

Peter Kostenniemi

Monstret, barnet och disciplineringens konsekvens

Intermedial dialog i Allan Rune Petterssons berättelser om Frankensteins faster

The Monster, the Child, and the Consequences of Discipline. Intermedial Dialogue in Allan Rune Petterson's Novels about Frankenstein's Aunt

Abstract: Between Allan Rune Pettersson's novels Frankenstein's Aunt (1978) and Frankenstein's Aunt Returns (1989) there emerges a contradictory view on discipline. Whilst being a dominant motif in the first novel, discipline of the monstrous is dissuaded from in the second. This article aims to explain this contradiction through an analysis of the different meanings ascribed to the monstrous body in the two novels. Jeffrey Jerome Cohen's monster theory and Michail Bachtin's work on the chronotope is used whilst intermedia theory provides a framework to explain the relation between the novels in the light of a TV series based on the first novel. The first novel creates a gothic chronotope where the protagonist Hanna Frankenstein tries to atone for her nephew's sins in the past (his creation of the Monster). Here, the monstrous body is assigned meaning through a correlation with the discourse on the child, which legitimizes disciplining the monsters. In the TV series, monstrosity is described as a result of loneliness and consequently, the function of discipline is altered. The Monster falls in love with a human girl and, thanks to aunt Hanna's efforts, he eventually marries her. Thus, monstrosity is obliterated altogether. In the second novel, aunt Hanna accuses the Monster and his bride of betraying their individuality. However, as their bourgeois lifestyle is the result of her own acts of discipline in the first novel, she now has to atone for new sins in the past – this time her own. The second novel thus reinvents the gothic chronotope and re-interprets the first novel in the light of the TV series, providing a missing link between the novels. In the end, the second novel advocates the co-existence of the monstrous alongside the human.

Keywords: Frankensteins faster, Allan Rune Pettersson, monster, barnet, disciplin, intermedialitet

©2018 P. Kostenniemi. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. Citation: Barnboken - tidskrift för barnlitteraturforskning/Journal of Children's Literature Research, Vol. 41, 2018 <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v41i0.347>

I år firar Mary Shelleys roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) 200 år. Romanen har behållit sin aktualitet och utkommer ständigt i nya upplagor. Frankensteins Monster är, med Franco Morettis ord, en totaliserande skapelse kapabel att existera för evigt och ta över världen (84 f.). Namnet Frankenstein har också sedan länge överskridit sin litterära ursprungskontext och givit upphov till en både omfattande och mångfacetterad fiktionsvärld.¹ Inte minst Universal Pictures skräckfilmer från 1930- och 40-talen har haft betydelse i utformningen av en sådan. Det var genom Boris Karloffs gestaltning, i James Whales film *Frankenstein* (1931), som Monstret en gång för alla skrevs in i populärkulturen. I denna artikel diskuteras en samling narrativ sprungna ur Universal Pictures del av den Frankensteinska fiktionsvärlden, men där även impulser från Shelleys roman skymtar förbi. Dessa narrativ kretsar dock inte i första hand kring Frankensteins Monster utan kring Frankensteins faster.

År 1978 utkom Allan Rune Petterssons (1936–2018) roman *Frankensteins faster. Ett fasansfullt påhitt*. Romanen baserades på en radioföljetong med samma namn, som sändes i Sveriges Radio kring årsskiftet 1976–77. Den var en hommage till Universal Pictures skräckfilmer, såväl dem om Frankensteins Monster som dem om greve Dracula och Larry "Varulven" Talbot. I Erle C. Kentons *House of Frankenstein* (1944) fördes dessa monster samman för första gången, vilket inspirerade Pettersson till radioföljetongen och romanen; den senare har sedan utkommit i flera nyupplagor och översatts till såväl de skandinaviska språken som till bland annat engelska, italienska och franska. Romanen blev även adapterad för TV i en serie om sju avsnitt som sändes i Sveriges Television sommaren 1987 och slutligen utkom Pettersson med en uppföljare: romanen *Frankensteins faster – igen! Ett nytt fasansfullt påhitt* (1989). Såväl radio- och TV-följetongerna som romanerna berättar om Frankensteins Monster, greve Dracula och Varulven, men ställer dem i skuggan av faster Hanna Frankenstein.

I en recension av den första romanen beskriver Kristina Bohman hur "Frankensteins duktiga faster Hanna försöker [...] få några monster att uppföra sig som vanligt folk och lägga av sina fula vanor. Hon städar, röker cigarr och uppfostrar monstren". Bohman ringar in ett centralt motiv i romanen; hur det monstuösa underkastas disciplinering i syfte att genomgå en socialiserings- och kultiveringsprocess. I uppföljaren *Frankensteins faster – igen!* framträder dock en motsatt diskurs där det monstuösa omhuldas och skyddas från disciplinering. Romanerna intar ett närmast polemiskt förhållande till varandra och i en artikel i *Barnboken. Tidskrift för barnlitteraturforskning* (2002) menar Rickard Berghorn att läsare av ursprungsberättelsen (den första romanen) inte längre känner igen sig i uppföljaren (21).

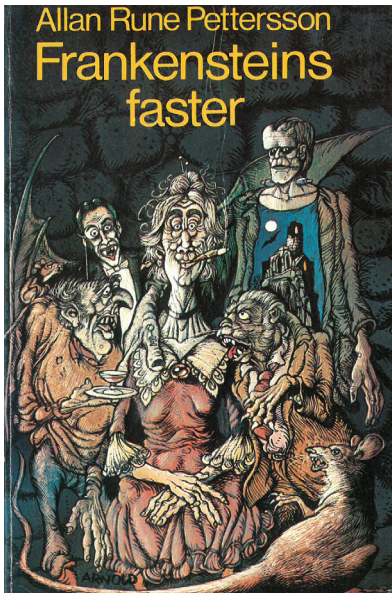


Bild 1 och 2. Allan Rune Petterssons *Frankensteins faster* och *Frankensteins faster – igen!* med omslag av Hans Arnold (Bonnier, 1978 och 1989).

Syftet här är dock att visa hur romanernas motstridiga förhållande är ett resultat av en intermedial dialog, där radioföljetongen men framför allt TV-serien bidragit till den första respektive den andra romanens slutgiltiga utformning. Det monstruösa symboliska betydelse förändras under det dryga decennium som passerar mellan romanerna samtidigt som texternas rötter i en gotisk tradition modifieras, vilket till sist omprövar behovet av disciplinering.²

En gotisk kronotop i intermedial förvandling

Båda Petterssons romaner tar avstamp i en gotisk tradition, men förhåller sig på olika sätt till dess konventioner och narrativa strukturer. Tidigt i första romanen får läsaren ta del av textens förhistoria. Där berättas om hur vetenskapsmannen Henry Frankenstein tillverkade Monstret och sedan fick fly när ett medborgargarde stormade Frankensteins borg och raserade dess laboratorium med Monstret begravt inuti.³ När romanen inleds befinner sig Henry i exil och hans faster Hanna Frankenstein anländer för att ställa saker och ting till rätta, rusta upp borgen och återupprätta familjens anseende. Invånarna i byn är dock skeptiska till henne och misstänker att hon ämnar följa i brorsonens fotspar (Pettersson, *Frankensteins faster* 26, 33).

Enligt gotikforskaren Chris Baldick kombinerar en gotisk berättelse "a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic

sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of a sickening descent into disintegration" (Baldick, "Introduction" xix). Beskrivningen tangerar en gotisk kronotop i Bachtins mening. Kronotop betyder ordagrant tidrum och den litterära kronotopen förenar tid och rum i en meningsfull helhet. Tid förtätas och görs konstnärligt åskådlig samtidigt som rum intensifieras och dras in i tidens rörelse (Bachtin 14). Varje genre utmärks av sin speciella kronotop och för gotiken framträder slottet som en plats mättad med förgången tid. Det tar sig uttryck i byggnadens delar och rekvisita men också i mänskliga relationer markerade av dynastisk succession och frågor om arv (ibid 154 f.). I Petterssons första roman utgör den förfallna borgen och det raserade laboratoriet ett emblem över Henrys forna brott. Detta minner om borgens betydelse i Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), ofta klassad som den första gotiska romanen. När huvudkaraktären Manfreds försyndelser avslöjas rämnar också borgen i romanens klimaktiska slut (Walpole 194 f.). I Petterssons roman vittnar borgruinen om att Henrys förflutna synder är omintetgjorda men fasterns ankomst till byn upplevs som ett hot som intensifieras när ljus tänds först i borgen och sedan i laboratoriet (Pettersson, *Frankensteins faster* 33, 35).

Fastern är arvtagare till de brott Henry begått, men trots att hon ämnar ställa allt till rätta upprepar hon istället det förflutna. Hon väcker Monstret till liv (Pettersson, *Frankensteins faster* 52), och Larry Talbots begäran att, som på Henrys tid, få vistas i borgen då han förvandlas till varulv ser hon som rimlig (ibid 67). Greve Dracula tillåts – återigen som på Henrys tid – att övernatta i källaren (ibid 93), och byborna konstaterar att "det börjar likna gamla tider igen" (ibid 35). Följdriktigt konfronteras fastern av "samma upprörda eldhav av facklor som så ofta hälsat hennes brorson" (ibid 11, 78 f.). Romanens ironi är att fastern i sitt försök att sona brorsonens synder istället upprepar dem och således ägnar sig åt den form av temporal rundgång som Baldick beskriver. Borgen och dess laboratorium utgör återigen platsen varifrån det monstruösa emanerar och fasterns besök leder till att ordningen än en gång rämnar och det monstruösa löper amok.

Även Petterssons andra roman gestaltar en gotisk kronotop men på ett annat sätt. För att visa detta är det dock betydelsefullt att först redogöra för romanernas intermediala relation. Själva begreppet intermedialitet kan definieras som förbindelsen ett medium har med andra medier men innanför mediets egna gränser (Bruhn, "Intermedialitet" 24). Föreställningar om ett rent medium är skenbara och det intermediala utgör ett villkor för varje kulturuttryck där också litteratur bär spår inom sig av exempelvis musikaliska strukturer (ibid 26 f.). Relationen kan se olika ut, men i fallet med Petterssons romaner är

den öppet artikulerad. I ett efterord till den första romanen beskriver författaren den som sin "högst egensinniga lek med minnen av gamla kära skräckfilmer" och han förklarar att radiopjäsens skådespelare inspirerat honom till "den slutgiltiga utformningen av figurerna i boken" (Pettersson, *Frankensteins faster* 152 f.). En liknande utsaga återfinns i en efterskrift till den andra romanen (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 139 f.), men Pettersson nämner inte TV-serien. I en recension av densamma intar dock Margareta Sjögren en starkt negativ ståndpunkt och hon fastslår också att TV-serien är så olik Petterssons roman att författaren "inte [kan] vara glad".

Huruvida Pettersson var glad eller inte åt TV-serien får vara osagt, men i likhet med Berghorn jämför Sjögren TV-serien med romanen till den förras nackdel. Bristen på likhet anges som förklaring och därigenom tangerar Sjögren samma trohetsdiskurs som Berghorn ägnar sig åt i sin artikel. Enligt honom är TV-serien "ytligt" lik Petterssons roman och han beklagar dess inslag av harmlösa skämt såsom den dragkedja Monstret (i TV-serien omdöpt till Albert) har i sitt huvud (Berghorn 20). Berghorn och Sjögren ägnar sig båda åt vad som inom adaptationsforskning benämns "fidelity criticism", där en adaptation förstås som en trolös och ofullkomlig version av sin urtext. Det innebär inte att frågan om likhet och skillnad är oviktig – att helt förkasta denna skulle tömma begreppet adaptation på innehåll (Elleström 115). En jämförelse bör dock fungera som en utgångspunkt och inte som ett mål i sig för att definiera kvalitet (jfr Bruhn, "Dialogizing Adaptation Studies" 72). Det finns onekligen stora skillnader mellan Petterssons första roman och TV-serien, men det finns också likheter mellan TV-serien och Petterssons andra roman. Dessa har stor betydelse för hur det monstruösa symboliska betydelse modifieras mellan romanerna, vilket också förändrar disciplineringsdiskursen.

Monstret och barnet

I *Monster Theory. Reading Culture* (1996) definierar Jeffrey Jerome Cohen den monstruösa kroppen som en projektionsyta som finns där för att bli tolkad, men som också utmanar ordning genom att undandra sig kategorisering (4, 6). Själva projektionen av mening på den monstruösa kroppen bidrar till att begripliggöra det monstruösa, att kategorisera det icke kategoriserbara. Just Frankensteins Monster är en påtagligt öppen symbol som ständigt tillskrivs nya betydelser i olika kontexter. Han tillhör, tveklöst, den västerländska litteraturens mest omdiskuterade avkomma. "Frankenstein's child is

both loved and abhorred by the parent", skriver Margarita Georgieva, "[t]he father is awed by the forces of nature but also terrified and disgusted by the ugliness of his creation" (192). I Karloffs gestaltning av Frankensteins Monster accentueras dess koppling till föreställningar om barnet. Till exempel utgör Monstrets första provande kliv en sorts makaber parodi på ett barns första stapplande steg (Weaver m.fl. 46). I filmen framhävs också Monstrets avsaknad av språk, dess famlande rörelser och dess tafatta försök att förstå sin omvärld. I Petterssons första roman adapteras dessa drag och analogin drivs till sin spets genom att andra föreställningar om barnet projiceras på den monstruösa kroppen. När Monstret först väckts till liv tvingas fastern konstatera att han är föga duglig till gårdskarl och att "även ett monster måste få ha sin spädbarnsperiod" (Pettersson, *Frankensteins faster* 58). Han beskrivs som rörande hjälplös och när han trilskas vid matning utropar fastern att han borde sättas i en "barnstol med kulram" (ibid 64). I radioföljetongen är Monstret tämligen språkligt, men i romanen kan han inledningsvis endast åstadkomma "Ci---garrrr" och "Blåååå-hippa" (ibid 57 ff.). Utöver att begripliggöra det monstruösa genom att koppla det till föreställningar om barnet, legitimerar denna meningsprojektion också fasterns disciplinering som framstår som en sorts (barn)uppfostran.

Fasterns position som vuxenvärldens representant framhävs tidigt i romanen, inledningsvis i relation till Henry. Han beskrivs av fastern som "oklok, oansvarig och omogen" (Pettersson, *Frankensteins faster* 17, min kursivering) vilket knyts till hans (pseudo)vetenskapliga experiment:

Nog för att Henry hade varit en odåga redan som barn – men att han i vuxen ålder skulle komma på den vanvettiga idén att gå och sätta ihop ett monster av delar av framlidna människor. Maken till påhitt. Osmakligt dessutom. Men vetenskapsmän och militärer var likadana, hon hade båda sorterna i släkten. *Dom blev aldrig riktigt vuxna.* (Pettersson, *Frankensteins faster* 8, min kursivering)

Genomgående positioneras fastern som Henrys motsats: han är ansvarslös, hon tar ansvar; han är barnslig och hon tar avstånd från barnsligheter. Jämfört med radioföljetongen är detta förhållande också stärkt i romanen. Fasterns emellanåt uppslupna beteende i radiopjäsen – som när hon skrattande "bussar" Varulven på byborna – saknas i romanen. Där framstår hon istället som alltigenom vuxen och behårt rationell.

Beträffande Larry Talbot och greve Dracula frångås analogin mellan monstret och barnet, men även dessa representerar det irrationella

som fastern vänder sig emot. Greve Dracula avfärdas som en skicklig illusionist medan Larry Talbot beskrivs som "ett fall för en psykoanalytiker" (Pettersson, *Frankensteins faster* 105). Konfronterad med Varulven ber fastern denne räcka vacker tass (ibid 87), och när greve Dracula gör vissa närmanden tillråds han att bekanta sig med kostcirkeln (ibid 108). Ju längre romanen fortskrider, desto starkare blir fasterns position som en mater familias omgiven av karaktärer vars monstrositet disciplineras som ett led i en övergripande socialiserings- och kultiveringsprocess. Resultatet framgår i romanens slut när fastern anordnar en soaré för de skeptiska byborna. Monstret reciterar Percy Shelleys diktverk *Prometheus Unbound* (1820) och Larry Talbot håller ett föredrag om månen utan att, som förut, förvandlas till varulv.⁴ Fasterns seger över såväl det monstruösa som över bybornas skepsis framgår tydligt i hennes välkomsttal:

Det gläder mej verkligen att så många av er har hörsammat min inbjudan – eftersom vi ju alla vet att byn under en längre tid, både nu och i det förgångna, har besvärats av vissa... oegentligheter. Men mitt herrskap, det är slut med det nu! Från och med nu ska det bli andra bullar av! Från och med nu är Frankensteins borg ett centrum i denna trakt för vetenskap och kultur, öppet för muserna men inte för fasorna! (Pettersson, *Frankensteins faster* 126)

Till och med greve Dracula har, på fasterns inrådan, hittat sin "plats i samhället" som nattjour på en blodgivarcentral (Pettersson, *Frankensteins faster* 142). Triumfen förefaller total men det sista kapitlets tvetydiga titel – "Slutet gott – allting ...?" – antyder något annat. Henry visar sig ha återvänt i sällskap med kollegan doktor Pretorius och förkunnar stolt att de har en brud med sig till Monstret (ibid 137 f.).⁵ Som om inte det vore nog har också laboratorieassistenten Igor och fasterns sekreterare Frans blivit "smittade" av Talbots varulvstransformation. Deras förvandling äger rum när de kör fastern till tågstationen. I radioföljetongen utmynnar narrativet i fasterns bestörta utrop som dränks i gläfsanden och ett utdraget varulvstjut – det monstruösas triumf. I romanen finns dock en tillfogad rad: "Då tog fastern sina väskor och hoppade av den här historien" (Pettersson, *Frankensteins faster* 144). Trots upprepningen av den gotiska kronotopens cirkulära struktur bryter fastern sig ur den och kvarstår som en bastion mot det monstruösa. När det monstruösa tar över fiktionvärlden bibehåller fastern sin rationalitet genom att helt enkelt kliva ur den. Hennes "avhopp" är dock temporärt. I *Frankensteins faster – igen!* är hon tillbaka, och däremellan har TV-serien haft premiär.

Monstret och ensamheten

Juraj Jakubiskos TV-serie *Frankenstein's Aunt* (1987) är en samproduktion mellan sex olika länder, däribland Sverige, med manus av Jaroslav Dietl, Joachim Hammann och Jakubisko själv. Den spelades in på engelska men dubbades till svenska innan den visades i Sveriges Television där den påannonserades som en familjeserie. Till skillnad från Petterssons roman tar serien sin början med att Henry väcker Albert/Monstret till liv och det första avsnittet slutar med att byborna spränger delar av borgen ("The Birth"). När fastern anlät för att återställa borgen återfinns Albert/Monstret i rasmassorna ("The Cleanup"). Tämligen omgående förälskar han sig i en av byborna, apotekarens dotter Klara ("The Bride"; "The Cradle") och resten av serien kretsar kring deras romans.⁶ I en nyckelscen förklarar greve Dracula för fastern att människor som lever ensamma förr eller senare blir spöken ("The Cradle"). Med begreppet "spöken" syftar han på borgens monster, varför det monstrosas i TV-serien förkroppsligar föreställningar om ensamhet och isolation. Det monstrosas symboliska betydelse är därmed en annan än i Petterssons första roman, men fasterns disciplinering kvarstår. Hon anstränger sig tillsammans med borgens övriga innevånare för att göra Albert/Monstret till en "ladies man". Hans yttre poleras upp och han instrueras i konsten att läsa, att konversera, att föra sig i finare salonger och att dinera med lämpligt bordsskick ("The Ladies Man"). Syftet med disciplineringen är att föra honom samman med Klara och därigenom bryta Albert/Monstrets ensamhet, något som fullbordas när han gifter sig med Klara ("The Wedding").

TV-seriens bröllop är resultatet av en transformation hos Albert/Monstret som går utanpå beteendenivå och antar kroppslig form. Sedan Albert/Monstret upplevt kärleken och rädslan att förlora en älskad finns inte längre något spår av den dragkedja i huvudet som Berghorn ondgör sig över. Monstret i Petterssons roman lär sig visserligen att tala och att uppföra sig, men han förblir ändå Monstret. I TV-serien drivs disciplineringen till en essentiell fullbordan: Albert/Monstret är inte längre Monstret utan han *har blivit* Albert. I och med att samma symboliska betydelse projiceras på alla monstrosas kroppar i TV-serien blir tvåsamhet en sorts universallösning: Igor och Vita damen, åtskilda av en förbannelse, förenas och förmänskligas när förbannelsen bryts medan greve Dracula uppvaktar Klaras mor fru Karch. Vattenvarelsen Alois och eldvarelsen Sepp förblir visserligen monstrosas, men lyfts ur sin isolation genom att de förenas med sina respektive kärlekar Miriam och smedens dotter Bertha.

Därtill placeras de i en kongenial kontext (på en cirkus respektive i en smedja). Larry Talbot, slutligen, väljer att förbli i varghamn för att uppvakta en kringströvande vargtik. I denna förskjutning från den första romanens kaosartade upplösning till TV-seriens harmoniska nystart tar Petterssons andra roman sitt avstamp.⁷ Det monstrosas symboliska betydelse modifieras ännu en gång samtidigt som fasterns syn på disciplin förändras och en ny gotisk kronotop tar form.

Monstret och disciplinerings konsekvenser

Berghorn ställer sig lika kritisk till *Frankensteins faster – igen!* som till TV-serien: boken beskrivs som "illa genomförd" och märkbart annorlunda jämfört med föregångaren (Berghorn 21). Återigen anas en trohetsdiskurs där den första romanen fungerar som original och riktmärke. Det stämmer dock att Petterssons uppföljare skiljer sig avsevärt från den första romanen, framför allt i skildringen av fastern. Hennes förut så totala avståndstagande från Henrys och doktor Pretorius experiment får stå tillbaka för viss förtjusning över deras nya skapelse: monsterpojken Franklin. Att Monstret och dess brud, numera Percy och Elsa, lever i samvaro med byns innevånare tilltalar henne dock inte. Mötet med Percy, klädd i sportig brun tweedkavaj och vars hår "som tidigare liknat sjögräs" nu är "småvågigt och permanentat", gör henne illamående (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 31). Hon konstaterar att Percy "anpassat sig till det mest småborgerliga liv", att han "förrått sin egenart", och alltsammans får henne att undra vad som "egentligen hänt?" (ibid 31 ff.).

Fasterns syn på hur det monstrosas "förrått" står i kontrast till den hållning hon intagit i radioföljetongen, den första romanen och i TV-serien. På frågan om vad som "egentligen hänt" är svaret att TV-serien har hänt. Den bildar en sorts felande länk mellan den första och den andra romanen, framför allt i Monstrets utveckling till Percy. Monstrets kläder i första romanen (en urvuxen kavaj och cheviotbyxor) skiljer sig från Percys måttsydda tweedkavaj, väst och klockkedja i den andra. Percys utstyrel minner om Albert/Monstrets kostym i TV-serien när han klätt upp sig för att be om Klaras hand ("The Car"). Albert/Monstrets vågiga hår i seriens två sista avsnitt går också igen i Percys permanentade frisyr. Percys uppförande verkar grundat i den repertoar av tekniker som Albert/Monstret utsätts för i TV-serien – inte minst beträffande förmågan att konversera. Monstrets första deklamationsförsök i den första romanen står i skuggan av Albert/Monstrets förmåga att konversera. I uppföljaren har dock det hela utmynnats i att Percy faller "intelligen-

ta kommentarer om väder och vind” och att han till fasterns förtret ”blivit en monstros mästare i kallprat” (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 33).

Den andra romanen är en uppföljare till den första romanen, men den förhåller sig också till TV-serien. Förhållandet är dock ambivalent. Å ena sidan framstår Percy som en karikatyr på Albert/Monstret, vilket markerar ett avståndstagande till TV-serien; å andra sidan har monsterpojken Franklin, fasterns nya favorit, sin föregångare i TV-seriens föräldralöse pojke Max. Den senare är en klassisk busunge, en arvtagare till Tom Sawyer och Anderssonskans Kalle, som sover med slangbellan inom räckhåll (*”The Cradle”*). Franklin påminner om honom och hans uppror mot ordning ges en hyperbol gestaltning när fastern först möter honom och han leker franska revolutionen (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 21). I en recension av *Frankensteins faster – igen!* fastslår Magnus Knutsson att busungar är ”riktiga monster” och att författaren ”dragit konsekvenserna av detta”. Analogin mellan Monstret och barnet återkommer således i den andra romanen och så gör även frågan om disciplinering – men nu från Percy och Elsa. De ondgör sig över Franklins påhitt och Elsa föreslår ”uppfostningsanstalt för vanartiga barn” (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 35). Fastern motsätter sig dock detta sedan hon mött Percy och Elsa. Hon bestämmer sig för att förhindra att Franklin går samma öde till mötes som dem och därigenom förråder sin egenart. ”Stå på dej min gosse”, blir hennes råd, ”och låt dig aldrig vattenkamas” (ibid 34). Meningens signifikans accentueras av att den anges som ett motto för romanen på dess titelsida.

Som nämnts förut är Petterssons romaner påtagligt intermediala och de upprättar också en form av adaptationsteoretisk dialogicitet. Det innebär att adaptation och källtext fungerar som källor för varandra i en pågående adaptations- och receptionsteoretisk process. En adaptation påverkar också sin källtext och det kan ta sig uttryck i att en roman återutges och signalerar sitt släktskap med en adaptation (exempelvis på omslaget), men också genom att synen på källtexten förändras i förhållande till adaptationen (Bruhn, *”Dialogizing Adaptation Studies”* 73). Det senare perspektivet är av intresse här. TV-serien baseras på den första romanen och driver dess socialiserings- och kultiveringsprocess till sin essentiella slutpunkt genom att helt omintetgöra det monstros. Petterssons andra roman följer på den första romanen men omförhandlar dess disciplineringsdiskurs i ljuset av TV-seriens fullbordade av densamma. Percy och Elsas tillgjorda anpasslighet bildar en narrspegel till Albert/Monstret och Klaras harmoniska tvåsamhet. Samtidigt utgör de senare en förläng-

ning av den socialiseringsprocess fastern själv påbörjat i den första romanen. Det förflutna hemsöker fastern i uppföljaren, i linje med Baldicks gotiska kronotop, men det är fasterns egna handlingar – färgade av TV-seriens tolkning av dem – som utgör detta nya förflutna. Chocken i mötet med Percy och Elsa innebär att fastern, så att säga, skördar vad hon själv har sått. Även nu fungerar borgen som den gotiska kronotopens emblem. I den första romanen är den en ruin, ett monument över Henrys försyndelser, men i uppföljaren har borgen blivit ett hembygdsmuseum vars laboratorium lånas ut till Henrys och doktor Pretorius "humanistiska utvecklingsexperiment" (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 29). Percy tjänstgör som guide och Elsa säljer "kaffe och hembakta äppelmunkar vid entrén" (ibid 87); borgen är i sanning en kulturens högborg som kröner fasterns tidigare (o)gärning som var just precis den – att göra borgen till en plats för vetenskap och kultur.

Slutet gott – allting gott

Trots att *Frankensteins faster – igen!* omförhandlar den första romanens disciplineringsdiskurs landar den i en sorts kompromiss. Fastern försvarar Franklin och skyddar honom från alla försök till disciplinering, men inte heller Percy är helt förlorad. Till skillnad från Albert/Monstret är Percys förändring ytlig – tillgjord i ordets rätta bemärkelse. Så snart Elsa inte ser hänger Percy av sig "sin måttsydda tweedkostym" för att dra på sig sina gamla "cheviotpaltor" (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 56). I slutet av romanen accentueras detta när Percy betraktar sig i en spegel inför att han ska gestalta sig själv på film:

Onduleringen i håret var borta, det hade gått lätt med en kanna varmt vatten, och nu hängde håret stripigt som förr ner från hans platta hjässa, som sjögräs över ett klippstup. [...] Han njöt. Han var Monstret igen, han var sig själv. Borta var småborgaren Percy. (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 134)

Det monstruösa finns kvar bakom en polerad yta. Även Larry Talbot, som återvänder i uppföljaren, känner ett oroväckande pirr i tandrötterna då fullmånen nalkas (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 45 f.). I slutet av romanen förvandlas han ånyo till Varulven men Franklin reder upp situationen vilket vänder bybornas tidigare antipati mot honom till en samstämmig hyllning (ibid 114). Det monstruösa är inte omintetgjort, som i TV-serien, men tillåts heller

inte triumfera som i radioföljetongen och den första romanen (även om fastern kliver av den senare). Fasterns benhårda rationalitet har mjukats upp och förändringen kröns av ett bröllop – även det en blinkning till TV-serien. Men där TV-seriens bröllop markerar slutet för det monstruösa, knyter bröllopet i *Frankensteins faster – igen!* ihop romanernas polemiska förhållande med hymens band. Fastern äktar doktor Pretorius, en man som hon förut ansett ha "fler skruvar lösa" än Henry (Pettersson, *Frankensteins faster* 17). I uppföljaren beskrivs han inledningsvis som en "vetenskaplig streber av den allra värsta sorten" (Pettersson, *Frankensteins faster – igen!* 15) men antipatin övergår gradvis i aktning och attraktion. När doktor Pretorius friar tackar fastern ja med ett tillfogat "[d]et var på tiden!" (ibid 118). I denna kompromiss slutar Petterssons uppföljare. Efter en radioföljetong, en roman baserad på den, en TV-serie baserad på romanen och, slutligen, en andra roman är motstridigheterna försonade. Det monstruösa bevarar sin egenart utan att för den skull ta över och skapa kaos varför behovet av disciplinering inte längre kvarstår.

Biografisk information: Peter Kostenniemi är doktorand i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik vid Stockholms universitet. Hans doktorsavhandling undersöker representationer av barndom i samtida gotisk barnlitteratur publicerad i Skandinavien. Kostenniemis forskningsintressen är gotisk litteratur, barn- och ungdomslitteratur, intermedialitet och adaptationer. Bland hans tidigare publikationer kan exempelvis nämnas artikeln "Protection and Agency in Children's Gothic. Multiple Childhood(s) in Angela Sommer-Bodenburg's Der kleine Vampir" i LIR Journal (2017).

Litteraturförteckning

Bachtin, Michail. *Det dialogiska ordet*. Översatt av Johan Öberg, Gråbo, Anthropos, 1988.

Baldick, Chris. "Introduction". *The Oxford Book of Gothic Tales*, redigerad av Chris Baldick, Oxford, Oxford University Press, 1992, s. xi–xxiii.

---. *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. Oxford, Clarendon Press, 1987.

Berghorn, Rickard. "Allan Rune Petterssons behov av besvärjelser". *Barnboken. Tidskrift för barnlitteraturforskning*, vol. 25, nr 2, 2002, s. 16–21.

Bohman, Kristina. "Akta dig för Dracula!". *Dagens Nyheter*, 11 juni 1982.

Botting, Fred. *Making Monstrous. Frankenstein, Criticism, Theory*. Manchester, Manchester University Press, 1991.

Bruhn, Jørgen. "Dialogizing Adaptation Studies. From One-Way Transport to a Dialogic Two-Way Process". *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, redigerad av Jørgen Bruhn m.fl., London, Bloomsbury, 2013, s. 69–88.

---. "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1, 2008, s. 21–38.

Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)". *Monster Theory. Reading Culture*, redigerad av Jeffrey Jerome Cohen, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, s. 3–25.

Elleström, Lars. "Adaptations within the Field of Media Transformations". *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, redigerad av Jørgen Bruhn m.fl., London, Bloomsbury, 2013, s. 113–132.

Georgieva, Margarita. *The Gothic Child*. New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Jakubisko, Juraj, regissör. *Frankenstein's Aunt*. MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.

Kenton, Erle C., regissör. *House of Frankenstein*. Universal Pictures, 1944.

Knutsson, Magnus. "Skojiga monster". *Dagens Nyheter*, 18 november 1989.

Lee, Rowland V., regissör. *Son of Frankenstein*. Universal Pictures, 1939.

Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*. 1983. London/New York, Verso, 1997.

Perry, Dennis. "The Recombinant Mystery of Frankenstein. Experiments in Film Adaptation". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, redigerad av Thomas Leitch, New York, Oxford University Press, 2017, s. 137–153.

Pettersson, Allan Rune. *Frankensteins faster. Ett fasansfullt påhitt*. Sveriges Radio, 1976–1977.

---. *Frankensteins faster. Ett fasansfullt påhitt*. 1978. Stockholm, Bonniers juniorförlag, 1986.

- . *Frankensteins fester – igen! Ett nytt fasansfullt påhitt*. Stockholm, Bonniers juniorförlag, 1989.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.
- Shelley, Percy. *Prometheus Unbound*. London, C. & J. Collier, 1820.
- Sjögren, Margareta. "Tafflig familjeskräckis". *Svenska Dagbladet*, 11 september 1987.
- "The Birth". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 1, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Bride". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 3, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Car". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 6, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Cleanup". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 2, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Cradle". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 4, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Ladies Man". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 5, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- "The Wedding". *Frankenstein's Aunt*, avsnitt 7, MR-Film/Ceskoslovenska Televizia/Films du Sabre, 1987.
- Toijer-Nilsson, Ying. *66 svenskspråkiga barnboksförfattare*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1983.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto. A Story*. London, 1765 [1764], *Eighteenth Century Collections Online*. Hämtad 7 Juni 2018.
- Weaver, Tom, m.fl. *Universal Horrors. The Studio's Classic Films 1931–1946*. 2 uppl., MacFarland & Company, Jeffersson, 2007.
- Whale, James, regissör. *Bride of Frankenstein*. Universal Pictures, 1935.
- . *Frankenstein*. Universal Pictures, 1931.

Noter

1 För vidare läsning om denna fiktionsvärld och dess omgivande diskurser, se bland annat Chris Baldicks *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*; Fred Bottings *Making Monstrous. Frankenstein, Criticism, Theory*; Dennis Perrys "The Recombinant Mystery of Frankenstein. Experiments in Film Adaptation".

2 TV-serien spelades in på engelska med titeln *Frankenstein's Aunt* och samtliga hänvisningar i brödtexten görs till versionen med engelskt tal.

3 I Shelleys roman heter vetenskapsmannen Victor, men i Whales filmatisering från 1931 är han omdöpt till Henry (spelad av Colin Clive). Laboratorieassistenten Igor i Petterssons roman är en fusion av karaktärerna Fritz (i James Whales *Frankenstein*), Karl (i Whales *Bride of Frankenstein* från 1935, båda gångerna gestaltad av Dwight Frye) samt Ygor (Bela Lugosi) i Rowland V. Lees *Son of Frankenstein* (1939). Även tilltaget att namnge byn där händelserna äger rum som Frankenstein är ett lån från *Son of Frankenstein*.

4 Att Monstret citerar just *Prometheus Unbound* av Percy Shelley visar hur Pettersson förhåller sig till delar av den Frankensteinska fiktionsvärlden också utanför Universal Pictures ikonografi. Ying Toijer Nilsson, som skrivit om Pettersson i *66 svenskspråkiga barnboksförfattare* menar att Pettersson delvis ägnat sig åt ett litteraturhistoriskt raffinemang (103).

5 Även doktor Pretorius och Monstrets brud är inlånade från Universal Pictures persongalleri. De introduceras i filmen *Bride of Frankenstein* och spelas av Ernest Thesiger respektive Elsa Lanchester.

6 Följande karaktärer (skådespelare) diskuteras här: Albert/Monstret (Gerhard Karzel), Klara (Barbara De Rossi), fastern (Viveca Lindfors), greve Dracula (Ferdy Mayne), Henry (Bolek Polívka), Vita damen (Mercedes Sampietro), Igor (Jacques Herlin), Alois (Eddie Constantine), Sepp (Tilo Prückner), Bertha (Gail Gatterburg), fru Karch (Marie Drahokoupilová), Larry Talbot (Flavio Bucci) och Max (Martin Hreben).

7 Till och med Henrys återkomst i TV-seriens sista minuter förstärker harmonin snarare än att, som i romanen, återinföra kaos. Han har med sig ett antal små varelser (uppskruvade barn med elefanthuvuden, iförda frackar) och de framstår som exemplariskt disciplinerade monster. Med sitt paraply dompterar Henry dem där de vandrar fram på rad, bärandes på hans bagage. Den sista bilden innan eftertexterna tar vid visar Henry och varelserna i en båt på väg mot borgen medan ett antal bybor vinkar av dem ("The Wedding").