

KAREN J. RENNER (Ed.)  
**THE 'EVIL CHILD' IN LITERATURE, FILM  
AND POPULAR CULTURE**

London: Routledge, 2013. 191 s.

Temat som denna antologi behandlar är satt inom citattecken: "onda barn". Det är lätt att förstå redaktör Karen J. Renners val. Onda barn, det går ju inte riktigt att tala om, lite pinsamt faktiskt. Och efter bitvis ganska underhållande, men också stundtals provocerande, genomläsning bekräftas i stort sett just detta. Nio artiklar på temat onda barn, och inte många berör ondska, eller barn, för den delen. Lite pinsamt, faktiskt.

Men jag går händelserna i förväg.

Först ska sägas att ondskan är svår att tala om. Många skarpa tänkare har försökt. Som Hannah Arendt, till exempel. Och hennes bok om Eichmann – i sig långt ifrån oproblematiserad – är i någon mån talande för den ondskans problematik som de flesta artikelförfattare trots allt berör, på ett eller annat sätt. Kan ondska förklaras och förstås över huvud taget? Å ena sidan framstår ondskan som monstruös, obegriplig, bortom begrepp och förnuft. Å andra sidan blir den lätt banal, trivial, reducerad till tillfälliga omständigheter och vardagliga orsakssamband. Demonisk besatthet eller trasslig uppväxt. De mest intressanta artiklarna i *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture* dröjer vid den förstnämnda polen.

I förordet, som möjligen är antologins främsta behållning, tecknar Renner en kortfattad historia över skildringar av onda barn. Åren kring 1950 uppvisar en första våg av denna subgenre, inom det anglosaxiska språkområdet ska väl tilläggas (det sägs aldrig rakt ut, men är underförstått) och huvudsakligen på det populära fältet. Populära författare som Ray Bradbury och Richard Matheson finns här representerade, liksom förstås William Golding. Utmärkande för dessa skildringar är att barnens ondska framställs som nedärvd – genetiskt, men även metafysiskt. Som hos Golding, där ondskan är en ofrånkomlig, om än beklaglig del av det mänskliga tillståndet.

Under 1960-talet lokaliserar Renner ett skifte i skildringarna. I stället för barn som föds onda, vänds intresset mot barn som av olika

anledningar *blir* onda. En psykologiserande tendens skönjs. En markant återgång till det tidigare decenniets metafysiska ondska sker emellertid med Ira Levins bästsäljande roman *Rosemary's Baby* 1967, och i synnerhet med Roman Polanskis filmatisering av densamma ett år senare. Framgångarna med Polanskis film, publikt såväl som kritiskt, föranleder en formidabel störtflod av onda barn, huvudsakligen på vita duken. Renner citerar en ledare från *Newsweek* i vilken påstås att 70 procent av amerikanska mödrar skulle ha valt att avstå barn, om de fick valet igen. Spekulativt, förstås, och en uppgift som kanske inte hör hemma i en antologi som denna. Men talande för den överdrivna samhällseliga reaktion som populärkulturella trender gärna ger upphov till. I synnerhet när de involverar skräck och ungdomars mediekonsumtion.

En stor del av de onda barnen sedan 1970-talet återfinns inom just skräckgenren, menar Renner, och exemplifierar med filmer som *Omen* (1976) och författare som Stephen King och Anne Rice. Det onda barnet blir här en populärkulturell trop, och som sådan dyker den upp även hos mainstreamförfattare, som i Doris Lessings *The Fifth Child* (1988) och i Tony Morrisons *Beloved* (1987). Inom televisionen finner Renner exempel på onda barn i nyskapande animerade serier som *Simpsons*, *South Park* och *Family Guy*.

Redan här blir behovet av titelns citattecken pockande. Talar vi verkligen om onda barn? Eller talar vi om "onda barn"? Visst, Damien är satans son, och tycks redan från vaggan kapabel att begå onda handlingar. Men få av Stephen Kings barn – och de är många – skulle väl sägas vara entydigt onda. Och barnvampyren Claudia i Anne Rices vampyrroman följer ju bara den logik som hennes påtvingade tillstånd föreskriver.

Renner menar emellertid att även om en del av dessa barn kanske inte ens är barn – som vampyr är Claudia förstås mycket äldre än så och den återvändande pojken Gale från Kings *Pet Sematary* (1983) är något slags zombieliknande varelse – så tvingar de fram en reflektion över vad det innebär att vara människa. Sådillvida fungerar skildringar av onda barn som en sorts mätare av tidsandan, och kartlägger vilken oro och vilka utsägelsepositioner kring barnets moraliska och juridiska ställning som är rådande vid en viss tid.

A. Robin Hoffman lyckas utomordentligt med att förankra sitt antologibidrag i just en sådan tidsanda, närmare bestämt en mediehistorisk. Hoffman visar hur en analys av fostrets funktion och presentation i Polanskis *Rosemary's Baby* och Ridley Scotts *Alien* (1979) hänger samman med den visualisering av det mänskliga fostret som ett antal nya tekniker möjliggjorde under 1960-talet, framför allt ultraljud och mikroskopiska kameror. Lennart Nilssons berömda foto-

bok *Ett barn blir till*, som publicerades som ett specialnummer av *Life* 1964 och sålde i 8 miljoner exemplar, lyfts fram som särskilt viktig för uppkomsten av en ny, visuell förståelse av fostrets tidiga stadier. För första gången framstår fostret som en egen enhet i det kulturella medvetandet. Fostrets utveckling hamnar här också (i USA) i fokus för att avgöra dess juridiska rättigheter, vilket medför ytterligare en disciplineringsregim som den kvinnliga kroppen måste underkastas. Den första framgångsrika provrörsbefruktningen tillför ännu en dimension i vetenskapens appropriering av fortplantningen.

*Rosemary's Baby* och *Alien* lyfter fram, menar Hoffman, fostrets nya sociala och juridiska agens, och synliggör inte minst disciplineringsmonstruösa sida. Kanske är det talande i sammanhanget att Lennart Nilssons bilder huvudsakligen utgick från aborterade foster – en sorts folkhemets doktor Frankenstein, som i välfärdens namn på teknologisk väg animerar det döda köttet.

Detta är emellertid inte något Hoffman berör. Däremot visar hon förtjänstfullt hur kravet att som blivande moder underkasta sig en främmande kropp i kroppen kan tolkas som ett parasitärt förhållande. Modern förvandlas till värddjur. Genom filmerna framstår denna relation som ondskefull. I det ena fallet bokstavligen diabolisk. Satanisterna i Rosemarys omgivning – bland annat en läkare – tvingar henne att undergå behandling, inte i första hand för hennes egen skull, utan för fostrets bästa. Och i *Alien* är androiden Ash, talande nog också skeppet Nostromos läkare, villig att upplåta inte bara besättningen utan också hela fartygskroppen som inkubator, allt för att kunna föra hem ett potentiellt vapen till det inhumant beräknande företag, benämnt endast The Company, som bekostat uppdraget. Filmerna levererar i denna mening en svidande samhällskritik, samtidigt som de griper rakt in i en mycket påtaglig samhällelig oro.

Hoffmans läsning är suggestiv. Trots väl schematisk uppställning av strukturella analogier, där exempelvis varje rumslig gestaltning i *Alien* tilldelas status som metaforisk livmoder, lyckas hon blottlägga det spel mellan klarhet och dunkel som ligger till grund för såväl metaforens som skräckens effektivitet. Det genomlysta fostret skapar nya mörker. Möjligen skulle det ha stärkt argumentet om parasitmetaforiken tydligare hade knutits till denna dynamik, kanske genom Michel Serres resonemang om kvasi-objekt och parasiter. Hoffman dröjer ändå vid det visuella mediets förmåga att visa det osedda. Särskilt den berömda scen i *Rosemary's Baby* där barnets monstrositet speglas i moderns förskräckta utrop: "What have you done to its eyes!" Genom att avstå en faktisk presentation tecknas det onda barnets abjekta karaktär. Det går inte att tala om, inte ens visa.

Men denna stumhet kan göras verksam, såväl i analysen som i den konstnärliga representationen. Genom Julia Kristevas intertextuella och språkliga teorier, där det abjekta och stumma utgör en central nod, knyts ondskans presentation till ett poststrukturellt och postfreudianskt resonemang.

I sin analys av skräckfilm rör sig Steffen Hantke kring just det motstånd som det onda barnet gör mot representationen. Handke undersöker vad han menar är den kanske mest löjeväckande gestaltningen av ondska, nämligen det onda spädbarnet. Den tillbakadragna roll spädbarnet spelar i *Rosemary's Baby* – men där det ändå, menar Handke, lyckas underkasta sig modern i en symbolisk våldshandling – ställs mot den mer explicita gestaltningen av spädbarnets våldsutövning i filmen *It's Alive* (1974). Här kontrasteras två estetiska ideal. Å ena sidan auteuren Polanskis drivna lek med en kognitiv osäkerhet, presentationen av det övernaturliga sker med subjektiv kamera, med den gestaltade blicken dessutom suddad av drogrus. Å andra sidan det spektakulära Hollywood som förr eller senare kräver sitt *star entrance*.

Samtidigt visar Handke hur även den specialeffektsdrivna populära skräckfilmen arbetar med succesiva avslöjanden. Så blir idag – i den datorgenerade bildens era – avståndstagandet från specialeffekter eller det medvetna bruket av dåliga specialeffekter, en del av den abjekta skräckens estetik. Filmens förfinade möjligheter att visa monstret gör underlåttandet än mer effektivt. Det är en fin poäng. Dessvärre ger sig Handke även några gånger i kast med att tolka skräckens gestaltning, vilket tenderar att banalisera och reducera den.

William Wandless lyfter i sitt antologibidrag just tolkningens problem i förhållande till skräckens abjekta sida. Här utläser han ett etisk ställningstagande, med grund i Emanuel Levinas filosofi. Skräckfilmers gestaltning av monstrets barndom som förklarande princip för bort från skräckens etiska funktion, menar Wandless. Genom att presentera en ondska som är obegriplig, och som kanske inte ens visualiseras fullt ut, utan endast antyds, tvingas betraktaren till en konfrontation med det främmande. Vad som ofta kan ses som skräckfilmens etiska svaghet, nämligen den närmast metafysiska ondska som exempelvis Hannibal Lecter eller Michael Myers uppvisar, blir här till en styrka. Beträktaren tvingas bemöta ondskan som ett uttryck för det andra, vilket ofrånkomligen leder till en förhandling av den egna världsbilden. Däremot blir effekten av den psykologisering av monstret, som inte sällan består i att presentera ett antal barndomstrauman – övergrepp, grymhet mot djur, föräldrasvek – som bakgrund till det oerhörda, att betraktaren bekräftas i

sina utgångspunkter. Här behöver filmen inte ens laborera med den kognitiva osäkerhet vi känner igen från exempelvis *Rosemary's Baby*. Även skräckfilmens oblyga presentation av ondska föranleder en kritisk omvärdering, så länge inte ondskan rationaliseras. Det är en viktig poäng, och en skarp analys.

De "onda barnen" ställer annars tolkningens problem på sin spets. Om inte framställningen själv presenterar ondskan inom en tydlig förklaringsmodell, finns det alltid välmenande uttolkare som beredvilligt står till tjänst. Daniel Sullivan och Jeff Greenberg erbjuder en sådan: en psykologisk analys av Doris Lessings *The Fifth Child*. I stället för Kristevas teorier om det abjektas funktion för den västerländska kulturhistorien, som de aktivt tar avstånd ifrån, baserar Daniel Sullivan och Jeff Greenberg sin analys på den socialpsykologiska Terror Management Theory. Denna teori stipulerar strävan efter odödlighet som den dominerande kulturella och privata mänskliga drivkraften. Odödlighet uppnås på tre sätt: metafysiskt, symboliskt och biologiskt. I avsaknad av en religiös världsbild, återstår endast de två sistnämnda. När paret Lovatt i Lessings bok väljer att skaffa sex barn och undandra sig världsliga ambitioner, förbigår de den symboliska möjligheten till odödlighet. Den biologiska odödligheten förvägras dem när deras monstruösa femte barn Ben föds. Inte bara i det faktum att Ben avstyr alla tankar på fler barn, utan framför allt hans djuriska framträdande. Det djuriska påminner människan om hennes dödlighet, menar Sullivan och Greenberg. Det är en fullkomligt barock analys, på sitt sätt lustig och infallsrik, men helt utan förståelse för Lessings litterära gestaltning och intertextuella kopplingar.

Att en stor del av skräckens diskurs har intima band med den psychoanalytiska, teoretiskt såväl som historiskt, har alltid medfört en tendens åt analyser i denna riktning. Problemet med dessa analyser är att de fungerar så väl på sina objekt, att analytikern tenderar att glömma de viktiga frågorna. Så sker exempelvis i Sara Williams komparativa studie av William Friedkins adaptation av William Peter Blattys *The Exorcist* (båda 1971, Blatty skrev även filmens manus). Williams visar förtjänstfullt hur boken avviker på flera punkter från filmen, huvudsakligen med avseende på en kognitiv osäkerhet. Boken alternerar genomgående mellan en presentation av flickan Regans beteende som resultat av antingen demonisk besatthet eller psykos. Filmens gestaltning å andra sidan är entydigt på demonens sida, mycket tack vare en objektiv presentation av det övernaturliga, där särskilt den chockerande scenen med det roterande huvudet lyfts fram. I Williams tolkning av boken överväger emellertid

en psykologiserande förklaring, och hon finner att boken snarast gestaltar en klassisk hysteridiagnos. Williams spårar symptom i händelseförloppet, såväl hos Regan som hos människorna omkring henne, som kollektivt sugts med i psykosens vanföreställningar. Det är en fullt fungerande läsning, men bekräftar snarast hur genren historiskt, från 1800-talet och framåt, har vuxit fram parallellt med en psykoanalytisk begreppsapparat. Regan skulle mycket väl kunna lida av vanföreställningar påkallat av bortträngningar och tabubelagda begär. Problemet är att det är en fullständigt ointressant tolkning. Den tillför ingenting, snarare för den bort blicken från vad som är relevant med boken och filmen. Den kritik som Williams, från ett närmast positivistiskt håll, riktar mot filmens upprätthållande av en patriarkalt kristen kosmologi, skulle stärkas av en känsligare läsning, där i synnerhet skräckens performativa sida betonades. Genom att lyfta hur framställningen – inte bara i bokens kognitiva tvetydigheter utan även i filmens mer konkreta konfrontation med det ofattbara – tvingar betraktaren till en etisk omvärdering, skulle Williams kritik av en patriarkal ordning kunna utsträckas även till analytikerns maktutövande, teoretiskt såväl som historiskt.

Likaså är Holly Blackfords vagt queerteoretiska analys av begärstriangeln Dumbledore-Potter-Riddle intressant. Det är förvisso så att Dumbledore sitter på hemligheter i sitt förflutna och i sitt förhållande till Riddle, liksom att den styrning av Potter han utför genom böckerna i någon mån också gäller Riddle. Och visst har den godmodige rektorn skuld i Voldemorts uppkomst. Blackford lyfter fram hur påverkan och inflytande mellan elev och lärare i Hogwarts skolsystem tar mycket påtagliga och konkreta former. Blackford excellerar här i ett bruk av den inte särskilt subtila mångtydigheten hos ordet penetration. Och otvetydigt föreligger likheter mellan Potter och Riddle, men det för oss dessvärre inte särskilt mycket närmare frågan vad, förutom en metafysisk ondska, det är som skiljer de två åt. Det är uppenbart att såväl Tom Riddle som Harry Potter har genomlevt traumatiska barndomar. Men bara en av dem blir mörkrets furste.

Citattecknen i bokens titel känns efterhand allt mer motiverade. Det onda barnet finns inte. Däremot det "onda barnet". Men det visar sig att detta barn ofta är något annat än ett barn, en monstruös mutation, en utomjording, ett parasitärt foster, en demon, en djurisk anomali, en metaforisk förflyttning. Eller så är barnet inte ondskefullt, utan snarast missförstått eller ett offer för omständigheter bortom dess kontroll.

Till sin helhet är *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture* en ojämn bok. Några artiklar sticker ut, medan andra är lite väl

nöjda med sina premisser. Det är inte överraskande att boken byg-  
ger på två nummer av tidskriften *Literature Interpretation Theory* från  
2011. Frågan är snarast varför förlaget känner behov att omvandla  
dessa till en bok, i synnerhet som man vill att eventuella hänvisning-  
ar ska ske till tidskriften, och inte till boken. I en tid när den här typen  
av publikationer gärna cirkulerar digitalt, känns det närmast som ett  
slöseri med skog.

*Per Israelson*  
*Doktorand i litteraturvetenskap*  
*Stockholms universitet*