

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare: Sara Kärrholm
2014-06-05

Johan Kullenbok
LIVK02

Jag skall visa dig uppror i en handfull bär **- revolution, karneval och uppror i *The Hunger Games*-trilogin**

Innehåll

Inledning	1
Syfte och frågeställning	2
Teori och metod	3
Språkliga kommentarer	3
Karnevalsteori	4
Bachtins karnevalsbegrepp	4
Barnlitterär karneval	8
Karnevalskritik	11
Analys	13
”You just remember who the enemy is”: motståndare och detronisering	15
Karneval i <i>The Hunger Games</i> -trilogin	17
<i>The Hunger Games</i> -trilogin som menippeisk satir	20
Avslutning	24
Litteraturförteckning	25
Primärlitteratur	25
Sekundärlitteratur	25

Inledning

Suzanne Collins *The Hunger Games*-trilogi: *The Hunger Games* (2008), *Catching Fire* (2009) och *Mockingjay* (2010), utspelar sig i landet Panem, beläget i ett postapokalyptiskt Nordamerika. Landet styrs totalitärt från Huvudstaden som omges av tolv distrikt där råvaror utvinns och förädlas. Som straff, och för att högtidlighålla minnet av ett kuvat uppror mot Huvudstaden tvingar denna de tolv distrikten att varje år skicka två tävlanden, en ung man och en ung kvinna, till de gladiatorliknande Hungerspelen. Där tvingas de tävlande på bästa televiserade sändningstid att döda varandra och vinnaren är den som står ensam kvar med livet i behåll.

Huvudstaden karaktäriseras av en orgie i plastikoperationer och frosseri, emedan de tolv distrikten, beroende på lojalitet mot Huvudstaden, mer eller mindre lever i svält, fattigdom och under strikt övervakning. Det ultimata utnyttjandet blir att den underhållningstörstande befolkningen i Huvudstaden ser på när ungdomar från distrikten dödar varandra. Panem är ett klassamhälle, draget till sin absoluta extrem. I detta orwellska samhälle bubblar dock missnöjet mot Huvudstaden och mot makten. Det riktar sig både mot det faktiska förtrycket, men också mot den aningslösa konsumismen och extravagansen som sker på folkets bekostnad. Missnöjet växer till att bli ett regelrätt uppror och inbördeskrig, och i detta blir skillnaderna mellan folket och den hierarkiska makten tydliga.

Collins trilogi har nått miljontals unga läsare och minst lika många vuxna. Den ligger också till grund för en kritikerrosad filmserie som därtill också är något av en publik succé och seriens protagonist Katniss hyllas som en feministisk förebild. *The Hunger Games* dök upp i kölvattnet av andra litterära succéer riktade till unga vuxna, så som *Harry Potter* och *Twilight* – verk som har kommit att definiera Young Adult-genren. Dessa läses av såväl ungdomar som vuxna, och kallas därför ibland för crossoverlitteratur. Det går ofta att identifiera teman i dessa verk som kan tilltala både unga och vuxna, i fallet *The Hunger Games*-trilogin skulle en faktor kunna vara den tydliga samhälls- och massmediekritiken.

I brytpunkten mellan barnets och den vuxnes läsning uppstår också det spännande maktförhållande som karaktäriserar mycket av barn- och ungdomslitteraturen. Detta förhållande uppmärksammas av Perry Nodelman i *The Hidden Adult* (2008) där han hävdar att det för en vuxen författare är omöjligt att skildra barndom utifrån barnets perspektiv. En vuxen författare har en annan, en vuxen, blick på barndomen. Denna kan antingen vara didaktisk och fokusera på vilka erfarenheter eller vilken kunskap som bör förekomma i en ”bra” barndom och därmed vilja

inkludera detta i sin text, eller, vilket Nodelman poängterar tydligare, försöka förstå eller förenkla sig till den tilltänkta yngre läsarens nivå. Nodelman skriver att:

The more adults claim to know about childhood, the more they find themselves insisting on its mysterious otherness— its silence about itself—and the more they feel the need to observe yet more, interpret yet further, say yet more. And by filling the space with their own words, they encourage yet more childhood silence for them to worry about and speak about. The adult observation of the child as an other that does not observe itself is always doomed to fail to understand and thus doomed to continue replicating itself.¹

Det går alltså inte för en vuxen författare att skriva *för* barn eller ungdomar utan att författaren samtidigt, även om detta sker omedvetet, förmedlar sin egen bild av vad barn och barndom är. Vuxenheten hos en vuxen författare kan inte döljas, vilket är det faktum som Nodelman pekar på med begreppet 'the hidden adult'. Det kommer alltid att finnas en vuxens världsbild, och därmed en vuxen, gömd i ungdomslitteraturen.²

Barn- och ungdomslitteraturen kan alltså sägas innehålla en påverkan uppifrån. När denna påverkan till viss del består av normkritik och som i *The Hunger Games*-trilogin av explicita bilder av uppror mot förtryck skapas ett ännu mer komplext förhållande mellan författare och läsare och mellan samhället och den unga läsare som är på väg in i detta.

I samband med den nyligen genomförda militärkuppen i Thailand har demonstranter mot militärjuntan börjat använda sig av samma symbol som folket i Panem använder sig av: tre i luften uppsträcka fingrar. Detta visar tydligt på vilken genomslagskraft *The Hunger Games*-trilogin har haft – när det fiktiva upprorets symboler används som symboler i den verkliga världens protester.³

Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att analysera det uppror som äger rum i Suzanne Collins *The Hunger Games*-trilogi och hur detta uppror är organiserat. Genom att anlägga ett karnevals-perspektiv på specifika händelser och företeelser i trilogin hoppas jag kunna åskådliggöra detta, samt hur förhållandet mellan det kuvade folket i Panems olika distrikt och den officiella makt som företräds av Huvudstaden (och i begränsad utsträckning av Distrikt Tretton) ser ut.

Föreliggande uppsats ämnar besvara frågorna 1) Vilken ställning har de karnevalska formerna i folkets uppror mot makten? samt 2) Förändras förståelsen av *The Hunger Games*-trilogin som ungdomslitterärt fenomen av en karnevalsk analys och i så fall på vilket sätt?

¹ Perry Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2008, s. 165.

² Nodelman, *The Hidden Adult*, s. 210-214.

³ Charlie Campbell, "Hunger Games Salute Becomes a Real Sign of Dissent in 'Tyrannical' Thailand", *Time*, publiceringsdatum: 2014-06-03, hämtat från <http://time.com/2816496/hunger-games-salute-becomes-a-real-sign-of-dissent-in-tyrannical-thailand/> 2014-06-10.

Teori och metod

Som teoretisk utgångspunkt har jag valt Michail Bachtins karnevalsteori. Den formuleras tydligast i hans *Rabelais och skrattets historia* (1965), men diskuteras även till viss del i *Dostojevskijs poetik* (1963). Karnevalsteorin fokuserar på hur de folkliga bilder som är förankrade i skratt i alla tider har använts för att med humorns hjälp kunna rikta kritik mot samhälle och samhällelig makt. Speciellt begreppen kröning och detronisering samt den menippeiska satirens struktur kommer att tillägnas stor vikt, även om andra former av karnevalskt innehåll också analyseras. Teorin och begreppen kommer att presenteras närmare i avsnittet ”Karnevalsteori”, tillsammans med barnlitterära tillämpningar av karnevalen.

Den metod som kommer tillämpas i följande uppsats är en närläsning med hjälp av karnevalsteorin, genom att plocka fram och belysa intressanta och relevanta avsnitt i *The Hunger Games*-trilogin. Just eftersom det folkliga upproret mot makten är så pass centralt i trilogin är karnevalsteorin användbar då den kan synliggöra hur denna relation fungerar. Det är möjligt att fokusera på enskilda karnevalska bilder, och dessa finns det gott om i *The Hunger Games*-trilogin, men jag har valt att snarare titta på mer övergripande karnevalska företeelser. I denna framställning har således ett urval gjorts där vissa uppenbart karnevalska bilder har utelämnats till förmån för större strukturer av karnevalskt uppror.

Språkliga kommentarer

I föreliggande uppsats analyseras den engelska utgåvan av de tre böcker som utgör *The Hunger Games*-trilogin, varför samtliga citat återges på engelska. Detta medför en viss språklig begreppsproblematik beträffande namn och platser. För ett ökat språkligt flyt översätts ”the Capitol” genomgående till ”Huvudstaden” (med inledande versal) och de respektive distrikten skrivs konsekvent med svenska räkneord – ”District Twelve” blir följaktligen ”Distrikt Tolv”. Slutligen blir också spelen som seriens titel anspelar på, ”The Hunger Games”, till ”Hungerspelen”. Egennamn översätts inte.

I den mån hela bokserien åsyftas benämns denna *The Hunger Games*-trilogin, bokserien eller trilogin, emedan den första boken konsekvent kommer att benämnas *The Hunger Games*. Övriga två böcker hänvisas till med de engelska originaltitlarna; *Catching Fire* respektive *Mockingjay*.

Den ryske litteraturteoretikern Михайл Бахтін kommer konsekvent att hänvisas till i sin försvenskade form: Michail Bachtin. I den mån en engelsk källa används kan stavningen Bakhtin förekomma i citat, men i den löpande texten kommer endast stavningen Bachtin att förekomma.

Karnevalsteori

Karneval är namnet på den fest som i det kristna kyrkoåret i allmänhet och det katolska kyrkoåret i synnerhet föregår fastetiden innan påsk. Karnevalen blir en festlig inledning på en tid av prövning och anledning för folket att ställa till med fest.⁴

Bachtins karnevalsbegrepp

I sin avhandling *Rabelais och skrattets historia* (1965) studerar Michail Bachtin den franske renässansförfattaren François Rabelais författarskap. Bachtin anser att Rabelais är den som genom hela litteraturhistorien bäst har skildrat den folkliga kulturen. Bachtin utgår från uppfattningen att historien präglas av motsättningen mellan officiell (kyrklig och feodal) kultur och folklig kultur. Den folkliga kulturen, grundar sig i skrattet och omsätts och realiserar i folkliga fester och uttrycksätt, samtidigt som den bär på en potential för att kunna uttrycka kritik mot den officiella kultur som företräds av kyrkliga eller feodala makthavare genom att den skildrar världen komiskt.⁵

Karnevalen så som Bachtin beskriver den är allomfattande: "[den] är ett folkets andra liv, organiserat efter skrattets princip. Det är *livet som fest*."⁶ Den omfattar hela tillvaron och alla som befinner sig i den är, oavsett om de vill det eller ej, en del av den. Karnevalen är inte heller bara det festande som förekommer inför olika kyrkliga högtider (däribland karnevalen som inleder fastan), utan ett allmänt festligt tillstånd i både litteraturen och det vardagliga livet. Karnevalen präglas av spontan glädje och skratt, och riktar sig mot makten.⁷ Den karnevalska tillvaron har egna regler och lagar, och livet i karnevalen är ett liv i en "bakvänd värld".⁸ En viktig aspekt av karnevalen är att den inte tillåter åskådare, utan att alla måste delta i den. I *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (1990) betonar Gary Saul Morson och Caryl Emerson att den sanna karnevalen inte är en form av teater med åskådare, den framförs inte på ett podium med strålkastarljus utan mitt ibland folket: den *är* folket.⁹

⁴ "karneval", *Nationalencyklopedin*, hämtat från <http://www.ne.se/lang/karneval> 2014-04-16.

⁵ Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, tredje upplagan, reviderad översättning: Lars Fyhr, Gråbo: Anthropos 2007, s. 13 ff.

⁶ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 19.

⁷ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 20f.

⁸ Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, andra reviderade upplagan, översättning: Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo: Anthropos 2010, s. 148.

⁹ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press 1990, s. 459.

När Bachtin skriver om skillnaderna mellan den officiella och den folkliga festen konstaterar han att där den officiella festen blickar bakåt och använder det förflutna för att befästa rådande normer och hierarkier så blickar den folkliga festen framåt, mot det som fortfarande inte har fullbordats. Där den officiella festen hyllar ordningen och det fasta, oföränderliga i sitt sammanhang, är den folkliga festen dess raka motsats i sitt motstånd mot allt som är statiskt och fullbordat. I den karnevalska folkliga festen upphävs alla former av hierarkier, och ersätts med en jämlikhet oberoende av klasstillhörighet, egendom, ålder, yrke eller annat som skiljer människor åt: ”Det utopiska idealet och verkligheten smälte för en tid samman till en karnevalens helt unika förnimmelse av världen”.¹⁰

Denna karnevalens förnimmelse av världen är kopplad till det som Bachtin benämner ”den folkliga skrattkulturens bildsystem” eller de folkligt-festliga bilderna. Dessa är förankrade i det kroppsliga och innehåller ofta vad en modern läsare kan uppfatta som vulgariteter: exkrement, groteskt deformerade kroppar – företeelser som sammanfattas i termen ”det materiellt-kroppsliga nedre”.¹¹ Det groteska i det materiellt-kroppsliga nedre är inte ett mål i sig, men Bachtin argumenterar för att det (speciellt i mötet med den starka medeltida världsbilden) var en nödvändighet. Endast genom att provocera och äckla kunde folket placera sig med tillräcklig (kritisk) distans gentemot makten.¹²

Användandet av det groteska och det kroppsliga benämner Bachtin ’grotesk realism’. Genom att så starkt betona kroppen och köttet förankras den groteska realismen i folket. Folket saknar officiell makt liksom kroppen i sig saknar andlighet. Det materiella är den raka motsatsen till allt andligt, upphöjt och heligt. Till detta kommer också skrattet, som är centralt. Med hjälp av skrattet och förlöjligandet kan det upphöjda nedsänkas och göras materiellt. Det materiellt-kroppsliga i det folkligt-festliga bildsystemet blir till bilder av utopisk festlighet och förenar allting i kropp och skratt.¹³

Den folkliga humorn och den folkliga festens bildsystem bygger i hög utsträckning på just detta. I relationen mellan det höga och det låga, mellan det officiella och det spontana, i kombination med fokuset på det materiellt-kroppsliga nedre sker en förskjutning. Det upphöjda dras ner till folkets nivå. Bachtin beskriver det folkligt-festliga bildsystemet (med den karnevalska festen som viktigt exempel) som ”... ett plan där slagen och förolämpningarna förlorar sin privata och vardagliga karaktär och i stället blir till symboliska handlingar riktade mot något *högre*, mot

¹⁰ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 20 f.

¹¹ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 30.

¹² Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, s. 437.

¹³ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 29 ff.

'kungen'. Genom att symboliskt representera kungen i festen, oftast genom att göra narren till kung, kan kungen skymfas och förlöjligas av folket inom festens ramar. Narren kröns till kung av folket och förolämpas, men förolämpningarna riktar sig alltid mot den som narren representerar och inte mot narren själv. Genom att förolämpa så "avslöja[s] den förolämpade personens andra och riktiga ansikte", en företeelse som Bachtin kallar för "detronisering" – att kungen slits ur sin upphöjda tron, ner till den folkliga festens nivå där han kan smädas och kritiseras.¹⁴

Den karnevalska kröningen tillsammans med detroniseringen är en av de viktigare karnevalska handlingarna, eftersom den i sig förklarar karnevalens världsuppfattning: "...dess *patos för växling och förändring, för död och förnyelse*". Dels symboliserar den folkets makt inom den folkliga festen när de kan båda kröna och håna en kung, och detroniseringen visar hur en sak byts ut till förmån för en annan, hur det genom död föds nytt liv. Det sker både ett upphöjande av det vardagliga (i narrens kröning) och samtidigt ett neddragande av det upphöjda.¹⁵

Dikotomin mellan det övre och det undre blir även synlig i det vardagliga språkbruket som används av folket på gator och torg: "torgets språk", men även i den fria stämning som råder vid gästabudet. Just gästbudsmåltiden lyfter Bachtin fram som en särskilt viktig karnevalsk form.¹⁶

Ett inslag av gästabud förekommer alltid vid de folkliga festerna, och är föreningen mellan den folkliga festen, den groteska kroppen och det fria, folkliga språket. Vid gästabudets bord inmundigas mat och dryck, där tillåts det fria ordet frodas i bordssamtal och där är festen som mest spontan. Inmundigandet är en av de viktigaste funktionerna som kroppen har. I ätandet förenas människan med världen genom att hon äter den. Maten och drycken representerar här det kroppsliga och materiella emedan samtalet i sin fria form representerar frihet. Gränserna dem emellan löses upp så att eventuella världsliga skillnader och begränsningar i form av klass, kön eller rikedom utplånades till förmån för en ickehierarkisk idealtillvaro.¹⁷

Gästabudet är inte bara en optimal spelplats för det karnevalska – det är i sig också en karnevalsk bild. Gästabudet kan användas för att skildra munkar som frossare, kan låta matbordets överflöd symbolisera en utopisk framtid och i obehindrade samtal helt upphäva hierarkiska skillnader. Samtalet vid gästabudets bord sker utan begränsningar och omsätter det folkligt-festliga bildspråket i praktik, och i detta kan sanningen födas i det fria ordet. Bachtin påpekar hur Rabelais "... var fullständigt övertygad om att den fria och öppna sanningen bara kunde uttryckas i gästabudets atmosfär och i bordssamtalets ton" och tillägger själv hur det fria

¹⁴ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 188.

¹⁵ Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 150.

¹⁶ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 261.

¹⁷ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 263-267.

ordets sanning kommer som mest till sin rätt i gästbudets atmosfär. Till och med när gästbudet ordnas av makten, på folkets bekostnad, så bibehåller gästbudet sin karnevalska funktion. Festen rymmer alltid det fria och ”[d]et från folket stulna brödet upphör inte att vara bröd[...]”.¹⁸ Sättet som det materiella förenas med det fria i gästbudet sammanfattas i Bachtins ord: ”*Människan fruktar inte världen, hon har besegrat den, hon avnjuter den.*”¹⁹

I *Dostojevskijs poetik* (1963) utnämner Bachtin den ”menippeiska satiren” till ”...en av de viktigaste bärarna och förmedlarna av den karnevalska världsuppfattningen i litteraturen ända fram till våra dagar”. Den menippeiska satiren är en form av komiskt berättande som härrör från filosofen Menippos från Gadara som levde på 200-talet f.Kr., och kan förenklat beskrivas som ett berättande i vilket det skapas humoristiska ”undantagssituationer” som syftar till att provocera fram en filosofisk idé.²⁰

En viktig aspekt av den menippeiska satiren är dess vanligt förekommande indelning av handling i tre olika plan. Dessa tre plan är: det jordiska, Olympen och underjorden. Respektive plan symboliserar olika former av tillvaron och är ytterst en konsekvens av berättande i den samtid i vilken den menippeiska satiren uppstod. Bachtin konstaterar att såväl gudarna på Olympen som händelserna som utspelar sig i underjorden och på jorden präglas av skandaler och excentriskt beteende och betonar här även hur det fria ordet får spelrum samt hur social utopi kan uttryckas.²¹

Beträffande den menippeiska satirens karnevalska innehåll betonar Bachtin just den tredelade indelningen och skriver att:

Skildringen av Olympen har en tydligt karnevalsk karaktär: fri familjarisering, skandaler och excentriciteter, kröningar-detroniseringar är karaktäristiska för menippéns Olymp. [...] Ännu mer intressant är den konsekventa karnivaliseringen av underjorden. I underjorden blir alla, oavsett deras ställning på jorden likställda; där möts kejsaren och slaven, den rike och den fattige på lika villkor och träder i familjär kontakt med varandra; döden detroniserar alla de i livet kröna.²²

Även det jordiska planet i den menippeiska satiren är karnevaliserat och skildras allt som oftast som det folkliga torget. Genom ett karnevaliserat berättande, som det i den menippeiska satiren, menar Bachtin att även litteraturen kan uppnå karnevalens effekt, eller som han uttrycker det: ”klä filosofin i hetärens brokiga dräkt”.²³

¹⁸ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 267 ff.

¹⁹ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 277.

²⁰ Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 136 ff.

²¹ Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 140 ff.

²² Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 160.

²³ Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 161.

Bachtin är ständigt noga med att framhålla skrattets plats i det karnevalska och det folkligt-festliga. Allting föds och kulminerar i just skrattet. Bachtin beskriver skrattets betydelse på följande vis:

Skrattet befriar inte bara från den yttre censuren, utan framför allt från den stora *inre censuren*, från den fruktan som inympats i människosjälén under tusentals år, fruktan för det heliga, för det auktoritära förbudet, för det förgångna, för makten. Skrattet upptäckte den materiellt-kroppsliga principen i dess sanna betydelse. Det öppnade ögonen för det nya och det kommande.²⁴

Han fortsätter med att konstatera att skrattet aldrig har kunnat användas av makten för att ”undertrycka och fördumma folket”, utan att skrattet alltid har varit ”ett frihetens vapen i folkets händer”. I skrattet sammanfattas alla de karnevalska bilderna och skrattet är det tydligaste uttrycket för friheten och folkets möjlighet att göra uppror gentemot makten.²⁵

Bachtin öppnar själv upp för att applicera karnevalen som synsätt på andra litterära verk än just Rabelais', men väljer i samband med detta att betona karnevalsk struktur framför rent faktiska karnevalska bilder. I en kortare passus rörande Shakespeare påpekar Bachtin just hur karnevalen även kan användas för att förstå seriösa, ickehumoristiska, handlingar. Här betonar han förändring av tillstånd och förnyelse. Skrattet är dock utan tvivel den viktigaste aspekten, även om det inte är det enda som kan förstås karnevalskt. I skrattet och festen, oavsett hur förändrade dessa är, speglar sig den utopiska, fria och festliga framtiden.²⁶

Sammanfattningsvis är karnevalen alltid framåtblickande och folklig. Den kan organiseras av makten för att tjäna maktens syften, men kommer alltid, oavsett hur den deformeras att vara folkets sätt att parodiera och kritisera makten och ett verktyg för att skildra en möjlig framtid.

Barnlitterär karneval

Karnevalsteorin har även använts inom barnlitteraturvetenskapen, främst för att beskriva och analysera hur texter förhåller sig till olika former av makt. Den i barnlitteraturen frekvent förekommande leken med och uppochnedvändningen av verklighetens maktförhållanden kan med fördel analyseras just karnevalskt.

I kapitlet ”Ideology, carnival and interrogative texts” i John Stephens *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) likställer Stephens barnlitteratur som innehåller barnkaraktärer som ifrågasätter rådande samhällsnormer med karnevalen så som den beskrivs hos Bachtin. Vidare identifierar Stephens tre olika typer av karnevalska texter inom barnlitteraturen och kategoriserar

²⁴ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 97.

²⁵ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 97.

²⁶ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 258 ff.

dessa utifrån innehåll. Den första kategorin är den typen av texter där det fiktiva barnet erbjuds en ”time-out” från samhällets begränsningar eller rentav samhället i sig men där barnet också alltid återvänder till den sociala normen, den andra typen av texter är de som genom att håna och förlöjliga strävar efter att bryta ner normer och tankestrukturer för att ersätta dem med sina motsatser och den tredje typen av barnlitteratur är de texter där sociala strukturer och auktoriteter explicit ifrågasätts.²⁷

Stephens betonar alltså det avvikande och ifrågasättande i sin analys av barnlitteratur som karnevalsk. Han ser hur det genom barnlitteraturens tillåtande inställning till skiftade perspektiv går att åskådliggöra den vuxna makten som precis så skiftande och ogrundad som den är, utan att förespråka en anarkistisk inställning till den. Slutligen konstaterar han också att berättelser som fokuserar på det övernaturliga och det äventyrliga alltid är karnevalska och därmed lämpliga att analysera utifrån ett karnevalsperspektiv.²⁸

I sitt inledningskapitel till *Barnbokens byggklossar* (1998) konstaterar Maria Nikolajeva att maktförhållanden syns som allra tydligast inom barnlitteraturen eftersom att denna har använts för att uppfostra och socialisera sin målgrupp. Nikolajeva menar att det faktum att barnlitteraturen skapas av de som har makt och riktar sig till de som saknar makt gör barnlitteraturen särskilt intressant. Samtidigt kan också dessa maktförhållanden vändas till sin motsats genom att de fiktiva karaktärerna i barnlitteraturen kan tillåtas överskrida gränser som barnen som läser inte kan.²⁹

Detta barnlitteraturens ifrågasättande av strukturer och normer menar Nikolajeva passar perfekt tillsammans med Bachtins karnevalsteori – den är, tillsammans med queerteori ”[...]som gjord för att förklara barnlitteraturens väsen”. Nikolajeva anlägger dock ett mer övergripande perspektiv på barnlitteraturen när hon diskuterar karnevalsteorins användbarhet. Hon tycker att karnevalsteorin oftast har använts för snävt, på en viss typ av texter som innehåller tydligt karnevalska drag. Hon vill istället använda den för att analysera barnlitteraturen som karnevalsk i sitt väsen, med synen på litteraturen som sådan som karneval, ”[...]det vill säga som en symbolisk skildring av en socialt betingad befrielseprocess, ett subversivt – maskerat, förklätt – ifrågasättande av auktoriteter.”³⁰

²⁷ John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Harlow: Longman 1992, s. 120 f.

²⁸ Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction*, s. 156 f.

²⁹ Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, andra upplagan, Lund: Studentlitteratur 2004 (1998), s. 16 f.

³⁰ Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 17 f.

Barnlitteraturens karnevalska struktur blir rentav didaktisk då beskyddande instanser plockas bort. Genom att det fiktiva barnet får pröva på en oberoende och fri tillvaro, om så bara under en begränsad tid, kan insikt om samhällets beskaffenhet och ansvar skapas. Nikolajeva skriver:

Barn i vårt samhälle är förtryckta och maktlösa, men paradoxalt nog tillåts barnen, i skönlitteratur skriven av vuxna, till de unga läsarnas upplysning och nöje, vara starka, rika, mäktiga och oberoende, fast enbart på vissa villkor och under en begränsad tid.³¹

Detta kan också medföra insikten att vuxenvärldens regler inte är lika absoluta som de från ett barns perspektiv kan förefalla, och därmed kan barnlitteraturen verka subversivt och karnevalskt.³²

Denna tanke ligger även till grund för det resonemang som Nikolajeva för i *From Mythic to Linear: Time in Children's Fiction* (2000) där hon än mer betonar vikten av karnevalens temporära begränsning och hur detta speglas särskilt tydligt i barnlitteratur med cirkulärt narrativ. Här utgör karnevalen ett avbrott som får subversiv effekt. Under den begränsade tidsperiod som berättelsens handling utspelar sig upphör barnet att vara barn och kröns istället till vuxen. Det är alltså inte innehållet, huruvida det är realistiskt eller inte, som styr om texten kan vara karnevalsk utan just hur pass subversiv upphörandet av rådande strukturer är.³³

Barnlitteraturen blir till en resa med början och slut på samma ställe. I litteratur som riktar sig till yngre läsare innebär den karnevalska, tidsbegränsade resan bort och hem igen ett växande men inte ett vuxenblivande, emedan återkomsten till startpunkten i texter som riktar sig till unga vuxna ofta innebär en kollaps av barndomens idyll och ett tydligt steg mot vuxentillvaron.³⁴

I *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* (2000) diskuterar Roberta Seelinger Trites vad som egentligen kännetecknar en ungdomsbok i förhållande till en barnbok. Trites går igenom ett antal olika teman, så som inställningen till samhällliga institutioner, makthierarkier, kärlek, sexualitet och döden. Hur dessa behandlas på olika sätt i barn- respektive ungdomslitteratur använder hon sig sedan av för att kategorisera ungdomslitteraturen.³⁵

När Trites diskuterar förhållandet mellan ungdomen och de samhällliga institutionerna diskuterar hon just hur barn- och ungdomslitteraturen är karnevalsk i sitt sätt att ifrågasätta

³¹ Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 18.

³² Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, s. 18.

³³ Maria Nikolajeva, *From Mythic to Linear: Time in Children's Fiction*, Lanham: Scarecrow Press, Inc. 2000, s. 7-10, 148.

³⁴ Nikolajeva, *From Mythic to Linear*, s. 262 f.

³⁵ Roberta Seelinger Trites, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City: University of Iowa Press 2000, s. ix-xv.

social ordning. Hon fokuserar visserligen på skildringar av skola och hur social ordning ifrågasätts genom att göra narr av ordningen i vad hon benämner ”carnavalesque departures from the status quo” som syftar till att ungdomen så småningom ska acceptera den och själva ingå i ordningen. Upproret i ungdomsboken syftar främst till att uppdämda energier ska förlösas och Trites menar att upproret bara skildras som lyckat om status quo på något sätt finns kvar i slutändan.³⁶

Upproret blir alltså ett sätt att göra upp med samhället för att sedermera acceptera sin plats i det. Genom upproret kan den unge upprorsmakaren fungera i samhället på ett sätt han inte kunde som tonåring. Trites delar alltså synen på karnevalen som en missnöjesventil snarare än ett verktyg för verklig förändring, speciellt när karnevalen förekommer inom ungdomslitteraturen. I artikeln ”The Harry Potter Novels as a Test Case for Adolescent Literature” påpekar Trites ännu tydligare att karnevalen syftar till ett bibehållet status quo, att: ”The carnival exists as a steam-letting measure that allows the masses to feel temporarily empowered so that they will willingly retain their disempowered social status.” Karnevalen måste inte vara organiserad av eller ha sitt upphov i de som besitter samhällsliga maktpositioner i ungdomslitteraturen, men Trites är tydlig med att den, även om inte enbart, syftar till att upprätthålla de rådande strukturerna.³⁷

Karnevalskritik

Både Nikolajeva och Trites delar uppfattningen att karnevalen i sig inte leder till någon förändring, utan att den istället snarare är ett sätt att förbruka överflödigt energi, och att den därmed snarare skulle kunna fungera som ett verktyg för makten att ventilerat folkets missnöje och därmed upprätthålla den rådande hierarkiska ordningen. Den överdrivna tilltron till karnevalens positiva inneboende krafter har ofta påpekats som en av karnevalsteorins svaga punkter.

Morson och Emerson påpekar att Bachtins karnevalsuppfattning bortser från karnevalens våldsamma och destruktiva sidor, och drar slutsatsen att det är den karnevalska symboliken och bilderna av det karnevalska som tilltalar Bachtin, snarare än karnevalen som sådan.³⁸

I ”Frames of comic freedom” (1984) menar Umberto Eco att Bachtins karnevalsuppfattning visserligen är lockande i att den ger folket makt, men att den samtidigt är falsk. Även om Bachtin såg spår av en rörelse mot frihet i karnevalen, menar Eco att karnevalen i sig inte innehåller någon äkta frihet, utan att av makten organiserad karneval snarare fungerar som ett verktyg för makten

³⁶ Trites, *Disturbing the Universe*, s. 35 f.

³⁷ Roberta Seelinger Trites, ”The Harry Potter Novels as a Test Case for Adolescent Literature”, *Style* vol. 35, 2001:3, s. 475.

³⁸ Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, s. 470.

Johan Kullenbok
Lunds universitet, Humaniora och teologi
LIVK01 VT-14

att hålla missnöjet på en hanterbar nivå. Den faktiska friheten uteblir när makten använder sig av "civiles" för att tysta massorna.³⁹

Eco skriver: "Carnival, in order to be enjoyed, requires that rules and rituals be parodied, and that these rules and rituals already be recognized and respected." Han betonar alltså snarare motsatsen. Karnevalens överträdelse av regler syftar inte till något annat än att påminna om att reglerna finns och bör följas på grundval av att de redan följs.⁴⁰

³⁹ Umberto Eco, "The frames of comic 'freedom'" i *Carnival!*, red. Thomas A. Sebeok och Marcia E. Erickson, Berlin: Mouton 1984, s. 3.

⁴⁰ Eco, "The frames of comic 'freedom'", s. 6.

Analys

The rules of the Hunger Games are simple. In punishment for the uprising, each of the twelve districts must provide one girl and one boy, called tributes, to participate. The twenty-four tributes will be imprisoned in a vast outdoor arena that could hold anything from a burning desert to a frozen wasteland. Over a period of several weeks, the competitors must fight to the death. The last tribute standing wins.⁴¹

Protagonisten och den homodiegetiska förstapersonsberättaren i *The Hunger Games*-trilogin är Katniss Everdeen. I början av *The Hunger Games* bor Katniss tillsammans med sin mamma och sin lillasyster Primrose i de fattigare delarna av Distrikt Tolv, det distrikt som befinner sig längst bort från huvudstaden och sedermera ett av de fattigare distrikten. I Distrikt Tolv är gruvsdrift den främsta källan till arbete. Katniss familj klarar sig nätt och jämt och detta enbart på grund av att Katniss och hennes bästa vän Gale trotsar reglerna och ofta beger sig ut i skogen utanför stängslet som omger Distrikt Tolv för att jaga.

Handlingen tar sin början den dag då de tävlande i Hungerspelen från Distrikt Tolv ska väljas ut, något som sker genom lottdragning. Från och med det år en invånare i Distrikt Tolv fyller tolv år förkommer dennes namn i lottdragningen, och antalet gånger namnet förekommer ökar sedan en gång per år tills det att personen fyllt arton vilket är den övre åldersgränsen. Mot att ens namn inkluderas ännu en gång kan fattiga familjer köpa sig matransoner för ett år, vilket gynnar de rikare familjerna då deras barn sällan behöver öka risken för att bli dragen för att familjen ska överleva.⁴²

När Katniss lillasysters namn dras, första gången det är med i lottningen, tar Katniss hennes plats som Distrikt Tolvs kvinnliga tävlande. Tillsammans med den manliga tävlande från distriktet, Peeta Mellark, och Haymitch Abernathy, deras mentor och tillika den enda nu levande tidigare vinnaren av Hungerspelen som kommer från Distrikt Tolv, får Katniss åka till Huvudstaden. Där stylas de båda tävlandena av stylisterna, de coachas av Haymitch, de tränar inför spelen och de exponeras i media i största allmänhet (främst genom tevesända intervjuer). Katniss och Peeta görs, tillsammans med övriga tävlande från de andra distrikten till kändisar innan de skickas till arenan där Hungerspelen ska utspelas.

The Hunger Games slutar med att Katniss och Peeta är de två sista tävlandena kvar i livet. Efter att ha spelat på bilden av dem som ett kärlekspar har de vunnit publikens sympatier och stöd. Reglerna har därför under spelets gång ändrats så att två vinnare istället för en tillåts, ett sätt för spelmakarna att spela på tittarnas sympatier för Katniss och Peeta så att de båda kan

⁴¹ Suzanne Collins, *The Hunger Games*, London: Scholastic Ltd 2009 (2008), s. 21 f.

⁴² Collins, *The Hunger Games*, s. 15 f.

vinna, men när de båda är de sista överlevarna ändrar spelmakarna tillbaka reglerna så att det återigen endast kan finnas en vinnare och en överlevande. Spelmakarna försöker alltså framkalla ett scenario där antingen Katniss eller Peeta måste döda den andre. Medveten om att spelen måste ha en vinnare plockar Katniss fram en handfull giftiga bär, delar med sig till Peeta, och de båda hotar med att svälja bären med påföljden att de båda dör och spelen slutar utan en vinnare. I sista sekund utropar dock spelmakarna de båda till vinnare och Katniss och Peeta har lyckats lura systemet och trotsat Huvudstadens makt.

När *Catching Fire* tar sin början är missnöjet i Panems tolv distrikt ett faktum. Huvudstaden och Panems president, Snow, känner sig utmanade efter Katniss upproriska handling med bären och varnar henne att om hon inte ser till att lugna massorna under den vinnarturné som hon och Peeta ska genomföra så kommer de att skada hennes familj. Efter att ha åkt runt i Panems olika distrikt och själv fått se den pyrande revolutionsstämningen slits Katniss mellan rollen som upprorsmakerska och att försöka lugna folket och därmed skydda dem hon älskar. Missnöjet i distrikten ökar än mer när det kungörs att deltagarna i årets Hungerspel endast ska bestå av tidigare vinnare, något som medför att Katniss återigen tvingas delta.

I *Catching Fire* skildras såväl hanteringen av traumat som händelserna i *The Hunger Games* har gett upphov till, som de nya Hungerspelen, men också motståndsrörelsens födelse. Väl inne i arenan allierar sig Katniss med ett antal andra tävlande som alla, vilket Katniss själv är omedveten om, mer eller mindre strävar mot ett och samma mål: att hålla Katniss vid liv eftersom hon har blivit symbolen för hela upproret.

Catching Fire övergår i *Mockingjay* i och med att Katniss och ett antal av de andra tävlandena lyckas fly från arenan och Huvudstadens övervakning. I *Mockingjay* uppdragas också den underjordiska motståndsrörelse som har sitt centrum i Distrikt Tretton – det distrikt som efter det första upproret jämnades med marken. Detta har dock bara varit falsk information, för under marken har Distrikt Tretton fortsatt existera.

Livet i Distrikt Tretton präglas av hård kontroll från de styrande i distriktet, och speciellt dess ledare President Coin. Allting är strukturerat, schemalagt och grått. Avhoppare från Huvudstaden, och i synnerhet Plutarch Heavensbee som i *Catching Fire* innehaft rollen som förste spelmakare för Hungerspelen (något som visat sig vara ett dubbelspel från hans sida), börjar arbeta med att göra Katniss till revolutionens symboliska ledare. De ger henne epitetet Mockingjay och lanserar en propagandakampanj som är minst lika medialiserad som Hungerspelen. Jämte detta blossar ett regelrätt inbördeskrig upp, och rebellerna i Distrikt Tretton lyckas under bokens gång vända hela Panem mot Huvudstaden.

I den avslutande delen av *Mockingjay* beger sig Katniss och en grupp andra rebeller till Huvudstaden med målet att göra sig av med President Snow och kullkasta Panems styre. Hela uppdraget påminner mycket om tillvaron i Hungerspelen, vilket förstärks ytterligare av de fällor som Huvudstaden med hjälp av övervakningskameror kontrollerar. Det hela kulminerar i att rebellernas militärkupp lyckas och Panem omvandlas från totalitär stat till utopisk demokrati.

”You just remember who the enemy is”: motståndare och detronisering

I *Catching Fire* blir Katniss uppmanad av Haymitch att under spelens gång inte glömma bort vem som är fienden: ”You just remember who the enemy is”.⁴³ Katniss själv är under majoriteten av *Catching Fire* visserligen kritisk till Huvudstaden och pratar mycket om uppror och revolution, men hon känner inte till motståndsrörelsen eller att de använder sig av henne som symbol. Uppmaningen är den enda ledtråden Katniss har till vad som pågår i kulisserna. Först när Katniss tror sig vara förrådd av alla hon allierat sig med kommer hon ihåg Haymitschs uppmaning:

I have always known who the enemy is. Who starves and tortures and kills us in the arena. Who will soon kill everyone I love. [...] Yes, I know who the enemy is.⁴⁴

Fienden är inte de andra deltagarna i Hungerspelen, oberoende av om de försöker döda henne eller inte. Fienden är Huvudstaden. De tre böckerna i *The Hunger Games*-trilogin delar en strukturell likhet: de innehåller alla ett tydligt förtryckarsystem och en tydlig motståndare som representerar detta system. Visserligen är Panem och President Snow det förtryckarsystem som präglar hela trilogin, men de respektive böckerna speglar detta på ett annat plan. Således ser också upproret i de respektive böckerna olika ut. I alla de tre böckerna förekommer också en för varje bok specifik detronisering som sker när det förtryckande systemet parodieras och krossas.

I *The Hunger Games* är själva Hungerspelen det tydliga förtryckarsystemet och spelmakarna som organisatörer av detta den primära motståndaren. De andra deltagarna i Hungerspelen blir också antagonister, men deras roll förminskas då det ständigt är spelmakarna som Katniss förakt riktar sig mot. Spelmakarna är de som styr vad som händer i spelet och det är spelmakarna som Katniss och Peeta trotsar och besegrar genom att nästan ta livet av sig. Huvudstadens förtryck finns kvar, men spelmakarnas makt har förlöjligats och beseegrats, och därigenom också detroniserats.

I *Catching Fire* ligger fokus tydligt på upproret och hur Huvudstaden förtrycker de tolv distrikten. Den primära antagonisten utgörs av President Snow och det Panem som han

⁴³ Suzanne Collins, *Catching Fire*, London: Scholastic Ltd 2009, s. 314.

⁴⁴ Collins, *Catching Fire*, s. 456 f.

företräder, liksom Huvudstadens fascination för det groteska och dess behov av våldsam underhållning. Här blir också konflikten mellan folket och makten som tydligast. Genom att återigen besegra Huvudstaden i det spel som den har skapat för att förtrycka åskådliggör Katniss (och rebellerna) hur sköra strukturerna som detta förtryck är byggt på egentligen är och visar, precis som Katniss och Peeta gör i *The Hunger Games*, att det går att besegra förtrycket. Istället för att detronisera spelmakarna sker i *Catching Fire* snarare en detronisering av hela Huvudstaden, men detta återkommer i avsnittet ”*The Hunger Games*-trilogin som menippeisk satir”.

I *Mockingjay* tar Distrikt Tretton till viss del över rollen som det förtryckande systemet och President Coin blir dess personifiering. Det blir också uppenbart att Distrikt Tretton och Huvudstaden inte är så olika som det först kan verka. De använder båda likartade, propagandaliknande metoder för att nå ut med sitt budskap till Panems folk och vid flertalet tillfällen låter Katniss göra gällande att Distrikt Tretton är likt eller rentav värre än Huvudstaden i krav på kontroll.⁴⁵ Utöver att utkämpa inbördeskriget mot Huvudstaden så kämpar Katniss också mot Distrikt Trettens totalitära system som hotar att ersätta Huvudstadens. President Coin visar sig dessutom vara maktfullkomlig och hon skyr inga medel för att tillskansa sig samma makt som President Snow har.

Det råder ingen tvekan om att Distrikt Tretton och Huvudstaden är varandras raka motsatser. Båda kan visserligen sägas symbolisera totalitära regimer, men där Huvudstaden präglas av dekadens, överflöd och gränslöshet är Distrikt Tretton ett hårt kontrollerat kollektiv där måttfullhet och begränsningar är tydligare ledord. Sättet som Distrikt Tretton kontrollerar och riktar allt ifrån vad dess invånare ägnar sig åt om dagarna till vilka kläder de har eller vad de äter är inte olikt bilderna av kommunistiska stater där allting är grått och av planekonomi kontrollerat.

Skillnaderna mellan Huvudstaden och Distrikt Tretton betonas visserligen av Plutarch i *Mockingjay*. Där Distrikt Tretton har en pessimistiskt realistisk syn på hur svåra tider ska hanteras ligger Huvudstadens fokus på bröd och skådespel. Här antyder Plutarch att namnet Panem skulle vara hämtat just ifrån den latinska sentensen ”Panem et Circenses”: bröd och skådespel. Plutarch förklarar att idén bakom ”Panem et Circenses” är att ”in return for full bellies and entertainment, [the] people had given up their political power”. Katniss konstaterar då att: ”that's what the districts are for. To provide the bread and circuses.” Huvudstadens syn på folket i

⁴⁵ Suzanne Collins, *Mockingjay*, London: Scholastic Ltd 2010, s. 43, 53.

de tolv distrikten är inte att det är ett folk, utan att det endast är till för att försörja dem med bröd och skådespel.⁴⁶

Den detronisering som är aktuell i *Mockingjay* blir således den slutliga detroniseringen av all korrupt makt. Både Huvudstaden och Distrikt Tretton blir berövade sin makt till förmån för folkets utopiska frihet.

Karneval i *The Hunger Games*-trilogin

I hela *The Hunger Games*-trilogin finns en underliggande tematik av uppror som blir tydligare allt eftersom motståndsrörelsen organiserar sig. Redan i inledningen av *The Hunger Games* uttrycker sig Katniss kritiskt gentemot Huvudstaden och det totalitära förtryck denna utövar på distrikten. Efter att hon och Gale har skämtat om Hungerspelen konstaterar Katniss att ”We have to joke about it because the alternative is to be scared out of your wits.”⁴⁷ Redan här berörs alltså vikten av skrattet som verktyg för att hantera det skrämmande. Kritiken som Katniss och Gale uttrycker vågar de uttrycka eftersom de befinner sig i skogen utanför Distrikt Tolv. Här gäller andra regler och samtal och åsikter behöver inte anpassas till vem som kan höra eller vilka konsekvenser dessa kan få. Skogen blir en plats där friheten får råda och där drömmen om att fly från Distrikt Tolv tillåts finnas. Synen på skrattet som befriande och drömmen om den utopiska framtiden går hand i hand med karnevalen.

Karnevalen tar inte bara plats i och med Katniss Huvudstadskritiska uttalanden, utan även själva Hungerspelen kan ses som exempel på karneval. Hungerspelen organiseras visserligen inte av folket i distrikten, utan av Huvudstaden *för* Huvudstaden. I den mån karneval kan sägas förekomma rör det sig således om en officiellt ordnad karneval. Bachtin uttrycker sig visserligen kritiskt mot en från officiellt håll sanktionerad karneval, men argumenterar samtidigt för att det i det officiella alltid finns folkliga aspekter bevarade. Om synen på karnevalen som ett verktyg för makten att ventilera missnöje dessutom tas i beaktande kan även officiellt anordnade festligheter verka karnevalska.⁴⁸

Så är fallet även i Panem. Katniss beskriver hur Huvudstaden tvingar befolkningen att se Hungerspelen som en festlighet, och hur Hungerspelen faktiskt firas av folket, om än bara som en

⁴⁶ Collins, *Mockingjay*, s 260 f.

⁴⁷ Collins, *The Hunger Games*, s. 9, 22.

⁴⁸ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 273.

lättnad för att ingen i ens egen familj lottats fram som deltagare. Spelen blir i sin mest vida omfattning ett spektakel som hela folket faktiskt deltar i (vare sig vill det eller inte).⁴⁹

Att däremot se själva Hungerspelen, det som pågår inuti arenan när ungdomarna från de olika distrikten dödar varandra, som karneval låter sig inte göras lika enkelt. Arenan är tydligt avskild från resten av Panem, och även om hierarkier baserade på ekonomiska resurser eller hierarkisk makt till viss del upphör inuti arenan så är folket inte närvarande och deltagande. Det blir till åskådare.

I ”Loss of Illusion; Seed of Insurgency” diskuterar Carol Anne Fry förekomsten av karneval i *The Hunger Games*. Hon argumenterar för att Hungerspelen inte utgör en tydlig karneval, dels för att verkligheten aldrig upphävs tillräckligt i och med att de tävlande faktiskt dödar varandra *på riktigt*, och dels för att karnevalen måste omsluta *alla*, vilket Hungerspelen med sitt begränsade deltagarantal inte gör. Fry påpekar att Panems övriga invånare inte är deltagare utan åskådare, och hon delar dessutom in åskådarna i två skilda grupper. Skillnaden i åskådande mellan Huvudstadens invånare och övriga invånare i Panem innebär en ökad segregering, snarare än en allomfattande karnevalsk inkludering.⁵⁰

Fry påvisar dock hur de olika interaktionerna mellan de tävlande som befinner sig i arenan också får konsekvenser för relationerna de faktiska distrikten emellan. Hon påpekar dessutom hur Katniss och Peetas handlande leder till en ökad känsla av enhet, men menar att denna inte är helt och hållet karnevalsk till sin natur, även om den i slutändan leder till hopp, förvandling och en antändning av upprorsgnistan.⁵¹

I sin analys bortser Fry däremot från allt som händer runtomkring det som händer på arenan. I sin medialiserade version, tevesänd över hela Panem och föremål för flera olika typer av festligt firande, går det inte att helt avfärda Hungerspelens karnevalska betydelse. Det är sant att folket inte deltar i arenan, men denna omfattar inte hela Hungerspelens vidd. Till Hungerspelen måste även lottningen av deltagare, de obligatoriska tevesändningarna och vinnarturnén som Katniss och Peeta genomför i *Catching Fire* räknas. I detta är folket på ett helt annat sätt deltagare fastän de bara åskådar det som sker i arenan och är tvingade till att delta. I sin vida bemärkelse omfattar Hungerspelen *hela* folket.

⁴⁹ Collins, *The Hunger Games*, s. 12.

⁵⁰ Carol Anne Fry, ”Loss of Illusion; Seed of Insurgency: Dissecting the Birth of Rebellion within *The Hunger Games*”, *ReVisions: Best Student Essays of The University of North Carolina at Pembroke*, vol. 13, 2013, s. 18.

⁵¹ Fry, ”Loss of Illusion; Seed of Insurgency”, s. 18 f.

Just slutet på *The Hunger Games* när Katniss och Peeta trotsar systemet genom bären är en central händelse i trilogin. Just denna handfull av bär visar att den karnivaliserade arenan har faktisk betydelse och att det som händer där stäcker sig längre än själva Hungerspelens. Tekniskt sett bryter de inte mot Hungerspelens regler samtidigt som de utmanar, ifrågasätter och överlistar hela systemet, inom systemets ramar. Detta visar i sin tur att det är möjligt att krossa systemet.

I inledningen till *Catching Fire*, när President Snow besöker Katniss, är bären en viktig del av deras konversation. President Snow påpekar hur Katniss användande av bären säkert uppfattades som en kärlekshandling av många, men hur det samtidigt har fått oanade konsekvenser. Han säger: "And if a girl from District Twelve of all places can defy the Capitol and walk away unharmed, what is to stop them from doing the same?" och betonar hur detta kan få hela systemet att falla sönder vilket han påpekar skulle leda till svåra tider och många människors död.⁵² President Snow ömsom vädjar, ömsom hotar Katniss att kväva den upprorsgnista som hennes handlande har förorsakat. Katniss svar är provokativt och karnevalskt i sitt sätt att ifrågasätta makten:

It must be very fragile, if a handful of berries can bring it down.⁵³

Sättet som Katniss poängterar bären på går att tala om i den karnevalska bilden av kröning och detronisering. Genom att hon ger något så pass trivialt som en handfull bär makt att krossa ett helt system bryter hon mot etablerade maktförhållanden. Folkets uppror symboliseras av bären, som ges mer makt och i sig kan detronisera den sittande makten.

Ännu en karnevalskt laddad symbol är Katniss Mockingjay-brosch som föreställer en mockingjayfågel. Katniss redogör för hur Huvudstaden under det första upproret muterade fram fåglar, jabberjays, som kunde härma mänskligt tal och skickade dessa till rebellerna för att kunna samla in eventuella hemligheter. Detta upptäcktes dock av rebellerna som under en tid matade jabberjayfågeln med lögnar, vilket ledde till att Huvudstaden blev försedda med missinformation. När jabberjayfågeln övergavs parade de sig med vanliga härmtrastar vilket resulterade i den nya rasen mockingjayfåglar som inte kunde härma mänskligt tal, men väl mänsklig sång. Att Katniss i *The Hunger Games* och *Catching Fire* har en mockingjay som symbol speglar sättet som folket använde Huvudstadens verktyg emot den.⁵⁴

När Katniss sedan i *Mockingjay* blir rebellernas symboliska ledare kallas hon för Mockingjay, vilket ytterligare förstärker det faktum att upproret sker inom ramen för Huvudstadens förtryck.

⁵² Collins, *Catching Fire*, s. 25.

⁵³ Collins, *Catching Fire*, s. 26.

⁵⁴ Collins, *The Hunger Games*, s. 52 f.

Genom att själva använda Huvudstadens verktyg, i mediekanaler och en mockingjay som den frigjorda symbolen för övervakning, vänds maktförhållandet mellan folket och makten uppochned, helt enligt karnevalens uppochnedvändning av rådande makthierarkier.

I *Mockingjay* hålls bröllop mellan Finnick och Annie, båda två tidigare tävlanden i Hungerspelen, men med härkomst i Distrikt Fyra. Detta bröllop innehåller många karnevalska element, och inte minst det faktum att det filmas och sedan sänds ut över Panem visar på hur rebellerna betraktar det festliga som ett sätt att kunna kritisera makten. Bröllopet mellan Finnick och Annie karaktäriseras av samma spontana glädje som Bachtin betonar som viktig i skildringar av gästabud. När Bachtin beskriver gästabudet i *Rabelais och skrattets historia* skriver han att

Festen var så att säga ett tillfälligt avbrott i hela det officiella systemet med alla dess förbud och hierarkiska skrankor. För en kort tid lämnade livet sin vanliga, legaliserade och helgade bana och trädde in i den utopiska frihetens sfär.⁵⁵

Detta stämmer väl överens med hur bröllopet i *Mockingjay* bildar ett avbrott från Distrikt Trettons gråa rutiner och Huvudstadens förtryck. Katniss beskriver hur festen, och dansen, fyller henne med glädje och förvandlar alla närvarande och utplånar all oro och rädsla. Bröllopfesten fylls av spontan glädje och frihet, precis som det karnevalska gästabudet beskrivs hos Bachtin.⁵⁶

Plutarch tillägger, visserligen något cyniskt, att eftersom Distrikt Tolv i mångt om mycket har ignorerats av Huvudstaden så har den folkliga spontaniteten inte hämmats, utan finns kvar, något som han ser som ett användbart verktyg för att kunna vinna sympati för rebellerna från Panems folk.⁵⁷

The Hunger Games-trilogin som menippeisk satir

Som tidigare nämnts menar Bachtin att den menippeiska satiren är en av de viktigaste karnevalska litterära formerna. Utmärkande för den menippeiska satiren är dess indelning av handling och existens i tre olika plan; Olympen, underjorden och jorden, samt hur extremiteter och skandaler förekommer i de olika planen för att tvinga fram en filosofisk tanke. *The Hunger Games*-trilogin passar väl in i den menippeiska tredelade strukturen. Överfört till denna kan Olympen jämföras med Huvudstaden, underjorden med arenan där Hungerspelen utspelar sig och jorden med Distrikt tolv i synnerhet och Panem i stort i allmänhet.

Bachtin beskriver skildringen av Olympen inom den menippeiska satiren som tydligt karnevalsk med "[...]fri familjarisering, skandaler och excentriciteter [och]

⁵⁵ Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 93.

⁵⁶ Collins, *Mockingjay*, s. 264 f.

⁵⁷ Collins, *Mockingjay*, s. 267.

kröningar/detroniseringar”⁵⁸, något som väl stämmer in på hur Huvudstaden beskrivs och kommenteras av Katniss. När hon och Peeta kommer till Huvudstaden för första gången hänförs hon visserligen av dess storslagenhet, men kommenterar också invånarnas märkliga klädsel och underliga hår, deras målade ansikten ”[...]who have never missed a meal”, samt hur färgerna i huvudstaden är för intensiva, så att de känns konstgjorda.⁵⁹

Storslagenheten och extravaganserna är också någonting som framkommer tydligt på den fest i Huvudstaden som skildras i *Catching Fire*. Överflödet av mat är stort och när Katniss inte äter mer får hon reda på att det finns en dryck så får henne att kräkas så att hon kan fortsätta äta. I bjärt kontrast till den svält som både hon och Peeta har upplevt i Distrikt Tolv äcklas de båda av detta och särskilt Peeta som säger ”You go along, thinking you can deal with it, thinking maybe they’re not so bad and then you–” på vilket Katniss svarar ”Peeta, they bring us here to fight to the death for their entertainment.”⁶⁰

Intresset för skandaler är också något som präglar Huvudstaden, liksom en fokusering vid det kroppsliga. Detta yttrar sig dels i de kosmetiska plastikoperationer som invånarna i Huvudstaden genomgår, men också i det fysiska straff som förrädare utsätts för där deras tungor tas bort så att de inte kan prata. Den som fått sin tunga borttagen blir en ”Avox”, personens utseende förändras och blir i regel en stum passopp åt rika huvudstadsbor. De detroniseras alltså, görs till stumma och medgörliga som bestraffning för ett brott som innebar att de talade om sådant de inte skulle och den fysiska bestraffningen motsvarar brottets natur. Det råder ingen tvekan om att Huvudstadens tillvaro är lika skild från tillvaron i Distrikt Tolv som Olympens är skild från den jordiska.⁶¹

Det jordiska planet i *The Hunger Games*-trilogin motsvaras av tillvaron i Panems tolv distrikt i vilket folkets vardagliga liv skildras. Speciellt skildringen av The Hob, den svarta marknaden i Distrikt Tolv, är av karnevalsk natur. Den försäljning av kontraband och tjuvjagat som föregår i The Hob möjliggör också ett friare språk, om än inte ett lika fritt språk som det Katniss och Gale kan tillåta sig i skogen där det är ännu mindre troligt att någon lyssnar. The Hob motsvarar marknadstorget och bara dess existens i den officiella kontrollens domän visar på ett karnevalskt inslag i vardagen.

Precis som att Huvudstaden motsvarar Olympen så motsvarar arenan där Hungerspelen utspelar sig dödsriket, både symboliskt, men också rent *faktiskt* eftersom alla som kommer dit dör

⁵⁸ Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 160.

⁵⁹ Collins, *The Hunger Games*, s. 72.

⁶⁰ Collins, *Catching Fire*, s. 94-98.

⁶¹ Collins, *The Hunger Games*, s. 94 f.

utom vinnaren. Eftersom det mest sannolika är att respektive deltagare inte kommer komma tillbaka hem sörjs de som döda av nära och kära redan när de skickas till spelen. Döden är en av de största komponenterna i Hungerspelen. Vidare är arenan, liksom underjorden, en avskild tillvaro dit ingen levande människa äger tillträde. Bara deltagarna, de som "har dött" får beträda underjorden.

Bachtin beskriver hur karnevaliseringen av underjorden innebär likställning av hierarkiska relationer på jorden. Även detta stämmer överrens med villkoren för Hungerspelen i *The Hunger Games*-trilogin där deltagare från de rikare distrikten möter deltagare från de fattigare på samma villkor. Visserligen finns det skillnader i hur de olika deltagarna har kunnat träna inför spelen beroende på vilket distrikt de kommer ifrån och då deltagarna från de rikare distrikten överlag är bättre förberedda utplånas inte helt och hållet de hierarkiska skillnader som kommer därav. Sponsorsystemet som förekommer innebär också ännu en inskränkning i de utplånade makthierarkierna. Detta gynnar dock snarare en för spelen intern popularitet än den klassindelning som kan skönjas mellan de olika distrikten.

I anknytning till den menippeiska satiren blir också slutet av *Catching Fire* extra intressant. Efter att ha tillbringat stora delar av tiden i arenan i grupp är Katniss plötsligt ensam. Allting pekar på att de hon varit allierad med har förrått henne och planen att göra vatten elektriskt och döda alla som befinner sig i det genom att dra en strömförande tråd från det träd där blixten slår ner en gång om dagen, har gått om intet. Hon är anfallen från alla håll, ensam och förvirrad. I detta tumult upptäcker hon dock den svaga punkten i kraftfältet och inser att planen hela tiden har varit att använda den strömförande tråden för att störa ut kraftfältet. Katniss ser den svaga punkten, avlossar en pil inlindad i tråden samtidigt som blixten slår ner i trädet och kupolen exploderar i blått ljus och kort därefter bryter rebellernas svävare igenom den.⁶²

När Katniss avlossar sin pil som avaktiverar kraftfältet och möjliggör förstörelsen av den kupol som omger arenan innebär detta dock inte bara hennes egen frihet från spelen. Det innebär samtidigt att gränsen mellan arenan och Huvudstaden, mellan dödsriket och Olympen, suddas ut, och de båda nivåerna sammanförs. Katniss bryter dödsrikets avskildhet och drar ner Olympen så att det blir ett och samma plan: hon detroniserar hela Olympen. Huvudstaden blir i samma stund som kupolen rämnar oskiljaktig från arenan.

Inbördeskriget i *Mockingjay* gör detta ännu tydligare. Dödandet och kampen förflyttas från arenans symboliska plan till Olympens. Katniss kommenterar vid upprepade tillfällen i

⁶² Collins, *Catching Fire*, s. 457 f.

Mockingjay att ”The Games are still on” och ”We’re still in the game”. Eftersom ingen vinnare utsågs i *Catching Fire* pågår fortfarande spelen, fast nu förflyttade till att omfatta hela Panem.⁶³

Inför anfallet av Huvudstaden ser Katniss och en av de andra tidigare vinnarna av Hungerspelen, Finnick, likheterna mellan Huvudstadens försvar och spelmakarnas fallor i spelen:

Because only a victor would see what I see so immediately. The arena. Laced with pods controlled by Gamemakers. Finnick’s fingers caress a steady red glow over a doorway. ”Ladies and gentlemen...” His voice is quiet, but mine rings through the room. ”Let the Seventy-sixth Hunger Games begin!”⁶⁴

Katniss försöker skratta bort det, men det står bortom alla tvivel att Hungerspelens arena nu är Huvudstaden.

Denna detronisering är den största i hela trilogin och avgörande för att upproret ska lyckas. Genom att Huvudstaden förlorar sin upphöjda ställning och besegras i ett Hungerspel besegras även Huvudstaden symboliskt. När rebellerna kan möta Huvudstaden på samma nivå likställs de, så genom att Hungerspelen görs allomfattande av Katniss kan karnevalens potential till att förverkliga utopiska framtidsvisioner gå från att vara just drömda visioner använda av makten för att kväva missnöjesröster till att bli verklig förändring.

⁶³ Collins, *Mockingjay*, s. 36, 92.

⁶⁴ Collins, *Mockingjay*, s. 293.

Avslutning

I *The Hunger Games*-trilogin utmanas den officiella makten av folket genom att maktens metoder ifrågasätts, parodieras och används mot den. I en handfull bär tänds en gnista som blir en stor eld som störtar den totalitära makten. Det folkliga upproret stämmer väl in på hur Michail Bachtin beskriver hur karnevalen kan verka för en utopisk framtid och faktiskt syfta till reell förändring och revolution genom skratt och folkligt-festliga bilder. Även om upproret som äger rum i *The Hunger Games*-trilogin inte är helt och hållet karnevalskt är dess karnevalska innehåll viktigt och bärande för att det ska lyckas.

Inledningsvis ställdes även frågan huruvida förståelsen av *The Hunger Games*-trilogin som ungdomslitterärt fenomen kan förändras av en karnevalsk analys. Genom att med karnevalsteori åskådliggöra upprorets mekanismer blir det samtidigt uppenbart på vilka förhållandevis enkla grunder som makt kan bygga på. När den menippiska satirens struktur appliceras på trilogin är det också möjligt att se det lyckade upproret som en möjlig framprovocerad filosofisk idé – att den underliggande strukturen syftar till att visa just detta: den utopiska framtiden verkställd genom uppror.

Att en handfull bär kan utmana och rasera ett helt system, något som har betonats i denna uppsats, kan läsningen av *The Hunger Games*-trilogin verka subversivt för en ung läsare. Läsaren kan bli varse att även de minsta av handlingar kan få stora konsekvenser och att alla individer faktiskt kan påverka. I denna mån blir hela trilogin till ett förstärkande och bekräftande av den unga läsarens plats i världen som en individ som kan förändra och göra uppror.

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

Collins, Suzanne, *The Hunger Games*, London: Scholastic Ltd 2009 (2008).

Collins, Suzanne. *Catching Fire*. London: Scholastic Ltd 2009.

Collins, Suzanne. *Mockingjay*. London: Scholastic Ltd 2010.

Sekundärlitteratur

Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, tredje upplagan, reviderad översättning: Fyhr, Lars, Gråbo: Anthropos 2007.

---, *Dostojevskijs poetik*, andra reviderade upplagan, översättning: Fyhr, Lars och Östberg, Johan, Gråbo: Anthropos 2010.

Campbell, Charlie, "Hunger Games Salute Becomes a Real Sign of Dissent in 'Tyrannical' Thailand", *Time*, publiceringsdatum: 2014-06-03, hämtat från <http://time.com/2816496/hunger-games-salute-becomes-a-real-sign-of-dissent-in-tyrannical-thailand/> 2014-06-10.

Eco, Umberto, "Frames of comic freedom" i *Carnival!*, red. Sebeok, Thomas A. och Erickson, Marcia E., Berlin: Mouton 1984, s. 1-11.

Fry, Carol Anne, "Loss of Illusion; Seed of Insurgency: Dissecting the Birth of Rebellion within *The Hunger Games*", *ReVisions: Best Student Essays of The University of North Carolina at Pembroke*, vol. 13, 2013, s. 16-20.

Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press 1990.

Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, andra upplagan, Lund: Studentlitteratur 2004 (1998).

Johan Kullenbok
Lunds universitet, Humaniora och teologi
LIVK01 VT-14

---, *From Mythic to Linear: Time in Children's Fiction*, Lanham: Scarecrow Press, Inc. 2000.

Nodelman, Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2008.

Stephens, John, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Harlow: Longman 1992.

Trites, Roberta Seelinger, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City: University of Iowa Press 2000.

---, "The Harry Potter Novels as a Test Case for Adolescent Literature", *Style* vol. 35, 2001:3, s. 472-485, via EBSCOhost (2014-02-20).

"karneval", *Nationalencyklopedin*, hämtat från <http://www.ne.se/lang/karneval> 2014-04-16.