse av stedet Blackeberg, og blir fortalt i etterkant av romanens handling. Mot slutten av innledningen får leseren et frampek gjennom politiets samtale med flyttebilsjåføren som hadde fraktet Håkan og Eli til Blackeberg, hvordan flyttingen måtte foregå om natten og at de ikke hadde med seg stort. Sjåføren blir informert om hva som har foregått og hvem han egentlig fraktet den kvelden. Flyttebilsjåførens etterfølgende utbrudd og tanker sender leseren to måneder tilbake i tid, til klasserommet til 6B og Oskar.

## 2. Teori

Jeg har valgt å presentere noen overordnede teorier først i dette kapitlet, ettersom noe av den tidligere forskningen baserer seg på teorier om fantastisk litteratur og bruker Todorovs begreper. Derfor vil jeg først gjøre greie for det okkultes posisjon i populærkulturen og fantastisk litteratur. Deretter vil jeg se på tidligere forskning på *Låt den rätte komma in*. Jeg vil vise til noe av kritikken som rettes mot denne forskningen, fordi kritikken peker på noen motiver og vinklinger som er viktig for mitt perspektiv i denne analysen. Til slutt vil jeg gå nærmere inn på realistisk framstilling i litteratur, historien og tolkninger av vampyrmotivet og teorien om monsterkultur.

### Det okkulte og det fantastiske

Christopher Partridge gjør med *The Re-Enchantment of the West* et forsøk på å vise hvordan den vestlige befolkningen gikk fra de store religionene til sekulariseringen og hvordan vår tid er preget av refortrylling gjennom alternativ spiritualitet, sakralisering, populærkulturen og det okkulte. Populærkulturen spiller en stor rolle i denne refortryllingen, som formidler og amplifiserer av motiv, teorier og sannhetspåstander som tidligere holdt seg lukket innenfor subkulturer (Partridge, 2004, s. 120). Fra «Generasjon X» - de født mellom 1961 og 1981, også omtalt som TV-generasjonen - ble populærkulturen en viktig innflytelse på folks referanser, ideer og forståelse av verden (Partridge, 2004, s.121). Selv mener han populærkulturen tilbyr meninger og verdier som kan utforskes, men den amerikanske teologen Tom Beaudoin går så langt som å hevde at den tilbyr klare og stabile meninger for mennesker (Partridge, 2004, s. 121). Populærkulturen gir altså noen mennesker grunnlag for verdensanskuelser som reelt konkurrerer med de store religionene som kristendommen. Et eksempel som blir trukket fram, er hvordan *Star Wars*-fenomenet manipulerer mennesker bort fra et kristent verdenssyn og introduserer dem for et slags «New Age» trossystem. Vampyrserien *Buffy* blir også brukt som et eksempel på populærkultur som introduserer og populariserer Wicca-kulturen (Partridge, 2004, s.122-134). For Oskar er det også populærkulturen som står for store deler av forståelsesrammene hans, ikke bare av vampyren han møter, men også resten av livet.

Når det kommer til vampyren, illustrer Partridge endringene som har skjedd med utviklingen av Dracula- og vampyrframstillingen på film og de kristne symbolenes dalende kraft i nyere tid (Partridge, 2004, s. 127-131). For videre å illustrere min lesning av Oskars og de andre karakterenes møte med det mirakuløse, er religionsforskerne Colin Campbell og Shirley McIvers kommentarer om populærkultur rettet mot barn og ungdom viktige. Partridge støtter også hvordan de viser at voksen okkultisme har en arena hvor den er allment høyt verdsatt, nemlig barndomskulturen. Barndomskulturen aksepterer og dyrker alt som avvises av voksne, det være seg feer, spøkelseser, utenomjordiske eller magi. I det moderne samfunnet blir man altså utsatt for okkulte fenomener i tidlig alder, som et nedarvet verdenssyn som de må avvise i voksen alder. Partridge påpeker at det ikke bare er slik at et økende antall mennesker ikke er i stand til en slik avvisning, men også at stadig flere mennesker bruker slike narrativer som en åndelig ressurs (Partridge, 2004, s. 137-138). Disse narrative har ulike funksjoner, alt fra å øke interessen for å oppsøke subkulturer, til i de mest ekstreme tilfellene, hvor verk til en viss grad blir hevdet å eksponere «sannheten» om verden. En slik ekstrem vinkling på lesningen av karakterenes møte med vampyren i *Låt den rätte komma in* er mulig. Noen kan nok lese den som en eksponerende «sannhetsroman», ettersom vampyrens eksistens har en slik posisjon som «kunnskap» i små subkulturer. Følger man Todorovs litteraturteori om det fantastiske vil den også kunne støtte en slik lesning. Jeg mener derimot at en slik tolkning avgrenser romanens betydning og marginaliserer en populær roman. Utviklingen av populærkulturen rettet mot barn og ungdom kan likevel si noe om hvorfor fortellinger hvor vedtatte sannheter blir avvist, er så populære nå.

Tzvetan Todorovs (1989) definisjon av den fantastiske litteraturen er også mitt bakteppe for undersøkelsen av møtene med det fantastiske i romanen. Det fantastiske definerer Todorov som når teksten tvinger leseren til å betrakte personenes verden som en verden av levende mennesker og får leser og romanens karakterer til å vakle mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring på de hendelser som skjer. Leseren må også avvise en “poetisk” fortolkning eller allegorisk lesning av de hendelsene som skjer (Todorov 1989, s.34-35). Det vil si at man ikke skal eller kan lese overnaturlige hendelser som allegori for noe annet, eller tolke dem. Men denne vaklingen varer sjelden lenge, og teksten ender så enten i det uhyggelige eller det vidunderlige. I det uhyggelige vil virkelighetens lover forbli intakte og fenomenene kan forklares eller avvises. Går teksten over i det vidunderlige, vil man anta at det gjelder nye lover for naturen, og disse kan da forklare fenomenene man har møtt (Todorov

1989, s.42). Hvilken fortolkning karakterene i romanen velger, varierer til en viss grad, og Todorovs vektlegging av leserens tvil til fenomenene gjør seg lite gjeldende for *Låt den rätte komma in*.

*Låt den rätte komma in* ender med Todorovs definisjon opp i «det vidunderlig». Så hvorfor gå til Todorov? For det første er han startpunktet for teori om fantastisk litteratur, og teorien fanger inn det som skaper spenning i slik litteratur. Til slutt gir den også et annerledes perspektiv med kravet om at leseren ikke skal fortolke de overnaturlige hendelsene. Da kan romanen leses som en slik «åndelig ressurs» eller eksponering av sannheten, som Partridge beskrev. Dette er likevel et krav som jeg mener lukker døren for andre mer fruktbare lesninger av denne romanen, og derfor vil jeg avvike fra dette kravet. Hans teori er et nyttig utgangspunkt fordi den kan speile den utviklingen Partridge mener å se i vampyrfortellinger. Samtidig viser Todorovs definisjon av fantastisk litteratur, som har vært tilgjengelig en god stund, at fusjonen mellom realisme og overnaturlige fenomener ikke er noe nytt. Det er derimot en forutsetning for at leseren skal oppleve det overnaturlige som overnaturlig, og i en forlengelse av det, som skremmende når det gjelder skrekksjangeren. Når Johan Harstad beskriver romanen som en skjønnlitterær skrekkroman, som er sosialkritisk samtidig som den er skrekklitteratur, skildrer han ikke en nyskapt tekstlig symbiose, men vellykket fantastisk litteratur. Realisme er premisset for vellykket skrekk, og et vellykket virkelighetsbrudd. Et virkemiddel som man også kjenner igjen fra mange filmer de senere årene.

Et eksempel på dette er den første og andre filmen om vampyrjegeren «Blade».

Åpningsscenen til den første filmen tar seeren med et par som flue på veggen til et konsept-diskotek i et slakteri. Alt er tilsynelatende normalt, før sprinkelanlegget dekker dansegulvet med blod og de få som ikke er vampyrer i lokalet får hoggtenner i seg. Etter dette er illusjonen brutt, og seeren vet han er i det vidunderlige, for å bruke Todorovs begrep. Altså har denne normalvirkeligheten vampyrer. Likevel klarte man å oppnå en slags skrekkeffekt, eller virkelighetsbrudd, selv om seeren i fleste tilfeller vil vite dette på forhånd på grunn av promotering, hva som står på omslaget eller ganske enkelt hvilken sjanger den blir omtalt som. I den andre filmen blir det forsøkt noe lignende, og det blir gjort et brudd med den virkelighet som den første filmen etablerte ved at en mutert supervampyr dreper vampyrer. Den andre filmen utvider universets «næringskjede», noe man ikke ser så ofte i

vampyr sjangeren, og overrasker derfor nok en gang, selv om virkelighetsbruddet allerede har skjedd. Objektivt sett er det umulig å si noe om disse to bruddene har samme effekt hos seeren, men det er et virkemiddel som er mye brukt. Først bryter man normalvirkeligheten, i andre omgang så utvider man naturlovene enda mer. Dette gjelder også for *Låt den rätte komma in*, hvor Eli kommer først, og så den enda verre Håkan, som truer den opprinnelige vampyren.

### Tidligere forskning

Skrekk litteratur og vampyr-romaner er populære, og det er gjort omfattende forskning tidligere på begge emnene. Når man skal løfte frem tidligere forskning, er det derimot et problem med de mange ulike sjangerbenevnelsene som brukes. Vampyr-romaner kan være sett i lys av magisk realisme, horror, gotiske romaner og flere tilstøtende sjangere (for eksempel hos Wendy B. Faris (2004), Stephen King (1981) og Maggie Kilgour (1995). Forskningen ser for eksempel på vampyr-motivet, skrekk litteraturens funksjon, eller den historiske utviklingen av sjangeren og vampyren. Når det gjelder *Låt den rätte komma in*, er det gjort færre undersøkelser, og de fleste av dem av svensker (Grönholm (2008), Höglund 1999). I *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn* av Gerd Karin Omdal blir romanen viet hele siste kapittel, under tittelen «Det ukjente i det moderne bylandskapet – John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in*» (Omdal, 2010). Det er derfor relevant å gå litt inn på boken til Omdal og lesningen der, ettersom hun ser romanen i lys av fantastisk litteratur.

Boken til Omdal er en innføring i fantastisk litteratur hvor hun også leser norske, nordiske og europeiske tekster fra ulike perioder i lys av teorier på fantastisk litteratur. Her bruker hun deler av teoriene til Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, Kathryn Hume, Åsfrid Svensen og Øyvind Myhre til å reflektere over fantastisk litteratur fra middelalderen til i dag, med fokus på funksjonen til slik litteratur.

Utgangspunktet for tekstlesningene som kommer, er at vi ser på det fantastiske som en formidling av alternativ erfaring og av alternative tenkemåter som det ikke kan gjøres rede for direkte. (Omdal, 2010 s.28)

Når Omdal kommer helt til samtiden og *Låt den rätte komma in*, kommer hun også til de viktigste trendene i fantastisk litteratur internasjonalt akkurat nå, og begrepene *contemporary fantasy* og *urban fantasy* (Omdal, 2010 s. 213). Hun forstår romanen ut fra disse begrepene,

og betrakter Lindqvist som en radikal fornyer av fantastisk litteratur i Norden, ettersom han blander de fantastiske elementene med alvorlige og tabubelagte tema. En typisk trend for nyere fantastisk litteratur er at handlingen foregår i samtiden eller en nær fortid og at det er i bylandskap, midt i kulturen, istedenfor helt i utkanten av kulturen eller i fjerne tider som var tilfelle med den tidligste fantastiske litteraturen. Det er disse kjennetegnene som utgjør kjernen i contemporary og urban fantasy (Omdal, 2010, s. 213). Med tanke på ovennevnte sitat om at denne litteraturen formidler noe indirekte, er tilfellet det motsatte med contemporary fantasy. Her blir spørsmål fra samtiden tatt opp direkte, uten bruk av analogier. Omdal synes det er uproblematisk å plassere romanen under contemporary fantasy, men noe mer problematisk under begrepet urban fantasy, ettersom hun mener den ikke primært handler om byen eller stedet. Hun tolker undergrunnsmiljøene og spesielt kjelleren i romanen som representanter for oppvekstens skyggeside og trekker paralleller til andre slike som fungerer som mikrokosmos og en kommentar til virkeligheten i større skala.

Det kan være snakk om samfunn som både er topografisk og/eller idémessig underjordiske og representerer en skyggeside. Samtidig er de forbundet med normalvirkeligheten, ofte til og med gjennom fysiske kanaler. (Omdal, 2010 s. 224).

Jeg er enig i en slik fortolkning av kjelleren og andre rom utenfor samfunnet, men jeg vil i større grad følge opp romanens innledende fokus på stedet, fordi det er noe av romanens særpreg og vampyren i fortellingen er knyttet til det.

Erik Markus Grönholm setter i analysen av Oskar, «Jag är ett monster», opp en liknende konflikt innad i romanen (Grönholm, 2008). Individet står her mot kollektivet, opprøret mot det gjeldende, kaoskrefter mot orden. Han analyserer Oskar ut fra en liten vri på Friedrich Nietzsches teori om konflikten Apollon og kollektivet mot Dionysos og individet i de greske tragediene, noe han mener er et typisk trekk for skrekkhistorier (Grönholm, 2008, s.3). Om Oskar skriver han da:

*Genom att stå utanför blir den dionysiska representanten ett hot för det apollinska kollektivet: dess blotta existens hotar att upplösa alla strukturer, både de inuti och utanför den enskilda (apollinska) människan (Grönholm, 2008, s. 4)*

Dette kan sies å være dekkende for Oskars posisjon, men blir ikke dekkende for de andre karakterene på samme måte som kjennskapen til eller fraværet av «avvist kunnskap». For Oskar vil jeg vektlegge mye av det samme som Grönholm, men istedenfor å se ham som en avvikende outsider drevet av hat, vil jeg heller se ham som outsideren som lever i en

barndomskultur som viser seg å ha en sannhet til seg. Og dermed blir dette enda vanskeligere for Oskar å se bort fra. Han blir en av «de innvidde» som vet at de gjeldende sannhetene er feil, og velger å bryte med kollektivet. Jeg klarer heller ikke å følge Grönholms oppfatning av Oskar som det dionysiske monsteret, fordi jeg leser ham som romanens helt og den som får leserens sympati. Dette mener jeg blir gjort i en slik grad at situasjonen blir endevendt og det er kollektivet som truer Oskar og hans framtid. Selv om Grönholm fokuserer på Oskar, gir hans analyse grobunn for å se på Oskar og Håkan ut fra poetikken. Derfor vil jeg komme tilbake til Grönholm.

Anne Gjelsvik har brukt romanen og filmatiseringen som eksempel på forskjeller mellom film og litteratur, og ikke minst hvordan man ofte toner ned utfordrende elementer i overgangen fra bok til film (Gjelsvik, 2009). Altså finnes det visse utfordrende elementer i romanen, som har blitt oppfattet som for drøyt av de bak filmatiseringen for seerne. Annen forskning på romanen ser på vampyrens rolle i romanen og hvordan den skiller seg fra andre vampyrer, da også hvordan vampyren har endret seg gjennom historien. Det er av en viss interesse å kontekstualisere vampyren og litterære monstre også her, og å vite hva som skiller Eli fra andre vampyrer kjent fra fiksjonen. Selv om fokuset mitt ikke vil være vampyrmotivet i seg selv, er monsteret og hvordan det realiserer seg i teksten viktig for hvordan møtet med det fantastiske blir.

### **Perspektiv for å lese «det vidunderlige»**

Mitt perspektiv tar utgangspunkt i hvordan horror- og skrekk-litteratur før som regel var moraliserende advarsler mot lefling med det okkulte. De tidlige vampyrfortellingene skulle forsterke et allerede kristent verdensbilde, og spesielt utgjorde krusifikset et kraftig våpen mot ondskapsen i disse fortellingene. Partridge hevder derimot at nå skildres det overnaturlige som fakta, de rasjonelle karakterene må endre oppfatning, de okkulte kreftene og vesenene kan være gode som onde, og kristne symboler har blitt impotente (Partridge 2004, s.126). Med dette synet står han noe i mot Omdal, slik jeg har forstått henne. Hun mener denne litteraturens viktigste funksjon er å bidra til utforskning av flere ulike verdensbilder og sprengte slike grenser som for eksempel det kristne verdensbilde setter opp (Omdal, 2010, s.31). Derfor vil jeg undersøke hva karakterene må endre oppfatning av, og hvilke grenser som utforskes i romanen. Min tilnærming til vampyr-motivet i romanen vil bygge på de

endringene Partridge viser til, men for å få mer ut av motivets særpregede realisering i *Låt den rätte komma in* vil jeg i tillegg bruke teori om «monsterkultur». Når Partridge hevder samtidens vampyrer har lite til felles med tradisjonell slavisk folklore, og at de er blitt romantiserte og sakraliserte, gjelder dette bare delvis for Lindqvists roman (Partridge, 2005, s.232). Ingen av vampyrene blir skildret som de mest romantiserte utgavene, og den vandøde Håkan ligger nærmest den groteske varianten fra folkloren.

Når det kommer til fantastisk litteratur, støtter jeg meg delvis på Torgeir Haugens kritiske blikk på Omdals bok og Todorov i artikkelen «Uklar Agenda» (2011). Her kommer han med noen krav til litteratur om emnet som også virker relevant for dette arbeidet. Han har selv skrevet om fantastisk litteratur, og han mener at Omdal behandler emnet på en uklar og selektiv måte (Haugen, 2011, s.66). Det er et komplekst felt og teoriene har en del svakheter, skriver han. Dette henger sammen med at litteraturen har ett bein innenfor kanon, noe Haugen refererer til som høylitteratur, og ett i populærlitteraturen. Høylitteratur er i denne sammenheng forstått som litteratur med større kompleksitet og som er skrevet for selvinnsikt og den avanserte leser (Haugen, 2011, s. 66). Haugen gjør også et poeng ut av at litteraturen preges av «Fandom», subkulturer som dyrker og fordyper seg i romaner eller sjangre, og dette preger også litteraturen om emnet (Haugen, 2011, s. 67).

Samtidig ønsker han en klarere begrepsbruk og skiller mellom fantastisk, fantasi og mirakuløs litteratur. At Todorov blir så hyppig referert til, ser han også som et problem, men skriver at teorien har styrke ettersom den fanger inn en vesentlig trekk ved mye skrekklitteratur. «Det som har uklar identitet eller lokalisering, skaper usikkerhet og er velegnet til å skape spenning» (Haugen, 2011, s. 68). Han påpeker at en svakhet ved den smale definisjonen er at litteratur hvor det overnaturlige eksisterer, med eller uten nøling, faller utenfor. Jeg er på linje med Haugen kritisk til å ta utgangspunkt i den snevre definisjonen til Todorov. *Låt den rätte komma in* faller utenfor begrepet «fantastisk litteratur», slik Todorov definerer det. Det ble nevnt tidligere at et verk sjeldent er gjennomført fantastisk, hvis det da ikke ender med flere mulige forklaringer. I den strengeste forståelsen av definisjonen er det slik Haugen skriver at «[i] det (reint) fantastiske er nølingen mellom en overnaturlig forklaring av en hendelse omdreiningspunktet» (Haugen, 2011, s. 68). Det kan diskuteres om en slik nøling mellom ulike forklaringer er tilfellet i starten av romanen, med mordet i Vällingby og Oskars tanker



over hvordan ting henger sammen. Om det oppfyller kravet om leserens nøling, er mer usikkert, selv om den tekstlige vekslingen mellom Oskar og Håkan, og hvordan deres handlinger speiler hverandre, kan sies å skape en slik effekt.

En generell svakhet ved litteraturen om emnet, mener Haugen, er at det ofte er mye innledende klassifikasjon, men lite om de ulike genrene og fantastisk litteratur i allmennhet. Da mener han det hadde vært en fordel å studere mønstre i universene, persongalleriene og handlingsforløp og hvordan dobbeltgjengermotivet er utbredt i fantastikken og tilstøtende gener (Haugen, 2011, s. 70). Derfor ville det også være fruktbart å trekke vekslers på eventyrforskning, skriver han. Dette gjelder spesielt med tanke på eldre litteratur. Partridge viser derimot at selv om vampyrfortellingen og annen fantastisk litteratur har lignende formelle trekk, og kanskje kan sammenlignes med eventyrsjangeren, har den i senere tid hatt en utvikling. Mot slutten klassifiserer Haugen selv *Beowulf* innenfor det mirakuløse med Todorovs begreper, eller det mytiske som han selv kaller det. Han skriver at den har røtter i en kultur hvor det finnes overnaturlighet, og nedfelles i en kristendom som også rommer overnaturlighet. Men samtidig peker han på at det er vanskelig å vite noe om hvordan folk forholdt seg til den, om det var som en spennende historie eller en slags sannhet (Haugen, 2011, s. 71). Dette er ikke et problem man møter utelukkende når det gjelder gamle tekster. Kanskje skulle man tro at det ikke finnes noen slik tvil i tilfellet *Låt den rätte komma in*, men religionsvitenskapen viser at okkulte populærkulturelle uttrykk har et enormt nedslagsfelt og at bøker, filmer og musikk så visst rommer «en slags sannhet» for mange moderne mennesker.

Haugen viser med dette noen mulige analyseobjekter i verk som ikke er reint fantastiske, og peker på tekstelementer som særpreger den fantastiske litteraturen. Han ønsker derimot en sammenlignende studie, hvor man ser på utbredelse og oppbygging i handlingsforløp og persongalleri. Jeg tar her for meg en enkelt roman, men har valgt å se på noen av de tekstelementene han peker på. Jeg vil undersøke vampyren og monstret, men også hvordan barnefiguren gir grobunn for skrekk og uhygge (Granaas, 2002). Da vil jeg også utforske dobbeltgjengermotivet, som er viktig for spenningen rundt Oskar (Freud, 2008). For å kunne bruke styrkene til Todorovs teori, vil jeg beskrive handlingsforløpet og hvordan det

vidunderlige avdekkes. Selv om Todorovs teori ikke er dekkende for *Låt den rätte komma in*, vil jeg ikke avskrive den fullstendig.

Todorov leder oss inn på hvor viktig selve bruddet med virkeligheten er, slik vi eller karakteren opplever det. Mye av spenningen i romanen ligger i hvordan karakterene opplever dette bruddet. Det setter oss i den tenkte situasjonen at virkeligheten, slik vi kjenner den, oppløses. Hva gjør det med noen å møte en ny virkelighet? Hvordan forholder man seg til at det man har lært, og trodde man visste, ikke stemmer? Slike spørsmål er viktige i vår modernistiske og relativistiske tid. Kan virkelig healere gjøre det de hevder de kan gjøre? Utgjør stråling fra trådløse nettverk en alvorlig helsefare? Kan sukkerkuler aktivere immunforsvaret ditt til å oppdage virus? Mer eller mindre vitenskapelige tekster argumenterer velartikulert for og imot alle disse utsagnene, og man vil kunne få anekdoter fra mennesker som har opplevd det ene eller det andre. På grunn av en slik menings- og trosfrihet ender man opp med at man må oppleve det selv. Empiri er det viktigste, det som virker er det som virker for deg. Altså er det som er virkelig, det som er virkelig for deg. Jeg vil hevde at romanen underbygger denne tenkningen, ved å la den dagdrømmende Oskar gå inn i denne virkeligheten, og møte en virkelig vampyr, som om Don Quijote skulle ha kommet over en virkelig drage i stedet for vindmøller, til Sancho Panzas store skrekk.

### **Realistisk framstilling**

For at det skal kunne skje et brudd med virkeligheten, må man etterstrebe en realistisk framstilling og forsøke å skape illusjonen som litteratur kan gi av virkeligheten. Realisme som begrep og som mål for litteratur er et enormt tema, som jeg ikke skal videre inn på her, men det er relevant å ta med seg noen begreper og ideer fra denne tradisjonen, for å belyse hvordan romanen forsøker å skape denne illusjonen. Realisme kan sies å være preget av et synshegemoni, hvor en sterk visualitet skal gi en virkelighetsillusjon. Det er nesten som du skal «se for deg selv», og dette går igjen når Oskar sakte oppdager at Eli ikke er som noen andre han har møtt. Han ser de ytre trekkene, ser andre ting som indikerer noe unormalt, og ikke minst ser han for seg selv hvordan det var for Eli den siste tiden før hun ble til vampyr. Synssansen har forrang over de andre sansene i denne romanen, men også over logikken. Eli kan fortelle Oskar at hun er vampyr, men det er ikke før han ser det, med sine egne øyne, at

han er helt overbevist. Leseren blir samtidig også nødt til å se hvordan ting er, men får i tillegg se mer enn det karakterene individuelt ser.

Peter Brooks (2005) gir en innsiktsfull vurdering av realismen som tradisjon og dens visjon om å representere virkeligheten «slik den er». Realismens mål er å kunne reprodusere en redusert modell av virkeligheten. Brooks sammenligner den litterære realismen med skalerte modeller, som for eksempel dukkehus, med ønske om å være så virkelighetsnære som mulig. I den skalerte verdenen kan forfatteren så sette inn ideer og personer og leke med dem, og med det skape en illusjon av at leseren «ser» hvordan en situasjon utspiller seg med gitte faktorer. Lindqvist ble i innledningen sitert på at for ham handler skrekk om å skildre ulike menneskers konfrontasjon med det umulige, men da må han først bygge dukkehuset Blackeberg. I representasjonen legger han seg naturlig nok tett opp til vestlig kulturtradisjon, og realismen som modus gir synet forrang (Brooks, 2005, s. 3). Så følger de andre sansene etter i en empirisk beskrivelse og opplevelse av modellverdenen. Jeg vil vise hvordan Lindqvist gjør dette også i møte med det fantastiske, og hvordan han benytter flere av realismens typiske trekk for å virkeliggjøre vampyren og hendelsene i romanen.

Brooks skriver at realistisk litteratur som prøver å reprodusere det virkelige, vant sin plass som standard-modus i litteraturen i løpet av attenhundretallet. Slik ble den også en forventet modus, og norm for alle andre moduser som magisk realisme, science fiction og andre varianter. Men realistisk litteratur har historisk blitt forstått forskjellig. Hvordan kan man best representere virkeligheten gjennom skrift? Platon hevdet at kun dialog kunne reprodusere virkeligheten, og betegnet det som *mimesis*. All annen fortelling eller narrativ kalte Platon *diegesis*. Begge må til om man skal kunne sies å forsøke å være realistisk. Senere ble det viktig for realismen å vise hele verden, også det stygge, slik at det stygge eller uskjønne ble et av hovedmotivene. Som en konsekvens av det igjen ble tjenerne og tjenerskapet et motiv, framfor borgerskapet. Gjerne hva tjenerne visste eller så, som borgerskapet ikke så (Brooks, 2005, s. 18). Mitt poeng er at Lindqvist bruker denne tradisjonen, i kraft av dens status, til å legitimere det realistiske. Så leker han med disse virkemidlene, bruker dialog, noen avsnitt er ren dialog uten diegesis, stream of consciousness, referat og så videre. Nå er «tjenerskap» og «borgerskap» begreper som er sterkt knyttet til realismen på attenhundretallet og samfunnet på den tiden, men Lindqvist bruker et liknende perspektiv. Hele fortellingen ligger hos de som

er utenfor, de som blir usynlige i samfunnet, og bare fragmenter av det som virkelig foregår bobler til samfunnets overflate. Slik klarer han å skape miniatyrmodellen av Blackeberg, samtidig som han legger til noen fremmedelement for å leke og utforske denne modellen.

### Vampyr, historie og teori

Vampyren er som nevnt tidligere svært ikonisk og visuelt gjenkjennelig. Den har sine ytre kjennetegn av blek hud, et spesielt blikk og hoggtenner. Samtidig som de gir assosiasjoner til mennesker, har de egenskaper som parasittiske, ondskapsfulle, egoistiske vesener med en pervers appetitt. De drikker blod som eneste næringskilde, de skyr sollyset, og et bitt kan være nok til å omdanne offeret til vampyr selv. Partridge argumenterer for at samtidens demonologi og den tilhørende fascinasjonen for det han kaller «mørk spiritualitet» er en viktig komponent i vestlig sakralisering (2005, s. 208). Tradisjonelt har det vært et klart skille mellom demonen og engelen som ond og god, men innen det okkulte i vesten har det demoniske nå blitt ikonisk. «The satanic other» har blitt mer og mer fascinerende for den vestlige befolkning, og dyrkes i populærkulturen.

The most obvious example of celebration of the other as both demonic and iconic is the figure of the vampire in contemporary culture, the popular interest in which has soared in recent years (Partridge, 2005, s. 208).

Vampyren har en rik historie som litterært fenomen og symbol. Den opprinnelige folkløriske figuren gjorde sin litterære entré i 1819 i John William Polidoris gotiske fortelling «The Vampyre – A Tale», til umiddelbar suksess og stor påvirkning på samtiden. Den ble raskt oversatt og flere kjente forfattere som Nikolai Gogol, Alexandre Dumas og Alexis Tolstoy skrev vampyrfortellinger. Samtidig gikk skuespillet «Le Vampire» av Charles Nodier med stor suksess, og operaversjoner av Heinrich Marschner og Peter Josef von Lindpainter. Et fellestrekk var at vampyren nå fikk feste som en aristokratisk skurkeskikkelse som jaktet i det øvre sosiale sjikt.

De første monstre opererte som oftest i samfunnets periferi, hvor man kom over monstre i utforskning av verden. Folklore holdt også fast på monstre som noe som tilhørte naturen, hvis man tenker på troll, nymfer, hulder eller nøkken. De gotiske fortellingene som Mary Shelleys

«Frankenstein», gjorde derimot monsteret dynamisk og totaliserende. De kunne operere i samfunnets periferi, men også i sentrum av samfunnet. Med tiden har monstrene blitt mindre og mindre i skjul, og mer ut i samfunnet, i noen tilfeller til og med gjennomsyret samfunnet og hatt roller i viktige institusjoner og samfunnsroller. Og det er som kjent mindre og mindre igjen av den ukjente verden, så skulle monsteret tilpasse seg tiden måtte den før eller senere urbaniseres for å fortsatt kunne utgjøre en skremmende utfordring. Da er det naturlig at det skremmende er ikke der ute i skogen et sted, men kan være den som henger på gatehjørnet, ved kiosken og som du ser hver eneste dag uten å legge merke til det. Allerede den første virkelig kjente vampyren tok skipsveien til London og opererte i samfunnets senter.

Selv om vampyren var en kjent og synlig skikkelse i kulturen, gjorde den sitt store gjennombrudd og fikk den klassiske skikkelsen i Bram Stokers «Dracula» i 1897. Tittelfiguren «Count Dracula», greven fra Transylvania, definerte vampyrene som den sludde og sjarmerende aristokraten. Allerede i 1897 hadde man fjernet seg langt fra tradisjonell slavisk folklore, som forestilte seg vampyren som frastøtende, levende lik. Zombien ligner mer på den opprinnelige forestillingen av vampyren. Håkans vandøde tilstand har også flere likheter med zombien og den folkloristiske forestillingen av vampyren. Franco Moretti beskriver derimot Dracula som en rasjonell entreprenør som investerer kapital for å utvide territoriet sitt og feste et grep om London (Moretti, 1982 s. 68). I det hele leses Moretti vampyrenskikkelsen Dracula som en metafor for kapital, og fortellingen som en parabel til farene ved monopolkapitalisme. Samtidig er det vanlig å lese teksten som at den er inne på tema som kvinnerollen i den viktorianske tiden, seksuelle konvensjoner, immigrasjon, kolonialisme og post-kolonialisme. Felles for disse lesningene er en underliggende advarsel, endringsprosess og utfordring av konvensjonelle tenkemåter i fortellingen.

Selv om Bram Stoker definerer karakteren Dracula, og romanen populariserte vampyren, førte også dette med tiden til en ufarliggjøring av karakteren. Greven i det gamle slottet har blitt popkultur, som man kan møte på barnetv-program, framsiden av frokostblandinger, og utallige parodier. Count Dracula har mistet mye av skrekkeffekten gjennom trivialiseringen, men vampyren og vampyrmotivet har ikke mistet slagkraften. Når det kommer til skrekk- og horror-versjonen av vampyren, fikk den en kraftig gjenoppvåkning av suksessen til Anne Rice «Vampire Chronicles», med en rekke bøker og spesielt filmatiseringen av den første,

*Interview with the Vampire*. Her går Rice langt i å vise vampyrens «menneskelighet» og hvordan vampyren på flere måter ikke er skremmende, umettelige monstre, men på en måte ansvarlige velgjørere og kulturvoktere. For eksempel som når det antydes at vampyren Lestat velger å ta et etisk standpunkt og kun mette seg på mordere. Rice gjenskaper den romantiske, aristokratiske, elegante og lærevillige vampyren, som tidvis er etiske ved å velge sine ofre ved omhu, men også er dypt erotisk ladet. Vampyren blir en udødelig bærer av vestlig kultur, som har levd gjennom det meste av den moderne vestens historie, og derfor vokter de største kulturelle skattene til vesten. De er humanister, som reinvesterer opptjent kapital i kunst og eiendom. Samtidig er de kapitalister, interessert i og omgitt av rikdom (Cohen, 1996, s. 227). Disse vampyrene er også dypt fascinert av mennesker, selv om de er ekskludert fra dem, og livnærer seg på dem. Dette ser vi nå blir brutt med i suksesser som bøkene til Stephenie Meyer i vampyrromansen «Twilight» og tv-serien «True blood» hvor vampyrene blir en del av samfunnet.

«Twilight» kan i liten grad knyttes til skrekk, men er mer en romantisering av vampyren. Selv om det kan leses på andre måter, er det veldig synlig og enkelt å lese denne vampyrrealiseringen som symbol på den sterke mannen, som skal vokte over kvinnen og beskytte henne fra fare. Karakteren Edward Cullen innehar disse gamle, romantiserte egenskapene til en gentleman. Han avstår fra sex før ekteskapet, og er «gammeldags» også når det gjelder å drive kurtise og oppvartning av kvinner. «True blood» bygger i større grad ut Rice sitt univers, her kommer vampyrene ut fra sitt skjul og etterstreber en sameksistens med mennesker. Mange av karakterene går lengre enn Rices vampyrer i samfunnsdeltakelse og tar aktivt del i samfunnsbygging, selv om mye av spenningen bygger rundt hvordan noen vampyrer er i mot dette og noen mennesker aktiverer mot de «nye» samfunnsborgerne. Altså er det enkelt en sameksistens med det andre, som kan leses mot immigrasjon, segregering, rasisme og like rettigheter, som i hvert fall er noe av denne seriens underliggende tankegods.

Vampyren som monster er derfor kulturelt betinget, og realisert i tekster eller filmer med en hensikt. Partridge refererer til Gordon Melton som beskrev den slik «... the vampire is a «cultural rebel, a symbolic leader advocating outrageous alternativ patterns of living in a culture demanding conformity» (2005, s. 208). Melton belyser på en god måte hva som gjør motivet så interessant og ikonisk. En vampyr er helt klart et vidt begrep, og ettersom Eli er

langt fra de dominerende kulturelle vampyrene som Count Dracula, Edward Cullen, Lestat eller Bill Compton, vil det være nødvendig å se på hvordan en vampyr realiserer seg for Norden, Sverige og Blackeberg. Eli er et monster i utkanten av vesten, men likevel influert av hele den populærkulturelle arven. På mange måter er Eli den globale forestillingen av vampyren gjenspektet lokalt for å kunne være et levende monster i utkanten av Stockholm.

### **Monsteret og monsterkultur**

Monsteret, først og fremst vampyren, men også andre monstre, er en viktig del av denne fortellingen som i alle skrekkfortellinger med et monster. Jeffrey Jerome Cohen har skrevet en artikkel om monsterkultur, hvor han kommer med sju teser for monsteret som er veldig relevante for hvordan man kan forstå Eli, Håkan og andre monstre Oskar møter eller forestiller seg (Cohen, 1996). Han understreker selv at de er mer for postulater å regne, og kan brytes, men de kan benyttes til å forstå kulturer gjennom monstrene de produserer (Ibid, s. 5). Ikke minst gir han eksempler på hvordan vampyren gjennom ulike fortellinger dukker opp, med noen tilpasninger, for å bli lest og forstått opp mot en samtidig sosial bevegelse eller bestemt begivenhet. Slik mange nå også oppfatter det okkulte som et reservoar av ideer, tro, praksiser og symboler som de ulike trosretningene trekker fra og bygger på (Partridge, 2004, s. 85). Dette medfører at jeg bryter med Todorovs prinsipp om å ikke lese eller forstå elementene i teksten som noe annet, fordi det åpner for tolkninger som Todorov stenger for.

Disse tesene er viktige for å kunne besvare hva som bryter virkelighetsoppfatningen til Oskar og de andre karakterene. Sammen med hvordan selve virkelighetsoppløsningen foregår, og hva som skjer i etterkant, vil en forståelse av monsteret være med på å kunne avdekke en rekke lesninger og forståelser av denne romanen. Spesielt når man ser på hvordan alle disse faktorene endrer seg fra karakter til karakter som opplever disse møtene, vil jeg derimot argumentere for at det er en roman som utforsker individuell opplevelse og setter leseren i knipe når det kommer til hvem som er god eller ond. Men romanen gjør det ikke fullstendig, ettersom den fortelles i hovedsak fra Oskars side. Hadde Oskars og Virginias fortellinger vært likestilte, ville det vært større tvil, men sidefortellingene skaper likevel en usikkerhet rundt moralen og konklusjonen til romanen. Aller først skal vi se hva som gjør Eli til den vampyren som Blackeberg skaper og fortjener. Hva gjør denne vampyren spesiell, og hva kan vi si er kulturelt betinget med dette monsteret?

Når det kommer til å analysere og skape en forståelse av Eli/Elias i forhold til romanen og de andre karakterenes møte med vampyren, er det fruktbart å ta utgangspunkt i de sju tesene til Cohen for monsterkultur. Selv om de er spissformuleringer og på ingen måte absolutte, er de en nyttig innfallsvinkel og redskap i møte med det monstrøse. Tesene, hvordan de stemmer overens med romanen eller realiserer seg, belyser hvordan romanens monstre posisjonerer seg, noe som åpner karakterene og monstrene opp for videre tolkning. Derfor vil jeg presentere disse tesene mer inngående her. For det første postulerer Cohen at monsterets kropp er en kulturell kropp.

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. (Cohen, 1996, s. 5)

Han understreker at monsteret må forstås som noe annet enn seg selv, at det må forstås som realiseringen av selve det andre. En vampyr er ikke bare en vampyr. Selv om en forfatter kunne ha intensjoner om å skape en så realistisk roman som mulig av det tenkte tilfellet «hva hvis det hadde kommet en vampyr til tettstedet jeg vokste opp i», vil det likevel la seg lese på andre måter. For et monster er ikke noe som finnes, det er skapt, og når det er skapt kan man spørre seg hva det er skapt av.

Den andre tesen om monsterkultur, er at monsteret alltid slipper unna. Det vil si at vampyren dør ikke selv om de blir staket ned i en roman, men blir gjenskapt og gjenskapt og tilpasset de kulturelle utfordringene til samtiden. Og flere av vampyrfortellingene kan knyttes til tema som seksualitet, homoseksualitet, homofobi og AIDS. Det er et poeng med tanke på hvordan vampyrer realiserer seg i litteraturen og hvorfor den har så mange ulike realiseringer. Vampyren som symbol kan brukes til så mye, adressere så mange ulike kulturelle situasjoner eller tema, at selve rekonstruksjonen av monsteret blir ulik fra forfatter til forfatter.

Det tredje postulatet til Cohen kan grovt oversettes til at monsteret er en budbringer for krise (Cohen, 1996, s. 7). Monsteret slipper unna fordi det ikke kan kategoriseres, og lar seg ikke komme inn under naturlovene. Vampyren er ontologisk uklassifiserbar, et menneske og rovdyr på samme tid, med kroppslige funksjoner vi ikke kan eller har forståelse av. Eli er i



tillegg preget av mellomtilstand ved å være frosset i overgangen fra barn til ungdom. Og som Cohen påpeker, har monsteret et spillerom i krisetiden som oppstår i møte mellom to motsetninger som et tredjevalg som problematiserer det hele. Slik blir monsterets rolle å stille spørsmål ved binær tenkning og dermed introdusere en krise. Eli kan leses som å gjøre nettopp dette for flere av romanens karakter, spesielt til Oskar og Håkan. Det monstrøse tilbyr en slags flukt fra de opprinnelige valgene man har, og er en innbydelse til og utforske andre muligheter og til å se verden på en annen måte.

Nært knyttet til dette postulatet er det fjerde om at monsteret dweler ved porten til «det andre» (Cohen, 1996, s. 7). I dette ligger det at monsteret er forskjellig fra oss, men kroppsliggjort og iblant oss. Det har en funksjon som et slags dialektisk annet, det kan være seg i forskjeller når det kommer til kultur, politikk, rase, økonomi eller seksualitet. Og som vi skal se åpner Eli og vampyrskikkelsen opp for mange interessante abstrakte eller filosofiske dilemmaer. «Det andre» kan også tenkes i retning av Edward Said og hans orientalisme, hvor man setter «vi» opp mot «de». Her er «vi» de siviliserte, reflekterte og skolerte og «de» en masse barbariske, usiviliserte og dumme, men først og fremst et uttrykk for fremmede for oss.

Anna Höglund skiller mellom det hun kaller humanvampyren og monstervampyren, hvor sistnevnte svarer til den tilsynelatende utdødde monstrøsiteten fra folkloren som Partridge beskrev (Höglund, 1999). I *Låt den rätte komma in*, er Eli nærmere humanvampyren og Håkan blir det Höglund kaller en monstervampyr. Disse skiller seg ikke fra hverandre bare i monstrøsitet, men også ved deres egenskaper og rolle. Höglund skriver at det finnes en radikal forskjell mellom den eldre vampyrromanen og den samtidige. Før var det mennesket som førte talen for både den andre og seg selv. Nå kan dette likegodt være motsatt, ved at vampyren gjør oss eksotisk, og har tatt på seg orientalistens, antropologens og kultursosiologens rolle som iakttager og beskriver den andre kulturen og sin egen (Höglund, 2010, s. 21). Slik blir det at selv om vi blir overrasket og fascinert av monsteret, blir også monsteret fascinert av menneskeheten, og gjennom denne speilingen en mulighet å beskrive mennesker og tenkemåter sett utenfra.

Hvis «vi» er Oskar og hans omgivelser i denne sammenhengen, og «det andre» er Eli, blir det med tiden et valg for Oskar om han vil være en del av det velkjente «vi» eller ta sjansen på det ukjente andre. Eli som karakter truer med å ødelegge Oskar ved å støpe ham i den samme formen som Håkan, eller måtte bruke ham som føde når hun er svak. I stedet ender hun til slutt opp med å ta et oppgjør med samfunnet Oskar lever i, gjennom å ta tak i de problemene Oskar har. Eli går til slutt til angrep på det kulturelle apparatet rundt Oskar. Et apparat, som egentlig skulle ha vært konstituerende for, og det som gir rom for individualitet, men som feilet når det gjaldt Oskar.

Den femte tesen er at monsteret vokter grensene for det mulige. Ettersom monsteret posisjonerer seg ved selve grensen av viten, står det også som en advarsel mot utforskningen av det ukjente. Ofte vil fortellinger moralisere, slik Partridge vektlegger, at den nysgjerrige oftere blir straffet enn belønnet. Monsteret umuliggjør mobilitet og avgrenser hvor man kan bevege seg, det være seg intellektuelt, geografisk eller seksuelt. Selve fortellingen skal ofte virke forsterkende på det opprinnelige, dominerende verdensbilde. Partridge hevder å se tendensen til svekkelse av det kristne verdensbilde i skrekkfortellinger, går også denne romanen i en annen retning. Jeg vil argumentere for at Oskar frigjør seg mer og mer fra monstrene, det være seg kjelleren, akebakken, og til slutt Eli. At han stadig utvider sin verden, sin frihet og mobilitet, før han til slutt bryter med hele lokaliseringen av fortellingen og forsvinner ut av den. Riktignok vokter monstrene disse grensene, men Oskar bryter med dem en etter en, og utvider sitt handlingsrom og sine muligheter for fremtiden ved å ta oppgjør med sine monstre og grensevoktere.

Monsteret er kontinuerlig forbundet med forbudte praksiser, for å kunne normalisere og forsterke (Cohen, 1996, s. 17). Men monsteret har også en tiltrekningskraft, sier den sjette tesen. Selv om det vekker en avsky i oss, gjør koplingen med det forbudte ved det at vi tiltrekkes. Og som jeg skal gå nærmere inn på vekker Eli i noen tilfeller avsky hos Oskar, men det hun symboliserer og muliggjør for ham gjør henne likevel attraktiv for ham. Situasjonen til Eli gjør henne også svak, og avhengig av Håkan. Uten ham hadde hun ikke kunnet hvile, eller leve slik hun ville. Altså kan man lese Eli som et monstrøst alter ego av Oskar, som virkelig dyrker helter med ekstraordinære krefter, til og med vrengebilder av helter. For Oskar ønsker ikke først og fremst å være en helt, men å ha krefter til å kunne gjøre noe. Mot slutten

blir det også tydelig at Eli ikke er fortellingens monster, selv om hun er det ukjente andre. Håkan tar til slutt over denne rollen, og bryter fullstendig med all menneskelighet. Eli viser derimot sin sårbarhet og sin villighet til å gripe inn og redde Oskar. Oskar blir på sin side en slags helt ved å redde Eli, og dermed gjøre seg fortjent til hennes hjelp i den klimatiske krisen mot mobberne. Samtidig som Oskar gjør dette, går han over en usynlig grense, hvor han vet at hans inngripen vil medføre døden for et annet menneske, men likevel gjør det. Dette er med på å gjøre denne romanen så rik på betydninger og åpen for fortolkning. Hvordan stiller vi oss som lesere til denne konklusjonen, hva er det egentlig som skjer? Når Håkan dør, dør et monster, men skapes et nytt i det Oskar går over denne grensen?

Til slutt peker monsteret framover, til hva vi blir. Monsterets oppgave er i mange tilfeller å spørre oss hvordan vi oppfatter verden, og hvordan vi har uriktig fremstilt det vi har forsøkt å plassere eller kategorisere. Monstrene utfordrer oss. Et viktig poeng til Cohen er at monstrene utfordrer oss på hvorfor vi har skapt de. Hvorfor er Eli en del av denne fortellingen, og hvorfor er Eli slik hun er? Eli får ikke bare Håkan eller Oskar til å revurdere noen av sine kulturelle antakelser, men også leserne blir utfordret i sin forståelse av kjønn, identitet og seksualitet. Samtidig som Eli forsterker oppvekstkrisen til Oskar, viser og tilbyr hun en annen retning for ham, som hadde vært utenkelig uten henne.

Eli er altså fortellingens overnaturlige monster, i form av det globalt gjenkjennbare vampyrmotivet, men gjenskapt på en måte som svarer til romanen og Blackebergs utfordringer og redsler. Etter hvert er hun ikke det eneste overnaturlige vesenet i romanen, men hun er startpunktet for alle de hendelsene som driver romanen fram mot sitt klimaks. Opp mot klimakset kan hun ikke løsrives fra Oskar, som et vrengebilde av ham, fanget i en tilværelse bare de to sammen kan bryte løs fra. Til slutt er det også det disse to gjør. Før de forlater Blackeberg har Eli påvirket livet til mange av beboerne, og sammen med Håkan satt skrekk i hele samfunnet. Eli er en dynamisk karakter, som til slutt tar et oppgjør med sin tilværelse og stedet hun er så knyttet til.

### 3. Eli/Elias, fortellingens fremmedelement

Eli er en karakter fylt med dobbelthet og motsetninger. Hun er ikke det ene eller andre, og kan heller ikke sies å være god eller ond. Fortellingens vampyr ble tvunget inn i denne tilstanden, og gjør det som må gjøres for å overleve. Selve avdekkingen av vampyrens historie, og hvordan den avsløres er med på å styre lesningen av teksten. Det at Eli er den karakteren som i størst grad er knyttet til stedet, ettersom hun har levd omkring det samme stedet i 200 år, er også en viktig faktor. Eli er fortiden som hjemsøker dette stedet, men oppleves ikke som truende for storsamfunnet. Den rollen som trussel er det Håkan som inntar. Eli truer derimot de som faller utenfor, «de usynlige», som de gamle, småkriminelle, alkoholikere, mobbeoffer og pedofile. Men til slutt går det opp for vampyren at dette stedet ikke lenger er det samme, og aldri vil bli det. Den forlater stedet, men ikke uten å ha påvirket mange av innbyggerne.

Cohens teser er et redskap som åpner teksten for oss, og derfor har jeg valgt å starte analysen med å se hvordan Eli kan forklares ut fra disse. Selv om Oskar er romanens hovedkarakter, stiller Eli i en særklasse for å kunne forstå romanen som helhet ut fra rollen som fremmedelement i teksten. Annalee Newitz skriver at: «Stories about monstrosity are generally studied from psychoanalytic and feminist perspectives» (2006, s. 2). Men hun vil legge til økonomi som et perspektiv for å forstå monstrene. Når jeg velger å bruke tesene som hjelp til å belyse hva slags fremmedelement det er snakk om i teksten og hvordan vi kan forstå det, åpner de også for å se teksten i et psykoanalytisk, feministisk og økonomisk perspektiv. Jeg har valgt å studere teksten ut fra et religionsvitenskapelig perspektiv, men vil kort følge opp og skissere en feministisk og økonomisk lesning ettersom det sier noe om hvordan teksten posisjonerer seg i forhold til religion og samtiden.

Hva er det så som utgjør den kulturelle kroppen til Eli? Hva er dette monsteret skapt av? Det er slående hvordan Lindqvist har gjort Eli avvikende i forhold til psykoanalyse, kjønn og økonomi. Eli mangler sentrale identitetsmarkører og skifter mellom ulike fysiske og psykiske trekk. Elias er kjønnslemlestet, slik at han er kjønnsløs og identitetsløs. Eli er heller ikke noen entreprenør og lever ikke et liv i luksus, men har en gjenstand som representerer hennes rikdom. Men det vil være vanskelig å omgjøre denne gjenstanden til de millionene den angivelig er verdt. Prøver Lindqvist å unngå typiske lesninger av sitt monster? Selv om han

virker å være bevisst disse, og har gjort utypiske valg for en vampyr er det fullt mulig å lese denne romanen i et psykoanalytisk, feministisk eller økonomisk perspektiv. Lindqvist har skapt en vri på det seksuelle ved vampyren. Han har ikke gjort det ved å fjerne det totalt, og gjøre fortellingen til en ren vennskaps- og kjærlighetshistorie mellom Eli og Oskar. Men Lindqvist har gjort det seksuelle tabu ved å tematisere homofili og pedofili. Når noe tones ned, og andre ting løftes fram vil jeg derfor se på hva som løftes fram ved karakteren Eli.

### Stedet og historien

Noe som blir vektlagt i denne romanen og for Eli, er stedet. Prologen i romanen er «Platsen», Blackeberg. Et av disse grå stedene man gjerne kommer fra, men som ikke sier så mye om en. «Man tänker kanske kokosbollar, tänker kanske knark» (s. 7). Stedet har ti tusen innbyggere uten en kirke, vektlegger fortelleren. Denne mangelen viser hvordan stedet preges av rasjonalitet og modernitet, og er fri fra historiens hjemsøkelse og skrekk. Dette er interessant sett i sammenheng med det Partridge skriver om refortrylling.

Secularization and re-enchantment run together. As Campbell claims, «secularization and the rise of new religiosity are ... simply two aspects of the same process, i.e. the change-over from church religion to spiritual and mystic religion, a fundamental process of social and cultural change in which identical forces can be seen to be responsible for the decline of the one and the emergence of the other. (Partridge, 2004, s. 64).

Premisset for romanen blir i så tilfelle det samme som religionsforskerne peker på, at så lenge de finnes mennesker på stedet, vil det gi grobunn for religiøsitet. Samme hvor rasjonelle og moderne karakterene i romanen er, går de til tradisjonelt religiøse eller nyreligiøse måter for å forstå vampyren.

Elis historie blir fortalt i små drypp fordelt i teksten. Det avdekkes etter hvert at fortellingen Eli legger ut til den kreftsyke kvinnen handler om henne selv. Eli blir bedt om å fortelle noe vakkert og begynner å fortelle om en fattig bonde, hans hustru og tre barn. Den eldste gutten og jenta i familien jobber på gården, men den minste gutten på elleve duger ikke til stort. Men de som ser ham sier han er det vakreste barnet de noensinne har sett (s. 141). Godsherren de jobber for utlyser en konkurranse som alle familier med en gutt mellom åtte og tolv må delta i. Så samles elleve fattige barn med sine foreldre utenfor porten til godsherren og venter til det

blir skumt. Her slutter Eli og fortelle, og resten av fortellingen blir fortalt ved at Oskar deler Elis minner når de kysser.

At Eli kan dele minner med Oskar, eller la ham gjenoppleve historien og livet hennes, er en ny egenskap ved vampyren. Egenskapen gjør det også mulig for Eli å tilfredsstille Oskars trang til å bli vist visuelt hvordan ting er. Uansett hva Eli forteller Oskar er det ikke før han ser det at han tror på det, når det gjelder hoggtennene, at Eli opprinnelig er en gutt eller hvordan hun dreper folk for å kunne leve og helbrede seg selv. Et annet viktig poeng med forhistorien til Eli er hvordan det blir avdekket samtidig som hun bryter med Håkan hvordan hun ble det hun er. Godsherren og en medhjelper binder Elias fast og skjærer av ham kjønnsorganet. Så blir han innesperret i noe som føles som en uendelig lang tid hvor mannen biter og drikker av ham (s. 311). Tilbakeblikket kan underbygge at Eli er en slags hevner eller at hun prøver å ta de som forgriper seg på barn. Hennes samarbeid med Håkan kan dermed tolkes som manipulativt og ment for å holde Håkan unna andre barn, og gi ham en straff. Ytterligere argumenterer for en slik forståelse av Eli kan utledes fra hennes opplevelse når hun dreper den eldre kvinnen som går på morfin. Da «ser» hun «Han», mannen med parykken, som må være godsherren (s. 145). Han kaller på henne, og så ser hun en rekke med barn i fattige klær på vei til mot et isslott. Eli spytter blod mot TV-skjermen og utbryter «Det finns inte». Godsherren og hvordan Eli frykter og avskyr hvordan barn blir tvunget til ham, gjør det på dette tidspunktet i romanen usikkert hvor utspekulert og manipulativ hun har vært ovenfor Håkan.

Mot slutten, når det blir nødvendig å flykte fra Blackeberg, vurderer Eli hva som blir neste stopp. Eli har nok penger til å reise hvor som helst, og forsøker å mane frem dette drømmestedet. Da kommer bildet av stuen med familien i Norrköping, men de er borte nå (s. 338). Det har blitt til en rundkjøring og bekken har tørket ut. Eli tilhører dette området i utkanten av Stockholm, men nå begynner hun å innse at stedet ikke lenger finns. Hun vil ikke lenger reise rundt på måfå i forstaden og forsøke å finne noen andre som hun kan leve av. Først når Oskar kommer inn i bildet klarer Eli å bryte et mønster som antagelig har foregått i rundt 200 år, og ta en ny retning.

## Elias, «vampyren» Eli

Sett utenfra er Eli en fremmed som kommer flyttende til Blackeberg sammen med hva som tilsynelatende er hennes far. For leseren viser det seg raskt at Håkan er personen som skaffer blod til Eli, ved å drepe folk og samle blodet deres. Dette blir gjort først og fremst fordi Eli ikke ønsker å utføre disse handlingene selv, i frykt for at hun «smitter» andre, slik at de også må leve som vampyrer. Vi får vite at hun som vampyr lever alene, uten noen kunnskap om andre vampyrer, så det er ikke snakk om noe skjult samfunn av vampyrer i samfunnet, men derimot noen få spredte vampyrer, som ofte sliter med å tilpasse seg sin nye tilstand, eller blir overmodige og dermed har et kort liv. Etter forvandlingen har Eli bare møtt en eneste vampyr som beskrives «[I]ika cynisk, förstörd som mannen med peruken» (s. 339). Eli ser ut til å være rundt 12 år gammel, men er egentlig rundt 200 år gammel, noe som også skinner igjennom noen ganger for Oskar. Selv tenker Eli at det er nettopp fordi det hun er et barn at hun orker denne tilværelsen, fordi hennes samvittighetskvaler er svakere enn lysten til å leve. I det første møte med Oskar blir hun beskrevet som merkelig av utseende, og i et lite øyeblikk som en «gammel gumma» (s.37). Sammen med Oskar blir man usikker på hvordan denne vampyren egentlig er, skal man tenke seg Eli som 12 år eller 200? Det skinner igjennom at Eli selv har problemer med dette. Sammen med Håkan kan hun oppleves som en voksen i en barnekropp, men som Håkan legger merke til blir Eli mer som et barn når hun har hyppigere kontakt med Oskar.

Sammenlignet med Dracula, eller andre populærkulturelle vampyrer skiller Eli seg fra dem ved at hun ikke griper mye inn i samfunnet. Hun virker heller ikke videre interessert i menneskeheten, og har ikke fått med seg den nye og populære leken Rubiks kube. Hun virker å være totalt ekskludert fra samfunnet, og må samarbeide med en annen som er fullstendig avvist fra samfunnet. Hun klarer seg økonomisk, men har heller ikke den investeringskapitalen eller økonomiske tilknytningen som Dracula eller Rices vampyrer har. Eli er derimot svært ensom, hun lever et ensomt liv i skyggen av samfunnet, samtidig som hun er låst kroppslig midt mellom barn og ungdom. I brevet til Oskar skriver hun: «Jag är ensam. Mer ensam än vad du kan tänka tror jag. Eller du kanske kan» (s. 279). Nettopp fordi Eli tror Oskar kan relatere seg til ensomheten strekker hun seg ut til ham, og Oskar oppdager etter hvert hvor ensom og alene han er.

Slik Eli forsøker å unngå kategoriseringer av kjønn, forsøkes det også å bryte med vampyren slik vi kjenner den. Eli er ubestemmelig i alder, men kan også transformere kroppen sin. På jakt gjør hun fingrene og tærne om til klør, og kvesser tennene skarpe ved å tenke det (s. 192-193). Det skjer i en prosess som tidligere virker for å ha vært smertefull. Dette grepet minner om Dracula, som i populærkulturen kan omgjøre seg til en flaggermus eller i noen tilfeller har negler som minner om klør. Eli blir også med dette en blanding av menneske og rovdyr, som noen ganger gynger på dissene i borrettslaget, andre ganger sitter oppe i et tre og venter på byttet sitt. Selv sier Eli til Oskar at hun er et menneske, med en uvanlig sykdom (s. 248). Konfrontert med begrepet «vampyr» av Oskar sier hun «Jag ... lever på blod. Men jag är inte ... det där», og det blir tilføyd «Det är en väldigt stor skillnad» (s. 240). Karakteren selv ønsker å distansere seg fra vampyrbegrepet og forståelsen av vampyrer fra populærkulturen som Oskar kjenner så godt. Her ligger et viktig moment i det som nok oppfattes som realistisk fra Lindqvists side. En vampyr er ikke en skapning som ble født slik, men ofte et menneske som har blitt forvandlet og som nå lever på andre vilkår. Lindqvist tar vampyren og denne tenkte situasjonen på alvor, og lar også Eli beholde mye av det «gamle» jeg. For eksempel tv-serien True Blood går lenger bort fra dette, og de som forvandles endrer atferd, hvem de sympatiserer med og relaterer seg til. Eli kan være rå, kalkulerende og kynisk, og inneha egenskaper som vi forbinder med vampyren, men hun ønsker seg også tilbake til barndommen og lek.

Et annet markant og spesielt trekk ved Eli er at hun ikke har noe kjønnsorgan, men en glatt flate hvor kjønnsorganet skulle vært. I transformasjonen til vampyr ble Eli, som opprinnelig var gutten Elias, kjønnslemlestet. Når karakteren i tillegg gir seg selv ut for å være en jente, blir det mer å tolke ut av dette enn om det hadde vært bare en gutt uten kjønnsorgan. Elias ble torturert, kjønnslemlestet, og skiftet navn og kjønn som han identifiserte seg med for 200 år siden. Samtidig kan man si at han endret sitt forplantningssystem, ved at det ikke lenger skjer ved seksuell omgang, men ved bitt. Eli kan skape nye vampyrer, men ikke barn. Gjør dette karakteren fri for den seksualiteten og erotikken vi ofte forbinder med vampyrer? Egentlig ikke. Pedofile Håkan anser Eli som utmerket for sin egen samvittighets skyld, hun er attraktiv for ham, tåler ekstremt mye og hun er til og med eldre enn han på en måte. Hun er selve legitimeringen av aktiviteten hans. Oskar føler seg også dratt mot Eli, og setter spørsmålstegn ved sin egen seksualitet når han oppdager at hun er en gutt, i større grad enn at han oppdager at hun er en vampyr og et monster. Men når fortellingen drar til blir det tydelig at Eli ikke vil



være med Håkan, men med Oskar. Og med dette valget forsvinner legitimeringen av det seksuelle forholdet mellom Håkan og Eli, som på en måte problematiserer identitetens dualitet som kropp eller sjel.

Den andre tesen må forstås opp mot selve gjenoppfinningen av monsteret i sammenheng med samtidige hendelser. I denne romanen knytter dette seg tett til selve oppdagelsen av egen seksualitet. Eli er Oskars første forelskelse, og hun dukket opp for Håkan ikke lenge etter hans egen oppdagelse om sin seksualitet. Men selv om hun er knyttet til seksualitet kan man lese dette opp mot frykt, det ukjente og tabu som de andre tesene bygger ut. Hun griper inn i livene til de som faller utenfor, og gitt at det er Sverige på åttitallet det er snakk om, er det først og fremst livene til noen som falt utenfor i sosialdemokratiet som skildres. For Håkan og Oskar er hun en velgjører i starten, men bringer til slutt død til Håkan og de andre hun møter. Det vil si at de som er utenfor, og usynlige i det sosialdemokratiske samfunnet er fritt vilt. Selv om politiet etterforsker saken er det en av de utenfor samfunnet og institusjonene som finner fram til Eli, men møter også sin død når han gjør det.

### **Krise i møte med det andre**

Hva gjør Eli til en budbringer for krise? Ved å være umulig å kategorisere, både i seg selv og ved de hendelsene hun forårsaker, utfordrer hun forståelsen til flere av karakterene i teksten. Denne utfordringen kommer i form av en tredje løsning, som er uforklarlig ut fra konvensjonell tenkning, men som flere utenforstående forsøker å forklare ut fra disse rammene. Rammene til konvensjonell tenkning utfordres flere ganger, som når legen undersøker blodet til Håkan på likhuset, eller de forskremte nyhetsmeldingene av hvordan et lik har reist seg fra de døde og en kvinne har løpt rundt i lang tid i full flamme. Samtidig som hun er en budbringer for krise er hun selv en krisebærer, ved å tematisere og skape en eksistensiell- og identitetskrise.

Eli er derimot ikke enestående som et barn fanget mellom overgangen til ungdom og voksen. Höglund viser at i S.P. Somtows *Vampire Junction* (1984) finner vi vampyren Timothy Valentine som ser ut som om han er fylt tolv år, men egentlig er over to tusen år gammel (Höglund, 2010 s. 22). Han befinner seg i en slags pubertal identitetskrise og går i terapi.

Terapien fungerer, gjennom å la Timmy gjenoppleve traumatiske sekvenser fra livshistorien sin når hans terapeut fram til hans engstelses primære kjerne. Før Timmy ble forvandlet til vampyr, ble han som Elias kastret. Timmys frustrasjon og angst bunner i at han mistet sin potens og i at han i sitt to tusen år lange liv ikke har fått oppleve hvordan det er å elske på menneskers vis. En liknende frustrasjon er å finne i karakteren Claudia, vampyrjenta i Anne Rices *Interview with the Vampire*, som blir frastjålet opplevelsen av å modnes som kvinne og fanges i et barns kropp (Ibid). Men Elias virker å være mer frustrert over å være frastjålet sitt liv, familien og tiden han vokste opp i, før et vendepunkt gjør at han bryter ut fra mønsteret.

I det øyeblikket som er avgjørende for veien videre for Eli visker hun til Gud: «Gud. Gud? Varför får jag inte ha någonting? Varför får jag inte ...» (s. 339). Kanskje er Eli selv redd for å rope og få svar på spørsmålet sitt om hvorfor hun ikke får leve, men tenker selv at det er fordi hun burde vært død. Ut fra Elias tid vil det også være naturlig å gå ut fra at Eli tror på Gud. Når Eli har opplevd noe så uforklarlig som å bli omgjort til en vampyr, er hun nok tilbøyelig til å tro på at det finnes andre ting i verden som man ikke kan forklare eller forstå. Ved at Eli ved flere tilfeller beskriver tilstanden sin som en sykdom, og ved dette tilfellet virker for å skyldes på Gud for å ha kommet i denne situasjonen, kan Eli også leses som en tematisering av sykdom. Sykdom ligger også tett opp til det monstrøse eller unormale, eller i hvert fall en unormal tilstand. En unormal tilstand er noe som går igjen ved flere karakterene i romanen. Eli er påført denne tilstanden, Håkan viser seg å være drevet til sin tilstand, og Oskar blir drevet til en hatefull tilstand på grunn av mobberne.

Eli dveler absolutt ved porten til det forskjellige, og muliggjør en del dilemmaer for karakterene. For eksempel om Oskar burde sende en vampyr på mobberne. Hva ville du selv gjort i en slik situasjon forutsatt at du hadde en vampyrvenn som du vet kunne ordnet opp med mobberne, men at dette kunne ført til disse personens død? Og enda mer tabu, er det kroppen til offeret som gjør pedofili avskyelig? Hva er det med dette som vekker avsky? Bare det å tematisere og tvinge leseren til å reflektere over et slikt tema burde være nok til å utelukke suksess, og i alle fall en filmatisering av romanen. Men det gjorde ikke det, selv om det ble sterkt tonet ned i filmatiseringen. Det er lite som er like gruoppvekkende som overgrep mot barn, men det er ikke barneovergrep som gjennomføres mot Eli. Eli vil kunne drepe Håkan når hun finner det for godt, styrkeforholdet mellom voksen og barn er forskjøvet, men

likevel vil jeg mene at disse omstendighetene skaper sympati for Eli og vekker avsky for Håkan. Det seksuelle avviket, og kjønnsidentiske problemet Elis kropp skaper er med på å understreke hennes monstrøsitet. Eli blir derfor så monstrøs at hun blir ekstremversjonen av monsteret, som Oskar har sine forestillinger om allerede før møtet med Eli.

I følge den femte tesen vil monsteret vokte grensen for det mulige, og virke som en advarsel mot utforskning av det ukjente. En slik fortolkning ligger nært opp til Partridges bedømmelse av de tidlige skrekkfortellingene. Men monsteret blir i dette tilfellet ambivalent til postulatet. Det kan diskuteres at Håkan til slutt får den tradisjonelle verdidommen, men ved at teksten frikjenner Oskar og langt på vei Eli, blir det en tvetydig advarsel. Derfor blir det bra i noen tilfeller å utforske og omfavne det ukjente, men i andre tilfeller er det umuliggjort, avvikende og sykelig. I Oskars tilfelle knyttes hans utforskning av det ukjente, og forhold til Eli, seg til et av litteraturhistoriens mest kjente kjærlighetsverk. Etter at Eli kommer og ligger i samme seng som Oskar over natten, innledes den neste dagen med et sitat fra William Shakespeares *Romeo og Julie* (s. 155). Eli siterer selv verket to ganger i korte lapper til Oskar (s. 158 og s.169). «ATT FLY ÄR LIVET, MEN ATT DRÖJA DÖDEN. DIN – ELI» (s. 169). *Romeo og Julie* vekker kanskje fremfor noe annet verk assosiasjoner til unge elskende, men også tragedie og død. Romeo og Julies kjærlighetsforhold ender som kjent tragisk i at deres kjærlighet er umulig og begge dør til slutt. De møter likevel døden av egen vilje og kjærligheten til hverandre, og får slik hverandre i døden. Denne referansen kan derfor tyde på en liknende slutt i *Låt den rätte komma in*, men i denne romanen er ikke døden nødvendigvis slutten. Å gå i døden sammen kan i denne romanens univers være å leve videre som vampyrer, i en like evig, men monstrøs utgave av Romeo og Julies kjærlighet.

Det sjette postulatet er belysende for vampyrens ambivalente rolle, ettersom Eli blir forbundet med flere forbudte praksiser, som homoseksualitet, pedofil og mord. Noen av disse er hun knyttet til for å normalisere, men andre igjen som en advarsel. Når det kommer til temaene homoseksualitet og pedofili virker det uproblematisk å argumentere for at hun normaliserer homoseksualitet og står som en advarsel mot pedofili. Men det er før man problematiserer holdningene i forbindelse med drap, da blir det mer tvetydig, og trenger en grundigere belysning av Håkan og Oskar for å kunne tolkes.

Grönholm, som har en klassisk gresk tilnærming til romanen, skriver kort om grensevesen. Dette er karakterer som tilhører det siviliserte samholdet, men i sin individualisme har «et begjær etter det ukjente» (Grönholm, 2008, s. 19). I sitt begjær overskrider disse de grensene satt opp av Gud, samfunnet eller naturen. Noe som gjør grensevesenet mottagelig for mørke krefter eller monstre, som igjen fører til at de får angre sitt feilsteg, sitt *hamartia*, og havner i en tilstand av katarsis. Hvor katarsis vil si en følelse av anger og avsky på linje med kollektivet eller en skjebne som viser de katastrofale følgene. Grönholm bemerker i en fotnote hvordan han synes romanen er tradisjonell med tanke på klassiske grensevesen og en tydelig sammenheng mellom hybris og katarsis. Han mener Oskar viser mange tendenser til å ville bryte med samfunnets regler og er et typisk grensevesen, bortsett fra at han aldri rekker å angre seg. I følge Grönholm er det tydeligst når det kommer til Håkan at Lindqvist følger sjangerens konvensjoner. Morderen og pedofile Håkan går over lovens og den seksuelle normens grenser og har et tydelig «begjær etter det ukjente», da han fullstendig drives av tiltrekningen til vampyren. Han får også en straff med enorme lidelser som viser faren ved å avvike fra den rette veien (Grönholm, 2008, s. 20). Sjangerkonvensjoner vil jeg ikke gå inn på, men Grönholm ser helt bort fra Eli og reduserer henne til monsteret som er katalysatoren for handlingen. Det er atskillig mer å hente ved Håkan og Elis forhold enn en advarsel, og Oskars endelige valg har positive konnotasjoner som ikke lar seg avskrive. Eli er ikke utelukkende et monster og katalysator, men en selvstendig karakter som også er et ufrivillig grensevesen selv. Elias ble tvunget inn i denne ukjente rollen som «monster», og forsøker å finne en mellomposisjon eller utvei fra ensomheten.

Eli peker framover for flere av karakterene. Hun utfordrer Oskars forståelse av tiltrekking, Håkans forståelse av det å være pedofil, og leserens forståelse av kjønn og identitet. Oppsummert er Eli et motvillig monster, som er tvunget inn i denne tilværelse ved vold. Hun ønsker ikke å drepe noen, men må gjøre det ut av nødvendighet. Oskar derimot ønsker og drømmer om krefter og makt til å gjøre noe med sin egen tilværelse. Han fantaserer til og med om å drepe. Ingen av de to kan sies å falle enkelt og greit under betegnelsen «god» eller «helt». De har noe tvetydig over seg og skjær av ondskap, selv om de blir drevet til det av ytre begivenheter. Men er dette formildende? Fortellingen setter leseren i et dilemma, er det mye verre å være pedofil i tanken, for Håkan klarer aldri å gjennomføre noen seksuelle handlinger,

enn det er å begå mord av ungdommer? Fortellingen ligger hos Oskar, som fortelleren sympatiserer med, men hva gjør egentlig dette med oss som leser? I første omgang er det ikke sikkert man reflekterer over at man slår mye hardere verdimeessig ned på selve tanken om pedofil, enn handlingen barnedrap i denne romanen. Romanen utfordrer oss som lesere på vår egen forståelse av ondskap med dette. For å kunne gi et utfyllende bilde av det monstrøse til Eli må det leses i sammenheng med fortellingene til Håkan og Oskar. Begge disse har monstrøse trekk selv, men også store forskjeller som skaper interessante kontraster i forståelsen av Eli.

#### 4. Håkan, mord og moral

Her vil jeg se på karakteren Håkans fortelling og forhistorie. Jeg har lagt vekt på hvordan hans tilværelse tvinger ham til å reflektere over moral. Denne refleksjonen er noe av det siste menneskelige igjen av ham på det tidspunktet fortellingen foregår. Jeg vil da også se på hvordan skrekkbilde av den pedofile morderen koples med den vandøde «monstervampyren», og skaper fortellingens grusomste monster. Samtidig er det interessant å se på hva det er som skaper dette monsteret. I Håkans tilfelle er det et feiltrinn forbundet med hans seksuelle avvik og rykter som utløser det endeløse fallet. I lys av forhistorien hans vil jeg problematisere forholdet mellom Håkan og Eli og hvordan man kan forstå det. For å belyse noen forskjeller mellom forholdet til Håkan og Eli i kontrast til Oskar og Eli, har jeg valgt å ta utgangspunkt i det visuelle og hvordan disse relasjonene skildres.

Karakteren Håkan er ikke så ambivalent som Eli eller Oskar, men en mann på vei til å bli det ultimate skremmebildet av ondskap. Ettersom Håkan utfører drapene for Eli projiseres også noe av Elis ondskap over på Håkan. Dette er noe karakteren gjør ut av kjærlighet, hevder han selv, men det lar seg spore tilbake til hans seksuelle avvik. Hadde ikke Håkan hatt denne fatale feilen, ville han i utgangspunktet ikke vært tilbøyelig til å hjelpe Eli. Så langt tilbake i Håkans historie som vi kommer i denne fortellingen, er det også en avstand mellom «mennesker» og Håkan. Han er det skjulte rovdyret som i løpet av fortellingen blir et synlig monster, og samfunnet klarer like lite å forklare hans drivkraft og motiv, som den vandøde kroppen hans.

Håkan kommer tidlig inn i romanen, og det skapes øyeblikkelig noe uhyggelig og mystisk ved ham, samtidig som det er spor av menneskelighet. Leseren møter Håkan på t-banen, på vei til sitt nye hjem. Han er førtifem år, med begynnende kulemage, holder på å bli skallet og har en hjemmeadresse som er ukjent for myndighetene (s. 14). Allerede i første beskrivelse er han satt som en kontrast til den unge Oskar. Oskars eksposisjon var i tillegg på skolen og med politikommisæren til stede. Opplysningen om at Håkan har en ukjent hjemmeadresse pirrer også leserens nysgjerrighet på hvorfor det skulle være nødvendig. Han bekymrer seg for om de andre passasjerene ser på ham, og tenker på hva det vil stå om ham i morgendagens aviser.

Han er nervøs for noe han må gjøre. Her er fortelleren tilbakeholden på hva som må gjøres, og hvem som har fått Håkan til å gjøre det. I en dialog med en ukjent er det klart at Håkan ikke ønsker å utføre det han skal til med, men den ukjente slår fast at det ikke finnes noen annen måte. Samtidig blir det antydning hvordan et lignende oppdrag hadde gått galt i Norrköping, og tvunget de til å flytte. Det blir også antydning at det er visse kriterier som må oppfylles for det han skal gjøre. Veldig tidlig blir det derfor klart at Håkan ikke er ute i noe normalt ærend, selv for en leiemorder. Han er ut i et spesielt ærend som må utføres på en viss måte, som eneste løsning for noe. Det er ikke direkte snakk om mord eller vampyrer i denne passasjen, men den vekker med en gang noe uhyggelig og unormalt. Den vekker undringen hos leseren med dette ritualet med kriterier, hvordan det er eneste måten å utføre det på, men samtidig vilkårlig ettersom det kan utføres hvor som helst og mot hvem som helst.

Håkans første passasje synliggjør hvordan han reflekterer over handlingen han skal utføre, som nå blir hans tredje. Han var allerede fordømt etter to ganger, så da spiller vel ikke en tredje noen rolle? Samfunnets straff ville allerede være livstid, men Håkan vurderer også det moralske ved handlingene. «*Hur många varv med svansen, kung Minos?*» tenker Håkan (s. 16). Kong Minos er en mytologisk konge av Kreta og sønn av Zevs og Europa, som etter sin død ble en slags dommer i underverdenen. Med tanke på at Lindqvist senere siterer Dante Alighieri, og det er snakk om runder med halen, vises det nok til Dantes demoniske versjon av Minos. I den andre krinsen av helvetet står Minos i all sin gru og knurrer, gransker syndene og viser hvilken plass i helvete man tilhører med antallet runder han legger halen rundt en (Alighieri, 2000, s. 51). Dette er en henvisning som ikke bare viser at Håkan er moralsk bekymret for sine handlinger, men også belest og opptatt av klassiske verk.

Det kommer små drypp og hint om Håkans forhistorie, og tidlig i fortellingen etableres hans pedofile avvik. Han er på vei inn til sentrum med ti tusen kroner som han skal gjøre noe fint med, redde et liv, og det skal helst være et ungt menneske. Men ellers er dette en tilfeldig god gjerning som Håkan ønsker å utføre. Det blir kjent at han tidligere bodde i Karlstad og jobbet på ungdomsskolen som svensklærer og var del av noe han referer til som kretsen (s. 38). Først når alt har gått galt for Håkan og han ligger på sykestuen oppklares forhistorien hans. Måten han betrakter politiet og etterforskerne tilsier, som ved flere andre tilfeller, at han opplever en distanse mellom seg selv og andre mennesker. Dette er ikke en ny følelse han har.

Menneskene hadde lagt lapper i posten hans, og truet ham på grunn av filmene han mottok i posten (s. 190). Noe som også førte til at han ble oppsagt på jobben i skolen. «Man kunde inte ha en sån bland barnen». Truslene hadde eskalert helt til noen kastet en brannbombe igjennom vinduet, som førte til at huset hans brant ned. I tillegg til dette ble utredningen dratt ut, slik at Håkan ikke fikk igjen noe på forsikringen.

Allerede før han drepte noen, eller gjorde noe overhodet annet enn å motta suspekterte videoer, ble Håkan merket og utstøtt. Hele samfunnet reagerte. Selv om det ikke blir gått i detalj hvorfor utredningen ble dratt ut, er det rimelig å anta at dette skjedde fordi Håkan hadde dette ryktet på seg. Han var et fareelement i samfunnet, og ble effektivt fjernet og jaget ut av felleskapet. Utstøtelsen la veien åpen for Elis inntreden i hans liv. Slik sett var det ikke kjærligheten og Eli som skapte voldsmannen Håkan, men samfunnet selv ved den totale fordømmelsen og utestengelsen av Håkan. Han begynte med det samme på et langsiktig selvmordsforsøk ved alkoholmisbruk, og stjeling for å kunne gjennomføre det. Håkan valgte å være synlig og vise sitt forfall. «Han höll till utomhus så mycket det var möjligt, på något sätt ville han att «människorna» skulle se honom dö, dag för dag» (s. 191). Det virker som for å skrike ut at de må se selv hva de gjør med ham, hva samfunnet gjør med monsteret. Vi skaper selv våre monster, men hva skulle man ellers gjort med Håkan? Det vises svært tydelig hvordan «en sånn» som Håkan har blitt redusert til, står langt fra de andre «menneskene». At han selv setter betegnelsen mennesker i klammeform, antyder at han oppfatter denne behandlingen som umenneskelig. Vil de som leser være enige med Håkan? Hans fortelling er et eneste langt karakterdrap, som fremstiller ham håpløst impotent og patetisk. Sympatien med ham er derfor heller ikke så sterk, men det er her monsteret i ham utfordrer oss på til dels tabu og vanskelige tema. Er samfunnet i behandlingen av sine monstre, bedre enn monsteret er selv?

I hans elendige utstøtte tilværelse, kom Eli og satte seg ved ham på benken, lot hans hender ligge på låret hennes, og sa «[d]u ska vara med mig» (s. 191). Hun behøver ham, og skal hjelpe ham. Hvordan selve avsløringen av Elis sanne vesen var for Håkan får ikke leseren vite noe om. For Håkan var hans første møte et møte med en krevende, men også hjelpende ung jente, som han først trodde var prostituert. Han sluttet å drikke og trådte inn i Elis tjeneste, som han beskriver det. Håkan hadde utført alt uten å overveie om Eli var «ond» eller «god».



«Eli var vakker, och Eli hade givit Håkan hans värdighet åter»( s. 191). Hun står altså utenfor hans moralkodeks, eller hans ønsker om helvete. Ved å være det hun er, ikke et menneske eller ikke en del av samfunnet, blir hun for Håkan (og for Oskar) sett på som skjønnhet. Noe som kanskje er det viktigste og særpregede med Eli som vampyrfigur. Hun defineres først og fremst ut fra hva hun ikke er. Hun er ikke det vi er kjent med, men noe annet, en annen løsning. En slik «annen løsning» eller «annen forståelse» har en viktig rolle ved å være der som mulighet. Om det den representerer er godt eller ondt er derfor underordnet, i hvert fall for ønskere og drømmere som Håkan og Oskar.

Hvordan skal man da lese Håkans fortelling? Fortellingens store avsløring er at han i utgangspunktet var en svensklærer som slet med en karakterbrist. Ved å se Håkan i lys av *Poetikken* slik Grönholm er inne på, kan Håkan plasseres i tragedietradisjonen. Tragediehelten er et «menneske som står midt mellom ytterlighetene (...), men som styrtes i ulykke – ikke på grunn av sletthet eller laster, men på grunn av en slags feil» (Aristoteles:48) (Helland og Pettersen Wærp, 2005, s. 24). Et annet begrep Aristoteles brukte, *peripeti*, som beskriver et plutselig omslag, kan belyse hvordan dette tilbakeblikket påvirker oppfattelsen av Håkan. Utstøtelsen av Håkan er det skjebnebestemte omslaget fra lykke til ulykke for Håkan, som skjer fordi han bestiller noen filmer. Fra dette punktet kan den kronologiske historien til Håkan leses som et tragisk fall til han ender opp fysisk og mentalt som den reduksjonen samfunnet stemplet ham som, det pedofile monsteret.

Selv om Håkan ser på Eli som en redning, får dette møte et mørkt skjær om man tar Elis egen historie i betraktningen. Tilbakeblikkene til Eli blir også et omslag, for hva er det Eli ser på benken? Hun ble selv ødelagt av en pedofil, og omgjort til det hun er nå. Er Elis forbund med Håkan en slags hevn mot pedofile? Ved å binde ham til seg, utgjør han ikke lenger noen fare for andre. Ved å få ham til å utføre handlingene for henne, tærer det på hans moral og skåner henne selv for voldshandlinger. Hun kan pine og drive lysten i ham til vanvidd, og likevel holde ham på avstand hele tiden. Så mangesidig som Eli er, kan man ikke si om hun velger å manipulere Håkan, og derfor er hans dødsengel. Om Eli ikke visste hvordan Håkan var før hun satte seg ved ham, oppdaget hun det da og kunne lagt en strategi på benken. Det er nærliggende å anta dette ut fra hvordan hun opptrer med Oskar. Hun viser ham sin egen fortid, hvordan hun ser på ham, og gir ham sitt egentlige navn. Håkan ble alltid holdt på

avstand, og presset til å utføre handlinger, likevel klarer han ikke å se annet enn skjønnhet og føle verdighet i oppdraget sitt. Det er tydelig at han blir bedratt til å se bare skjønnhet, for til Oskar viser hun sitt sanne ansikt, det uhyggelige. Men Håkan vil hun ikke skremme vekk med å vise begge sidene hennes. For Håkan er det nytt å se et av hennes ofre, men Oskar får alle disse sidene lagt fram for seg før han tar sitt valg. Selv som en uformelig masse, avskåret fra muligheten til å uttrykke seg muntlig, er fortsatt Håkans eneste motivasjon for å leve videre om Eli behøver ham til noe.

Taxisjåføren som ser Eli på sykehustaket etter hennes siste møte med den levende Håkan beskriver da også Eli som «Dödsängeln. Det var dödsängeln» (s. 234). Er Eli en nådens engel slik Håkan tror? Med tanke på at hun kommer til ham, og er kjærlig i møte med ham kan det virke slik. Men samtidig er dette en fullstendig knust Håkan som ber om å få dø til et barn. Det er også Håkan som ber Eli om å gjøre han om til en vampyr så de kan leve sammen, men Eli understreker at da måtte hun drepe ham på ordentlig. Likevel vil han at hun skal gjøre det. Dette kunne vært Håkans endelikt, men det ville ikke blitt en like tydelig verdidom over ham, og med en myrdende pedofil er det greit å være tydelig.

### **Den pedofile morderen**

Den pedofile er absolutt tabu, men Håkan er ingen praktiserende pedofil. Kretsen som han refererer til, var et slags pedofilt felleskap han var del av sammen med tre andre. Selv hadde han aldri kjøpt sex før, men han var med disse tre til en leilighet hvor en tolv år gammel Vietnamesisk gutt sugde de tre andre og så var det hans tur. Dette ble det for mye for Håkan, *[h]ele situationen var för äcklig* (s.39). De andre hadde hånet ham for hans skrupler, men det var ikke det som var problemet, hevder Håkan. Problemet var at hele situasjonen var fæl. Det fikk holde med blad, bilder og filmer slår han fast, og tenker at han muligens har skrupler, om de så manifesterte seg som avsmak for situasjonen. Håkan er altså ingen utøvende pedofil, men en som ser på unge mennesker og tiltrekkes av det. Men anekdoten og Håkan selv vektlegger at det var de omkringliggende faktorene som ga ham avsmak for situasjonen.

Selve handlingen, sex med en tolv år gammel gutt, er ikke det som avskrekker Håkan, blir det hevdet. Men selv om han på Statsbiblioteket i Stockholm kommer i kontakt med en gutt,

avfeier Håkan gutten raskt. Han er i femtenårsalderen og har et utseende som ikke tiltaler Håkan. Etter dette forhandler de frem en tolv år gammel gutt. Selve forhandlingen viser at Håkan har spesifikke preferanser når det kommer til alder, ikke for ung, men heller ikke for gammel. Når det blir foreslått åtte eller ni år gammel, sier han nei, og spør seg selv om han ser så satans pervers ut (s. 40). Han er nervøs før gutten kommer, og når han kommer studerer han ham veldig. Det blir tydelig at det er ikke denne akten Håkan egentlig er ute etter, men at dette er et slag fantasiutløp, en simulering av sex med Eli, men han klarer ikke å få seg selv til å gjennomføre det. *Han kisade, försökte göra om pojkens anletsdrag så att de mer liknade hans älskades. Det gick inte så bra. Hans älskade var vacker* (s. 42). Da finner Håkan også noe som er så galt ved denne situasjonen at den ikke lar seg gjennomføre, ettersom gutten ikke har noen tenner. Til da har han lystret gutten, og ikke hatt noen vilje i det hele. Linjen *Hans korta penis var inte det minste erigerad*, viser mer enn at Håkan ikke blir tent av situasjonen. Spesielt adjektivet som beskriver hans penis. Sitatet er fortalt i tredjeperson og burde eller behøver objektivt sett ikke ha noe adjektiv. Så er det fortelleren som gir Håkan en kort og slapp penis? Er det hvordan han føler seg selv? Håkan selv beskriver to nakne menn i hans egen alder i badehallen: *Förkrymta kön under hängande magar. Fulheten själva* (s. 107). Uten å gå for mye i dybden på kjønn, kjønnsorganer og falloer er beskrivelsen av en kort og slapp, for situasjonen så godt som impotent penis, knyttet tett til manndommen og mandigheten til Håkan. Er det fortelleren som vil ufarliggjøre og til en hvis grad nedvurdere Håkans mandighet? Eller er dette en følelse hos karakteren i denne situasjonen? Det er vanskelig å bedømme ut fra denne ene situasjonen, men det er flere situasjoner med Håkan som antyder at han på et eller annet plan er knyttet til det mannlige kjønnsorganet, og ikke minst at han tenker og handler ut fra kjønnsdriften. I den vandøde tilstanden blir dette fullt og helt det som driver ham.

Det virker som om Håkan gjennom hele denne situasjonen har lett etter noe som kan gjøre det mulig å bryte av eller komme seg ut av situasjonen. Til og med hadde noe i ham ønsket at en politimann skulle komme inn døren, mishandle ham med batongen og arrestere ham. Noe i ham ønsker å bli tatt, for da tvinges han også til å slutte. Et interessant moment i denne passasjen er nettopp det med å se pervers ut. Seksuelt avvik eller ondskap er ikke noe som er synlig på den som utfører det. Håkan vurderte at to av de i kretsen ikke så det minste spesielle ut, men at Gert hadde begynt å få noe synlig motbydelig over seg. *En slapphet kring munnen, en hinna över ögonen* (s.40). Noe som Håkan tilskriver Gerts mulighet til å kunne tillate seg

hva som helst, som må kunne sies å ligge opp mot å miste sin menneskelighet. Å kunne tillate seg hva som helst, vil si at det ikke gjelder noen grenser eller regler slik det gjør for de fleste mennesker. Er det grunnleggende menneskelig at det finnes regler for hva man kan eller burde gjøre? Som tesene til monsterkulturen tilsa, er det monstrøse ved denne grensen, og ved at Gert krysset denne grensen og kunne tillate seg alt, ble han monstrøs. Eller i det minste et monster i Håkans øyne, for det er umulig å si om dette var en objektiv endring som alle kunne se ved Gert, eller noe Håkan forestilte seg å se ved ham. Selv blir Håkan beskrevet som en mann som ser ut til å ha hele verdens elendighet samlet i en ryggsekk over skuldrene, og ganske sjuskete i klærne (s. 48-49). Han har et blick som skremmer Lacke når de ser hverandre i øynene. Fantomtegningen av ham beskrives som en vanlig svenske, med et spøkelsesaktig utseende og et tomt blick (s. 80). Dette er også en beskrivelse som ikke lar seg definere så lett, i likhet med ondskapen i seg selv.

### **Moral, straff og skjønnhet**

Håkan synes å ha møtt en moralsk grense når et lite jentebarn på rundt åtte år blir et aktuelt mål for ham. «*Nej! Aldrig!* Där gick gränsen. Inte ett så litet barn». Men i lys av hans tidligere moralske kamp opp mot nødvendigheten av å gjennomføre handlingen er det usikkert om han vil beholde denne grensen når han følger etter jenta. Selv om Håkan reflekterer, og tenker seg en skrekkelig moralsk vokter, blir det vanskelig å vite hvor han står på grunn av denne konflikten av moral opp mot nødvendighet. Han har allerede gått så langt at samfunnet ikke har strengere straff for ham. Han har altså trådt over en grense for det oppmålte, og må finne et slags moralsk kompass eller forestille seg en vokter som dømmer de som går lengre enn denne grensen. Hvorfor vil han ha en slik refleksjon i det heletatt i denne situasjonen? Ettersom han utfører handlingene for noen annen, blir nervøs og er motvillig er denne refleksjonen med på å dømme ham for seg selv. Håkan er klar over at selv om han allerede ville fått samfunnets strengeste straff, er det også mennesker før ham som har drept flere enn ham selv. Likevel er han allerede fordømt, og hva vil det hjelpe om noen skulle være verre enn ham selv? I det minste sier det at Håkan selv bedømmer tre drap for å være verre enn to, og at han vil fordømmes sterkere rent moralsk sett for å gjennomføre det også denne gangen.

Når Håkan har funnet en jaktpost er det interessant å se på hvordan han reflekterer over verden. Visen som den lille jenta sang får han til å tenke på alt det vakre som har forsvunnet, blitt glemt. Og hvordan dagens samfunn utmerkes ved at det ikke er noen respekt for det vakre. Spesielt tenker han på hvordan den store mesteren Michelangelo sitt verk «Gud ger Adam livsgnistan», blir brukt som reklame for jeans (s. 21). Når han overhører mannen som snakker med hunden sin, sier han til seg selv «*Stackars människor. Stackars ensamma människor i en värld utan skönhet*». Og da mener han ikke bare dette ene mennesket som helt uvitende fikk gå fri, men menneskeheten i sin helhet. De ensomme menneskene lever i en verden uten skjønnhet, men han gjør altså det. Denne ensomme mannen på jakt etter et offer. Han betrakter ikke seg selv som ensom, men derimot som en som har oppdaget skjønnhet i verden. Selv om han refererer til Michelangelo, og tidligere Dante, er det Eli som utgjør denne forskjellen mellom ham og menneskene. Håkan vet noe de ikke vet, har sett noe de ikke har sett, og er derfor villig til å gjøre noe verken han eller andre ville ha gjort før de var der han er nå. Slik sett er ikke Håkan kald, kalkulerende eller gal, men gjør noe ut av nødvendighet. Dette underbygges av hvordan han ser på samtalen mellom de to jentene om en gutt som ikke ville ta sitt ansvar for en graviditet:

*Min lycka, min framgång var det enda man hörde. Kärlek är att lägga sitt liv för en annan människas fötter, och det är dagens människor inkapabla till (s. 22).*

Håkan forsøker ved sine handlinger å leve opp til et kjærlighetsideal om selvforsakelse, samtidig legger han skylden for sine handlinger over på kjærligheten. Slik prøver han å legitimere sine handlinger for seg selv, selv om han tviler på det moralske ved dem. Hans siste refleksjon i passasjen, som blir bedende og lik en bønn for at det skal kommen noen alene, blir en mettet og vanskelig kopling med de to verselinjene: *Men barn i hjärtat jag vara vill ty barnen hörer Guds rike till*. Dette er hentet fra Algot Eklöfs salme «När solens stråle i hyddan min», som står i *Svensk söndagsskolsångbok för hem, skolor och barn gudstjänster*. Uten å strekke det for langt, ender denne salmen med verselinjene *Jag vill vara så vit och täck Med hjärtat rent och förutan fläck* (Eklöf, 1929). Etersom dette er en salme som står i en slik søndagsskolebok, er rimelig å anta at dette er barnelærdommen til Håkan. Han har heller ikke fullstendig gitt slipp på den, ettersom han ber til noen om å la det komme noen, for livets og kjærlighetens skyld. Selv om han nok har forkastet synet på seg selv som dydig og god, opplever Håkan en moralsk krise. Det kan være at det bare er vakre strofer som minner ham om barndommen, eller et tapt liv, men samtidig står det rene hjertet og Guds rike i skarp kontrast til Dantes inferno og Minos dom. Når Håkan så møter sitt offer, og på klumsete vis

får gjort ham bevistløs, gjør han noe interessant. Han tar den bevistløse gutten i favnen, kysser ham ømt på kinnet, og hvisker «förlåt» til ham. Gutten blir et uskyldig offer for kjærligheten som Håkan har til Eli, og Håkan viser en mildere side. Han reflekterer mer over sine handlinger, og finner trøst i tanken om parallelle verdener hvor han ikke ville gjøre dette, eller stoppe her og bare dra. Det er altså påfallende mye motvilje hos Håkan, samtidig som det er et press av nødvendighet. Samtidig som vi har Oskar som speiles opp mot denne hendelsen med leken i raseri og hat. Koplingen skaper derfor ikke bare en uhyggelig sammenligning av Oskar som en blivende Håkan, men distanserer Oskar fra det Håkan idealiserer i barnet, som er tanken om det rene hjertet og kjærlighet.

### Håkans forhold til Eli

En kort dialog gir leseren et innblikk i forholdet mellom Håkan og Eli (s. 45). Selv om leseren på dette punktet ikke vet hvilke karakterer det dreier seg om, ettersom Lindqvist bruker ren dialog eller mimesis med Platons begreper. Etter sitt tredje drap vil han ikke mer uansett hva, og forsøker å være hard mot Eli. Han vil at hun skal gjøre det selv, og mener det er annerledes for henne. Her sier Håkan rett ut til Eli at han elsker henne, men får ikke noe troverdig svar tilbake på dette. Han ønsker innstendig at hun skal elske ham på samme måte som han elsker henne, og forsøker å presse henne til å elske ham. *Se till att börja älska mig, då*, blir en trussel om at hvis Eli ikke kan få seg til å elske ham, vil han ikke utføre flere drap og la henne dø. Eli har på et vis etterfulgt Håkans forståelse av kjærlighet, ved å legge sitt liv i hans hender, men det er ikke nok for ham som lengter etter intimitet.

Den neste dialogen utvider bildet. Nå har Håkan vært på puben og er beruset, noe Eli legger merke til. Eli har sagt til ham tidligere at han skulle slutte med dette, altså har Håkan også tidligere drukket. Her blir savnet av intimitet med Eli eksplisitt. *Gör mig lycklig, då. Vad vill du jag ska göra ? Låt mig röra vid dig* (s. 54). Men det kommer på vilkår av at han utfører et nytt drap. Håkan er også nervøs, sjalu og nysgjerrig på hvordan Eli har fått tak i rubriks kuben, og hvordan hun bryr seg mer om en leke enn ham. Det er også klart at Håkan står i et dilemma når det kommer til å hjelpe Eli. Selv om han hadde ønsket å utføre handlingen, vil det medføre at Eli bli så sterk at hun kan klare seg uten ham. Han er avhengig av at hun elsker ham før han gjør henne sterk nok til å forlate henne. Hun vil også være sterk nok til å ikke gi ham det hun lover ham. Når Eli vasker seg og går ut for å gjøre det selv tilbyr han henne

likevel å gi av sitt eget blod, framfor å drepe noen. Håkan begynner da å bli desperat etter å holde på Eli, som kommer lengre og lengre i fra ham.

Håkan blir i etterkant nødt til å rydde opp etter sin store kjærlighet som har etterlatt liket til Jocke, og viser igjen hvor desperat han lengter etter intimitet. Det avdekkes også at han ikke har sett denne siden av henne før, eller hvordan et av hennes ofre ser ut. Han svelger ved synet av den døde, ikke først og fremst fordi det er et lik, men fordi at denne mannen hadde fått kommet nærmere hans elskede enn han noensinne ville få. Fordi denne mannen hadde hatt hennes lepper mot huden. Hva Eli har gjort med hodet til liket sjokkerer ham likefullt. Hvordan hans elskede kunnet ha gjort dette, med bare hendene. Håkan vurderer å ikke røre ved kroppen, men sitte der som Belaqua ved skjærsildsbergets fot og vente på morgengryet. Her går Håkan nok en gang til Dantes guddommelige komedie. Karakteren Belaqua er en av de ved foten til purgatoriet, som slapp fra helvetet for sin genuine omvendelse i siste liten. Men han får seg ikke til å gjøre noe slikt. Selv om han tenker for seg selv, i det han senker liket ut i vannet, at om det kom noen nå: *Då var det över. På sätt och vis skulle det vara skönt* (s. 74). Fortsatt lever dette ønsket om å bli oppdaget i ham, men ikke ved å overgi seg.

Dante og *Den guddommelig komedie* kan i tillegg til det Håkan eksplisitt bruker referansen til i romanen, være med på å beskrive Håkans forhold til Eli. Dante Alighieri går i dette verket tilbake til å dyrke kvinnen *Beatrice*, som han også skrev om i tidligere verk. Oversetter Magnus Ulleland kommenterer i en fotnote om Beatrice at hun i et tilfelle symboliserer teologien, det dydsfulle livet i troen og den kristne tro (Dante, 2000, s. 37). Slik kan hun også symbolisere skjønnhet eller den store kjærligheten i form av avstandsforelskelsen, den kjærligheten man føler for noen, men som for alltid forblir åndelig, og er kjærlighet for kjærlighetens egen skyld. Håkans kjennskap til verket gjør det derfor mulig å forstå det slik at han tenker på Eli som hans Beatrice, en skjønnhet som andre mennesker er blinde for eller ikke har oppdaget. Men forholdet deres minner også om det Dante har til karakteren Virgil, som er den som fører den litterære Dante inn i helvetet og ledsager ham. Den tredje delen av *Låt den rätte komma in* innledes med et sitat fra *Den gudommelige komedie*: «Och sedan han med glättig min lagt handen i min, och gett mig tillförsikt ånyo, förde han mig in i det doldas rike» (s. 165). Det er i denne delen at Eli dreper Håkan, og fører ham inn i de dødes rike. Slik er hun begge disse karakterene for Håkan, den uoppnåelige skjønnheten Beatrice og Virgil

som fører ham i døden. Avsløringen av Eli som offer for pedofili gjør det likevel mulig at hun var Virgil fra deres første møte, selv om Håkan ikke var klar over det. Da blir hans forestilling av Eli som Beatrice like feilaktig som Don Quijotes romantisering av Dolcinea.

Når Eli og Oskar trapper opp kontakten seg i mellom blir Håkan enda mer sjalu. *Svartsjukan var en fet, kritvit orm i hans bröst. Den vred sig långsamt, ren som oskuld och barnsligt tydligt* (s. 99). Håkan vurderer sin konkurrent som letthet og latter til hans blytunge alvor, krav og lyst. Han hadde også trodd at Eli var likedan. *Han hade tittat in i Elis ögon och sett en uråldrig människas visdom och likgiltighet* (Ibid). Eli var derfor perfekt for ham, selv om det skremte ham i starten. En ung vakker kropp, samtidig som Håkan ble fratatt ansvaret, ved at han ikke bestemte lenger, og at ikke behøvde å føle skyld for sin lyst ettersom hun var eldre enn ham. Kontakten med Oskar har derimot endret Eli, noe Håkan føler som en regresjon. Eli oppfører seg mer som et barn, vil gjøre barnslige ting, men samtidig berører hun ham mer. *Han var kåtare och räddare än han varit sedan de träffades* (Ibid). Håkan holder på å eksplodere av sjalusi og lyst, som igjen får ham til å inngå en avtale med Eli om et nytt mord i bytte med å ligge i samme seng og ta på Eli. Ikke noe mer. Men det er vært å merke seg at Håkan males av fortelleren også i denne passasjen hvor han ser Eli naken, og spytt renner i munnen på ham og hans øyne eter det han ser foran seg. Ovenfor Eli bytter han ut ordet elsker med bryr seg om, når han viser henne sin plan om å vansire seg selv. Men dette virker mest som om han lodder hvordan Eli føler det for ham uten å få et svar. Elis lette kyss på hans kinn setter ham ut, han blunker og ser lenge på henne før han tenker *Jag er förlorad*. Dette kan være på grunn av at han nok en gang skal drepe, eller fordi Elis kyss speiler hans eget kyss til den bevistløse gutten, og er en unnskyldning og bønn om tilgivelse.

Dette oppdraget har et annet mål enn hans forrige, hvor han måtte skaffe blod for at hun skulle overleve. Denne gangen er innsatsen en hel natt med Elis kropp inntil seg. Bare å fantasere om det gjør ham opphetet. *Han gned sig över könet som bultade och skrek av längtan* (s. 103). Håkan får store problemer med å holde seg rolig under dette oppdraget. Både på grunn av tanken på Eli og den ventende belønningen, men også fordi han velger å søke etter et offer i en badehall. Når tre gutter på rundt tretten kler av seg blir det for mye for Håkan, som ejakulerer i omkleddningsbåsen og etterlater seg spermier hvor han har tenkt å begå mordet sitt. Håkans karakterbrist blir hans fall, denne gangen går det galt, han blir



oppdaget og i panikk gjennomfører han planen om å helle saltsyre i ansiktet. Før dette tenker han også på Eli, og frammaner bildet av henne som en gutteengel som senket seg ned fra himmelen og brer ut sine vinger for å redde ham og bære ham med seg. Et bilde som kommer igjen mot slutten av fortellingen av Eli som en engel som redder Oskar.

Håkans siste ord er «Eli. Eli», som han forsøker å si helt til Staffan og Holmberg kommer og alt de kan oppfatte er «...eeiiiiiiii ...». Staffan forklarer til Holmberg at Eli betyr Gud. «Det är dom sista ord som Kristus sa på korset. Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig? *Eli, Eli, lema sabachtani?*»(s. 134). Som sitatet viser er Staffan litt upresis, direkte oversatt blir ikke Eli bare «Gud» men «min Gud». Leseren vet at Eli er et navn, men likevel åpner den religiøse Staffans spekulasjoner opp for tolkninger. Spesielt med tanke på at Håkan ser på Eli som en gutt, men likevel kaller henne Eli. Kjenner han til denne betydningen av navnet, og har valgt å tenke på sin store kjærlighet også som sin Gud? Det er like sannsynlig at Håkan, som ikke har fått noe kyss fra Eli, ikke vet at hun opprinnelig er en gutt. Dermed sier han bare navnet hennes. Men denne sammenligningen viser styrkeforholdet mellom dem. Eli kunne ha reddet Håkan, og var på dette tidspunktet sterk nok til å utføre handlinger selv. Likevel valgt hun å gjøre en avtale med ham, så han skulle utføre det. Sammenligningen med Jesus på korset får også en absurd og morbid kopling med gjenoppstandelsen når Eli smitter Håkan.

Håkan tenker selv på sykehuset hvordan hans identitet nå er død, ikkeeksisterende, selv om hans uidentifiserbare kropp kan knyttes til mordene. Han kan i denne tilstanden redegjøre for seg, men vil ikke. Han kobler ut samtalen med politibetjenten for å forestille seg limbo i Dantes helvete. Noe som nok også er hans sammenligning av hans situasjon nå. Videre reflekterer han over hvor Dante selv havnet, og vesentligere, hvor han selv kommer til å havne. Barnemorder i den sjuende kretsen, første krets fordi han syndet for kjærlighetens skyld, eller sodomittenes krets? Ettersom han ikke bare er den ene typen synder, vurderer han at man blir dømt ut fra sin verste synd. Altså hadde man begått en virkelig stor synd, kunne man synde som man ville innen det som ble straffet i høyere kretser (s. 177). Det kunne ikke bli verre, som med morderne i USA som dømmes til fengsel i tre hundre år. Håkan blir her en kritisk stemme mot samfunnets manglende differensiering av straff etter synd, bare det at han

går ut fra Dantes klassifikasjoner tilsier at samfunnets straff ikke er hard nok etter hans mening.

Selv ønsker Håkan å forestille seg en episk, storslagen og langvarig straff i pinsler i helvete for sine forbrytelser. Hva gjør det vel om straffen er tre eller fire ganger livstid, når man har bare en likevel, og bare en brøkdel av forbrytelsene man har gjort allerede gir maksimal straff? Så han maner fram denne helvetesvisjonen på sykesengen. Kanskje fordi han er en angrende synder, eller fordi han trenger å føle på at hans handlinger gir noen slags konsekvenser. En straff utover den jordiske, ved å ligge syreskadet og for døden på sykehuset. Han er likevel klar på at han ikke kommer til å bli dømt til den laveste kretsen, forrædernes, hvor Judas og Brutus tygges av Lucifer selv. Dette sier to ting. For det første vil han ikke med viten og vilje angi Eli ved å gi politiet noen opplysninger om henne og slik forråde henne. For det andre at han ikke anser seg selv som den ondeste av de onde, ut fra verdisystemet til Dante. Symbolsk kan denne passasjen si at Håkan er død, fanget i limbo, og Håkan opptrer selv som en Minos ved å dømme seg selv.

### Monsterets merke

Når Håkan tidligere grunnet over om han så pervers ut, slik Gert angivelig gjorde, grunnet han også over hvordan ondskap som regel ikke manifesterer seg visuelt. Selv blir han også beskrevet som ordinær av utseende. Saltsyren fører derimot til at Håkan blir beskrevet som at *[H]an har inget ansikte*. Håkan har bare to hull til nese, en sammensmeltet munn, et øye som har runnet utover og det andre som sto vidåpent. Han har blitt særdeles grotesk av utseende, og det spares ikke på detaljene. Han er nå uten tvil merket og monstrøs, men enda er han menneske. Planen hans var å dø av syren, så på sykehuset forsøker han å fullføre planen ved å trekke ut respiratoren, men han blir stoppet.

*«Jag är ingen människa längre. Jag är ett projekt»*. Sitatet oppsummerer hvordan han og omverdenen oppfatter ham nå. Samtidig kan det leses som at Håkan til slutt har kommet til posisjonen samfunnet tok til ham allerede ved hans histories start. Med en gang han ble merket som pedofil opphørte han å være et menneske, og ble et prosjekt for de rundt ham. Hvordan skulle de takle ham? Stadig er det likevel en bønn om hjelp til hans eneste Gud. «Åh,

*herregud. Eli, Eli. Hjälp mig.»* Han anser sitt liv som avsluttet på dette tidspunktet, og derfor er vel bønnen til Eli mest som å regne for en bønn om dødshjelp. Håkan tynges derfor heller ikke av overveldende anger for sine synder, men er først og fremst ulykkelig for at hans gud tilsynelatende har forlatt ham.

I det Håkan har gitt opp at Eli skal komme, og han har slått seg til ro med et langt liv i fengsel og lesing av bøker, får han altså besøk. «*Kom in älskade. Kom in»*, tenker han (s. 228). Men han kan verken fysisk åpne det låste vinduet, eller slippe Eli inn ved å invitere henne muntlig. Likevel sliter han seg til vinduet og scenen som utspiller seg sår tvil om Eli manipulerer Håkan. Hun tar hans hånd mellom sine, kysser den og hvisker «Hej, min vän» (s.230). Håkan ser en vei ut her, en mulighet til å være med Eli. Hvis han blir smittet vil han ikke dø, og ønsker derfor at hun skal bite ham. Eli som er i mot det å smitte andre, ønsker det ikke og sier: «*Då måste jag ... döda dig. Sen»* (Ibid). Og her forlater vi som leser Håkans indre. Neste passasje beskriver utenfra hvordan Eli biter og suger Håkans blod ved vinduet, og det blir beskrevet som et mord. Nå er ikke dette Håkans endelikt, men enda en av hans symbolske død. Håkan får sitt helvete på jorden for sine synder. Utstøtt fra samfunnet, i moralsk krise, vansiret og store smerter, og myrdet av et barn. Selv om sistnevnte bare er tilsynelatende i denne omgang, blir mennesket Håkan drept fullstendig her. Håkan faller så også ut fra vinduet.

På likhuset blir Håkan omtalt som ritualmorderen, en celebritet. Mannen så ut som et monster, men «*under skynket är vi alla lika»* (s. 243). Håkan har derimot ikke så mange like i døden. Karakteren Benke Edwards filosoferer at det hele sitter i hjernen, og at alt er der fra starten av, slik at å behandle eller gjøre noe med slike som Håkan bare kan gjøres ved å operer hjernen eller stenge den av. Han gir altså en av de hardeste konsekvensene til Håkan, ved å mene at han burde vært lobotomert eller lignende for sine synder. I sin død blir han også på en måte lobotomert, og avstengt fra leseren. Håkan har tredd inn i en verden og tilstand hvor leseren ikke lenger kan følge ham, men det virker som han ikke gjør store refleksjoner etter døden. Det virker mer som han styres av en impuls, en lyst, hvor han på en måte er stengt av, slik Benke også mener hadde vært best. Han er samtidig i besittelse av en monstrøs og udødelig kropp, drevet av hans siste ønsker som levende menneske, uten fysiske eller moralske sperrer.

Selve stedet blir beskrevet i tråd med Håkans filosoferinger om etterlivet. Et nettverk av tunneler ti meter under bakken, som en slags administrasjonsenhet i helvetet. Stort, stille og tomt (s. 252). Benke finner Håkan naken med erigert penis, ute av stand til å si annet enn «eeeeee...». Den maltrakterte Håkan gjenoppstår som et grusomt og grotesk monster som setter skrekk i de som han møter i kraft av sitt utseende. Bengt Edwards blir drept på et vis som gjør det vanskelig å identifisere ham for politiet (s. 261). Drapet fører til at patologen beskriver Håkan som ekstremt voldelig, eller «[k]omplett jävla helgalen, i folkmun» (s. 262). Nå er Håkan nok en gang jaktet på av samfunnet, men denne gangen er han ikke til å ta feil av fysisk. Det blir satt inn helikopter, hunder, tips fra publikum og mediedekning av saken. Denne jakten blir derimot tonet ned i forhold til Lackes jakt på Eli rent fortellermessig, men for samfunnet er det Håkan som er monsteret og den de vil ha tak i.

### **Ondskapen, fascinasjon og frykt**

Det er et vanlig tilbakevendende motiv i nåtidens vampyromaner å skildre ulike seksuelle perversjoner og den pedofile, nekrofile og incestuøse faderen forekommer ofte som karakter (Höglund, 2010, s. 24). Men nå er det mennesket som har sporet av, og det er ikke vampyren som bærer disse temaene. Slik Elis historie er, er det ikke snakk om en degenerering i samtiden, men heller en tidløs ondskap som alltid har vært der. Håkan som trussel mot Eli er derimot i en helt annen posisjon enn Godsherren som hadde en prominent rolle i samfunnet og makt. Men han er like truende og farlig, selv om han ikke har hjelpere og tjenere rundt seg. For å bruke Partridge begrep er det Håkan som inntar rollen som «the satanic other» i denne romanen. Både når det kommer til Oskar, Eli og offentligheten. Eli har først og fremst denne rollen ovenfor Lacke, Virginia og de andre «usynlige». Håkan blir ettertrykkelig plassert sammen med det tankegodset som finnes rundt satanister. Ved å fremstille Håkan som seksuelt avvikende, overgripende og morderisk blir han gitt karakteristikk som man finner igjen i kristne forestillinger om satanister. Han blir også kalt ritualmorder, og mulig medlem av en sekt. For leseren kan det han også leses som en djeveldyrker i sin beundring for Eli. I sum fører dette til at Håkan personifiserer mye av det Partridge refererer til som «satanic panic mythology» (2005, s. 218-221). Etter det vi vet er det ingen som lever livene sine slik, men det er skremmebildet som er bygget rundt satanisten. I denne narrativen er det

kannibalisme og barn i offerrollen blandet med et overnaturlig onde som skaper det ultimate kulturelle mareritt, slik som ved Håkan.

Til slutt blir frykten for Håkan en kollektiv frykt, noe det også var når han fortsatt var en anonym morder i skogen. Men nå blir han debattert. Kollektivet uttrykker «Man var ju rädd» (s. 281). Tvers igjennom samfunnet ligger det en stille vrede over at en person skal kunne dominere så mange menneskers liv i kraft av ondskap og sin udødelighet. En gammel mann på toget spør om Håkan i det heletatt kan kalles menneske, og mener de skulle gitt ham en giftsprøyte på sykehuset. «Då hade vi inte behövt sitta här i ständig skräck och bevittna denna panikartade jakt som bekostas med skattebetalarnas pengar» (s. 267). Håkan får mot slutten muligheten til å skremme og dominere det samfunnet han ble utstøtt fra. Politiet får ikke tak i ham, noe som igjen vekker internasjonal presses interesse. Interessen for jakten blir også forklart via en britisk journalist: «Det är jakten på Monstret. Hans utseende, det han gjort. Han är Monstret, det som sagorna handlar om. Och varje gång vi fångar det, vill vi låtsas at det är för alltid» (s. 299). Han blir erklært for samfunnsfiende nummer en, hvor politiet går til det steget at de vil bruke allmenheten til å søke ham opp (s. 301). Hans fryktinngydenhet blir forsterket av at selv Eli, når hun får høre om flukten av Oskar, legger hånden over munnen og får store, redde øyne. Selv ekorn blir redd Håkan, noe som er komisk samtid som det viser at han vekker naturinstinkt frykt (s. 314). Med en unaturlige framtoning er han ren skrekk, som selv dyr gjenkjenner som farlig. Eli forklarer til Oskar at smitten er det eneste som er ved liv i Håkan, hjernen er død og smitten styrer ham mot Eli (s. 320). Så blir han observert utenfor en frisørsalong, hvor Håkan har sett på bilder av unge modeller en kort stund (s. 328). Noe som tydelig viser at Håkan fortsatt har sine preferanser, selv om smitten styrer ham. Men er smitten da selve ondskapen i personen som får den?

Håkan er en totalt annerledes realisering av vampyren enn Eli. Han er ikke en uskyldig som har beholdt mye av sin menneskelighet slik som Eli, men en reduksjon til det monstrøse i ham. Om vampyrens seksualitet skriver Höglund at barn og ungdom kan føle frustrasjon i forhold til å ikke kunne utvikle seg, men om voksne vampyrer stiller det seg annerledes.

Det är utmärkande för den nutida vampyren att den som har älskat både som människa och vampyr finner att praktiken att älska i människornas värld är ytlig och på alla sätt ofulländad. (Höglund, 2010, s. 23)

Nå har ikke Håkan «elsket» eller gjennomført sine seksuelle ønsker i det levende livet. I etterlivet ble det heller ikke helt slik som han så for seg. Når den groteske skikkelsen som var Håkan finner Eli, er det ikke mye å kjenne igjen ham på unntatt hans motiv. Han vil ha Eli, og den vandøde Håkan med konstant ereksjon i etterlivet, begynner å onanere. Uansett hva Håkan håpet på for sitt etterliv, var det nok ikke dette. Elis latter får ham til å gå til angrep, og det viser seg at vampyrenes regler ikke gjelder for Håkan. Han kan komme inn uten å bli invitert. Voldtekten av Eli, som er et klimaks for Håkans ondskap, forseglers hans skjebne.

Godsherren, selv om han var grusom, må karakteriseres på samme måte som Eli ut fra Höglund og Partridge grove todeling av vampyrer. De er romantiseringer eller humanvampyrer for å bruke Höglunds begrep.

Humanvampyren har inte fullt lämnat sitt mänskliga vara. Han står med det ena benet i människornas värld och det andra i vampyrens eller monstrets. (Höglund, 2010, s. 21)

Håkan har totalt gått over til monsterets verden og blitt en monstervampyr, lukket og uten menneskelige egenskaper. Disse beskrives som samvittighetsløse mordere som overhodet ikke reflekterer over menneskers verden annet enn som føde (Ibid). Atypisk igjen drives ikke Håkan av blodsulten, og er derfor ikke definerbar med termen vampyr i det heletatt. Han drives av det som definerte ham i livet, hans seksuelle perversjon. Noe som har gjort at han fullstendig har mistet kontrollen over sin egen drift og kropp. Monsteret vil ut og det er der, uansett hvor mye man straffer og ødelegger ved Håkan blir monsteret igjen. Det er selve kjernen i ham.

Hjertet er det eneste som lever i Eli, men det viser seg å være dødt hos Håkan. Noe Eli finner ut når hun forsøker å knuse det rent fysisk, som kan vise til hvordan det ble knust tidligere eller at Håkan var hjerteløs. Derfor er det ikke før Håkan blir blindet at slaget er tapt. Eli slipper unna, og Tommy blir sittende hele kvelden å slå Håkan i det som er igjen av ansiktet natten igjennom. En slutt verdig hans fantasier om Dantes helvete, hvor han kraftløs og blind forsøker å reise seg og reise seg, men blir slått ned igjen hver eneste gang hele natten. Når Staffan, Tommys stefar, holder på å oppdage Tommy og Håkan setter han også tankene til satanisten. Nede ved kjellerdøren hører han «En rabblad litania han inte kunde uppfatta orden till. *Djävulsdyrkare...*» (s. 364). Selv om synet som møter ham i kjelleren sjokkerer, er den

kristne politimannen likevel rasjonell og tror han hallusinerer når han ser at Håkan forsøker å reise seg mellom slagene. Men dette viser seg å være tilfelle.

### Det visuelle forrang

Det visuelle er det virkelige, og selv om de andre sansene blir vektlagt, har synet forrang når det gjelder realistisk litteratur (Brooks, 2005, s. 18). I denne teksten gjelder dette også for hva karakterene skal tro på. Når vitenskap, tro og i noen tilfelle de andre sansene bedrar, må man forholde seg til det visuelle. Ved å fokusere på det visuelle blir det en tydelig forskjell mellom Håkans og Oskars forhold til Eli. Noe som også gjenspeiler seg i fortellermåten. Håkan og Eli sine passasjer er ren dialog, eller mimesis med Platon, før Eli blir synlig gjennom Oskar. I starten kan dette i det lengste skape en tvil om Håkan samtaler med jenta han bor sammen med eller seg selv, noe som gjør passasjene tvetydige framfor realistiske (s. 45). Når forholdet dem i mellom avdekkes, blir det også klart at Håkan ikke ser og sanser Eli på samme måte som Oskar. Håkan har mer en forestilling av hvordan hun er, og er blendet av skjønnhet. Hans filosoferinger om Dante, godt og ondt, moral og Eli som en legitimering av hans seksuelle avvik skygger for hans syn på henne. Noe hans overraskelse ved synet av Elis offer underbygger.

Oskar på sin side sanser Eli fullt ut. Han ser henne og lukter henne. Oskar blir ikke blendet av skjønnhet, men beskriver henne også som ekkel, stinkende og merkelig. Eli viser ham hoggtennene og hva som skjer med henne når hun kommer inn uinvitert. Håkan streber etter at Eli skal fortelle ham at hun elsker ham, men for Oskar blir dette vist gang på gang. Selv om Eli ville sagt det til Håkan, ville det derfor være tvil om det, etter som hun ikke gir noen visuelle tegn på å elske ham. Det bygges hele tiden opp under at det synet viser deg er det som er sant, ikke hva du tror, har lært eller blir sagt. Elis egenskap til å dele minner og la Oskar oppleve og se hennes tidligere liv viser hvor viktig rolle det visuelle spiller i romanen.

Den første av disse sekvensene kommer når Oskar spør Eli om hun bare finner på alt det hun forteller om seg selv. Eli spør så Oskar om han fortsatt vil inngå et forbund med henne. Det er et intimt øyeblikk før Eli visker: «Jag är ensam. Ingen vet. Vill du?» (s. 241). Oskar svarer ja, de begynner å kysse, «... och Oskar försvann in i ett varmt mörker som gradvis ljusnade, blev

till en stor sal, en slottssal i vars mitt det stod ett långbord fyllt med mat, och Oskar...» (s. 242). I det påfølgende avsnittet opplever han minnene og ser en kvinne han tenker på som «mamma». Selv om dette er en merkelig opplevelse for Oskar, er det ikke nok til å overbevise ham om alt Eli forteller om seg selv. «Ge mig ett bevis», krever Oskar av Eli, for at han skal kunne tro på at hun er det hun hevder å være (s. 251). Den neste gangen det skjer sier Eli det eksplisitt: «Bli mig lite». (s. 309). Når de kysser er det Oskar som ser, titter, kjenner og blir sett i øynene. I denne tilstanden opphører tiden og Oskar opplever lange stunder av Elis tortur og fangenskap. «*Mer tid ... Oändlig tid. Inspärrad.*» (s. 311). Denne gangen slår Oskar seg til ro med at Eli er en gutt, og minnene oppleves som om de hendte ham selv nylig. «Det var som ett verkligt minne» (s. 312).

Disse sekvensene kunne blitt fortalt ved dialog mellom Eli og Oskar, men det ville ikke kunne gi Oskar og leseren samme overbevisning om at det er sant. Samtidig forsterker disse sekvensene mistanken om at Håkan ikke vet dette om Eli, fordi det krever et kyss og fordi det ville kunne skade forholdet deres om Håkan visste dette om Elis fortid. Selv sier hun også at ingen andre vet dette når hun tilbyr å vise sine minner til Oskar. Følger man denne tankerekken kan virkemidlet også fastslå Elis følelser for Håkan når det siste kysset viser nåtiden og hvordan Oskar blir sett på. «Oskar såg för några sekunder genom Elis ögon. Och det han såg var ... sig själv. Bara så mycket finare, vackrare, starkare än vad han själv tyckte att han var. Sedd med kärlek» (s. 392). Håkan er på mange måter motsetningen til Oskar, noe som gjelder for deres utseende, hvordan de tenker og hva Eli viser de. Han mottar aldri noe slikt kyss, men ettersom han er Oskars motsetning når det kommer til det visuelle, er det naturlig å resonere at Håkan ville blitt sett med hat eller forakt. Noe som ville være stikk motsatt fra hvordan Håkan opplever dødsscenen på sykehuset.

Sekvensene blir også markert ved at de får egne avsnitt og står i kursiv, og slik kan bli forstått som noe som foregår i hodet på karakterene. Dette gjør at også denne «sannheten» blir usikker. For hvilke krefter er vi sikre på at Eli innehar? Vampyren generelt er kjent for å være manipulativ, så kunne det hele være et narrespill hvor Eli viser falske minner? Ut fra resten av Elis fortelling er det ganske sikkert at dette er ekte minner, men en kritisk Oskar kan ikke vite dette sikkert. Likevel er det disse visuelle minnene, sammen med synet av hoggtenner og



blødningene når Eli kommer inn uten å være bedt, som overbeviser Oskar. Det er empiri som er beviset for det umulige og det ukjente, som logikk og kunnskap ikke makter å forklare.

Flere av de voksne karakteren i romanen klarer ikke å se hva som foregår eller ta inn over seg hva synet viser de. Her er det barna og ungdommen som ser det overnaturlige. De utstøtte alkoholikerne ser også det som storsamfunnet ikke ser, og de erfarer at det finnes en annen virkelighet som storsamfunnet ikke vil innrømme. Dette er et grep i god realistisk ånd av Lindqvist, ved at han lar de lavtstående vite og se mer enn de høytstående i samfunnet (Brooks, 2005, s. 18). Det er Lacke og Virginia som virkelig vet at det er en vampyr det dreier seg om, og ikke en ritualmorder eller djeveldyrker. Eli er heller ikke trusselen mot storsamfunnet, slik som Håkan, men i større grad en trussel mot de som ha falt utenfor. Storsamfunnet ønsker heller ikke å se dette som de ikke fanger opp, som også er tydelig i slutten. Gunnar Holmberg ser gjennom bevismaterialet fra åstedet hvor Eli drepte to når hun reddet Oskar. Blodet til de drepte hadde gått i baner som indikerte at det ble gjort av noen som fløy i badehallen. «Det var detta man nu jobbade med att förklara. Bortförklara. Man skulle säkert lyckas» (s. 414).

Sannheten er det som man ser her. I Blackeberg finnes det en vampyr, og det har vært det her tidligere. Den er skjult for de fleste, men avdekt av de få. Eli og godsherren er mest lik de romantiserte versjonene vi kjenner fra populærkulturen. Håkan ender opp mer som den tradisjonelle folkloristiske utgaven, et grotesk, re-animert lik som går amok (Partridge, 2005, s. 231). Følger man derfor Todorovs krav om å ikke fortolke monsteret og forholder seg til alle tekstens elementer som beskrivelser av virkeligheten, kan romanen leses som en avslørende roman. Dette blir også kalt for en «populær hellig narrativ», en populærfiksjon som inneholder kodede beskjeder til de innvidde, eller formidler avvist kunnskap som i virkeligheten er sann. For eksempel filmen *The Matrix* og TV-serien *V* blir forstått slik av noen okkultister og konspirasjonstenkere (Partridge, 2004, s. 136-137). Avsløringen i *Låt den rätte komma in* er avdekkingen av at det finnes ting i verden som vi ikke kan forklare, og som de fleste av oss ikke fanger opp. Dette er en avsløring som ligger tett opp til kjernen i all nyreligiøsitet. Nyreligiøsitet legitimerer ofte seg selv gjennom det uforklarlige, at det finnes fenomener i verden som vitenskapen ikke kan forklare, men som religionen fanger opp. Sekulariseringen og vitenskapens «svakhet» er hvordan den ikke klarer å være universell og

altomfattende. I stedet ender den opp som relativ eller i noen tilfeller uforståelig for mennesker som prøver å forstå. Nyreligiøsiteten og konspirasjonstenkningens fortrinn er det sammenhengende verdensbildet som de tilbyr.

Blant nyreligiøse retninger finnes de som baserer seg på vampyrmytologi som House of Kheperu, Clan of Lilith, og Temple of the Vampire. Dette er små grupperinger som hevder å basere sin tro på en okkult fortolkning av antikk egyptisk symbolisme og mytologi (Partridge, 2005, s. 236). House of Kheperu beskrives som «... vampire-orientated, esoteric eclecticism, recommending devotees to ‘seek [their] own truth’» (Ibid). The Temple of the Vampire har selv utgitt *The Vampire Bible*, og blir beskrevet som sterkt elitistiske, ettersom de utelukkende vil være en religion for de som tror de selv er vampyrer, i overført eller en virkelig betydning av begrepet. Dette kan man avgjøre ved hvordan man stiller seg til spørsmål som «føler du deg forskjellig fra flokken til menneskeheten og føler ære i denne forskjellen?» (Partridge, 2005, s. 237). De er som oftest ledende spørsmål som appellerer til individualisme og forsøker å overbevise de som føler seg unike. Satanistiske grupperinger og avarter som vampyrorienterte nyreligiøse, spiller sterkt på individualisme og motstand til flokkmentalitet. Dette er et grep som er felles for nyreligiøse retninger som strekker seg fra personlig kristen til The Temple of the Vampire.

Jeg vil med en gang avskrive en lesning av *Låt den rätte komma in* som en avslørende roman ment for å overbevise lesere om vampyrens eksistens. Tolker man avsløringen i en noe mer overført betydning derimot, peker denne lesningen i lys av Todorov på noe essensielt ved romanen. Det er hvordan sekulariseringen og den moderne verden har eliminert det sammenhengende verdensbildet som kristendommen og annen religion gir, sammen med menneskets rolle og mening i livet. Vitenskapen og fornuften greier ikke å fylle dette hullet for mange mennesker, noe som tvinger de til å lete etter en mening og sammenheng i deres tilværelse. Ved at Lindvist og hans vampyr i denne romanen advokerer for individualisme og brudd med flokken, omfavner romanen de nyreligiøse tankene og treffer tiden. Derfor vil vi holde med Oskar, men samtidig problematiseres dette bruddet. Individualisme blir slik romanen viser det kun for de som har falt utenfor, og må klare seg selv uten at de har et reelt valg.

## 5. Outsideren Oskar

Oskar er også en outsider i samfunnet som Håkan. Jeg har valgt å se på hvordan mobbeofferet Oskar er en krisebærer, og jeg vektlegger at han er i en overgangsfase i livet. Han lever i en mørk fantasiverden som blir virkelighet når han møter Eli. Oskar gjør ikke mye ondt selv i denne fortellingen, men hans fantasier er noen ganger mørkere enn Håkans handlinger. Til slutt er han innblandet i mordet på Lacke. Det endelige oppgjøret med mobberne kan sees i lys av nød og selvberging, men ender likefullt som et voldsomt dobbeltdrap. Likevel er altså Oskar fortellingens protagonist. Han er den vi heier på, og som vi ønsker skal få slippe all mobbingen. Derfor vil jeg argumentere mot Grönholms lesning av Oskar som et blivende monster. Jeg vil heller tolke det slik at han blir en del av «det andre», og derfor blir fremmed for oss ved å forlate og avvise Blackeberg og sin skjebne der.

Det blir tidlig fastslått at Oskar er outsider i samfunnet. Den første delen heter «Lycklig den som har en sådan vän», en tittel som tydelig spiller på Oskars mangel på venner. Samtidig hinter tittelen om den spesielle typen venn han etter hvert får. Det er onsdag 21. oktober 1981 og leseren møter Oskar Eriksson i klasserommet til 6b. De har besøk av politi Gunnar Holmberg. Åpningen viser Oskar midt i de institusjonene som skal ta vare på samfunnets borgere, skolen og politiet. Men Oskar blir ikke sett eller hørt av disse. Oskar ønsker oppmerksomhet «Han ville at politen skulle titta på honom» (s. 11). Han ønsker seg noen å snakke med, «[d]å skulle han berättat alt» (s. 12). Det han vil fortelle, viser seg å være hvordan han mobbes av sine medelever og er nesten totalt avvist sosialt. Men han tør ikke dette når Jonny Forsberg kommer inn i bildet. Oskar er motløs og undertrykt av mobbingen. Passasjen gir et godt bilde på mobbing og noe av dens egenart. Den har et kvelende grep om Oskar i disse tilsynelatende trygge omgivelsene, og er fullstendig usynlig for politi og skole. Slik virker det nærmest umulig å bryte ut og få slutt på mobbingen. Leseren får vite at Oskar har en selvlagd «pissbolle» mot inkontinens, og at han har en skamfølelse knyttet til dette problemet (s. 12). Han vil ikke fortelle om det til noen eller kjøpe noe mot det for å avsløre det, så det har tydeligvis gått langt. Dette er igjen med på å gjøre Oskar stakkarslig, og mobbingen enda verre.

Mobberne som plager ham er Jonny, Micke og Tomas, hvor sistnevnte er den mest utspekulerte uten å bruke vold. De kaller Oskar for «Grisen», noe han synes er verre enn volden de utsetter ham for (s. 17). Det er tydelig at dette har foregått over lengre tid, og Oskar reflekterer over «jakten» som det mest spennende for mobberne (s. 13-14). Dette er også tydelig når Oskar lar det være igjen blod på toalettet, så de som kommer etter skal lure på hva som har skjedd, «eftersom någon hade blivit dödad her. För hundrade gången i ordningen» (s. 14). Oskar virker i starten å være som en vanlig trettenåring, skriver Grönholm, men selvsagt plaget og mobbet, noe som i seg selv ikke er uvanlig. Men dette er en illusjon, og gjennom fortellingen går han fra objekt til subjekt, fra offer til gjerningsmann, mener han. Da trekker Grönholm sammenligninger til karakteren Carrie og Frankensteins monster. Selv om Oskar i starten tilsynelatende ønsker å være del av felleskapet, ender han opp som et dionysisk individ, og denne kollektivt aksepterte mobbingen blir sett på som den drivende faktoren mot dette valget (Grönholm, 2008, s. 29-30). Ettersom Grönholm i hovedsak ser dette som en indre konflikt i Oskar, blir vampyren kun en katalysator for endringene og en interessant bifigur (Grönholm, 2008, s.5). Jeg er enig i at vampyren er en katalysator for Oskars opprør, men jeg vil også vise hvordan den endrer virkeligheten hans, og ikke minst utfordrer den forståelsen hans av hva det vil si å bli voksen.

Selve utgangsposisjonen hans er viktig for å forstå Oskar, rollen som det utenforstående barnet. Som 12-åring, snart 13, er han også på vei ut av denne rollen. For å forstå posisjonen kan vi gå til en annen nordisk forfatter som ofte brukte barnet og outsideren som motiv, Tarjei Vesaas. I Rakel Christina Granaas analyse av *Is-slottet* påpeker hun dette trekket ved Vesaas forfatterskap (Granaas, 2002, s. 163). Barnefiguren representerer en forestilling om uskyld, det opprinnelige og ekte, naivitet, spontanitet, direktehet, følelser og kroppslighet. Barndommen blir da satt som en motsats til de voksnes fremmedgjorte «landflyktighet». Det å være barn vil si å være i «paradis» (Granaas, 2002, s. 168-169). Barnet som krisebærer innebærer at den som bærer krisen, ikke har kommunikative evner eller forståelsesrammer til å håndtere sin egen krise. Med tanke på Oskar, og romanen i helhet, leder en slik forståelse det hele nærmere skapelsesberetningen. Når Oskar i utgangspunktet også bryter med våre forestillinger om hva det vil si å være barn, ved at han bryter med forestillingen om uskyld, skapes det en uhygge. Ettersom han likevel oppleves som naiv, spontan og flere av de andre forestillingene knyttet til barnefiguren, er dette en nøkkel til å forstå det uhyggelige med romanen og Oskar.

Det å være i den posisjonen han er nå, er likevel nytt for ham. «Det var først i femman han började bli utstött på allvar» (s. 18). Det kommer også fram at mobberer Tomas og Oskar hadde vært kompiser før, men at dette endret seg i femte (s. 85). Grönholm argumenterer for at det kanskje var da mobberne oppdaget monsteret i Oskar, eller hvordan han skilte seg ut fra de andre (Grönholm, 2008, s.31-32). Dette er også sammenfallende med Oskars overgang fra Donald Duck til skrekklitteratur og utforskning av det okkulte. Selv om dette kanskje kan være et avvik som mobberne oppdaget ved Oskar, er det også mulig at Oskar selv trakk seg mer vekk fra tidligere omgangskrets. Begge disse forklaringene gjør derimot mobbingen til noe selvforskyldt. Det er en forklaring på mobbing som nesten er tabu i dagens samfunn. Mobbing er selve kollektivet som svikter sine idealer, spesielt viss man ser det i lys av sosialdemokratiet. De mange og sterke som svikter og undertrykker den ene og svake, er selve antitesen til sosialdemokratiske verdier om likhet og toleranse. Vi som leser romanen er vant til å tenke at det er mobberne som er ansvarlige for mobbingen, men her blir det altså hintet om at det er selvforskyldt. Det er også Oskar selv som må få slutt på mobbingen.

Ellers er dagene til Oskar begivenhetsløse og stort sett like sammen med mamma. Han kan ringe Johan, som kanskje er den siste av vennene hans, men det er et maktforhold i dette vennskapet og kontakt bare på Johans premisser (s. 22). Oskar er her helt alene, lukket til sine fantasier, bøkene og moren. Moren er tross alt den familien han har, for om familiebildet han finner, blir det kommentert at «[b]ilden föreställde inte en familj. Den föreställde en pojke och hans mamma» (2010, s. 58). Når han senere blir utsatt for vold, bestemmer han seg for ikke å fortelle det til moren, etter et resonnement om hvordan dette vil ende opp med at hun gråter (s. 86). Slike tanker antyder at Oskar enten vil beskytte moren eller finne en slags unnskyldning for at hun skal skånes for at Oskar skiller seg ut og ofte kommer i konflikt med omgivelsene.

I en kroppsøvingstime er han sammen med Staffe, den eneste som er dårligere i gym og feitere enn ham. Men Staffe blir ikke mobbet, fordi han har en slags holdning, tenker Oskar. I møte med Jonny kaster Oskar et hoppetau mot ham, løper og tenker «*Det har börjat*» (s.130-132). Det ender med at han må gå hjem uten buksene, men han opplever det som at det skjer

en endring på vei til kiosken. «Han höll inte span. Han bara gick» (s. 135). Noe tyder på en gryende optimisme hos Oskar når han tenker «[b]örja träna. Bli starkare» (s. 136). Men dette leder til oppgjøret med mobberne på skøyteisen, Jonny og Micke drar ham med seg, og Oskar skriker etter hjelp. Så tar han igjen og slår Jonny med en kjepp to ganger, den andre gangen over øret. Jonny blør fra øret og Micke stikker av (s. 171-172). Oskar vurderer å slå Jonny flere ganger når han ligger blødende, men bestemmer seg for å ikke gjøre det. Isteden prøver han å få tak i hjelp. Mobberen som slår tilbake, skaper en slags sympati hos leseren for den voldsutøvende. Men det kommer også fram at vold ikke fører Oskar noe nærmere aksept, selv om han møtes med økt respekt (Grönholm, 2008, s.37). De unngår ham på trening og Oskar spør seg selv: «Var Micke *rädd* för honom nu?» (s. 185). Før Oskar går enda lenger og til slutt finner ut at mobberne slår fryktelig tilbake, får han en slags mulighet til retrett og omvendelse når han reiser til faren.

Det er først mot slutten av Oskars utvikling at han drar til faren med buss. Han har reist selv med bussen de siste tre årene. «Han var stor pojke nu» (s. 198). Og gjennom sine møte med Eli har han utforsket voksenverden, og spesielt skogen, lekeplassen og kjelleren kan sies å være steder for denne utforskningen. Omdal tolker undergrunnsmiljøene og spesielt kjelleren i romanen som representanter for oppvekstens skyggeside og trekker paralleller til andre slike som fungerer som mikrokosmos og en kommentar til virkeligheten i større skala (2010, s. 224). Jeg kan delvis være enig i denne begrepsbruken, men skyggesiden er like fullt en del av oppveksten og livet, om det er utforsking av populærmusikk eller rusmidler. Jeg er enig i at det representerer steder hvor subkulturer og grenser kan utforskes. Det faretruende ved en forlatt kjeller kan også forklares ut fra den illusjonen som nedarvede forestillinger skaper om mørket og det underjordiske. Da er Oskar på en måte utfordret til å utforske og bryte ned disse forestillingene. I romanen er foreldrenes frykt og faren høyst reell, fordi det faktisk er en morder ute i skogen. Derfor kan det også leses som om Oskar har et enda sterkere forbud mot å utforske disse grensene enn normalt.

I hovedsak møter Oskar to ulike skyggesider i kjelleren, det er Tommy og gjengens populærmusikk, porno, tobakk og limsniffing. Og så er det Elis sanne vesen. Alt han gjør alene i skogen og lekeplassen, kan også sies å tilhøre en skyggeside av samfunnet. Så når han senere leker seg med en snowracer, kan det leses som et eksempel på at han bryter flere

barrierer mot voksenverden ved å gjøre ting han var redd for før (s. 199). Oskar konkluderer også at den siste ukens hendelser har fått ham til å føle seg stor (s. 212). I starten går det fint sammen med faren, og Oskar leser til og med i disse bladene han egentlig har sluttet å lese og oppfatter som barnslige. Dette viser at det finnes en annen vei en den han har satt ut på, men at dette også er en regresjon til en nå tapt barndom. Oskar stikker av og haiker så med en ukjent kvinne inn til byen. Han har blitt fullstendig uavhengig og valgt bort familien allerede her, det senere forsøket til faren på å komme innpå ham blir avvist (s. 261), og det blir en stadig større avstand til moren (s. 402). Det er selvsagt Oskars dragning mot Eli som medfører dette bruddet med familien. For å forstå Oskars dragning mot Eli er ikke bare møtene hans med henne viktig, men også de lekene og fantasiene Oskar har.

### **Mørke leker og et ønske om makt**

Populærkulturen rettet mot barn inneholder voksen okkultisme, og ved å være en del av barndomskulturen som man utsettes for i tidlig alder, blir den et nedarvet verdenssyn som må avvises i voksen alder (Partridge, 2004, s. 137-138). Oskars fantasiverden og Oskars foreldre står begge for nedarvede verdenssyn som Oskar må finne ut av. Ved å rømme til Eli avviser han foreldrene og livet i Blackeberg. Han er sikker på at moren ville forbudt ham å treffe henne, men han velger likevel Eli over «varulven», og rømmer. Samtidig avvises Blackeborgs ungdommer som en mulig utvei for ham. Når han ser fulle ungdommer på bussen, tenker han: «*Jag kommer aldrig bli sån*» (s. 235). Men han legger til «Tyvärr. Han skulle ha velat». Han føler seg altså presset inn i denne posisjonen. Er det mobbernes eller Elis skyld?

Allerede fra starten av er det antydning til at Oskar sammenligner sitt liv med superhelter og hvordan han ønsker å ha deres krefter. Det var ingen stolthet i å slippe unna med å spille «Grisen» i stedet for vold, og Oskar tenker på Robin Hood og Edderkoppmannen. «Han hade sine spindelkrafter, Oskar sitt grisskrik» (s. 17). Leseren får vite at Oskar tidligere ble tatt for nasking og forfalsket morens underskrift når det kom brev fra politiet. Han vurderer om dette var feigt, men stjeling har blitt en måte å kompensere for Oskar. «Han var inte Grisen som alla kunde sparka på, han var Mästertjuven som trotsade farorna och överlevde» (s. 17). Så han stjeler sjokolader og en pose biler på konsum. Når han kommer innom porten for blokkgården er han fri for alle sine «fiender». Det er antydning til at Oskar tenker seg verden i svart og hvitt med venner og fiender, ikke ulikt en superhelts verden (s. 17-18). Dette gjentar

seg mange ganger. Oskar forstår verden i stor grad ut fra sine populærkulturelle referanser. Han er ikke voksen og har heller ikke fullstendig forkastet superkrefter eller lignende. Derimot drømmer han seg inn i slike fantasier hele tiden, og forsøker å styrke egen selvfølelse gjennom roller som «Mästertjuven». Noe som latterliggjør ham også for leseren når han stjeler sjokolader på nærbutikken, men fantasiene blir rask mørkere.

Inne på gutterommet blir det kjent at bokhyllen med «Kalla Kärar» og «Rysare ur Kalla Kärar» har stor betydning for ham. Oskar opplever det også som en skatt han har lurt til seg (s. 19-20). Så blir «Klippboken» presentert, noe han startet med i samme periode som mobbingen startet. Dette er en bok som også vil prøve leserens syn på og sympati for Oskar. Den består av utklippede artikler om seriemordere. Grönholm mener varsellampene blinker her og at den viser kaoskreftene i Oskar (Grönholm, 2008, s.34-35) Illusjonen om normalitet hos tolvåringen Oskar brytes ytterligere med drømmen hans: «Det där var en av Oskars drömmar: att få se när någon blev avrättad i elektriske stolen» (s. 20). Det går enda lengre når han bemerker om en av disse massemorderne at det «[k]unde vara jag om tjugo år» (s. 20). Man kan fortsatt si at Oskar tenker på emnet med et barns naivitet, når det er en drøm å se noen bli henrettet. Men forestillingen om det uskyldige barnet blir satt kraftig på prøve, og hans framtidsutsikter som massemorder er foruroligende på dette stadiet.

I etterkant kommer det som virkelig drar analysen av Oskar mot Sigmund Freud og «det uhyggelige». Alene hjemme sliper Oskar en kjøkkenkniv og lager en slire til den av en avis. «Leken hade börjat. Han var en fruktad massmördare» (s. 23). Denne fantasien innebærer at han har drept 14 med kniven allerede, er fryktet av politiet, og at han nå skal ut i skogen etter sitt neste offer. Offeret er Jonny Forsberg, og han «Skulle få böna och be för sitt liv, skrika som en gris, men förgäves. Kniven fick sista ordet och marken skall dricka hans blod» (s. 23). Her viser Oskar tydelig hevntanker, og kanskje ondskapen i seg. Det hele er satt til lekens naivitet, men med tanke på Oskars refleksjoner over «Klippboken» og sliping av kniven, blir det en uhyggelig lek. «Marken skall dricka hans blod» blir gjentatt som et mantra, og med kommentaren at han nesten følte seg lykkelig, underbygges Oskars hevntørst. Senere skal det også vise seg at han har et maktbehov. På skogsstien lever han seg enda mer inn i fantasien, og det er «[e]n vacker värld» (s. 24). Her blir fantasien virkelig også for leseren, når Oskar møter Jonny og har en dialog i scenen (s. 25). Oskar hugger ham så ned med kniven, «[h]an



högg och högg och högg» (s. 27). Det er et voldsomt raseri og detaljert skildret. Jonny ber om nåde, men det er ikke noe som Oskar i rollen som «Mördaren» gir. Fantasien oppløser seg, Oskar har hugget i flere trær og blør selv fra hånda. Han slikker det av, «[d]et var Jonnys blod han drack». Skogen blir sett på som hans «hjem» nå, og han konstaterer at «[d]et var en bra lek» (s. 27).

En ekstra styrke til Oskars foruroligende lek kommer av den stadige vekslingen i fokusering mellom Oskars lek og Håkans mord i denne delen. De er begge i skogen og på en jakt med en sammenfallende oppbygging. Det de føler, er derimot helt forskjellig, noe Grönholm påpeker og mener er illevarslende for Oskar (Grönholm, 2008, s.32-33). Håkan kaller seg selv en idiot, og vil begrense lidelsen til offeret. Oskar ønsker derimot å maksimere lidelsen. Blod spiller også en rolle for begge. Oskar gir det til jorden og drikker selv det han leker er noen andres blod. Håkan samler derimot inn blod til en vampyr. Dette skaper en speilende effekt, hvor leseren kan ane likheter mellom de to, og ikke minst når Oskar tidligere har konstatert at disse masse-morderne han leser om kan være ham selv i framtiden.

Dagen etter diskuterer Oskar og mamma skogsturene. En gutt på Oskars alder har blitt drept dagen før i Vällingby, som er to stasjoner unna med tunnelbanen. Oskar vil vite om mordet, men mamma sier: «Du ska inte läsa om det der. Det är inte bra for dig med all skräck och allt sånt där som du läser» (s. 29). Mor vil ikke at Oskar skal lese om mordet, og mener samtidig at skrekk og sånt som Oskar leser ikke er bra for ham. Senere blir det klarere at hun er Oskars vokter, og som alenemor er hun også den eneste som beskytter Oskar, men hun får en utfordrer til denne rollen i Eli. Oskars reaksjon på mordet forsterker hans avvikende mønster «Det här var helt enormt» (s. 29). Det kommer fram at han har vært i Vällingby og stjålet en jaktkniv i en jernvareforretning. Han har lest om telekinesis og voodoo, og tenker «Kunde det vara så att hans lek på något sätt hade fått mordet att hända?» (s. 29). Kanskje han hadde en slags makt i hendene? «En makt som han fick ta och lära sig att styra» (s. 30). Oskar tviler litt på dette, men hva hvis? Han tenker at kanskje noen ble befridd fra en «Jonny- eller Micke-type». Jaktkniven speiler også Oskars ønske om makt og krefter. «Den var vacker, gav makt åt handen som höll den» (s. 31). Ønske om makt er kanskje større enn nølingen eller tvilen Oskar har rundt mordet og om det henger sammen med ham. Men den nære og like

oppbyggingen av de to hendelsene antyder en slags kopling mellom Håkan og Oskar. Selv om leseren vet at Håkan utførte mordet, blir det sett i sammenheng med Oskars uhyggelige lek.

Uhyggelig blir nøkkelordet her, det skrekkfremkallende, angst- og gruoppvekkende. Freud ønsker med en estetisk undersøkelse å finne kjernen som presiserer det «uhyggelige» innenfor det angstfremkallende. Hovedproblemet med å finne grunnlaget for det uhyggelige er det samme som med det komiske, at mottakeligheten for følelsen varierer fra menneske til menneske (Freud, 1998, s.16). Dermed er det også en sjanger det er lett å falle igjennom i for den som skriver. Så hva gjør at Lindqvist kan sies å ha lyktes i å fremkalle «det uhyggelige» i romanen? For det første er det den elegante vekslingen mellom Oskars lek og Håkans mord, hvor likhetene antyder et dobbeltgjengermotiv. I denne vekslingen fremstår de to som like personer, med felles egenskaper og gjerninger, som i sum peker mot en felles skjebne (Freud, 1998, s. 34). Oskars identifisering med «massemorderen» og Håkan underbygges av hans kommentar om skjebnen som en av massemorderne. Motivet er likevel ikke komplett, de er i ulike utviklingsfaser og har, som Grönholm påpekte, motstridende følelser. Det urovekkende med koplingen er da hvordan Håkans rolle kan sees som en forsikring om en tilværelse for Oskar, i Håkans sted. Altså kan koplingen her forstås som et frampek om at Oskar skal overta Håkans rolle.

Freud kan også belyse det at Oskar stiller seg spørsmålet om hans lek med treet kan ha noe med mordet å gjøre, og at han eller treet innehar en slags kraft. Dette leder oss til animismen, som er nært knyttet til det uhyggelige i Freuds analyser. Animismen er et begrep som beskriver en førkristen verdensforståelse som utmerket seg ved å fylle verden med menneskeånder, narsissistisk overvurdering av egne sjølelige prosesser, tankenes allmakt, magisk teknikk og tingenes iboende trolldomskraft (Freud, 1998, s. 41). Dette er noe som i romanen delvis er fortrent, delvis «gjenoppdaget» av Oskar gjennom hans lesninger om voodoo og telekinese. Selv om leseren vet at Håkan utfører handlingen, gjør vekslingen og likhetene det vanskelig å avfeie en slags kopling. Leserens er også klar over at Oskar er i en, med Todorovs betydning av ordet, vidunderlig verden. Dermed er det ikke umulig at naturens regler er satt til side, og animismen på en eller annen måte er potent. Selv om dette til slutt ikke viser seg å stemme, kan det sies å bygge opp under romanens uhygge.

Oskars iboende ondskap, i kontrast til Håkans samvittighetskvaler, er med på å underbygge uhyggen ved ham. Etter at mobberne har gitt ham en omgang, fester Oskar «pissbollen» på nesen og snakker med seg selv i speilet inne på toalettet. Det vil si, han snakker med «Clownen» i speilet. Oskar vil ikke ha det sånn lengre, og spør «Clownen» om hvordan han kan endre på dette. «Clownens» løsning er «... döda dom ... döda dom ... döda dom» (s. 87). Det oppleves som om en annens stemme, og Oskar synes det er uhyggelig. Han tenker på treet, og fantaserer om hvordan Tomas sitter ved PCen og merker det første hugget. Denne fantasien blir enda mer morbid i det Oskar tenker hvordan moren til Tomas skal stå hjelpeløs og se på i det han blør i hjel (s. 87). Her kommer monsteret i Oskar fram, i form av en spesifikk skrekkfigur, morderklovnen, kjent fra filmer som for eksempel Stephens Kings «It» (IMDb, 2013). På et mer generelt grunnlag kan «Clownen» også leses som et dobbeltgjengermotiv. Denne gangen får det fram en dualitet i Oskar som ligner doktor Jeckyll og hans andre personlighet mr. Hyde (Louis Stevenson, 1886). Da ser det også ut som Lindqvist har lånt og gjenskapt elementer fra de tre dominerende grøsserromanene i vesten, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Ibid), *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Shelley, 1818), og *Dracula* (Stoker, 1897). Det interessante med Lindqvists utstrakte bruk av ulike skrekkmotiv gjennom hele romanen er hvordan han vrir dem, nesten parodierer og latterliggjør dem. Varulven brukes som allegori på alkoholikeren, det zombie-lignende, vandøde monsteret er en pedofil med like vandød libido, og morderklovnen en utstøtt gutt med en «pissbolle» på nesen. Vampyren blir også endret på, men får også nyanser med Elis følelse av ensomhet, ønske om ømhet, og evnen til kjærighet som de andre mangler.

Oskars hevntørst er høyst reell, og selv om scenen på toalettet kan virke komisk isolert sett, utgjør den et vendepunkt for Oskar. Tidligere hadde han hørt Eli og Håkan gjennom veggen og lurt på om Håkan var sint? «Slog han henne?», «Oskar skulle döda honom om han slo henne». Han vil hevne også for henne. Da ønsker han seg enda en gang krefter. «Han önskade att han kunnat vibrera sig igenom väggen, som Blixten, superhjälten» (s. 71). Når Eli og Oskar møtes etter mobbeepisoden, sier hun at: «Du skal slå tilbake», og hvis det ikke går: «Då hjälper jag dig» (s. 96). Å få råd om å slå tilbake virker i denne sammenhengen urovekkende. Oskar får ikke bare råd om å møte vold med vold, noe han velger å adlyde, men leseren vet at

han tilbys hjelp av en vampyr. Nå har Oskar fått incentiv for å slå tilbake og har, uten å være klar over det, krefter i ryggen til å gjennomføre det.

Til Oskars store skrekk blir leken plutselig til alvor i kjelleren. Eli slår Oskar til ridder for det som blir kalt dåden mot mobberne. Oskar «Ville at Eli skulle vara en Skön Jungfru som han kunde rädda från Draken» (s. 187). Men Eli var ikke det i denne leken, i stedet er hun et uhyggelig monster som spiser jomfruer til frokost, som han må kjempe mot. Det blir en spesiell lek som speiler hvordan forholdet dem i mellom er, og ikke minst viser hvordan Oskar ønsker at det skal være. Først nå når Oskar har stått opp mot mobberne, begynner illusjonene rundt Eli å brytes opp. Gjennom å ha fulgt hennes råd om å ta igjen har de knyttet et bånd som Oskar vil tydeliggjøre ved å danne et forbund.

Før dette utspiller seg, har Oskar lagt merke til Elis svekkede tilstand. Han tenker da at hun på magisk vis kan bli frisk igjen om de sluttet forbund. Her kommer det også frem at disse ideene om magiske krefter er inspirert av bøkene han leser (s. 185). Nå vil Oskar inngå forbundet ved å blande blod. Blodsbrorskap eller blodspakt er et ritual som trolig henger sammen med den utbredte forestilling om blodet som selve livssaften (SNL, 2012). Det er ironisk at nettopp blod ville kunnet helbrede Eli, men Eli er ikke kapabel til å gjennomføre noen blodspakt ved å gi eller blande blod med Oskar. Eli vegrer seg og sier «Du blir smittad, du →». Det synlige blodet får Eli til å vise en annen side av seg til Oskar: «Ett spöke flög in i Elis ansikte, förvred det till något så olik den flicka han kände att han glömde fånga upp blodet som droppade från hans hand» (s. 189). Hun blir det monstret de lekte at hun var. Samtidig virker ikke Eli eller vampyren mektig i denne scenen, hun fornedrer seg ved å slikke det skitne gulvet for dråper av blod, og mister selvkontrollen slik at hun må rope til Oskar at han må løpe eller så dør han.

De okkulte fantasiene som tilhører barndomskulturen er noe Oskar i løpet av fortellingen bryter med. Dette skjer gradvis, men en episode som tydelig viser hans utvikling, er når han aker i «Spökbacken». Han leker seg med snowracer på dette stedet, som er hundre meter med mørk skog bortenfor parkbelysningen. Et stykke ned i bakken kjører han inn i en gjennomiktig hinne som forsøker å stoppe ham. «Snowracern körde in i hinnan och den

klistrade sig över Oskars ansikte och kropp, men töjdes ut, spändes tills den brast, och han var igenom» (s. 199). Etter denne ene turen er han fri til å ta så mange turer med snowraceren i spøkelsesbakken som han ønsker. Det er ikke truende eller skummelt for ham lenger. Dette kan leses symbolsk som at han bryter flere barrierer mot voksenverden. Når han bryter illusjonene til fantasiverden han omgir seg med, blir han også klar for å ta et oppgjør med foreldrene og samfunnet han lever i.

### Identitetskrise

Krisen Oskar bærer på, er en identitetskrise. Måten han har mistet sitt tidligere selv på, misliker sin egen rolle, og tydelig leter etter en rollemodell, underbygger krisen. Det som gjør det ekstra vanskelig, i tillegg til at han er på randen til ungdomstiden, er at han mangler en slik rollemodell. Til slutt klynger han sitt håp til gymlæreren og at han skal begynne å trene og bli sterkere (s. 132). Når Oskar prøver å finne ut av egen identitet i speilet, er det også klart at han fortsatt ikke kan se seg selv utenfra. «Oskar. Den där i spegeln. Vem är det?». «Jonny tittar på honom och ser Grisen som ska ha spö. Mamma tittar och ser Lilla hjärtat som inget ont får hända. *Eli tittar och ser ... vadå?*» (s. 94-95). Denne identitetssøken viser tydelig hvilken retning Oskar har tatt etter møte med Eli. Selv om han forsøker å se seg selv utenfra, spør han ikke hvem eller hva han selv ser. Hans identitet er avhengig av Eli og hva hun ser, det han er for henne, er det han er. I en slik fantastisk fortelling får han også denne muligheten, å se seg selv gjennom øynene til en annen, når Eli kysser ham.

Dette skjer i den siste delen før epilogen, med tittelen «Låt den rätte komma in». Eli/Elias spør Oskar rett ut i denne delen, «Skulle du vilja ... bli som jag?», men Oskar svarer «...nej. Jag skulle vilja vara med dig, men ...». Så kommer deres tredje kyss, og Oskar opplever å være Elias i nåtid og se seg selv. Og han ser seg selv «Sedd med kärlek» (s. 392). Oskar får altså svar på hvordan Elias ser ham, og det er et overveldende positivt svar han får. Det er da han bestemmer seg for å ta et oppgjør, og denne hendelsen avgjør på mange måter hans konflikt. Hva innebærer det så for Oskar å bli sett med kjærlighet av Eli/Elias? Dette vil jeg drøfte nærmere etter å ha sett mer på Oskars person og Eli/Elias.

I etterkant av at Eli mister kontrollen når de skal blande blod, reflektere Oskar over det han så i kjelleren. Oskar oppfatter det som at «[h]on var otäck» og at «[h]on visade sitt rätta ansikte». Det var «Det Hemska», alt man skal passe seg for: «Höga höjder, eld, glas i gräset, ormar.» Det som moren anstrengte seg slik for å vokte ham for. Oskar er sikker på at moren hadde gjenkjent dette i Eli, og ville ha forbudt ham å treffe henne (s. 199). Etter sitt besøk hos faren velger han likevel å dra til Eli framfor moren.

Før det siste kysset fra Eli tar Oskar et slags oppgjør med faren. Etter å ha sett Eli slik i kjelleren, er han overbevist om at hun kan være farlig for ham. I møtet med et annet «monster», blir likevel ikke vampyren den verste. Oskar har tilsynelatende et godt forhold til faren, men den alkoholisererte faren har en side ved seg som Oskar ikke liker. «Oskar låg i sin säng och väntade på Varulven» (s.226). Farens berusede monsterskikkelse hadde ikke et spor av pappa: «Bara et monster som på något sätt krupit in i hans kropp och tagit kommando över den» (s. 227). Oskar finner en slags trøst i denne varulvmetaforen, og at faren har et helt annet vesen i seg. «*Det finns inga vampyrer*», tenker Oskar, men likevel legger han til spørsmålet: «*Vilket monster väljer du?*». Oskar velger det ukjente og Eli, og bryter med faren. Dette blir symbolsk uttrykt ved at Oskar tar med seg gummistøvlene som faren har spart på, som er knyttet til barndomsminner og deres turer sammen, og rømmer til Eli (s. 228).

Selv om han rømmer til Eli, er han på dette tidspunktet redd henne, men Oskar støtter seg på at «*Jag finns inte, och ingen kan göra mig något*» (s. 237-238). Han har brutt med sitt liv, og er naturlig nok mest redd for at hun skal støte ham fra seg. «Han befann sig två meter ifrån sin egen säng, ifrån sitt eget normala liv» (s. 270). Nå er han altså på den andre siden, utenfor normaltilstanden, men bare en vegg ifra. Han kan enda vende tilbake, og Oskar sliter med tanken på at Eli er Elias, mer enn at Eli er vampyr (s. 271). For leseren vil nok dette virke merkelig, og litt av moraliseringen til historien skinner gjennom. Homofili skulle vel ikke være verre enn en vampyr? Det blir gitt flere tegn på at Oskar fullstendig har tilintetgjort den gamle identiteten. «*Jag finns inte. Jag finns inte*» (s. 272). Hans forsøk på å sende morsesignal til seg selv i «det normale livet» underbygger også dette. Er han fortapt? Eli skriver i en lapp at hun er så ensom, så ensom at ingen skulle kunne forstå det, eller kanskje at Oskar kunne det? (s. 279). Oskar er likevel urolig i denne posisjonen, og tenker seg nå til hvordan det henger sammen med Eli, Håkan og mordene.

Oskar føler at han må konfrontere Eli om mord. Eli svarer på anklagen med å sitere Oskar «Så där går det, om man glör på mig» (s. 308). Dette er nøyaktig de ordene han hørte fra Oskar den første gangen han så ham. Oskar argumenterer at han ikke har drept noen selv om han sa dette. Men Oskar ville drept for hevn, hvis han hadde krefter til det, og Eli dreper av nødvendighet. Det blir tydelig at de er like. Et poeng her er at Eli først så Oskar gjennom vinduet med kniven og Oskar henne i kniven. Dette antyder begges tilknytting til vold, og knytter seg til Elis løfte om å hjelpe Oskar i nød, og Oskars følelse av makt med kniven i hånden.

Det siste kysset, som viser Elis kjærlighet til Oskar, blir derfor en bekreftelse av at han har valgt riktig ved å bryte med familien, vennene og fantasiene sine. Eli har tatt over mammas rolle som Oskars vokter og veileder i verden. Når hun advarer ham mot å gå ut i tilfelle Håkan kommer igjen, svarer han også: «Du låter som min mamma»(s. 314). Etter dette føler han seg mistilpasset og annerledes enn de andre i klasserommet. «Han var av en annan sort nu» (s. 362). Og unngår vennene Staffe og Johan som oppsøker ham, fordi «[h]an hörde inte hit längre» (s. 370). Bruddet med «normaltilværelsen» blir endelig når han slår Lacke i hodet med en Rubriks kube (s. 384-385). Selv om han går ut av badet i det Eli biter seg fast i halsen på Lacke, og nynner for seg selv for å overdøve lyden, blir han med dette medskyldig i drap. Hvis han ikke hadde gjort det, ville derimot Lacke drept Eli, og hele hans nye tilværelse ville falt sammen. Oskars handlinger legitimeres ved at han settes i en posisjon hvor det står om å drepe eller bli drept. Det er denne logikken som også legitimerer slutten. Gjennom vitnemålene Gunnar Holmberg har samlet inn, får leseren vite at «Oskar Eriksson hade blivit hämtad av en ängel» (s. 413). En engel som angivelig hadde revet hodet av Jonny og Jimmy Forsberg.

Det blir ikke bekreftet i slutten at det er Oskar og Eli som reiser på toget, men gutten har en gammeldags koffert og pappesker, noe som Oskar også skjulte under sengen og flyttet til kjelleren. Når billettkonduktøren spør om det ikke blir tungt å bære, svarer gutten «Jag får hjälp. Sen» (s. 414-415). Til sammen antyder dette at gutten er Oskar og at Elias ligger i kofferten. Grönholm leser slutten som at Oskar har valgt sitt monster, og hvem han velger å være. Her påpeker han at Oskar får en annen slutt enn Carrie og Frankensteins monster når

han ender opp i lykke (Grönholm, 2008, s.42). Etter det som skjedde i svømmehallen vil jeg si at Oskar ikke lenger hadde noe valg enn å flykte med Eli. Han hadde forsøkt å gjøre opp i en urett, og dette ville kostet ham livet viss det ikke hadde vært for Eli. Han ble nok en gang sviktet i «trygge» omgivelser, og velger nå å forlate stedet for godt. Men hva skjer med Oskar? Overtar han Håkans rolle, slik det kan tolkes, eller presser han på til han selv har kraften til Elias? Vil det være nok for Oskar å være i nærheten av slike krefter, uten å ha dem selv? For å forstå skrekklitteraturen konkluderer Grönholm at: «När religionarna tappar mark behöver vi ett annat forum för at lära oss moral. Här kan litteraturen fylla en viktig funskjon» (Grönholm, 2008, s.48). Dette er likevel ikke noe nytt som har skjedd. Stephen King hevder at skrekk alltid har vært moralistiske fortellinger. King begrunner skrekklitteraturens popularitet ut fra at dess mer vi vet og oppdager, dess større er behovet for å skape uutforskede steder (Grönholm, 2008, s.49-50). Samtidig behandler ofte skrekk faktiske redsler i fordekt form. Men da er spørsmålet hvilken moral Oskars fortelling lærer bort?

I lys av den utviklingen Partridge mente å se, kan man si at Eli og vampyren skildres som fakta i denne romanen. Det etterstrebes en realistisk framstilling av en vampyrskikkelse i drabantområdet, som tvinger en såpass rasjonell og kritisk ungdom som Oskar til å endre oppfatning av verden. Jeg mener at Oskar er rasjonell og kritisk selv om han dagdrømmer og har livlige fantasier, fordi han krever mange bevis av Eli og prøver flere ganger å forklare det han har sett på en rasjonell måte. Sammen med Omdals syn på fantastisk litteraturs funksjon som utforskning av flere verdensbilder og grensesprenger gir det et godt utgangspunkt for å tolke Oskars fortelling. Eli er lik andre vampyrer ved å være en kulturell rebell som står for en skandaløst annerledes livstil og oppførsel satt opp mot svensk kultur og konformitet. Fordi de andre karakterene vi møter også er mistilpasset i denne konformiteten, leser jeg deler av romanen som kritikk av svensk og vestlig kultur, framfor en advarsel om undergang for den som avviker fra den smale sti. I noen tilfeller er det likevel enkelt å peke på advarsler mot avvikende atferd, som ved Håkan. Likevel er det også i hans tilfelle noen punkter som gjør det vanskelig å akseptere at han utelukkende er et monster som får det han fortjener. Den viktigste karakterutviklingen hos alle tre karakteren, og til flere av bifigurene, er at de blir utfordret på og bryter med sitt tidligere verdenssyn. Forskjellen er hvilke grunner de har til å gjøre dette. Samtidig ligger det i bakhodet når man leser denne fortellingen, at romanens agenda er å mystifisere og skape en historie til dette historieløse stedet. «Bara *en* sak fattades.



En historia» (s. 8). Derfor er det også nærliggende å lese romanen som en skapelsesfortelling, og det er også en fortelling om menneskers ondskap.

### **Oskar og Eli som Adam og Eva**

Grönholm sammenligner *Låt den rätte komma in* med *Frankenstein*, med det til felles at de kan leses som en varulvroman. Det vil si at den kan leses som romaner om den indre konflikten i mennesket (Grönholm, 2008, s. 28). Jeg vil argumentere for at de to romanene har mye mer til felles, både når det gjelder deres litteraritet og tolkningsmuligheter. I Sandra Gilbert og Susan Gubars analyse av *Frankenstein* viser de til at flere kritikere har merket seg at romanen er en av romantikkens nøkkellesninger av *Paradise Lost* (Gilbert & Gubar, 1984, s. 221). Ved å vise til at John Miltons roman har vært en vestlig nøkkelroman for kjønnsforståelse, og Mary Shellys roman en lesning av den, baner de også veien for en annen tolkning av *Låt den rätte komma in*.

Når Grönholm trekker sammenligningen til *Frankenstein*, har han derimot allerede avvist en slik feministisk lesning. Han er inno for feministiske lesninger av skrekklitteratur, med Anne Williams. Han avviser Williams' påstand om at det trekket som utmerker skrekkefortellingen, er portrettet av «the other», altså den eller det som er fremmed for vestlig kultur. Det gjør han fordi at dette i Williams' tilfelle er synonymt med alt om kvinner og det å være kvinne (Grönholm, 2008, s.16). Grönholm synes ikke at det er selvsagt å gjøre monster, natur og kvinne til synonymer. Vampyren står lengre fra naturen enn mennesket noen gang kan, ettersom de transcenderer menneskelig reproduksjon. Frankensteins monster er organisk livs motsats, resultatet av en produksjon og dermed en representant for vitenskapen, som står i absolutt opposisjon til naturen (Grönholm, 2008, s.17). Derfor synes han ikke det å trekke grensen mellom kvinne og mann er like anvendbart eller allment gyldig som å trekke grenser mellom den som vil godt og den som vil ondt, liv og død, orden og kaos. Med dette mener han handlingene og ikke kjønnet bør være utgangspunktet for forståelsen. Med hensyn til anvendbarheten mener jeg dette er feil, ettersom romanen gjør et stort poeng av Eli/Elias kjønn og inneholder flere kjærlighetshistorier.

Det er tre momenter i teksten som taler for nettopp å se romanen i lys av feministisk litteraturteori og Miltons *Paradise Lost*. Det første er stedet. Blackeberg blir beskrevet som en bra plass, men i mangel av historie.

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 en del hur oförberedd man var» (Lindvist, 2010, s. 8).

Kirken blir dreiepunktet i denne beskrivelsen, fraværet indikerer ikke bare at det er et sted for rasjonalitet, men også fritt fra kirkens hjem søkelse. Hva slags hjem søkelse siktes det til? Følger man Gilbert, Gubar, og alle de kvinnelige forfatterne de tar for seg, vil det måtte være kirkens hjem søkende nedvurdering av kvinner. Ikke minst den nedvurderingen som realiserer seg gjennom den vestlige skapelsesberetningen og *Paradise Losts* videre misogyni. Blackeberg er det urørte, det historieløse, en ny start. Og kan i så måte tolkes som en slags Edens hage, før syndefallet.

Det andre er Oskars posisjon i dette stedet. Selv om han ikke er den eneste outsideren i denne romanen, så er han hovedkarakteren, og virkelig en karakter man kan relatere til Adam (men også Eva). Han er i en overgang, lei av denne posisjonen, og på vei mot en forbudt frukt. Det siste momentet er Eli/Elias og relasjonen til Oskar. Hvordan denne vampyrfiguren framstår for Oskar, Håkan og oppfatter seg selv underbygger forståelsen av Eli/Elias som synden, eller Eva. Selv om vampyren er androgyn, symboliserer den fortsatt «det andre». Å være begge deler innebærer også å være kvinne, og kanskje først og fremst det, ettersom han er kjønnslemlestet og dermed ikke potent. Elias er fallen, kjønnsløs og dermed i Miltons forstand feminin. Selv tar Elias i hvert fall på seg rollen som jente, og oppfatter seg muligens i den rollen når han definerer seg som ingenting. Da definerer Elias seg selv ut fra mannsrollen, slik kvinnen også må ut fra et feministisk perspektiv, og ender opp med å være ingenting. Samtidig er han en «impotent» mann, og alt han kan skape, er monstre. Dette er noe han ikke ønsker, i likhet med Viktor Frankenstein. I romanen «skaper» Elias monstrene Virginia og Zombie-Håkan, men «finner» monstrene Håkan og Oskar. Det er i møte med Oskar og Håkan at vampyren sterkest opptrer som Eva og synden. Elis to bekjenskaper speiler Evas dualitet i skapelsesberetningen som den som opplyser mennesket og den som fører til syndefallet. Eli er i begge tilfeller Eva som lokker den uvitende og ensomme Adam ut fra sin tilværelse, men med diametralt motsatte utgangspunkt og resultat.

Elis forhold til Oskar taler også for å forstå henne som Eva. Når mennesket i Guds hage, Adam, ble ensom, skapte Gud kvinnen av hans ribben. «Derfor skal mannen forlate sin far og sin mor og holde seg til sin hustru, og de to skal være ett» (1. Mos, 2:24). Oskar og Eli er like, som Adam og Eva er like. Derfor måtte Oskar ta sitt oppgjør med faren og moren. Jeg har tidligere vist hvordan de begge er knyttet til vold, noe som også er knyttet til syndefallet i Bibelen. Adam og Eva er ikke direkte ansvarlig for voldshandlinger i Bibelen, men med dem kom også Kain og Abel til verden. Kain slår i hjel broren Abel på marken, og dette broderdrapet er den første voldshandlingen i verden. Da sier også Gud til Kain: «Hør, din brors blod roper til meg fra jorden!» (1. Mos, 4:10). Fortellingen om Kain og Abel kan muligens være en parallell til romanens første voldshandling og Oskars frase om at: «Marken skall dricka hans blod» (s. 24). Selv om vold knytter seg til Eli og Oskar, er det nærliggende å tenke på Håkan som en slags tolkning av Kain. Kain blir dømt hjemløs og fredløs av Gud, ikke ulikt hvordan Håkan blir dømt av samfunnet. Men hva er det da som symboliserer syndefallet for Oskar?

Slik jeg ser det skjer syndefallet mot slutten, når Oskar aviser den kjente kunnskapen til skolen og verden. Med dette går han med glede ut fra «Edens hage», som han ikke passer inn i. Oskar har bestemt seg for å ta et oppgjør med Jonny og Tomas og sniker seg inn på skolen for å tenne på pultene deres (s. 394). Grönholm vektlegger at dette skjer på skolen, selv om skolen er stedet for mobbingen, er det også stedet for lærdom og kunnskap, selve kollektives struktur (Grönholm, 2008, s.48). Å brenne pulten blir samtidig å brenne læreplassen. Med dette oppgjøret seirer lekeplassen over læreplassen, det utforskede over det kjente, kaos over orden. Dette er en alvorlig handling i seg selv, men intetanende har han også brent det eneste bilde de to har av faren. Det fører igjen til oppgjøret i badehallen, som tvinger Oskar til å flykte med Eli fra Blackeberg når hun redder ham. Da er han endelig ute av barndommens naivitet og uvitenhet, og klar til å møte verden med sin like, noe som også gjelder for Eli. På dette tidspunktet har Eli innsett at hennes gamle hjem og sted ikke finnes lenger, og at hun må bryte med det mønsteret hun har fulgt med å finne fremmede i utkantområdet til Stockholm. Nå vil hun tenke større, og dra ut i verden.

Et interessant aspekt ved denne sammenligningen er ettermålet til Eli. Hun blir beskrevet både som en engel og en demon. Denne ambivalensen og dualiteten har også preget forståelsene av Eva. Hun er på en side den som gir menneskeslekten kunnskap og evnen til å skille godt fra ondt, men samtidig den som lokker mannen til å trosse Gud og leder til syndefallet og bortvisningen fra Edens hage. Eva er i like liten grad som Adam bare ond eller god. Eli er heller ikke utelukkende ond, men åpner Oskars øyne for noe han ikke visste fantes. Dette fører da til at han handler slik han gjør.

Til slutt kan man kanskje trekke samme konklusjon som Gilbert og Gubar gjør i analysen av *Frankenstein*. Begge er Eva fra starten av, ettersom begge er syndige fra begynnelsen, jamfør samtalen hvor Eli imiterer Oskar. Det er også slik at det er bare Eli som ser på Oskar med kjærlighet, og ved å ha de evnene hun har, kan hun dele dette synet med ham. Dette medfører ikke bare at Oskar blir overbevist, men kan tolkes som at de blir likesinnede ved å dele minner. Ettersom de finner sammen, kan romanen i helhet muligens forstås slik Gilbert og Gubar tolker Emily Brontës *Wuthering Heights*. Den leser de som:

.. a kind of Blakeian Bible of Hell, with the fall from heaven to hell transformed into a fall from a realm that conventional theology would associate with «hell» (the Heights) to a place that parodies «heaven» (the grange) (Gilbert & Gubar, 1984, s. 189).

I *Låt den rätte komma in* blir helvetet da Blackeberg og himmelen for Oskar er å bli tatt med av Eli. Leseren får ikke oppleve denne himmelen eller hvordan livet blir for Oskar, men det blir bemerket at gutten på toget ser glad ut (s. 415). Derfor kan man trekke konklusjonen at det er en positiv slutt for Oskar.

## 6. Bifigurene og samfunnskritikk

Kritikken av Blackeberg og samfunnet kan legitimeres uten å knytte lesningen til feministisk litteraturteori. Det svenske eller skandinaviske sosialdemokratiet får i denne romanen rollen som et «dumskapens slør». Storsamfunnet er inkapabelt til å se hva som virkelig foregår, og de som faller utenfor blir usynlige og sårbare. Da er det naivitet og uvitenhet som limer kollektivet sammen. Den overnaturlige trusselen som vampyren Eli utgjør, er kun reell for de som allerede har blitt skadelidende av det samfunnet de lever i. Det er utenfor samfunnets grenser at det er farlig; i kjellere, i mørke skoger eller i hjemmet. Der lever trusselen. Den velfungerende samfunnsordenen er ikke tilstedeværende i denne romanen, her finnes det ikke noen som er tilpasset, men presset inn i en utopi som fortoner seg som et fengsel. Eli gir historiske tilbakeblikk på et sted med klasseforskjeller og urettferdighet, og griper inn i nåtiden hvor hun også viser at det finnes klasseforskjeller i det «klasseløse» sosialdemokratiet. Nå er de lavtstående en pariakaste som man ikke vil vite av, undertrykt ved usynliggjøring. Velferd, solidaritet og rasjonalitet blir derfor i Blackeberg en illusjon og et slør som forsøker å holde sine borgere innenfor konformitetens grenser. Fallers de utenfor, får de klare seg selv.

Gjengen som definitivt er utenfor, er «a-lagarna». På stamstedet deres, kinesen, henger det karikaturer på veggen som skildrer disse alkoholiserede vennene. Den eneste kvinnen blant dem, Virginia, løftes fram og framstilles som en flott kvinne i aftenkjole, omringet av en flokk griser som ser uforstående på henne (s. 47). Jeg viste tidligere hvordan den pedofiles synder ikke var synlige på kroppen, men alkoholen setter tydelige merker. Jocke tenker for seg selv at han ikke ser så jævlig ut som Larry. «Fast nog tog spriten ut sin rätt i ansikte och kropp, även om han höll det under viss kontroll» (s. 66). Jocke har tatt skade både utvendig og innvendig, og sliter med fyllesyn og hallusinasjoner. På passfotoet som havner i avisen, ser han mest ut som en massekiller (s. 215). Den utmagrede Lacke har et mer distansert forhold til utseendet, og bemerker smått ironisk til Virginia: «Så steg han upp ur badet, gudars like, skön at skåda.» (s. 146). Selv Virginia er merket, og Lacke synes at hun har gjort seg selv eldre enn nødvendig de siste årene (s. 158). Om Larry blir det sagt at han som vanlig så ut som han hadde en dødsdom hengende over seg (s. 167). Verst er det med Gösta, som ikke går ut fra leiligheten lengre, og er uønsket selv på kinesen på grunn av illeluktende urinstank (s.

120). Disse er, selv om de ikke kan se det selv, romanens vampyrjegere. Gjengen er villig til å invitere Håkan til å sitte med dem og føler tydeligvis en slags solidaritet med de som har falt utenfor (s. 49). De kommer tett inn på begivenhetene i Blackeberg, men de er så marginaliserte og mistroiske til myndigheten at de må løse opp i det selv.

Det kommer et varsel om at dette er gjengens siste kveld sammen, men hvem kommer til å bry seg? Når Jocke blir drept av Eli, med Gösta som eneste vitne, får de et problem, ettersom Gösta er redd for å tipse politiet. Det er ikke aktuelt for gjengen å tvinge eller si fra til politiet om Gösta, det vil de ikke gjøre mot en kompis (s. 183). Problemet med politiet er todelt; de er ikke interessert og kommer ikke til å lete etter Jocke, og hvordan kan de si ifra når politiet har andre saker? Selv vurderer de det som lavt prioritert å hjelpe tre alkoholikere med å finne en alkoholisert kompis, basert på et vitneutsagn fra en annen alkoholiker (s. 137). Deres skepsis til autoriteter uttrykkes mange ganger. De mener at en rektor ser ut som en typisk morder, eller en politiker fra moderatene, noe som virker likestilt for gjengen (s. 48). Larry kommenterer om noen skoleelever som går i rekke: «Att det finns såna där fortfarande. Kräver väl att jackorna ska hänga i givakt i korridoren» (s. 169). Når Lacke ser på Blackebergskolens dystre teglfasade tenker han på den som inngangen til «justispalasset eller Helvetet» (s. 215). Mot slutten får Lacke nok og legger ut til Gösta: Blackeberg med husene, veiene, stedene og menneskene er som en eneste stor sykdom. Det skulle være perfekt, men det ble feil (s. 294). I tillegg til dette kommer Morgans utsagn om at det er moderatene, Bohman og kompani, som er de virkelige blodsugerne (s. 358). Gjengen er med det romanens kritiske røst rettet mot samfunnets og Blackeborgs grunnfundament som skole, rettssystem og politisk styring. Lacke er den eneste som ytrer seg i en positiv måte om samfunnet. Ingen av de andre vet hva han gjør for noe, så når han blir spurt, svarer han: «Dette er Sverige, sett deg på en stol og vent. Väntar du tillräckligt länge kommer det nån och ger dig pengar. Eller tar hand om dig på nåt sätt» (s. 144). Men dette er tvetydig og kan tolkes som en ironisk kommentar, ettersom Lacke egentlig får pengene fra å selge sjeldne frimerker som han har lurt til seg (s. 159). Innenfor romanens virkelighet får kommentaren også en dystre betydning, ved å vise til hvordan Eli kom til Håkan og tok hånd om han.

Døden er ikke bare Larrys skjebne i denne gjengen, og det er de som drives til handling og ønsker seg vekk fra Blackeberg, som går i den raskest. Jocke møter døden nesten i det samme

han bestemmer seg for at nå er det nok av dette livet og vil reise til Tenerife med Lacke (s. 67). Lacke blir knust av sorg når han mister kameraten Jocke. Lackes fall startet med bruddet med Virginia og farens sakte død av kreft, som forandret ham. Han ble «mer sorgsen» og utsultet (s. 144). Lacke har også hørt rykter om hvordan Virginia i perioder nå drakk seg sanseløs og tok med seg hva som helst av menn hjem (s. 158). Etter at bestekameraten Jocke er borte, trives han kun med Virginia. Folk har så mange venner, sier han, men Lacke hadde bare en (s. 159).

Virginia mister seg selv totalt før hun tar sitt endelige valg. Hun er forvandlet til en vampyr, men hun kan ikke bryte med sitt tidligere liv, hun er bundet og grodd fast i samfunnets konformitet. Hun mister livet hun hadde, livet hun ønsket seg og seg selv i denne prosessen, derfor velger hun døden. Før angrepet forteller Virginia til Lacke at hun ikke lenger har menstruasjon, og innrømmer å være lei seg for dette. Det er «[s]om att ... ja, det där som gör mig till kvinna. Att det inte gäller längre» (s. 147). Hun aksepteres slik hun er av Lacke for dette, men når han langer ut mot hvordan hun tar med seg andre menn hjem brister det for henne (s. 194). Virginia er dermed knust før angrepet fra Eli, selv om Lackes innrømmelser kunne ha reddet henne. I selve forvandlingen til vampyr blir hun også en nøkkel til å forstå Eli og vampyren bedre. Hun mister lysten på mat etter overfallet (s. 204). Sollyset føles som tusen nåler, og en tung materie som støter henne fra seg (s. 205). Hun føler at hun kommer til å gjøre noen ille, hun hadde fått en sykdom, men stoler på at legene kan finne noen medisiner. Virginia forer seg på sitt eget blod, og får angst for hva hun må gjøre for å overleve (s. 263). Hun kjenner smitten dypt inni seg. En smitte som har eget liv og drivkraft (s. 264). «*Jag får aldrig mer träffa någon jag älskar*» (s. 264). Dette viser til hennes datter Lena og barnebarnet Ted. På samme måte som Eli er Virginia nå distansert fra familien, og død i en viss forstand, men må leve videre og føle på dette tapet.

Det er nærmest en medisinsk framstilling i romanen av endringene i kroppen til Virginia. Det er en voksende cyste i hjertets sinusknute, som en kreftlignende vekst av hjerneceller (s. 283). Nå kjemper hun mot lysten som utvikles på blod (s. 286). Hun taper denne kampen, og når hun står i døren til Gösta, tar hungeren over og den gamle Virginia mister kontrollen over seg selv (s. 295). Hennes ögon var tomma, synes Lacke, men det foregår en indre kamp hos Virginia, som ber om at Gösta kan tilgi henne (s. 298). Hun blir så tvangsinnlagt på

sykehuset, og gjorde stor motstand (s. 331). Hun har i vampyrskikkelse byttet blodgruppe til AB, som kan ta imot blod fra alle grupper (s. 333). Virginia blir bundet ettersom hun var så voldsom, men hun ønsker ikke å bli sluppet løs av Lacke (s. 334). «Jag har hemska tankar. Jag kommer göra illa människor. Dig. Jag vill inte leva» (s. 335). Så spør hun Lacke om å hjelpe henne med å dø, noe han ikke kan klare å gjøre. Han forteller henne i stedet om planene sine for dem. Det blir klart at det er familien og Lacke som er viktig for Virginia. Når livet passerer revy er det de hun ser for seg, før persiennene trekkes opp og hun brenner til døde (s. 360). Eli må nødvendigvis slite med noen av de samme problemene som Virginia opplever, hvordan smitten truer med å overstyre selvkontrollen og komme gjennom sorgen etter å ha tapt familien og livet sitt. Selv om dette også driver Eli nær selvmord, klarer hun å overvinne sorgen, og skape et nytt liv ettersom hun endelig klarer å bryte med fortiden. Bifigurene har ved flere tilfeller en viktig funksjon ved at de speiler og nyanserer hovedkarakterene. Her gjør det å vite at Eli er underlagt et slikt stadig press om blod som Virginia, hennes samvær med Oskar mer uhyggelig, ettersom hun stadig trues av å måtte gi etter for lysten på blod.

Viriginias død ødelegger Lacke på samme måte som smitten ødela henne. Et blylodd henger der hans hjerte tidligere var. Ansvarer ligger nå på han for å gjøre noe med vampyren for de uvitende menneskene han ser rundt seg. «*Det kan slå ner på er också*», tenker han (s. 375). Han blir derimot stående alene i denne kampen ettersom gjengen også mistror hverandre. Virginia avviste Lackes utsagn om at barnet ikke var menneske, men hadde huggtenner og klo, som et fyllesyn eller en hallusinasjon (s. 208). Lacke kalte det øyeblikkelig for en vampyr, men Virginia rasjonaliserer, og viser til at det var mørkt og han var full. Jocke var også skeptisk til egen oppfattelse av det som forgikk før han ble drept (s. 67). Morgan og Larry er også rasjonelle og synes synd på Lacke, og de tar snakket om vampyrer som et tegn på at det ikke står spesielt bra til med ham (s. 358). Når Lacke starter denne vampyrjakten, spør han rundt etter et barn, og får føle på mistroen på samme måte som Håkan. Det de ser er en «ful gubbe», som går rundt og spør etter et barn, og er derfor svært kritiske (s. 214). Lacke sier tidlig at man svikter ikke sin beste venn, syk eller død (s. 103). Med det har han et slags moralsk kompass som ligner det Håkan følger ovenfor Eli. På samme måte som Håkan støtter også han seg på verdenslitteraturen, men hos Lacke er det Dostojevskij som leder ham, selv om han er uenig med ham (s. 273). Han er imot dødsstraff, men dette bunner ikke i at han har en moderne rettsoppfattelse, heller en gammeldags. Lacke mener at han har en moralsk rett til å avlive den som myrder barnet hans. Det er kanskje bare et eksempel han trekker fram, men



det er også litt merkelig at han sammenligner sitt forhold til Virginia med foreldre og barn (Ibid). I rollen som forelder eller symbolsk vokter til Virginia har han mislyktes på linje med de andre som fyller denne rollen i romanen. Lacke forsøker som Håkan å være en slags helt, men feiler miserabelt til slutt. Han finner ut av det og kommer seg til badet hos Eli, hvor badekaret er halvfullt av blod (s. 379). Da hadde han forventet seg noe skrekkinnjagende, men den svake barnekroppen han ser, gjør ham usikker. Moralsk blir det vanskeligere å forsvare ut fra hans tidligere tanker. Når morderen viser seg å være et barn selv, skal foreldre da drepe det barnet? Han forsøker å overbevise seg selv til å gjøre det for de andre: «*Tänk på dom andra*» (s. 383). Men Oskar forstyrrer ham og det ender med at Eli dreper den nølende og handlingslammede Lacke.

Bruken av Dostojevskij i romanen virker ikke å være tilfeldig. I *Forbrytelse og straff* hevder oversetter Jan Brodal i etterordet at det er grunn til å tro at denne romanen er Dostojevskijs mest kjente (Dostojevskij, 2004, s. 755). Verket karakteriseres også som verdens mest berømte kriminalroman, og Brodal viser til hvordan litteraturforskeren Mikhail Bakhtin peker på romanens særpregede polyfoni eller mangestemmighet, hvor flere karakterer kjemper om leserens overbevisning og sympati (Dostojevskij, 2004, s. 757). Romanen har blitt lest psykologisk, men også som politisk satire, stedet er viktig og romanen har en status som moraldiskusjon. Til slutt påpeker Brodal at den er preget av Dostojevskijs religiøse engasjement, spesielt til kristendommen, men også til eldre religiøse forestillinger (Dostojevskij, 2004, s. 759). Fra et religiøst perspektiv leses romanen som en fortelling om hvordan morderen og fornekten Raskolnikov finner tilbake til sin barndoms tro og reiser seg til et nytt liv, i lyset fra Kristus og hjulpet av Sonjas selvoppofrende handlinger. Det viktigste er kanskje at romanen er alle disse lesningene, og derfor i stand til å gi mye til ulike kategorier av lesere. Selv om *Låt den rätte komma in* trolig ikke vil kunne stå seg mot *Forbrytelse og straff* i litteraturhistorien, mener jeg at romanen innehar noen av de samme kvalitetene. Karakterene har kanskje ikke den samme kløvethet som Brodal løfter fram hos Dostojevskij, men selv ikke Håkan kan avskrives som en endimensjonal karakter.

De to romanene virker for å ha flere likhetstrekk, ikke minst når det kommer til hovedkarakteren Raskolnikov og menneskene i Blackeberg. Brodal betegner Raskolnikovs prosess, hans streben etter sannheten og utilfredshet med virkeligheten, som en pinefull

labyrintvandring og skriver at: «Raskolnikovs omvendelse skjer ikke som en følge av et krafttak utført av eget intellekt, men som en ytring av Guds nåde» (Dostojevskij, 2004, s. 760). En beskrivelse som ikke er ulik den metaforen som brukes i prekenen i *Låt den rätte komma in*. I stilen er de to romanene også like, begge er preget av trivillitteratur, med kriminalromanformen, miljøene med de fattige og deklasserte individene og interessen for bysivilisasjonens vrangside (Dostojevskij, 2004, s. 761). Brodal skriver at Dostojevskijs stil hadde som funksjon å forme den fantastiske realismen som var nødvendig for å oppnå en fortærende og slitende følelse av oppjagethet og opprevethet, av skuffede drømmer og såret stolthet, av et menneske som famler seg frem mellom de hindringer verden stiller opp for ham og dermed blottlegge det lidende menneskets kamp og kvaler (ibid).

En spesifikk likhet mellom romanene er hvordan omstendighetene rundt møtet til Lacke og Håkan på kinesen, likner på Raskolnikovs møte med Marmeladov i en luguber kneip. Håkan er taus om det tragiske livet han lever, men Marmeladov legger ut om elendigheten:

I fattigdommen kan man ennå ha sine medfødte edlere følelser i behold, men i misèren – aldri! ... Straffen for misèren er ikke engang å bli kjeppjaget, havner man i misèren, blir man feiet ut av menneskesamfunnet med sopelime, slik at det skal føles desto mer krenkende (Dostojevskij, 2004, s. 19).

Marmeladovs ord dekker noe av det disse utenforstående karakterene i *Låt den rätte komma in* tematiserer. Det virker som Lacke har beholdt noen edlere følelser i fattigdommen, men både Lacke og Håkan passer til beskrivelsen å være feiet ut av menneskesamfunnet.

Marmeladov uttrykker også om sin alkoholisme, misère og edlere motiv at: Jeg vil lide i høyeste potens! (Dostojevskij, 2004, s. 23). Altså uttrykker han at det finnes noe edelt i lidelsen, noe som kan være treffende for hvordan Håkan klarer å motivere seg videre.

Karakterene er ikke så like at man kan si at Lacke er en nytolkning av Marmeladov eller noe slikt, men de tematiserer noe av det samme. For eksempel skammer ikke Raskolnikov seg over å vise seg i filler fordi han har samlet en hatsk menneskeforakt (Dostojevskij, 2004, s. 7).

Han føler også motbydelighet mot alle fremmede som kom i berøring med ham eller ønsket det (Dostojevskij, 2004, s. 18). Er det sånn at Håkan er en modernisering av Raskolnikov?

Oskar og Tommy har også likheter med karakteren Raskolnikov, som ikke er tilfreds med virkeligheten og søker sannheten. Alle disse karakterene kan også sies å oppleve Gud på en eller annen måte, slik Raskolnikov gjør. Referansen til Dostojevskij i *Låt den rätte komma in* blir derfor ikke tom eller tilfeldig, men potensielt full av mening og fortolkningsmuligheter.

Det er ikke en nødvendighet å ha kjennskap til Dostojevskij eller *Forbrytelse og straff* for å lese romanen, men det kan berike lesningen.

«A-lagarnas» fremste funksjon i romanen blir å være en slags utenforstående kommentering av samfunnet, på linje med tjenerkarakterene i realismetradisjonen eller de deklasserte individene hos Dostojevskij. De er det nye samfunnets karakterer som ingen låner øre til. Selv om de ser og vet ting som samfunnsborgere ikke ser. Så er spørsmålet om dette virkemiddelet og motivet løfter fram et moderne tabu? Er de virkeløse alkoholikerne et eksempel på det moderne vestlige samfunnets «stygge» eller «uskjønne» motiv? Det var et yndet motiv å fremheve for realistene, og disse karakterene er kanskje noe av grunnen til at romanen tilskrives en skjønnlitterær kvalitet (Brooks, 2005, s. 18). De er tydeligvis usynliggjort i samfunnet, og opplever rammene som settes som et fengsel, men finner en posisjon som iakttager og kommentator. Disse alkoholikerne er i enda større grad enn realismens tjenerklasse distansert fra det samfunnet de beskriver, ettersom de knapt nok virker i det, med unntak av noen få strøjobber og Virginia. Det er rett og slett ikke deres samfunn, men et system som stenger de ute, holder de der og tar vare på dem. Å flykte fra dette livet vil være døden, noe Eli viser ved å komme først når de har gitt avkall på sine ivaretakere og vil reise fra Sverige. Dermed belyser disse karakterene et grunnleggende problem: Hvordan skal de komme seg ut fra dette?

### **Den manglende ledestjernen**

Det er betegnende hvordan mange av romanens karakterer mangler eller har mistet sin far. Lackes far døde av kreft. Virginias far falt ned fra taket og brakk nakken når hun var 22 år (s. 218). Da likestilles nærmest det å miste sin far med å bryte opp tilværelsen og å bli kastet ut i en eksistensiell krise. De blir kastet inn i en ørkenvandring uten en ledestjerne. Jeg mener at dette fører mot kjernen av det bifigurene forteller, for hvem er den største faderen som tilsynelatende har sovnet inn? Blackebergs kirkeløse, sekulariserte, idealsamfunn er gudløst. Når Lacke sammenligner skolen med helvete i denne konteksten, får det betydning som kritikk av det moderne samfunnets avgudsdyrkning av kunnskap, vitenskap og seg selv. Romanen setter derfor opp det ultimate fadermordet, Guds død, og hvordan det kaster mennesket ut i en rotløs, famlende og forgjengelig tilstand. Karakterene møter så det overnaturlige og uforklarlige gjennom Eli, men for de fleste blir det deres undergang.

Unntaket fra denne ørkenvandringen er Oskar, som finner en ny ledestjerne i Eli, som jeg også tidligere viste har et navn som kan bety Gud.

Det som virkelig bygger opp til en slik forståelse av *Låt den rätte komma in*, er karakterene Tommy og Staffan. Tommy er en småkriminell og limsniffende ungdom, og Staffan er politimannen som skal bli hans stefar. Tommy liker ikke Staffan noe videre, som beskrives som en «[p]lekfingerviftande, smörig typ. Religiös, dessutom» (s. 31). Tommy holder mye til i kjelleren ved boligblokkene, hvor han også lagrer tyvgodset han og noen kamerater har stjålet. Han ønsker å bygge et nytt liv. «Han stegade upp mattan, tänkte att den var ett fängelse. Man kommer inte loss. Där man är satt får man sitta, bla, bla. Blackeberg. Han skulle härifrån, han skulle bli ... sjöman eller något». (s.93). Tommy blar så i et pornoblad, men legger det tilbake, så synker han ned på kne og ber til Gud (s. 93). Dette er noe merkelig ettersom han gjør narr av Staffans religiøsitet og senere ødelegger for preken i kirken.

Den biologiske faren til Tommy døde tre år tidligere, etter lengre tids sykdom, og ble til slutt en skapning Tommy ikke kunne relatere seg til. Verken den syke eller urnen samsvarte med det mennesket han mintes (s. 161). Etter farens bortgang ble Tommy traumatisert og led av zombie-skrekk og frykt for at faren skulle komme til liv igjen (s. 161). Dette får han føle på i slutten, når han møter Håkan. «Död är död», er et slags mantra Tommy gjentar flere steder (s. 162 og s. 164). Men han er ikke fullstendig overbevist om dette, og sier til Oskar: «Ja. Man vill ju gärna tro det» (164). Dette blir sagt i sammenheng med at Tommy har hørt om kvinnen som ble smittet av Eli og løp rundt i flammer.

Staffan svarer ikke til Tommys ideer om politimenn, eller det han har lest i krimromaner (s. 104). De to står veldig langt fra hverandre og noen ganger virker det for at Tommy latterliggjør kristen tro. Kristen tro har samtidig sitt utgangspunkt i nettopp det Tommy frykter, at Jesus sto opp fra de døde. Staffan tar derimot troen alvorlig, det vises for eksempel når Tommy spør om et trekors med Jesus på er et barometer. «Nej, det är det inte. Det är Kristus», svarer Staffan (s. 105). Han har også et stort portrett av jomfru Maria og Jesusbarnet. Samtidig er Staffan en av de beste pistolskytterne i Sverige, men han har aldri skutt på noen (s. 106). Distansen dem imellom underbygges av hvordan Staffan og moren til

Tommy synger «Var glad i din herre och Gud», og Tommy sitter i sofaen og «lider». Også her spiller utseende en rolle: Staffan tenker om seg selv at han har et utseende som virker fortroliggjørende (s. 124) Folk ser på ham med tillit, og tenker at her kommer han som kan ordne opp i det hele. Kanskje de vanlige borgerne i Blackeberg tenker det, men dem leseren kjenner, er som tidligere vist svært skeptiske til politiet. Når Staffan får se det første offeret til Håkan tenker han: «*Beskydda dessa dina minsta*» (s. 124). Sitatet alluderer til Matteus evangeliumet kap. 25:34-46, der Jesus understreker vårt ansvar for våre medmennesker som behøver vår støtte. Det er beskrivende for Staffan, som den eneste karakter i romanen med Jesus og kristendommen som moralsk veiviser.

Staffan synger i koret til kirken i Vällingby, og sammen med presten har han vært med å utforme en gudstjeneste om dagens ungdom (s. 266). Den handler om ledestjerner og hva et ungt menneske kunne holde framfor seg og lede seg i denne ørkenvandringen. Prekenen trekker sammenligninger mellom situasjonen til dagens ungdom med fortellingen om israelfolkets utvandring fra Egypt. Den store forskjellen er at israelittene hadde Gud til å lede dem, i form av en røyksky om dagen og en ildsøyle om kvelden. Nå er det de voksnes ansvar å være slike ledestjerner vektlegges det i prekenen (s. 275). Tommy har lest dette bibelstedet i forkant og skal tenne på en blanding av salpetersyre og sukker i døpefonten hvis presten tar opp det han har lest, og han håper presten gjør det (s. 274). Det stiger røyk fra døpefonten som om vannet begynner å koke. Dette fører til at prekenen blir avbrutt og de må forlate kirken. Staffan forstår raskt at Tommy står bak, og refererer til ham som Yvones håpløse tyv til unge (s. 277). Han forsøker å legge bånd på seg, men aner at han kommer til å slå Tommy i raseri (s. 277). Staffan tenker også at Tommy skulle behøve et par øretever fra en lederskikkelse for rettleiding. Yvonne ikke ville akseptere det nå, men når de ble gift skulle han gjøre noe med Tommy. Staffan roer seg ned ved å si det hebraiske alfabetet slik at han ikke kaster tekannen i veggen (s. 316). Når Yvonne forstyrrer ham sier Staffan: «Jag känner just nu... en sån oerhörd lust att slå till dig. Så snälla: prata inte mer» (s. 317). Yvonne hadde vært beredt på at bak den fromme fasaden til Staffan lå en slags form for vrede (s. 317). Så er spørsmålet om Staffan er voldelig, men holder sitt virkelige jeg undertrykt og i tøyler av religion? Litt ut av karakter lyver også Staffan for presten for å beskytte Tommy, noe Tommy mener heller var noe Staffan gjorde for å beskytte seg selv (s. 290).

Tommy søker tilflukt i kjelleren etter konflikten med Staffan og moren, og det er i denne undergrunnsverdenen i en tilstand av opprør og fortvilelse at han møter Eli. Hun kommer inn i kjelleren hvor Tommy har ruset seg på lim og vil handle blod av ham, noe han etter hvert går med på (s. 324-328). Når han våkner igjen, er han usikker på det som skjedde, og redd for Eli, så han gjemmer seg når han hører at det kommer noen (s. 341). Tommy tenker på minner med faren for ikke å være mentalt tilstede til kampen mellom Håkan og Eli. Han blir så låst inne i kjelleren sammen med Håkan (s. 352). Tommy tenker instinktivt på faren når han ser Håkan, og får panikk når han oppdager at det er liv i Håkan.

*Det är inte pappa. (s. 353). Gud, hjälp mig. Låt ditt ansiktes ljus ... Gud ... förlåt för det där i kyrkan, förlåt för ... allt. Jag ska alltid tro på dig, hur du vill om du bara ... låter mig hitta tändaren ... var min vän, snälla Gud. (s. 354).*

Desperat i den mørklagte kjelleren ber han en bønn til Gud, og det kan se ut som bønnen blir hørt. Rommet bades i et øyeblikk i blåhvitt lys og Tommy ser veien til lagerrommet og lighteren. Tommy virker også for å tro det virket, ettersom han forsøker seg på en ny bønn. Men han må hamle opp med Håkan selv, og når Håkan våkner til etter et hardt slag med statuetten, blir det for mye for Tommy. Han kjenner hvordan noe vesentlig, noe han behøver for å være Tommy, forlater ham. Det beskrives som at: «Tråden brast. Elefanten föll igenom» (s. 356). Verken det rasjonelle eller det religiøse i Tommy klarer å håndtere situasjonen og han faller inn i galskap og delirium.

Staffan ønsker å oppsøke Tommy i politiuniform dagen etter, ettersom det er et politiærende. Han vurderer å komme i hverdagsklær, og snakke med ham som et «vanlig menneske», men avfeier det (s. 362). Da setter han seg fore å forklare, og ikke true om ungdomsfengsel, sosialmyndighetene og straffbar alder. «Så att han förstod vilket slags bana han höll på att anträda» (s. 363). Når Staffan oppdager at det er et åsted med blod, assosierer han lyden han hører med litani, og tenker at det er djeveldyrkning. Staffan får sjokk av det han ser og tror han hallusinerer (s. 365). Det vi får vite om etterspillet er det Oskar beskriver når han senere ser Tommy sammen med moren. Tommy går lutende framover og sakte, og minner om et gammelt menneske (s. 396). Partridge vurderte det slik at tendensen i skrekklitteratur er en vending bort fra moraliserende advarsler fra lefling med det okkulte til kristne symbolers impotens. Det kan tolkes som at Tommy er et eksempel på moralisering, og at man skal følge den smale sti. Likevel mener jeg denne delen av fortellingen, hvor en villfaren ungdom møter

skrekken for den gjenoppståtte og opplever bønnens kraft, tyder på mer enn moralisering når det blir sett i sammenheng med de parallelle historiene.

Staffan og prestens preken omfatter alle karakterene i romanen, men blir latterliggjort og avbrutt. Det blir også omvendelsen for Tommy, selv om han tilsynelatende får hjelp etter den første bønnen, kommer han seg ikke ut av situasjonen. «*Låt det ta SLUT. Gud, låt det ta slut*», ber Tommy (s. 355). Men i dette tilfellet får han ikke hjelp, og ender opp med å repetere en barnesang nærmest i delirium. Samtidig er det tvetydig at Staffan har utformet prekenen, og ser på seg selv som en ledestjerne, men bak fasaden har store problemer med temperamentet og raseri. Dette kan likevel forsvares med at selv om Staffan har en slik brist, klarer han å kontrollere den gjennom troen på Jesus og at det dermed er et forsvar av kristne verdier. Prekenen utgjør en liten del av denne romanen, men peker på noe viktig ved at den er en ansvarliggjøring av de voksne til å gå foran og være et godt eksempel. De voksne som skildres i romanen har feilet i denne oppgaven og selv blitt sviktet eller mistet de som skulle lede dem. Dermed har de voksne kommet i en like stor ørkenvandring som ungdommen, og samfunnsborgerne ut i en kaostilstand uten en ildsøyle å følge, men bare sin egen overbevisning.

Fra et slikt ståsted forteller *Låt den rätte komma in* om den moralske krisetilstanden som oppstår i paradigmeskifter fra et religiøst til et sekularisert samfunn (Partridge, 2004, s. 64). Guds død medfører at man mangler en ledestjerne, og selv om man er fri, er man like fullt fanget. Det går også an å trekke flere paralleller ut fra prekenen, som at israelfolkets utvandring med Guds hjelp samsvarer med Oskars oppgjør og flukt fra Blackeberg med Elis hjelp. De manglende ledestjernene er hos karakterene først og fremst farsfiguren eller den mannlige rollemodellen. Mannen, og hans rolle i det moderne samfunnet, har vært et yndet tema blant samfunnsvitere som i media. Oskar bruker superhelter fra tegneserier som rollemodeller, men får det snart klart for seg at verden ikke har helter og superkrefter, i stedet er hans store helter en alkoholiker og en kriminell limsniffer. I lys av Oskar og Eli som Adam og Eva, og de manglende rollemodellene, virker romanen gjennomgående som en fortelling om mannens fall. Den starter med Elias kjønnslemlestelse og når han tar sitt kvinnenavn/gudenavn. Han var for veik i det samfunnet han var født inn i, og kunne ikke bidra i arbeidet på gården, men nå har han funnet sin tid. Da er det et betimelig spørsmål om

religionens fall er synonymt med mannens fall. Er det derfor religiøse symboler er like impotente som mannen i denne romanen? Romanen tematiserer dette uten å gi et klart svar selv, samtidig som det understrekes at vi ikke kan bli historieløse. Selv om Blackeberg ble bygd uten en kirke, er ikke borgerne fri fra kristendommens historie, den religiøse fortellingen, eller Adam, Eva og arvesynden. Det er kanskje Lacke som adresserer dette best i romanen, når han snakker om det nye samfunnet som skulle bli perfekt, men endte opp med å bli feil: «Fast det är ju inte vinklarna, det är nåt annat, nåt som bara ... som en sjukdom som sitter i ... väggarna och jag ... vill inte vara med längre» (s. 294). Det er uhåndterbart, usynlig og dvelende, men de føler det, hvordan historien ikke lar seg strykes bort og man må forholde seg til den.

Et samfunn måles utfra hvordan det behandler sine svakeste, sier et populært ordspråk, og varianter av dette munnhullet tilskrives flere personligheter, som blant andre Dostojevskij<sup>2</sup>. Tar man dette perspektivet i betraktning når man leser *Låt den rätte komma in*, virker romanen for å forsøke å slå sprekker i det romantiserte bilde av sosialdemokratiet, men blir også en kritikk av hvordan det sekulære samfunnet fratrar de svakeste ledestjernen Gud, håpet om en bedre tilværelse og troen på mirakler. I et historisk perspektiv har Gud og religion vært ledende som livssyn på godt og vondt, men inkluderte i alle fall de svakeste. Kunnskap og vitenskap er i større grad ekskluderende, og tilhører de sterkeste i samfunnet, de som innordner seg. Det nye samfunnet blir derfor ikke perfekt for Lacke og hans like, men bidrar heller til å distansere dem ytterligere fra felleskapet. Når de svake og usynliggjorte så møter det fantastiske og uvirkelige blir dette skille absolutt, og de siste bånd til samfunnet brytes. For de fleste karakterene fører møtet til døden, Håkan reduseres gradvis til et eksistensielt ytterpunkt, Tommy blir gal og Oskar flykter fra samfunnet. Spørsmålet er om det uansett ville vært mulig å bli en del av felleskapet igjen, eller om møte med det fantastiske gjør det umulig. Ingen ville ha trodd på noen av dem, og Oskar ville hatt store vansker med å forklare hva som skjedde i svømmehallen uten å havne i problemer selv. Å rømme blir derfor den logiske og nødvendige løsningen for Oskar, for det er ingen vei tilbake når man har spist av det forbudte treet.

---

<sup>2</sup> Dostojevskij rettet det mot samfunnets behandling av fanger i den selvbiografiske *Opptegnelser fra det døde hus (1862)*.



## 7. Konklusjon

Hva er det som gjør at den groteske og mørke vampyrfortellingen *Låt den rätte komma in* fanget lesernes og Hollywoods interesse? Lindqvist skrev en moderne vampyrfortelling i Norden, samtidig som han klarte å løfte romanen fra populærkulturens masseproduksjon og skapte et skjønnlitterært og sosialkritisk verk. Møtene med det fantastiske i denne romanen sier mer enn det som oppleves på individuelt nivå hos karakterene. De griper inn i vestens kulturhistorie og gjenforteller eller forvrenger noen av våre mest kjente fortellinger og konsepter som kjærlighet og kjønn. Bak historien om en oppvekst i Blackeberg skjuler det seg andre fortellinger, om triste skjebner og gruoppvekkende opplevelser. Romanen er fylt av brutaliteter, perversiteter og uhygge, men samtidig skjuler det seg noe annet bak horror- og skrekkestetikken. Det er et kritisk blikk på den utopiske forestillingen om sosialdemokratiet og «det svenske folkhemmet», et sted det finnes romantiske forestillinger om som nesten tar form av Edens hage. Romanen kritiserer ikke bare stedet, men også tiden vi lever i, ved å ramme det sekulariserte og rasjonelle samfunnet i drabantområdet til Stockholm. Jeg ville undersøke hva romanens karakterer må endre oppfatning av, og hvilke grenser som utforskes i romanen, noe som igjen tvinger leseren til å reflektere over disse grensene og forestillingene. Det virker som at romanen utfordrer grenser i mange retninger, det være seg kjønn, legning, straff eller samfunn. For min tolkning av denne grenseutforskningen har særlig stedet, vampyren og karakterene viktige roller og funksjoner.

Johan Harstad løfter fram stedet som noe originalt ved *Låt den rätte komma in*. Lindqvist vier også to sider før første del av romanen til stedet i prologen «Platsen» (s. 7-8). Jeg mener også at romanen er lagt til et unikt sted for en vampyrfortelling, og nærmest eksotisk for en amerikaner, et sted som i noen kretser lever som en utopisk drømmeforestilling, forstaden i sosialdemokratiet. Men for karakterene leserne møter er dette et tungt sted å være. Det er preget av alkoholisme og er et lukket samfunn for de som har falt utenfor. Framtidsutsiktene er dystre, og det er lite håp. Lindqvist gjør som Dostojevskij og viser skyggesiden av den utopiske ideen sosialdemokratiet, men refortryller det med gudommelige inngripener, og en vampyr. Slik blir Oskars oppveksts- og dannelsesfortelling, samt det gryende homoseksuelle eller kjønnsfrie kjærlighetslivet sammen med Eli, mulig å lese som et vrengebilde av Adam og Eva, syndefallet og fortellingen om Edens hage.

Selve monsteret Lindqvist bruker, vampyren, glir rett inn og utfordrer dette miljøet. Den er fremmed, for de fleste blir den også skremmende, men for Oskar blir det en vei ut, et håp. Vampyren er også et motiv som er fylt med betydning, og for tiden en av de ledende populærkulturelle figurene. Den er en kulturell rebell, en symbolsk leder som taler for alternative levemåter i en kultur som krever konformitet (Partridge, 2005, s. 208). I et religionsvitenskapelig perspektiv er det ikke vanskelig å finne en parallell til en slik beskrivelse, for Eva må kunne sies å være den første kulturelle rebell som utfordret det konforme, ved å trosse selveste Gud i paradiset. Men vampyren er ikke begrenset til en slik tolkning, den er et symbolsk ladet motiv man kan lese i lys av kjønn, identitet, den historiske Dracula, seksualitet og i denne romanens tilfelle også antiseksualitet. Eli er en gutt uten kjønnsorgan som tar et kvinnelig navn etter å ha blitt utsatt for overgrep over lengre tid. Ren for seksualitet kan hun knyttes til syndefallet, som en symbolsk Eva. I andre tilfeller kan hun leses som en slags overgangsfigur, demon, engel eller til og med Gud. For Oskars del er Eli en overgangsfigur, og frigjørende som en Beatrice fra Dantes verden, som fører Oskar gjennom en renselse og til slutt himmelen.

Karakterenes møte med det fantastiske er unike for hver av dem jeg har sett på, samtidig som de også gjennom referanser og roller knyttes til tidligere verk. Man kan se referanser til skrekklitteratur så vel som kanoniserte skjønnlitterære verk. I et skjønnlitterært perspektiv skriver Lindqvist seg inn i kulturtradisjonen ved å gå til de tre store fortellingene om Frankensteins monster, Dracula og dobbeltgjenger-motivet fra Jekyll/Hyde. Samtidig støtter han seg på kulturarv som Dante, Dostojevskij og Shakespeare. Enda viktigere for denne analysens del, støtter han seg på Bibelen, et av vestens viktigste litterære verk. Romanen skaper vellykket skrekk ved å bruke sjangerkonvensjoner vi forbinder med realismen for å skape illusjonen av en realistisk litterær framstilling, og dvele ved virkelighetsbruddet. Etter virkelighetsbruddet leker også Lindqvist med en populærkulturell horrorestetikk, hvor grusomhetene og detaljene i bestialitetene blir grundig skildret. Med disse virkemidlene blir romanen en hybridisert og polyfon skrekkefortelling hvor moraliseringen viker for utforskningen, og man bryter med gamle forestillinger så vel som nye. I skifte mellom religion og sekularisering, er romanen en fortelling som løfter fram gamle synder og viser at selv om vi forsøker å skjule historien, så kan vi ikke kvitte oss med den. Etter min mening

skaper romanens svake moralisering åpning for mange fortolkninger og mulighet til å lese romanen ut fra egen overbevisning.

I sum tror jeg at disse virkemidlene gjør at en obskur fortelling om oppveksten og livet i forstaden Blackeberg treffer tiden, og denne udefinerbare «tidsånden» med sine problemstillinger. Vil den nye tiden være uten mirakler, uforklarlige fenomener, og vil vitenskapen kunne gi oss det vi behøver som mennesker? Er vi på vei mot et kjønnsløst samfunn hvor vi alle er en «hen», ingenting, og Gud forblir like død som mannen? Samtidig bærer romanens karakterer andre problemstillinger og temaer, slik at betydningene blir mange og tolkningene flere. Det er hovedgrunnene til at *Låt den rätte komma in* er en vellykket roman, og noe av den fantastiske/vidunderlige litteraturens økende popularitet kommer nok fra at den er såpass egnet til å adressere tabubelagte tema. De er nye skapelsesberetninger og ledestjerner i en tid hvor slikt har blitt mindre vanlig. Teksten har flere historier om oppvekst og livet på skyggesiden, men får en skjult og kanskje utilsiktet funksjon som en gjenfortelling av historier som er vanskelig tilgjengelig, men fortsatt relevant i et nytt språk og skrekklitteraturens drakt. Romanen krever ikke kjennskap til de tidligere verkene eller religion for å ha verdi som skrekklitteratur, men slike forkunnskaper vil berike leseopplevelsen av *Låt den rätte komma in*. Først da kan den oppfattes som en lek med tanker, konsepter og fortellinger vi i vesten har med oss. Da utfordrer romanen og vampyrfiguren oss på forestillinger om kjønn, seksualitet og samfunn og kan skape refleksjoner hos leserne om den har det som mål eller ikke.

## 8. Kilder

Alighieri, Dante. 2000. *Den guddommelige komedie*. Oversatt med forord og etterord av

Magnus Ulleland. Gyldendal Norsk Forlag AS. Trondheim.

Bibelen, 2010. Holland. Det Norske Bibelselskap.

Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. Yale University Press. New Haven & London.

Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. «Monster Culture (seven theses)», i *Monster theory: reading culture*, University of Minnesota Press, s. 3-25

Dostojevskij, Fjodor. 2004. *Forbrytelse og straff*. Oversatt med etterord av Jan Brodal. Solum forlag, Oslo.

Eklöf, Algot. 1929. «När solens stråle i hyddan min», hentet 03.07.2014 fra:

<http://runeberg.org/sondag/0239.html> den 2.4.2014

Faris, Wendy B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville. Vanderbilt University Press.

Freud, Sigmund. 1998. *Det uhyggelige*. Overs. Hans Christian Fink. [Das unheimliche]. København. Rævens sorte bibliotek. Ss. 15-56

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. 1984. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London. Yale university press.

Gjelsvik, Anne. 2009. «"Getting away with murder"-noen tanker om forskjeller mellom film og litteratur.» *Bøygen* (4):8 s.

Granaas, Rakel Christina. 2002. «Barnet som krisebærer. Refleksjoner omkring *Is-slottet*. I: *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. NLU/Cappelen. Ss. 162-185.

Grönholm, Erik Markus. 2008. *Jag är ett monster - Skräckgenren och John Ajvide Lindqvists Låt den rätte komma in utifrån Friedrich Nietzsches teori om konflikten Apollon - Dionysos*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborg universitet

Haugen, Torgeir. 2011. "Uklar agenda". I *Edda*, nr. 1/2011.

Helland og Pettersen Wærp, Frode og Lisbeth. 2005. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget. Oslo.

Höglund, Anna. 1999. «Den impotente vampyren? Vampyrer och sexualitet i den samtida vampyrromanen». (4), hentet 03.07.2014 fra: <http://lnu.se/institutioner/institutionen-for-sprak-och-litteratur/publikationer/humanetten>.

IMDb, 2013. «Killer Clown Horror Films». Hentet 14.03.2013 fra: <http://www.imdb.com/list/N26rsZgWAow/>

Kilgour, Maggie. 1995. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge.

King, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. Everest House.

Lindqvist, John Ajvide. 2004. *Låt den rätte komma in*. Stockholm: Ordfront.

———. 2011. *Låt de gamla drömmarna dö*. Stockholm: Ordfront.

Louis Stevenson, Robert. 1886. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Hentet 03.07.2014 fra: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/42/pg42.html>. Project Gutenberg.

Moretti, Franco. 1982. «The Dialectic of Fear», *New Left Review* 136. Verso. London. S. 67-85.

Newitz, Annalee. 2006. *Pretend We're Dead – Capitalist Monsters on American Pop Culture*. Duke University press.

Omdal, Gerd Karin. 2010. *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Fagbokforlaget.

Partridge, Christopher. 2004. *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. Vol. 1. London, New York: T & T Clark International.

———. 2005. *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. Vol. 2. London, New York: T & T Clark International.

Shelley, Mary W. 1818. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Hentet 03.07.2014 fra: <http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>. Project Gutenberg.

SNL. 2012. «Blodsbrorskap». (2012, 22. oktober). I Store norske leksikon. Hentet 31.05.2014 fra <http://snl.no/blodsbrorskap>.

Stoker, Bram. 1897. *Dracula*. Hentet 03.07.2014 fra: <http://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>. Project Gutenberg.

Todorov, Tzvetan. 1989. *Den fantastiske litteratur-en indføring*. Århus: forlaget KLIM.

## 9. Sammendrag

Denne masteroppgaven i nordisk litteratur er en litterær analyse av *Låt den rätte komma in* fra 2004, som er den svenske forfatteren John Ajvide Lindqvists debutroman. Romanen har blitt betegnet som en sosialrealistisk vampyr-fantasy/thriller, og forfatteren spiller på en populærkulturell horror- og skrekkestetikk vi gjenkjenner fra «B-filmer», samtidig som den refererer til historisk feirede og kanoniserte «høykulturelle» verker av Shakespeare, Dostojevskij og Dante. Ettersom romanen har overnaturlige elementer har jeg valgt å ta utgangspunkt i den vidt favnende termen «fantastisk litteratur». Jeg har valgt å vike fra den opprinnelige definisjonen til den fantastiske litteraturen som ble lansert av Tzvetan Todorov, og bruker et religionsvitenskapelig perspektiv sammen med teori om monster, uhygge og skrekk i litteratur for å belyse romanen.

Fantastisk litteratur kan ved å fortrylle og mystifisere det velkjente gi et nytt syn på det konforme og fastgrodde, for romankarakterer så vel som lesere. Med utgangspunkt i vampyrmotivet, stedet, karakterene og deres møter med det overnaturlige, vil jeg forsøke å vise hvordan *Låt den rätte komma in* utforsker våre forestillinger og rådende verdensbilde. Lindqvist tematiserer i denne romanen flere moderne tabu og vanskelige tema som pedofili, ondskap, straff, kjønn, seksualitet og avhengighet. Ut fra mitt religionsvitenskapelige perspektiv leser jeg den likevel først og fremst som en kritikk av romantiseringen av det moderne samfunnet som fortsatt har en skyggeside, men virker likegyldig og usynliggjør den.

I denne oppgaven vil jeg derfor forsøke å vise hvordan Lindqvist løfter denne romanen fra den tradisjonelle moraliserende funksjonen til horror- og skrekklitteraturen, til en tankevekkende sosialkritikk rettet mot det moderne samfunnet. Jeg vil argumentere for at *Låt den rätte komma in* kan leses som et vrengebilde av den bibelske skapelsesberetningen om Adam og Eva i paradiset. Selv om stedet i denne romanens tilfelle er Bläckeberg i Sverige, virker det for at tematikken bryter ut over landegrensen ved å rette kritikken ikke bare mot det svenske sosialdemokratiet, men også den rasjonaliserende og kunnskapsbaserte moderne verden.