UPPSALA
UNIVERSITET

Dystopiska hot och hoppfulla framtider

En ekokritisk studie av fyra svenska ungdomsdystopier utgivna mellan år 2011 och år 2020

Gunilla Axelsson

Ämne: Litteraturvetenskap
Nivå: Master
Poäng: 45 hp

Ventilerad: VT 2021
Handledare: Per Israelsson
Examinator: Anna Williams

Litteraturvetenskapliga institutionen
Uppsatser inom litteraturvetenskap

Innehållsförteckning

1. Inledning *4*
1.1. Syfte och frågeställningar *5*
1.2. Metod och material *6*
1.2.1. Urvalsmetod *6*
1.2.2. Analysmetod *7*
1.2.3. Material *7*
1.3. Disposition *8*
1.4. Tidigare forskning *9*
1.4.1. Utopins och dystopins historiska utveckling *9*
1.4.2. Definitioner och indelningar av dystopibegreppet *11*
1.4.2.1. Den kritiska dystopin *12*
1.4.3. Ungdomslitteratur – litteratur för unga *13*
1.4.3. Internationella trender: ungdomsdystopins historiska utveckling internationellt *15*
1.4.4. Nationella trender: ungdomsdystopins historiska utveckling i Sverige *17*
1.4.4.1. Tidigare forskning om De hemlösas stad och Ättlingarna *19*
1.5. Teori *20*
1.5.1. Ekokritiska perspektiv *21*
1.5.1.1. Hyperobjekt *23*
1.5.2. Posthumanism – cyborger och levande materia *24*
1.5.3. Medieekologi och intermedialitet *26*
2. Analys *28*
2.1. Slutet – Samhället i undergången *29*
2.1.1. Fotboll, kometförnekare och religion – kaoset under de sista veckorna *29*
2.1.2. Intermediala röster – bloggar, mejl och sms *31*
2.1.3. Cancer och undergångar – i väntan på döden *34*
2.1.4. Foxworth som hyperobjekt *34*
2.1.5. Och sen då… efter kometen? *36*
2.1.6. Slutet som kritisk dystopi *37*
2.2. De hemlösas stad – Den stora översvämningen och det övervakade samhället *38*
2.2.1. Jyväskylä – staden bakom murarna *39*
2.2.2. Familjen – dess betydelse och olika konstruktioner *41*
2.2.3. Kemikalier och hormoner – den kinesiske pojken Han *43*
2.2.4. Intermediala röster – mejlkommunikation med föräldrarna *44*
2.2.5. Djurens röster – bland råttor och fiskar *45*

2.2.6. Global uppvärmning som hyperobjekt *47*
2.2.7. Den kritiska (eko)dystopin *48*
2.3. Feberkvartetten – Pandemi, död och utopiskt samhällsbyggande *50*
2.3.1. Under katastrofen – febern som dödar *52*
2.3.2. Medieekologi – medier som lagring och signal, kommunikation över rum och tid *54*
2.3.3. Samhället efter katastrofen – överlevnad och nya familjekonstellationer *57*
2.3.4. Det nya samhället – en utopi i Umeå? *59*
2.3.5. Febern som hyperobjekt *61*
2.3.6. Den kritiska dystopin och dödliga pandemier *62*
2.4. Ättlingarna – Klimatkatastrofernas tid, minoritetsgrupper och krig *64*
2.4.1. Vattenbrist, klimatförändringar och negativ fred *65*
2.4.2. Medieekologi – teknologiska lösningar och datorspel *67*
2.4.3. Att vara olus – det mänskliga och det (o)mänskliga perspektiven i samspel *70*
2.4.4. Samer, gästisar och minoritetsgrupper – förtryck och motstånd *74*
2.4.5. Minnen, myter och legender – inslag av fantastik *75*
2.4.6. Universum och hyperobjektet *78*
2.4.7. Den kritiska dystopin och icke-mänsklig agens *79*
3. Sammanfattande diskussion *81*
Litteraturförteckning *85*

1. Inledning

En stark samtida trend inom barn- och ungdomslitteratur är dystopiska berättelser – skildringar av dysfunktionella samhällen där katastrofer inträffat och omförhandlat strukturer och relationer. Inom genren figurerar skildringar av globala naturkatastrofer, världskrig, meteoritnedslag, miljöförstöring och pandemiska sjukdomar. Ungdomsdystopierna skildrar protagonister som tvingas förhålla sig till sönderslagna samhällen, samtidigt som de brottas med vuxenblivande och vänskapsrelationer. Under mitten av 2010-talet nådde dystopiutgivningen sin höjdpunkt – med ett trettiotal utgivna dystopiska tiltar år 2015. Det var förvisso lika många som året innan men med skillnaden att de svenskspråkiga originaltitlarna ökade markant.[1] Det finns många frågor att ställa om dystopins etablering och utveckling inom den svenska barn- och ungdomslitteraturen. Litteraturforskaren Maria Nilson menar att en förklaring till genrens popularitet kan vara att dystopier tillåter läsaren att bearbeta rädsla och oro för framtiden samtidigt som hopp förmedlas. Framtiden är något som går att påverka och styra.[2] I en samtid med en pågående klimatdebatt, där många unga människor fattar aktiva beslut för att minska utsläpp av växthusgaser samt kräver ett utlyst nödläge för planeten kan det dystopiska narrativet förstås som en plats för att hantera framtidsoro och bearbeta olika skräckscenarion – om det värsta skulle hända.

I min uppsats behandlas fyra litterära ungdomsdystopier av olika karaktär utgivna under 2010-talet. Jag undersöker bland annat hur relationer skildras i förhållande till katastrofen. Miljötematiken har en central funktion i flera av skildringarna och en kritik mot mänsklig inverkan på planeten går att urskilja. Den globala uppvärmningen med konsekvenser av en ändrad medeltemperatur och en höjning av vattennivåer förekommer i narrativen. Naturvetenskapliga rapporter och prognoser fiktionaliseras i dystopierna. Olika typer av medier tematiseras i relation till övervakning – i olika grad och på flera vis – i ungdomsdystopierna vilket ger texterna en heteromedial funktion som studeras i uppsatsen. Bloggtexter, mejl och förmänskligade djurröster samt framtidsteknologiska emotionella intelligenser kan nämnas här.

I början av år 2020 förändrades kontexten runt mitt uppsatsämne, det som var fiktion – epidemi och död, tomma hyllor i livsmedelsbutiken, ekonomiska svårigheter och stänga landsgränser – blev verklighet. Ett virus med spridandet sjukdomen covid-19 drabbade världen och land efter land tvingades till exceptionella åtgärder för att minska spridningstakten.

[1]”Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation. Årgång 2015: 15 mars – 21 april 2016”, Svenska barnboksinstitutet, Stockholm: Svenska Barnboksinstitutet (Sbi) 2016, s. 8.
[2] Maria Nilson, *Teen Noir. Om mörkret i modern ungdomslitteratur*, Lund: BTJ Förlag 2013, s. 32–33.

Skolor stängde. Tillfälliga utegångsförbud begränsade miljontals människors möjligheter att lämna hemmet. Social distansering blev ett vardagligt begrepp. I min lokala livsmedelsbutik saknades basvaror som toalettpapper, tvål och konserver under några veckor. Vardagen kom att närma sig narrativet i ungdomsdystopierna. I denna förändrade kontext blev uppsatsarbetet något annat än vad det initialt var; perspektivet på dystopin som enbart underhållningslitteratur och ett sätt att behandla samtidens globala miljö- och politiska frågeställningar, på avstånd från verkligheten, breddades till att ge perspektiv på samtida händelser i det nutida samhället.

1.1. Syfte och frågeställningar

I en värld där global uppvärmning är ett akut hot mot planeten debatteras klimatproblem dagligen i olika mediala sammanhang världen över. Många unga människor engagerar sig och tar ställning för en klimatomställning med ett mer hållbart levande som målsättning. Under 2010-talet sker en markant ökning av dystopisk ungdomslitteratur med en framträdande miljötematik. Många litterära skildringar återspeglar sin samtids samhällsdebatt och bidrar med att skapa medvetenhet om och ge perspektiv på olika typer av aktuella frågor. Detta gör det relevant att studera den samtida ungdomsdystopiska genren för att undersöka vilka kritiska frågor och vilka typer av miljörelaterad tematik som aktualiseras i ungdomslitteraturen. Men också vilka bilder av framtidshopp som gestaltas i verken. Ännu viktigare blir det i ett perspektiv där ungdomar idag, sannolikt kommer att behöva ta ställning, i flera olika frågor relaterande klimathotet mot planeten.

Syftet med uppsatsen är att föra en diskussion om den ungdomsdystopiska genrens samhällskritiska funktion. För detta använder jag ett ekokritiskt perspektiv. I studien undersöks fyra svenska ungdomsdystopier utgivna under perioden 2011–2020.

De huvudsakliga frågeställningarna som står i centrum för undersökningen är följande:

- Hur skildras och förändras relationerna i samhället i och med katastrofen? Hur såg samhället ut innan respektive efter det dystopiska hotet?
- Vad kan en ekokritisk förståelse för agens och ansvar tillföra i en diskurs om ungdomsdystopins samhällskritiska funktion?
- Hur skildras medieekologiska relationer – dels i det dystopiska samhället, dels på textuell nivå utifrån texternas heteromedialitet?

För att besvara frågeställningarna används följande bifrågor i angripandet av det material uppsatsen undersöker: Vilka typer av dystopiska hot är förekommande? Tillskrivs människan agens för det dystopiska hotet eller ligger undergången bortanför det mänskliga ansvaret? Hur tematiseras olika medier i relation till dystopiska katastrofer? Vilka berättarperspektiv och vilka typer av fokalisering är förekommande? Hur skildras framtidsmöjligheter i dystopierna?

1.2. Metod och material

I följande avsnitt presenterar jag uppsatsens urvalsmetod och analysmetod samt diskuterar materialet. Jag kommer i denna studie enbart använda mig av verk som utgivits på svenska som originalspråk – detta för att avgränsa den mängd dystopiska ungdomsböcker i form av översättningar framför allt från det anglosaxiska språkområdet som finns att tillgå.

1.2.1. Urvalsmetod

Uppsatsens metodologiska tillvägagångssätt för att finna adekvat material utgick från ett kvantitativt angreppssätt med databassökningar. Aktuella och intressanta verk för uppsatsens undersökningsmaterial är dystopiska barn- och ungdomsböcker utgivna mellan år 2011 och år 2020. I urvalsprocessens initiala skeende genomfördes en sökning på titlar klassificerade som *dystopier* i Elsa (Svenska Barnboksinstitutets sökkatalog).[3] Titlar som utgivits på annat originalspråk än svenska valdes bort. Begränsningen gjordes inte enbart för att minska urvalet, utan också för att se vad den svenska ungdomslitteraturen gör med en internationellt, företrädesvis anglosaxisk genre. Kvarvarande titlar blev 65 inklusive ett mindre antal bilderböcker, seriealbum och grafiska romaner. Merparten av sökresultatet var ungdomsböcker.[4] Värt att nämna i sammanhanget är att under perioden 2000–2010 utgavs 13

[3] Sökningen gjordes 2020-02-25, sökord ”dystopier” i ELSA (Svenska barnboksinstitutet), eftersom sökningen genomfördes i februari år 2020 innefattades ej resultatet från år 2020. En kompletterande sökning gjordes 2021-03-04, sökord ”dystopier” i LIBRIS (Svenska barnboksinstitutet), vilket visade på 14 utgivna titlar år 2020. Dessa har medräknats i resultatet för perioden 2011–2020.

[4] Enligt Kungliga biblioteket anges huvudkategorierna för skönlitteratur vanligtvis utifrån vilken ålder boken anses passa. **Bilderbok** syftar på ett verk som kombinerar text och bild, med minst en bild på varje uppslag, och där bilderna utgör hälften eller mer av böckerna. Böcker för barn mellan noll och sex år. **Kapitelbok** är böcker för barn upp till nio år, ofta med kapitelindelning. **Mellanåldersbok** är böcker för barn mellan nio och tolv år. **Ungdomsbok** är böcker från tretton år. ”Barn- och ungdomslitteratur”, *Kungliga biblioteket*, www.kb.se/katalogisering/Svenska-amnesord/genrer-form/Barn--och-ungdomslitteratur/, 2020-06-15. Här vill jag påtala att den här indelningen inte säger något om vem som faktiskt läser böckerna samt att det finns verk som inte helt enkelt inte låter sig klassificeras utifrån åldersuppdelningen. De förekommande verken i denna studie är samtliga klassificerade som ungdomsböcker.

titlar och under perioden 1990–1999 endast en titel.[5] Sannolikt finns det ytterligare titlar aktuella för denna uppsats syfte som inte figurerar i sökresultatet, titlar som av olika skäl inte synts i sökkatalogen eller som av andra orsaker missats.[6] Av de 65 titlarna valdes fyra verk ut som jag bedömde representativa för genren. Min avsikt i denna uppsats inte är att täcka in samtliga titlar utan att göra en närläsning av ett fåtal utvalda verk, representativa för genren. Avsikten med en kvalitativ studie är att erhålla en djupare förståelse för de frågeställningar uppsatsen ämnar undersöka, genom att ha möjlighet att vara nära texten i de undersökta verken.

1.2.2. Analysmetod

Analysen har en posthumanistisk, ekokritisk och medieekologisk förankring. Jag använder ekokritiska och dystopiteoretiska begrepp och definitioner i analysen. Jag kommer också, i viss utsträckning, förhålla mig till barn- och ungdomslitteraturforskningen samt använda narratologiska begrepp för att tydliggöra berättartekniska aspekter i verken. I min analys använder jag en intermedial metod för att analysera textens mediala hybriditet. En intermedial markör i texten signalerar ett hybridtillstånd, som egentligen alltid utmärker texten, där medier möts och ett medium blir ett annat mediums innehåll. Filosofen och litteraturteoretikern Timothy Morton menar att detta utmärker ”ekomimesis” – när texten blir till en miljö och en omgivning som inte bara förmedlar ett budskap utan som formar förutsättningarna för denna förmedling.[7] Det medieekologiska perspektivet inskärper att en posthumanistisk ekokritik (och omkastning av form-bakgrund) är tillämpbar på medier. Intermedialitet kan då användas för att i texten synliggöra när denna omkastning tematiseras och utförs.

1.2.3. Material

I uppsatsen analyseras fyra olika ungdomsdystopier, varav två består av tre respektive fyra volymer. *De Hemlösas stad* (2011) av Annika Luther; Sofia Nordins *Feberkvartetten*: *En sekund i taget* (2013), *Spring så fort du kan* (2014), *Som om jag vore fantastisk* (2015) och *Om du såg mig nu* (2017); *Ättlingarna*: *Hotet* (2018), *Kampen* (2018) och *Flykten* (2020) av Mats Söderlund samt Mats Strandbergs *Slutet* (2019). Dessa dystopiska verk är både representativa

[5] Att det är en markant ökning av dystopiska verk visar på genrens popularitet men det säger även något om hur verk klassificerats över tid – dystopigenren ligger exempelvis nära science fiction-genren. Det verk som utgavs perioden 1990–1999 är *Efter Oz* (1990) av Örjan Persson.

[6] Vad som definieras som en dystopi har också varierat över tid och inom olika typer av medium, exempelvis skiljer det sig mellan bilderboken och ungdomsroman (och än mer i relation till film, spel, musik och andra medietyper).

[7] Se Timothy Morton, *Ecology without nature. Rethinking environmental aesthetics*, Cambridge & London: Harvard university press 2007, s. 32–33.

för sin genre samtidigt som de utmärker sig från varandra. Urvalet av romaner täcker in den aktuella tidsperioden (2011–2020) väl och gestaltar olika typer av dystopiska hot som är återkommande i den samtida barn- och ungdomslitteraturen.[8] De fyra verken skiljer sig från varandra ur ett berättartekniskt perspektiv samt att protagonisterna befinner sig i olika situationer och ställs inför skilda utmaningar.

I *De hemlösas stad* drabbas världen av en stor översvämning och de flesta länder blir obeboeliga vilket leder till att totalitära samhällen skapas. I *Feberkvartetten* dör alla vuxna av en pandemisk feber och ett fåtal överlevande ungdomar tvingas förhålla sig till ett nytt samhälle. *Slutet* skildrar de sista veckorna på jorden, i väntan på att planeten ska utplånas av en komet. *Ättlingarna* ifrågasätter det antropocentriska perspektivet genom att sätta andra varelser än människor som protagonister och skildrar ett stundade världskrig – där bristen på rent dricksvatten är en global katastrof.

1.3. Disposition

Uppsatsen fortsatta disposition består av en forskningsöversikt där jag redogör för några centrala delar av utopins och dystopins historiska utveckling samt ger en inblick i ungdomsdystopins utbredning under 2000-talet ur ett internationellt- respektive ett nationellt perspektiv. Vidare följer det teoretiska ramverk som uppsatsen vilar på. Där behandlas ekokritiska, posthumanistiska och medieekologiska perspektiven separat. Teoretiker jag främst inspireras av är Timothy Morton och Jane Bennett.

Analysen består av fyra avdelningar där varje verk diskuteras separat. Först behandlas *Slutet* av Mats Strandberg, därefter Annika Luthers *De Hemlösas stad*, sedan *Feberkvartetten* av Sofia Nordin och avslutningsvis Mats Söderlunds *Ättlingarna*. Varje avdelning inleds med en kortfattad redogörelse för det dystopiska verk som behandlas. Analysen är tematiskt strukturerad gällande kapitelindelning. I analysen diskuteras skildringen av samhället i relation till katastrofen. Jag använder mig av narratologiska begrepp, dystopiteoretiska termer samt angriper materialet ur ett posthumanistiskt och ett ekokritiskt perspektiv. En återkommande diskussion är huruvida ungdomsdystopierna går att förstås som (eko)kritiska dystopier. Centrala utgångar är miljötematik, relationer, medieekologiska tematiseringar och protagonisternas möjligheter att skapa framtidsmöjligheter.

[8] Med avseende på dystopiskt motiv som miljökatastrofer, meteoritnedslag, pandemiska sjukdomar, totalitära regimer och krig.

Uppsatsens sista del består av en sammanfattande diskussion där jag diskuterar samtliga verk i relation till en posthumanistisk ekokritisk medieekologi.

1.4. Tidigare forskning

I följande kapitel behandlas dystopibegreppets historik samt ungdomsdystopins utveckling internationellt respektive nationellt. Vissa delar angränsar och anknyter till uppsatsens teoretiska ingångar – dessa överlappningar är i detta avseende ofrånkomliga när dystopins, som litterär genre, historik behandlas samtidigt som uppsatsen har för avsikt att undersöka dystopiska drag i ungdomsromaner.

1.4.1. Utopins och dystopins historiska utveckling

Dystopin uppstod som litterär genre under 1900-talet och har sitt släktskap samt sitt ursprung i den utopiska traditionen. Det finns en omfattande historik kring genretraditionens utveckling som jag enbart i korthet ämnar redogöra för.

Sarah Ljungkvist har i sin avhandling studerat den svenska utopins och dystopins utveckling samt redogjort för genretraditionens historik.[9] Termen ”utopi” härstammar från Thomas Mores roman *Utopia* (1516).[10] More skildrar i *Utopia* en idealstat, avlägset belägen på en ö, där social rättvisa mellan invånarna är det högsta målet. Namnet utopi kom att anspela på ingenstans vilket fick en viktig politisk markering. Namnet betonade att idealstaten endast fanns i föreställningsvärlden, vilket bidrog till utopins möjlighet att kritisera det egna samhället. Enligt begreppsbestämningen är utopin en idealstat eller ett samhällsideal, som inte går att förverkliga. Mores berättargrepp i *Utopia*, med ett låta en besökare vara länken mellan idealsamhället och den verkliga världen, resulterade i ett framgångsrikt litterärt koncept som fick många efterföljare. Genom att låta protagonisten vara hemmastadd i den egna världen såväl i det samhälle som hon anländer till, skildras en karaktär som genom sina erfarenheter av idealstaten får möjligheter att kritisera den egna verkligheten.[11]

[9] Den litterära utopins ursprung har sysselsatt många utopiforskare. Ett alternativt sätt att härleda utopins ursprung är att hänvisa till antikens paradisberättelser om Gudaåldern och Eden. Sara Lungqvist visar, i sin avhandling, att en distinktion mellan myt och utopi inte behöver innebära att mytens frånkänns sin betydelse som influens för utopin – utan tvärtom – utopin har övertagit element från myten till exempel föreställningen av idealvärlden men att till skillnad från mytens paradisvärld tecknad i vaga konturer med människan i harmoni med omgivningen. I den litterära utopin skildras idealvärlden som en extrem strukturerad värld med flera av sina kritiska element hämtade från satiren (Sarah Ljungquist, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1743–1940*, Hedemora: Gidlunds förlag 2001, s. 29–30).

[10] *Utopi* - en bildning till grekiska ou ’icke’ och to′pos ’plats’.

[11] Ljungquist s. 32–36.

Under början av 1700-talet följde en rad skrifter med utopiska perspektiv inspirerade av upplysningens framtidstro. Under det tidiga 1800-talet skildrades ett klasslöst samhälle i utopierna med idéer om hur samhället skulle delas in i självstyrande kooperationer. Utopier som uppkom under slutet av 1800-talet hade en stark tilltro till modern teknik som en bärande metod att avveckla klassamhället. Tekniken blev också föremål för en ny typ av utopisk litteratur – science fiction – med författare som H.G. Wells, Jules Verne och E.M. Forster.[12]

Under 1900-talet utvecklas en pessimistisk form av utopiska skildringar vilket leder till dystopins framväxt. Ljungkvist visar att 1900-talets utopiska genre domineras av dystopiska verk, vilket är särskilt framträdande tidsperioden från 1920-talet till 1960-talet samt under seklets två sisa decennier. Under de här perioderna går det, enligt Ljungkvist, att peka på två huvudteman kring vilka de litterära dystopierna kretsar. Den ena är den totalitära kollektivistiska världen där individen inte längre har något existensberättigande medan den andra är världen ställd inför olika former av ekologiska katastrofer. Det första temat är vanligare i dystopier utgivna fram till 1940-talet medan olika skildringar av miljökatastrofer förekommer i litteratur utgiven från 1950-talet och framåt, vilket kan ses som en spegling av 1900-talets historia.[13]

I sin avhandling betonar Ljungqvist en skillnad, intressant för den här uppsatsen, mellan de svenska och de översatta dystopierna: ”Trots en relativ stor påverkan från den utländska litterära utopi- och dystopitraditionen är dock flera av de enskilda svenska litterära utopierna ganska originella”.[14] Ur ett historiskt perspektiv går det att se en distinktion mellan svenska originalverk och översatta dystopier, utifrån resultaten i Ljungqvists studie, vilket även kan anses vara utmärkande för de samtida ungdomsdystopierna.[15]

Michael Godhe diskuterar några linjer i feministisk utopi- och science fiction-forskning från slutet av 1970-talet till 1990-talet samt visar hur man försökt skriva fram en kvinnlig utopitradition med rötter i 1600-talet.[16] En kvinnlig engelsk utopitradition börjar, enligt Godhe, med romanen *The Description of a New World, called the Blazing-Worl* (1668) av Margaret Cavendish. Romanen utmanar konventionella kvinnoideal. Protagonisten reser till en stat belägen vid Nordpolen. Hon gifter sig med statens härskare och kan genomföra olika

[12] För en mer utförlig redogörelse över utopins och dystopins historik se ex. Moylan. 2000 eller Ljungkvist, 2001.
[13] Ljungquist 2001, s. 62–65.
[14] Ljungquist 2001, s. 289.
[15] Se ”1.4.4. Nationella trender: barn- och ungdomsdystopins historiska utvecklig i Sverige”.
[16] Michael Godhe, ”’Literature of estrangement’: Några linjer i feministiskt utopi- och sf-forskning”, *Möjliga världar. Tekniken, vetenskapen och science fiction*, Michael Godhe & Jonas Rmsten (red.), Stockholm: Carlsson Bokförlag 2010, s. 159–160.

reformer där kvinnor ges stort samhälleligt inflyttande. Under senare delen av 1600-talert återfinns några utopiska kvinnliga författare inom den franska salongskulturen. Ett gemensamt drag är att dessa utopiska författare inte enbart ville reformera samhället utan även passionen, med stark kritik mot resonemangsäktenskapet.[17] Under 1800-talet radikaliserar utopisternas budskap, klasskillnader tydliggörs med den växande arbetarrörelsen som växer fram i och med industrialismen och kapitalismen. Under 1900-talet framträder och växer de dystopiska skildringarna medan utopins popularitet minskar. Samtidigt lever utopin kvar hos vissa kvinnliga författare och tänkare med berättelser som gradvis utvecklas till utopier: skildringar av samhällen utan män, med olika samhälleliga lösningar av barnuppfostran samt teknologiska och medicinska innovationer kring reproduktion. Under senare delen av förra århundrandet återkommer vissa genrespecifika drag i utopierna, ekologiska frågor betonas (något som accentueras än mer i 2000-talets skildringar), befriandet från vetenskap och teknik i syfte att komma närmare naturen, minskande populationer samt ett tillbakavisande av religioner men ett ökat intresse för andlig verksamhet.[18]

En del av den tidiga 2000-talets forskning har ägnats åt att sammanfatta den feministiska strömningen inom utopilitterturen. Forskningen visar att de dystopiska dragen har tagit överhanden och att utopin blivit mer ambivalent än tidigare. Den postkoloniala analysen får större plats. Att det västeuropeiska perspektivet är framträdande i utopiska och i dystopiska skildringar är av vikt att ha i åtanke, vilket Godhe påtalar.[19]

1.4.2. Definitioner och indelningar av dystopibegreppet

Dystopin och dess undergrenar har definierats och delats in i olika kategorier av litteraturteoretiker som Darko Suvin och Lyman Tower Sargent under senare delen av 1900-talet samt Rafaella Baccolini och Tom Moylan under början av 2000-talet. I introduktionen till *Dark hosrizons. Science fiction and the dystopian imagination* diskuterar Baccolini och Moylan skillnaderna mellan utopiska och dystopiska verk. En viktig retorisk och berättarteknisk skillnad mellan ett utopiskt och ett dystopiskt narrativ är att i utopin reser protagonisten till en värld som uppfattas som bättre än det egna samhället, och kan således jämföra de båda världarna mot varandra, medan dystopin börjar i en skrämmande eller på annat sätt dysfunktionell värld,

[17] Godhe 2010, s. 162–163.
[18] Godhe 2010, s. 167–172.
[19] Godhe 2010, s. 174.

ofta utan anknytning till något annat samhälle. Protagonisten börjar ifrågasätta det dystopiska samhället och dess premisser.[20]

I en redogörelse för dystopibegreppet behandlar Moylan delar av den forskning som finns om utopier och dystopier. Han för en diskussion om utopin ur en historisk kontext där den kan förstås som en ”förgenre” till dystopin, vidare diskuterar han problematiken med definitioner kring indelningen av underkategorier samt visar hur olika teoretiker behandlat definitionerna. Moylan kommer således in på en klassificering av dystopi, utopi, eutopia och antiutopi och menar att kategorierna förhandlar med olika grader av optimism och pessimism – vilket tar sig uttryck i graden av samhällskritik och ironi.[21] Dystopin kan definieras som ”a non-existent society described in considerable detail and normality located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived.”. [22] En skildring av ett framtida samhälle som är betydligt värre än läsarens samtida samhälle. Jag kommer att förhålla mig till den dystopidefinition som Moylan gör i min uppsats.

1.4.2.1. Den kritiska dystopin

Dystopiska verk kan delas in på flera olika sätt varav uppdelningen mellan den klassiska och den kritiska dystopin är relevant för den här uppsatsen syfte. Den klassiska dystopin skildrar ett totalitärt samhälle samt undersöker vilka reaktioner som det ger upphov till, exempelvis *1984* (1949) av George Orwell och Karin Boyes *Kallocain* (1940). Ett kännetecknande drag för de klassiska dystopierna är det övervakade samhället samt skildringen av en situation där protagonisterna har små möjligheter att förändra sitt tillstånd till det bättre.[23]

Under mitten av 1980-talet sker en vändning inom den dystopiska anglosaxiska litteraturen med ett ökat skildrande av identitets- och könsroller i det postindustriella samhället.[24] I litteraturvetenskapliga studier av feministiskt science fiction uppmärksammas dessa ”nya” strukturer och motiv. Dessa identitetspolitiska dystopier särskiljer sig något från sina föregångare genom att innehålla både utopiska och dystopiska drag, vilket resulterade i att

[20] Raffaela Baccolini & Tom Moylan, ”Introduction. Dystopia and histories”, i *Dark hosrizons. Science fiction and the dystopian imagination*, Raffaela Baccolini Tom Moylan (red.), New York & London: Routledg, 2003, s. 5.
[21] Tom Moylan, *Scraps of the untainted sky. Science fiction, utopia, dystopia*, New York & London: Routledge 2000 s. 70–75.
[22] Moylan 2000, s.74.
[23] Se ex. Moylan 2000.
[24] Exempelvis författare som Maragret Attwood.

dessa verk blev problematiska, utifrån den tidigare uppdelningen av dystopier och utopier. Lyman Tower Sargent hittade en lösning på definitionssvårigheterna och benämnde dessa hybridverk som ”kritiska dystopier”.[25] I Moylans och Baccolinis vidareutveckling av begreppet menar de att:

> [T]he new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting clousure: the ambiguos, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work.[26]

I den kritiska dystopin finns med andra ord en känsla både hos protagonister och läsare av hopp – att det hotfulla och det förtryckande krafterna går att påverka och att förändra.

Hoppet är även ett centralt motiv i ungdomsdystopierna, både hos protagonisterna och för läsarna, vilket jag kommer diskutera i min analys. Även litteraturforskaren Tony Burns visar att en betydelsefull skillnad mellan den kritiska och den klassiska dystopin är förhållandet till pessimism. Burns menar att pessimism samt hopp alternativt avsaknad av hopp är inslag i klassiska och i kritiska dystopier. Skillnaden mellan dem, enligt Burns, är att de klassiska dystopierna tenderar att vara mer pessimistiska, med avsaknaden av hopp om att de dystopiska strukturerna kan motarbetas, medan den kritiska dystopin inger hopp i högre utsträckning och har en öppen utgång.[27] Det som utmärker den kritiska dystopin är den öppna utgången och möjligheten att förändra.

1.4.3. Ungdomslitteratur – litteratur för unga

Begreppet ”ungdom” som övergången mellan barndom och vuxenliv uppstod under industrialiseringen. Ur ett samhällsperspektiv kännetecknas tiden av marginalisering med omyndighet och maktlöshet, teman som återspeglas i litteraturen. Samhällskritik har sedan länge utmärkt ungdomslitteraturen ofta mot vuxenvärldens ageranden. I ungdomslitteraturen skildras ett gränstillstånd som uppstår mellan barndom och vuxenliv.[28]

Litteraturforskaren Lydia Wistisen behandlar urbana erfarenheter i ungdomslitteraturen och menar att ungdomslitteratur, ur ett historiskt perspektiv, särskilt författats för unga och använts för underhållning och till upplysning. Wistisen menar att dessa

[25] Moylan 2000, s. 187–188.
[26] Baccolini & Moylan 2003, s.7.
[27] Tony Burns, “Orwell’s Nineteen Eighty-Four and the Concept of Critical Dystopia” i *Critical Insights: Nineteen Eighty Four*, Tom Horan (red.), Salem Press 2016, s. 42–45.
[28] Lena Kåreland, *Barnboken i samhället*, Lund: Studentlitteratur 2013, s. 62–64.

bestämningar ringar in två viktiga aspekter av ungdomslitteraturbegreppet som fortfarande kan anses vara giltiga. Ungdomslitteraturens syfte är kluvet, den vill underhålla men också utbilda och fostra. Definitionen för ungdomslitteratur grundas i den intention som ligger bakom verkets tillkomst eller det som tillskrivits dess funktion. ”Vad gäller ungdomslitteraturens dubbla avsikter är det tydligt att den alltid har befunnit sig i dialog med å ena sidan ungdomars egna kulturer, å den andra med samhällets föreställningar kring vad unga ska ägna sig åt”.[29]

I en redogörelse över ungdomsbokens utveckling över tid säger barnboksforskaren Lena Kåreland att ”[d]en samhälls- och probleminriktade ungdomsromanen slog igenom under 1970-talets första hälft något som kan sättas i samband med tidens allmänna radikalisering och politisering”.[30] Dessa tidiga ungdomsböcker har ofta ett samhällsrealistiskt anslag av reportagekaraktär. De efterföljande årtiondena kom att bli fantastikens förnyelse med en växande fantasygenre.[31] Ungdomsböcker från de senaste decennierna uppvisar en mångtydlighet och komplexitet i handlingen och det går att urskilja en strak koncentration på språkets möjligheter. Traditionella episka mönster har blivit mindre förekommande i ungdomsboken – medan ett polyfont berättande vuxit fram med ständiga scenväxlingar, visuellt berättande med snabba klipp och perspektivbyten.[32] Kåreland påtalar att det finns mycket som tyder på att den tidigare ”gränsdragningen mellan barn- och vuxenlitteratur mjukats upp”. Hon betonar att ”[d]en moderna ungdomsboken har t.ex. alltmer närmat sig vuxenlitteraturen” och att ”[i] engelskspråkiga länder talar man om böcker för ’young adults’”.[33] I Sverige är böcker för ”unga vuxna” en använd genrebeteckning i kategoriseringen av litteratur – framför allt inom bokbranschen. Detta är framträdande inom dystopigenren där en del av verken betraktas som en form av allålderslitteratur.

Benämningen ”det kompetenta barnet” har använts inom social och pedagogisk debatt under lång tid men även inom litteraturforskningen. Begreppet syftar till att barn själva är sociala aktörer och agerar som subjekt samt själva kan utöva påverkan. I ungdomsböckerna har det kompetenta barnet (eller ungdomen) framträtt som ett viktigt tema. Kompetensen kan skildras på olika sätt men barnen är ofta mer kunniga än de vuxna och agerar autonomt utan påverkan av vuxenvärldens inflytande.[34] Det är inte ovanligt att vuxenvärlden är oförstående eller frånvarande i litteraturen. Wistisen visar att bilden av det kompetenta barnet, med uppgift

[29] Lydia Wistisen, *Gångtunneln: Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010*, Lund: Ellerströms förlag 2017, s. 21–22.
[30] Lena Kåreland, ”Barnlitteraturens utveckling i Sverige”, *Litteraturbanken* 2008, s. 7.
[31] Kåreland 2008, s. 7.
[32] Kåreland 2008, s. 7.
[33] Kåreland 2013, s. 14.
[34] Kåreland 2013, s. 26–27.

att rädda världen, nyanseras och problematiseras i flera av de nyutgivna barn- och ungdomsböckerna med miljötematik. Det är barnets sårbarhet som framträder, uppgiften att vara mänsklighetens sista hopp är allt för stort och allt för tungt att bära.[35]

I min analys av ungdomsdystopier behandlas skildringen av protagonisternas möjligheter och ageranden, vilket gör det intressant att lyfta fram bilden av det kompetenta barnet i relation till katastrofen.

1.4.3. Internationella trender: ungdomsdystopins historiska utveckling internationellt

Inom den anglosaxiska barn- och ungdomslitteraturen har dystopin som litterär genre varit en stark trend på bokmarknaden de senaste tjugor åren. Det har bidragit till en omfattande forskning om genren, varav en stor del av forskningen om ungdomsdystopier är publicerad under den senaste tioårsperioden. I denna översikt kommer jag enbart göra ett fåtal nedslag kring detta starkt växande forskningsfält.

Det finns flera forskningsanalogier som behandlar ungdomsdystopier. I förordet till *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave new Teenagers* diskuterar Balaka Basu, Katherine R. Broad och Carrie Hintz ett för ungdomslitteraturen ofta förekommande tema: viljan av att passa in och att inte vara annorlunda. Något som också återfinns i dystopierna. I flera av de dystopiska ungdomsromarna tar det sig uttryck genom att de unga protagonisterna drivs av en önskan att passa in, att kunna placeras och definieras i samhället, vilket även fungerar som ett drivande narrativ i flera av de dystopiska skildringarna. De dystopiska samhällena är i ett flertal romaner konstruerade utifrån olika valprocesser som inträffar under tonåren, det kan gälla allt från yrkesval till matchningen med en blivande partner.[36] Motivet med att ungdomar som ställs inför valprocesser förekommer inte i de svenska dystopierna i lika hög omfattning som i de amerikanska, enbart ett fåtal behandlar tematiken.

En markant del av den tidigare forskningen är knuten till Suzanne Collins *Hungerspelstriologi* (2008–2010) och särskilt intressant är posthumanistiska studier om den. Lykke Guanio-Uluru använder en posthumanistisk ingång för att identifiera betydelsen av härmskrikan i de tre volymerna. Hon visar att det allt stramare sambandet mellan protagonisten Katniss Everdeen och den biokonstruerade fågelhybriden tematiserar frågor som är centrala för

[35] Lydia Wistisen, ”Därför klarar sig barn bättre utan pekpinnar”, *Dagens Nyheter* 2021-02-02, Lydia Wistisen: Därför klarar barn klimatkrisen utan pekpinnar - DN.SE (2021-02-02).
[36] Balaka Basu, Katherine R. Broad & Carrie Hintz, ”Introduction”, i *Contemporary Dystopian Fiction för young adults. Brave new teenagers*, Balaka Basu, Katherine R. Broad and Carrie Hintz (red.), New York: Routledge 2013, s. 2–5.

posthumanismen, särskild upplösandet av artgränser samt de potentiella faror som uppstår i samhället i och med användandet av avancerad teknik. Vidare diskuteras bioteknikens inverkan på protagonistens känsla av identitet. Genom att analysera fågelsymboliken i serien och i synnerhet utvecklingen av härmskrikan behandlas de värden som tillskrivs bio- och cyborgteknik i trilogin som helhet.[37]

Det finns flera undersökningar som behandlar miljötematiken i ungdomsdystopier. Alexia Weik Von Mossner diskuterar klimatförvandlingen som tematik i ungdomsdystopier samt genrens hoppgivande funktion. Hon visar att naturens roll har skiftat i ungdomsdystopierna samt att det ekokritiska perspektivet har betonats mer under de senaste åren. De ekologiska motiven har blivit mycket populära vilket tar sig uttryck i kritiska, komplexa och provokativa skildringar. De kritiska ”ekodystopierna” innehåller en blandning av dystopiska och utopiska element.[38] Signifikant för den ekokritiska dystopin, menar Weik von Mossner, är att den öppnar läsarens egen relation med och förståelse för världen och inger ett ”radical hope”.[39] Det som behandlas i Weik von Mossners studie är intressant för min uppsats.

Även Megan McDonouch och Katherine A. Wagner behandlar, i en studie, naturens roll i ungdomsdystopier. De refererar till Frederick Turners definition av ekokritik som menar att naturen är farlig, men även klok och oskyldig samt fungerar som det enda sanningsenliga kriteriet för vad som är riktigt, bra och vackert.[40] Genom att visa på naturens roll i tre dystopiska ungdomsböcker menar McDonouch och Wagner att protagonisterna upptäcker friheten i naturen: som fyller funktionen av en plats där ungdomarna inte är övervakande och kontrollerade. McDonouch och Wagner visar även på ett samband mellan natur, makt och motstånd samt diskuterar textens roll som motståndshandling. Protagonisterna i de romaner som behandlas i studien lär sig att läsa analog text och skriva för hand. De är inte längre fångade av teknologiska övervakningssystem utan har återupptäckt andra sätt att kommunicera. En romantisering kring en förgången tid skildras, enligt McDonouch och Wagner, samt en önskan om att hantera skrift med papper och penna i högdigitaliserad värld.[41]

[37] Lykke Guanio-Uluru,”Katniss Everdeen’s Posthuman Identity in Suzanne Collins’s Hunger Games Series: Free as a Mockingjay?” *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 9, 2017:1, s. 57–8.
[38] Alexa, Weik Von Mossner, ”Hope in dark times”, i *Contemporary Dystopian Fiction för young adults. Brave new teenagers* Balaka Basu, Katherine R. Broad and Carrie Hintz (red.), New York: Routledge 2013, s. 79–80.
[39] Weik Von Mossner 2013, s. 69–70.
[40] Megan McDonouch och Katherine A. Wagner, ”Rebellions Natures: The Role of Nature in Young Adult Dystopian Female Protagonists’ Awakenings and Agency”, i *Female Rebellion in young adult dystopian fiction*, Sara K. Day, Miranda A. Grren-Barteet and Amy l. Montz (red.), Surrey: Ashgate Publishing, 2014, s. 157.
[41] McDonouch och A. Wagner 2014, s.164.

Merparten av de anglosaxiska dystopierna skildrar en kvinnlig protagonist, vilket inte är lika vanligt förekommande i den svenskspråkiga litteraturen.

1.4.4. Nationella trender: ungdomsdystopins historiska utveckling i Sverige

I den svenska litteraturforskningen om barn- och ungdomsdystopier finns också flera studier om ämnet publicerade under det senaste decenniet. Maria Nilson behandlar ungdomsdystopier i ett flertal av sina undersökningar. Nilson försöker urskilja varför genren erhållit sådan popularitet de senaste åren och menar att en förklaring kan vara att dystopier tillåter läsaren att bearbeta rädsla och oro för framtiden samtidigt som hopp förmedlas. Framtiden framställs som något som går att påverka. Samtidigt menar hon att det finns en trend med mer mörka dystopier som slutar med att det onda och skrämmande segrar och allt hopp släcks. Dessa dystopier bryter mot konventioner om ett hoppfyllt slut och förmedlandet av en positiv framtidstro.[42] I denna uppsats urskiljas inte dessa tendenser i någon vidare omfattning, utan den kommande analysen visar att ungdomsdystopierna i hög utsträckning förmedlar hopp. Dock undersöker Nilson främst nordamerikansk ungdomslitteratur där narrativet skiljer sig från det svenska. Nilson delar in ungdomsdystopierna i två grupper, de som skildrar en nära framtid och de som skildrar en avlägsen. Protagonisten är ofta en ung kvinna och romanen berättas i förstaperson. Vidare visar och problematiserar Nilson att romantiska relationer är vanligt förekommande och att dessa är främst av heterosexuell karaktär. De unga hjältinnorna dras in i motståndsrörelser, ofta ofrivilligt, då empati för omvärlden saknas hos flera av flickorna. De kämpar för en förälskelse och för sin familj.[43]

Det finns vissa skillnader mellan de amerikanska och de svenska, i synnerhet avseende heteronormativitet, där det i de svenska dystopierna inte är lika självklart med heterosexuella relationer som i de anglosaxiska. Men även skillnader gällande relationerna mellan civilisation och natur är förekommande. Att dystopierna i Sverige utgör en egen tradition som skiljer dem från de anglosaxiska är något som litteraturforskaren Åsa Nilsson Skåve behandlar och diskuterar. De skiljer sig åt, enligt Nilsson Skåve, gällande implicit samhällskritik och i skildringarna av relationerna mellan människa och natur. Nilsson Skåve anlägger ett ekokritiskt perspektiv på några svenska ungdomsböcker med dystopiska drag och visar hur romanerna kan tolkas utifrån begreppen ”antropocentrism” och ”ekocentrism”. Det

[42]Maria Nilson, *Teen Noir. Om mörkret i modern ungdomslitteratur*, Lund: BTJ Förlag, 2013, s. 32–33.
[43] Nilson 2013, s. 37–44.

förstnämnda kan sägas stå för ett människocentrerat värdesystem och det sistnämna ett naturcentrerat. Vidare menar Nilson Skåve att det går att urskilja en motsägelsefull hållning gällande relationen mellan människa och natur.[44] Nilsson Skåve visar att i de svenska ungdomsdystopierna är ett realistiskt anslag det absolut vanligaste. Den fiktiva framtiden utgår från välbekanta förutsättningar och skapar en ”tydlig förlängning av den nutida verkligheten”.[45] De framtidsskildringar som Nilsson Skåve behandlar i sin studie speglar det nutida samhället med aktuella hot mot klimat, miljö och hälsa. De samhällskritiska och politiska perspektiven kan vara både tydliga och inbäddade i narrativet men sällan frånvarande. Det implicit didaktiska och ideologiska syftet i ungdomsdystopier kan, enligt Skåve Nilsson, anses mana till eftertanke och engagemang i miljöfrågor. Naturen som övernaturlig och straffande är mer ovanlig i de svenska dystopierna än i de amerikanska. Ytterligare en skillnad, enligt Nilsson Skåve, är att de svenska dystopierna är mindre desillusionerade och mörka än de anglosaxiska dystopierna.[46]

I en tidigare studie behandlar Nilsson Skåve Stefans Castas ungdomsdystopier; *Den gröna cirkeln* (2011) och *Under tiden* (2012) ur ett ekokritiskt perspektiv. Nilson Skåve visar hur samhället före respektive efter den stora katastrofen, våldsamma stormar av regn som utplånat staden, skildras. Det är framför allt föreställningen om maktintressen som står i opposition till möjligheten att leva i en ren miljö som romanernas ekotematik centraliseras runt.[47] Jag kommer att återkomma till Nilsson Skåves studier i analysdelen.

Det finns även några intressanta studentuppsatser som behandlar dystopiska verk inom en litteraturvetenskaplig kontext.[48] Ebba Järpedal undersöker i sin masteruppsats språkkontroll och samhällskritik i fem svenska dystopier utgiva mellan 1958–1979. Järpedal visar att olika former av nyspråk uppkommer i samtliga undersöka romaner.[49] Michael Persson visar i sin kandidatuppsats hur manlighet konstrueras i två ungdomsdystopier. Person urskiljer att manlighet definieras i relationer och i interaktioner där våld, eller hot om våld och aggressivitet förekommer.[50]

---

[44] Åsa Nilsson Skåve, ”Dystopiska drag i svenska ungdomsromaner”, *Samtida svensk ungdomslitteratur*, Åsa Warnqvist (red.), Lund: Studentlitteratur, 2017, s. 95–97.
[45] Nilsson Skåve 2017, s. 100.
[46] Nilson Skåve 2017, s. 105–107.
[47] Åsa Nilson Skåve, ”När det tar slut och börjar om igen”, *Barnboken – Journal of Children's Literature Research*, 38, 2015, https://doi.org/10.14811/clr.v38i0.200 .
[48] Det finns även ett antal uppsatser skriva inom lärarprogrammet som behandlar dystopins didaktiska möjlighet. Dessa är förvisso både intressanta och läsvärda men jag kommer begränsa mig till uppsatser inom det litteraturvetenskapliga fältet.
[49] Ebba Järpedal, ” Språklig förlust i främmande framtid Nyspråk och språkkontroll i svenska dystopier 1958–1979”, masteruppsats Uppsala: Uppsala universitet 2020.
[50] Michael Persson, ”Dystopins söner En genusvetenskaplig analys av maskulinitet i två dystopiska ungdomsromaner”, examensarbete Uppsala: Uppsala universitet 2018.

1.4.4.1. Tidigare forskning om De hemlösas stad och Ättlingarna

Om verken som undersöks i min uppsats finns ännu inte särskilt mycket forskning utan enbart ett fåtal artiklar och antologibidrag som behandlar *De hemlösas stad* av Annika Luther och *Ättlingarna* av Mats Söderlund.

Åsa Nilsson Skåve nämner *De hemlösas stad*, i en artikel om människans relation till naturen i barn- och ungdomslitteratur ur ett ekokritiskt perspektiv, med ett särskilt fokus på vilka underliggande värderingar om natur och miljö som kommer till uttryck i texterna. Enligt Nilsson Skåve skildras tematiken ibland på ett stereotypt och oreflekterat sätt och ibland med potential att väcka engagemang för hållbarhetsfrågor. Det kan finnas en risk att det ideologiska hamnat i förgrunden framför det estetiska. Nilsson Skåve visar hur denna obalans kan se ut genom att behandla en rad barnlitterära exempel i olika genrer och för skiftande målgrupper. I *De hemlösas stad*, enligt Nilsson Skåve, skildras klimatförändring och översvämning ibland med mytologiska förtecken som en syndaflod. Men det mest framträdande är de vetenskapliga beskrivningarna av katastrofens ekologiska effekter. Kritiken riktas mot vår samtid och nonchalansen inför naturens sårbarhet. En tematik är de förändrade samhälleliga hierarkierna. Världen som skildras, enligt Nilsson Skåve, är i fortlöpande social och ekologisk omvandling och detta beskrivs på ett både skrämmande och hoppfullt sätt. Även hierarkier mellan människor och djur problematiseras. Nilsson Skåve menar att de passager där råttor och fiskar placeras i subjektsposition är viktiga för att få läsaren att skifta perspektiv och se något från ett oväntat håll.[51] Litteraturforskaren Julia Tidigs undersöker bilden av språkförhållandena och användningen av litterär flerspråkighet i *De hemlösas stad*. Tidigs visar att flerspråkighet och markering av dialekt är ett frekvent använt medel i karaktärsgestaltningen. Hon betonar att det finns många finlandssvenska markörer även om romanens språk är svenska samt att de finska orden och finlandismerna inte översätts.[52]

Litteraturforskaren Jørgen Bruhn diskuterar *Hotet*, första romanen i trilogin om *Ättlingarna*, i en artikel om intermedial ekokritik. Bruhn låter romanen fungera jämförande i en analys av ekologiska representationer av klimatkrisen, där även två andra medier med

[51] Åsa Nilsson Skåve, ”Skrivande, läsande och ecoliteracy”, i *Att skriva barn och ungdomslitteratur*, Helene Ehriander (red.), Lund: Studentlitteratur 2019, s. 105–106.
[52] Julia Tidigs, ”Från Djuvaskula till Halsingih på många språk En flerspråkighetsläsning av Annika Luthers De hemlösas stad”, i *Vill jag vistas här bör jag byta blick Texter om litteratur, miljö och historia tillägnade Pia Maria Ahlbäck*, Jutta Ahlbeck, Judith Meurer-Bongardt, Julia Tidigs och Mia Österlund (red.), Åbo: Föreningen Granskaren 2020, s. 65–92.

ekotematik behandlas. Enligt Bruhn opererar Söderlund med en närmast överdriven tilltro på mänsklig handlingskraft och menar att nästan alla karaktärer har tydliga agendor, som stämmer väl överens med bokens kritik av den destruktiva dominansen av kapitalintressen ställda inför hoppet att FN kan motstå dessa. Enligt Bruhns läsning motsätter sig denna förståelse den mer radikala antropocena tesen att mänskligheten skapar miljökatastrofen. I *Hotet* skapas i stället miljöproblemen av giriga maktpersoner i multinationella företag i sällskap med övernaturliga varelser. Bruhn visar i sin studie att romanen inger hopp om att världens dystra utveckling kan vändas i kraft av handlingskraftiga individer och kollektiva insatser.[53]

Litteraturforskaren Anna Salomonsson undersöker värdegrundsfrågor om vatten som naturkraft och handelsvara ur ett ekokritiskt och ett didaktiskt perspektiv i *Hotet*. Hon föreslår begreppet ”glokalitet” för att undvika dikotomier och visa att natur och kultur inte står i motsats till varandra.[54] Genom att använda glokalitetsbegreppet visar Salomonsson hur vatten kan tolkas som en metafor och fungera sammanbindande mellan det lokala och det globala och bättre omfatta ett världsspännande perspektiv.[55] Vattnen skildras, enligt Salomonsson, som både en natur- och en kulturprodukt. Analysen av *Hotet* visar även på hur verkligheten uppluckras genom skildringen av den som människor kan uppfatta och den alternativa verklighet som utomjordiskt liv förnimmer.[56]

1.5. Teori

I följande kapitel redogör jag för uppsatsen teoretiska perspektiv och definierar centrala begrepp. Uppsatsen teoretiska perspektiv är förankrade inom det posthumanistiska, ekokritiska och medieekologiska forskningsfälteten. Jag använder även begrepp och definitioner hämtade dystopiforskningen i min kommande analys, vilka redan behandlats i ”1.4. Tidigare forskning”. I kapitlet redogörs först för de ekokritiska och de posthumanistiska perspektiven och därefter behandlas det medieekologiska perspektivet.

[53] Jørgen Bruhn, ”Intermedial økokritik. Repræsentationer af økokrisen i forskellige medier”, *Samlaren*, 141, 2020, s. 154–159.
[54] Anna Salomonsson, ”Vatten som liv och död: Ekokritiska och didaktiska perspektiv i Mats Söderlunds ungdomsroman *Hotet*”, i *Didaktiska perspektiv på hållbarhetsteman*, Corina Löwe & Åsa Nilsson Skåve (red.), Stockholm: Natur och kultur 2020, s. 186–208.
[55] Salomonsson 2020, s. 193.
[56] Salomonsson 2020, s. 201.

1.5.1. Ekokritiska perspektiv

Det ekokritiska forskningsfältet har utvecklats under de senaste decennierna. Fältet behandlar en miljötematik, studerar ekologiska relationer och samspel i skönlitteraturen, med ett intresse för vilka värderingar som utrycks. Första gången termen ekokritik användes var av William Ruecker, år 1978. Den tidiga ekokritiken utgick från en ganska entydig modernitets- och civilisationskritik. Första respektive andra vågens ekokritik brukar användas för att tala om ekokritkens utveckling.[57] Ett ekokritiskt perspektiv inbegriper en kritisk hållning gentemot en konventionell dikotomi som konstruerar naturen och kulturen som skilda sfärer. En strömning inom ekokritiken är att undersöka aspekterna bakom människa/natur dualismen.[58] Många skönlitterära verk med miljötematik, både äldre och nyare, problematiserar denna dikotomi och föreställningen om den ursprungliga och orörda naturen.

Begreppen ”antropocentrism” och ”ekocentrism” kan användas för att undersöka vilka perspektiv som synliggörs i studier av litteratur. Antropocentrism innebär att människan placeras i centrum, så att andra varelser blir reducerade till resurser. Ekocentrism är ett försök att placera ekosystem, i stället för människan, i centrum. Ett ekosystem har ingen fast mittpunkt eller några bestämda hierarkiska skillnader mellan centrum och marginal, eller mellan bakgrund och förgrund – utan är dynamiskt och omorganiseras ständigt i förhållande till sina delsystem.[59] Genom att använda begreppen antropocentrism och ekocentrism synliggörs den mänskliga blicken på naturen och icke-mänskliga blickar på det mänskliga. Den icke-mänskliga miljön existerar inte som en inramning åt den mänskliga miljön, utan kan erfaras som en närvaro, som antyder att människans historia är inblandad i naturhistorien.[60]

Under de senaste åren urskiljs en vändning inom det ekokritiska fältet; en idéströmning som benämns mörk ekologi [eng. dark ecology]. Ekologin benämns som ”mörk”, enligt en definition av Timothy Morton, eftersom den föreslår att vi föreställer oss våra sammankopplingar med annat organiskt liv, mineralier och metaller. Mörk ekologi privilegierar inte människan och har ingen egentlig användning för begreppet natur. Den mänskliga inverkan på planeten har lett till behovet att ompröva begreppen ekologi och natur samt på nytt undersöka hur människan är kopplad till världen. Omprövningen sker både i filosofin, i konsten och i

[57] Richard Kerridge, ”Environmentalism and ecocriticism”, i *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, Patricia Waugh (red.), Oxford: Oxford University Press 2006, s. 530.
[58] Kerridge 2006, s. 539
[59] Kerridge 2006, s. 532
[60] Kerridge 2006, s. 537.

litteraturen. Mörk ekologi inskärper en medvetenhet om den ekologiska verkligheten för att känna en samhörighet med den.[61]

> Dark Ecology argues that ecological reality requires an awareness that at first has the characteristics of tragic melancholy and negativity, concerning inextricable coexistence with a host of entities that surround and penetrate us, but which evolves paradoxically into an archic, comedic sense of coexistence.[62]

I min analys används, till vis del, en mörk ekologi, vilket jag anser vara ett givande sätt att teoretisera ekologiska kopplingar och relationer samt icke-mänskliga agens.

I en diskussion om det ekokritiska forskningsfältet menar Morton att ” a theory of ecological criticism” både kan syfta till en ekokritisk teori och teorier om ekokritisk forskning. Morton öppnar möjligheten för en kritisk reflektion om och av ekokritiken, en självkritisk aspekt av strömningen.[63] I *Ecology without Nature* föreslår Morton att en ekologisk kritik behöver ompröva tanken att naturen existerar som något som upprätthåller civilisationen, eller tanken att naturen existerar utanför samhällets murar.[64] Han kritiserar vissa delar av det ekokritiska forskningsfältet, bland annat traditionen att placera ”naturen” utanför eller bortom samhället och civilisationen, en dualism som följer naturligt i användandet av begreppet natur. Morton experimenterar med att dekonstruera naturbegreppet för att på sådant sätt upplösa dess gränser i stället för att avlägsna det.[65] Genom att betrakta ”naturen” i förmodad mening som en godtycklig textbeteckning, teoretiserar Morton konstnärliga uttryck av miljön som platser att öppna upp för idéer om naturen. Han söker efter en estetisk position som kan redogöra för den icke-identifierande karaktären hos miljön och föreslår en metod för textanalys som betraktas i termer för hur den hanterar platser där de dyker upp.[66] Begreppet ”ekomimesis” används för att bryta sig ur den normativa estetiska ramen. Med ekomimesis, menar Morton, att texten blir till en miljö och en omgivning som inte bara förmedlar ett budskap utan som formar förutsättningarna för denna förmedling. Ekomimesis handlar om hur natur representeras och

[61] Se Timothy Morton, *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, New York: Columbia University Press 2016, s. 159–162.
[62] Morton 2016, s. 160.
[63] Timothy Morton, *Ecology without nature. Rethinking environmental aesthetics*, Cambridge, Masschussets & London, England: Harvard university press, 2007, s. 8.
[64] Morton 2007, s.1.
[65] Morton 2007, s. 8.
[66] Morton 2007, s. 3.

imiteras i litteraturen samt hur litteraturen spåras i naturen och förutsättningarna för förmedlingen mellan dem. [67]

1.5.1.1. Hyperobjekt

Timothy Morton använder begreppet ”hyperobjekt”, om något som är alltför massivt distribuerat i tid och rum för att rymmas i människans förståelsehorisont. ”[T]he term hyperobject to refere to things that are massively distributed in time and space relative to humans”.[68] Det är för stort och för ofixerat för att kunna betraktas fullt ut. Hyperobjektet kopplas samman med den globala uppvärmningen och klimatförändringarna. Morton framhåller att hyperobjektet kan vara ett svart hål i rymden, likaväl som ett stort fält i Ecuador, som att det kan vara biosfären, eller hela solsystemet. Ett hyperobjekt kan vara summan av allt kärnavfall på hela jorden eller enbart allt uranavfall.[69]

Enligt Mortons posthumanistiska ekokritiska filosofi kan hyperobjektet användas för att synliggöra världens slut, vilket redan har inträffat. (Även om jorden givetvis inte exploderat i bokstavlig mening.) Föreställningen om att ”världen är på väg att ta slut om vi inte agerar nu” är mycket aktiv inom miljörörelsen, vilket Morton hävdar, inte är helt effektivt eftersom syftet med att känna ångest och ta ansvar för något då är borta. Världens slut, enligt Morton, skedde redan år 1789 när James Watt patenterade ångmaskinen (en handling som påbörjade deponering av kol i jordskorpan). Världens slut skedde också år 1945 i New México när provsprängning med en kärnbomb genomfördes. Världens slut är korrelerat med antropocen – den globala uppvärmning med efterföljande klimatförändringar – vars exakta omfattning förblir osäker medan dess verklighet verifieras.[70]

Morton använder termen ”viskositet” [eng. viscosity] för att förklara att hyperobjekt följer ett annat objekt. Ytterligare ett av hyperobjektets egenskaper beskrivs som ”icke-lokalt” [eng. nonlocality] placerad. Hyperobjektet är massivt fördelat, gällande tid och rum, i den utsträckning att dess totalitet inte kan placeras på något specifik plats. Den globala uppvärmningen är exempelvis inte lokaliserad till en bestämd plats – även om följderna i form av klimatförändringar kan platsbestämmas.[71]

---

[67] Morton 2007, s. 31–32.
[68] Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world*, Minnesota: The university of Minnesota press 2013, s. 1
[69] Morton 2013, s. 1.
[70] Morton 2013, s. 6–7.
[71] Morton 2013, s.1.

En del kritik finns mot begreppet hyperobjekt. Jørgen Bruhn intar en kritisk position mot hyperobjektets omöjlighet och säger att Morton kan ha varit för bra på att övertyga nya ekokritiker om det fundamentalt omöjliga i att representera global uppvärmning och andra antropocena effekter.[72] Även filosofen Jane Bennett framför kritik mot hur Morton använder hyperobjektet och exemplifierar med att hyperobjektet ”klimatförändring” alltid övergår i att handla om väder som kan betraktas som ett ”objekt”.

> Evidence of the unthinkability of the hyperobject “climate change” is the fact that conversations about it often devolve into the more conceptualizable and manageable topic of weather. Weather, even with its large theater of operation, remains susceptible to probabilistic analysis, and it can still be associated with the idea of a (highly complex) natural order. Weather, in short, is still an “object”.[73]

Jag instämmer inte i kritiken utan menar att hyperobjektet är användbart för att undersöka representationer av ekologiska frågor. I den kommande analysen, av ungdomsdystopierna, används begreppet hyperobjekt för att undersöka hur samhället, i de litterära verken, påverkas i relation till de olika dystopiska katastrofer som skildras. Genom att låta det dystopiska hotet betraktats som ett hyperobjektet ges en möjlighet att undersöka katastrofens effekt på samhällen samt vilka typer av aktörer som tillskrivs agens – där använder jag mig också av Bennetts teorier (se ”1.5.2. Posthumanism – cyborger och levande materia”).

1.5.2. Posthumanism – cyborger och levande materia

Inom posthumanistsikt forskning kan teoretikern Donna Haraways cyborgbegrepp nämnas. Cyborgen är en cybernetisk organism, en hybrid av maskin och organism, en varelse av social verklighet såväl som en skapelse av fiktion. Den kan förstås som en metafor för sammanflätningen av olika kroppar (mänskliga och teknologiska). Genom att montera ner kategorin människa, mot det posthumana, uppstår en rörelse bort från statiska kategorier som befäster begreppen människa och humanitet.[74] Även litteraturforskaren Katherine Hayles behandlar posthumanistiska idéströmningar och undersöker virtuella kroppar i litteratur och i

[72] Jørgen Bruhn, ”Intermedial økokritik. Repræsentationer af økokrisen i forskellige medier”, *Samlaren*, 141, 2020, s. 146.
[73] Jane Bennett, ”Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton”, *New literary history*, 43, 2012:2, s.225–233, s.230.
[74] Donna Haraway, ”A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century”, i *Manifestly Haraway*, Donna j. Haraway & Cary Wolfe (red.) Minnesota: University of Minnesota Press 2016, s. 5.

andra medieformat.[75] Hayles föreslår en definition för det posthumanistiska perspektivet. Det mest centrala i definitionen inbegriper att det inte finns några väsentliga skillnader eller någon essens mellan kroppslig existens och datasimulering, mellan cybernetisk mekanism och biologiska organismer eller mellan robotteknologi och mänskliga mål.[76]

Jane Bennett teoretiserar materialism i *Vibrant Matter* och diskuterar aktörsfunktion hos icke-mänsklig materia.[77] Hennes syfte är att teoretisera fram en vitalitet som är inneboende för materian [eng. materiality] som sådan, samt att ta bort föreställningarna om materian som passiv eller mekanisk alternativt något transcendent ingjutet ämne. I sin forskning behandlar Bennett ontologiska teorier, om förhållandet mellan människor och ”ting” [eng. things] eller objekt. Hon undersöker vad för slags materialet som kan anses vara vital materialism – huruvida det enbart är mänskligt arbete och de socioekonomiska enheter som gjorts av människan (råvaror) eller om det kan förstås på något annat sätt. Bennett föreslår en (politisk) teori, som ska bidra med att erkänna det aktiva deltagandet av icke-mänskliga agens i varje händelse och i varje förening mellan det mänskliga och det icke-mänskliga. Argumentet är att matvaror, råvaror, stormar och metaller fungerar som ”kvasiagenter” med sina egna banor, orsakssamband och tendenser.[78] Bruno Latours term ”aktör” [eng. actant] används som källa för handling – det kan vara en människa eller något annat – vanligtvis en kombination mellan dem. En aktör är varken ett subjekt eller ett objekt. Bennett tillskriver aktörer en ”thing power” och menar att det inte bör polariseras från ”human power” utan förstås liktydigt.[79]

> No one relly know whats what human agency is, or what humans are doing when they are said te perform as agents. In the face of every analysis, human agency remains something of a mystery. If we do not know just how it is that human agency operates, how can we be so sure that the processes through which nonhumans make their mark are qualitatively different?[80]

I relation till det här behandlas också distribuerad agens eftersom en aktör aldrig handlar ensam. Effekten eller agensen är beroende av sammanslutningar eller interaktiva interferenser av flera kroppar eller krafter. Bennett argumenterar för att det händer något med konceptet agens när

[75] N. Katherine Hayles, *How we became posthuman. Virtuell bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago & London: The university of Chicago press 1999.
[76] Hayles 1999, s. 2–3.
[77] Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham & London: Duke University Press 2010.
[78] Bennett 2010, s. vxxx-xi.
[79] Bennett 2010, s. 9–10.
[80] Bennett 2010, s. 34.

icke-mänskliga ting figurerar mindre som sociala konstruktioner och mer som aktörer, samt om människorna själva inte enbart beskrivs som autonoma utan som levande materialitet.[81]

Angående litteratur redogör Bennett för en positiv syn på antropomorfism och menar ”[w]e need to cultivate a bit of anthropomorphism – the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature – to counter the narcissism of humans in charge the world”.[82] Hon hävdar att vi behöver omarbeta en del av antropomorfism, idén om att mänsklig påverkan har vissa ekon i icke mänsklig natur – för att motverka föreställningen hos människan som ansvarig för världen. De icke-mänskliga krafternas agerande bidrag betonas (som verkar i naturen, i människokroppen och i mänskliga artefakter) i ett försök att motverka ”den narcissiska reflexen” i den mänskliga tanken och föreställningen. ”If a green materialism reguires of us a more refined sensitivity to the outside-thatis-inside-too, then maybe a bit of anthropomorphizing will prove valuable”.[83] Bennett poängterar att det kan vara meningsfullt att ta risken att bli förknippad med antropomorfism eftersom det, konstigt nog, motverkar antropocentrism: ett ackord slås mellan människa och ting, och det mänskliga är inte längre ovanför eller utanför den icke-mänskliga miljön.[84]

1.5.3. Medieekologi och intermedialitet

Inom det medieekologiska fältet behandlas mediernas historia, medieteknologier samt hur medier påverkar och interagerar i olika miljöer. Fältet har kopplingar till 1960-talet och har under det senaste decenniet återaktualiserats.[85] Medieforskaren Matthew Fuller undersöker vad som händer när olika mediesystem interagerar. Mediesystem förstås som processer eller som element i olika kompositioner samtidigt som de är föremål [eng. things] – de har blivit information i lika hög utsträckning som de är fysiska men utan att ha förlorat något av sin grundläggande materialitet. Fuller studerar hur olika kvalitéer i mediesystem blandas och samspelar med sina olika och speciella eller delade rytmer, koder, politik, kapacitet och drivenheter samt hur dessa producerar mönster, faror och potentialer. Han redogör för en serie olika medieekologier för att synliggöra vad som händer när olika medier interagerar samt hur medier påverkar medieobjektens kapacitet och beteenden när de är i relation med andra objekt.

[81] Bennett 2010, s. 21.
[82] Bennett 2010, s. xvi.
[83] Bennett 2010, s. 120.
[84] Bennett 2010, s. 120.
[85] Se ex. Michael Goddard, ”Media Ecology” i *The Johns Hopkins guide to digital media*, Marie-Laure Ryan, Lori Emerson & Benjamin J. Robertson, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014, s. 331–332.

Avgörande för det tillvägagångsätt som Fuller föreslår är en förståelse för att fokusera på materialitet, då det ofta anses vara irrelevant inom medeekologiska studier.[86]

Hur medier innehåller andra medier och hur dessa interagerar med varandra undersöker Jørgen Bruhn och föreslår intermedialitet som metod får sådana studier. Benämningen ”heteromedialitet” användas för att beskriva blandformen mellan olika medier. Bruhn menar att det går att urskilja en distinktion hur intermedialitet tolkats och använts ur en historisk kontext: antingen letar man efter likheter mellan olikheterna och så finner man likheter bakom olikheterna.[87] Bruhn anser att ”intermediala studier inte bör bli en formalistisk disciplin som uteslutande är i stånd att peka ut intermediala spår, utan som kan eller vill sätta in dessa spår i ett större sammanhang”.[88] Intermedialiteten bör, enligt Bruhn, betrakta kulturprodukter som motsättningsfyllda enheter, dessa motsättningar behöver dessutom tolkas som en del av ett omfattande betydelsekomplex.[89]

I en senare studie utvecklar Bruhn intermedialitet som en metod och sammanför den med det ekokritiska perspektivet, vilket han benämner som intermedial ekokritik. ”[I]ntermedial økokritik er en forskningsagenda, der studerer den økologiske krise i form af økomediepodukter – og disse undersøges med et sæt af analyseredskaber, som leveres af frem for alt intermediale studier”.[90] Den intermediala ekokritiken, enligt Bruhn, undersöker komplexa relationer mellan naturvetenskapliga forskningsresultat och dess förmedling i breda former av kommunikation: litterär klimatfiktion, sociala medier, museiutställningar, visuell konst, poesi och undervisningsmaterial. Den utgår från observationer av hur kunskap om den globala uppvärmningen når ut och sprids i kraft av icke-vetenskapliga medieprodukter. Bruhn föreslår en metod för att analysera och sammanställa bredare representationer av den ekologiska krisen från en intermedial utgångspunkt. Han använder benämningen ekomedier och menar att det anspelar på en bred förståelse där ena sidan etablerar medier och människor i en generell ekologi samtidigt som ekomedier är redskapet där representationer av ekologiska frågor i olika medietyper (fiktiva och icke-fiktiva) vetenskapliga eller ej.[91]

Litteratur- och medieforskaren James Burton undersöker förhållandet mellan metafiktion och generell ekologi. Syftet är inte enbart att återuppta litteraturen inom den (nya)

[86] Mattew Fuller, *Media Ecologies. Materialist energies in art and technoculture*, Cambridge & London: MIT Press 2007, s. 1–2.
[87] Jørgen Bruhn, ”Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 38, 2008:1, s. 21–38.
[88] Bruhn 2008, s. 35.
[89] Bruhn 2008, s. 35.
[90] Bruhn 2020, s. 159.
[91] Bruhn 2020, s. 138–142.

medieekologin utan att överväga den mer direkta rollen av metafiktion som en icke-litterär dimension av ekologiskt tänkande (specifikt i termer av deras generaliserade tendenser). Metafiktion behandlas av Burton som en process eller som ett fenomenen, som inte nödvändigtvis är av litterär art, men det betyder inte att man ska ignorera dess framväxt som ett koncept, ett kritiskt verktyg och en förmodad litterär kategori. Begräsningar kan ha bidragit till att tänka noggrant om metafiktion, enligt Burton.[92]

En av de mest centrala uppgifterna med generell ekologi är att tänka ekologisk om ekologi och sättet studier av ekologi främjar ekologiskt tänkankande för att kunna undersöka följderna av det.[93] Tanken på en generell ekologi kan betraktas som ett metafiktivt tänkande eftersom det omarbetar generaliserade och världsskapande krafter i lokala ekologier och utökar dessa.

> The thought of general ecology may thus be considered a metafictional mode of thinking in the sense that it retools a generalizing, worldmaking potential operative in any local ecology or its study (as literary metafiction rediscovers and illuminates the strange, boundary-crossing capacities of fiction per se), and extends this potential in the course of its own worldmaking activity.[94]

Burton menar också att den nästan inneboende metafiktiva situationen för ett visst ekologiskt perspektiv – exempelvis det mänskliga subjektets självobservation ger upphov till ytterligare metafiktionalisering eller världsskapande.[95] Detta är intressant i förhållande till hur ungdomsdystopierna skildrar och reproducerar bilder av ekologier samt tematiserar miljöfrågor.

2. Analys

Analysen består av fyra avdelningar, där varje verk analyseras separat. Först ut i analysen är *Slutet* (2019) av Mats Strandberg, följd av Annika Luthers *De Hemlösas stad* (2011) därefter *Feberkvartetten* (2013–2017) av Sofia Nordin och sist behandlas Mats Söderlund trilogi om *Ättlingarna* (2018–2020).

[92] James Burton, Metafiction and general ecology: Making worlds with worlds" i *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, Erich Hoerl & James Burton (red.), London: Bloomsbury Academic 2017, s. 253–254.
[93] Burton 2017, s. 254.
[94] Burton 2017, s. 269.
[95] Burton 2017, s. 271.

2.1. *Slutet* – Samhället i undergången

> Det verkar orimligt att nästan åtta miljarder liv skulle kunna upphöra på ett par sekunder utan att lämna något slags spår efter sig. Vi kommer att kunna finnas kvar på något sätt.[96]

I *Slutet* (2019) av Mats Strandberg skildras de sista månaderna i mänsklighetens historia. Den 16 september, klockan 04.12 på morgonen, kommer kometen Foxworth att träda in i jordens atmosfär. Allt i kometens väg kommer då att förintas innan den slår ner utanför Afrikas nordvästra kust. Handlingen utspelas i en fiktiv samtid med realistiska anslag, vilket ligger i linje med det Nilson Skåve visat är karakteristiskt för de svenska ungdomsdystopierna.[97] Samhället i *Slutet* skulle kunna vara vårt eget nutida samhälle. Protagonisterna är sjuttonåringarna Simon och Lucinda och fokaliseringen växlar mellan dem båda. Narratologiskt är kapitlen om Simon och Lucinda berättade i förstaperson. Lucinda berättar genom sin bloggposter. Fokaliseringen följer berättaren.

Simon bor tillsammans med sina föräldrar och har avslutat en relation med skolkamraten Tilda, som tidigare varit en talangfull simmare. Då undergången närmar sig väljer Tilda, till Simons växande oro, alkohol, droger och fester. En dag hittas Tilda mördad och initialt anklagas Simon för dådet. Tillsammans med Lucinda försöker han ta reda på vad som egentligen inträffade när Tilda miste livet. Lucinda bloggar i ”TellUs”, en plattform med syfte att bevara människors berättelser. Hon skriver om den sista tiden och den förändring som sker när hon inte längre är ensam i sin väntan på döden vilket hon tidigare varit som cancersjuk. Lucinda och Tilda har varit nära vänner under grundskoletiden men glidit ifrån varandra i och med Lucindas sjukdom. Lucinda bor tillsammans med sin pappa och lillasyster. Pappan arbetar som läkare och är ofta frånvarande från hemmet. Jakten på Tildas mördare driver berättelsen framåt och fungerar som en gemensam nämnare mellan Lucinda och Simon. Tiden de tillbringar tillsammans fördjupar relationen mellan dem och en stark vänskap uppstår.

2.1.1. Fotboll, kometförnekare och religion – kaoset under de sista veckorna

Det samhälle som skildras i *Slutet* genomgår några olika faser när kometen givits till känna. Det inledande kaoset efterföljs av ekonomins kollaps samt ökade våldshandlingar med ett

[96] Mats Strandberg, *Slutet*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2019, s. 505.
[97] Nilsson Skåve 2017, s. 100.

överanvändande av alkohol och narkotikaklassade preparat. I sin blogg minns Lucinda den första tiden: ”Kaoset var störst den första tiden. Nya krig blossade upp som från ingenstans, medan gamla konflikter självdog över en natt”.[98] Lucinda reflekterar över att de samhällen som var minst jämlika drabbades hårdast. Medan att i de mer rättvisa länderna, Sverige inräknat, stod invånarna mer enade och lyckades upprätthålla någon form av fungerade vardag. Samhället som skildras i *Slutet* stabiliseras och hittar en rytm efter den första tidens chock. Anmärkningsvärt många arbetar in i det sista för att infrastruktur ska fungera. Ransoneringskuponger införs eftersom pengar förlorat sitt värde när internationell handel upphört. Livsmedel varken importeras eller exporteras. Samhällets sönderfall i relation till den stundande katastrofen med ekonomins kollaps är ett vanligt förekommande narrativ i flertalet dystopiska verk. Det som skiljer ut *Slutet* är att samhället aldrig hinner hantera kollapsen och bygga upp en ny samhällsordning. I kaoset uppstår diskussioner om ansvarsfrågan, hur det var möjligt att kometen upptäcktes för sent, när det inte längre gick att göra något för att förhindra den och vem som bär skulden för det. Något som Lucinda, i efterhand, reflekterar över och ställer mot klimatförändringarna. Hon uttrycker i sin blogg: ”Du skulle ha sett hur bra vi var på att blunda för klimatförändringar, till exempel. Jorden har varit på väg att gå under länge”.[99] I *Slutet* väcks tanken på att världen har varit på väg att gå under länge, men att det inte tagits på allvar förrän kometen närmat sig.

Svenska mästerskapen i fotboll är något som fortgår, trots den stundande undergången. Lucinda upplever det som en ”besatthet hela sommaren”.[100] Simon lämnar hemmet, utan tillåtelse från sina föräldrar, för att se finalmatchen på storbildsskärm i centrum. Han möts av upplopp och urspårade människor men också av en stark samhörighet.

> Vi måste vara tusentals som samlats på torget. Våra röster smälter samman, våra kroppar blir till en enda varelse. Det känns som om jag håller på att lösas upp, och jag tycker om det. Tillsammans är vi starka. Oövervinneliga.[101]

Känslan av att vara en enda varelse som Simon upplever under matchen släpper när storbildsskärmen släcks och matchen är över. Fotbollsmatcherna och festerna skildras som platser där människor sammanförs och känner en stark gemenskap med varandra. Platser är det egna jaget upphör och en kollektiv organism framträder. I skildringen av fotbollsfinalen är

[98] Strandberg 2019, s. 21.
[99] Strandberg 2019, s. 23.
[100] Strandberg 2019, s. 53.
[101] Strandberg 2019, s. 61.

Simon inte medveten om regnet som faller eller om den stank som ligger över staden förrän matchen är avslutad. Han har inte varit i sin egen kropp utan en del av den kollektiva organismen.

I samhället som inväntar undergången uppstår ideologiska och religiösa grupperingar: Kometförnekarna och Sannkyrkan. Den förstnämnda gestaltas via Gill, Lucindas granne, som skildras som harmlös och naiv. Gill sköter om sin trädgård och ler överseende mot den som menar att jorden är på väg att gå under. Kometförnekarna argumenterar att de som tror på kometen är lurade. De menar att allting är en PR-kupp eller ”fake news” alternativt en kommunistisk komplott för att krossa det kapitalistiska systemet. Sannkyrkan skildras som en uppsökande religiös verksamhet. De ringer på dörren hemma hos folk och argumenterar för att kometen är ett tecken på Jesus återkomst samt att en ny värd väntar efter undergången.[102] Tildas pappa går med i Sannkyrkan under sommaren och gör allt för att dottern också ska välja att gå med. ”Klas [pappan] bad henne gång på gång att följa med till Sannkyrkan. Bli frälst innan det var för sent. [...] Men Tilda stod emot Klas försök att ’rädda’ henne. Hon svarade nästan aldrig på hans meddelanden”.[103]

En av Simons mammor, Stina, arbetar som präst i svenska kyrkan och har mycket att göra den sista tiden. Fler söker sig till kyrkan och Stina är även tillfrågad att leda den sista mässan (som planeras att genomföras innan kometen förintar allt levande). Människor kommer att samlas och vaka in kometen tillsammans. ”Människor behöver sammanhang. Samhörighet. Jag tror att samtalsgrupperna är det som hjälper mest. Det är så många som är ensamma när dom kommer hit, men jag ser fantastiska möten mellan främlingar”.[104] Religion och andlighet tematiseras som platser för gemenskap och samhörighet på liknande sätt som ungdomsfesterna och fotbollsfinalen – det enskilda jaget blir en del av en större mänsklig helhet. De andliga frågorna polariseras genom ungdomarnas föräldrar; Klas är med i Sannkyrkan, Stina är präst, Judette, (Simons andra mamma) är katolik och Lucindas pappa är läkare utan andlig tro. Simon och Lucinda tar inte någon djupare ställning i de religiösa frågorna utan låter jakten på Tildas mördare vara det viktiga och det meningsfulla.

2.1.2. Intermediala röster – bloggar, mejl och sms

I *Slutet* finns bloggtexter, chattmeddelanden, mejl, transkriberingar och andra medieformat tematiserade på en textuell nivå. Flera olika röster skildras som vittnar om hur samhället

[102] Strandberg 2019, s. 188.
[103] Strandberg 2019, s. 289.
[104] Strandberg 2019, s. 193.

hanterar och förhåller sig till undergången. Rösterna gestaltas genom ett användande av stilistiska drag, som tematiserar olika typer av medieformat, för att iscensätta samtal och händelser i romanen.

Det mest framträdande i *Slutet* är Lucindas blogg, men även diverse sms- och chattkonversationer som förekommer mellan Lucinda och Amanda samt mellan Simon och Johannes. Det finns också ett längre mejl till Lucinda som Tilda skrivit dagarna innan hon mördas. Simon mottar anonyma hotfulla meddelanden, på sina sociala plattformar, där han anklagas för Tildas död. Det finns några transkriptioner av samtal som Lucinda spelat in på sin mobiltelefon och sammanställt som text i sin blogg – bland annat mellan Tommy, Tildas simtränare, och Lucinda samt mellan Tildas kusin Molly och Lucinda.

Ett exempel på dessa integrerade medieformat är när Lucinda och Amanda chattar med varandra i samband med att Tildas kropp har hittats. De har inte haft kontakt med varandra på lång tid.

> [Amanda]
> hej lucinda! länge sen. önskar jag kunde höra av mig under bättre omständigheter
> men jag ville bara kolla om du hört vad som hänt med tilda.
> Vet inte om du fortfarande är inne här ibland. Har inte kvar ditt nr.
> [Lucinda]
> Hej.
> Jag har hört. Tack för att du tänkte på mig.[105]

Konversationen mellan Amanda och Lucinda fortsätter med flera chattmeddelanden och Lucinda får vetskap om sådant som har hänt under Tildas sista tid i livet, bland annat vilka droger som hon använde.

Ett annat exempel på heteromedialt är när Simon, som antas bragt Tilda om livet, oinbjuden anländer till den minnesstund som hålls för henne. Han möts av vännernas sorg som inte enbart handlar om Tildas bortgång utan även sorgen över att inte få bli vuxna. Stämningen på minnesstunden blir fientlig – vännerna är övertygande om att Simon har något med Tildas död att göra. Amanda, en av gemensamma kamraterna, tar fram sin mobiltelefon och visar ett av de sista meddelandena som Tilda skrev: ”Vill också ta det lugnt men pallar inte komma om Simon är med. Får panik av honom just nu. Kan han inte fatta att det är slut? Åker till pappa i stället”.[106] Textmeddelandet fungerar som ett bevis för ungdomarna på att Simon är skyldig till

[105] Strandberg 2019, s.182.
[106] Strandberg 2019, s. 208.

Tildas död. Simon lämnar minnesstunden fast besluten att ta reda på vem som mördade Tilda – trots att tiden är knapp. Uppgiften blir viktig för honom och skapar mening. I sökandet efter Tildas mördare fungerar de olika medieformatenens kommunicerade information som pusselbitar och bevisföremål. De olika medieformatens möjligheter att berätta över tid och rum i relation till skildrandet av sanningen om Tildas död kan ses som en form av distribuerad agens.

Lucindas blogg är också ett exempel på olika mediers funktion på en textuell nivå i romanen. Bloggmediet tematiseras även som ett uttryck i relation till skildrandet av den väntade katastrofen. I sitt första inlägg skriver Lucinda:

> Jag vet ingenting om dig som läser det här. Jag menar verkligen *ingenting*. Du kanske är en varelse som liknar mig. Du kanske är något som jag inte ens kan föreställa mig.[107]

Hon har en implicit mottagare till sina inlägg, vilket påverkar hennes möjligheter att uttrycka sig fritt, även om mottagaren är *någon* eller *något* hon inte kan föreställa sig. Det finns ingen, för Lucinda tänkbar möjlighet att mottagaren ska reagera på eller besvara hennes inlägg. Ändå leder omöjligheten att uttrycka sig fritt till att hon i efterhand kommenterar sanningsanspråket i sina tidigare inlägg. I ett inlägg berättar hon att det inte är helt sant att hon inte tror att någon kommer att läsa inläggen. ”Jag var väldigt noggrann med att påpeka för Simon att jag inte tror att någon kommer att läsa det som jag skriver här. Det är inte riktigt sant”. Lucinda har börjat tänka på mottagaren som ett *du* och som mer och mer verklig. I ett annat inlägg erkänner hon att hon inte är helt ärlig i det hon skriver i bloggen. ”Jag ändrade på historien. Jag ljög inte direkt, men framställde mig som lite mer modig, lite mindre intresserad av vad andra tyckte om mig”.[108] Lucindas ambivalenta förhållande till sanning i bloggen och hennes behov av en förskönad självframställning framställer henne som en något opålitlig berättare.

Blandningen av förstapersonsberättandet av Simon, i romanens nutid, Lucindas blogg som beskriver det som har inträffat samt olika typer av dialoger; via chatt, sms och transkriberade ljudupptagning ger *Slutet* en heteromedial funktion i relation till skildrandet av katastrofen. De olika medieformaten skapar flera hierarkier av berättare, alternativt diegetiska nivåer, som omförhandlar scener i romanen och ifrågasätter karaktärers tillförlitlighet i förhållande till varandra.

[107] Strandberg 2019, s. 19.
[108] Strandberg 2019, s. 91 och s. 104.

2.1.3. Cancer och undergångar – i väntan på döden

De unga protagonisterna förhåller sig till slutet och undergången på olika sätt, exempelvis har Lucinda redan hunnit bearbeta att hon ska dö. Ett tema i *Slutet* är Lucindas cancer. Hon har som tonåring, under första året på gymnasiet, fått motta ett tufft besked. I stället för att plugga, umgås med vänner och simma får hon behandlingar på sjukhuset som hennes kropp inte svarar på. Sjukdomsförloppet förvärras. Lucinda drar sig undan sina vänner. Tilda hör av sig men Lucinda svarar inte på kontaktförsöken. Hon vill inte spela rollen som den cancersjuka, inte låta sig speglas i sina vänners blickar. ”Jag slutade att gå ut, för jag hatade att möta andras blickar och höra hur samtalen tystnade omkring mig”.[109] Månaderna innan kometen, som ska förorsaka planetens undergång, ger sig till känna tillbringar hon all sin tid på sjukhuset och i hemmet, där hon enbart träffar fadern och systern. I ett av sina blogginlägg minns hon hur det var när ingen talade med henne hur det skulle vara att dö: ”Ingen ville berätta *hur* jag skulle dö – om det skulle göra ont, om det skulle ta tid. Och jag visste inte hur jag skulle fråga”.[110] Simon reflekterar över Lucindas situation efter ett av de första mötena mellan dem. ”Jag ser framför mig Lucindas fjuniga hår under mössan. Undrar hur det känns att ha varit Cancertjejen och plötsligt vara som vem som helst. Alla har samma dödsdom”.[111]

I *Slutet* är döden, den fullständiga utplåningen av allt, något som kommer att hända. För Lucinda blir den egna väntande bortgången förändrad från att ha varit något individuellt till att bli en kollektiv utplåning. Den kollektiva gemenskapen och behovet av samhörighet skildras som ett fenomen som uppstår i relation till undergången. Människorna söker sig till varandra och tillbringar den sista tiden tillsammans med familj och vänner. Mellanmänskliga relationer tillskrivs en betydelsebärande funktion i hanterandet av katastrofen.

2.1.4. Foxworth som hyperobjekt

I *Slutet* skildras ett samhälle som är på väg mot en undergång – och vad som kan tänkas hända när det sker – en mänsklighet som ställs inför sitt eget upphörande. Den väntande katastrofen kommer utifrån, från rymden, och allt levande står maktlöst inför den stundande undergången. Det ligger utanför mänsklig agens att kunna förhindra apokalypsen.

[109] Strandberg 2019, s. 110.
[110] Strandberg 2019, s. 108.
[111] Strandberg 2019, s. 117.

Timothy Morton menar att hyperobjektet är massiv fördelat i tid och rum i den utsträckning att dess totalitet inte kan placeras på något specifik plats. Hyperobjektet föranleder, eller har redan orsakat, världens slut och påvisar den ändliga dimensionen av tillvaron.[112] I *Slutet* blir hyperobjektet påträngande, världens slut utkristalliserar sig tydligt genom kometen, som rör sig allt närmare jorden i en rasande hastighet. Tiden rinner ut. Hur samhället agerar inför, och hanterar det ändliga, samt förhåller sig till avsaknaden av framtid är centrala motiv i romanen. Handlingen centraliseras kring vad som händer när världens slut endast ligger några månader bort.

Ett exempel på hanterandet av undergången skildras när Simon och Lucinda tar tåget till Stockholm, några dagar innan kometens ankomst. De ska hälsa på Johannes, Simons bästa vän. Simon ser ut genom tågfönstret och upplever att det ser likadant ut som innan kometen blev känd. Han jämför det med samtidens miljöhot.

> Det är samma sak som förut […] Med miljöförstöringen. Den syntes ju inte heller. Inte här i alla fall. Jag menar, vi läste ju om öknarna som bredde ut sig och såg bilder på isbjörnar på små flak. Men det gick inte att fatta.[113]

Simon och Lucinda diskuterar de samtida miljörelaterade problemen: kärnvapenkrig, överbefolkning, antibiotikaresistens och supervirus. De är kritiska till att den yngre generation skulle betala för vad en äldre generation ställt till med.

> Nu i efterhand fattar jag [Lucinda] inte varför vi inte gjorde allt för att rädda Jorden […] Varför höll vi på och tjafsade om annat? Vi kanske hade klarat det om vi bestämt oss". […] "Jag [Simon] tycker det finns nåt skönt i att det är såhär det tar slut […] men om allt ändå ska gå åt helvete så är det i alla fall inte vårt fel. Och vi kan inte göra nåt åt det".[114]

Hotet mot planeten förändrades och ändrade karaktär, i bokstavlig bemärkelse, en vårdag i maj. Miljöhoten som Simon och Lucinda diskuterar hotar också samhället, pockar på en förändring i levnadsvanor, men det akuta hotet för duon är kometen, som med sitt nära antågande överskuggar de tidigare problemen. Klimathotet indikerade inte en apokalyps inom några månader, orsakar inte världens undergång innan studentexamen. Simons och Lucindas samtal på tåget är intressant av flera aspekter, genom att låta klimathotet (eller -hoten) fungera som ett

[112] Morton 2013, s. 38.
[113] Strandberg 2019, s. 410.
[114] Strandberg 2019, s. 412.

hyperobjektet blir dess konturer suddiga, mer diffusa och dess placering i tid och rum oklar. Ungdomarna reflekterar över varför de inte gjorts mer, när det fortfarande var en möjlighet samt varför deras generation får betala för det som den äldre generationen förorsakat, vilket är ett återkommande mönster i ungdomsdystopier som jag kommer diskutera vidare i analysen av andra verk.

2.1.5. Och sen då… efter kometen?

De sista dagarna tätnar reflektionerna och samtalen om det som kommer att ske, och vad som kommer att bli kvar efteråt. Elektroniskt material skickas ut i rymden med en förhoppning om att det någon gång ska hittas av andra livsformer. Lucindas blogg är ett exempel på material vars syfte är att bevara och förvara hennes berättelse som ett bidrag i mänsklighetens historieskrivning. I ett av sina sista inlägg skriver hon: ”Det kommer att vara ett kaos av röster som påstår en massa saker om hur världen såg ut och hur vi människor fungerade. Det kommer att vara fullt av motsägelser”.[115]

Sista timmarna i mänsklighetens historia tillbringas i kyrkan. Stina leder en mässa som samlat stora delar av samhällets invånare – både Simon och Lucinda är där med sina familjer. Skildringen av den annalkande undergången framställs högtidligt – nästintill i religiösa termer. När det enbart är några minuter kvar tågar de församlade i kyrkan ut tillsammans. Utomhus är det ljust. Simon tänker på skolavslutningar. ”Det påminner som skolavslutningarna när jag gick ut ur kyrkan med klassen. Sommarlovet som väntade verkade evighetslångt”.[116] Han är lugn, har familjen och Lucinda vid sin sida. ”Nu känner jag den friska, svala luften utifrån. Jag dricker den i djupa klunkar medan vi fortsätter att gå”.[117]

Det finns några andra ungdomsdystopier med likande tematik och dystopisk hot som i *Slutet*, exempelvis *Till Vial 8400 dagar kvar* av Henrik Ståhl och *Era fiender* av Hanna Christenson – som båda är utgivna år 2019 (samma år som *Slutet* gav ut). I *Till Vial 8400 dagar kvar* är planen att en liten exklusiv skara av mänskligheten ska utrymmas i två rymdskepp, och lämna jorden med hopp om att kunna kolonisera en annan planet, men eftersom priset på biljetter stiger blir krig och konflikter ett faktum. En desperat mamma lyckas kapa ett av rymdskeppen, med sina två barn som enda besättningsmedlemmar. Något går fel och familjen seglar vilse genom rymden utan att någonsin komma fram.[118] I *Era fiender* hotas jorden av en

[115] Strandberg 2019, s. 483.
[116] Strandberg 2019, s. 511.
[117] Strandberg 2019, s. 511.
[118] Henrik Ståhl, *Till Vial 8400 dagar kvar*, Stockholm: Bonnier Carlsen 2019.

asteroid, som förvisso inte kommer utplåna planeten, men göra den obeboelig under några månader. Genom ett statligt lotteri får ett begränsat antal ungdomar en vinstlott som gör att de ges tillträde till hemliga rum i bunkrar, långt under marknivå. Ungdomarna stannar där en tid och kan sedan återvända och bygga upp ett nytt samhälle.[119] I dessa tre dystopier kommer katastrofen utifrån och mänskligheten tillskrivs inte explicit ansvaret för undergången.

2.1.6. *Slutet* som kritisk dystopi

Den kritiska dystopin, i synnerhet den för ungdomsromanen förekommande ekokritiska dystopin, kan anses ha en samhällskritik mot det antropocentriska sättet att tolka omvärlden. Den kritiska dystopin har en öppen utgång med ett hopp om förändring. Går det att läsa *Slutet* som en kritisk dystopi? *Slutet* särskiljer sig från många andra dystopiska ungdomsromaner då den uttalade kritiken inte är påtagligt miljöorienterad. Relationer mellan mänsklig påverkan och den omgivande miljön diskuteras visserligen av Simon och Lucinda, i synnerhet under tågresan till Stockholm, men det ekologiska samspelet är sekundärt – det är inte människans exploatering av naturen som leder till jordens undergång i det här fallet. Miljön och naturen framställs varken som ett hot, eller som ett skydd, utan det centrala i *Slutet* är hur ett människoskapt samhälle hanterar sin stundade undergång, när det inte längre är en reell möjlighet att förhindra den, utan när det enbart är möjligt att förhålla sig till den.[120] Det samhällskritiska perspektivet i *Slutet* öppnar upp för frågor om hur människor väljer att leva sina liv och vad dessa val har för följder i stunden och inte bara konsekvenser i framtiden. I mycket hög grad skildras ett antropocentriskt perspektiv – med det mänskliga i centrum med ett tematiserande av hur mänsklig historia och kultur skickas ut i rymden (exempelvis Lucindas blogg). Klimatdiskussionen mellan Lucinda och Simon väcker ett framtidshopp, hos läsaren, om att det är möjligt att förända och agera eftersom jorden, i verkligheten, inte hotas av en komet.

Foxworth som ett hyperobjektet skapar en form av distribuerad agens med en inverkan på olika aktörer som leder till ett kollapsat samhälle i relation till katastrofen – långt innan allt utplånas. Samhället som skildras innan Foxworth blir känd är varken värre eller hemskare än samhället utanför fiktionen, utan påminner i hög utsträckning om vårt eget samhälle. Samhället som ställs inför att hantera sitt eget slut skildras som ett samhälle i upplösning – rättssystem, ekonomin och utbildningsväsendet faller. Däremot upprätthålls

[119] Hanna Christensen, *Era Fiender*, Värnamo: Semnos förlag 2019.
[120] Jmf. exempelvis naturtematiken i studien av Megan McDonouch och Katherine A. Wagner, ”Rebellions Natures: The Role of Nature in Young Adult Dystopian Female Protagonists’ Awakenings and Agency”, där naturen skildras som något farligt men också som något oskyldigt och vackert.

sjukvården, transportsektorn och infrastrukturen samt den kyrkliga verksamheten. Ett havererat rättssystem tar sig uttryck i att Simon pekas ut som skyldig för mordet på Tilda av både polis, vänner och bekanta utan möjlighet att på rättsliga grunder försvara sig. Ett ökat våld med ett missbruk av alkohol och narkotika förekommer. Ojämnställda samhällen drabbas hårdare än rika länder vittnar Lucinda om i sin blogg.

Protagonisterna Lucinda och Simon påverkas på olika sätt av Foxworth stundade ankomst. Lucinda, som drabbats av cancer, har redan förberett sig på sin egen död, vilket hon fortsätter att göra genom sina anteckningar i bloggen. Simon tvingas anpassa sig till en helt ny tillvaro, relationer förändras och han tillbringar mycket tid med dem han står nära och väljer initialt vänner framför familjen, till mammornas förtvivlan. Komethotet som hyperobjekt, med förebådandet om jordens undergång, synliggör det absoluta slutet – inte bara för det mänskliga utan slutet för all levande materia på planeten, vilket skiljer den från de andra dystopierna som behandlas i uppsatsen.

2.2. *De hemlösas stad* – Den stora översvämningen och det övervakade samhället

> Hur många miljoner människor det var frågan om, vad de hette och varifrån de kom visste ingen. Och eftersom nästan hela den beboliga världen råkat ut för samma sak så fanns det ingen som ens vågade ta itu med frågan.[121]

De hemlösas stad (2011) av Annika Luther handlar om femtonåriga Lilja som bor i Finland tillsammans med sina föräldrar och två yngre systrar. Romanen skildrar en nära framtid. År 2035 inträffade en stor översvämning som dödade en stor del av jordens befolkning samt ödelade de flesta länder. Finland, även Sverige, klarade sig relativt bra. Det var samma år som Lilja föddes. Hon minns ingenting av den gamla världen men grubblar mycket över hur det var då och söker efter ledtrådar i föräldrarnas gömmor. I det nya moderna samhället, som byggts upp bakom murar, sker sträng övervakning med hjälp av olika digitala medier. Befolkningen hållas sysselsatt och ska ägna sin fritid åt idrott och musik i syfte att inte börja ifrågasätta eller längta bort från tillvaron. Det är ständigt träningar, tävlingar och konserter. Lilja känner sig inlåst och trivs inte med tillvaron. Hon vill ut från murarna och hälsa på sin moster i Helsingfors, något som hennes föräldrar motsätter sig. Genom att rota i föräldrarnas garderob upptäcker hon ett gammalt fotografi taget två månader innan hennes egen födelse. Bilden föreställer hennes mamma och moster bredvid varandra framför ett hus. Mamman är klädd i tunn sommarklänning

[121] Annika Luther, *De hemlösas stad*, Helsingfors: Söderströms 2011, s. 11.

med ett skärp runt midjan. Hon är inte gravid – inte det mista lilla – men det är mostern. Liljas tillvaro rasar samman och hennes längtan bort växer sig ännu starkare. Först tänker hon konfrontera föräldrarna men låter sedan bli. En tidig morgon efter en ovädersnatt, då all elektricitet slagits ut, bestämmer hon sig för att resa till Helsingfors och söka efter mostern. På sin resa får hon hjälp av två indiska bröder i trettioårsåldern, genom att ljuga om sin situation lyckas hon övertala dem att ta henne med på en fiskebåt. De anländer till brödernas familj i Helsingfors.[122] Hon och brödernas lillasyster, den jämnåriga flickan Manju, blir nära vänner och delar vardagens hushållssysslor och fritidsaktiviteter.

Romanen är berättad i tredjeperson. Fokaliseringen växlar mellan Lilja och Manju. Berättaren är allvetande och rör sig mellan ett introspektivt perspektiv och ett yttre överskådande berättande. Tonårsrösterna är mycket framträdande i texten – Liljas och Manjus röster upplevs närvarande i texten genom språket och sättet de uttrycker sig på. Affektiva tankar uttrycks i versaler vilket försträcker tonåringens röst och låter protagonisten, som berättare, vara närvarande. De växlande berättarperspektiven ger en mångnyanserad roman.

2.2.1. Jyväskylä – staden bakom murarna

Samhället, Jyväskylä, som skildras i *De hemlösas stad* är totalitär.[123] Invånarna har inte möjlighet att lämna staden och om de mot förmodan gör det kan de inte återvända. Olika teknologier används för att kontrollera dem – mäta och registrera deras rörelser för att ha uppsikt över var de befinner sig. Vuxna och barn förväntas ägna fritiden åt idrott och kultur.

Lilja beskriver sin dagliga tillvaro bakom murarna. En skyddad och ordnad tillvaro men också övervakad och ofri där hennes möjligheter till ett autonomt liv är starkt begränsade med avsikten att skydda henne som medborgare.

> Skola åtta till halv fyra, fem dagar i veckan. Obligatorisk kanteletimme efter skolan på tisdagar, fotbollsträningar på måndag och torsdag. […] Ett halvt kilo inhemska grönsaker och bär varje dag. Kött på veckosluten. [..] Inhemska nyheter, musiktävlingar, frågesporter och hurtiga studiolekar på den stora TV-skärmen varenda, varenda, vareviga kväll.[124]

[122] Lilja använder benämningen Helsingfors för den forna finska huvudstaden medan invånarna, Manju och hennes familj inräknat, kallar den Halsingih. Jag kommer använda namnet Helsingfors – förutom i direkta citat.
[123] Stadens namn är en hopsättning av två finska ord: *Jyvä* [sv. spannmål] och *kylä* [sv. by].
[124] Luther 2011, s. 18.

Lilja upplever att hon enbart lever ett ”halvliv”. Den ständiga övervakningen pågår dygnet runt via programmet JYVÄ-SILMÄ.[125] Staden har bland annat värmekameror som känner av hur befolkningen rör sig. Också information i samhället är starkt censurerad. Kunskapen om omvärlden är bristfällig hos invånarna och elever får ingen undervisning om världen utanför murarna. Ett exempel på skildringen av informationscensuren är när Lilja, inför sin rymning, försöker få tag på kartor över Finland. På biblioteket nekas hon att få dem analogt utan sina föräldrars godkännande. De digitala är låsta med koder hon inte har tillgång till. Hon har bara access till ett program som visar Jyväskylä med omnejd.

En kväll drabbas Jyväskylä av ett extremt oväder – med flera blixtnedslag – strömmen slås ut. Rymningen som varit planerat till ett senare tillfälle tidigareläggs. Lilja packar snabbt sin ryggsäck med pengar, ost och några kex (inget vatten). Hon cyklar i väg och tar sig utanför murarna. Liljas rymning går bra till att börja med. All påtvingad fysisk aktivitet har gjort hennes kropp stark. Men efter många timmars cyklande, utan vätska, behöver hon vila. Lilja lämnar cykeln längs vägrenen och går in i skogen. Hon hör ett skärrande metalliskt ljud och efter ett tag kommer en karavan med enorma maskiner körandes. Hennes cykel blir småsmulor efter att maskinerna kört förbi. Lilja håller sig dold i skogen medan de dundrar förbi. Hon har aldrig sett något liknande. Det ges heller ingen djupare förklaring i *De hemlösas stad* till vad dessa gigantiska maskiner har för uppgift. Incidenten påverkar Lilja, som har varit utan vatten en hel dag, och när cykeln är förstörd, tappar hon modet. ”Skit, samma nu går jag hem igen, Sassa eller inte Sassa. Jag medger, det var en dålig idé”.[126] Hon påbörjar vandringen hemåt – men går åt fel hål. Lilja upptäcker misstaget alldeles för sent, det har blivit kväll. Hon är vilse och vet inte hur hon ska kunna ta sig hem.

Det totalitära samhället bakom murarna, som Lilja lämnar, låter henne inte återvända. Hennes föräldrar försöker förgäves få tillstånd för henne att komma tillbaka. Idrott och kultur används som medel för att få medborgarna att trivas, hålla sig sysselsatta och inte ifrågasätta samhällsordningen. Men det är bara en bråkdel av alla människor som lever bakom murarna. De allra flesta befinner sig utanför. Jyväskylä påminner i viss utsträckning om de totalitära samhällena i klassiska dystopier från mitten av 1950-talet exempelvis George Orwells *1984* (1949) och *Kallocain* (1940) av Karin Boye – där framtidsteknologi används för övervakning av medborgare och censurering av den information som förekommer och sprids.

[125] *Silmä* [Sv. öga].
[126] Luther 2011, s. 39.

2.2.2. Familjen – dess betydelse och olika konstruktioner

Familjen och dess betydelse för överlevnad, i ett dysfunktionellt samhälle, är ett centralt tema i *De hemlösas stad*. Som en skarp kontrast mot det strängt totalitära samhället existerar ingen central samhällsordning i Helsingfors utan ett kaotiskt tillstånd råder – utan reglar och lagar. Familjen fyller funktionen av säkerhet och trygghet. Familjen blir en form av organism som skapar utrymme för individen att agera och att utvecklas.

Likt flera andra samtida barn- och ungdomsböcker från 2010-talet och framåt är det inte kärnfamiljen som skildras utan protagonisterna väljer sina egna familjer och dess konstellationer.[127] I Manjus stora familj är vissa släkt med varandra, andra är det inte. De har anslutit sig och ”adopterats” av familjen på olika sätt – men alla är en del av den. Även Lilja räknas till familjen och upplever att hon tillhör den. Liljas biologiska mamma, Sassa, innehar aldrig någon föräldraroll. Hon har fråntagits den rollen, gått miste om den. Liljas föräldrar (de hon vuxit upp med) fick med sig henne under evakueringen efter den stora översvämningen. De trodde initialt att Sassa inte var i livet. När de sedan fick reda på att hon överlevt, valde de att inte kontakta henne. Oroliga för att de skulle fråntas Lilja. Det är inte försoning och att komma hem som är ett centralt motiv i anknytning till familjen utan det handlar mer om att bygga upp något nytt och tänka annorlunda samt vara en del i att skapa en ny tillvaro. Familjerelationerna, i förhållande till skildringen av katastrofen, omförhandlas och skapar ett utrymme av valmöjligheter. Att tillhöra en familj är inte något som sker passivt utan det är en relation där protagonisterna ges möjlighet att agera aktivt – en relation med en distribuerad stark agens.

I *De hemlösas stad* skildras Liljas möte bröderna Samrat och Samarjit precis när hon förstår att hon är vilse och inte kan återvända till hemmet. Bröderna håller på att förbereda sig för avfärd och går, mycket motvilligt, med på att låta Lilja följa med dem över havet. Hon hittar på en lögn om döda föräldrar samt erbjuder dem sina pengar i gengäld. Bröderna berättar att de kommer från Kerala i södra Indien. Lilja har aldrig hört talas om Indien.[128] Framme i Helsingfors möter Lilja brödernas stora familj; bestående av föräldrar, syskon, farmor och barn i olika åldrar. Alla generationer finns representerade. Vissa är släkt med varandra – andra är det inte, utan har adopterats av familjen och flyttat in. Brödernas lillasyster Manju, som är jämngammal med Lilja, passar de yngre syskonen och undervisar i engelska. Manju blir mycket

[127] Se ex. Mavis Reimer, ”No Place Like Home: The Facts and Figures of Homelessness in Contemporary Texts for Young People”, *Barnboken*, 36, 2013. I artikeln diskuteras hemlöshet i samtida ungdomslitteratur. Narrativet med protagonister som lämnar hemmet, reser i väg för att sedan återvända hem är alltmer frånvarande. Protagonisterna är mobila i högre utsträckning än tidigare och familj skildras som en dynamisk konstellation.
[128] Luther 2011, s. 50.

förskräckt då hon ser vem bröderna tagit med sig över havet. Hon har inte mött någon kvinna från ursprungsbefolkningen (som den finska befolkningen kallas) tidigare och tycker Lilja ser skrämmande ut. Manju tror att alla som tillhör ursprungsbefolkningen är alkoholister vilket leder till att hon antar att Lilja är berusad.

> Nu bar båten så nära att Manju kunde se kvinnan och plötsligt blev hon alldeles kall. Det räckte ju inte med att det var en främmande kvinna, det var en URBEFOLKNINGSKVINNA! En sådan hade hon aldrig sett förut, bara gubbar.[129]

Manju har bara upplevt urbefolkningen i form av bostadslösa och missbrukande män. Hennes föreställning kring dem är att de inte kan hantera alkohol och hon blir upprörd över brödernas agerande, att ta med sig Lilja över havet. ”Alla urmänniskor som *jag* har sett är berusade hela tiden! Jag tar henne till amma och baba, men sen får ni förklara resten själv”.[130] Trots att flickorna känner aversion för varandra under det första mötet byggs en stark vänskap upp mellan dem. Lilja och Manju får båda omförhandla sina fördomar.

I Helsingfors lyckas Lilja hitta Sassa, som inte har fått information om att Lilja överlevt översvämningen. Sassa har flyttat ut på en ö och bosatt sig i en kyrka. Under åren som gått efter översvämningen har hon ägnat sig åt att göra undersökningar av havet och djuren där. Sassa är marinbiolog. Första mötet med Sassa blir inte som Lilja föreställt sig. En tidig morgon när huset ligger och sover hörs upprörda ljud från trädgården och någon kallar på Lilja.

> Den högljudda och påstridiga rösten kom från en varelse som sprattlade i armarna på Amitav, den största nattvakten. […] Att det här trollet, som var sämre klädd än hon själv när hon kom hit, i säckiga byxor av obestämd färg och mera lappar än tyg, svara gummistövlar och en rutig flanellskjorta som nog hängt med sedan evakueringstiden, skulle vara Sassa – det var inte möjligt![131]

Nästa möte mellan Lilja och Sassa sker på ön, Manju och hennes bror Matsendra är med. Matsendra och Sassa finner varandra, de är båda intresserade av de gifter som finns i havet. Sassa får Lilja att skriva till föräldrarna och fråga vad som egentligen hände när de evakuerades och bestämde sig för att låta Lilja växa upp som deras dotter. Någon försoning mellan Lilja och

[129] Luther 2011, s. 70.
[130] Luther 2011, s.89.
[131] Luther 2011, s. 155.

Sassa sker aldrig. Däremot fördjupas relationen till föräldrarna i Jyväskylä efter att hon mottagit deras bekännelsemejl.

2.2.3. Kemikalier och hormoner – den kinesiske pojken Han

I *De Hemlösas stad* skildras Han, en kinesisk pojke, som blir svårt sjuk av de kemikalier och hormoner som finns lagrade i havsbotten. Manju och Han är förälskade i varandra. (Lilja tycker namnet Han är komiskt men Manju och Han tycks aldrig förstå varför.) Relationen hålls hemlig och de kan bara träffas korta stunder. Pojken försörjer sin familj genom att dyka efter musslor. I scenerna med Hans sjukdom skildras kroppen som porös och den blir en del av ett ekosystem. Vid ett tillfälle snavar Manju och Lilja över honom. Han ligger på gatan. Kroppen består av variga och blodiga sår och han är medvetslös och feberhet. Andningen är rosslig och ansträngd.[132] Kemikalierna påverkar kroppen över tid genom att både bryta ner och förändra den. Hans kropp visar hur organismer påverkar och påverkas av varandra.

I skildringen av Hans insjuknande reagerar Lilja över att Han förändras. Rösten blir mer pipig och det ser ut som om han har bröst. Dessutom utvecklar han en förskräcklig acne. Vid ett tillfälle undrar hon om Han verkligen är en kille. Manju tycks inte bry sig om förändringen. I alla fall inte till att börja med. Men vid ett tillfälle när de ska besöka honom håller han ansiktet dold bakom en halsduk. Han vill att de ska gå, är rädd för att smitta dem. Lilja reflekterar över vad det är som påverkar acne och landar i att det måste ha att göra med hormoner. ”Någonting var helt klart på tok med Hans hormoner. Tänk om det VAR smittsamt? Tänk om hon eller Manju vaknade upp en morgon med skägg?”[133] Manju, handlingskraftig och mycket bestämd, beger sig till en läkare för att hämta hjälp. Men innan läkaren hunnit kontakta Han, är han försvunnen. Flickorna blir mycket oroliga. Han hittas slutligen. Mycket sjuk. Acnen har lett till stora inflammerande bölder. Ungdomarna lyckas få med sig honom till en läkare.

Samhället som skildras i *De hemlösas stad* har haft kemikalier och läkemedelsrester lagrade marken, sedan decennium tillbaka och dessa har efter översvämningen kontaminerat ytvattnet. Den kinesiska befolkningen som lever nära stränderna utsätts för många sorters farliga ämnen som påverkar dem och i värsta fall, som för Han, leder till ett allvarligt sjukdomstillstånd. I *Silent Spring* (1963) visar Rachel Carson hur giftbesprutningen av grödor påverkar allt liv – genom att gifterna ackumuleras i näringskedjor och lagras i levande organismer samt synliggör hur människan påverkar ekosystem och vilka konsekvenser som

[132] Luther 2011. s. 152–153.
[133] Luther 2011, s. 127.

följer av det. *Silent Spring* fick i sin samtid stor uppmärksamhet och ändrade synen på användningen av gifter i jordbruket, vilket ledde till ett förbud mot DDT. Verket har fortsatt att vara en betydelsebärande röst i klimatfrågor. Det Carson framfört allt lyckades åstadkomma var att synliggöra människans påverkan och funktion i ekologiska kretslopp.[134]

I *De hemlösas stad* utsätts Han, hans familj och släktingar på likande sätt för (människors) tidigare användning av gifter. Familjerna lever av musslorna som äter minde organismer som i sin tur äter plankton och alger som innehåller de lagrade läkemedelsresterna. I deras kroppar ackumuleras gifterna vilket ger svåra konsekvenser, många i befolkningen blir sjuka. Matsendra (Manjus bror) är mycket intresserad och påläst om gifter och alger. Lilja får hjälpa till att översätta vissa verk från finska och svenska som han funnit. Matsendra har upptäckt att algerna i vissa bassänger dör helt oförklarligt, hans tes är att olika sorters alger bekämpar varandra med gifter. Arbetarna som hanterar algerna blir ibland sjuka, vilket bekymrar Matsendra.[135] Lilja, Manju och Matsendra är mycket oroliga för Han. Hur han ska reagera och agera när det som försörjer honom och hans familj är det som gör honom och andra fruktansvärt sjuka. Det finns ingen lösning på hur gifterna ska saneras utan det får tiden ombesörja.

2.2.4. Intermediala röster – mejlkommunikation med föräldrarna

I *De hemlösas stad* förekommer mejlkonversationer mellan Lilja och hennes föräldrar i Jyväskylä. Mejlkonversationen integreras i narrativet och möjliggör information från världen innanför murarna. Mejlkonversationen visar även föräldrarnas version av evakueringen. Mejl beskrivs, i romanverkligheten, som ett föråldrat system. I Jyväskylä används ”komikan” som är en vidareutveckling av den smarta telefonen, men vars information staten också nyttjar i övervakningssyfte.

I Helsingfors finns inget övervakningssystem och ingen har någon komika. Lilja beger sig, tillsammans med Manju och Matsendra, till kineskvarteren för att skicka mejl (hon har ingen egen mejladress). Via mejlkonversationerna framgår föräldrarnas resultatlösa försök med att få hem Lilja. Hon får även veta vad som föranledde hennes föräldrars agerande då de tog med henne, och lämnade fastern kvar, samt påstod sig vara hennes föräldrar. ”Kara mamma och pappa! Jag hoppas hoppas hoppas att det kommit fram till er. Det kanns sa konstigt att

[134] Jmf. Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt Houghton Mifflin Company 2002.
[135] Luther 2011, s. 137.

SKRIVA och inte kunna se er och prata".[136] Liljas föräldrar svarar dagen därpå: "Älskade älskade lilla totalhölmögä [sv. ≈ dåraktiga] barn! Tack för ditt brev! Att skriva e-post gör att jag känner mig förflyttad trettio år bakåt i tiden".[137] Konversationen mellan Lilja och hennes föräldrar fortsätter under våren och sommaren. Föräldrarna arbetar med att få hem henne, men eftersom hon gett sig av frivilligt, finns det inte mycket de kan göra. Inga officiella förbindelser finns mellan Jyväskylä och Helsingfors. Överhuvudtaget sker nästan inga resor längre i det samhälle som skildras i roman. Lilja får också indikationer på att situationen för föräldrarna och småsystrarna är kaotisk – nya regnoväder drabbar staden. I slutet av romanen inträffar ännu en fruktansvärd storm. Hus som ligger nära kusten spolas ut i havet. Sassa och hennes ö försvinner spårlöst i havet. Bakom murarna i Jyväskylä sker även något katastrofalt. I det sista mejlet Lilja mottager från föräldrarna står det:

> LILJA! SKRIVER SÅ HASTIGT JAG KAN. INTE TID ATT FÖRKLARA. DET RYCKER UT STORA KRAFTVEKERT O INGEN VET VAD SOM HÄNDER.[138]

Med ett medieekologist perspektiv och *De hemlösas stad* som en heteromedial text framstår den integrerade mejlkonversationerna i romanen som en del av narrativet till sitt innehåll medan mejlen på en textuell nivå blir ett brott i den löpande texten. Mejltexten har andra konventioner och möjligheter än den berättande texten i romanen, som i sin tur har möjligheter mejlformen saknar. Mejl och polyfona röster förekommer i *De hemlösas stad* och romanen som en heteromedial text uppvisar drag av olika kommunikationsformer, kanske som ett sätt att röra sig bortom det enskilda mediets dimension och skapa möjligheter för olika röster.

2.2.5. Djurens röster – bland råttor och fiskar

Även olika djurröster utmärker de polyfona inslagen i *De hemlösas stad*. I romanen finns korta prosaiska stycken, i kursiv stil, som skildras genom andra arter än människan och som saknar anknytning till diegesen. Fokaliseringen flyttas från protagonisterna till råttor och fiskar. Romanen inleds med ett tal av en råtta.

[136] Luther 2011, s. 108.
[137] Luther 2011, s. 115.
[138] Luther 2011, s. 205.

> *Värderade unga kamrater! Livet ler igen och världen är god att leva i. Vem skulle ha vågat tro det under de Stora Svårigheterna, när alla våra husdjur rymt eller dött och förråden gapade tomma*.[139]

Husdjuren, i det här fallet, syftar på de varelser som lever i hus vilket är synonymt med människorna. Råttans inledande tal redogör för de år som gått sedan översvämningen fram till dess att berättelsen utspelar sig. När vattnet, efter översvämningen, dragit sig tillbaka blev det svåra tider. Husdjuren försvann. Råttorna svalt. Efter ett tag kom det nya husdjur, lika de som försvunnit men med lite andra lukter och matvaror.

> *När De Stora Vågorna kom flydde vi ner i våra gångar och hål och pep av fasa medan hela världen dånade och smällde. Vi tryckte oss mot varandra och borrade nosarna i jorden tills allt blev tyst igen*.[140]

De finländska invånarna är försvunna, marginaliserade, och i stället har folk från andra länder bosatt sig på kontinenten. Landområdet är segregerat. Den kinesiska befolkningen som bor vid kusten har sin egen polis medan den indiska har privata vakter och lever längre upp till land. En tillvaro präglad av en jordbrukskultur samt framställandet av en form av olja – från alger – som kallas alja.

Fiskarnas område utvidgas under den stora översvämningen. De hittar nya vatten, förökar sig, en del blir föda åt andra vattenlevande varelser och några andra simmar långt ut till nya platser. Långsimmarna ankommer till områden befolkade av tvåbenta varelser med fiskespön, krokar och nät. Förändrade förutsättningar omskapar samt omförhandlar resurser och möjligheter. Fiskstimmen för en form av kollektiv sjungande monolog.

> *Simma tillsammans i jättestort stim. Alla lika randiga med skimrande gulgröna ögon. Simma, simma, alla tillsammans och när skrämmande skuggor skymtar i djupet simmar alla in mot stimmets mitt*. [141]

Genom att använda begreppen antropocentrism och ekocentrism går det synliggöra den mänskliga blicken på naturen. Ett antropocentriskt perspektiv placerar människan i centrum och naturen blir en resurs att nyttja alternativt något som ska räddas och skyddas. Ekocentrism är

[139] Luther 2011, s. 5.
[140] Luther 2011, s. 5.
[141] Luther 2011, s. 53.

ett försök att placera hela ekosystem, i stället för människan, i centrum.[142] I *De hemlösas stad* tillåts en icke-mänsklig perception vara verksam. De två insprängda texterna, i romanen, skildrade ur andra arters perspektiv utvidgar och breddar omfattningen av katastrofen, den blir inte enbart betraktat utifrån ett mänskligt perspektiv. Djuren och deras vittnesmål förmänskligas i *De hemlösas stad*, de korta textfragmenten fungerar som en form av sammanfattande redogörelse för den kollektiva erfarenheten hos råttor och hos fiskar. Ett ekocentriskt perspektiv belyser den ekologiska omfattningen av vad ett förändrat klimat kan innebära. Fiskarna, i sin vattenvärld, märker inte av översvämningen på samma sätt som landlevande arter. De hittar nya platser i havet. Råttorna, de som levt nära människor, svälter. Deras mat tar slut och de drabbas av sjukdomar men några av dem överlever. När människor bosätter sig i på den skandinaviska halvön ökar deras population igen. De hittar föda och kan föröka sig.

Det berättas inte så mycket om de femton åren som gått sedan översvämningen ur ett mänskligt perspektiv. Det inledande talet i romanen berättas utifrån råttors perspektiv. En råtta fungerar som berättarjaget för skildrandet av de femton år som förflutit sedan översvämningen. Jane Bennett argumenterar för en positiv syn på antropomorfism med syfte att motverka föreställningen hos människan som centrum för världen.[143] De förmänskligade rått- och fiskperspektiven omförhandlar förgrund och bakgrund samt synliggör en kontext som ligger inom mänskligt språk och föreställning, men som ändå kan anses flytta perceptionen till det icke-mänskliga perspektiven.

2.2.6. Global uppvärmning som hyperobjekt

I *De Hemlösas stad* är det inte enbart ett dystopiskt hot som skildras, utan flera miljörelaterade katastrofer – som människan varit bidragande till att utlösa. Havsnivån har stigit med stora översvämningar som följd. Stormar och oväder förekommer regelbundet. Landområden som förut användes som odlingsmark ligger begravd under vattennivå och det råder brist på livsmedel. Ett ökat antal kemikalierelaterade sjukdomar skildras också som en konsekvens av klimatkatastroferna. Den skandinaviska befolkningen har evakuerats till olika typer av säkra zoner – bakom murar och utan möjlighet till migration. Den globala situationen består av mindre samhällen med sträng övervakning och statslösa ytterområden: där familjer sköter sina egna förehavanden. Likt flera andra dystopiska verk finns ett förtigande och kontrollerade av information. Lilja försöker förgäves hitta kartor av Finland men tillåts inte se dem. I skolan

[142] Kerridge 2006, s. 532.
[143] Bennett 2010, s. xvi.

tycks hon inte fått lära sig om Indien, namnet på landet säger henne ingenting alls när bröderna nämner det och berättar om det.

Manju som är indiska och Han som har kinesiskt ursprung bor på gångavstånd från varandra men saknar egentliga möjligheter att träffas och de behöver hålla relationen dold för omvärlden. Det finns en misstänksamhet mellan den indiska och den kinesiska befolkningen och en del fördomar florerar mellan dem. Människorna i Helsingfors har inga naturliga samlingsplatser. Liljas och Manjus liv skiljer sig från varandra. Befolkningen i Jyväskylä är relativt välbärgade med ett ”fungerade” skolsystem samt lika förutsättningar för flickor och pojkar. Manju häpnar över att både flickor och pojkar tillåts tävla i diverse idrottsevenemang i den muromringande staden, något som inte är en rådande norm i Helsingfors. Där har en äldre tids könsnormer befästs och Manju kommer giftas bort då hon blir äldre. Som kvinna har hon andra sysslor än sina bröder. Manju lagar mat, undervisar i skolan och håller sig nära hemmet medan bröderna rör sig över geografiskt större områden, exempelvis arbetar de med algproduktionen och framställningen av alja.

I *De hemlösas stad* är klimatförändringarna och följderna av dessa det dystopiska hotet. Timothy Morton använder global uppvärmning för att visa vad ett hyperobjektet kan vara. Den globala uppvärmningen kan inte härledas till någon bestämd plats men dess konsekvenser är tydligt kännbara på specifika platser i form av ett förändrat klimat och naturkatastrofer.[144] Global uppvärmning, betraktat som ett hyperobjekt, i *De hemlösas stad* pekar på mänsklig inverkan på hotet. Hotet kommer inifrån. I romanen undersöker Sassa och Matsendra tidigare generationers levande och deras ageranden exempelvis hanterandet och lagrandet av olika kemiska substanser som bryter ner Hans kropp. Global uppvärmning som ett hyperobjekt för med sig förändringar av klimatet – i form av ökad nederbörd, stormar och översvämningar – som påverkar geografiska områden och förändrar förutsättningarna för allt levande. De förändrade villkoren leder till brist på resurser, i form av mat och vatten. Samhällsstrukturer slåss sönder vilket i *De hemlösas stad* leder till segregation och odemokratiska förhållanden i samhället

2.2.7. Den kritiska (eko)dystopin

I romanverkligheten inträffade en stor översvämning som ödelade stora delar av världen. Det framgår aldrig hur många som dog till följd av denna katastrof. Åren som följer efter översvämningen förändrar indelningen av länder, stater och samhällen. Liljas föräldrar

[144] Morton 2013, s. 2–3.

evakuerades till en ny stad som byggts upp med andra regler, än vad ett demokratiskt västerländskt samhälle brukar omfatta. Staden bakom murarna styrs av övervakning – likt så många andra dystopiska romaner är det övervakade samhället och döljandet av omvärldsinformation i förgrunden i gestaltandet av samhället. Det hårda styrelseskicket är för allas bästa, sägs det. Detta verkar inte ifrågasättas nämnvärt och inga motståndsgrupper framträder i romanen. Människorna bakom murarna lever där för att ett liv utanför ter sig omöjligt. Det handlar om välfärd och om överlevnad. Invånarna har även minnen från tiden innan. Det är bara femton år sedan deras hem spolades bort av översvämningen. Många dog. Att acceptera ett avkall av fri- och rättigheter till förmån för trygghet och välfärd är inte nämnvärt märkligt. Kultur och idrott används som medel att lugna och trygga invånarna. Det övervakande samhället och tillvaron i Jyväskylä påminner om narrativet i många klassiska dystopier.[145]

I Tom Moylans redogörelse för den kritiska dystopin menar han att den inger hopp i högre utsträckning och har en mer öppen utgång, jämfört med den klassiska dystopin.[146] I en studie av Alexia Weik Von Mossner används benämningen den kritiska ekodystopin. Hon betonar att de ekologiska perspektiven och frågorna blivit vanligt förekommande i dystopier för ungdomar. Det tar sig uttryck i alltmer kritiska, komplexa och provokativa skildringar av samtidens miljöproblem. Enligt Weik Von Mossners definition innehåller den kritiska ekodystopin en blandning av dystopiska och utopiska element.[147] *De hemlösas stad* går att läsas som en kritisk ekodystopi, de ekologiska perspektiven framträder i narrativet genom att låta icke-mänsklig perception skildras i relation till katastrofen. Protagonisterna hanterar klimatförändringar och utsätts för kemiska gifter där olika aktörer verkar på förgiftningen i människokroppen. Det finns en tydlig koppling till samtidens klimatfrågor om global uppvärmning och debatt kring höjda vattennivåer som följd av smältande glaciärer. I *De hemlösas stad* skildras en stark drivkraft att fortsätta framåt, en önskan om att förbättra och förändra samhället. Ett förmedlat hopp om att det alltid finns något att göra. Lilja och Manju, med sina familjer, strävar efter att bygga en stabil tillvaro och bygga starka relationer med sin familj och sin miljö. Manjus familj har plats för alla.

Det går att ana att det totalitära samhället i Jyväskylä faller, i och med det mejl föräldrarna skickat till Lilja. Det övervakade välfärdssamhället med sitt döljande av omvärldsinformationen fungerar inte som ett skydd mot global uppvärmning. Att blunda för

[145] Ex. *Kallocain* (1940) av Karin Boye och *1984* (1949) av George Orwell, verk som tidigare nämnts i analysen.
[146] Se ”1.4.2. Definitioner och indelningar av dystopibegreppet”.
[147] Weik Von Mossner 2013, s. 79–80.

informationen löser inte problemet med den globala uppvärmningen och dess konsekvenser. I slutet av romanen lyckas Liljas familj ta sig till Helsingfors. Manjus mamma tänker då hon ser dem: ”Månne de alls ha några kunskaper som kan vara till nytta i det nya Halsingih? Annars fick de väl börja med getter, precis som alla andra”.[148] De har lyckats återvända hem – men under nya förutsättningar och med andra premisser.

Annika Luther skriver i sitt efterord om den globala uppvärmningen. Efterordet uppvisar en tydlig författarintention med romanen. Luthers avsikt är att undersöka vad som händer om hon höjer havsnivån, med tio meter i Östersjön, vilka följder en sådan höjning får. ”Det som intresserar mig är alltså inte själva katastrofen utan det som händer sen – hur livet fortsätter efter katastrofen. För det gör det, alltid, på något sätt”, avslutar hon.[149]

2.3. *Feberkvartetten* – Pandemi, död och utopiskt samhällsbyggande

> Det finns faktiskt ingen. Alla är döda. Mamma är död. Pappa är död. Min lillebror Ludvig är död. Och förmodligen alla andra också.[150]

Feberkvartetten av Sofia Nordin består av fyra böcker: *En sekund i taget* (2013), *Spring så fort du kan* (2014), *Som om jag vore fantastik* (2015) och *Om du såg mig nu* (2017). Böckerna utspelas i ett samtida Sverige. Romanserien skildrar en feber som drabbar mänskligheten, nästan alla insjuknar hastigt och avlider under en kväll. Endast några ungdomar överlever. En av de överlevande är trettonåriga Hedvig, hennes berättelse skildras i första delen av *Feberkvartetten*. Hedvig bosätter sig på en mindre gård, lär sig mjölka och sköta djur – driva ett småskaligt jordbruk. En dag dyker en annan flicka upp, fjortonåriga Ella. Flickorna klarar av att driva gården och anpassar sig till den nya tillvaron. De använder gårdens två hästar för att transportera sig till staden och få tag på de varor och kläder som inte går att tillverka på egen hand. Febern drabbade dem under den tidiga hösten, så flickorna behöver hantera den annalkande kylan och den kommande vintern. I slutet av första boken hittar flickorna en utmärglad pojke, Ante. Han tar över stafettpinnen som berättare i del två.

I den andra boken, *Spring så fort du kan*, skildras de tre ungdomarnas tillvaro på gården, de förbereder sig för vintern och hittar metoder att hantera konflikter som uppstår mellan dem. Femtonåriga Nora och hennes sjuåriga lillebror Malte hittas av trion i en nedkyld matbutik och bosätter sig på gården. I bok tre, *Som om jag vore fantastisk,* är berättarjaget Ella.

[148] Luther 2011, s. 226.
[149] Luther 2011, s. 229–230.
[150] Sofia Nordin, *En sekund i taget*, Stockholm: Rabén & Sjögren, (2013) 2019, s. 5.

Det har hunnit bli vår och Ella och Nora åker till Umeå för att leta efter andra människor. På vägen dit insjuknar Nora i lunginflammation och räddas av systrarna Bianca och Sandra samt Esmael som bor tillsammans i en lägenhet. Ella och Esmael förälskar sig i varandra och Nora blir tillsammans med Sandra. I den fjärde boken, *Om du såg mig nu*, övertar Esmael rollen som berättare. Han har blivit lämnad av Ella, som är fast besluten att fortsätta till Umeå på egen hand. Esmael bestämmer sig för att leta efter Ella. Väl framme i Umeå hittar han Ella men hon har redan funnit andra ungdomar att bosätta sig med, Esmael blir utanför. Han blir arg och ledsen. Konflikten mellan honom och Umeåkollektivt växer och resulterar i våld mellan ungdomarna. Romansviten avslutas med att Esmael och Ella återvänder till gården där Hedvig, Ante, Nora och Malte väntar.

De olika berättarna bidrar till romanseriens polyfona dimension. Hedvig, Ante, Ella och Esmael har alla olika bakgrunder och hanterar situationen på skilda sätt, vilket gestaltas i romanerna.[151] Böckerna berättas i förstaperson och fokaliseringen följer berättarens perspektiv. Vissa scener och situationer belyses från olika perspektiv genom det polyfona berättandet – exempelvis skildras kvällen och natten när febern inträffar i samtliga böcker, vilket jag kommer behandla i nästa kapitel. Romanerna följer varandra kronologiskt från den tidiga hösten till sommaren nästkommande år. Analepser, i form av minnen, förekommer i narrativet. I och med ungdomarnas begränsade möjligheter till kommunikation, figurerar inte alla protagonister i samtliga delar.

Feberkvartetten skildrar en tillvaro efter katastrofen. De få som överlevt bygger upp ett nytt samhälle som formats av en näst intill utopisk idé. De fyra romanerna täcker in det första året efter febern och skildrar hur ungdomarna hanterar situationen samt deras uppbyggande av ett nytt samhälle. En del för ungdomslitteraturen vanligt förekommande tonårsproblem skildras i romanserien; den egna kroppens utveckling från barn till vuxen, en begynnande sexualitet, relationer och konflikter samt existentiella funderingar och den diffusa känslan av att inte passa in.

[151] Att låta varje roman i serien ha en ny berättare är inget ovanligt stildrag inom barnlitteraturen utan förekommer inom flera romanserier men återfinns inte i samma utsträckning inom litteratur för vuxna eller i litteratur riktad mot äldre ungdomar. *Feberkvartetten* riktas mot en något yngre målgrupp (12–15 år enligt det utgivande förlaget) än vad övriga verk gör som behandlas i uppsatsen. Protagonisterna i ”Feberkvartetten” är mellan 13–15 år medan protagonisterna i övriga verk, i regel, är några år äldre.

2.3.1. Under katastrofen – febern som dödar

Kvällen när nästan alla dör är ett exempel på en scen som berättas ur flera perspektiv i *Feberkvartetten*. Serien har ett icke-linjärt berättande. De olika perspektiven och berättelserna om feberkatastrofen ger ett polyfont intryck – narrativet rör sig inte bara framåt och bakåt utan vecklas också ut och fördjupas av de olika berättarrösterna. De olika skildringarna av katastrofen kan även ses som en ”världsskapande” dimension vilket ger en metafiktiv nivå utifrån James Brutons tankar om generell ekologi.[152] Där varje enskild berättelse bidrar till att skapa en medvetenhet om skildringen av katastrofen i relation till de olika berättelserna om den.

I den första boken, *En sekund i taget*, inleds berättelsen med att Hedvig upplevt sin familjs insjuknande i en brutal feber. Under kvällen och natten som följer, blir de allt sjukare, tills att de slutligen avlider. Hedvig kan bara se på, skräckslagen och chockad.

> Jag borde stanna i lägenheten. Jag borde ta med mig mat och vatten, men jag klarar det inte. Jag vill inte ha med mig någonting hemifrån. Ingenting som varit i samma lägenhet som min döda familj. […] Jag kunde inte hjälpa dem. De ropade på mig och jag sprang mellan deras sängar, fortare och fortare, men jag kunde inte hjälpa dem.[153]

Hedvig lämnar lägenheten när föräldrarna och brodern inte längre är vid liv. Hon tar med sig mammans nycklar. Hedvigs mamma arbetade som lärare på den skola som även Hedvig gått på innan febern bröt ut. Hon föreställer sig att skolan borde ha varit tom på människor under nattid, att det inte finns några lik där. Hedvig tar sig till skolan och där hämtar hon allt det som behövs för att överleva i naturen: tält, sovsäck, stormkök och proviant. Hedvig vill bort från staden. Bort från alla döda. Bort från sjukdomen. Hedvigs reaktion är att springa bort från sjukdomen och gömma sig utanför staden. Den omgivande naturen, i synnerhet skogen, skildras som en trygg plats.

Ett annat exempel på skogen som ett ställe att fly till efter katastrofen gestaltas i skildringen av Antes berättelse om febernatten. Ante lämnar sitt hem och bygger en koja i skogen. Han samlar nötter, svampar och bär. Han tänker på döden och på att han bara stack från allt. ”När alla plötsligt blev dödssjuka drog jag. Jag struntade i min egen mamma”.[154] Dagarna blir allt kallare och tiden flyter ihop för honom. Ante är på väg att ge upp. Det lilla förråd av mat han samlat ihop är nästan slut. Det återstår bara några torkade svampar och äpplen. Men en

[152] Se Burton 2017, s. 266.
[153] Nordin (2013) 2019, s. 5–6.
[154] Sofia Nordin, *Spring så fort du kan*, Stockholm: Rabén & Sjögren, (2014) 2019, s. 6.

dag kommer Hedvig och Ella ridandes, de har fått syn på röken från Antes lägereld. Vid mötet med flickorna är Ante livrädd för att de ska smitta honom men alldeles för trött att agera och springa därifrån. ”Plötsligt håller jag deras händer. Delar bakterier och virus med dem, och fast jag är rädd vill jag inte att de ska gå. De är också rädda, det märks. Vi står här alla tre och är livrädda”.[155] Ante följer med Hedvig och Ella till gården. Han är utmattad och utmärglad men återhämtar sig och blir en del av gemenskapen på gården. Rädslan för att smitta och att bli smittad återkommer vid flera tillfällen i serien, vilket jag kommer att behandla mer ingående längre fram.

Till skillnad mot Hedvig och Ante befinner sig Esmael inte i sitt hem under katastrofen utan på en skolfest. ”Det var skolfest. Alla dog. Alla utom jag och Bianca och Sandra och Lucas. Och Lucas, han dog ändå. Sen”.[156] Han ser sin storasyster bli sjuk och försöker ringa efter en ambulans, men det går inte att komma fram. Systern dör på ett toalettgolv. Kaoset på festen växer, festdeltagarna blir allt sjukare. Esmael rusar hem för att hämta hjälp, men när han låser upp dörren och ropar är det ingen som svarar. Föräldrarnas sovrumsdörr är stängd.

> Det tog bara en halv sekund att trycka ner handtaget, men den halva sekunden var en evighet lång. Den kommer alltid att pågå. I minnet gör jag det hela tiden: öppnar och öppnar och öppnar den där dörren. […] Jag drog upp täcket över deras ansikten, men då stack pappas fötter fram.[157]

Esmael packar ihop saker i en väska, det sker nästan mekaniskt. Matteboken och surfplattan packas ner. Han möter Bianca och Sandra på torget. Trion bestämmer sig för att gå till flickornas mormors lägenhet en bit utanför stadens centrala delar. Det finns en kakelugn i lägenheten, så att de kan laga mat och få värme.

Gemensamt för ungdomarna i *Feberkvartetten* är att det lämnar sina hem efter katastrofen. De söker sig bort från de större städerna (eftersom det är där liken efter alla döda finns). Skogen eller de glest bebyggda områdena, i stadens utkanter, blir platser som de väljer att bosätta sig på. ”Naturen” fungerar som en plats för överlevnad – när det tidigare människoskapade samhället inte längre erbjuder skydds- och överlevnadsmöjligheter. I *Feberkvartetten* förekommer en näst intill pastoral skildring av naturen i relation till katastrofen vilket påminner om naturskildringarna i flera av de anglosaxiska ungdomsdystopierna (se

[155] Nordin (2014) 2019, s. 8.
[156] Sofia Nordin, *Om du såg mig nu*, Stockholm: Rabén & Sjögren, (2017) 2018, s. 5.
[157] Nordin (2017) 2018, s. 13.

”1.4.3. Internationella trender: ungdomsdystopins historiska utveckling internationellt”). Naturen och det småskaliga jordbruket skildras som möjligheter för överlevnad och utveckling samt bidrar till känslan av samhörighet mellan ungdomarna. Det är framför allt praktiska kunskaper och färdigheter som värderas högst av ungdomarna – exempelvis att kunna rida, mjölka, hugga ved och fiska.

2.3.2. Medieekologi – medier som lagring och signal, kommunikation över rum och tid

Medieteknologier, i synnerhet mobiltelefonen har en viktig funktion i *Feberkvartetten*. Ungdomarna har förlorat sina familjer, sina vänner och sina hem. Mobiltelefonen får funktionen av ett fotoalbum. Bilderna från tiden innan febern skapar en minneprocess hos protagonisterna som ger kraft att skapa nya framtida möjligheter. Fotografierna av familjemedlemmar och vänner finns lagrade som process i telefonerna. Kamerafunktionen innehar även en dokumenterande funktion för ungdomarnas samtida situationen. De kan använda telefonerna till att skapa nya minnen.

I en av de inledande scenerna installerar sig Hedvig i stugan. Hon har med sig sin mammas kaffekopp. Hedvig önskar att hon haft bilder av sin familj. ”Jag hade velat ha bilder på dem. Lydia. Mamma, pappa, Ludvig. De kunde vakat över mig om nätterna. Men mina enda foton finns på mobilen och den har inte så mycket batteri kvar”.[158] Fotografierna av Hedvigs familj finns i mobiltelefonen men hon vågar inte titta på dem, orolig för att batteriet inte ska räcka. Vetskapen om bilderna ger henne kraft, de finns ändå där. Hon påverkas av dem.

Hedvig och Ella är ganska olika till sättet och trots att de båda längtat efter närhet uppstår osämja och konflikter. I en av de många försoningsscenerna visar Ella Hedvig sina fotografier i sin mobiltelefon.

> ”På bilderna”, säger Ella. Hon viftar med mobilen åt mitt håll. Det är ett väldigt speciellt erbjudande. Jag skäms över att jag legat och tänkt på olika anledningar att vara sur på Ella. […] ”Alltså”, säger jag, ”jag vill inte att du ska slösa bort det på mig, liksom. Fast det skulle vara väldigt… om du ändå ska?” Ella nickar. Hon ser sammanbiten ut i ljuset från fotogenlampan. Nästan rädd.[159]

Hedvig får se Ellas familjebilder från Thailand, fotografier på kompisar och på pojkvännen samt en bild på katten Kringlan. Det är bilden av katten som får Ella att bryta ihop. Hon berättar

[158] Nordin (2013) 2019, s. 43.
[159] Nordin (2013) 2019, s. 92.

för Hedvig att hon släppte ut den i samband med att hon lämnade hemmet, natten när alla dog. Hedvig föreslår att de ska rida dit och leta efter Kringlan, eftersom de ändå ska rida in till centrum för att skaffa varmare kläder och fylla på matförrådet inför den stundande hösten och vintern. Bilderna för flickorna närmare varandra samt binder dem samman med tiden innan katastrofen, tiderna flätas samman. Genom att låta bildernas agens få inflytande på den nya vardagen upprätthålls något av det gamla livet. Minnena finns fortfarande kvar och de kan berättas och delas.

Ett annat exempel på en scen där mobiltelefonens agens och betydelsefullhet skildras, inleds med att Hedvig kommer in från utomhussysslorna när Ella sitter och dricker ur den kopp som tillhört Hedvigs mamma. Ella har diskat bort det intorkade kaffet, spåret efter mamman. Hedvig blir rasande. Hon skriker och rusar mot ytterdörren, på byrån i hallen ligger Ellas telefon, hon tar med sig den. Hedvig sadlar en av hästarna och lämnar gården.

> Jag vill ha sönder någonting som är hennes, någonting viktigt. Jag tittar på mobilen. Den idiotiska, rödblanka plastgrejen som hon ligger och petar på om kvällarna fast den uppenbarligen inte hör hemma i vår värld längre.[160]

Hon sadlar en av hästarna och rider i väg. Slår på mobilen och sätter på musik. ”Så knäpper jag på ficklampsfunktionen och musikspelaren samtidigt. Batteriet står redan på lägsta. Det kommer gå fort”.[161] Efter en stund tar mobiltelefonens batteri slut. Hedvig ångrar sig genast, nu kan hon inte rida tillbaka. Hon vet inte vad hon ska säga till Ella. Hedvig behöver komma på ett sätt att ladda mobiltelefonen.

En tid senare behöver Hedvig och Ella hämta mer mat och redskap inför vintern. Hedvig får syn på en Clas Ohlson-butik och får en impuls om att det kan finnas batterier till mobiltelefonen där. Även om de inte är fullt laddade kanske det finns lite laddning. Hon stoppar fickorna fulla, försöker erinra sig modellen på Ellas telefon. Men det finns för många olika. Hedvig rör sig ett varv i butiken och får syn på solcellsladdare.

> Solcellsladdare, står det på ett paket och på framsidan är det en bild på en mobiltelefon kopplad till en liten solcellspanel. Jag [Hedvig] stirrar på den. Och stirrar lite till. Solljus har vi gått om. […] ”Tack”, säger hon, men leendet är blekt. Som om hon inte heller är säker på att hon vill.[162]

[160] Nordin (2013) 2019, s. 135.
[161] Nordin (2013) 2019, s. 136.
[162] Nordin (2013) 2019, s. 179–180.

Hemma på gården steker flickorna pannkakor och gör en tårta. På fönsterbrädan ligger solcellsladdaren samt olika typer av batterier, som Hedvig plockade med sig. Efter festmåltiden hittar Ella en laddare som passar hennes telefon, det är dags att fotografera. De tittar på skärmen, Ser ikonen av batteriet som indikerar att telefonen laddas. Ella och Hedvig uttrycker sina känslor inför det som händer.

> ”Fast jag [Ella] är glad. Bara lite rädd också. Det är väl för att jag har börjat tro på dig. […] Att det är bäst att glömma”. ”Jag [Hedvig] tror att jag har börjat tro lite på dig också, […] [a]tt man får minnas”.[163]

Ella och Hedvig sammankopplar bilderna med livet från tiden innan febern. Minnena får dem att komma ihåg människor, händelser och platser som har varit betydelsefulla för dem.

Rafaella Baccolini behandlar minnets roll i dystopier och menar att minne och historia ofta innehar en betydelsefull funktion inom genren. I de kritiska dystopierna fungerar minnet och ett återskapande av minnen som en viktig ritual för protagonisternas möjlighet till motstånd. Baccolini menar att det finns ett samband mellan minne och frigörelse.[164] I *Feberkvartetten* är minnet centralt för ungdomarnas motivation till att överleva. Fotografierna, från tiden före pandemin, lagrade i telefonerna får ett minnesbärande värde samt innehar också ett dokumentärt syfte. Att inte glömma, blir ett sätt att gå vidare och att fortsätta leva. Motiven på fotografierna återges i texten och sammankopplar ungdomarna med sitt förflutna, det blir ett sätt att sudda ut tiden mellan fotografihändelsen och narrativets nutid.

Även radiotekniken har en viktig funktion i romansviten. Ett radiomeddelande som sänds ut får ungdomar från olika delar av landet att samlas i Umeå. Sändningen fungerar kommunikativt. I skogskojan, den som Ante byggde åt sig de första veckorna, ägnar han tid åt att skruva på en batteriradio, ibland upplever han sig höra något, en röst som säger något. Ante intalar sig att det är inbillning, men efter en tid på gården berättar Ante om radiosändningen. Ella blir förtjust, det kan finnas andra människor någonstans. De lyckas få in radiosändningen, som Ante hört tidigare, där någon säger att de ska komma till Umeå. Det är ett meddelande som upprepas gång på gång. ”Det är en röst. Nästan gömd i bruset. Ända är jag [Ante] säker. Den här gången är det inte inbillning”.[165] Ungdomarna vet inte huruvida det är ett gammalt

[163] Nordin (2013) 2019, s. 184.
[164] Rafaella Baccolini, ”Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*”, i *Dark hosrizons. Science fiction and the dystopian imagination*, Raffaela Baccolini Tom Moylan (red.), New York & London: Routledge 2003, s. 113–134.
[165] Nordin (2014) 2019, s. 121.

meddelande som ligger kvar från förut innan febern eller om det finns några där som överlevt, kanske till och med flera som samlats. ”Vi sänder från Umeå”, lyckas de höra trots bruset.[166] Hedvig och Ante vill stanna på gården medan Ella och Nora bestämmer sig för att åka till Umeå, så fort det blir vår igen. Malte, som bara är sju år, får aldrig möjlighet att fatta ett eget beslut. Det bestäms att han ska stanna kvar på gården tillsammans med Hedvig och Ante.

2.3.3. Samhället efter katastrofen – överlevnad och nya familjekonstellationer

Ungdomarna som skildras i *Feberkvartetten* är inställda på samarbete och på att organisera ett nytt samhälle. De är ambitiösa och handlingskraftiga. Hedvig förstår omedelbart efter sina föräldrars död att hon behöver lämna hemmet men även att hon behöver utrustning för att överleva. Det tar bara ett par dagar för henne att erinra sig gården med djur, som de brukar besöka med skolan. Hon lyckas lära sig mjölka genom att läsa äldre handböcker, som står i en bokhylla i boningshuset. Lena Kåreland använder benämningen ”det kompententa barnet”, i sina barnboksteoretiska texter, som hänvisar till de unga protagonisternas förmåga att hantera och klara av situationer, som vuxna misslyckas med.[167] I *Feberkvartetten* är vuxenvärlden totalt avsaknad, det finns inga vuxna kvar. Barnen tvingas klara sig själva och de gör de också, i organiserandet av grupper samt i skapandet överlevnadsmöjligheter.

I en scen beslutar sig Ella och Nora för att lämna gården. De vill åka till Umeå och försöka reda ut vem eller vilka som sänder ut radiomeddelandet. Sextonåriga Nora, som innan feberpandemin börjat övningsköra, känner sig bekväm med bilkörning. De lämnar kvar Hedvig, Ante och Malte på gården. Under resans gång inträffar flera händelser som de inte räknat med och de träffar fler personer, alla tonåringar som dem själva. Men alla är inte vänligt inställda till deras ankomst. De för stannar för natten i en liten fiskeby i Hälsingland. De hör ljud av mänsklig aktivitet från ett av husen. Ella och Nora knackar och ropar men ingen öppnar utan någon håller emot dörren.

> ”Vi vill inte träffa människor”, hörs en röst inifrån. ”För sjukdomen alltså. Vi har bestämt att vi ska vänta ett år innan vi har kontakt med några andra. Så att vi är säkra på att sjukdomen är borta.” […] Vi borde verkligen gå. Istället putar jag [Ella] på dörren igen. […] Plötsligt slits dörren upp i stället, så att jag nästan ramlar in i rummet innanför. Där står en kille med en kniv i handen. En kniv som jag nästan snubblar på.[168]

[166] Nordin (2014) 2019, s. 121.
[167] Kåreland 2013, s. 27.
[168] Sofia Nordin, *Som om jag vore fantastisk*, Stockholm: Rabén & Sjögren, (2015) 2020, s. 44.

Ella och Nora flyr från de knivbärande ungdomarna. De tar sig till bilen och kör därifrån. Ungdomarna de nyligen mött menade att de var bereda att döda för att säkerhetsställa att smittan inte tog sig in till dem.

Ett problem för flickorna blir bensinen. Den räcker inte hela vägen till Umeå, de behöver tanka. För att få tag på bensin behöver de ta den från ett annat fordon. Nora suger med en slang upp ett tryck från en bils bensintank, för att fylla en dunk, men hon råkar få in bensin i munnen och ner i lungorna. Hon blir sjuk. Ella går sitt bästa för att sköta om henne. De har slagit upp ett tält vid vägrenen men Nora blir allt sämre. Hostar, har andnöd och hög feber. Efter några dagar i tältet tar dricksvattnet slut, Ella behöver få tag på mer vatten men lyckas inte starta bilen men trycker upprepade gånger på tutan. Signalen hörs och flickorna hittas av Esmael och Bianca. Först blir de oroliga när de upptäcker att Nora är sjuk i feber, men när Ella berättar att hon varit det i fem dagar börjar de prata om vad det kan vara. Esmael frågar om bilen och om bensinen, om det behövt tanka något under resan.

> ”Slangade ni? Var det din kompis som gjorde det?” […] ”Kemisk lunginflammation”, säger Esmael. […] ”Det gör det tydligen ganska lätt om man får det i munnen. Och det är inte så… bra. Vi kände en som… hade det” [Bianca]. ”Vi har varit otroligt försiktiga sen. Fast vi gör det fortfarande”, säger Esmael. Han nickar mot motorcykeln. De tittar på varandra. ”Ja, alltså, han…dog”, säger Bianca.[169]

Ella och Nora följer med Esmael och Bianca. Nora är fortfarande svårt sjuk. Ella tar sig till ett apotek och lyckas få tag på penicillin. Hon läser i den tjocka läkemedelsboken för att hitta rätt sort och väljer slutligen två olika, med skilda egenskaper. Penicillinet hjälper och Nora blir frisk. De bilder en familjegrupp i lägenheten med kakelugnen – delar upp hushållssysslor mellan sig – men Ella är fortfarande nyfiken på vem eller vilka som finns Umeå. En natt lämnar hon dem och fortsätter resan mot norr. När hennes försvinnande upptäcks väljer Esmael att följa efter.

De olika grupperingarna som uppstår i *Feberkvartetten* skildras som dynamiska och ganska löst sammansvetsade. Några av ungdomarna rör sig mellan olika grupper, i synnerhet Ella. Att vara tillsammans med andra, att tillhöra en grupp, blir viktigt för ungdomarnas överlevnad samtidigt som de har små möjligheter att själva välja vem eller vilka

[169] Nordin (2015) 2020, s. 106–107.

de ska leva tillsammans med. I relation till ungdomarnas strävan efter att skapa gruppkonstellationer uppstår konflikter.

2.3.4. Det nya samhället – en utopi i Umeå?

I *Feberkvartetten* väcks frågor om hur ett samhälle ska och kan organiseras, vem eller vilka som ska bestämma och vad som egentligen går att besluta om. Det uppstår konflikter och osämja mellan ungdomarna.

I Umeå finns ytterligare en handfull ungdomar som överlevt. Ivar, som är teknisk kunnig, är den person som skickat ut radiomeddelandet som fått ungdomar att samlas där. Han har även byggt ett kraftverk, för att kunna producera elektricitet. Ungdomarna i Umeå har delat upp sysslorna mellan sig – några fiskar, andra sköter jordbruket medan ett par konstruerar energiförsörjning i from av solcells-, vind- och vattenkraftverk. Ivar menar att det är bäst att alla blir experter på varsitt område. De kan sedan byta sysslor med varandra. Några har redan börjat odla på markerna utanför medan andra fiskar.

> ”Det är effektivast om alla blir experter på var sin sak, och sen byter man saker med varandra.”
> ”Hm”, säger jag [Esmael]. ”Kanske det.”
> ”Nej, inte kanske. Det är effektivast. Det går att räkna på.”[170]

Samhället som Ivar förespråkar bygger på en modell där alla ska bidra till gruppens utveckling. Gruppens organisering blir nödvändig för individens möjlighet att överleva och positionera sig. Till skillnad från gårdslivet hos Hedvig är Umeåkollektivets organisering och strukturering bestämd. Individerna ska sköta den uppgift som tilldelats dem samt utföra den efter bästa förmåga.

Kollektivet som utvecklats i Umeå faller samman. I *Feberkvartetten* skildras hur Esmael lämnar gruppen efter en konflikt med Ella. Han upplever att hon inte verkar besvara hans känslor längre och är mer intresserad av några andra i gruppen. Osämjan mellan Esmael och Umeåkollektivet leder till en konflikt om livsmedel. Esmael bosätter sig i ett övergivet hus och samlar mat i källaren, så att de andra inte ska kunna ta del av den. En dag när Esmael är på Coop upptäcker han att det är slut på konserver, någon har varit där och hämtat dem. ”De måste ha trott att jag tänkte gå och hämta all mat själv. Behålla den för mig själv. Så nu har *de* gjort

[170] Nordin (2017) 2018, s. 71.

det istället”.[171] Esmael blir arg och tycker att allting blivit som innan febern. ”Folk levde på att sälja. Sälja, sälja, sälja. Dyrt om det gick, billigt om de var tvungna. Jag som trodde att febern gjort slut på den skiten”.[172] Han samlar allting som finns kvar att äta i affären samt hämtar den mat som finns i de större butikerna utkanten av staden. Esmael organiserar maten i källaren och på övervåningen i det hus han flyttat in i.

Esmaels bunkrande av livsmedel leder till att konflikten trappas upp. En dag knackar det på dörren, Ella och två andra ungdomar står utanför. De har förstått att Esmael samlat på sig alla livsmedel och beslutat sig för att konfrontera honom. Esmael vägrar släppa in dem och låser dörren. Flickorna tar sig trots det in i huset och våld uppstår.

> När jag kommer in i barnrummet vänder de sig om, alla tre. Hade det varit på film hade de genast börjat skrika. Men nu ser det bara förvirrade ut i flera sekunder innan något händer. Sen skriker de.[173]

Ella finner sig snabbt i situationen och går mot Esmael. Hon är inte rädd utan arg och kräver att Esmael ska dela med sig av maten. Han håller plötsligt i ett gevär och bestämmer sig för att skjuta. ”Trycker av. Smällen är så hög att det känns som om det är mitt eget huvud jag skjutit av”.[174] Några mjölpåsar går sönder och dammet gör att Esmael inte ser någonting alls efter att han avlossat vapnet. När dammet lagt sig är flickorna borta men bloddroppar syns i mjölet. Han förstår att ingen kan ha dött men bryter ihop, isolerar sig i huset under flera dagar. ”Jag vet att jag inte kan gå ut. Det är väldigt, väldigt enkelt. Och väldigt, väldigt omöjligt Som två genomskinliga bilder som ligger på varandra, så att man inte fattar vem som är sann”.[175] Han isolerar sig i huset igen och tappar räkningen på dagarna. Att sakna tillhörighet och att inte vara delaktig blir för Esmael nästan övermäktig. Mellanmänskliga relationer och grupperingar fyller en central roll i skildringen av hanterandet av katastrofen. Men dess formationer omförhandlas och transformeras i och med att fler ungdomar anländer och ansluter sig till samhället.

Även relationer mellan det mänskliga och det icke-mänskliga samhället skildras. Redan innan Esmael lämnat hemstaden ser han tecknen på att det urbana skapat av människor, håller på att förvandlas, återställs och omvandlas till djurens och växtlighetens domäner. Esmael

[171] Nordin (2017) 2018, s. 114.
[172] Nordin (2017) 2018, s. 115.
[173] Nordin (2017) 2018, s. 143.
[174] Nordin (2017) 2018, s. 144.
[175] Nordin (2017) 2018, s. 147.

ser förvildade hundar som drar omkring i stora flockar, i buskarna arbetar råttor med att bygga bon, i stadsparken ser han en älg som står och betar från träden. Djuren är alldeles orädda.

> Det är älgarnas och råttornas tid som börjar nu. Och skogens. Jag ser framför mig hur vi kämpar med att hugga ner träden som kommer närmare och närmare. Till sist ger vi upp. Låter grangrenarna sträcka sig in genom fönstren, låta fåglarna och spindlarna ta över. När vi dör kommer våra kroppar bli omslingrade av trädrötter.[176]

Esmael tänker på att naturen kommer ta över, att det kommer att komma maskrosor som växer rätt igenom parkeringsplatserna. Därefter kommer björkarna med sina små skott, ingen kommer att kunna störa dem. ”Träden kommer att vandra in över allting som är byggt av människor och gömma det, äta det, förvandla det”.[177] Esmaels reflektion öppnar upp för ett ekocentriskt perspektiv i relation till katastrofen. De flesta arter kommer att fortsätta leva och utvecklas även om hela mänskligheten dör i en feber.

2.3.5. Febern som hyperobjekt

Febern får ingen förklaring i romanserien. Ungdomarna funderar över dess uppkomst och utbredning. Om det är möjligt att en sjukdom drabbar så många samtidigt, och att de som insjuknat avlider inom en sådan kort tidsintervall. Det finns många skrämmande och otäcka skildringar av döden i *Feberkvarteten*. Hedvig, Ante, Ella och Esmael vet aldrig vilka som är smittade. ”Jag [Hedvig] trodde inte att sånt kunde hända, att man kunde dö av feber”.[178] Vid ett tillfälle blir Nora febersjuk, hon får isolera sig, och ungdomarna blir skräckslagna, det vet inte om sjukdomen kommit tillbaka. Att plötsligt och oväntat ställas inför ett dödligt hot som på mycket kort tid berövar livet av miljontals människor och raserar samhällsstrukturer som byggts upp under lång tid. Febern injagar skräck och rädsla i mötet med andra människor. En sjukdomspandemi, som dystopi, för med sig isolering och distansering från andra människor, vilket skiljer sig mot andra typer av katastrofer som behandlas i uppsatsen.

Samhällen, grupper och familjer kan i *Feberkvartetten* ses som kollektiva organismer. Hyperobjektets inflytande, sjukdomen, påverkar hur dessa kollektiv organiserar sig. Det agrikulturella livet som Hedvig startar upp, utvecklas och växer då fler personer ansluter. Korna, hästarna och hönsen sköts om. Alla hjälps åt. Problem löses efter att de uppstår.

[176] Nordin (2017) 2018, s. 28.
[177] Nordin (2017) 2018, s. 29.
[178] Nordin (2013) 2019, s. 7.

Det finns en uttalad oro för att korna inte kommer mjölka för evigt, hönsen sluta lägga ägg och att brunnen ska sina. Men så länge tillvaron fungerar och det finns vatten, mat och värme klarar sig gruppen och alla kan vara med och bidra efter sin förmåga. Gruppen omformas efter sina medlemmars behov och styrkor.

Den fientliga gruppen i Hälsingland, som Nora och Ella träffade under sin bilresa, var bereda att använda vapen för att försvara sig mot och isolera sig från andra. Gruppen hade bestämt sig för att leva isolerade, i syfte att minimera riskerna för smittan. Inga andra släpptes in i gruppen. Hälsinglandsgruppens överlevnad och att minimera alla risker för smitta blir den kollektiva organismens främsta uppgift. Umeåkollektivt strävar efter att bygga upp ett fungerande samhälle med mat, värme och energiförsörjning. Umeåkollektivt kan liknas vid en organism som strävar efter samhällsutveckling. En hierarki med bestämda uppgifter och tydliga ramar men som stänger ute den som inte vill anpassa sig efter den tänka strukturen. Det framkommer i romanen att flera ungdomar lämnar Umeåkollektivet. De söker sig till mindre subgrupper, mer lika familjekonstellationer, där medlemmarna inte stävar efter den specialisering Umeåkollektivets idé bygger på. Den förutbestämda uppgiftsspecialiserade gruppen leder till konflikter, som ungdomarna inte kan hantera. Umeåkollektivet, som organism, splittras. Ella och Esmael söker sig bort och vänder åter till Hedviggården.

Överlevnad och ett återuppbyggande av samhället samt undvikandet av febersmittan är gemensamma mål för protagonisterna. Situationen de försatts i leder till ett behov av att gruppera sig med andra. Ungdomarna är ensamma efter katastrofnatten (med undantaget syskonparen Bianca och Sandra samt Nora och Malte) utan sina tidigare sociala sammanhang och anknytningar. Hyperobjektets agens, det ständiga hotet, om att det mänskliga livet kan utraderas och plötsligt upphöra att existera fungerar både sammanhållande och utestängande på de grupperingar som gestaltas i serien. Det gemensamma är att individens förutsättning för överlevnad är beroende av den kollektiva gruppens möjligheter att utvecklas och forma sig.

2.3.6. Den kritiska dystopin och dödliga pandemier

Genomgående för samtliga fyra böcker i *Feberkvartetten* är en återkommande rädsla för att smittas av febern samt att sjukdomen ska komma tillbaka. Febern, i sig, är kuslig, främmande och oförklarlig. Sigmund Freunds begreppet ”das Unheimliche” [sv. det kusliga] har använts inom psykoanalys, filosofi, litteratur- och filmteori för att beteckna obehag och olust som uppträder i det familjära och i det vardagliga. Hemmet främmandegörs. Det uppfattas både som

ett begrepp och som en känsla eller effekt när det vardagliga och trygga hemsöks eller drabbas av något skrämmanande.[179] Febern, som bara kom över en natt, och dödade de flesta människor är något kusligt. De enda överlevarna är ungdomar i tonåren. Protagonisterna får ingen klarhet i hur sjukdomen uppstod eller kan resonera fram någon tänkbar förklaring till den efteråt. Allt de kommer fram till upplevs som orimligt (virus, förgiftning eller biologiskt vapen). Det är något kusligt kring sjukdomsutbrottet och massdöden i romanen. Hemmet, som de alla tvingats lämna, blev en otrygg plats på bara några få timmar. Full av död.

Det finns några andra samtida ungdomsdystopier med sjukdomstematik. I den grafiska ungdomsdystopin *De Tusende* (2010) av Petter Lidbeck och Max Elmberg Sjöholm skildras en pandemisk sjukdom i en nära framtid. Berättarjaget är en tonårspojke som befinner sig på en ö efter att ha överlevt den virussjukdom som härjar hos befolkningen, där endast en på tusen överlever.[180] Även i denna sjukdomsskildring blir hemmet det skrämmande och kusliga. En annan ungdomsdystopi med pandemitematik är *Annas dagbok* (2010) av Börje Lindström. Fjortonåriga Anna bor tillsammans med sina föräldrar och yngre bror. Ett virus från den smältande glaciären vid Antarktis, dödar under några få veckor hälften av jordens befolkning. Anna lyckas fly norrut mot sina farföräldrars hem.[181] Sjukdomen blir i dessa pandemidystopier en symbol för något svårbegripligt och fasansfullt. Ett skräckscenario, ingen kunnat förutse och förhindra, och som ingen riktigt vet hur man ska hantera. Pandemin är ett hot som kommer utifrån och som inte explicit kan härledas mänsklig påverkan. Det samtidskritiska uppträder i form av hur samhället agerar och hanterar hotet som uppstår samt vad som görs när det är över, vilka framtida möjligheter som skapas.

Ett annat sätt att betrakta romanseriens samtidskritiska funktion är Esmaels funderingar och reflektioner kring skogen och djuren i förhållande till de byggnader och städer som människan skapat. Esmael föreställer sig en framtid där växtligheten och djurlivet helt har tagit över och dolt det som skapats och byggts av människor. Människan har drabbats av sjukdomen men inte andra organismer. Livet fortsätter utan mänskligheten. Det mesta är opåverkat av febersjukdomens dödlighet.

Medieteoretikern Eugene Thacker redogör för den ”otänkbara världen” som framför allt existerar i skräckgenren. Han delar in världen i tre kategorier: a.) världen-för-oss [eng. world-for-us], b.) världen-i-sig-själv [eng. world-in-itself] samt c.) världen-utan-oss [eng.

[179] Se ex. Sigmund Freud, "Det kusliga”; övers. Ingrid Wikén-Bonde, i *Samlade skrifter XI: Konst och litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur 2009, s. 317–352.
[180] Peter Lidbeck & Max Elmberg Sjöholm, *De Tusende*, Stockholm: Natur& Kultur 2010.
[181] Börje Lindström, *Annas dagbok*, Stockholm: Alfabeta 2010.

world-without-us]. Enligt Thacker är det omöjligt att hävda att benämningen världen-utan-oss är fientlig mot det mänskliga eftersom det skulle betyda att det betraktas utifrån positionen världen-för-oss. Genom att förstå världen-utan-oss som neutral mot mänskligheten är att förstå den från världen-i-sig-själv. Världen-utan-oss är ett kulturellt koncept, likaväl som ett vetenskapligt, och en återkommande tematik i skräck- och science-fiction genrerna.[182] Esmaels framtidsfantasi, om andra arter som tagit över och dolt det som människor skapat, kan utgöra ett exempel på världen-utan-oss.

Även om *Feberkvartetten* inte explicit kan betraktas som en ekodystopi, menar jag, att en del av den kritiska potentialen ligger i miljö- och relationstematiken. När det mänskliga samhället nästan upphör och endast några få individer överlever sammanförs det mänskliga perspektivet med andra arters perspektiv. Människan skildras som en del i ett ekologiskt system.

2.4. *Ättlingarna* – Klimatkatastrofernas tid, minoritetsgrupper och krig

> Om en sådan lag kommit på plats för hundra år sen hade de fortfarande haft en renflock som det gick att leva på. Om folk bara fattat för tvåhundra år sen hade världen sett helt annorlunda ut i dag.[183]

Trilogin om *Ättlingarna* av Mats Söderlund består av *Hotet* (2018), *Kampen* (2018) och *Flykten* (2020). Trilogin utspelar sig i en nära framtid. *Ättlingarna* kan kategoriseras som en genrehybrid mellan dystopi, fantasy och science fiction. Narrativet centraliseras kring Jenny som går första året på gymnasiet i Skelleftehamn, i norra Sverige. Hon bor tillsammans med sina yngre syskon David och Wilma, som också är protagonister i trilogin. Barnens mamma, Gaupa, arbetar för FN och kandiderar till en viktig presidentpost. Hon engagerar sig i kampen för att säkerhetsställa att alla människor har tillgång till rent dricksvatten. Jennys pappa försvann under en fjällvandring några år tidigare. Jenny, som då var elva år, var ensam med sin pappa vid tillfället för försvinnandet och anklagar sig själv för att hon inte minns vad som hände.

I denna framtidsskildring är sötvatten ett problem och bristen på rent vatten är ett akut hot för mänskligheten att hantera. Många länder är obeboeliga sedan flera år tillbaka. Skandinavien har klarat sig bra även om klimatet blivit mycket kyligare än tidigare med

[182] Eugene Tacker, *In the dust of this planet. Horror of philosophy vol.1*, Winchester & Washington: Zero Books 2011, s. 4–6.
[183] Mats Söderlund, *Flykten*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2020, s. 214.

ständiga köldras som följd, då temperaturen faller tio till femton grader på bara någon timme. Många djur och växtarter har dött ut. I *Ättlingarna* skildras även ett stundande krig om rent dricksvattnen som FN försöker avstyra – dock uppstår olika konflikter och den politiska osämjan mellan staterna eskalerar. Det mest akuta klimathotet vid sidan av sötvattenbristen, på global nivå, är översvämningar med stora folkförflyttningar som följd.

En annan central tematik är insikten om att inte vara en människa – utan olus – en varelse från en planet långt borta som levt tillsammans med människorna i tusentals år. Subjektspositionen ur olus perspektiv är förvisso nära det mänskliga perspektivet men ger ändå en förskjutning mot andra perspektiv och subjektspositioneringar. Det mänskliga perspektivet som mittpunkt ifrågasätts från flera hål i denna trilogi. Det antropocentriska perspektivet blir intressant när människan inte längre befinner sig i centrum, eller på toppen i en slags föreställd näringskedja, utan när det i stället finns arter och varelser, som är betydligt högre utvecklade som har samexisterat med människan under tusentals år. Den ekologiska hierarkin omförhandlas och ifrågasätts på ett effektivt sätt. Även det samiska perspektivet tematiseras i romantrilogin.

Narratologiskt är *Ättlingarna* berättad i tredjeperson, med snabba scenväxlingar och mycket dialog, av en heterodiegetisk berättare. Kapitlen är korta med mycket dialog och gestaltas med ett starkt visuellt språk. Fokaliseringen följer främst syskonen men även mamma Gaupa samt en grupp av olus som önskar kolonisera och överta planeten, då mänskligheten befinner sig i ett sårbart läge – på grund av vattenbrist och översvämningar.

2.4.1. Vattenbrist, klimatförändringar och negativ fred

Miljötematiken och klimatfrågorna är centrala och ständigt närvarande i *Ättlingarna*. De fungerar som en drivande del i narrativet och kan förstås som det kusliga och det skrämmande som protagonisterna måste förhålla sig till. Den skildrade framtiden brottas med flera typer av miljöproblem som i hög utsträckning kan härledas till människans påverkan på planeten. Jørgen Brun hävdar att miljöproblemen i *Ättlingarna* skapats av giriga maktpersoner, i multinationella företag, i sällskap med övernaturliga varelser. I sin analys visar Bruhn att böckerna inger hopp om att världens dystra utveckling kan vändas i kraft av handlingskraftiga individer och kollektiva insatser.[184] Goda och onda krafter tematiseras i skildringen av miljöproblemen i *Ättlingarna*. Dock anser jag att skildringen är något mer nyanserad och mångtydig än vad Bruhn visar.

[184] Bruhn 2020, s. 154–159.

Bristen på sötvatten skildras i *Ättlingarna* som ett av de stora akuta hoten på global nivå som leder till social oro, migration och ett eventuellt krig. Jennys mamma Gaupa försöker förhindra, via sin befattning i FN, att privata aktörer köper upp vattenmarknaden. Dock anser en merpart av världens befolkning att det inte finns tid för förhandlingar med den stora globala koncernen United Rivers, som är beredd att äga marknaden fullt ut. En privatägd vattenmarknad tros leda till större kostnader, vilket i synnerhet kommer att drabba de fattigast och mest utsatta. En av FN:s intressepunkter är att allt privat ägande av vattenresurser ska avvecklas. Det samhälle som skildras i trilogin är ett samhälle där de socialt utsatta inte har råd med rent dricksvatten. ”En tvålitersflaska av de renade vattnet kostar en veckolön. Ett dagsbehov för en månadslön”.[185] De mest utsatta är hänvisade till en svart marknad med vatten som innehåller för höga halter av föroreningar och salter.

> Jenny hoppades att mamma hade rätt, att de faktiskt skulle kunna ändra på något nu, trots att de inte hade gått hittills. Hon orkade inte ens tänka på att förhandlingen skulle stranda igen. Alla var livrädda för översvämningarna och massförflyttningarna och att det skulle bli krig om vattnet och att allt bara skulle bli värre.[186]

Skildringen av en framtid utan rent dricksvatten är ett effektivt grepp för att skriva fram vad den globala uppvärmningen kan få för konsekvenser på sikt. Det blir påtagligt och skrämmande att föreställa sig en tillvaro där enbart de välställda och socialt starka grupperna har möjlighet att dricka rent vatten. Föreställningen att sötvatten är en obegränsad resurs för mänskligheten att nyttja synliggörs och dekonstrueras. Enligt Eugené Thackers terminologi ”världen-för-oss” förstås världen som att den finns till för människans intressen och att det således är fritt att nyttja den för mänskligt intresse. En föreställning av att världen är något som vi både är en del av och kan separera oss ifrån. I och med insikten om att rent dricksvatten är på väg att slut, det mest fundamentala för mänskligt liv, förskjuts föreställningen och ”världen-i-sig-själv” synliggörs.[187] Thacker menar dock att världen-i-sig-själv är ett paradoxalt koncept eftersom det inte är fullt möjligt att förstå världen utan att agera aktör i den och därmed upphör den att vara. ”The world-in-itself is a paradoxical concept; the moment we think i and attempt to act on it, it ceases to be the world-in-itself and becomes the world-for-us”.[188]

[185] Söderlund 2018a, s. 193.
[186] Mats Söderlund, *Hotet*, Stockholm: Rabén och Sjögren 2018, s. 42.
[187] Thacker 2010, s. 4–5.
[188] Thacker 2010, s. 5.

Ett annat miljörelaterat problem som skildras i *Ättlingarna* är klimatförändringar och översvämningar. För invånarna i norra Sverige är kylan ett stort bekymmer medan platser närmre ekvatorn drabbats av torka, som fått ökenområdena att expandera, vilket resulterat i att fler platser blivit obeboeliga och att områden lämpande att odla på minimerats. Det förekommer ständiga temperaturväxlingar i norra Sverige, när temperaturen faller ruskigt fort, vilket leder till att människor riskerar överraskas av extremkylan, och i värsta fall frysa ihjäl. ”Förra året hade löven fallit på femton centimeter nysnö. Ingen hade trott att det skulle gå så fort. Forskarna sa att det skulle bli isfritt året om. Vilket skämt, när Golfströmmen dog blev det precis tvärtom”.[189] Tematiseringen av den globala uppvärmningen visar att olika geografiska platser drabbas på skilda sätt. I Norden har klimatet blivit betydligt kyligare eftersom golfströmmen avstannat. För protagonisterna i Skelleftehamn är kylan ett bekymmer men även den ökade mängden nederbörd som ökar risken för översvämningar. Vädret i *Ättlingarna* är mer extremt än det i vår egen samtid men tematiseringen bygger på de naturvetenskapliga prognoser gällande den globala uppvärmningen som finns att tillgå. Vid ett tillfälle i trilogin brister dammarna i Skellefteälven och en omedelbar livsfara hotar alla som befinner sig i närheten av den. David och Wilma som befinner sig i skolan får en föraning om att något ska hända och lyckas förmå elever och skolpersonal att ta sig upp på hög höjd precis innan vatten forsar fram genom skolbyggnaden. Många avlider i katastrofen.[190]

Negativ fred är även ett återkommande tema i *Ättlingarna*. De olika mer eller mindre lyckade förhandlingarna i FN visar på att många länder och regioner inte är överens om hur miljöproblematiken ska hanteras. Det finns ett underliggande hot om att osämjan kan komma att manifesteras i beväpnad konflikt på global nivå.

2.4.2. Medieekologi – teknologiska lösningar och datorspel

I *Ättlingarna* tematiseras flera framtidsfiktiva teknologiska, digitala tekniker och främmande medieekologier. Det finns många innovativa lösningar och trovärdiga skildringar av användandet av artificiell intelligens (för att inte säga artificiell emotionell intelligens). Familjen har en slags utvecklad form av AI-teknik: en husdator vid namn Moa, som i viss utsträckning kan fatta självständiga beslut utifrån logik, emotionell intuition och erfarenhet. Moa upprätthåller och bidrar till ett utvecklande av sociala relationer till övriga familjemedlemmar. Hennes förmåga att avläsa och interagera med sina familjemedlemmar ger

[189] Söderlund 2018a, s. 38.
[190] Söderlund 2018b, s.516–519.

henne en subjektsposition ovanlig för röststyrd intelligens. Moa har både en artificiell intelligens och emotionell förmåga. Hon känner av stämningar och känslolägen och kan fatta självständiga beslut utifrån tolkning av information och erfarenhet. Ett exempel, ur trilogin, när Moa agerar autonomt inträffar när Jenny vaknar ur en mardröm och tycker sig se någon, eller något i trädgården.

> ”Mamma!” skrek hon. […] Moa tände ljuset, fönsterrutan blev en svart spegel. Jennys såg sitt förvridna ansikte, munnen som ett svart hål som ljudet kom ur. Hon hörde skriket, duckade, satte händerna för öronen, var kom det ifrån? […] ”Släck!” skrek hon, ”släck igen, släck ljuset.” Moa tvekade, ljuset flimrade, hon hamnade i konflikt med motstridig programmering. ”Släck för fan”, skrek Jenny. *Ursäkta*. Moa lät sårad.[191]

Moa som saknar en fast fysisk kropp har en distribuerad kroppslig funktion som kan liknas vid en cyborg. Moa befinner sig rumsligt och tidsligt, vid ett givet tillfälle, på en plats i interaktion med den som kallat på henne, via flödet, alternativt där hon anser sig behövas. Hon befinner sig i gränslandet mellan det mänskliga och tekniken. Protagonisterna (och läsaren) knyter an till Moa som en subjektspersonlighet. Moa kan förstås som ett tydligt exempel på människans sammankoppling och tekniken och teknikens sammankoppling med människan, ett medieekologiskt kretslopp där relationerna mellan mänsklighet, miljö och teknik synliggörs. Den framtidsfiktiva teknologi som skildras i *Ättlingarna* kan förstås som en form av distribuerad agens.

I *Ättlingarna* har även de smarta telefonerna utvecklats till ett armband, så kallade a-links, som används nästan obegränsad i alla tänkta digitala sammanhang. Jenny har flera olika modeller att använda sig av, alla kopplade till henne som användare. A-link och eyecam är kompatibla med olika typer av dukar, som fungerar som skärmar.

> Valde a-link, de breda modellerna var lättast at surfa på. De brukade hon använda om hon skulle hem och plugga hos någon efter skolan. Sen hade hon ett par smala a-links som var lite snyggare, en svart med glitter. […] Den svarta var den senaste versionen. Den smet åt som runt handleden som ett korvskinn och var så tunn så man knappt kände att man hade den på sig.[192]

[191] Söderlund 2018a, s. 165.
[192] Söderlund 2018a, s. 72.

Nästan all information och interaktion syns och finns i ”flödet” som alla människor är uppkopplade till via sina a-links. I och med den ständiga uppkopplingen sprids alla typer av information och kommunikation omedelbart och direkt. Ett exempel på det snabba digitala flödet är när Jenny befinner sig på en fest. Brandlarmet går i gång och ungdomarna tvingas evakuera lokalen. De står utomhus, i den iskalla kylan, och väntar på brandkåren. David är på väg dit för att leta efter Jenny, han har fått vetskap om att hon är rejält berusad och oroar sig för att hon ska frysa.

> Flödet forsade snabbare än vanligt, man sökte varandra efter utrymningen, bestämde efterfester. Några skämtade smaklöst kring larmet, bättre om klubben brunnit, ingen hade saknat vissa personer om de gått upp i rök. Folk var sådana svin. Och hatet. Tydligen visste alla att det var gästisar som utlöst larmet.[193]

I *Ättlingarna* sker många möten och sammanträdanden på distans via AR-teknik. Deltagarna använder AR-glasögon. Mötesdeltagarna träder in i det virtuellt sammanträdesrum och upplever att de är fysiskt på plats. Den faktiska reella miljön tolkas till det digitala formatet. Det finns olika tekniker för avancerade krypterade omröstningar. Under mötena sker simultantolkning så delegaterna kan framföra sina inlägg på valfritt språk.[194] De digitala mötesskildringara i trilogin blir extra intressanta i en samtid när många arbetar och studerar på distans, på grund av den pågående pandemin.[195]

David är intresserad av datorspel och ägnar mycket av sin tid åt spelande. Han deltar tillsammans med andra ungdomar i turneringar och världsmästerskap. Han spelar ett onlinespel, Watergames, som går ut på rädda olika kontinenter från krig och utplåning. David jämför spelvärlden med den egna verkligheten och känner oro för hur världen ska kunna samsas och enas kring vattenfrågan, när det inte ens går att komma överens i spelet.

> Förutsättningarna i spelet liknande verkligheten intill förväxling. Man kunde till och med synka vädret. Om det var sol ute var det sol i spelet. Regn ute, regn i spelet. Befolkningsmängder, kommunikationer, arbetslöshet. Allt stämde exakt. Migranterna bodde i modulstäder i utkanterna av varenda större stad eller samhälle.[196]

[193] Söderlund 2018a, s. 226.
[194] Se. Söderlund 2020, s. 373–374 eller s. 452–453.
[195] Under år 2020 och år 2021 när spridningen av covid-19 är hög arbetar och studerar många människor hemifrån, det är särskilt vanligt i storstadsregionerna. Den digitala mötestekniken och omställningen till ett mer digitalt arbetssätt utvecklas under perioden.
[196] Söderlund 2018a, s. 80.

Men verkligheten är värre än spelet – enligt Davids reflektion. Många länder är obeboeliga sedan länge. Regnmängden över södra Europa har sjunkit till nästan noll och flera länder är beroende av östersjödammen. Det lag David spelar i deltar i en global turnering. Parallellt som de deltar i spelturneringen för de en kamp för Skellefteälven, som en coverstory i flödet, och kampanjar för att Gaupa ska väljas till generalsekreterare i FN. Gränsen mellan spelvärlden och världen utanför spelet är suddig. Deltagarna använder VR-glasögon och kliver in i spelet med en upplevelse av ett vara fysiskt på plats i spelvärlden. ”Det var en cylinder med 3D-yta och avancerade projektorer, strålkastare och hologram i golv och tak. […] Han ville inte få ett skott i huvudet, det gjorde sjukt ont, blev ofta huvudvärk flera timmar efteråt”.[197]

Davids lag har många följare i flödet och får mycket uppmärksamhet för sitt ställningstagande i FN-valet trots att de inte har någon reell chans satt vinna spelturneringen.[198] Laget använder en kopia av den resolution som Gaupa misslyckades med att få igenom i FN för att vinna stöd i förhandlingar inom spelet. Spelet blir en politisk arena där ungdomarna lyckas nå ut med sitt budskap och bidra till Gaupas fördel i valet.

Sammanfattningsvis tematiseras ett medieekologiskt perspektiv i *Ättlingarna* främst genom olika typer av tekniker där relationer och kopplingar mellan människa, miljö och teknik synliggörs. Även samtida naturvetenskapliga rapporter och prognoser om global uppvärmning som cirkulerar i vår egen samtid, existerandes utanför romanverkligheten, ligger till grund för och inkluderas i narrativet.

2.4.3. Att vara olus – det mänskliga och det (o)mänskliga perspektiven i samspel

I *Ättlingarna* är protagonisterna olus – en art som påminner om människor men som har andra egenskaper och förmågor. Olus har levt tillsammans med människorna under tusentals år utan att givit sig till känna. Greppet med att låta en annan art än människan inneha fokaliseringen möjliggör en förskjutning av den mänskliga blicken på världen och det antropocentriska perspektivet samspelar med ett ekocentriskt perspektiv genom att det mänskliga ifrågasätts och problematiseras.

Folksagor som berättar om troll alluderar på olus existens. De har en starkare fysik, än människor, och väl utvecklade sinnliga förmågor i form av syn, hörsel och lukt. De kan även känna av förändringar i jordens magnetfält inför översvämningar och likande typer av

[197] Söderlund 2018b, s. 315–316.
[198] Söderlund 2018b, s. 362.

geologiska förändringar. Olus kan leva i hundratals år, de åldras inte på samma sätt som människor och har även en förmåga att kunna gå i dvala. Flera av de egenskaper och förmågor som skildras hos olus återfinns hos andra djurarter – starkare sinnen, förmåga att gå i dvala samt ett långsamt åldrande. Olus kan tyckas befinna sig närmare djuren samtidigt som de hierarkiskt står långt över människan i frågan kring kunskap, teknik och intellektuell förmåga. Trots att deras population är liten äger det en stor del av den globala marknaden och rörligt kapital.

De olusbarn som föds, och överlever, får inte veta om sitt ursprung förrän i äldre tonåren och fostras som människor under sin tidiga uppväxt. Jenny, David och Wilma upplever att de har vissa egenskaper som gör dem speciella – som de inte kan tala med andra om. Deras fysiska förmågor och deras uthållighet samt deras sinnen ter sig mer välutvecklade än hos jämnåriga kamrater. Wilma roar sig ofta med att leka ensam i skogen. Hon hoppar över hinder som är nästan lika höga som hon är lång. Lukter från människor och djur kan hon identifiera på långt håll men det är inget som hennes vänner verkar kunna.

> Varför skulle det vara hemligt? Nu skämdes hon för att hon inte kunde låta bli. Ville så gärna visa någon. Men vem? Förutom Jenny och David visste hon ingen annan som kunde göra som hon. Om inte andra också dolde det förstås. Vad mer dolde de i så fall? Skogen och hon var ett.[199]

Även Jenny upplever sig speciell i form av fysik förmåga. Vid ett tillfälle, som skildras i trilogin, har Jennys klass orienteringsdag. Eleverna överraskas av ett köldras och vänder tillbaka till skolan men inte Jenny. Hon hör och känner något i skogen, följer sin instinkt och rör sig djupare in i skogen. Hon upplever att hon plötsligt börjar se och att världen blir tydligare. ”Hon såg utan att se, vinglade till, hade varit blind men nu kom synen plötsligt tillbaka. Men det var inte en bild eller en film som hon såg inuti sig, bara en klar och tydlig verklighet, som ett optiskt filter som förstorade allt och gjorde det extremt tydligt”.[200] Jenny lyckas ta sig tillbaka till skolan. Hon är ganska nedkyld och skjutas hem. Farfar är hos dem eftersom Gaupa är i Hongkong på FN-möte. Han undrar vad hon upplevde i skogen och förklarar för ungdomarna att de kommer uppleva liknande ting framöver. ”’Det kommer att bli mer av det, ni ser saker, hör saker som inte andra… Ni kan börja redan nu med att vara lite extra uppmärksamma’”.[201]

Jenny och Wilma delges sitt ursprung efter en ungdomsfest där David försvinner. Han antas vara bortförd. Gaupa befinner sig på ett möte i Hongkong, Jenny och Wilma får följa

[199] Söderlund 2018a, s. 109.
[200] Söderlund 2018a, s. 124.
[201] Söderlund 2018a, s. 136.

med farfar. Det börjar gå upp för systrarna att det är någonting som verkligen inte stämmer. Farfar anser exempelvis inte att de ska kontakta polisen – trots att David förvunnit och den hotbild som finns mot familjen i och med Gaupas roll i FN. Jenny och Wilma transporteras till ett säkert ställe, de får lämna sina a-links i hemmet. Väl framme får de ta emot sanningen om sitt ursprung, att de inte är som alla andra utan tillhör en annan art – de är inte människor utan olus.[202] ”Är vi inte … människor, på riktigt? Jenny visste, och plötsligt ville hon inte alls vara annorlunda, hon ville bara vara som alla andra. Vem var det förresten som drog de där gränserna?”[203]

Jenny och Wilma får under chockartade former ta del av insikten om att de inte är människor utan tillhör en annan art, vilket också förklarar att de tvingats hålla sina extraordinära egenskaper dolda. En grupp med speciella förmågor blir ofta utsatta för hot och hat, uppges som en förklaring för systrarna och historiska paralleller dras till Förintelsen samt till förföljelsen av minoritetskulturer. Jenny och Wilma får även vetskap om att olus äger stora delar av Skelleftehamn, bland annat gruvnäringen. Genom historien har olus, som art, varit företagsamma och äger stora delar av den globala marknaden. Gaupa, som borde varit den som delger barnen sitt ursprung, står i duschen på hotellrummet i Hongkong. Hon tänker på sina barn och att det är dags att inviga dem, om det inte redan hunnit ske. Att det egentligen är en högtidsstund när de får vetskap om sin bakgrund. ”Hon masserade stumpen i ryggslutet, den ömmade alltid. Ibland tänkte hon att hon hellre hade haft en ordentlig svans. Eller ingen alls”.[204] Det är inte bara välutvecklade fysiska förmågor som skiljer olus från människorna utan några av dem har även svans. Vanligtvis faller svansen av mycket tidigt i livet – men inte hos alla individer. Olus långsamma åldrande innebär att deras reproduktion är låg samt att de flesta spädbarn föds döda eller avlider under sin första fem år. De första åren utvecklas olus mycket långsamt.

> Vi åldras sakta redan från början. Vid fem års ålder, om svansarna släppt, får vi komma ut ur grottan med våra familjer, då liknar vi tre-fyraåringar. Först vid fjorton år ålder är vi lika stora som människornas sjuåringar. Passar bra, vi börjar skolan, lär oss att *vara* människor, sen går vi nästan jämna steg med dem upp till trettio ungefär. Där drar de ifrån, kan man säga.[205]

[202] Söderlund 2018a, s. 252.
[203] Söderlund 2018a, s. 255.
[204] Söderlund 2018a, s. 247.
[205] Söderlund 2018a, s. 362.

I *Ättlingarna* uppdagas det att olus existerar och att det inte bara är en annan ras utan en annan art. Det uppstår diskussioner kring rättigheter och blir komplicerat juridiskt huruvida lagarna gäller eller inte. Många olus tas tillfånga och förs bort till läger. Wilma lyckas undkomma och håller sig gömd. Jennys bästa vän Elle tillsammans med några andra klasskamrater arrangerar en demonstration och kräver att få veta var någonstans deras kompisar förts. De direktsänder demonstrationen i flödet. Jenny, David och några av deras vänner har förts till ett läger i Malå. De hålls inspärrade. Situationen gör att Jenny tappar hoppet om mänskligheten. ”De är så de är, människorna, när de kniper gäller inga regler, tänkte hon”.[206] En del människor som skildras i trilogin är rädda för olus. Det sprids misstankar mot Gaupa och hennes osedvanliga förmågor under kampanjen inför valet till generalsekreterare i FN.

I samhället, som skildras i *Ättlingarna*, växer hatet och motståndet mot olus. De argument mot olus som skildras, i romantrilogin, går att härleda till den främlingsfientlighet mot invandring som förekommer i vår egen samtid inom vissa grupper.

> Vi måste skydda oss innan det är för sent. Polisen gör ingenting. Militären är helt passiva. Vems ska ta hand om det satans trollpacket? De är mitt ibland oss. Vi måste ta saken i egna händer. De kallas sig olus, med de är inget annat än troll. Tro mig, de har svans, vi har själva sett det. I går var vi flera som riskerade livet när vi lyckades fånga dem. De är livsfarliga och deras mål är att ta över världen. […] Olus är det enskilt största hotet mot mänskligheten just nu.[207]

Det är inte enbart en konflikt mellan olus och människor som skildras utan, som tidigare nämnts, det finns även en djupt liggande intern konflikt (inom olus). En betydande andel av olus vill ta över och kolonisera jorden fullt ut medan Gaupa och hennes följare vill fortsätta att leva tillsammans med människorna. Dock har den tekniska och medicinska utvecklingen, hos människorna, gjort det allt svårare för olus att behålla sin hemlighet. Konflikten har splittrat familjer och vänner. Falangen som anser att de bör ge sig till känna och kolonisera planeten samt ta över makten från människorna, menar att det helt enkelt inte gått så bra för människorna de senaste århundradena. ”Människor behövde ledas. De var helt enkelt inte mogna att styra sig själva”.[208] Ett annat argument för den idéströmning som råder inom den grupp av olus som vill ta över planeten är människors oförmåga att känna en koppling till och en samhörighet med den omgivande miljön, detta trots att människor gärna söker sig ut i naturen. ”De var oförmögna att

[206] Söderlund 2020, s. 69.
[207] Söderlund 2020, s. 147–148.
[208] Söderlund 2018a, s. 234.

känna kopplingen, inget annat liv betydde något för dem”.[209] Akka, en av de människofientliga, blickar ut över en rastplats skapad av människor och betraktar rester av folie, plast och annat skräp. Hon reflekterar över om det beror på dumhet, likgiltighet eller någon övertygelse om att just deras lämningar inte ska utgöra någon skillnad. Genom att låta fokaliseringen ske genom en olus, vars förmågor överträffar människors, synliggörs och problematiseras den mänskliga blicken på naturen. Det antropocentriska perspektivet betraktas utifrån och ifrågasätts. Problematiseringen kan även sägas innebära en form av framtidshopp – genom att ifrågasätta skapas ett utrymme att förändra.

Det växlande samspelet mellan olika arters perspektiv skapar ett polyfont intryck i *Ättlingarna* som i viss grad förskjuter, öppnar upp och i ifrågasätter det antropocentriska sättet att tolka världen. Samtidigt är det ett mänskligt perspektiv som erbjuder ett framtidshopp med individer, och kollektiva grupperingar, som kan göra en skillnad med positiva förändringar för planeten. Exempelvis är det Elle, Jennys bästa vän, som lyckas genom aktioner och demonstrationer rädda Skellefteälven och verka för att FN:s ska rösa om ekocid-förslaget (som innebär att älvar, skogar och ekosystem tillskrivs rättigheter).

2.4.4. Samer, gästisar och minoritetsgrupper – förtryck och motstånd

Det finns många klimatflyktingar i den framtid som skildras i *Ättlingarna*. Flyktingarna kallas ”gästisar” och bor i moduler i Skelleftehamns utkant, de har inte fullvärdiga medborgerliga rättigheter. Exempelvis har de utegångsförbud efter klockan åtta på kvällen. De har heller inga demokratiska rättigheter som att delta på torgmöten och eller vara med i demonstrationer.

En kvinna, en gästis, börjar kräva att vatten även är en rättighet för dem under ett torgmöte som arrangeras i Skelleftehamn i samband med att FN ska fatta beslut i frågan till nya tilläggsresolutioner i vattenfrågan. Poliser tränger fram till kvinnan och trycker ned henne mot marken samt för bort de övriga gästisarna som befinner sig på platsen.[210] Flera av gästisarna tvingas arbeta med hushållstjänster i privata hem. Jenny ger uttryck för en rådande uppfattning:

> Det var bara det att så många av hennes kompisar hade en. Och det var ju ändå bra, för ofta fanns det varken vatten eller bostäder där gästisarna kom ifrån. Egentligen gjorde man både dem och freden en tjänst, tänkte Jenny. Fast mamma

[209] Söderlund 2018b, s. 192.
[210] Söderlund 2018a, s. 190.

> sa att man bara befäste ett sjukt system. Varför skulle inte alla ha samma rättigheter?[211]

Gästisarna riskerar att skickas till olika typer av läger om de bryter mot mindre typer av regelbrott eller väljer att inte förhålla sig till de apartheidliknande regelverk som fråntar dem demokratiska och medborgerliga rättigheter. Samhället som skildras, i relation till katastrofen, blir segregerat med en växande andel klimatflyktingar vars möjligheter att bosätta sig på nya platser gestaltas som små.

I *Ättlingarna* skildras även det samiska perspektivet. Jennys bästa vän Elle är av samiskt ursprung. Elle vittnar om att det var länge sedan det samiska folket kunde leva på rennäring samt om hur svårt det är att tillämpa sina rättigheter som en ursprungsbefolkning. Det är viktigt för Elle att ta fram en annan berättelse. I stället för de västerländska myterna att människan ska dominera naturen och behärska världen.[212] Vid ett tillfälle, i romantrilogin, hjälper hon Gaupa med att ta fram pamfletter med samernas berättelse inför FN:s valkampanj. Det blir en fysisk tryckt bok, som är möjlig att ge vidare efter läsningen. Berättelsen, som återfinns i pamfletten, bottnar i samhörighet med naturen. Den förklarar hur människan hör ihop med och är beroende av livet omkring henne. Berättelsens budskap är att föreställningen om att människan ärvt jorden och får använda den som hon behagar är falsk samt det är den som gjort att mänskligheten hamnat där den står i dag.[213]

Ett annat exempel på Elles kamp för klimatet och minoritetsgrupper skildras när hon tillsammans med Jenny engagerar sig i en manifestation för att rädda älven. De benämner den som en kulturfestival, för att få tillstånd att genomföra den. Gästisarna som i regel nekas tillträde till politiska möten får besöka kultur- och musikfestivaler, med syftet att assimileras bättre. Elle och hela hennes familj är engagerade i kampen för minoritetskulturers rättigheter. Även om det samiska folket inte längre kan leva av rennäringen, det var länge sedan det var möjligt – så lever språket och kulturen kvar vilket är värt att strida för, enligt Elle.

2.4.5. Minnen, myter och legender – inslag av fantastik

Minnen, myter och legender är en del av narrativet i *Ättlingarna*. Olus är exempelvis benämnda som troll i människornas sagor och sägner. Ett väsen som spelar en betydande roll i trilogin är älvor. De påminner om och liknar tioåriga människoflickor. Jenny möter en av dem, Galsi, hon

[211] Söderlund 2018a, s. 211.
[212] Söderlund 2018a, s. 486.
[213] Söderlund 2018b, s. 160.

benämns som en älva, nunam alternativt myling, ur ett mänskligt perspektiv, medan olus ser henne som en elementarande. Där hon beskrivs som någon eller något som skapat världen. Ur ett samiskt perspektiv benämns hon som Gadhina eller ähpár.

Jenny möter och räddas av Galsi vid flera tillfällen. En återkommande replik som Galsi säger till Jenny är: ”om du hjälper mig så hjälper jag dig”. Jenny känner en lukt av äpple vid mötet med henne. Kring mötena med Galsi skildras flera tvetydigheter. Hon skrivs fram som ett mytologiskt väsen samtidigt som hon verkar vara delaktigt i det som sker i universum vilket ger henne en religiös symboliskt funktion. De verkar även vara många och de ser alla likadana ut. I den avslutande delen av *Ättlingarna* konfronteras Jenny med dem.

> ”Ni var så lätta att leda”, sa Sila [en av elementarandarna]. ”När vi kom på att använda myterna, låta er berätta sagor om er egen förträfflighet. Då gick det knappt att stoppa er.” […] ”Samma som människor, samma som alla levande varelser. Vi vill bli fler. Så många som möjligt.” […] ”Vi har funnits sedan begynnelsen”, sa Sila. ”Vi är elementarandarna, det första livet. Vi är minnet av gud. Vi är alla guds minnen från början till slut.” ”Om man inte tror på gud då? Om gud är död?” ”Vem är du om inte dina minnen? Och har du inte minnen och berättelser från tusen och åter tusen år i din kropp?” [214]

Elementarandarna menar att de funnits och existerat sedan begynnelsen samt att de kontrollerar och styr över både olus och människor. En agens som inverkar på andra varelsers. De liknar sig själva vid något andligt, en form av gudaväsen. Deras återkommande men fragmentariska roll i *Ättlingarna* gör dem flyktiga. De kan förstås som en form av religiöst eller övernaturligt inslag i narrativet. Något som ligger bortom det som går att begripa och förklara. Elementarandarna menar att Jenny är sina minnen. Cellerna i en kropp består av DNA-koder med arvsanlag från tusentals år bakåt i tiden. En form av minnen. Elementarandarna själva benämner sig som Ättlingarna.

Det förekommer även fler intertextuella kopplingar till myter och legender i *Ättlingarna*. Ett exempel är Akka, en av de människofientligt inställda olus, i trilogin har hon givit namn åt ett av Sveriges högsta fjäll – inte tvärtom. Akka är ett samiskt namn, en kvinnlig gud. Men Akkas egentliga namn Achamot, Demiurgens mor, materians idé. I babyloniska myter är Achamot ett kvinnligt väsen som störtar sig i kaos och mörker för att skapa en egen värld.[215] Akka är mamma till Gaupa och en av de karaktärer som skildras som nästan rakt igenom ond.

[214] Söderlund 2020, s. 510.
[215] Söderlund 2018a, s. 466.

I *Ättlingarna* finns en svart tolvsidig tärning som har en viktig funktion i berättelsen. Den svarta tärningen, en perfekt dodekaeder, försvann samtidigt som pappan. Farfar benämner den som Jennys träning. Tärningen dyker upp efter att ha betraktats som försvunnen under en längre period. Den överlämnas till Jenny av Galsi. Jenny är den som kan använda och läsa träningen. Den aktiveras när hon håller den.

> ”Du ska ha den här”, sa hon [Galsi]. ”När du lägger den i handen aktiveras den.” […] ”Vad händer då?” ”Du minns saker, dina egna minnen blir tydligare, men också sånt som du inte varit med om själv men som andra lagt in i den, deras minnen.”[216]

Farfar berättar om tärningen för Jenny, den har vissa särskilda egenskaper och är svår att läsa. ”Den består av en oerhört komplicerad legering av en kolstruktur som kallas C60, och kväve. Människor kallar sådana blandningar för fullerener. Men den här är mycket mer avancerad än så. Man kan säga att det är ett slags fickminne. Den innehåller oerhört mycket information”. [217] Det tar tid för Jenny att lära sig hantera tärningen. Minnena som hon sedan kan ta del av har många likheter med det digitala flödet som cirkulerar, okontrollerat, i sociala medier – allt är sparat och finns att tillgå men osorterat och oreflekterat. Jenny upplever en osäkerhet i minnenas sanningsgrad. Det leder till en konflikt, hos Jenny, om vad och vem hon kan lita på. Det kan vara så att de lagrade minnena kan rädda olus och planeten. Hon erinrar sig också något som hennes pappa sa en kort tid innan han försvann. ”Han hade sagt att minnen blir berättelser, att berättelserna blir historia som blir till sagor och legender och att legenderna till sist blir myter”.[218]

Tärningen – i likhet med Moa – kan ses som en form av artificiell intelligens. I fallet med Moa är den skapad av människor medan den i tärningens fall är utomjordisk och främmande. Dessa båda kan förstås som funktionen hos ett hyperobjekt. Tärningen innehåller tusentals år av lagrade minnen, vissa manipulerade och redigerade. Det är osäkert kring vad som har inträffat och vad som är en konstruktion. Tärningen är svår att hantera eftersom användarens sinnen förvrängs och förstärks.

> En ljusblixt sköt genom henne. Hon såg hela Loberget och Botsmark i en sekunds skarp belysning, hon såg sig själv, Galsi, elden och vindskyddet, hon såg Njal

[216] Söderlund 2018a, s. 395.
[217] Söderlund 2018a, s. 358.
[218] Söderlund 2018s, s. 290.

> lutas sig mot en tall, hon såg älgarna i utkanten av byn och en räv som lunkade på isen över Sävarån. Och så en glimt, en grupp olus med packningar som joggade över en fjällhed.[219]

Tärningen visar minnen som finns lagrade i den för Jenny. Första gången hon håller den i sin hand kan hon inte kontrollera det flöde av bilder som övermannar henne. Oförmögen att sortera och skilja dem från varandra. Tärningen bestämmer vad hon ske se och hur hon ska känna. Vid ett tillfälle berättar Jenny för David och Wilma hur det känns: ”Det är som att man själv är med om det som händer. Deras minnen blir bokstavligt talat mina egna. Det känns som att jag varit med om det”.[220] När hon ska återge ett av minnena för sina syskon gör hon det på ett främmande språk som ingen av dem talar. Minnet är inte Jennys men distribuerats till henne via tärningen och blivit en del av hennes medvetande.

2.4.6. Universum och hyperobjektet

I *Ättlingarna* är ett av hoten mot planeten den globala uppvärmningen och dess följder; klimatförändringar, sötvattenbrist och stora översvämningar. Dessa katastrofer leder till en ökad oro på global nivå med migration som följd samt osämja mellan stater och regioner. FN fungerar som ett världssamfund, nästan ett utopiskt sådant, där världsomspännande beslut fattas utifrån demokratiska modeller. Trots detta finns hela tiden ett underliggande hot om krig. Timothy Mortons hyperobjekt och tematiseringen av klimatkatastrofer i *Ättlingarna* synliggör det hot som vi, i vår egen samtid, befinner oss mitt i. Den fiktionaliserade globala uppvärmningen som skildras i ”Ättlingarna” befinner sig några decennier i framtiden men bygger på samtidens rapporter och prognoser gällande global uppvärmning.

Det andra hotet mot mänskligheten som gestaltas i *Ättlingarna* är en kolonisering av planeten av ett främmande intelligent liv. I trilogin berättas det att olus skickades ut från planeten Olus, de levandes planet, för att kartlägga nya världar, och sprida samtal, kunskap och teknik till andra civilisationer. ”Undrar vad Elle skulle säga om det uppdraget? tänkte hon [Jenny]. Borde samerna ha tackat och tagit emot när svenskarna kom för att sprida civilisation? Ville de bli ’upplysta’?”[221] Jenny frågar sig om inte samerna haft rätt hela tiden. ”Det globala samfundet famlade efter råd och vägledning och de enda som hade något att komma med var ursprungsbefolkningarna”. Olus kolonisering av planeten som ett hyperobjekt iscensätter vad

[219] Söderlund 2018a, s. 396–397.
[220] Söderlund 2018b, s. 474.
[221] Söderlund 2018b, s.451.

som kan inträffa när intelligent liv vill agera och styra autonomt över sin miljö utan att ta hänsyn till andra arters intressen och behov. Samtidigt gestaltar en kolonisering av en främmande miljö kopplingar och relationer mellan olika arter. Jennys mamma Gaupa ber henne känna efter varifrån hon kommer. Jennys säger först Skelleftehamn. Mamman ber henne känna efter igen. Jenny blundar och tänker, ser bilder framför sig och öppnar ögonen och pekar mot natthimlen, mot Vintergatan.

> Varje sekund skapas världen om i miljoner och åter miljoner versioner i alla olika bilder och flöden och länkar, album, hårddiskar, moln, i deras hjärnors celler, i synapserna. Allt är bara spår av något annat, elementarpartiklar som rusar över oändliga avstånd, genom tid och minnen.[222]

I *Ättlingarna* tematiseras tid på flera sätt. Olus kan leva i hundratals år vilket ger dem ett annat perspektiv än ett mänskligt. De lagrade minnena i tärningen dekonstruerar en linjär tidslighet och sammanflätar olika tider och platser med varandra. En sammanflätad tidslighet öppnar upp för diskussioner om hur relationer och kopplingar mellan mänsklighet och materia hänger samman och förstås.

2.4.7. Den kritiska dystopin och icke-mänsklig agens

Ättlingarna kan i hög utsträckning läsas som en ekokritisk dystopi. Miljötematiken och den globala uppvärmningen genomsyrar narrativet i trilogin. Den icke-mänskliga agensen samverkar med mänsklig agens i olika hög grad genom romanerna.

Genomgående i *Ättlingarna* speglas en syn på att individer tillsammans, i kollektiva grupperingar, har makt och möjlighet att förändra. Jennys bästa vän Elle driver en kampanj för att älvens rättigheter ska erkännas och att naturens rättigheter ska bli till en del av Romfördraget ekocid. Elle fortsätter att organisera demostationer för att olus ska erkännas samt att använda vattenresolutionen för att stoppa United Rivers. Klimatkoalitionen, som Elle är delaktig i, driver frågan om ekocidlagen fullt ut, för att får ett verktyg att skydda vattenmiljöer, nyckelbiotoper och stoppa exploateringen av Arktis. Ekocidlagen innefattar att ekosystem – vilket även skulle skydda olus – ska tilldelas mänskliga rättigheter enligt FN:s stadgar. Varje ekosystem har rätt att respekteras i sin helhet, liksom dess livscykler, funktioner och evolutionsprocesser.[223] Alla har rätt att kräva att naturens rättigheter tillgodoses.

[222] Söderlund 2018a, s.506.
[223] Söderlund 2020, s. 212–233.

I slutet av *Ättlingarna* utspelas ett krig. Statsministern väljer sida och allierar sig med Gaupa i det oundvikliga kriget mot den andra falangen av olus som vill ta över och kolonisera planeten fullt ut. Men det blir inte som planerat, militären har gått bakom regeringen och genomför en statskupp i syfte att utrota alla olus. Kriget blir okontrollerat. ”Människorna gjorde det här, tänkte han [farfar]. Vi kom med fred. Människorna ville inte ha den. De gjorde faktiskt allt för att slippa freden. Vi har kommit fel. Vi borde inte vara här”.[224] Gaupa dör i kriget. Det sista hon säger till David är att de måste fly. Lämna jorden och återvända till skogsplaneten.

I FN pågår förhandlingar om valet av ny generalsekreterare samt omröstningen av ekocidlagen. United Rivers skulle komma att åtalas om en sådan lag röstades igenom.

> Som punkt två skulle de rösta om att komplettera Romstadgan med ekocid som det femte brottet mot freden. De innebar att varje individ eller juridisk person som medvetet, av underlåtenhet eller oaktsamhet orsakade allvarlig om omfattande skada mot ett ekosystem, skulle kunna ställas inför den internationella domstolen i Haag.[225]

Frågor som väcks i och med ekocid handlar om vad ett rättssubjekt egentligen är, exempelvis vem som kan företräda en älv och vad dennes intressen kan vara. I slutet av *Ättlingarn*a röstas ekocidlagen ner, vilket innebär att FN återupptar kriget mot olus som bestämmer sig för att lämna planeten jorden och återvända hem.

I *Ättlingarna* finns även en samtidskritisk aspekt gällande tilliten till det hyperdigitala övervakningssamhället. I trilogin lämnar olus jorden och reser mot hemplaneten. Deras population är omkring två tusen individer. Alla befinner sig i dvala. Jenny vaknar, hon håller tärningen i handen – med alla minnen lagrade och bevarade. Hon förstår och inser att de är lurade. Olus, hennes folk, har varit elementarandarnas slavar. De har genom tärningen och de lagrade minnena manipulerad dem att erövra och kolonisera planeter. Jenny förstår att hon inte lyssnat till misstankarna om att varje form av minnesteknik går att manipulera. Att hon aldrig borde låtit något utanför henne själv definiera vem hon är. Träningen jämförs med flödet. De består av minnen som kan användas manipulativt och kontrollerande. I *Ättlingarna* skildras det hur elementarandarna inte bara skapat tärningen utan även kontrollerat alla minnen och berättelser som finns i den. De är intresserade av liv, ljus och vatten, behöver ha det för att

[224] Söderlund 2020, s. 442.
[225] Söderlund 2020, s. 453.

överleva. Koldioxid och vatten. Elementarandarna tycks leva på samma vis som många växtparasiter.

I paratexten till *Ättlingarna* finns en explicit författarintention: ”Ett sista och stort tack också till alla modiga aktivister, forskare och ungdomar som inspirerat mig med sitt engagemang för de akuta klimat- och miljöfrågorna. Till skillnad från olus har vi ingen planet B, och inget skepp att resa dit med. I alla fall så vitt du vet”.[226]

Ättlingarna befäster ett framtida hopp om att individer tillsammans kan göra skillnad för klimatet. Elle, som jag visat i analysen av *Ättlingarna*, fungerar som en förebild för unga människor att engagera sig i klimatfrågor. Hennes förmåga att göra skillnad i samhället skildras på flera ställen i romantrilogin, bland annat genom hennes engagemang demonstrationer och i klimatrörelser. Denna framtidshoppfulhet kan å andra sidan tyckas vara något romantiserad, i synnerhet när narrativet inbjuder till att skildra privata aktörer – som United River – som alltigenom onda samt elementarandarnas totala kontroll över olus och människor. De explicit ondskefulla aktörerna tillskrivs ansvaret för katastrofen medan de goda organismerna ges möjligheten att förändra.

3. Sammanfattande diskussion

Syftet med den här uppsatsen är att diskutera ungdomsdystopins samhällskritiska funktion. I uppsatsen behandlas fyra ungdomsdystopier. I analysen används ett ekokritiskt och posthumanistsikt perspektiv. En intermedial metod används för att undersöka medieekologiska aspekter – på en textuell nivå och på en tematisk nivå i verken. Dystopierna skildrar olika katastrofer och hur samhällena som ställs inför dem agerar. Ansvar, agens och relationer mellan mänsklighet och det icke-mänskliga diskuteras i uppsatsen.

I *Slutet* (2019) av Mats Strandberg ställs mänskligheten inför det absoluta slutet. Jorden hotas av en komet, det finns inget att göra mer än att ta vara på de sista veckorna samt skicka mänsklig kultur ut i rymden – i hopp om att något intelligent liv ska hitta det. I *Feberkvartetten* (2013–2017) av Sofia Nordin drabbas samhället av en fruktansvärd febersjukdom som under en kväll dödar alla vuxna. Ett fåtal ungdomar klarar sig. Dessa unga människor ställs inför en tillvaro där samhället inte längre existerar. Allt är borta. De måsta själva bygga upp samhället igen. Ungdomarna ställs också inför insikten att deras familjer, vänner och bekanta är döda. Dessa två dystopier utspelar sig i en samtid som skulle kunna vara

[226] Söderlund 2020, s. 515.

vår egen. Det dystopiska hotet är något kusligt och ogripbart. Det ligger utanför mänsklig kontroll. Kometen kan inte stoppas. Febern får aldrig någon förklaring.

De hemlösas stad (2011) av Annika Luther och Mats Söderlunds *Ättlingarna* (2018–2020) utspelar sig i en nära framtid. Miljötematiken är tydlig och central i romanerna. Det är människan som bidragit till att orsaka katastrofen. Effekterna från den globala uppvärmningen går inte längre att nonchalera. Översvämningar, torka, brist på rent dricksvatten och extrema väderomslag leder till social oro och migration. Platser och regioner där människor levt i hundratals år har under en generation blivit obeboeliga. Samhället som skildras är dysfunktionellt och på väg att rasa samman – konflikter och krig hotar. Romanerna omsätter samtidens naturvetenskapliga rapporter om global uppvärmning i fiktion. Författarna Annika Luther och Mats Söderlund har tydliga intentioner med sina verk som de explicit uttrycker i sina respektive efterord. Dessa litterära skildringar intar en samhällskritisk position mot det antropocentriska perspektivet på naturen. Genom att lägga katastrofen – och dess följder av den – en generation i framtiden inges dock ett hopp. Det går fortfarande att agera för att fiktionen inte ska spegla framtiden. I jämförelse med *Slutet* och *Feberkvartetten,* där kometen och febersjukdomen var det hotfulla, kan global uppvärmning förstås som något som går att förhålla sig till under en längre tidsperiod, än de få månader som Simon och Lucinda har att spela med eller den enda kväll när miljontals människor dog av feber. Exempelvis upplever inte Lilja och Manju döden som något snart annalkande och slutgiltigt, utan i stället tvingas de förhålla sig till en dysfunktionell värld och tillsammans bygga upp en bättre tillvaro.

Timothy Mortons begrepp hyperobjekt och Jane Bennetts idéer om distribuerad agens används för att synliggöra hur samhällen och relationer förändras och omförhandlas i relation till katastrofen. I ungdomsdystopierna förekommer många olika mellanmänskliga relationer på individ- och gruppnivå. Relationer existerar även mellan människor, medier och den omgivande miljön. Katastrofen påverkar och omförhandlar dessa relationer och samspelet mellan det mänskliga och det icke-mänskliga vilket öppnar för nya oväntade perspektiv.

Tid och tidslighet tematiseras i ungdomsdystopierna i relation till skildringen av katastrofens effekter på samhället. I *Slutet* har kometen varit på väg mot jorden under lång tid – den har egentligen alltid varit ett hot och ett potentiellt avslut – skillnaden när den upptäcks är den temporala aspekten. Världen är på väg mot sin undergång och det finns ett datum för slutet. I *Feberkvartetten* är tid och minne starkt sammanflätat. Minnen från tiden före katastrofen och digitala fotografier vecklar ut romantiden i fler riktningar än i en framåtdriven kronologisk rörelse. I *Ättlingarna* fördjupas tidstematiken genom skildringen av kopplingen mellan DNA, minne och tid, där Jennys tärning fungerar som en lagringsplats. Tärningen är en

plats där olika minnen sammanbinds och genom att ta del av dem ges nya insikter och perspektiv. Olus har förmågor som människor inte besitter. De kan leva i hundratals år utan att åldras vilket också bidrar till ett annat tidsperspektiv. Centralt med tidsaspekten i ungdomsdystopierna är hur den omförhandlar frågor om ansvar och agens. Att något skrämmande kommer att inträffa eller att något hemskt redan har hänt innebär inte en omöjlighet att hantera framtiden eller att förhålla sig till den.

I ungdomsdystopierna förekommer olika typer av medieekologiska perspektiv. Texterna uppvisar en heteromedial funktion i relation till skildringen av katastrofen. I *Slutet* sker berättandet, från Lucindas perspektiv, via en blogg – där syftet är att bevara hennes ord efter att världen gått under. I *Slutet* förekommer också chattkommunikation mellan ungdomarna samt mejl och transkriberade ljudupptagningar. I *De hemlösas stad* uppvisar texten en heteromedial funktion genom mejlkonversationer samt textens olika teckensnitt och layout i förhållande till fokaliseringen. Protagonisterna Lilja och Manju utrycks via versaler i affektiva tillstånd. Råttorna och fiskarna utrycks i kursiv text. I *Feberkvartetten* använder protagonisterna mobiltelefonens fotogalleri som ett minnesrum. Ungdomarna har bilder sparade och bevarade från tiden innan katastrofen. Mobiltelefonens minnesbärande funktion innehar en agens som sammanbinder deras liv innan febern med tillvaron efteråt. Den upprepade radiosändningen från Umeå driver berättelsen framåt och får ungdomar att samlas på en gemensam plats. Mediernas agens bidrar till att ungdomarna sammanförs och bildar olika grupper. Minnesfunktioner gestaltas även i *Ättlingarna* där tärningen, den utomjordiska teknologin, omförhandlar och omprövar verkligheten. I *Ättlingarna* skildras även informations- och kommunikationsflödet som ständigt existerar tillsammans med protagonisterna och sambinder dem med en digitaliserad del av världen. Moa, familjens husdator, innehar en stark subjektsposition med en autonom agens fast än hon är en konstruerad och digitaliserad skapelse.

Sammantaget fyller olika medier och dess speciella egenskaper viktiga funktioner i samtliga verk som analyseras i uppsatsen. Texterna har en heteromedial funktion, som sannolikt inte enbart är typisk för ungdomsdystopin – utan för den samtida ungdomslitteraturen i stort, där olika typer av medieinfluenser förekommer på såväl textuell som på en tematisk nivå. Som jag visade i ”1.4.3. Ungdomslitteratur – litteratur för unga” kännetecknas ungdomstiden av ett gränstillstånd mellan barndom och vuxenliv. Också katastrofen blir ett gränstillstånd i ungdomsdystopierna. Protagonisterna ställs inför en situation som de själva inte valt men tvingas förhålla sig till den och agera utifrån den. I dessa skildringar blir familje- och gruppkonstellationer en plats att hantera gränstillståndet. Den kollektiva gruppen som en form av organism genererar möjligheter att förändra tillvaron och fungerar som ett motstånd.

Den samtidstrend med dystopiska ungdomsromaner som har en uttalad miljötematik återspeglar i hög grad den miljödebatt och de aktuella samhällsfrågor som cirkulerar omkring oss idag. En viktig poäng i uppsatsen är att de ekodystopiska ungdomsromanerna väcker framtidshopp genom att visa på möjligheter att agera och göra skillnad samt att de öppnar upp för fler perspektiv än det mänskliga. Även om enbart ett fåtal verk diskuterats i uppsatsen har den bäring på fältet och pekar på nya undersökningsvägar och tillämpningar för ett vidare material. Det skulle vara intressant att se hur litteratur riktad mot yngre barn skildrar dystopiska hot och tematiserar miljöfrågor. Men det får ägnas till kommande forskning.

***

Litteraturförteckning

Baccolini, Raffaela, ”Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s The Telling”, i *Dark hosrizons. Science fiction and the dystopian imagination*, Raffaela Baccolini & Tom Moylan (red.), New York & London: Routledge 2003

Baccolini, Raffaela & Tom Moylan, ”Introduction. Dystopia and histoires”, i *Dark hosrizons. Science fiction and the dystopian imagination*, Raffaela Baccolini & Tom Moylan (red.), New York & London: Routledge 2003

Basu, Balaka, Katherine R. Broad and Carrie Hintz (red.), *Contemporary Dystopian Fiction för young adults. Brave new teenagers*, New York: Routledge 2013

Bennett, Jane, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham & London: Duke University Press 2010

Bennett, Jane, ”Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton”, *New literary history*, 43, 2012:2, s. 225–233

Bruhn, Jørgen, ”Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 38, 2008:1, s. 21–38

Bruhn, Jørgen, ”Intermedial økokritik. Repræsentationer af økokrisen i forskellige medier”, *Samlaren*, 141, 2020, s. 137–164

Burns, Tony, “Orwell’s Nineteen Eighty-Four and the Concept of Critical Dystopia” i *Critical Insights: Nineteen Eighty Four*, Tom Horan (red.), Salem Press 2016

Burton, James, ”Metafiction and general ecology: Making worlds with worlds” i *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, Erich Hoerl and James Burton (red.), London: Bloomsbury Academic 2017

Carson, Rachel, *Silent Spring*, Boston: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt Houghton Mifflin Company 2002

Christensen, Hanna, *Era Fiender*, Värnamo: Semnos förlag 2019

Day, Sara K, Miranda A. Grren-Barteet and Amy l. Montz (red.), *Femele Rebellion in young adult dystopian fiction*, Surrey: Ashgate Publishing, 2014

Freud, Sigmund, "Det kusliga”; övers. Ingrid Wikén-Bonde, i *Samlade skrifter XI: Konst och litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur 2009

Goddard, Michael, ”Media Ecology” i *The Johns Hopkins guide to digital media*, Marie-Laure Ryan, Lori Emerson & Benjamin J. Robertson, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2014

Godhe, Michael ”’Literature of estrangement’: Några linjer i feministiskt utopi- och sf-forskning”, i *Möjliga världar. Tekniken, vetenskapen och science fiction*, Michael Godhe & Jonas Rmsten (red.), Stockholm: Carlsson Bokförlag 2010

Guanio-Uluru, Lykke,”Katniss Everdeen’s Posthuman Identity in Suzanne Collins’s Hunger Games Series: Free as a Mockingjay?” *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 9, 2017:1, s. 57–81

Haraway, Donna, ”A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century”, i *Manifestly Haraway*, Donna j. Haraway & Cary Wolfe (red.) Minnesota: University of Minnesota Press 2016

Hayles, N. Katherine, *How we became posthuman. Virtuell bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago & London: The university of Chicago press 1999

Järpedal, Ebba, ” Språklig förlust i främmande framtid Nyspråk och språkkontroll i svenska dystopier 1958–1979”, masteruppsats Uppsala: Uppsala universitet 2020

Kerridge, Richard, ”Environmentalism and ecocriticism”, i *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, Patricia Waugh (red.), Oxford: Oxford University Press 2006, s. 530–543

Kåreland, Lena, ”Barnlitteraturens utveckling i Sverige”, *Litteraturbanken* 2008, www.litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/BarnlitteraturensUtvecklingISverige.html (2020-03-04)

Kåreland, Lena, *Barnboken i samhället*, Lund: Studentlitteratur 2013

Lidbeck, Peter & Max Elmberg Sjöholm, *De Tusende*, Stockholm: Natur & Kultur 2010

Lindström, Börje, *Annas dagbok*, Stockholm: Alfabeta 2010

Ljungquist, Sarah, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1743–1940*, Hedemora: Gidlunds förlag 2001

Luther, Annika, *De hemlösas stad*, Helsingfors: Söderströms 2011

McDonouch, Megan & Katherine A. Wagner, ”Rebellions Natures: The Role of Nature in Young Adult Dystopian Female Protagonists’ Awakenings and Agency”, i *Female Rebellion*

in young adult dystopian fiction, Sara K. Day, Miranda A. Grren-Barteet and Amy l. Montz (red.), Surrey: Ashgate Publishing 2014

Morton, Timothy, *Ecology without nature. Rethinking environmental aesthetics*, Cambridge & London: Harvard university press 2007

Morton, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world*, Minnesota: The university of Minnesota press 2013

Morton, Timothy. *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, New York: Columbia University Press 2016

Moylan, Tom, *Scraps of the untainted sky. Science fiction, utopia, dystopia*, New York & London: Routledge 2000

Nilson, Maria, *Teen Noir. Om mörkret i modern ungdomslitteratur,* Lund: BTJ Förlag 2013

Nilson, Maria, ”Demokrati och dystopi. Om människosyn i moderna ungdomsromer”, i *Unga läser. Läsning, normer och demokrati*, Åse Hedemark & Maria Karlsson (red.), Möklinta: Gidlunds Förlag 2017

Nilsson Skåve, Åsa, ”Dystopiska drag i svenska ungdomsromaner”, i *Samtida svensk ungdomslitteratur*, Åsa Warnqvist (red.), Lund: Studentlitteratur 2017

Nilson Skåve, Åsa, ”När det tar slut och börjar om igen”, *Barnboken – Journal of Children's Literature Research*, 38, 2015, https://doi.org/10.14811/clr.v38i0.200

Nilsson Skåve, Åsa, ”Skrivande, läsande och ecoliteracy”, i *Att skriva barn och ungdomslitteratur*, Helene Ehriander (red.), Lund: Studentlitteratur 2019

Nordin, Sofia, *En sekund i taget*, Stockholm: Rabén & Sjögren (2013) 2019

Nordin, Sofia, *Spring så fort du kan,* Stockholm: Rabén & Sjögren (2014) 2019

Nordin, Sofia, *Som om jag vore fantastik*, Stockholm: Rabén & Sjögren (2015) 2018

Nordin, Sofia, *Om du såg mig nu*, Stockholm: Rabén & Sjögren (2017) 2020

Persson, Michael, ”Dystopins söner En genusvetenskaplig analys av maskulinitet i två dystopiska ungdomsromaner”, examensarbete Uppsala: Uppsala universitet 2018

Reimer, Mavis, ”No Place Like Home: The Facts and Figures of Homelessness in Contemporary Texts for Young People”, *Barnboken,* 36, 2013

Salomonsson, Anna, ”Vatten som liv och död: Ekokritiska och didaktiska perspektiv i Mats Söderlunds ungdomsroman *Hotet*”, i *Didaktiska perspektiv på hållbarhetsteman*, Corina Löwe & Åsa Nilsson Skåve (red.), Stockholm: Natur och kultur 2020

Strandberg, Mats, *Slutet*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2019

Ståhl, Henrik, *Till Vial 8400 dagar kvar*, Stockholm: Bonnier Carlsen 2019

Svenska barnboksinstitutet, ”Bokprovning på Svenska barnboksinstitutet: En dokumentation. Årgång 2015: 15 mars – 21 april 2016”, Stockholm: Svenska Barnboksinstitutet (Sbi) 2016, www.barnboksinstitutet.se/wp-content/uploads/2018/09/Bokprovning_Argang_2015.pdf

Söderlund, Mats, *Ättlingarna. Hotet*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2018

Söderlund, Mats, *Ättlingarna. Kampen*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2018

Söderlund, Mats, *Ättlingarna. Flykten*, Stockholm: Rabén & Sjögren 2020

Tacker, Eugene, *In the dust of this planet. Horror of philosophy vol.1*, Winchester & Washington: Zero Books 2011

Tidigs, Julia, ”Från Djuvaskula till Halsingih på många språk En flerspråkighetsläsning av Annika Luthers De hemlösas stad”, i *Vill jag vistas här bör jag byta blick Texter om litteratur, miljö och historia tillägnade Pia Maria Ahlbäck*, Jutta Ahlbeck, Judith Meurer-Bongardt, Julia Tidigs och Mia Österlund (red.), Åbo: Föreningen Granskaren 2020

Weik Von Mossner, Alexa ”Hope in dark times”, i *Contemporary Dystopian Fiction för young adults. Brave new teenagers*, Balaka Basu, Katherine R. Broad and Carrie Hintz (red.), New York: Routledge 2013

Wistisen, Lydia, *Gångtunneln: Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010*, Lund: Ellerströms förlag 2017

Wistisen, Lydia, ”Därför klarar sig barn bättre utan pekpinnar”, *Dagens Nyheter* 2021-02-02, Lydia Wistisen: Därför klarar barn klimatkrisen utan pekpinnar - DN.SE (2021-02-02)