

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 145 2024

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg

Berlin: Stefanie von Schnurbein

Göteborg: Åsa Arping

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Torbjörn Forslid

München: Joachim Schiedermaier

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius

Tartu: Daniel Sävborg

Umeå: Maria Jönsson

Uppsala: Torsten Pettersson

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Artiklarna i nästa årgång av *Samlaren* kommer att publiceras löpande online, allt eftersom de accepteras. De artiklar som publiceras före december 2025 kommer att ingå i *Samlaren* 2025. Sista inlämningsdag för recensioner är 1 september 2025. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–44–5

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2025

Kriget, det kusliga och dystopin i Jerker Virdborgs *Sommaren, syster*

AV JERRY MÄÄTTÄ

Ett återkommande inslag under Sveriges utdragna anslutningsprocess till NATO åren 2022–2024 var påpekan­det att Sverige inte upplevt krig på över tvåhundra år. Detta har dock inte hindrat svenska författare från att med olika syften fantisera om väpnade konflikter på svensk mark, från det sena 1800-talets och det tidiga 1900-talets invasionsromaner till våra dagars så kallade *technothrillers*, av författare som Lars Wilderäng, Erik Lewin och Björn Renberg.¹

I takt med att allt fler svenska författare sedan millennieskiftet sökt sig till dystopin för att uttrycka farhågor över framtiden har också flera an­sedda författare intresserat sig för scenarion där Sverige drabbas av krig. Främst av dessa torde vara Jerker Virdborg, som redan i sin debutroman *Svart krabba* (2002) skildrade en hemlig militär operation där en grupp soldater i ett lätt förvrängt Sverige åker skridskor längs en kust för att ta sig förbi fiendelinjerna med en mystisk leverans. I novellsamlingen *Skyddsrummet Luxgatan* (2015) återkom sedan Virdborg till tematiken, då både ramberättelsen, om en man som söker skydd undan ett luftangrepp, och drygt hälften av de femton novellerna tycks utspela sig i ett Sverige i krig eller inbördeskrig. Endast två år senare utkom romanen *Sommaren, syster* (2017), Virdborgs hittills längsta, som skildrar två systors flykt i ett Sverige drabbat av inbördeskrig.

Dessa samtida och ofta populära berättelser om ett Sverige i krig har helt förbigåtts av litteraturforskningen, liksom merparten av Jerker Virdborgs författarskap.² Mot bakgrund av Sveriges långa historia av fred, världens för närvarande längsta, förefaller det motiverat att undersöka vilken bild av kriget som förmedlas i dessa skönlitterära verk, och kanske i synnerhet i *Sommaren, syster*, som på många sätt kombinerar och renodlar drag från Virdborgs tidigare krigsskildringar.

Sommaren, syster utkom i augusti 2017, vilket innebär att den bör ha skrivits under eller kort efter det som kommit att kallas flyktingkrisen, då bland annat inbördeskriget i Syrien ledde till att 1,3 miljoner flyktingar sökte sig till Europa under främst sommaren och hösten 2015, varav drygt 160 000 till Sverige.³ Krisen ledde till en radikal omvägning i opinionen och till att en restriktivare asylpolitik infördes i många europeiska länder, däribland Sverige.

Den historiska och politiska kontexten är viktig, men det som gör *Sommaren, sys-*

ter särskilt intressant är dess omfång, händelserikedom, berättarperspektiv, karaktärs- skildring, estetiska verkningsmedel och genre. I centrum står syskonens upplevelse av inbördeskriget, varför det övergripande syftet med denna studie är att undersöka romanens skildring av Sverige och kriget, och hur detta förhåller sig till några andra av romanens centrala motiv, såsom barn och barndom samt den svenska vardagen och naturen. Eftersom romanen inte är helt traditionellt berättad utreds dock, efter en kort presentation av handlingen och karaktärerna, först romanens berättarperspektiv och röst samt hur de påverkar framställningen av romanens intrig, miljö och scenario.

I analysen av hur kriget skildras prövas begreppet *det kusliga* för att försöka förklara några av romanens estetiska verkningsmedel. Begreppet går tillbaka på Sigmund Freuds berömda uppsats ”Das Unheimliche” (1919), som delvis bygger på observationer från gotiska berättelser, och som i ett slags akademisk teoretisk rundgång också ofta använts för att tolka gotiska berättelser.⁴ Även om mycket av Freuds tänkande all- jämt är omstritt finns det i hans uppsats, och i den litteraturforskning som tagit fasta på den, många estetiska observationer som fortfarande är relevanta. I denna artikel undersöks därför om inte det slags estetiska effekter som Freud diskuterar också kan hjälpa oss att förstå inslag även i andra genrer än gotiken, i detta fall vad som tycks vara en dystopi.

Trots att *Sommaren, syster* vid första anblick, med dess skildring av ett Sverige i inbördeskrig, förefaller skriva in sig i den samtida svenska dystopiska traditionen, med verk som Åsa Avdics *Isola* (2016), Johannes Anyurus *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* (2017) eller Lyra Kolis (numera Lyra Ekström Lindbäck) *Allting växer* (2018), är dess genretillhörighet något svårfångad. Studien avslutas därför med en diskussion om hur romanen förhåller sig till dystopin, utifrån ett par gängse definitioner av genren, men även till andra besläktade genrer, allt för att synliggöra romanens tematik och särdrag.

Handling och karaktärer

Handlingen i Jerker Virdborgs *Sommaren, syster* går ut på att de två syskonen Anna och Erik under en hel sommar – från maj till augusti – vandrar genom den svenska naturen och landsbygden på flykt undan ett pågående inbördeskrig.⁵

Flykten tar sin början i ett läger med sommarstugor, soldater och flyktingar som Anna och Erik av till en början mycket oklara anledningar blir tvungna att lämna, och mellan dagliga rutiner som att hitta lägerplats, skaffa och laga mat samt ägna sig åt vapenvård är de med om en rad strapatser som närmast är att betrakta som episoder: De byter till sig vapen och ammunition från ett par bröder i en lada, de hamnar i konflikt med och dödar två drogpåverkade unga män i skogen, och de hittar en grupp föräldra-

lösa barn på en gård, men överger dem när gården blir anfallen.⁶ Efter att Anna blivit biten av en huggorm och överlevt efter några dagars feber hittar de ett godståg som de stjal förnödenheter från, men Anna blir tvungen att skjuta flera soldater för att undvika att bli våldtagen.⁷ De slår snart följe med en man som heter Jakob, som Anna inleder en sexuell relation med, och som ger syskonen en riktning för flykten genom att berätta om rykten om hjälpkonvojer som ska komma till den småländska kusten.⁸ De hittar ett övergivet och sjukt barn som Erik smittas av, vilket gör att Anna och Jakob måste hitta antibiotika åt Erik medan han ligger i feberyra i ett garage i flera dagar.⁹ Därefter blir de tillfångatagna av en grupp soldater som avrättar Jakob för att han tillhört en annan grupp stridande, men de friger i sista stund Anna och Erik när deras läger blir anfallt.¹⁰ Strax därpå träffar de en äldre kvinna, Rita, som bjuder in dem att bo med henne i en liten stuga på en ö i en insjö, men Erik hittar en flaska sprit, dricker sig berusad och råkar bränna ned stugan, vilket leder till att de överger Rita.¹¹ Efter att ha varit oroliga sedan flykten för att vara jagade av den skicklige och brutale före detta fjälljägaren Tell visar det sig att oron varit befogad. När Tell fångar Anna och är på väg att strypa henne, tvingas Erik att fatta mod och övermanna och döda Tell.¹² Mot slutet av romanen kommer de sedan fram till den småländska kusten, hittar ett mindre samhälle av andra flyktingar, och tillsammans med dessa anfaller de ett befäst fiskeläge för att försöka fly till havs med ett par båtar.¹³

Trots att romanen är så händelserik ligger fokus till största delen på syskonen och deras relation. Anna är den äldre, kompetenta och handlingskraftiga av syskonen, med militär bakgrund i ett livkompani, medan Erik är en blyg, tyst och osäker 17-åring med ospecificerad neuropsykiatrisk funktionsvariation, och till liten nytta vad gäller exempelvis överlevnad eller strid. Om Erik har diagnosticerats, och i så fall med vad, framgår inte, men hans egenskaper stämmer väl in på vanliga beskrivningar av autism: han ger ett lillgammalt intryck, har ett rikt och nyanserat språk, svårigheter med kompisar, ägnar sig åt magiskt tänkande, uppfattas som konstig, och en återkommande fras i romanen är att han är ”Inte ung på det sättet”, uttalat av Anna redan på de första sidorna, och sedan något som Erik internaliserar och brottas med upprepade gånger i berättelsen.¹⁴

Hela *Sommaren, syster* är nämligen berättad och nedskrivna av Erik kort efter händelserna i romanen, medan han sitter och väntar på Anna på en båt på Östersjön, tills han inser och accepterar att hon dog i striderna vid fiskeläget.¹⁵ Eftersom de inte träffat sina föräldrar på flera år, men håller hoppet uppe om att de lever, har Anna fått ta över ett slags föräldraroll.¹⁶ Genom hela romanen gör Anna allt hon kan för att hålla Erik vid liv – när hon blir biten av en huggorm är det enda hon tänker på att Erik ska tillaga ormen för att de har slut på annan mat, men som framgått lyckas också Erik rädda livet på sin syster en gång.¹⁷ Erik beundrar Anna, men han hyser också tydliga mindervärdeskomplex, vilket leder till konflikter och rivalitet mellan syskonen, exempelvis när Anna försö-

ker träna Erik för strid.¹⁸ Sammantaget rymmer romanen alltså ett skifte av traditionella könsroller, med en mycket kompetent krigarkvinna och en relativt hjälplös tonårspojke som behöver beskyddas, men det är samtidigt Erik som har makten över berättelsen.

Erik som berättare

Eftersom det är Erik som berättar hela *Sommaren, system*, i första person imperfekt, har vi att göra med en homodiegetisk berättare med funktionsvariation, vilket har stor betydelse för romanens perspektiv och den information som förmedlas.¹⁹ Som berättare har Erik, som han själv påpekar, mycket god blick för språk och detaljer, medan han är sämre på att tolka eller sätta ord på känslor, kanske särskilt sina egna: ”Jag är som sagt bra på att beskriva. Men att förstå däremot.”²⁰

I romanen finns det rikligt med detta slags metakommentarer om själva berättelsen och berättarsituationen, och Erik uttrycker också tidigt tvivel på sin förmåga att berätta, när han redan några sidor in i romanen ber om ursäkt för att han ”berättar saker i fel ordning”: ”Jag vill poängtera att jag skriver ner allt detta så bra jag någonsin kan. För alltsammans måste vara tydligt och klart beskrivet, det måste ju bli ’riktigt och rätt.’”²¹ Det sistnämnda, eller att det ska bli ”rätt och riktigt”, återkommer sedan flera gånger i romanen, liksom ett stort antal kommentarer om berättelsens haltande kronologi, om den fysiska skrivakten, och om svårigheterna att minnas, berätta och förstå vissa saker.²² I slutet avslöjas det att det är ett citat ur Annas instruktioner – hon har med stor möda sett till att Erik får ett paket A4-papper och pennor med sig på båten, för att kunna avleda tankarna genom att skriva ned allt som hänt under sommaren:

P.S. Och om du skriver något så gör det ”i tur och ordning, skriv klart och tydligt, så att allt blir rätt och riktigt, gör ditt bästa” – om du minns hur pappa brukade säga, när vi skulle göra läxorna? Och sedan när du en dag är klar så ska jag komma till dig, och vara hos dig, D.S.²³

Erik tar uppgiften att skriva ned berättelsen på stort allvar, och skriver för att han tror sig få tillbaka Anna, vilket han på sätt och vis också får, om än endast i minnet.²⁴ Själva nedskrivandet av den långa berättelsen sker på ungefär en vecka, inklusive redigering, och Erik arbetar med texten i princip all vaken tid samt i sömnen.²⁵

Förutom metakommentarer av ovan nämnda slag avbryter Erik ibland sin framställning med ett annat slags metakommentarer som ibland ger ett komiskt intryck: ”Nu känner jag att jag kommit in i det, att berättelsen börjar röra sig framåt, att det hela går att överblicka och att man kan se tidslinjen framför sig, att saker berättas i någorlunda rätt ordning. / Eller hur?”²⁶ Med tiden blir dock dessa metakommentarer stundtals relativt djupsinniga reflektioner över vad det innebär att skriva och berätta:

Ju längre berättelsen blir desto tydligare kan jag se. Ett allt mer växande tidsavstånd gör att jag förstår mycket mer än jag gjorde just när händelserna inträffade. Jag nämnde det även tidigare någonstans, att synen på allt man varit med om förändras på ett gåtfullt sätt så fort man skriver ner det, istället för att bara säga det.

Och då har jag ändå inte hunnit fram till allt det som hände sedan.²⁷

Metakommentarernas främsta funktion tycks dock vara att maskera det faktum att Erik, trots att han påstår att han ”inte läst många böcker”, förefaller ha en naturlig begåvning att gestalta och skapa spänning och driv i berättelsen, inte minst genom bruket av förebådande och cliffhangers.²⁸ Mot romanens upplösning kommenterar han också hur han rent typografiskt måste gå tillväga för att kunna berätta vissa saker, vilket kan ses som en ironisk blinkning till hur blankrader och korta meningar används i bland annat actionscener i romanen, men också i andra av Virdborgs verk:

Det som följer nu ska jag försöka berätta väldigt sakligt och redogörande. För allt det här mot slutet, särskilt detta, gick mycket hastigt, och jag måste spjälka upp alltihop i ett antal små segment för att allt ska bli riktigt.

Jag kommer att berätta det med pauser, med mycket luft på sidorna.

För annars skulle jag inte kunna.²⁹

Trots Eriks tvekan är *Sommaren, syster* en skickligt konstruerad berättelse, med tydlig uppdelning i tolv delar eller kapitel med rubriker, vanligen ett substantiv i bestämd form, som MARSCHEN, TJÄRNEN eller GRÖNSKAN, men dessa har i några fall en ganska vag eller svårtydd koppling till handlingen, exempelvis RINGEN eller KIKARSIKTET.³⁰ Det näst sista avsnittet, SOMMAREN, SYSTEMER, rymmer upplösningen med Annas död, medan det allra sista avsnittet, SIST, riktar sig direkt till Anna, med insikten om att hon dött.³¹

Ett inslag i romanen som också vid första anblick tycks signalera att berättelsen är ett terapeutiskt amatörprojekt är att Erik har lärt sig en hel bok om USA:s provsprängningar med kärnvapen utantill, och interfolierar berättelsen med både kortare och längre passager om dessa så kallade operationer, oftast för att avleda tankarna från jobbiga händelser.³² Inslagen fungerar dock ofta som effektiv retardation i spännande scener, men knyts även i slutet till hans längtan efter Anna. På de sista sidorna, när han insett att Anna är död, hittar han i en passage på egna operationsnamn, som ”Operation Fingerborgsblomma” och ”Operation Dovhjort”, men där den enda i listan som tycks ha bäring på hans erfarenheter är den sista, med blankrad föregångna ”Operation Näckros”, som verkar syfta på hans få lyckliga och trygga stunder under sommaren, då han badat naken med Anna bland näckrosor.³³

Intrig, miljö och scenario

Att det är Erik som är berättare och fokalisator har avgörande betydelse för hur romanens intrig, miljö och scenario skildras. Eriks särskilda perspektiv på världen, liksom hans fallenhet för att skapa spänning i en berättelse, gör att *Sommaren, syster* i likhet med Virdborgs tidigare krigsskildringar präglas av undanhållandet av viktig information.

Även om Erik vid nedskrivandet av berättelsen redan vet mycket om hur saker och ting förhåller sig undrar han i berättelsen ofta över anledningen till att de flyr, och om Anna överhuvudtaget har en plan, medan Anna tiger för att skydda Erik.³⁴ Till en början avslöjas endast att en av ledarna för lägret, den före detta överstelöjtnanten Hans Becker, lät dem fly, möjligen för att Anna hade en sexuell relation med honom.³⁵ Med tanke på andra inbördeskrig i samtiden eller den nära historien ligger det kanske nära till hands att misstänka att syskonen direkt eller indirekt räknas till någon förföljd folkgrupp. Genom romanen ges dock inga ledtrådar till att de skulle fly på grund av sin eller föräldrarnas politiska övertygelse, religion, etnicitet, härkomst eller hudfärg, utan de få ledtrådar som ges handlar snarare alla om att antyda att Anna och Erik är just så generiska så kallade *etniska svenskar* som deras namn antyder – från deras utseende till uppväxten i ett radhus.³⁶ Det dröjer sedan ända till nästan exakt två tredjedelar in i den långa romanen innan Erik berättar varför de behövde fly, föregånget av ett stegrande av nyfikenheten när syskonen av några soldater anklagas för att vara ”jävla mördare” och ”jävla barbarer”.³⁷ Anledningen till att de flyr, vilket Erik avslöjar när berättelsen kommer till den punkt där Anna berättar det för Erik, är att det uppstått ett falskt rykte om att någon med deras ovanliga efternamn, Brantevall, spridit falska uppgifter om hjälpsändningar till ett stort antal civila, vilka sedan samlats ihop och avrättats.³⁸ Att intrigen med tiden avslöjas, och att osäkerheten och vagheten endast visar sig ha varit temporär, är en stor skillnad mot Virdborgs *Svart krabba*, där det aldrig klarnar vad soldaternas uppdrag egentligen går ut på.

Förutom att det dröjer så länge innan Erik ger den avgörande pusselbiten till romanens grundläggande intrig, är även romanens faktiska geografiska miljö länge oklar, vilket bidrar till att skapa en osäkerhetskänsla. De få ortnamn som nämns tidigt i romanen, som Ekeberget, Fröde, Källered och Hällevad, tycks alla vara påhittade, även om de möjligen låter sydsvenska.³⁹ Bortsett från ett tidigt omnämnande av Värmland, som visar att romanen, till skillnad från *Svart krabba*, tydligt utspelar sig i Sverige, tar det drygt 70 sidor innan verkliga städer som Skene, Skövde och Borås nämns i förbigående, och som antyder att romanen utspelar sig i Västergötland och Småland.⁴⁰ Tendensen i romanen är att allt fler verkliga orter nämns efterhand, såsom Lagan, Sala, Ulricehamn, Göteborg, Mora, Kristinehamn och Kalmar, liksom landskap som Dalarna och Småland, men det förekommer alltjämt att vad som förefaller vara påhittade or-

ter dyker upp, som Bro, Askåkra, Mallbäcksgård och Simpemåra.⁴¹ Kommenteras kan också att de personnamn som dyker upp i *Sommaren, syster* är mångkulturella och sträcker sig från namn som Anna, Erik, Hans, Per och Linda till Monir, Alejandro, Miko, Anahita och Andrew, även om de flesta befäl tycks ha relativt svenska eller germanska efternamn, som Tell, Becker, Ljungdahl och Berg.⁴²

I *Sommaren, syster* möter vi alltså inte ett alternativt eller en särskilt förvrängd version av Sverige, som i *Svart krabba*, utan snarare, som i *Skyddsrummet Luxgatan*, mer eller mindre det riktiga Sverige, åtminstone när det gäller större tätorter. Exakt var handlingen utspelas är dock länge oklart, förmodligen för att Erik är ointresserad av saken. Vid ett tillfälle tycks Anna och Erik korsa E4:an, vilket verkar placera dem strax söder om Jönköping, men det dröjer till efter drygt halva romanen innan Erik ger den enda något sånär exakta angivelsen av var de faktiskt befinner sig, när Anna och Jakob beger sig till Nässjö för att leta efter medicin åt Erik, och när det i en återgiven dialog framkommer att lägret de flydde från i början låg utanför Alingsås.⁴³ Exakt var det troligen fiktiva fiskeläget Simpemåra ligger är också oklart, även om det bör vara på den småländska kusten, och var Eriks båt i slutet kommer i land avslöjas inte, men det kunde vara på Gotland eller de estniska öarna Hiiumaa eller Saaremaa.⁴⁴

Vad gäller själva romanens scenario, inbördeskriget i Sverige, är dock Erik än mer förtegen och ointresserad. Genom olika ledtrådar framgår det att kriget tycks ha pågått i sex eller sju år,⁴⁵ att den svenska militären mobiliserade, men att ”armén föll sönder” och att de flesta förband verkar ha upplösts när romanen utspelas sig.⁴⁶ Infrastruktur i form av mobilnät och postgång slutade snart att fungera, myndigheter upplöstes, de flesta tågspår i södra Sverige har saboterats, många hus och andra byggnader har förvandlats till ruiner och det finns inte längre finns några oskadade skyddsrum kvar.⁴⁷ Det har gått rykten om ”en tillfällig luftbro till någonstans i Danmark, men bara för äldre personer”, om ”torpederade konvojer på Nordsjön, om nerskjutna utländska civilplan ovanför områden där strider pågick”, och samma år som romanen utspelas ryktas det om nödhjälp från Italien och Frankrike, men det visar sig vara en fälla, där en grupp stridande lockat civilbefolkning till Källered för att samla ihop dem i en bygdegård och avrätta dem.⁴⁸ Liknande saker påstås också ha ägt rum på flera andra mindre orter i södra Sverige, och den grupp som utför dessa dåd verkar komma söderifrån.⁴⁹

I romanen talas det ofta vagt om ”deras linjer”, ”fiendegruppernas linjer”, ”Ingenmansland”, ”gränslinjerna”, ”frontlinjerna”, ”fiendens linjer” eller bara ”linjerna”, men det framgår i princip aldrig vilka de stridande parterna är, eller ens vilka de soldater är som tar Anna, Erik och Jakob tillfånga.⁵⁰ Det framkommer dock på andra ställen att olika grupper av soldater och miliser strider sinsemellan, över olika delar av Sverige, eller åtminstone de södra delarna – det antyds exempelvis att en farlig grupp kontrollerar västkusten, och i en passage påstås att olika stadsdelar i Nässjö ”tagits över av stri-

dande milisgrupper”.⁵¹ Genom romanen presenteras en rad förkortningar över olika grupper, om än med mycket knapphändig information, som SKLG, en grupp som Anna hävdar inte längre finns, men som i en novell i *Skyddsrummet Luxgatan* framställdes som något av en högernationalistisk milis; AKG, som påstås vara fascister och ligga bakom bombningen av en kyrkogård i Anneberg; ST, HCFL och SK, om vilka ingen information alls ges, förutom att Jakob tillhört den sistnämnda; DOD, som anfaller väster- och söderifrån (”från Kalmarhållet”) i slutet av romanen, sätter eld på ”samhälle efter samhälle” och påstås hålla på att erövra ”hela landsänden” (rimligen Småland eller södra Sverige); samt SKT, om vilka vi endast får veta att de besitter fiskeläget Simpemåra, att de har blå uniformer, blir anfallna av DOD i slutet av romanen, och att en tidigare grupp ur SKT ”bytt namn, två gånger, och sedan bytt tillbaka igen”.⁵² Som en officer säger till Anna vid ett tillfälle: ”Det finns så många grupper, det sker hela tiden nya förändringar.”⁵³

Vad striderna faktiskt gäller, och vad de olika grupperna står för, framkommer aldrig i romanen, och enligt Jakob ”verkar [det] inte finnas någon som egentligen vet säkert vad som pågår”.⁵⁴ Som i många av Jerker Virdborgs verk, inte minst *Svart krabba* och *Skyddsrummet Luxgatan*, är perspektivet starkt fokaliserat, men i *Sommaren, systers* tillkommer det faktum att den homodiegetiske berättaren dels verkar ointresserad av vad som pågår, dels har svårigheter att minnas vissa saker han hört. Vid ett tillfälle kommenterar Erik att han ”kunde omöjligen hålla reda på alla grupper som fanns, eller hade funnits, eller hade gått samman, eller hade splittrats”.⁵⁵ När Erik i en scen är med när Anna förhörs av militärer är han också till en början alldeles för upprörd för att kunna uppfatta vad de säger:

Inledningen av samtalet mellan dem och Anna uppfattade jag inte. Jag lade märke till tonfallen, att de var behärskade, kyliga, sakliga, otåliga. Ett antal frågor, som Anna besvarade, utan att ljuga, utan att alls vilja slingra sig, så som hon brukade, när jag själv ställde henne mot väggen.

Ändå hörde jag inte orden de sa, dem kan jag inte återge – min puls var fortfarande alltför hög, jag svettades, jag hade svårt att hindra mig själv från att ropa högt. Nej, inga ord, hur samtalet avlöpte kunde jag avgöra enbart utifrån deras röstlägen.⁵⁶

Efter ett tag lugnar han dock ner sig och börjar uppfatta samtalet, men det mesta av informationen framkommer indirekt, genom att Erik återger repliker han hört.⁵⁷

I en annan scen ser han och Anna en lång kolonn soldater, fordon och krigsfångar passera på en väg: ”Vissa av dem höll i stänger med stora flaggor med symboler eller initialer som jag inte kände igen.”⁵⁸ Han tycks dock heller inte tillräckligt intresserad för att fråga Anna om dem, även om hans minne och intresse för andra slags detaljer är starkt:

Varken jag eller Anna nämnde kolonnen. Vi skulle länge ha kunnat diskutera de olika uniformerna och vilka grupper som fordonen kunde ha erövrats ifrån. Vilka grupper som fångarna tidigare kunde ha tillhört, och så vidare.

Jag orkade inte längre bry mig om sådant. Jag visste inte om hon gjorde det heller. Brödkakorna var förvånansvärt goda. Åtminstone så länge de var varma. Jag åt sju stycken. Hon åt nio.⁵⁹

Den sammantagna bild som Erik ger av inbördeskriget är alltså av ett fullständigt och obegripligt kaos, där olika grupper strider mot varandra av högst oklara anledningar som inte tycks intressera honom och som därför förblir dunkla romanen igenom.

Det kusliga

Eftersom det scenario som presenteras i *Sommaren*, *syster* är så vagt tecknat finns det inte särskilt mycket att ta fasta på vid en mer traditionell analys av romanen som en form av science fiction eller dystopi, där i synnerhet den marxistiskt influerade forskningen vanligen intresserat sig för inslag av *kognitiv främmandegöring* i verk med både enklare och mer komplexa ideologiska eller politiska tendenser.⁶⁰ En sådan analys av romanen skulle relativt snabbt landa i att inbördeskriget, romanens *novum*, framställs som något föga önskvärt, en skarp kontrast till den svenska vardagen i fredstid, vilket i idealfallet kunde få den tänkta läsaren att ifrågasätta vad som fortfarande på 2010-talet, före Rysslands fullskaliga invasion av Ukraina i februari 2022, var en mycket stark tro på framtida fred i Europa och i synnerhet Sverige.⁶¹ Den politiska tendensen kunde då kanske sägas vara en påminnelse om att människans natur inte ändrats nämnvärt, att det som hände i före detta Jugoslavien och Rwanda på 1990-talet eller i Syrien ungefär samtidigt som romanen skrevs också skulle kunna hända här, och att civilsamhället och de demokratiska institutionerna måste stärkas för att kunna motstå polarisering mellan olika grupper.

Romanen rymmer visserligen många scener där det går att tala om detta slags främmandegöring i relativt generella termer, såsom kontrasten mellan kriget och den svenska vardagen. Detta gäller exempelvis Eriks beskrivning av krigsutbrottet, där en vanlig skoldag några veckor före skolavslutningen plötsligt avbryts:

Jag kommer aldrig glömma dagen när rektorn plötsligt kom in i klassrummet. Hon bar en smårutig klänning. Hon hade, så vitt jag mindes det, aldrig varit inne hos oss förut annat än för att säga hej.

Det var en majdag och fönstren stod öppna och den söta doften av hägg och japansk magnolia trängde hela tiden in.

Hon viskade något till vår förvånade lärare och ställde sig sedan mitt för katedern och talade rakt till oss.

Skolan skulle stängas.⁶²

Redan senare i samma avsnitt, där Erik berättar om vad som hände med skolans lokaler efter att den stängt, trots att rektorn lovat att skolan skulle öppna igen efter ”en begränsad period”, visar sig den kognitiva främmandegöringen vara ett relativt trubbigt redskap, då det som står i centrum snarast förefaller vara att förmedla en känsla, en estetisk snarare än en kognitiv eller intellektuell effekt:

Men rektorn hade fel. Skolan öppnade aldrig igen. I november det året, när delar av den hade börjat användas som både förläggning och fältsjukhus, träffades den av ”minst sex större artillerigranater”. Aulan, matsalen, gymnastiksalen och slöjdsalarna totalförstördes. Resten av byggnaderna fick allvarliga skador och blev i princip obrukbara. Bara de små gula träpaviljongerna i närheten av fotbollsplanen och längdhoppsgropen stod kvar.⁶³

Kontrasten mellan barnets invanda skolmiljö i fredstid och de vuxnas övertagande och så småningom förstörelse av barnets vardagsmiljö pockar på andra slags analysredskap för att sätta ord på vad *Sommaren, syster* tycks göra.

I sin ofta anförda uppsats ”Das Unheimliche” (1919) för Sigmund Freud ett resonemang om en känsla eller estetisk effekt som på svenska ofta översatts som *det kusliga*.⁶⁴ Freuds uppsats inleds med en etymologisk utredning som kommer fram till att det tyska ordet *unheimlich*, kuslig, och dess motsats, *heimlich*, hem-lik, välbekant, hemtrevlig, med mera, ibland båda kan beteckna något kusligt (jämför det svenska ordet *hemsk*), och att det finns en koppling även till en annan bemärkelse av ordet *heimlich*, i betydelsen gömd, hemlig, med mera: ”*Heimlich* är alltså ett ord som utvecklar sin betydelse mot ambivalens, tills det slutligen sammanfaller med sin motsats *unheimlich*. *Unheimlich* är på något sätt en sorts *heimlich*.”⁶⁵ Kontentan blir att det finns en nära koppling mellan det kusliga i Freuds bemärkelse och det vardagliga och trygga, och redan tidigt slår han fast att ”det kusliga är en variant av det skrämmande som härrör från det länge sedan kända och välbekanta”.⁶⁶ På ett annat ställe heter det att ”det som är *unheimlich* är det hemliga-hemlika som har utsatts för en bortträngning och återvänt ur denna”.⁶⁷

Freuds egen uttalat ofullständiga förteckning över exempel på inslag som kan framkalla en känsla av det kusliga rymmer bland annat kastrationskomplex, dubbelgångarmotivet, det likartades upprepning och återkomst, märkliga sammanträffanden, tankarnas allmakt, den omedelbara önskeuppfyllelsen och de dödas återkomst, i form av andar och spöken.⁶⁸ Mest relevant av hans exempel för *Sommaren, syster* är diskussionen om utsuddandet av gränsen mellan fantasi och verklighet, exempelvis den intel-

lektuella osäkerhet som kan råda i berättelser där författaren ”till en början inte låter oss få veta om han tänker föra in oss i den reella världen eller i en av honom fritt vald fantasivärld”, eller att författaren ”skenbarligen har placerat sig på den alldagliga realitetens mark” och kan ”stegra och mångfaldiga det kusliga högt över den nivå som är möjlig i levande livet genom att han låter tilldragelser äga rum som i verkligheten inte alls eller högst sällan skulle ha hört till erfarenheterna”; dessutom går det att uppnå det kusliga genom att författaren ”under lång tid inte låter oss gissa vilka förutsättningar han egentligen har valt för sin fiktiva värld, eller att han skickligt och listigt ända till slutet undviker en dylik avgörande förklaring”.⁶⁹ Freud tycks främst tänka på berättelser med i alla fall skenbart övernaturliga inslag, men effekten påminner något om den osäkerhetskänsla och kuslighet som kan drabba läsaren av *Sommaren, system* då det så länge förblir oklart var romanen utspelar sig, då ortnamnen alternerar mellan fiktiva och verkliga, och vad intrigen egentligen går ut på, varför två till synes helt vanliga svenska syskon måste fly för sina liv; själva den större fonden eller världen, det pågående inbördeskriget, förblir dessutom oklar romanen igenom.⁷⁰ Noterbart är också att det kusliga ofta är kopplat till hem och hemlöshet, och att Anna och Erik är bokstavligt hemlösa hela romanen igenom.⁷¹

Det mest grundläggande i Freuds tankar om det kusliga är dock att det handlar om att vardagen osäkras, att överkomna eller bortträngda infantila rädslor aktiveras och visar sig kanske vara befogade.⁷² I sin studie av det kusliga, *The Uncanny* (2003), menar Nicholas Royle att det kusliga är ”a peculiar commingling of the familiar and unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context.”⁷³ Sådana inslag, där det vardagliga blandas med det obehagliga och farliga, finns det rikligt av i *Sommaren, system*, exempelvis i den ovan citerade passagen där Eriks skola stängs, där delar av den ”hade börjat användas som både förläggning och fältsjukhus”, och där den träffas av artillerigranater och ”[a]ulan, matsalen, gymnastiksalen och slöjdsalarna totalförstördes”.⁷⁴ Eriks vardag slås i spillror av kriget och det välbekanta förvandlas till något kusligt och skrämmande.

Liknande inslag, där vardagen eller det normala förvridits till det kusliga, finns det flera av i *Sommaren, system*, exempelvis när Erik berättar om att de tillbringat mer än två dygn i en källare i Hällevad, där ”[s]olar och tomkartonger och mjöl som kryllade av baggar täckte nästan hela golvet, det hade varit en pizzeria”, när det talas om förstörda vårdcentraler och civila som bor ”i gymnastiksalen på skolan eller i källaren på den före detta kommunbyggnaden där det fanns ett stort skyddsrum”, när de på en åker ser ”sönderskurna ensilagerullar”, och senare hittar ”söndersprängda lofthusområden”.⁷⁵

I romanen finns det också gott om exempel på det omvända, när Erik mitt i kriget upptäcker glimtar av den förlorade vardagen och normaliteten, något som också

har potentialen att framkalla det kusliga, kanske för att freden hunnit trängas bort och nu hemsöker kriget. Detta gäller exempelvis när Erik upptäcker att en äldre man som dränkt sig har ”en vit t-shirt med ett rött tryck där det stod Friskis & Svetts”, när Anna tvättar deras kläder i en plastpåse på vars ”båda sidor fanns den röda logotypen för Hennes & Mauritz”, när Erik i ett dike ser ”en mycket liten förpackning av plast. I förbigående uppfattade jag resterna av dess blekblå färg och logotypen för ett lakritsgodis men trycket hade nästan fullständigt skavts bort”, när de försöker navigera i skogarna med Jakobs exemplar av ”Motormännens Sverige-Atlas”, när de stöter på en förvirrad man som säljer konserver med kapris, när de får syn på en oskadad kyrka ur vilken strömmar en marsch i ”[s]pruckna toner [...] som från en liten blåsorkester, med ostämnda horn, och trumpeter och tromboner”, eller när Erik från ett tåg ser ”övergivna militärfordon och nerbrända bondgårdar och en jättesilo som hade demolerats, kanske med någon sprängladdning, och nu stod snett, lutande mot ett ladugårdstak, samma vinkel som tornet i Pisa, fortfarande med Lantmännens gröna groddsymbol utanpå, i gigantisk skala”.⁷⁶

Mest centrala av dessa glimtar av tiden före kriget är dock ett par påslakan som Anna hittat med ”ett barnsligt och gigantiskt tryck, en färgglad kitschig bild på två igelkottar”.⁷⁷ Först sover Anna och Erik med dessa, gömda i ett buskage, och skämtar om

att det var vi som var de två igelkottarna, eftersom vi ju omgavs av taggar åt alla håll, men Anna påpekade att därinne i buskagen var ju taggarna riktade inåt, mot oss, inte ut mot omvärlden och jag förstod inte riktigt hur hon menade men det spelade ingen roll, för den där bilden såg så roligt fånig ut i alla fall.⁷⁸

Påslakanen återkommer sedan flera gånger i slutet, när Anna gjort en flagga av dem till stormningen av fiskeläget, och väl på båten, innan Erik accepterat att Anna är död, tycker han sig på en liten ö med röda stugor se en flaggstång med ett av påslakanen.⁷⁹ Ett barnsligt vardagsföremål som påminner om normaliteten före kriget blir på så vis en symbol för syskonens kärlek, för Annas uppoffring, och för Eriks hopp om att hon mot alls odds kan ha överlevt.

Ett annat slags kuslig förvrängning av det vardagliga normaltillståndet är den paranoia mot andra människor som löper som en röd tråd genom romanen, och som introduceras redan på de första sidorna, när Saxen, som de byter till sig vapen och ammunition av, ger sina ”nio goda råd”:

”Nummer ett: Var misstänksam mot alla. Alla. [---] Två: Förflytta er bara nattetid. Tre: Undvik alla större vägar. Fyra: Undvik alla större tätorter. Fem: Undvik alla små tätorter. Sex: Vatten är viktigare än mat. Sju: Var aldrig sist med att dra vapen. Åtta: Även om ni har slut på ammunition, uppträd alltid som om ni har gott om det. Och nio: Var misstänksam. Mot alla. *Alla*.”⁸⁰

Romanen rymmer dock även andra slags kusliga inslag, av vilka flera blir kusliga kanske främst för att Erik inte riktigt förstår vad det är han har sett. Nämnas kan scener där han och Anna hittar en glänta med nedsågade träd och en mystisk ”stor trälåda” mitt ute i skogen, när de upptäcker en övergiven stugby med i alla fall för Erik högst oklart användningsområde före kriget, eller när de råkar på en stor, kal sandyta i skogen, med ett övergivet barn: ”Det var som att gå rakt in i en öken, som att vandra in under ett brännglas, det kändes snart som om jag stapplade fram, och jag tyckte att ett sådant här gigantiskt platt sandfält bara inte kunde ligga i Sverige.”⁸¹

Denna typ av kuslighet, gränsande till överklighetskänslor, förekommer även i samband med överraskningar, som när Erik plötsligt hittar ett äldre pars döda kroppar i vattnet, med stenar i fickorna:

Ett par meter ut i vattnet, under ytan, låg en man. Ögonen var öppna och armarna helt utsträckta, som om han hade försökt flyga. Han var minst sextio år, med halvlångt, nästan vitt skägg. De små vågorna som slog in mot stranden vaggade kroppen fram och tillbaka medan skägget oavbrutet drev hit och dit i de svaga strömmarna utmed den rödaktiga sandbotten.⁸²

I sin uppsats påpekar Freud att det kusliga ofta ger sig tillkänna i förhållande till döden och till människolik, men en nästan lika kuslig överraskning förmedlas i den scen där det visar sig att hela vistelsen i stugan hos Rita, och sjön de druckit vatten från dagligen, varit i ett radioaktivt område.⁸³ Anna och Erik upptäcker detta genom att sträcka en skärva av en spegel genom en ögla i ett stängsel, för att läsa en varningsskylt på andra sidan; varningstexten återges i romanen i spegelvända versaler, vilket också är potentiellt kusligt i sin främmandegöring av skriften och alfabetet.⁸⁴

Just Rita har också flera kusliga, närmast gotiska drag, då det faktum att hon i flera avseenden påminner om en häxa osäkrar gränsen mellan det realistiska och det övernaturliga. Hon har som vana att använda musfällor för att fånga och avrätta sorkar och mullvadar med en hammare på en klippa, möjligen för att mata fåglar, och när Anna och Erik efter att stugan brunnit ner överger henne hinner hon ikapp och förbi dem, för att plötsligt dyka upp och kräva tillbaka sina saker ur deras packning.⁸⁵ När de sedan skiljs åt igen ger hon ifrån sig ”ett utdraget flerstämmigt ljud. Ett pressat märkvärdigt kvidande, som från en läckande bälg”, och hon fortsätter att förfölja dem genom skogarna, åtminstone i Eriks fantasi: ”Hennes smygande gestalt bakom en tjock stam. Det välkammade håret som skymtade intill en grenruska. Den tunga yxans glimmande blad. Knastrandet när hon smög över en förtorkad kvist som fallit från en björk.”⁸⁶

Ett tidigt inslag i romanen, som ännu tydligare övergår till ren skräck, eller det groteska, är när Erik berättar om de historier som cirkulerar om ”Ingenmansland”:

Ute i Ingenmansland ligger uppsvällda människor, stora som kor. Där ligger flera år gamla lik, bara skallarna och benen är kvar. Man ser varenda amalgamlagning på tänderna och varenda skottskada i skeletten.

Där ligger resterna av två av våra valacker som fastnade i det våta, som först blev halvt nersugna av sankmarken och sedan attackerades av vargar under nästföljande natt. Hästarnas läten mot natthimlen, hur de blev uppätta, medan våra soldater på post bara några hundra meter därifrån ingenting kunde göra eftersom mynningsflammorna skulle ha röjt deras positioner ifall de hade försökt ge hästarna nådaskott.

I Ingenmansland finns hundratals blindgångare, odetonerade granater som man inte får komma nära, och kilometerstora fält är fyllda med trampminor. Där finns diamanter som hektovis sipprar ut ur de uppsvällda likens sönderspruckna uniformsfickor.⁸⁷

Här framställs kriget närmast som en mardröm som pågått i flera år, vilket väcker frågan om hur man ska betrakta romanens scenario, det mardrömslika inbördeskriget, i förhållande till Freuds begrepp *det kusliga*.

Freud återkommer ofta till att det kusliga har att göra med bortträngning, som när han menar att ”detta skräckinjagande gäller någonting bortträngt som återkommer”, att det kusliga ”är i själva verket ingenting nytt eller främmande utan någonting för själslivet sedan gammalt välbekant, som endast har frångåtits det genom bortträngningsprocessen”, eller att ”för att känslan av kuslighet skall uppstå krävs [...] att omdömet kämpar med frågan huruvida det övervunna icke-trovärdiga inte ändå är reellt möjligt”.⁸⁸ Ur detta perspektiv kunde man möjligen se hela romanens kaotiska, obegripliga inbördeskrig i ett idylliskt Sommarsverige som ett uttryck för det kusliga just för att det är en mardröm som i berättelsen visar sig vara sann, att romanen i en vidare bemärkelse är ett uttryck för återkomsten av något som i Sverige på 2010-talet fortfarande var kollektivt, kulturellt bortträngt, nämligen krigets möjlighet. Att de kusliga inslagen i *Sommaren, syster* tidvis blir så påtagliga kunde sedan förklaras med Freuds tänkande kring det hemlika, att det är det obehagligas närhet till det bekanta och vardagliga, på vilket många exempel angivits ovan, som stegrar kusligheten i många passager i romanen.⁸⁹

Barn och barndom

Oavsett hur man ställer sig till psykoanalysen, i Freuds eller andras tappning, tycks begreppet *det kusliga* användbart för att fånga och förklara en viss typ av estetiska effekter som inte bara förekommer i skräckberättelser eller inom gotiken, utan som framgått också i ett annat slags roman som Jerker Virdborgs *Sommaren, syster*.⁹⁰

I Freuds tänkande kring det kusliga finns dock också en stark koppling till barndomen, till barnets blick och rädslor inför en värld det inte ännu förstår. I sin uppsats läg-

ger Freud stort fokus på infantila rädslor, och det kusliga ligger alltså ofta i känslan att de överkomna rädsorna trots allt ska visa sig vara sanna.⁹¹ Denna koppling till barn och barndom blir särskilt intressant i *Sommaren, syster*, då Erik, trots att han är i de sena tonåren, av omgivningen ofta behandlas och betraktas som ett barn ("Inte ung på det sättet"), då perspektivet i romanen ofta påminner om ett barns, som inte riktigt förstår vad det är som pågår, och då Erik i romanen ofta tänker på och associerar saker med sin egen barndom.

Trots att kriget oftast skildras som en mardröm finns det i romanen en scen där Erik med närmast barnlig förtjusning och detaljrikedom skildrar en brand, "den största eld jag någonsin har sett", när de en natt ser en stad bombarderas:

Vi kunde inte ta ögonen från det som pågick några kilometer västerut. En hel kaskad av lysgranater hängde som en flock dalande stjärnor över silhuetten av kvartersbebyggelse, kyrktorn, skorstenar och hustak, i rad efter rad. Artilleripjäser avfyrades oupphörligt in mot bebyggelsen från olika upphöjda punkter i norr och söder så att luftvärnsgranaternas blixtrande projektilbanor fyllde himlen. En efter en, i en ändlös serie, flammade de bländande detonationerna upp, alldeles ljudlöst, och de dova osynkroniserade ljuden från alla krevaderna nådde oss först flera sekunder senare.

Allt brann. Tornen, husen. Parkerna. Till och med själva gatorna måste ha brunnit, precis allt som fanns att antända. Röken vällde i enorma sjok upp mot de svävande lysgranaterna och dolde dem stundvis i täta svartgrå molnbankar och steg sedan ännu högre upp dit inga projektiler nådde.

Det var inte bara den största eld jag har sett. Det var också det vackraste skådespel jag kunnat föreställa mig.

Det är inget jag är stolt över att berätta. Men det var vad jag tänkte.

Så ofattbart vackert. En hel stad som brinner.⁹²

Samtidigt som han inser att det finns något skamfyllt i den estetiska njutningen av förstörelse i stor skala närmar sig Eriks beskrivning av elden det sublima, något som Susan Sontag satt fingret på i sin klassiska essä "The Imagination of Disaster" (1965), där hon talar om "the aesthetics of destruction, [...] the peculiar beauties to be found in wreaking havoc, making a mess".⁹³ Denna fascination för eld och förstörelse är dock att betrakta som en engångsföreteelse, för när Erik senare i romanen, ombord på båten, ser inbördeskrigets eldar på fastlandet går hans tankar snarare till barndomen:

Och längs hela kusten såg jag dem nu, ett pärlband av orangegula prickar i allt det dovt gråblå. DOD-eld efter DOD-eld som brann, på plats efter plats, ett trettiotal flammande bål, i samhälle efter samhälle, vid fäste efter fäste.

Som enorma värmande valborgsbrasor, tänkte jag, på samlingsplats efter samlingsplats, som under en kylig vårkväll för länge, länge sedan.⁹⁴

Den mest fruktansvärda händelse som Erik bevittnar och berättar om lägger också visst fokus på barnens öde i kriget, när han relativt tidigt i romanen skildrar ett krigsbrott som begås mot civilbefolkningen i Källered. En av de stridande grupperna har genom rykten om hjälpsändningar lockat civila i kringliggande samhällen dit, och när soldaterna anländer i en konvoj av lastbilar, stridsvagnar och jeepar föser de ihop de civila: ”Det var gamla och små barn och vuxna och unga, jag såg flera som jag lärt mig namnet på, där var Alejandro och Per och Miko och Anahita och Linda, och jag kunde inte blunda eller lägga handen för ögonen.”⁹⁵ Soldaterna tvingar med vapen och schäferhundar in de skrikande civila i en gammal bygdegård, och dödar dem med handgranater och kulspjut, varefter de tänder eld på byggnaden.⁹⁶ Det mest slående i passagen är den intensitet och utförlighet med vilken Erik skildrar de civilas lidande före massmordet, och som gör att scenen snarast går från det kusliga till ren skräck:

De drev in fler och fler, snart var det överfullt med folk, men de knuffade in ännu fler, och snart slogs alla fönstren sönder inifrån och flera tonårsskallar försökte hoppa ut, men soldaterna sköt dem genast, och en av de där killarna, som jag dagen innan hade sett sitta och röka på en bänk, blev hängande på fönsterkarmen med benet i en underlig vinkel, [...] och några föräldrar släppte ut små barn genom de trasiga fönstren, det var bara tre- eller fyraåringar, men soldaterna var genast där och kastade in dem igen, de sköt dem inte, men de verkligen kastade in dem, och jag såg en liten pojke som kom ut en gång till, föräldrarna släppte ut honom på nytt, men samma soldat var där och slängde in honom genom fönstret igen, som om han var en basketboll, och jag skrek till men det dränktes av alla andras skrik, och omedelbart var Anna över mig med hela sin tyngd och pressade händerna hårt mot min mun och mina ögon.⁹⁷

Händelsen ägde rum i slutet av mars samma år som romanen utspelas, och Anna och Erik plågas båda av minnena, särskilt som ett av offren var Annas pojkvän, eller möjligen före detta pojkvän, Monir.⁹⁸ Liknande krigsbrott påstås ha utspelats även i Fröde och en rad andra orter längre söderut, och det är det faktum att Tells barn dött i Fröde, och att han tror att Erik är skyldig till allt detta, som gör att han jagar dem genom större delen av romanen.⁹⁹

Barn spelar dock även på andra sätt en central roll i romanen, då det skrämmande eller kusliga med kriget framhävs genom att kontrasteras med oskuldsfullheten hos barn. Redan på romanens första sidor berättar Erik om de barn han hjälper till att ta hand om i sommarstugeläget de flyr från, där de vuxna försöker iscensätta något slags normalitet trots att det pågår ett krig, där vaktsoldaterna försöker hålla sig utom synhåll för de mindre barnen, där barnen ligger och leker ”tyst med kottarna och kramdjuren” trots att det regnar in, och där ”de där färgglada vykorterna med paraderande elefanter som någon hade hittat i en kartong i källaren i ett nedbränt skolhus [...] fortfarande [hängde] i prydliga rader på väggen rakt framför mig”.¹⁰⁰

Erik återkommer flera gånger till barnens roll i kriget, som offer för de vuxna. Nämnas kan inte minst Eriks kommentar om Annas försiktighet inför barn när de närmar sig det övergivna, sjuka barnet: ”Barn gjorde henne alltid misstänksam. Barn var lämpliga som vaktposter. Som ordonnanser, lockbeten, spioner. Alla använde sig av barn i riktigt riskabla situationer. För chanserna var alltid större att lyckas. Inte mycket. Men något större.”¹⁰¹

Mest gripande torde dock vara den episod i vilken Anna och Erik hittar en grupp övergivna barn på en gård som väntar på att deras föräldrar ska komma tillbaka.¹⁰² Innan gården blir anfallen och Anna bestämmer sig för att också hon och Erik ska överge barnen framhåvs det grymma, överkliga och kusliga i inbördeskriget genom att kontrasteras mot en idyllisk, pastoral oskuldfullhet, med en möjlig referens till Laura Fitinghofs *Barnen ifrån Frostmofjället* (1907): ”Lugnet över hela platsen, det varma solskenet, barnens lekar, omsorgen om djuren inne i ladan, till och med en get – vid en första anblick var det som hämtat ur en gammal sagobok. / Bortsett från kratern och graven.”¹⁰³

När Erik skildrar krigsbrottet i Källered är det också till naturen och sina barndomsminnen hans tankar går, som kontrast till krigets kanske mest chockartade inslag:

De panikslagna ropen inifrån bygdegården. Vinden rakt åt vårt håll. Sparvarnas kvitterande i buskagen.

Eldkastarnas höga ljud när bensinblandningen sprutades ut. Som ljudet från brännarna i de jättelika varmluftsballongerna jag såg nere vid sportfältet som barn. Som ljudet från ett duschmunstycke som exploderar av trycket.

Hela tiden sparvarna. Och under oss isskorpan.¹⁰⁴

Naturen

Vid sidan av barnens och barndomens oskuld utgör den svenska naturen i *Sommaren, syster* en återkommande kontrast till det pågående inbördeskriget. Faktum är att naturbeskrivningar upptar en avsevärd del av romanen, dels då den till större delen utspelas i skog och landsbygd, dels då Erik tycks vara intresserad av att beskriva naturen. Som Erik på ett ställe koncist beskriver sin och Annas sommar: ”Alla våra vandringar genom alla dessa skogar, alla öde skogsvägar, alla vattendrag, övergivna hus, myrar, alla rastplatser, tjärnar, moränåsar och väldiga fält med trädjungar, all betesmark och obrukad natur.”¹⁰⁵ Bara ordet ”skog” nämns, i olika böjningar och sammansättningar, över hundra gånger i romanen, alltså i genomsnitt på var fjärde sida, och det skulle gå att sammanställa en relativt lång katalog över olika slags träd, blommor, svampar, djur,

fåglar och insekter som nämns i romanen, och som alla hör till den skandinaviska, och kanske i synnerhet den sydsvenska, naturen.¹⁰⁶

Genomgående för naturbeskrivningarna är att den svenska sommarskogen – som står i direkt motsats till vintern, isen och mörkret i *Svart krabba* – framställs som något idylliskt, oftast på avstånd från det pågående kriget:

Det kanske låter underligt, men jag minns ändå de där allra första dagarna i skogen med en viss värme. Det föll nästan inget regn, luften var torr och ljum, och enorma bestånd med ormbunkar och harsyra färgade marken intensivt ljusgrön. Jag såg flugsnappare som byggt bo i björkarna, jag såg almar som just hade slagit ut sina väldiga ludna blad, jag såg humlor och bin svärma invid en igenväxt betesmark och vi hörde inte skottlossning i något enda väderstreck.¹⁰⁷

Detta slags kontrast mellan naturen och mänsklig aktivitet återkommer flera gånger i romanen, när en naturupplevelse eller naturskildring destabiliseras eller tvärt avbryts av tecken på kriget.¹⁰⁸ När naturen är som allra mest idyllisk blir den dock ibland för Erik, mot bakgrund av kriget, rentav ”provocerande vacker” och svår att ta in, som när Erik ska fylla på deras flaskor

med klart, kallt tjärnvatten. Grodyngel simmade nära ett stenblock, insekter med stora guldfärgade vingar for över ytan och höga fågelpip (var det sothöns?) hördes från en punkt bortom drivorna med ängsull. Ytan var nästan orörlig, månen hade kommit fram och speglades tydligt. Det var fortfarande ljust trots den sena timmen och jag visste att det inte skulle bli mörkare heller. Jag satt en stund och tittade uppmärksam på alltsammans. Som på vykort, tänkte jag. En reklambroschyr för Sverige, från någon naturskyddsförening, för länge sedan.

Jag reste mig och vände alltsammans ryggen. Jag klarade inte av att se det. Jag svor.¹⁰⁹

Tjärnen återkommer sedan i Eriks tankar, som en svårsmält realitet mitt i kriget: ”Under dagarna som följde tänkte jag ofta tillbaka på den där natten uppe vid tjärnen. Hur gott skogen doftade. Hur märkligt det blänkte och glittrade från vattenytan. Som ett löfte om något jag inte kunde acceptera.”¹¹⁰ Samma slags kontrast mellan sommaren och kriget återkommer också i en scen där Anna och Erik är tillfångatagna och står i en smutsig och stinkande svinlada bland andra fångar ”medan det mest bedövande vackra sommarljus strömmar in genom gluggarna”.¹¹¹

Vid några tillfällen överskrids dock åtskillnaden mellan kriget och naturen på ett mycket konkret sätt, som när en skog utsätts för granatartilleri och Erik noterar ”braket från trä, när virket knäcktes och stammarna tappade kontakten med rötterna, tappade balansen, och flera träd föll samtidigt, men åt olika håll”, ”skogsdungarna som störtade samman, träden som knäade och segnade ner”, och en explosion som ”slet

ljung och ris i småbitar och blandat med blad och pinnar kom det flygande emot oss som en finstrimlad sallad”¹¹²

Trots att skogen här framställs som ett offer för mänsklig aktivitet finns det inte mycket till ett ifrågasättande av det antropocentriska perspektivet i romanen, det vill säga i Eriks berättelse. Naturen, och i synnerhet skogen, får tjäna som en kuliss för systemkonen snarare än att bli en karaktär eller process med agens i egen rätt.¹¹³ Att Anna och Erik inte hyser särskilt stor respekt för växter och djur visar sig inte minst när de i en passage använder handgranater för att fiska.¹¹⁴

Naturen framställs av Erik oftast som något eget som pågår vid sidan av den mänskliga konflikten, vilket kan illustreras med en scen från när spänningen i romanen är som högst, när anfallet mot fiskeläget precis påbörjats och Erik sitter på en hästvagn och håller om rädda barn, medan naturen lever sitt eget liv:

Hjulen just under mig rullade så oerhört hastigt och jag trodde flera gånger att hela vagnen skulle välta. Jag höll hårt om en pojkes axlar och han bara snyftade. På en strandäng såg jag sädesärlor med vippande stjärtfjädrar. Jag såg strandskator gå och picka med de knallröda näbbarna i det höga gula gräset. Där fanns breda sjok med liggande vass, som om den blivit nertrampad, och inte avhuggen.

Och vissa av löven på björkarna i allén långt borta var redan gula.¹¹⁵

På ett möjligen typiskt svenskt sätt får naturen också tjäna som fond för ett vemodigt anslag i *Sommaren, syster*, i synnerhet när romanen börjar närma sig slutet på sommaren, berättelsen, och därmed Annas liv. Redan första gången de badar ihop nakna blir Anna efter ett tag allvarlig och vill fästa Eriks uppmärksamhet på stunden:

”Det blir inte mer än så här, Erik.” [...] ”Försommarnatt. En liten glänta med en sjö ... man måste passa på. Även om det bara är korta stunder. Resten här omkring oss är ju bara mörk tallskog, åt alla håll, i all evighet. [– – –] Det här jävla töntkriget alltså, vilken vidrig jävla ... jag blir helt galen när jag tänker på det. Men det finns inte här ute på havet, fattar du? Det är bara en hägring därinne över land.”¹¹⁶

På andra sidan högsommaren, när de badar tillsammans en andra gång, upprepar Anna samma tankegångar, om än med viss variation: ”Det är väl bara ett par veckor kvar nu, av sommaren, sa hon. ’Det blir inte mer än så här, Erik. Man måste passa på innan det är för sent.’”¹¹⁷ Eriks reaktion den andra gången är dock annorlunda: om han den första gången upplevde en enorm trygghet – ”inte på något sätt gick vi att komma åt” – fokuserar han nu på all den tid som gått mellan gångerna, men får svårt att minnas och berätta om sina känslor, möjligen för att de varit så präglade av rädsla inför framtiden och den stundande hösten.¹¹⁸

Gemensamt för båda gångerna är att det som står i centrum är en naturupplevelse,

att Anna och Erik rent bokstavligt klär av sig civilisationen i form av kläder och badar i en sjö i skogen. Naturen, och i synnerhet skogen, blir till en fristad från den mänskliga civilisationen och kriget, ett slags utopi i det lilla. Hela romanen avslutas också med minnet av Anna och skogen, när Erik associerar bruset från vågorna mot en sandstrand med ljuden från sommarskogen:

Hundratals trädkronor, täckta av tusentals grenar, fyllda med miljontals nyutslagna gröna löv. Som allesammans skälver i vinden på en och samma gång, högt ovanför våra huvuden. Ett märkligt, flerstämmigt susande, som aldrig vill tystna, medan vi försiktigt rör oss framåt på den smala stigen där nedanför, sida vid sida, längst inne i de mörka väldiga skogarna.¹¹⁹

Dystopi

Om skogen och naturen främst fungerar som en närmast utopisk kontrast till och fristad från det pågående inbördeskriget föranleder det frågan i vilken grad *Sommaren, system* egentligen är att betrakta som en dystopi, utifrån gängse definitioner av genren.

Trots att ordet dystopi under de senaste decennierna blivit mycket utbrett för att beskriva alla möjliga slags pessimistiska scenarion eller tillstånd, i fiktionen eller världen i allmänhet, brukar dystopin inom litteraturforskningen ofta definieras något snävare, som en skildring av ett fiktivt samhälle som är tänkt att uppfattas som avsevärt sämre än det samhälle i vilket berättelsen skrevs. Lyman Tower Sargents koncisa, ofta citerade definition lyder:

Dystopia or negative utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.¹²⁰

Vad som möjligen sticker ut för många litteraturforskare, inte minst dem med en skolning inom nykritiken, är att definitionen explicit rymmer frågan om författarintention.¹²¹ Inom den marxistiskt influerade forskningen ses dock både utopier och dystopier som i högsta grad politiska och situerade, som uttryck för vad Sargent kallar ”social dreaming” (eller ”utopianism”), vilket inkluderar dystopiernas samhällliga mardrömmar.¹²² Dystopier ses alltså som resultat av retoriska situationer i vilka författare oftast har ett politiskt ärende och vill varna samtida läsare för vissa samhällsutvecklingar.¹²³ Alternativet till författarintentionen skulle vara att låta skillnaden mellan utopier och dystopier ligga i exempelvis receptionen, verkningshistorien eller i den enskilda betraktarens öga, men detta skulle snabbt riskera att bli förvirrande, inte minst då så många

av de klassiska utopierna, som Platons *Staten* eller Thomas Mores *Utopia* (1516), rymmer inslag som för de flesta moderna läsare förefaller avgjort dystopiska.¹²⁴

I fallet med *Sommaren, syster* krävs dock ingen längre utredning av Jerker Virdborgs författarintention, då det framgår så tydligt av berättarperspektivet och de estetiska verkkningsmedlen att det skildrade scenariot, med ett kaotiskt inbördeskrig i Sverige, inte är tänkt att framstå som önskvärt för en samtida läsare. Å andra sidan är det svårt att se *Sommaren, syster* som en särskilt politisk roman, som driver en tes annat än att krig är fruktansvärt, i synnerhet för barn och annan civilbefolkning, och möjligen att det är naivt att tro att krig inte skulle kunna inträffa även i Sverige.¹²⁵

Intressantare är frågan i vilken mån romanen skildrar ”a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space”.¹²⁶ Vad gäller tid och rum framgår det av romanen att den utspelas i Sverige, men aldrig när den utspelas, även om det ligger nära till hands att tänka sig 2010-talet eller det tidiga 2020-talet, särskilt som det finns en scen där en soldat använder en uppkopplad bärbar dator.¹²⁷ Romanen är också mycket detaljrik vad gäller enskildheter som intresserar Erik, exempelvis djur och natur, men som framgått högst fragmentarisk vad gäller samhällliga realia. Den stora stötestenen är också om *Sommaren, syster* i tillräcklig grad rymmer en detaljerad skildring av ett fiktivt samhälle, för är ett samhälle som tycks ha kollapsat i inbördeskrig fortfarande att räkna som ett samhälle, eller handlar romanen snarare om bristen på ett samhälle? Hur stort, välorganiserat och fungerande behöver ett samhälle vara för att räknas som ett samhälle?

Det är alltså fokuset på ett dåligt samhälle som enligt Sargents definition gör en berättelse till en dystopi, snarare än ett allmänt pessimistiskt framtidsscenario, vilket också är anledningen till att en del postapokalyptiska berättelser inte helt självklart bör räknas till dystopierna. I sin uppsats klargör dock Sargent vad han menar med ett samhälle:

[S]ome authors are concerned with certain parts of society more than others. But it must be a society – a condition in which there is human (or some equivalent) interaction in a number of different forms and in which human beings (or their equivalent) express themselves in a variety of ways.¹²⁸

Med denna mycket lösa definition av ett samhälle förefaller det rimligt att se även inbördeskrigets Sverige i *Sommaren, syster* som ett samhälle, då romanen rymmer flera olika slags interaktioner och uttryck mellan karaktärerna – allt från samarbete, byteshandel, kärlek och sex till våld, mord och krigsbrott. Det scenario som tecknas i romanen är också så nära kopplat till Virdborgs samtida Sverige att romanen, trots att den på grund av berättarperspektivet är så ofokuserad på vad som faktiskt har hänt med samhället, kan sägas teckna en fiktiv variant av det svenska samhället, där läsaren själv får fylla i luckor utifrån sin kunskap om Sverige i fredstid.¹²⁹

Lyman Tower Sargents citerade definition gäller i synnerhet den klassiska eller kanoniserade dystopin, som uppkom under 1900-talets första hälft och ofta exemplifieras med verk som Jevgenij Zamjatins *Vi* (Мы, 1924), Aldous Huxleys *Du sköna nya värld* (*Brave New World*, 1932), George Orwells *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) och på svenskt håll Karin Boyes *Kallocain* (1940), vilka alla har ett tydligt fokus på ett totalitärt samhällssystem som någon av karaktärerna, vanligen protagonisten, försöker revoltera mot.¹³⁰ Något liknande förekommer förstås inte i *Sommaren, syster*, även om den skulle gå att likna vid dystopier vars intrig huvudsakligen går ut på att protagonisterna försöker fly ett mardrömssamhälle, såsom filmerna *THX 1138* (George Lucas, 1971) eller *Flykten från framtiden* (*Logan's Run*, Michael Anderson, 1976).

Den klassiska dystopin är dock inte den enda formen av dystopisk berättelse. Raffaella Baccolini och Tom Moylan har identifierat en variant av dystopin som de kallar *den kritiska dystopin* ("the critical dystopia"), och som de menar började skrivas från och med det sena 1980-talet, i kölvattnet av decenniets konservativa ekonomiska politik och pånyttfödda intresse för Orwells klassiska dystopi. Exemplifierad av författare som Octavia E. Butler, Kim Stanley Robinson och Ursula K. Le Guin är varianten tydligt baserad på den anglosaxiska, i synnerhet nordamerikanska, science fiction-genrens utveckling och särskilda normer.¹³¹

Den kritiska dystopin utmärks av att den inte är så monolitiskt negativ som den klassiska dystopin, utan en mer nyanserad och flexibel form av dystopi, formellt och politiskt, som ofta självmedvetet blandar genrer, rymmer mångfaldsperspektiv och ger större utrymme för utopiska impulser och för hopp även innanför texten, inte minst då de ofta har öppna slut.¹³² Lyman Tower Sargent har försökt sammanfatta de olika dragen i den kritiska dystopin till en definition jämförbar med hans tidigare:

Critical dystopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a utopia.¹³³

Mest slående i denna definition, i jämförelse med Sargents tidigare citerade definition, är förekomsten av minst en utopisk enklav. I *Sommaren, syster* finns det faktiskt två episoder som skildrar vad som, vid sidan av skogen och naturen, skulle kunna ses som alternativ till det pågående, mardrömslika inbördeskriget. Den första av dessa är den gamla kvinnan Ritas ö och stuga, som Anna och Erik blir inbjudna till strax efter att de flytt från fångenskapen hos soldaterna.¹³⁴ Vistelsen på ön framställs, trots Ritas underliga förehavanden, i hög grad som det slags fristad som är vanligt förekommande i post-apokalyptiska berättelser, där de ofta tjänar som en lugn kontrast till en orolig värld och

en händelserik intrig.¹³⁵ Som Erik uttrycker det samma morgon som olyckan, där han bränner ner stugan, kommer att ske:

Det är varmt i solen, det känns som många år sedan vi varit så här pass långt ifrån allt det andra som pågår överallt. [---] Ingen kan komma åt oss just nu, vi är oåtkomliga ute på ön, och i samma stund som jag tänker det så *vet* jag att det är sant.¹³⁶

Dagarna på Ritas ö utgör en välbehövlig vila, men det är svårt att se ön eller stugan som utopisk i bemärkelsen att den skulle utgöra ett permanent och hållbart alternativt samhälle för Anna och Erik, i synnerhet efter att de upptäcker att stugan legat inom ett radioaktivt område.¹³⁷

Mer av ett utopiskt alternativ möter Anna och Erik i det läger vid den småländska kusten som de mot slutet av romanen stiftar bekantskap med. Erik återger Annas beskrivning av Roberts, en av ledarnas, läger:

De var åttio–nittio personer. Alla sorter, mest vanliga civila som hade gått ihop och börjat samarbeta. Han själv hade bott där permanent sedan året innan, det var hans hemtrakter. Två gånger under den tiden hade lägret attackerats, och alla som kunde hade flytt, och sedan hade det byggts upp igen. Det fanns flera ledare, strukturen var lös. De hade ont om medicin och kläder och filter, och leksaker. Men de hade gott om annat. Till exempel mat.¹³⁸

Samhället, som är relativt stort, beskrivs genomgående som fridfullt och egalitärt, om än inte naivt (de är beväpnade och har vaktposter), och vid det anfall mot fiskeläget i Simpemåra som Anna planerar och genomför med dem är prioriteterna att rädda barn, äldre och svaga ombord på båtarna.¹³⁹ Noterbart är också att de har etniskt blandade namn, som Robert, Carina, Arhan, Francois, Petter och Alejandro, vilket rimmar väl med den kritiska dystopins blick för mångfald.¹⁴⁰ Vad som möjligen talar emot att lägret skulle utgöra en verklig utopisk enklav är att det skildras så skissartat och indirekt av Erik, men episoden visar tydligt att medmänsklighet och solidaritet överlevt i Virdborgs inbördeskrigsdrabbade Sverige, och romanens öppna slut, där flera överlevande från lägret tycks undkomma kriget, rimmar också väl med den kritiska dystopins särdrag, även om det aldrig antyds att kriget skulle få någon lösning.

I den mån *Sommaren, system* rymmer något som kan liknas vid ett verkligt utopiskt hopp eller ett alternativ till den pågående mardrömmen ligger det främst i den syskonkärlek som genomsyrar romanen, och som antyds redan i romanens titel. Den blir särskilt påtaglig i alla de scener där Anna och Erik kramas, men ibland också uttalad, som när Anna upprepar att Erik är hennes ”ende bror, mitt enda syskon”, eller när de överlever ett granatanfall:

Vi föll omkull i gruset, vi höll om varandra, jag kände att jag luktade fränt av avföring men hon brydde sig inte, hon klängde sig fast, och vi grät och ropade, jag tror att jag kräktes, jag krampade och hade svårt att andas, jag var nära att svimma.

”Du och jag”, grät hon, ”du och jag...”

Den dova eldgivningen hördes fortfarande, men på ett avsevärt avstånd. Och först då förstod jag att vi nu var tillräckligt långt ifrån.

Du och jag.¹⁴¹

Med tanke på att Anna med största sannolikhet är död när Erik skriver ned deras berättelse blir dock detta hoppfulla i hög grad bakåtriktat, som ett minne över något vackert som måste vårdas.

Syskonkärleken kopplas också ofta till Eriks minnen av barndomen. Den stund från sommaren som Erik kanske minns bäst är när han och Anna badar nakna ihop i en liten sjö, och när Anna, drogpåverkad, först tycks glömma bort situationens allvar och uppsluppet busar med honom bland näckrosorna: ”Jag mindes inte när jag senast hade hört henne skratta på ett lika otvunget sätt. Kanske när vi var små. När vi jagade varandra nerför trapporna i radhuset och slog varandra i huvudet med våra mjukisleoparder.”¹⁴²

Den trygghet Erik känner med Anna i sjön, ”inne i en helt annan zon, omslutna av natten och mörkret och vattnet, och inte på något sätt gick vi att komma åt”, återfinns också i andra minnen från barndomen i radhuset.¹⁴³ Vad som verkar vara ett centralt minne är komprimerat till en sida i romanen, där Erik i första hand tycks förknippa trygghet med sötsaker och samvaro i soffan framför teven:

Jag minns oss i soffan, vi åt schweizernöt, vi åt Häxvrål. Jag var pojke, jag var kanske fem. Pappa var ute någonstans, jag minns inte var, kanske på sin badminton.

Krukväxterna på fönsterbrädan just bakom soffan, tygstycket på väggen, heltäckningsmattan under bordet, böckernas alla ryggar i hyllan. Akvariet med neontetra. Som vi matade med cornflakes. Och kinapuffar.

Doften av färskt godis. De små knapriga knäckbitarna inne i den smältande Marabouchokladen.¹⁴⁴

Trots att varken Erik eller mamman fick se det de ville, då Anna alltid hade fjärrkontrollen, framstår umgänget närmast som ett förlorat paradiset för Erik:

Det var verkligen så, en gång i tiden, fastän det känns så överkligt nu. Vi tre i en mjuk gråvit soffa, i ett radhus. [...] Jag och mamma som retades med Anna [...] medan jag försökte pricka neontetrornas små sugmunnar vid ytan med alla puffar jag inte orkade äta upp.

De smuliga chokladfläckarna på det grova tyget efteråt. Hur vi alla satt nära varandra, på dynorna, med kuddarna, i den luddiga soffan, för länge, länge sedan.¹⁴⁵

Just godis som något förknippat med trygghet återkommer sedan i Eriks berättelse, när han och Anna delar en chokladkaka vid den vykorts vackra tjärnen: ”En chokladkaka med hasselnötter låg i ett dolt fack i den stulna ränslan och vi delade den hypnotiskt sakta, med breda leenden och en rusig lätnad. / Len, ljus mjölkchoklad som smälter mellan tunga och gom, medan nöterna krasar mot tändernas tuggytor, det finns ingenting som kan jämföras med det.”¹⁴⁶ Med lite god vilja skulle detta gå att relatera till den allra enklaste och tidigaste formen av samhällligt eller utopiskt drömande, som Lyman Tower Sargent kallar ”utopias of sensual gratification or body utopias”, och som handlar om att leva i en trygg miljö där alla grundläggande kroppsliga behov är tillfredsställda, kanske i synnerhet vad gäller mat.¹⁴⁷

Även den lekfullhet som först utmärker scenen vid sjön återkommer i ett annat av Eriks starkaste minnen från sommaren, när Anna och Erik mitt i natten ägnar sig åt en mycket riskabel lek där de balanserar på en stor ek som fallit över en djup ravin, och där Anna först eggjar på Erik: ”Hon ler och jag känner igen det snällt retfulla tonfallet från när vi var små.” Leken blir här ett utlopp för all deras oro, vilket inte minst framkommer i att de först fnissar under leken, sedan ”skrattar [...] mer och mer vansinnigt”, tills ”våra fullständiga galna hysteriska skratt [...] fyller tystnaden och natten”.¹⁴⁸

För Erik blir alltså syskonkärleken, leken, barndomen, familjeumgänget och godisätandet hans förlorade utopi, det han längtar tillbaka till och förknippar med trygghet och ett normaltillstånd före kriget.¹⁴⁹ Att Erik inte är ensam om att koppla ihop familjeliv, barn och lek med livet före kriget framgår i en kort scen där Jakob faller i gråt när han visar bilder på sina barn, från ”en sandstrand med parasoller och uppblåsbara djur, och pojkar log så finurligt och oförställt”, och där Erik först reagerar med att vilja ”slå till honom”, men sedan klappar hans axel tröstande.¹⁵⁰ Sammantaget kanske det går att se den utopiska impulsen i *Sommaren, system* som en normalitetens utopi, att det inte är den lyckade flykten eller den ovissa framtida freden som utgör den utopiska horisonten, utan tillståndet före kriget, den normala vardagen i en demokrati innan den slås sönder inifrån.

Andra genrer

Ett av de särdrag som Baccolini och Moylan noterar för den kritiska dystopin är dess formella öppenhet, inte minst dess genreblandning och hybriditet. *Sommaren, system* följer knappast den klassiska dystopins upplägg, med en medborgare som gradvis blir medveten om att hen lever i ett samhälle med framträdande brister, utan påminner i många avseenden snarare om en spänningsroman, technothriller, krigsroman eller en postapokalyptisk berättelse.¹⁵¹

Utän att fördjupa oss i exakta definitioner av dessa genrer kan det lyftas fram att

Sommaren, system bär tydlig släktskap med flera tidigare berättelser, och att intrigen och upplägget, med två personer på en strapatsrik vandring i en hotfull omgivning, inte är särskilt ovanliga inom den postapokalyptiska berättelsen, både inom kvalitetslitteraturen och populärkulturen. Det mest kända exemplet torde vara Cormac McCarthys *Vägen* (*The Road*, 2006; filmatiserad 2009), där en pappa och en son färdas till fots mot havet genom ett öde landskap där människor tvingats bli kannibaler för att överleva. Ett inte helt olik scenario möter vi också i det framgångsrika tv-spelet *The Last of Us* (2013; tv-serie 2023–), där den vuxne mannen Joel får i uppdrag att föra den kvinnliga tonåringen Ellie genom ett postapokalyptiskt USA där muterade svampar infekterar människor och omvandlar dem till zombieliknande varelser, men där det också förekommer olika grupper av banditer, kannibaler och beväpnade militser liksom grupper som försöker återuppbygga civilisationen. I bägge dessa berättelser ligger, som i *Sommaren, system*, stort fokus på relationen mellan de två huvudpersonerna, och även om Ellie inte, som Erik, framställs som uppenbart funktionsvarierad, bär hon på trauman och har en sårbarhet som stundtals påminner om Eriks. Nämnas kan även att greppet att främmandegöra läsarens samtid genom att skildra resterna eller ruinerna av den i framtiden är något som i hög grad utmärker den postapokalyptiska berättelsen, där idealiseringen av tillståndet före katastrofen ofta tenderar att bli reaktionär.¹⁵²

En annan genre som *Sommaren, system*, men även *Svart krabba*, kan sägas förhålla sig till är den samtida technothrillern, som skildrar militära operationer med vad som framstår som initierade sakkunskaper om militära organisationer, strategier, taktiker och utrustning, ofta med tydligt framlagda scenarion och actionmättade intriger som rymmer gestaltningar av grafiskt våld. Även om stort fokus stundtals ligger på Annas och Eriks utrustning och mat finns det i *Sommaren, system* relativt få detaljerade uppgifter om vapenmodeller och militär utrustning, vilket kan förklaras med att det inte tycks intressera Erik (eller Virdborg).¹⁵³ Det närmaste romanen kommer är några omnämningen av Annas prickskyttegevär, ”Psg 90”, av ”m84:or”, som tycks vara en granatkastare, Annas mausergevär, ”m/96”, en ”utbränd Leopard-stridsvagn”, och ”ukal”, som verkar betyda underkalibrig ammunition.¹⁵⁴ På samma sätt är romanen inte särskilt intresserad av att beskriva grafiskt våld, utan våldet är ofta relativt antytt, och som framgått vägrar romanen att ge klarhet om det scenario den utspelas i till den grad att man kunde diskutera den, liksom Virdborgs tidigare krigsskildringar, i termer av en *osäkerhetens poetik*, där syftet närmast framstår som att frustrera, förvirra eller till och med retas med de läsare som vill förstå vad det egentligen är som händer och vad som står på spel. I fantastikforskningens termer kunde detta beskrivas som en vägran till världsbyggande (*world building*), där författaren är ointresserad av att skapa och antyda ett scenario som verkar troligt och sammanhängande.¹⁵⁵

Denna osäkerhet är dock inte unik för Virdborg, utan verkar ha legat i tiden. Den präglar exempelvis Victor Danells långfilm *Den blomstertid nu kommer* (2018), som utkom året efter *Sommaren, syster*, men bör ha legat i produktion ungefär samtidigt som romanen skrevs, och som skildrar mystiska angrepp på Sverige som kulminerar under en regnig midsommarhelg. Filmen, som utspelas i Östergötland, bygger på samma slags kontrast mellan kriget och den svenska sommaren och naturen som *Sommaren, syster*, och det dröjer ända till slutet innan det framkommer att Sverige invaderats av Ryssland på grund av konflikter rörande energiexport (bland annat gasledningen Nordstream). Samma osäkerhet om vad som egentligen sker återfinns också i en annan besläktad film från samma år, Jesper Ganslandts *Jimmie* (2018), som också till stor del utspelas under sommaren. Filmen skildrar hur en ung pojke och hans pappa flyr från ett Sverige i krig genom Europa till Medelhavet, och genom det nära fokuset på barnets upplevelser och erfarenheter ges endast små och obegripliga glimtar av det i bakgrunden pågående kriget.

Virdborg undviker alltså i *Sommaren, syster* flera av technothrillerns främsta särdrag och förvägrar läsaren flera av det som torde vara genrens främsta läsarintressen. Detta betyder dock inte att *Sommaren, syster* saknar spänning och action. Trots att den föregivet är berättad av en tonåring med neuropsykiatrisk funktionsvariation och liten erfarenhet av att läsa böcker är romanen en mycket spännande berättelse, något som ofta påpekades i receptionen.¹⁵⁶ Som framgått använder den sig av flera dramaturgiska grepp för att öka läsarens spänning och nyfikenhet, och romanen har dessutom en relativt tydlig treaktsstruktur och dramaturgisk båge.¹⁵⁷ Även genom intrigen, miljön, karaktärerna, stilen och dess längd blir *Sommaren, syster*, som *Svart krabba*, en roman som ofta ligger på gränsen mellan eller blandar det typiskt kvalitetslitterära med det populärlitterära, möjligen influerat av det mer populärlitterära samarbete Jerker Virdborg hade med Daniel Sjölin, vilka under pseudonymen Michael Mortimer skrev tre romaner tillsammans: *Jungfrustenen* (2013), *Fossildrottningen* (2014) och *Blodssystemarna* (2015).¹⁵⁸ I baksidestexten till *Sommaren, syster* anges rentav att ”Jerker Virdborg har skrivit en gastkramande roman om syskonkärlek i en utsatt tid, och inlett ett nytt kapitel i sitt författarskap”. Romanen skulle dock inte följas av liknande berättelser av Virdborgs penna, utan snarare en återgång till ett slags vardagsabsurdism i form av romanerna *Mamma i soffan* (2020; filmatiserad 2023) och *Cirkelns fyra hörn* (2023), och satte på så vis tills vidare punkt för Virdborgs krigsskildringar.

Avslutning

I Jerker Virdborgs *Sommaren, syster* kretsar det mesta kring det i romanen pågående inbördeskriget. I den här studien har fokus legat på inslag av det Sigmund Freud kallade *det kusliga* och hur romanen förhåller sig till olika genrer, i synnerhet dystopin. Redan

det sätt som intrigen, miljön och scenariot framställs rymmer inslag av det kusliga, då det på grund av berättarperspektivet så länge förblir oklart vad intrigen går ut på, var romanen ens utspelas och, vilket aldrig framkommer, vad som står på spel i inbördeskriget och vilka de stridande parterna är. Inslag av det kusliga finns också i Eriks beskrivningar av hur den svenska vardagen förvridits till något annat i kriget, men även tvärtom, när vardagen glimtvis gör sig påmind i kriget, och när romanen några gånger närmar sig döden och det övernaturliga. Det kusliga i bemärkelsen något bekant och skräckinjagande som bortträngts går möjligen även att se i romanen som helhet, där det mardrömslika och kaotiska inbördeskriget i den svenska sommaridyllen blir kusligt just för att det kan ses stå för återkomsten av själva krigets möjlighet, som i Sverige på 2010-talet alltjämt var kollektivt och kulturellt bortträngd. I analysen har också barnens och barndomens liksom den svenska naturens betydelse lyfts fram, ofta som kontraster till kriget, och genom att diskutera romanen utifrån ett par gängse definitioner av dystopin lyftes också utopiska motbilder till det dystopiska fram, i synnerhet syskonkärleken och Eriks barndomsminnen, men även romanens förhållande till andra genrer.

Vad som kunde fördjupas och kontextualiseras något är den övergripande bild av kriget som romanen förmedlar. I sin analys av Iwan Aminoffs (pseudonymen Radscha) krigsromaner om det första världskriget använder sig Claes Ahlund av Lina Sturfelts fyra tolkningar eller förklaringsmodeller för att undersöka bilden av kriget i Aminoffs romaner. De fyra typerna är den *fatalistiska*, eller ”kriget som hemsökelse”; den *heroiska*, eller ”kriget som saga”; den *idylliska*, eller ”kriget som skämt/idyll”; samt den *tragiska*, eller ”kriget som slakt”.¹⁵⁹ Intressant nog förekommer det inslag av samtliga dessa i *Sommaren, syster*, även om det inte rör sig om en krigsroman i traditionell mening, där läsaren får följa en eller flera soldaters öden vid fronten.

I de få krigsscener som finns i *Sommaren, syster* framställs kriget i hög grad som tragiskt, som en besinningslös slakt av både soldater och, i skildringen av krigsbrottet i Källered, som en systematisk avrättning av civilbefolkningen. Vad gäller inslag av det idylliska framställs kriget visserligen aldrig som en idyll eller som ett skämt, men det finns som framgått i *Sommaren, syster* flera scener som, liksom i Aminoffs romaner, får sin idylliska laddning just av att kontrasteras mot kriget, som pauser från det pågående eländet. I några scener finns också glimtar av ett heroiskt perspektiv på kriget, där särskilt Annas stridskunskaper räddar syskonen ur olika knipor, och det heroiska är påtagligt i vad som framställs som en rättfärdig och hjältemodig stormning av fiskeläget i slutet av romanen, där Anna också dör ett slags hjältedöd för att rädda bland annat Eriks liv.

Den klart dominerande bilden av kriget är dock i romanen den fatalistiska, där kriget av Erik framställs som en katastrof, olycka eller hemsökelse som drabbat Sverige av

högst oklara anledningar, och som förvridit allt till en oöverblickbar mardröm. Även om många olika slags karaktärer med mycket olika förhållande till kriget skildras i romanen tycks den bakomliggande synen vara att människan, kanske i synnerhet i grupp, är kapabel till de ohyggligaste av illdåd.

Det faktum att *Sommaren, syster* skildrar ett inbördeskrig snarare än en invasion av Sverige gör också att den svårigen kan ses ha försvarspolitiska syften och vilja utmåla Sverige som en fredsskadad nation, vilket är fallet i många av sekelskiftets invasionsromaner och i flera av våra dagars technothrillers.¹⁶⁰ Istället bör nog romanen, i synnerhet med dess kusliga kontrasterande av kriget med den svenska vardagen och naturen, ses som ett i första hand estetiskt och psykologiskt utforskande av kriget som något kaotiskt och närmast obegripligt – möjligen hur det kan te sig för civilbefolkningen i ett inbördeskrig, med ett myller av olika miliser och stridande grupperingar som ingår och avslutar allianser. Ur det perspektivet går det att läsa *Sommaren, syster* som en kommentar till inbördeskriget i Syrien – att även Sverige, som inte varit i krig sedan anfallet mot Norge sommaren 1814, skulle kunna drabbas av ett inbördeskrig, vilket rimligen skulle göra många svenskar till flyktingar, tvungna att söka sig till fredligare länder.¹⁶¹ Det är exempelvis slående att Erik i slutet av romanen hamnar på en båt som driver över ett hav, även om det är oklart var de hamnar, annat än att det finns sandstränder och att de förväntar sig möta patrullbåtar ”för att möta oss, för att fotografera och registrera oss. Om de nu ser vår båt. Om de har tid. Om vi inte tvingas vända. / Om de inte skjuter.”¹⁶²

Det är förmodligen inte ett sammanträffande att *Sommaren, syster* skrevs och utkom under de år när Europa och Sverige genom flyktingvågen kom i närmare kontakt med krigets realitet än på länge. Som framgått utkom under dessa år även två filmer som på ett liknande sätt kontrasterade den svenska vardagen med ett fiktivt krig, *Den blomstertid nu kommer* och *Jimmie*, av vilka den senare, med sina gränspolis, flyktingläger och människosmugglare, på ett ännu tydligare sätt än *Sommaren, syster* utgjorde en kommentar till kriget i Syrien och som genom att skildra ett svenskt flyktingskap sökte få en svensk publik att förstå flyktingarnas perspektiv och erfarenheter.

Vad Jerker Virdborgs *Sommaren, syster* och detta slags skildringar av krig ur de civilas synvinkel gör är förstås att påminna oss om att freden aldrig kan tas för given, men kanske ännu mer att genom främmandegöring synliggöra vad som kunde kallas normalitetens utopi, att deras kusliga estetiska verkkningsmedel ger en förnyad blick på den vardag, den natur och de relationer som många människor, genom vad Viktor Sjklovskij beskrev som en automatisering av vår varseblivning, ofta slutat att notera.¹⁶³

Denna artikel är tillkommen inom projektet ”Utopin osäkrad. Politik och poetik i samtida svensk dystopisk skönlitteratur”, finansierat av Vetenskapsrådet (dnr 2021-02802).

NOTER

- 1 Om invasionsromanen, se Claes Ahlund, ”Den svenska invasionsberättelsen – en bortglömd litteratur”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2003:3, s. 82–103.
- 2 Av de få insatser som gjorts gällande Jerker Virdborgs författarskap kan nämnas Bo G. Jansson, *Millennieskiftets svenska roman och novell*, Möklinta 2016, som kort diskuterar Virdborgs *Mannen på Trinisla* (2007), *Kallfeber* (2009) och *Staden och lågorna* (2012) (s. 80–84, 123–128, 138–144) samt Ingrid Elams korta essä ”Memories of Modernity in Swedish Prose Fiction”, *Glocal Times*, 8, 2007, <https://ojs.mau.se/index.php/glocaltimes/article/view/154/149> (hämtningsdatum 15 juni 2024), som tar upp Virdborgs *Försvinnarna*. Samma roman behandlas också kort i Ingrid Elam, *Jag. En fiktion*, Stockholm 2012.
- 3 *Sommaren, syster* utkom 18/8 2017, med första recensionsdag 1/9 2017 (se förlagets hemsida: <https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/214304/sommaren-syster/>, hämtningsdatum 15 juni 2024).
- 4 Se t.ex. Peter Kostenniemi, *Hemsökt barndom. Bilder av barnet i gotisk barnlitteratur* (diss. Stockholm), Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 158, Göteborg & Stockholm 2022, s. 70.
- 5 Exakt när romanen börjar och slutar är oklart, men Erik tror att de flyr ”en bra bit in i maj” (Virdborg 2017, s. 25); när Anna och Erik blir tillfångatagna ungefär två tredjedelar in i romanen har de varit i skogarna i sju veckor (s. 257); och när han skrivit klart berättelsen tror han att ”vi redan är inne i september” (s. 401).
- 6 Virdborg 2017, s. 7–13, 18, 60–69, 89–101.
- 7 Virdborg 2017, s. 131–140, 144–153.
- 8 Virdborg 2017, s. 173–179, 232.
- 9 Virdborg 2017, s. 180–182, 185–190, 200–220.
- 10 Virdborg 2017, s. 244–251, 255–275.
- 11 Virdborg 2017, s. 290–322.
- 12 Virdborg 2017, s. 24, 30, 48–49, 52, 59, 117–118, 120, 142, 215, 268, 343–350, 353.
- 13 Virdborg 2017, s. 363–385.
- 14 Virdborg 2017, s. 17, 70, 87, 119, 138, 199 resp. 13, 51, 87, 146, 171, 317, 346, 408.
- 15 Virdborg 2017, s. 402–404.
- 16 Virdborg 2017, s. 86, 95–96.
- 17 Virdborg 2017, s. 135–136, 347–348, 351–352, 395.
- 18 Se t.ex. Virdborg 2017, s. 66–69, 76, 79–81, 125–128, 161–162, 166–168, 287, 323–325, 349. Det finns också några passager som antyder att Erik har mer än syskonliga känslor för Anna; se t.ex. Virdborg 2017, s. 295, 312, 339–340, 407.
- 19 Om begreppet homodiegetisk, se t.ex. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca 1980.
- 20 Virdborg 2017, s. 17, 22, 70, citat s. 22.
- 21 Virdborg 2017, s. 17.
- 22 Virdborg 2017, s. 27, 51, 63, 76, 144, 149, 160, 168, 171, 252, 274, 283, 335, 344, 356, 375, 377, 389, 396–398, 401.

- 23 Virdborg 2017, s. 392–393, citat s. 393.
- 24 Virdborg 2017, s. 396.
- 25 Virdborg 2017, s. 398, 401–402.
- 26 Virdborg 2017, s. 51. Jfr *ibid.*, s. 76.
- 27 Virdborg 2017, s. 335. Jfr *ibid.*, s. 171: ”När man enbart tänker igenom något så verkar det hela oftast alldagligt eller till och med banalt. Men när man skriver ner det, särskilt om man gör det med lite mer vårdat språk, så får exakt samma ord helt andra innebörder, bara på grund av att de står på ett papper. Varför? / Jag vet verkligen inte. Men jag anar att det är en viktig fråga, mycket viktigare än vad man kan tro. / Jag har påpekat det här tidigare: Jag är bra på att se, och på att formulera mig. Inte på att dra slutsatser.”
- 28 Se t.ex. Virdborg 2017, s. 19, 31, 59, 85, 88, 160, 172, 190, 236, 241, 244, 335. Citat, *ibid.*, s. 70.
- 29 Virdborg 2017, s. 375. Jfr *ibid.*, s. 389.
- 30 De tolv delarna är, med inledande sidnummer i Virdborg 2017: FÖRST (s. 5), ORDERN (s. 15), MARSCHEN (s. 45), TJÄRNEN (s. 77), GRÖNSKAN (s. 115), BRÄNNGLASET (s. 157), GOLVET (s. 191), RINGEN (s. 229), RITA (s. 281), KIKARSIKTET (s. 333), SOMMAREN, SYSTER (s. 373) och SIST (s. 399).
- 31 Virdborg 2017, s. 373–398 resp. 399–409.
- 32 Virdborg 2017, s. 70–71, 81, 102, 142, 172, 183–184, 226–227, 249, 319. Jfr *ibid.*, s. 240, 292, där Erik försöker göra samma sak med en bok om giftiga havsdjur.
- 33 Virdborg 2017, s. 406 resp. 109–112, 337–340. Jfr *ibid.*, s. 213.
- 34 Se t.ex. Virdborg 2017, s. 19–20, 25, 30–31, 48–49, 51–52, 135, 159, 234–235, 268.
- 35 Virdborg 2017, s. 7–9, 18–20, 24, 44, 55–56, 257, 270.
- 36 Virdborg 2017, s. 12, 22, 35, 137, 165, 251, 407.
- 37 Virdborg 2017, s. 265.
- 38 Virdborg 2017, s. 262, 266–268, 272, 285.
- 39 Virdborg 2017, s. 18–19, 22.
- 40 Virdborg 2017, s. 24 resp. 70, 74, 86.
- 41 Virdborg 2017, s. 74, 92, 95, 175–176, resp. 199, 267, 294, 363. Ytterligare verkliga orter som nämns i romanen är bl.a. Stockaryd, Falköping, Varberg, Fiskebäckskil, Lyckorna, Hällingsjö, Alingsås, Maryd, Linderöd, Sjövik, Vänga, Östad, Bohult, Örnsköldsvik, Ökna, Skede, Bråbo och Råsa (s. 188, 214, 221, 257, 267, 311, 321). Vissa ortnamn i romanen kan också tolkas som lätta förvrängningar; exempelvis kunde Källered motsvara Källered, Askåkra motsvara Askåker samt sjön Nommen motsvara sjön Nömmen, och platser som Maen och Duved finns, men inte alltid på rimligt avstånd från romanens handling (s. 19, 267, 294 resp. 51, 124).
- 42 Virdborg 2017, s. 7, 12, 18, 38, 40, 91 resp. 24, 255, 257. Andra namn som förekommer i romanen är Diana, Kenny, Jennifer, Madeleine, David, Casalle, Ishtar, Matthias, Jakob, Tim, Edvard, Andrejev, Robert, Carina, Arhan, François och Petter (s. 18, 62, 91–93, 119, 137, 175, 180, 225, 363, 371).
- 43 Virdborg 2017, s. 164, 219, 257.
- 44 Oskarshamnns kärnkraftverk ligger i Simpevarp, vilket kunde ligga i närheten av Simpeå, med tanke på att de tycks passera norr om Blå jungfrun, ”en toppigt formad ö långt

- söderut” (Virdborg 2017, s. 387). Både Gotland och de estniska öarna Hiiumaa och Saaremaa har sandstränder (s. 408), och båten tycks till en början röra sig norrut (s. 390).
- 45 Virdborg 2017, s. 119, 123, 199, 217. Erik går i slutet av fjärde klass när hans skola stängs vid krigsutbrottet (s. 123), och bör alltså då ha varit 10 år, med tanke på att han fyller år den 12 juli (s. 217), och han tycks bli 18 år den sommar som romanen utspelas (s. 119). Han anger dock att han var 11 år gammal strax efter att skolan stängde (s. 199). Se dock *ibid.*, s. 86–87 och 221, som antyder att det egentliga kriget kan ha pågått något kortare tid.
- 46 Virdborg 2017, s. 74, 86, 95, citat s. 74.
- 47 Virdborg 2017, s. 22–23, 26, 95, 117, 125, 130, 145, 165, 283.
- 48 Virdborg 2017, s. 38–42, 86, citat s. 86. På ett ställe framkommer att Jakobs fru och barn flytt till Norge, ”vad det nu skulle tjäna till”, vilket antyder att Norge kanske också är drabbat eller indraget (s. 176).
- 49 Virdborg 2017, s. 38, 44, 267.
- 50 Virdborg 2017, s. 11, 32–36, 48, 52, 55, 74, 367.
- 51 Virdborg 2017, s. 258 resp. 225.
- 52 Virdborg 2017, s. 104, 259, 263, 266, 336, 363–364, 369, 379, 384, 386–387, 395, citat s. 363, 387, 379 resp. 364. I en passage talar vad som förefaller vara resterna av det svenska försvaret om en databas, ”IKR-basen”, varför IKR möjligen också är en förkortning för en av dessa grupper (s. 263). För den läsare som har *Skyddsrummet Luxgatan* aktuell finns ledtrådar som vid första anblick tyder på att flera av de noveller som utspelas i Småland eller andra delar av södra Sverige kan utspelas i samma fiktionsvärld som *Sommaren, syster*. Vid ett tillfälle i romanen hittar Erik och Anna en tom stuga med brandskadade väggar med klottret ”VI SKA SKÄRA HALSARNA AV ERA MORSOR – JÄVLA SKLIG-FITTOR! / SKLIG SUGER KUK I HELVETET!” (Virdborg 2017, s. 104). SKLIG är namnet på den aggressiva, möjligen högernationalistiska milis som skildras i novellen ”Vägspärrarna i Varend” (Jerker Virdborg, *Skyddsrummet Luxgatan*, Stockholm 2015, s. 170–179), men i *Sommaren, syster* konstaterar Anna: ”Flera år gammalt ju, de finns inte längre” (Virdborg 2017, s. 104). Knappt halvvägs genom romanen kommer sedan Anna, Erik och Jakob till en mystisk kalyta av sand och jord i skogen som framställs som närmast identisk med den som står i centrum i novellen ”Ingentinget”, och de träffar på ett i princip identiskt barn, i åtta- eller nioårsåldern och av okänt kön, med ljusa kläder som tycks ha varit blöta och sedan torkat på kroppen. Barnet i *Sommaren, syster* har dock bölder och blåsor, som Erik tycks smittas av, och det finns en annan skillnad: medan barnet i ”Ingentinget” har en huvtröja med texten ”ÖVERUMSSKOLAN” på bröstet har barnet i *Sommaren, syster* en huvtröja med texten ”Stockarydsskolan” (Virdborg 2017, s. 180–182, 185–190, citat s. 188. Jfr Virdborg 2015, s. 146–151, citat s. 147). En liknande, smärre avvikelse finns i den scen i *Sommaren, syster* där en major Ljungdahl berättar om en av sina soldater, som med sin kulspruta vaktat ett ställverk en hel natt medan fienderna, AKG, bombarderade sönder hela ”Annebergs kyrkogård”, en händelse som är närmast identisk med det som skildras i novellen ”Gryningsluset, Misteröd”, där elcentralen visserligen påstås ligga vid just Anneberg, men där kyrkogården snarare tycks ligga i Misteröd (Virdborg 2017, s. 263. Jfr

- Virdborg 2015, s. 100–113). Virdborg knyter med andra ord ihop romanen med novellsamlingen, men det som först kan se ut att vara samma organisationer, personer eller händelser skildrade ur ett annat perspektiv blir kanske snarare, med sina små skillnader, mer av ett återbruk av idéer och scener, eller ett slags ekon från några av novellerna som med sina subtila skillnader också kan framkalla en kuslig känsla. (Nämnas kan här också den scen i vilken Anna blir ormbiten, och där hon dödar ormen på ett sätt som är mycket likt det i novellen ”Jordingen” – se Virdborg 2017, s. 132 och Virdborg 2015, s. 81–83.)
- 53 Virdborg 2017, s. 258.
- 54 Virdborg 2017, s. 220.
- 55 Virdborg 2017, s. 364. Jfr *ibid.*, s. 369.
- 56 Virdborg 2017, s. 256.
- 57 Virdborg 2017, s. 256–264.
- 58 Virdborg 2017, s. 163.
- 59 Virdborg 2017, s. 166.
- 60 Se t.ex. portalverket, Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London 1979, eller en kortare presentation i Jerry Määttä, *Raketssommar. Science fiction i Sverige 1950–1968*, Lund 2006, s. 37–40.
- 61 Om begreppet *novum*, se t.ex. Suvin 1979, s. 63–84 eller Istvan Csicsery Ronay, Jr., *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2008, s. 47–75.
- 62 Virdborg 2017, s. 123.
- 63 Virdborg 2017, s. 123. Om övergången från normalitet till krig, se även *ibid.*, s. 221.
- 64 Sigmund Freud, ”Det kusliga” (”Das Unheimliche”, 1919, övers. Ingrid Wikén-Bonde), i *Samlade skrifter av Sigmund Freud. XI. Konst och litteratur*, red. Clarence Craaford, Stockholm 2007, s. 322–352.
- 65 Freud 2007, s. 323–329, citat s. 329.
- 66 Freud 2007, s. 323.
- 67 Freud 2007, s. 346.
- 68 Freud 2007, s. 329–346.
- 69 Freud 2007, s. 333–334, 347, 349–351, citat s. 333, 350 resp. 351. Det första citatet är hämtat från Freuds avfärdande av Ernst Jentschs analys av E.T.A. Hoffmans ”Sandmannen” (1817), då Freud menar att det inte är i detta grepp eller i dockan Olympia det kusliga i berättelsen huvudsakligen ligger, utan i gestalten Sandmannen och i den symboliska kastrationsångesten. Han återkommer dock till greppet som kusligt senare i uppsatsen. Jfr Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester 2003, s. 13, 15, 39–41, 52
- 70 Jfr Royle 2003, där han redan på första sidan, bland en lång förteckning över andra kusliga inslag, nämner att ”[t]he uncanny is a crisis of the proper: it entails a critical disturbance of what is proper [...] but also the proper names of others, of places, institutions and events” (s. 1).
- 71 Se t.ex. Royle 2003, s. 6, där han menar att det kusliga är ”[i]nextricably bound up with thoughts of home and dispossession, the homely and unhomely, property and alienation”.
- 72 Se t.ex. Freud 2007, s. 346–351.

- 73 Royle 2003, s. 1. Intressant nog för Royle också ett resonemang om det kusligas förhållande till Viktor Sjklovskijs *ostranenie* och Bertolt Brechts *Verfremdung*, vilka båda influerat science fiction-forskningens syn på främmandegöring (ibid., s. 4–5).
- 74 Virdborg 2017, s. 123. Jfr ibid., s. 199, när Erik beskriver omvandlingen av skolan: ”Och jag såg fotbollsplanen och klätterkullen och längdhoppsgropen och det fanns inga barn någonstans men det skymtade mängder med vuxna i olika slags uniformer innanför fönstren. / Och när jag stod där på åsen så vände jag mig om och såg ut över hela samhället. Många av bostäderna i radhus- och villaområdena nedanför mig var redan övergivna, jag såg knappt några vanliga personbilar på vägarna, bara täckta lastbilar och militärfordon och långt långt borta mullrade helikoptrarna vid mobiliseringsstationen i Bro.”
- 75 Virdborg 2017, s. 22, 38, 169, 341.
- 76 Virdborg 2017, s. 54, 160, 164, 176, 193–196, 197 resp. 148. Se även den passage där Erik anstränger sig för att ordna färdkost den sista gången han såg sin mamma: ”Jag hade gjort smörgåsar med prickig korv till henne, för jag visste att hon gillade det, det hade tagit mig två dagar att få tag i den där korven, jag hade offrat två hundralappar bara på den. Plus ännu mer på surdegbrödet. / Men hon log inte då hon fick smörgåspaketet, och när lastbilarna körde iväg verkade det som om hon knappt orkade vinka” (s. 86).
- 77 Virdborg 2017, s. 365.
- 78 Virdborg 2017, s. 370.
- 79 Virdborg 2017, s. 378, 381–382, 384, 390.
- 80 Virdborg 2017, s. 13, originalets kursivering.
- 81 Virdborg 2017, s. 50–51, 237–241 resp. 186.
- 82 Virdborg 2017, s. 53–54, citat s. 53. Jfr s. 104, när de plötsligt i en vassrugge upptäcker vad som ”såg ut att vara fötterna och benen på en död människa”.
- 83 Freud 2007, s. 342–343; Virdborg 2017, s. 325–326.
- 84 Virdborg 2017, s. 325–326. För en diskussion om text och det kusliga, om än främst i film snarare än litteratur, se Mattias Pirholt, ”Uncanny Writing. Shock Impression and the Phenomenology of Writing”, i *Carriages and Computers. Aesthetic Technologies in Literature from the 18th to the 21st Century*, red. Gunnar Foss & Yngve Sandhei Jacobsen, Trondheim 2009, s. 157–167, där också spegelskrift tas upp i samband med Freuds begrepp (s. 160–161).
- 85 Virdborg 2017, s. 307, 327–330.
- 86 Virdborg 2017, s. 331.
- 87 Virdborg 2017, s. 33.
- 88 Freud 2007, s. 342, 350.
- 89 Som en initierad granskare av denna artikel påpekade vore det möjligt att contextualisera Freuds uppsats, skriven nära inpå det första världskriget och Freuds eget arbete med dödsdriften, upprepningstvånget och traumatiska neuroser bland krigsveteraner. En i Freuds tänkande mer välorienterad forskare skulle med fördel också kunna fördjupa den psykoanalytiska analysen av Virdborgs framställning av kriget, barndomen och naturen, vilka alla behandlas i bl.a. ”Bortom lustprincipen” (”Jenseits des Lustprinzips”, 1920), vilken Freud arbetade på parallellt med uppsatsen om det kusliga.

- 90 Nicholas Royle föreslår, i Freuds efterföljd, att psykoanalysen i sig kan ses som kuslig, och kanske rentav ska betraktas som en del av det kusliga snarare än tvärtom (Royle 2003, s. 13, 15, 24, 53).
- 91 Freud 2007, s. 334–337, 339, 341, 346–348, 352.
- 92 Virdborg 2017, s. 169.
- 93 Susan Sontag, ”The Imagination of Disaster” (1965), i *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Penguin Modern Classics, London & New York 2009, s. 209–225, citat s. 213.
- 94 Virdborg 2017, s. 387.
- 95 Virdborg 2017, s. 38–40, citat s. 40.
- 96 Virdborg 2017, s. 40–42.
- 97 Virdborg 2017, s. 41, originalets kursivering. Jfr *ibid.*, s. 248–249.
- 98 Virdborg 2017, s. 19, 38, 40, 44, 137–138.
- 99 Virdborg 2017, s. 38, 44, 267, 350.
- 100 Virdborg 2017, s. 18.
- 101 Virdborg 2017, s. 185.
- 102 Virdborg 2017, s. 89–101.
- 103 Virdborg 2017, s. 97. Noteras kan att det svenska bokomslaget, såväl den inbundna utgåvan som pocketutgåvan och e-boken, spelar på just kontrasten mellan krig och en idyllisk lantlig och svensk miljö, med svart rök över en grusväg med gårdsgårdar och röda stugor, och med detaljer som skotthål i en mjölkkanne. Omslaget kan jämföras med det på den enda översättning som gjorts av romanen, den tyska *Sommer, Schwester*, i översättning av Wolfgang Butt och utgiven på Arctis Verlag i Zürich 2018, där omslaget har ett snarlikt motiv, men där stugorna är av ett äldre och mer exotiskt slag, med mossa på taken.
- 104 Virdborg 2017, s. 42.
- 105 Virdborg 2017, s. 252.
- 106 Som exempel kan nämnas, från romanens två första kapitel eller avsnitt: fluga, björktrast, oxel, gullviva, björk, tall, gran, rådjur, hare, kattuggla, sork, fladdermus och sparv (Virdborg 2017, s. 10, 20–21, 23, 25–26, 28, 34, 36, 42).
- 107 Virdborg 2017, s. 59.
- 108 Se t.ex. Virdborg 2017, s. 53, 60, 88, 243–244.
- 109 Virdborg 2017, s. 83 resp. 82.
- 110 Virdborg 2017, s. 84. Jfr *ibid.*, s. 84–85, 89, 91.
- 111 Virdborg 2017, s. 249–250.
- 112 Virdborg 2017, s. 276–277.
- 113 Romanen uppfyller exempelvis svårigen de kriterier eller kännetecken som Lawrence Buell ställer upp för en ”environmental text”; se Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Mass. 1995, s. 7–8.
- 114 Virdborg 2017, s. 285–288.
- 115 Virdborg 2017, s. 380.
- 116 Virdborg 2017, s. 111.
- 117 Virdborg 2017, s. 339.

- 118 Virdborg 2017, s. 112, 340.
- 119 Virdborg 2017, s. 409.
- 120 Lyman Tower Sargent, "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, 5:1 (1994), s. 1–37, citat: s. 9.
- 121 Se dock Sargents diskussioner om svårigheterna med att fastslå författarintention (Sargent 1994, s. 6, 12–13).
- 122 Sargent 1994, s. 1, 3–4, 9–11 et passim.
- 123 Relevant i sammanhanget är att man inom forskningen ofta skiljer på dystopier, eller negativa utopier, och *antiutopier*, där de senare utgör kritik av specifika utopier eller av utopiskt tänkande överlag, i Sargents definition "a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia" (Sargent 1994, s. 9; med "eutopia" avses den traditionella eller positiva utopin). En dystopi handlar alltså fortfarande om ett samhällligt drömmande, om än ofta indirekt, medan en antiutopi oftast har som mål att försvara status quo genom att bryskt väcka eventuella politiska dagdrömmare.
- 124 Se t.ex. Gregory Clayes, *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford 2017, s. 5–9. Jfr Sargent 1994, s. 6.
- 125 Jfr Sarah Ljungquists definition av den litterära utopin, till vilken hon räknar dystopin som en variant: "Dessutom fordrar jag att en litterär utopi skall ha en genomtänkt politisk och/eller moralisk/religiös uppfattning, vilken ligger till grund för kritik mot tendenser och företeelser i utopiförfattarens verklighet." (Sarah Ljungquist, *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*, Hedemora 2001, s. 21.)
- 126 Sargent 1994, s. 9.
- 127 Virdborg 2017, s. 257, 262–264. Erik har dessutom inte sett en fungerande dator på länge, och har till och med glömt bort vilket företag logotypen föreställer (s. 257, 264).
- 128 Sargent 1994, s. 7.
- 129 Bristen på detaljerade beskrivningar är också något som Sarah Ljungquist, i motsats till Lyman Tower Sargent, menar utmärker många litterära dystopier, "som inte lägger fram ett mer eller mindre detaljerat alternativ till våra samhällsordningar utan presenterar en förskjuten och förvriden bild av vår egen verklighet" (Ljungquist 2001, s. 21). En fråga som kunde utredas vidare är i vilken mån mer traditionella krigsromaner om fiktiva krig kan sägas falla under sedvanliga definitioner av litterära dystopier.
- 130 Om dessa, och i synnerhet i förhållande till Karin Boyes *Kallockain*, se Ljungquist 2001, s. 62–65, 261–288. Se även Johan Svedjedal, *Den nya dagen gryr. Karin Boyes författarliv*, Stockholm 2017, s. 494–506.
- 131 Om den kritiska dystopin, se t.ex. Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, New York & London 2000, s. 183–199, och Raffaella Baccolini & Tom Moylan, "Introduction. Dystopia and Histories", i *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, red. Raffaella Baccolini & Tom Moylan, New York & London 2003, s. 1–12.

- 132 Baccolini & Moylan 2003, s. 3, 6–8.
- 133 Lyman Tower Sargent, ”In Defense of Utopia”, *Diogenes*, 53:1/209 (2006), s. 11–17, citat s. 16. Definitionen, som också återges i Baccolini & Moylan 2003, s. 7, tycks ha föreslagits redan 2001, i Lyman Tower Sargent, ”US Eutopias in the 1980s and 1990s. Self-Fashioning in a World of Multiple Identities”, i *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities. A Comparative Perspective*, red. Paola Spinuzzi, Bologna 2001, s. 221–232, s. 222. Volymen är emellertid svårfunnen och finns inte på något svenskt bibliotek.
- 134 Virdborg 2017, s. 290–322.
- 135 Om detta slags fristäder inom postapokalyptiska berättelser, se Andreas Nyström, *Places of Rest in Worlds of Ruin. Havens in Post-Apocalyptic Fiction* (diss.), Karlstad University Studies 2021:6, Karlstad 2021.
- 136 Virdborg 2017, s. 312, originalets kursivering.
- 137 Virdborg 2017, s. 325–326.
- 138 Virdborg 2017, s. 363.
- 139 Virdborg 2017, s. 376, 387.
- 140 Virdborg 2017, s. 363, 371, 383.
- 141 Virdborg 2017, s. 19, 29, 151, 178, 207, 249, 251, 278, 338, 362, 371–372, 377, 403, citat s. 207 resp. 278.
- 142 Virdborg 2017, s. 109–113, citat s. 110.
- 143 Virdborg 2017, s. 112. Jfr Eriks känsla den andra gången de badar nakna tillsammans: ”Det var en stund av giltig och absolut närvaro” (s. 340).
- 144 Virdborg 2017, s. 108.
- 145 Virdborg 2017, s. 108.
- 146 Virdborg 2017, s. 84.
- 147 Sargent 1994, s. 10.
- 148 Virdborg 2017, s. 252–254, citat s. 253, 254. Scenen för möjligen tankarna till Ronjas och Birks hoppande över Helvetesgapet i Astrid Lindgrens *Ronja rövardotter* (1981). Kanske finns det fler intertexter till denna att upptäcka för den uppmärksamma läsaren, då även Lindgrens roman har ett stort fokus på två unga människors liv i den svenska sommarsko-gen.
- 149 Förutom att det utopiska av Erik förläggs till barndomen och i synnerhet syskonkärleken finns det i romanen också glimtar av att barn får symbolisera framtidshoppet, kanske i synnerhet i slutet, när räddandet av barnen på båtarna tycks vara den främsta prioriteten (Virdborg 2017, s. 376, 389, 396).
- 150 Virdborg 2017, s. 180.
- 151 Se t.ex. Baccolini & Moylan 2003, s. 5–8. Noteras kan dock att förstapersonsperspektivet, där berättaren dessutom skriver ned sin egen berättelse, var vanligt redan i den klassiska dystopin, exempelvis i Zamjatins *Vi* eller Boyes *Kallocain*. I Boyes roman sker det också, liksom i *Sommaren, system*, retrospektivt, med flera metakommentarer om själva berättandet. (Se t.ex. Ljungquist 2001, s. 269, 283–286.)
- 152 Se t.ex. Jerry Määttä, ”Framtiden i ruiner. Förfallen modernitet och främmandegöring i den postapokalyptiska berättelsen”, i *Historiens hemvist*, vol. 1: *Den historiska tidens för-*

- mer, red. Victoria Fareld och Hans Ruin, Göteborg & Stockholm 2016, s. 53–80, särskilt s. 61, 76.
- 153 Se t.ex. Virdborg 2017, s. 25, 83–84, 141, 279.
- 154 Virdborg 2017, s. 8–9, 19, 53, 60, 127, 167, 248, 283, 353. Vid ett tillfälle tycks romanen närmast göra narr av några soldater och deras uniform, då de bär manchesterkepsar i olika färger, vilket Erik framställer som lite löjligt (Virdborg 2017, s. 244, 246).
- 155 Om *world building*, se t.ex. Mark J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York 2012, samt Stefan Ekman & Audrey Isabel Taylor, "Notes Toward a Critical Approach to Worlds and World-Building", *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 3:3 (2016), s. 7–18.
- 156 Se t.ex. Martina Montelius, "Jerker Virdborg gör som Tove Jansson", *Expressen*, 1.9.2017; Sandra Stiskalo, "Spänning på högsta litterära nivå", *Dagens Nyheter*, 1.9. 2017; Stefan Eklund, "Viktigt och infernaliskt spännande", *Borås Tidning*, 1.9.2017.
- 157 Om läsareffekterna spänning och nyfikenhet, se Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur – en begreppsdiskussion" (1985), i *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman & Jerry Määttä, Lund 2015, s. 257–268.
- 158 Om likheter och skillnader mellan populärlitteratur och kvalitetslitteratur, se t.ex. Karl Berglund, Mats Dahllöf & Jerry Määttä, "Apples and Oranges? Large-Scale Thematic Comparisons of Contemporary Swedish Popular and Literary Fiction", *Samlaren* 2019, s. 228–260.
- 159 Claes Ahlund, *Underhållning och propaganda. Radschas (Iwan Aminoffs) romaner om första världskriget 1914–1915*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 61, Uppsala 2010, s. 100–104.
- 160 Se t.ex. Ahlund 2003, s. 88–91.
- 161 Detta var också något som iaktogs i receptionen, exempelvis när Jenny Aschenbrenner menade att romanen är "en nattsvart dystopi, eller en helt realistisk samtidsskildring, bara geografiskt förflyttad från De Andras land till vårt" (Jenny Aschenbrenner, "Dystopisk vandring genom ett krigshärjat Sverige", *Svenska Dagbladet*, 1.9.2017; jfr Claes Wahlin, "På flykt undan krig – i Sverige", *Aftonbladet*, 21.9.2017).
- 162 Virdborg 2017, s. 408.
- 163 Viktor Sjklovskij, "Konsten som grepp" (1917, övers. Bengt A. Lundberg), i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1992, s. 15–32.

ABSTRACT

Jerry Määttä, Department of History, Stockholm University.

War, the Uncanny, and Dystopia in Jerker Virdborg's *Sommaren, syster* (The Summer, Sister)

Jerker Virdborg's novel *Sommaren, syster* (2017, The Summer, Sister) depicts the siblings Anna and Erik's attempts to escape from a Sweden afflicted by civil war. Given that Sweden has not experienced war in over two centuries, the purpose of this article is to examine how the novel portrays Sweden and war, and how this relates to some of the novel's other central themes, such as children, childhood, and Swedish everyday life and nature. As the whole novel is narrated by Erik, a teenager with what seems to be autism, very little of the actual war scenario is conveyed, and it takes a relatively long time before he even outlines the story's exact setting and plot. In the analysis of the depiction of the war, Sigmund Freud's concept of *the uncanny* ("das Unheimliche") is used to try to explain some of the novel's aesthetic devices, such as Erik's descriptions of how Swedish daily life has been distorted in the war, but also vice versa, when glimpses of everyday life manifest amidst the conflict. The uncanny, in the sense of something familiar yet terrifying that has been repressed, could also be traced in the novel as a whole, as the nightmarish and chaotic civil war raging in the Swedish summer idyll represents the return of the possibility of war itself, which in Sweden in the 2010s remained collectively and culturally repressed. The analysis also highlights the significance of children, childhood, and Swedish nature, often contrasted with the war, and the article concludes with a discussion of how the novel relates to dystopias as well as to other genres, foregrounding utopian counterpoints such as sibling love and Erik's childhood memories, but also a brief discussion of the novel as a commentary on the civil war in Syria and the refugee crisis. The article is part of Jerry Määttä's project "Utopia Unsettled: The Politics and Poetics of Contemporary Swedish Dystopian Fiction", funded by the Swedish Research Council.

Keywords: War, Sweden, Dystopia, the Uncanny, Childhood