

Lunds universitet

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

Handledare: Erik Zillén

2019-08-29

Daria Buson

LIVR07

# Skräckens arkitektur

En analys av det hemsökta huset i *Hin Ondes hus* (1853) och

*Hemmet* (2017)

# Innehållsförteckning

1. Inledning	4
1.1. Syfte, metod och frågeställning	6
2. Tidigare forskning	8
2.1. <i>Hin Ondes hus</i> och <i>Hemmet</i>	8
2.2. Det hemsökta huset i skräckfiktion	10
3. Teoretiska ramverk	14
3.1. <i>The haunted house formula</i> : det hemsökta huset i skräcklitteraturen	14
3.2. <i>Das Unheimliche</i> : det kusliga huset i arkitekturen	17
3.3. <i>House-as-Self</i> : det omedvetnas hus i psykoanalysen	19
3.4. Skuggan: skräckens arketyper	22
4. Mönsterberättelsen och primärlitteraturen: en presentation	24
4.1. Verkens arkitektur: en tredelad struktur	25
4.2. Titeln och husnamnet: skräckkänslans förberedelse	30
4.2.1. <i>Hin Ondes hus</i> – <i>Hin Ondes hus</i>	30
4.2.2. <i>Hemmet</i> – Tallskuggan	32
5. Det hemsökta huset: analys	35
5.1. Mötet med huset: fasaden	35
5.1.1. <i>Hin Ondes hus</i>	37
5.1.2. Tallskuggan	42
5.2. Inträdet i huset: insidan	47
5.2.1. <i>Hin Ondes hus</i> och den nygotiska inredningen	49
5.2.2. Tallskuggan och den moderna inredningen	52
5.3. Huset och psyket	55
5.3.1. Nedstigningen i det omedvetna: Edvard	57
5.3.2. Skuggans skugga: Monika	61
6. Sammanfattande diskussion	65
Käll- och litteraturförteckning	68

But evil things, in robes of sorrow,  
Assailed the monarch's high estate;  
(Ah, let us mourn!—for never morrow  
Shall dawn upon him, desolate!)  
And round about his home the glory  
That blushed and bloomed  
Is but a dim-remembered story  
Of the old time entombed.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, "The Haunted Palace" i *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, red. David D. Galloway, London 2003, s. 99.

# 1. Inledning

Ett uråldrigt hus med murkna tegelstenar som är täckta med mossa träder fram ur mörkret. Murgrönan sträcker sig över fasaden och döljer de tomma fönstren. Ett litet torn med spetsiga spiror höjer sig över taket och bryter byggnadens redan bristande proportioner. Ett stenvälv inramar en massiv träport med excentriska inristningar och förskräckliga maskaroner. Dörrens groteska portklappar är orörda. Inuti knarrar de gamla trapporna, bisarra tavlor hänger på väggarna och dammiga möbler fyller de länge obebodda rummen. En blandning av dysterhet, fasa och mysterium kännetecknar miljön, medan månen kastar ett svagt ljus över huset och framhäver dess ståtliga skuggbild i den mulna nattliga himmeln. Tystnaden som hittills omgett huset bryts av ett förfärligt skrik som kommer inifrån själva byggnaden. Ett blekt, blodigt ansikte uppenbarar sig bakom ett fönster på andra våningen, men försvinner omedelbart.

Den ovanstående beskrivningen är varken ett citat från en skräckroman eller ett anslag i en skräckfilm, utan enbart mitt försök att sammanställa de element som kännetecknar ett hemsökt hus: utmärkande arkitektoniska drag, en hemlighetsfull stämning och skrämmande företeelser som inträffar i den mörka natten. Tack vare en mängd exempel inom litteratur, film och andra medier är vi vana vid tanken att en byggnad kan vara hemsökt. Det spökar i skräckromantikens gotiska slott och kloster; i 1800- och 1900-talets skräckfiktion myllrar det av hämndlystna andar från det förflutna som hemsöker förfallna herrgårdar och villor där grymma brott inträffar. I modernare skräckromaner och filmer är det oftast gäster i ett övergivet hus eller ett hotell samt patienter på psykiatriska sjukhus som faller offer för byggnadens oförklarliga krafter, vilka tvingar dem att föröva blodiga mord eller att begå självmord.

I *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction* (1999) menar Dave Bailey att berättelser och romaner som handlar om hemsökelse eller utspelar sig i en hemsökt miljö verkar utgöra en särskild skräckundergenre, ”the narrow subgenre of the haunted house tale”.<sup>2</sup> Trots att denna beteckning antyder att handlingen utspelar sig i ett hus, är spelplatsen i sådana verk inte nödvändigtvis ett bostadshus. I själva verket är definitionen av vad som kan betraktas som ett hemsökt hus i skräckfiktion tämligen generell, såsom Stephen J. Mariconda skriver i *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopaedia of Our Worst Nightmares* (2006): ”at its simplest, a haunted house may be defined as a dwelling

---

<sup>2</sup> Dave Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison 1999, s. 5.

that is inhabited by or visited regularly by a ghost or other supposedly supernatural being.”<sup>3</sup> Ordet *dwelling*, ’bostad’, som används i definitionen är ganska vag och innebär att olika slags byggnader kan fungera som spelplats på villkor att de bebos, eller snarare hemsöks, av övernaturliga väsen och krafter.<sup>4</sup> Men oavsett var handlingen äger rum, hur skapar man en känsla av att huset är hemsökt i denna skräckundergenre? Och varför utövar huset en sådan stark dragningskraft på karaktärerna?

I denna uppsats kommer jag att diskutera hur det är möjligt att injaga skräck i dessa berättelser genom arkitekturen. Beskrivningen av slottets labyrintiska korridorer, husets förskräckliga fasad eller hotellets trånga rum som fungerar som spelplats i sådana skräckverk tycks förebåda den hemsökelse som kommer att äga rum på dessa ställen senare i handlingen. Det är i synnerhet ett specifikt hus, nämligen familj Ushers kusliga hus i Edgar Allan Poes ”The Fall of the House of Usher” (1839), som inspirerat mig att utforska arkitekturens skräckinjagande funktion i två svenska skräckromaner som kan hävdas tillhör skräckundergenren om det hemsökta huset, nämligen Aurora Ljungstedts *Hin Ondes hus* (1853) och Mats Strandbergs *Hemmet* (2017). Med hänsyn till huset i Poes novell menar Bailey att ”an obscure conjunction of architecture and geometry has endowed the house with a malign will”:<sup>5</sup> det är husets mörka arkitektur, dess antropomorfiska drag och förskräckliga fasad, samt dess trånga rum och hemliga valv som upprör berättarjaget och påverkar invånarna genom att skapa en känsla av fasa som gradvis stegras och övergår till renodlad skräck under berättelsens gång.

I *Poe, ”The House of Usher” and the American Gothic* (2009) framhåller Dennis Perry och Carl Sederholm att Poe ”establishes the psychological relationship between character and place in a dreamlike atmosphere that builds, both in terms of the diagnosis [*sic*] and the narrative structure, toward an explosive climax of collapse and destruction”.<sup>6</sup> Det är inte bara husets fysiska struktur som framkallar skräck i Poes berättelse. Det hemsökta huset fungerar också på ett psykologiskt plan, då arkitekturen verkar förkroppsliga karaktärernas psyke. Ett starkt förhållande uppstår mellan huset och karaktärerna i berättelsen, där huset fungerar inte bara som den fysiska spelplatsen där hemsökelsen äger rum utan också gestaltar invånarnas instabila psykiska tillstånd.<sup>7</sup> Jag kunde inte låta bli att märka flera påfallande likheter som Ljungstedts

---

<sup>3</sup> Stephen J. Mariconda, ”The Haunted House” i *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, red. Sunand T. Joshi, Connecticut 2007, s. 268.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Bailey, s. 22.

<sup>6</sup> Dennis Perry, Carl Sederholm, *Poe, ”The House of Usher” and the American Gothic*, New York 2009, s. 5.

<sup>7</sup> Ibid., s. 13 ff.

*Hin Ondes hus* och Strandbergs *Hemmet* har med Poes ”The Fall of the House of Usher”, framför allt med hänsyn till husets funktion som arkitektoniskt skräckelement och bidragande orsak till karaktärernas psykiska reaktioner inför hemsökelsen. De båda svenska skräckromanerna exemplifierar arkitekturens roll i att skapa och behålla skräckstämningen och husets psykologiska verkan på karaktärerna på ett sätt som tydligt leder tanken till Poes emblematiske hus.

## 1.1. Syfte, metod och frågeställning

Syftet med min uppsats är att undersöka det hemsökta huset som motiv i Aurora Ljungstedts *Hin Ondes hus* (1853) och Mats Strandbergs *Hemmet* (2017). Detta genomförs med Edgar Allan Poes ”The Fall of the House of Usher” (1839) som mönsterberättelse för jämförelsen av motivet i de två svenska skräckromanerna.<sup>8</sup> Jag använder begreppet motiv i uppsatsen eftersom det hemsökta huset i alla tre verk har en liknande funktion som ett verktyg för att skapa skräckkänsla och en visuell föreställning om karaktärernas psyke. I *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) definierar Natascha Würzbach motivet som ”the concrete realisation of a fixed abstract idea, often spanning a complete narrative unit. Motifs [...] retain their paradigmatic identity across a wide variety of participants, actions, and settings. At the same time the motif is a ’moveable stock device’ that appears in many periods and genres.”<sup>9</sup>

Som tidigare nämnts kan det hemsökta huset variera i form, men dess kärna förändras inte. Det hemsökta huset tycks falla under den motiviska innehållskategorin *locality*, ’plats’, men det är nödvändigt att observera att det hemsökta huset i skräckfiktion är mer än bara en spelplats. Würzbach skriver: ”A motif usually builds around a nuclear action sequence which can take different forms and cover more than a single event. Plot-intensive motifs stand at the centre of the logic of action.”<sup>10</sup> Det hemsökta huset är ett intensivt motiv i mitt primärmaterial, i det att huset – förutom att vara handlingens spelplats – kombinerar det konkreta, dvs. arkitekturen, och det abstrakta, dvs. psyket, i ett produktivt begrepp för analysen av uppsatsens primärmaterial, som också lämpar sig för analysen av det hemsökta huset i andra verk som tillhör denna skräckundergenre.

---

<sup>8</sup> Ur ett genetiskt-litteraturhistoriskt perspektiv utgår Ljungstedts *Hin Ondes hus* inte från Poes ”The Fall of the House of Usher”. Artikeln ”Poe in Scandinavia”, som befins i *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, red. Lois Davis Vines, Iowa City 1999, s. 31–37, visar tydligt att Poe var okänd och oläst i Sverige 1853, när Ljungstedts debutroman publicerades.

<sup>9</sup> Natascha Würzbach, ”Motif” i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn, och Marie-Laure Ryan, London 2005, s. 322.

<sup>10</sup> Ibid.

Uppsatsen sätter *Hin Ondes hus* och *Hemmet* i dialog med varandra med fokus på representationen av det hemsökta huset. Jag analyserar specifika element och passager som är relevanta för att jämföra den funktion som arkitekturen har för att väcka skräck, samtidigt som jag utforskar den relation som uppstår mellan det hemsökta huset och karaktärerna i båda romanerna. Mönsterberättelsen analyseras inte lika utförligt som primärmaterialet. En förklaring till detta är de talrika studier kring Poes skräckberättelse som genomförts av tidigare forskning. Det är inte mitt syfte att vidare utforska "The Fall of the House of Usher": det jag föresätter mig att göra i denna uppsats är i stället att visa att *Hin Ondes hus* och *Hemmet* har flera egenskaper gemensamma med Poes berättelse, särskilt när det gäller det hemsökta huset som motiv. Av den anledningen ägnar jag ett kapitel i uppsatsen till att kartlägga likheter och skillnader mellan mitt primärmaterial och mönsterberättelsen. Vidare inleder jag varje avsnitt i analysdelen genom att hänvisa till Poes sätt att skildra vissa aspekter av det hemsökta huset som därefter utforskas i detalj i primärmaterialet.

Ljungstedts *Hin Ondes hus* och Strandbergs *Hemmet* har aldrig jämförts tidigare. Tilläggas kan att Strandbergs skräckroman inte heller utforskats tidigare, som diskuteras i forskningsavsnittet. Emellertid kan man hävda att båda skräckromanerna passar väl för en komparativ analys utifrån olika teoretiska perspektiv. Det faktum att romanerna skrivits av en kvinnlig och en manlig författare möjliggör en genusanalys. Man skulle exempelvis kunna utforska vilka skillnader som förekommer i representationen av det hemsökta huset utifrån ett kvinnligt eller ett manligt perspektiv, men också undersöka husets betydelse för karaktärerna beroende på könsidentitet. Vidare lämpar sig romanernas komplexa struktur för en narratologisk analys, som jag i denna uppsats endast ytligt redogör för i presentationen av romanerna. Ett ytterligare sätt att jämföra Ljungstedt och Strandberg är att sammanställa båda skräckromanerna med ytterligare exempel på svenska skräckberättelser som utspelar sig i ett hemsökt hus i syfte att följa en motivisk utvecklingslinje och på så sätt genomföra en genrehistorisk analys av det hemsökta huset i svensk skräcklitteratur.

Med fokus på det hemsökta huset som motiv i *Hin Ondes hus* och *Hemmet* kommer jag i denna uppsats att utforska följande frågor: Hur skapas skräckkänsla i *Hin Ondes hus* och *Hemmet* med hjälp av arkitektur? På vilka sätt avspeglar det hemsökta huset i primärmaterialet karaktärernas psyke? I vilken mån liknar Ljungstedts och Strandbergs skräckromaner Poes mönsterberättelse?

## 2. Tidigare forskning

### 2.1. *Hin Ondes hus* och *Hemmet*

*Hin Ondes hus: en berättelse af Richard* är Aurora Ljungstedts debutroman och publicerades i bokform 1853 i Bonniers bokserie *Europeiska följetongen*. Trots att romanen publicerades på 1800-talet har Ljungstedt och *Hin Ondes hus* uppmärksammats i ett tämligen begränsat antal studier under 1900-talet. Hjalmar Lundgren behandlar Ljungstedts författarproduktion under pseudonym i kapitlet ”Claude Gerard: författarinnan på Krusenhof” i *Minnets land: Eskapader från bokkammaren* (1943), men Ljungstedts debutroman utelämnas eftersom den publicerades under namnet Richard.<sup>11</sup> I *Svenskt biografiskt lexikon* (1982) presenterar Sven Erik Täckmark en detaljerad översikt över Ljungstedts biografi och nämner debutromanen enbart av bibliografiska skäl.<sup>12</sup> I *Pengar, brott och andeväsen. En studie i Aurora Ljungstedts författarskap* (1985) jämför Lars Wendelius Ljungstedt med vissa av hennes samtida författare i syfte att undersöka gemensamma motiv inom populärfiktion. *Hin Ondes hus* omnämns enbart i introduktionen och ingår inte i materialet för analysen.<sup>13</sup>

Den mest omfattande studien om *Hin Ondes hus* är det sjätte kapitlet ”’Hin Ondes hus’ av Aurora Ljungstedt: en svensk skräckroman” i Yvonne Lefflers doktorsavhandling *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* som publicerades 1991, mer än ett sekel efter romanens utgivningsår. Leffler påpekar att Ljungstedt var en av de mest produktiva och lästa författarna under sin tid, men eftersom hon endast var verksam inom underhållningslitteratur har hennes verk inte längre uppskattats efter sensationsromanens guldålder och hennes författarskap föll i glömskan efter sekelskiftet.<sup>14</sup> Samtidigt framhäver Leffler att Ljungstedt kan betraktas som en banbrytare för svensk populärlitteratur, särskilt i form av skräck- och detektivberättelser, och liknar henne vid vissa av tidens välkända sensationsförfattare, bland andra Edgar Allan Poe.<sup>15</sup> I analysens olika avsnitt redogör Leffler för debutromanens struktur, handling, karaktärsskildring och teman med syftet att visa i vilken mån *Hin Ondes hus* kan anses vara en skräckroman och ingå i den skräckromantiska tradition

---

<sup>11</sup> Hjalmar Lundgren, *Minnets land: Eskapader från bokkammaren*, Stockholm 1943, s. 71–77.

<sup>12</sup> Sven Erik Täckmark, ”Ljungstedt Aurora L.” i *Svenskt biografiskt lexikon: Band 24*, Stockholm 1982, s. 65–66.

<sup>13</sup> Lars Wendelius, *Pengar, brott och andeväsen: en studie i Aurora Ljungstedts författarskap*, Uppsala 1985, s. 7.

<sup>14</sup> Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg 1991, s. 105.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 106. Ljungstedt kallas för ”Sveriges svar på Edgar Allan Poe” bl.a. i Lars Ulwéncreutzs inledning till den enda inbundna utgåvan av *Hin Ondes hus* som publicerades 2015 av Ulwéncreutz Media, s. 3.



som utvecklades under 1700- och 1800-talet i Europa. Lefflers slutsats är att *Hin Ondes hus* är ett renodlat exempel på svensk skräck, som påverkats av engelsk och tysk skräckromantik.<sup>16</sup> I den här uppsatsen bygger jag vidare på Lefflers avhandling i min analys av Ljungstedts roman.

I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1993) presenterar Leffler Ljungstedts författarskap i avsnittet ”Skräckromantik och psykologiska rysningar. Om Aurora Ljungstedt”, där hon kallar *Hin Ondes hus* för ”en psykologisk rysare”.<sup>17</sup> Vidare behandlar Leffler Ljungstedt i artikeln ”Svensk skräcklitteratur” som publicerades 2008 på *Litteraturbanken*. Här sammanfattar Leffler sina tidigare studier om Ljungstedts författarskap och placerar hennes debutroman i en större översikt över Sveriges skräcktradition i litteraturen. Leffler konstaterar att Ljungstedt inte är den första författare i Sverige som använder inslag av skräck men framhäver att *Hin Ondes hus* ändå kan betraktas som ”den första genretypiska svenska skräckromanen”.<sup>18</sup>

*Hin Ondes hus* omnämns i Rickard Berghorns ”Aurora Ljungstedt: mord och gotisk skräckromantik” (2001) och ”Gotik, skräckromantik och mord: om Aurora Ljungstedt” (2013), där han redogör för Ljungstedts författarskap. Berghorn sammanfattar den intrikata handlingen i *Hin Ondes hus* och beskriver verket som ”den kanske mest renodlade gotiska skräckromanen av en svensk 1800-talsförfattare”.<sup>19</sup> Dessutom tecknar Berghorn Ljungstedts författarporträtt i *Mörkrets mästare: skräcklitteraturen genom tiderna* (2006) och sammanför henne med Ola Hansson och Selma Lagerlöf, som han kallar för Sveriges svar på engelska och tyska författare under skräckromantikens guldålder.<sup>20</sup> När det gäller *Hin Ondes hus* beskriver Berghorn här romanen som ”en välskriven och stämningsfull berättelse där en person föresätter sig att avslöja hemligheten med ett gammalt mörkt ’spökhus’ i Stockholm.”<sup>21</sup>

I *Svensk skräcklitteratur 1. Bårtäcken över jordens likrum: från medeltid till 1850-tal* (2017) intar Matthias Fyhr en kritisk hållning mot tidigare forskning om *Hin Ondes hus*.<sup>22</sup> Fyhr framhåller att Ljungstedts debutroman inte är den första svenska skräckromanen och att Ljungstedt, långt ifrån att vara Sveriges skräckpionjär på 1800-talet, enbart är ”en författare

---

<sup>16</sup> Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 118.

<sup>17</sup> Yvonne Leffler, ”Skräckromantik och psykologiska rysningar. Om Aurora Ljungstedt” i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria Band 2. Fadershuset: 1800-talet*, red. Elisabeth Møller Jensen och Inger-Lise Hjort-Vetlesen, Höganäs 1993, s. 269–271.

<sup>18</sup> Yvonne Leffler, ”Svensk skräcklitteratur” i *Litteraturbanken*, Stockholm 2008.

<sup>19</sup> Rickard Berghorn, ”Gotik, skräckromantik och mord: om Aurora Ljungstedt” i *Fantasins urskogar: skräck, fantasy och science-fiction i begynnelse*, Saltsjö-Boo 2001.

<sup>20</sup> Rickard Berghorn, Annika Johansson, *Mörkrets mästare: skräcklitteraturen genom tiderna*, Lund 2006, s. 330–335; s. 90–94.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 53.

<sup>22</sup> Matthias Fyhr, *Svensk skräcklitteratur 1. Bårtäcken över jordens likrum: från medeltid till 1850-talet. Band 1*, Lund 2017, s. 211–215.

som använder inslag av skräck”.<sup>23</sup> I sin korta analys av romanen påpekar Fyhr att *Hin Ondes hus* består av en oproportionerlig blandning av skräckromantik och humor och inte kan betraktas som en helt renodlad skräckroman.<sup>24</sup>

Jämfört med forskningen kring Ljungstedts skräckroman är tidigare studier kring Mats Strandberg skräckproduktion ännu mer begränsad. En förklaring till detta kan vara att Strandberg är mest känd som barn- och ungdomsförfattare och publicerade sin första skräckroman, *Färjan*, så sent som 2015. *Hemmet* är Strandbergs andra skräckroman och publicerades 2017. Forskning om Strandberg berör för det mesta hans barn- och ungdomsböcker. Av skräckromanerna behandlas *Färjan* i masteruppsatsen *Betydelseskäpande interpunktion: en studie av två skönlitterära verk riktade till olika åldersgrupper* (2017), där skribenten analyserar interpunktionens funktion i romanen. Jag kommer i uppsatsen att hänvisa till recensioner av romanen *Hemmet* och en intervju med Strandberg som trycktes i juni 2017 i *Skånska Dagbladet*. Hittills har Strandbergs *Hemmet* aldrig utforskats i ett litteraturvetenskapligt sammanhang. Följaktligen är den här uppsatsen den första studie som behandlar Strandbergs *Hemmet*.

## 2.2. Det hemsökta huset i skräckfiktion

Tidigare forskning kring det hemsökta huset i skräckfiktion är betydligt mer omfattande. Som motiv har det hemsökta huset utforskats grundligt i samband med skräcklitteratur, framför allt i ett engelskspråkigt sammanhang. I detta avseende är forskningen i stort sett överens om att ursprunget till denna skräckundergenre kan spåras tillbaka till Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), en brittisk roman som anses vara det första gotiska verket och som utspelar sig i ett hemsökt slott.

I *The Haunted Castle* (1927) analyserar Eino Railo grundligt skildringen av spelplatsen i romanen. Syftet med studien, som kan anses vara den första forskningsstudien om det hemsökta huset i litteraturen, är att analysera de gotiska element som förekommer hos vissa brittiska författare under senare delen på 1700-talet, som tar borgen Otrantos uråldriga valv, hemliga dörrar och labyrintiska rum som modell för skildringen av sina hemsökta byggnader.<sup>25</sup> Railo hävdar att Walpole inte är den första som använder ett hemsökt slott som spelplats, men han lyckas flytta ”the haunted castle from the background into the foreground”<sup>26</sup> och upphöja

---

<sup>23</sup> Fyhr, s. 215.

<sup>24</sup> Ibid., s. 211.

<sup>25</sup> Eino Railo, *The Haunted Castle*, London 1927, s. 7 ff.

<sup>26</sup> Ibid., s. 19.

slottet från en marginell detalj till ett väsentligt element, som imiteras troget i senare gotiska miljöskildringar.

I *American Nightmares: the Haunted House Formula in American Popular Fiction* (1999) som jag redan nämnt utforskar Dave Bailey utvecklingen av det hemsökta huset i skräcklitteraturen från första hälften av 1800-talet till slutet av 1900-talet genom en rad amerikanska exempel på skräckromaner om hemsökelse. I inledningen påstår Bailey att det är nödvändigt att erkänna vikten av den europeiska gotiska traditionen och menar att "in few other genres does setting play such a significant and defining role".<sup>27</sup> Emellertid hävdar Bailey att för att bli varse en övergång från det gotiska slottet till huset behöver man vända sig till den skräcktradition som utvecklades under 1800-talet, framför allt i Amerika. Ursprunget till det hemsökta huset sammanfaller enligt Bailey med skräckberättelsen "The Fall of the House of Usher" (1839), där Poe utnyttjar grundläggande gotiska element, men bearbetar dem på så sätt att han skapar ett förnyat mönster för skildringen av det hemsökta huset i skräcklitteratur, som ersätter Walpoles slott.<sup>28</sup> Syftet med Baileys studie är att skissera en allmän modell för de verk som tillhör denna skräckundergenre, nämligen *the haunted house formula*, där de element som Poe först skildrar i sin berättelse alltjämt kan urskiljas när de framträder i moderniserad form.<sup>29</sup> Baileys modell presenteras i detalj i uppsatsens teoretiska avsnitt och kommer att tillämpas på primärmaterialet i analysdelen.

2008 publicerades *Dark Places: The Haunted House in Film*, där Barry Curtis analyserar representationen av det hemsökta huset i film oavsett genre, i det han hävdar att det är möjligt att utföra en analys av den hemsökta miljön i filmer som inte nödvändigtvis klassificeras som skräck.<sup>30</sup> I sin studie fokuserar Curtis på den relation som uppstår mellan arkitekturen och psykoanalysen ur ett visuellt perspektiv, med avsikt att sammanställa de element som oftast karakteriserar det hemsökta husets arkitektur i film och visa vilken psykologisk laddning den får för karaktärerna och åskådarna. Trots att studien enbart berör filmiska exempel lyfter Curtis flera intressanta aspekter som är relevanta för jämförelsen av mitt primärmaterial.

I *Poe, "The House of Usher" and the American Gothic* (2009) undersöker Dennis Perry och Carl Sederholm det inflytande som Poes "The Fall of the House of Usher" haft på senare amerikanska verk som ingår i skräckundergenren om det hemsökta huset. I likhet med Baileys

---

<sup>27</sup> Bailey, s. 4.

<sup>28</sup> Ibid., s. 17.

<sup>29</sup> Ibid., s. 17–24.

<sup>30</sup> Barry Curtis, *Dark Places: The Haunted House in Film*, London 2008, s. 12.

tidigare studie framhäver Perry och Sederholm på ett mer omfattande vis att Poes berättelse och hemsökta hus har blivit emblematiska för senare skräckförfattare.<sup>31</sup> I studien analyserar de flera skräckberättelser utifrån olika teoretiska perspektiv men alltid med Poes berättelse som utgångspunkt. I avsikt att påvisa den bärighet som ”The Fall of the House of Usher” haft för senare författare sammanställer Perry och Sederholm de viktigaste element som förekommer i berättelsen i en modell som de kallar för *the ”Usher” formula*.<sup>32</sup> Meningen med formuleringen av denna modell, som är specifikare än Baileys, är att tydliggöra Poes ”infinitely complex matrix of horror”,<sup>33</sup> där det övernaturliga blandas med det psykologiska och skapar skräckkänslan, och att påvisa att ”Poe continues to point the way for future writers to explore the deepest and most primitive corners of the human mind and heart”.<sup>34</sup> Jag berör Perrys och Sederholms studie i uppsatsens fjärde kapitel, då Poes mönsterberättelse presenteras jämsides primärmaterialet i syfte att kartlägga likheter mellan dessa verk.

2014 disputerade Rebecca Janicker på doktorsavhandlingen *Halfway Houses: Liminality and the Haunted House Motif in Popular American Gothic Fiction*. Janicker analyserar det hemsökta huset i tre amerikanska skräckromaner genom att utgå från ett begrepp som tillhör socialantropologi, nämligen liminalitet (eng. *liminality*). Begreppet betecknar ”those spaces which exist on the margins of society [...] the temporarily ‘in between’ positioning of those undergoing changes in status within social groups”.<sup>35</sup> Syftet med studien är att visa att det hemsökta huset i det utvalda materialet fungerar som en liminal plats, det vill säga en fiktiv plats där karaktärerna och författarna kan diskutera vissa ideologier som är aktuella för den historiska kontexten som handlingen utspelar sig i, vilken i detta fall motsvarar specifika tidpunkter och samhällsfrågor i den amerikanska historien på 1900-talet, exempelvis industrialisering, etnicitet, klass, kön och politik.<sup>36</sup>

*The Palgrave Handbook of Horror Literature* (2018) innehåller två artiklar där det hemsökta huset utforskas utifrån olika perspektiv. I ”Boundary Crossing and Cultural Creation: Transgressive Horror and Politics of the 1990s” analyserar Coco d’Hont hur den blandning av metalitterära och metafysiska element som kännetecknar en amerikansk skräckroman som

---

<sup>31</sup> Perry, Sederholm, s. 4 ff.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 13.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 17.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 18.

<sup>35</sup> Rebecca Janicker, *Halfway Houses: Liminality and the Haunted House Motif in Popular American Gothic Fiction*, Nottingham 2014, s. 13.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 12 ff.

ingår i undergenren placerar den på gränsen mellan hög- och populärlitteratur.<sup>37</sup> Vidare fokuserar Andrew Hock Soon Ng i ”Conceptualising Varieties of Space in Horror Fiction” på rummets materialitet (eng. *space’s materiality*) och tar på så sätt avstånd från tidigare studier kring det hemsökta huset i skräckfiktion där motivet analyseras utifrån väletablerade teorier, bland andra feministiska och psykoanalytiska tolkningar av husets symbolism.<sup>38</sup> I stället utgår Hock Soon Ng från begrepp som tillhör plats- och arkitekturteori, nämligen Michel Foucaults *heterotopia*, Gilles Deleuzes *pli* och Max Penskys *melancholy object*, i syfte att analysera tre amerikanska skräckromaner och utforska i vilken mån dessa begrepp kan vara produktiva i undersökningen av husets spatialitet och materialitet i samband med skräckfiktion.<sup>39</sup>

Svensk tidigare forskning om det hemsökta huset i skräckfiktion är nästan obefintlig, förutom Niels Petterson Sandmarks masteruppsats i arkitektur *Det Unheimliche och hemmet. En kartläggning av det kusliga i hemmets sfär* (2018). I den fokuserar Sandmark också på arkitekturen och utgår från Sigmund Freuds begrepp *das Unheimliche* och Anthony Vidlers teorier kring det kusliga huset som diskuteras i *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) i syfte att, skriver Sandmark, ”ge en bild av vilka samtida arkitektoniska former det Unheimliche kan tänkas ta, samt hur begreppet kan användas för att analysera och diskutera vår upplevelse av dessa”.<sup>40</sup> Detta undersöker Sandmark genom att analysera representationen av det kusliga i arkitekturen genom praktiska experiment, där exempel hämtas från subjektiva beskrivningar av vad som uppfattas som kusligt i arkitekturen, framställningar av huset i skräckfilm och fotografiska belägg på det kusliga i nutida arkitektur.

I likhet med Sandmarks studie utgår jag från Freuds och Vidlers teorier kring det kusliga huset i arkitekturen, men jag behandlar ytterligare teorier kring relationen som uppstår mellan huset, arkitekturen och psykoanalysen, som syns i uppsatsens teoretiska ramverk, i syfte att diskutera representationen av det hemsökta huset i skräckfiktion. Tilläggas kan att eftersom mitt primärmaterial består av skönlitterära exempel, kommer olika reflektioner och slutsatser kring den funktion arkitekturen har i just en skönlitterär skildring av det hemsökta huset att presenteras.

---

<sup>37</sup> Coco d’Hont, ”Boundary Crossing and Cultural Creation: Transgressive Horror and Politics of the 1990s” i *The Palgrave Handbook of Horror Literature*, red. Kevin Corstorphine och Laura R. Kremmel, Cham 2018, s. 377–389.

<sup>38</sup> Andrew Hock Soon Ng, ”Conceptualising Varieties of Space in Horror Fiction” i *The Palgrave Handbook of Horror Literature*, s. 442.

<sup>39</sup> *Ibid.*, s. 441–456.

<sup>40</sup> Niels Petterson Sandmark, *Det Unheimliche och hemmet. En kartläggning av det kusliga i hemmets sfär*, Lund 2018, s. 9.

### 3. Teoretiska ramverk

#### 3.1. *The haunted house formula*: det hemsökta huset i skräcklitteraturen

Som nämnts redogör Bailey för vad han kallar *the haunted house formula*, en fullständig modell som omspannar alla skräckverk som handlar om hemsökta hus.<sup>41</sup> Modellen härrör från de konventioner som Poe först införde genom att utveckla tidigare europeiska gotiska särdrag och placera dem i en amerikansk skräcklitterärmiljö, då han ”planted the seeds which, in the hothouse environment of contemporary paperback fiction, blossomed into the haunted house formula”.<sup>42</sup> Mot den bakgrunden hänvisar jag till Baileys amerikanska modell i syfte att utforska om den kan vara produktiv för analysen av *Hin Ondes hus* och *Hemmet*, som kan hävdas vara utmärkande exempel på den här skräckundergenren i Sverige.

Bailey sammanställer de element som förekommer i de flesta berättelser som tillhör denna skräckundergenre i en modell som består av fyra enskilda punkter – miljö, karaktärkonstellation, handling och teman. Den första punkten, miljön, är självklar: ”obviously the setting – the house – is the central convention of the haunted house tale”.<sup>43</sup> Som jag tidigare nämnt i introduktionen kan dock spelplatsen variera i funktion, eftersom handlingen inte nödvändigtvis utspelar sig i ett bostadshus, som är fallet i Poes berättelse och Ljungstedts *Hin Ondes hus*, utan olika byggnader kan fungera som ett hemsökt hus, såsom demensboendet i Strandbergs *Hemmet*. Oavsett funktionen kännetecknas det hemsökta huset av vissa särskilda egenskaper, eftersom själva huset ska vara gammalt och stort, samtidigt som det ska ha ett lockande namn och en förskräcklig historia, då ryktet säger att det spökar i huset och att övernaturliga saker sker med dem som väljer att bo där.<sup>44</sup>

Den andra punkten berör karaktärerna. Enligt Bailey kan man urskilja tre karaktärstyper i berättelserna: den första typen gestaltas vanligtvis av en skeptisk familj som trots husets dåliga rykte bestämmer sig för att flytta in, dock utan att egentligen veta någonting om husets historia. Den andra karaktärstypen är den diametrala motsatsen till den första och representeras av medhjälpare som i stället tror på det övernaturliga: ”while we understand the family as a group of outsiders moving in relative ignorance and scepticism into the unknown and contested space of the new home, the helpers are often associated with that space, though separate from it (and to some extent immune to its dangers) by virtue of specialised knowledge – either of the house

---

<sup>41</sup> Bailey, s. 56–66.

<sup>42</sup> Ibid., s. 7.

<sup>43</sup> Ibid., s. 57.

<sup>44</sup> Ibid., s. 56 f.

itself or of supernatural phenomena in general".<sup>45</sup> Den tredje karaktärstypen kallar Bailey för orakel (eng. *oracle*), eftersom den påminner om oraklens roll i antika myter. I denna skräckundergenre har den här karaktärstypen en tvåfaldig funktion, nämligen att varna för husets faror och förebåda hemsökelsen.<sup>46</sup>

Apropå modellens tredje punkt, handlingen, hävdar Bailey att strukturen oftast består av två röda trådar som utvecklas samtidigt fram till höjdpunkten. Huvudhandlingen kännetecknas av hemsökelsen, då övernaturliga händelser följer på varandra och skrämmer de hittills skeptiska karaktärerna, som börjar känna att de påverkas av husets oförklarliga krafter på ett både fysiskt och psykiskt plan:

As in most haunted house tales, the house gradually infects its inhabitants, exploiting the weaknesses of each family member and splintering their loyalties to one another; their emotional and psychological decay begins to reflect the house's physical and moral disorder. And this, in turn, gives rise to one of the central ambiguities in the formula: the tension between the apparent reality of the supernatural and the concurrent psychological disintegration of the characters, which calls that supernatural reality into question.<sup>47</sup>

I detta sammanhang hänvisar Bailey till ett av de fundamentala element som kännetecknar den fantastiska litteraturen, det vill säga tvekan mellan det verkliga och det övernaturliga. I *Introduction à la littérature fantastique* (1970) hävdar Tzvetan Todorov att fantastiken har sitt ursprung i denna tvekan, som skapas genom konfrontationen mellan individen, som är bekant enbart med verkligheten, och en eller flera övernaturliga företeelser.<sup>48</sup> Denna konfrontation resulterar i två näraliggande genrer, nämligen – med de engelska beteckningarna – *the marvellous*, 'det vidunderliga', eller *the uncanny*, 'det kusliga':

The fantastic [...] lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from 'reality' as it exists in the common opinion. At the story's end, the reader makes a decision even if the character does not; he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the fantastic. If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvellous.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Bailey, s. 59.

<sup>46</sup> Ibid., s. 58 ff.

<sup>47</sup> Ibid., s. 61.

<sup>48</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970), New York 1975, s. 25.

<sup>49</sup> Ibid., s. 41.

I anslutning till Todorovs teori förklarar Bailey att denna tvekan som karakteriserar fantastiken hör hemma i berättelser om det hemsökta huset, som befinner sig på gränsen mellan *the marvellous* och *the uncanny*. Bailey menar att det hemsökta huset i tidigare skräckberättelser kategoriseras under *the uncanny*, eller "the supernatural explained".<sup>50</sup> Detta är exempelvis fallet med Poes "The Fall of the House of Usher", där husets förskräckliga natur enligt Todorov verkar ha både rationella och irrationella förklaringar.<sup>51</sup> I modernare skräckromaner påpekar Bailey att författarna i stället väljer "a transparently supernatural explanation – and so dislocating the tale into the realm of the marvellous, defined by Todorov as 'the supernatural accepted'".<sup>52</sup>

Karaktärernas sökande efter ursprunget till hemsökelsen, i avsikt att skingra tvekan om husets natur, utgör den sekundära intrigen som utvecklas jämsides med huvudhandlingen. Denna intrig har som funktion att framhäva det gradvisa avslöjandet av husets hemligheter som präglar huvudintrigen samt förstärka intresset för det förflutna och dess konsekvenser. De två handlingarna löper parallellt men korsar varandra vid en gemensam klimax, då karaktärerna till slut konfronterar det övernaturliga. Detta förskräckliga möte leder in mot slutscenen, som kan ske på två typiska sätt. Det ena påminner om slutscenen i "The Fall of the House of Usher", där huset förstörs men vissa karaktärer överlever. I det andra alternativet står huset kvar och avvaktar nya offer, medan nästan alla karaktärerna lyckas fly från huset. I båda fallen menar Bailey att ett tecken oftast figurerar i slutscenen som antyder ondskans cykliska förekomst.<sup>53</sup>

Den fjärde punkten berör de teman som oftast behandlas i denna skräckundergenre: kön- och klasskonflikter, ekonomiska brister, kampen mellan gott och ont och kampen mellan rationalitet och det övernaturliga samt ondskans cykliska förekomst. Dessa teman varierar beroende på romanens tids- och rumskontext och behandlas inte alltid i varje verk.<sup>54</sup> Mångfalden av teman som dessa berättelser berör utgör en anledning till att det hemsökta huset är ett av de fruktsammaste motiven inom skräckfiktion, såsom Mariconda också påpekar i *Icons of Horror and the Supernatural*.<sup>55</sup> Det faktum att motivet lämpar sig väl för variation och modernisering, trots att det grundar sig på den allmänna modell som Bailey skisserar, leder till att "the haunted house becomes a strikingly versatile metaphor".<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Todorov, s. 41.

<sup>51</sup> Ibid., s. 47 f.

<sup>52</sup> Bailey, s. 61.

<sup>53</sup> Ibid., s. 60 ff.

<sup>54</sup> Ibid., s. 63 ff.

<sup>55</sup> Mariconda, s. 269.

<sup>56</sup> Bailey, s. 24.



### 3.2. *Das Unheimliche*: det kusliga huset i arkitekturen

Huset är det självklara huvudelementet i skräckromaner som handlar om hemsökelse. Ett hus kan i och för sig framkalla hemtrevnad och trygghet, men i skräckfiktionen framstår huset snarast som farligt och motbjudande och väcker känslor av rädsla och fasa. Arkitektoniska element som man vanligtvis inte lägger särskilt märke till – väggar, fönster, dörrar, inredning – framträder som ohyggliga och bidrar till miljöns otäcka stämning. I *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) undersöker Anthony Vidler förhållandet mellan arkitekturen och den känsla som Sigmund Freud definierar som *das Unheimliche*, 'det kusliga'.<sup>57</sup>

Vidler tillämpar den freudianska teorin och lägger fram begreppet *the architectural uncanny*, 'det arkitektoniskt kusliga', i syfte att utforska gestaltningen av det kusliga i arkitekturen och i litteraturen, med ett särskilt fokus på det han kallar för *unhomely houses*, 'ohemtrevliga hus': "the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture; [...] in the house, haunted or not, that pretends to afford the utmost security while opening itself to the secret intrusion of terror".<sup>58</sup> I både *Hin Ondes hus* och *Hemmet* är beskrivningen av arkitekturen och mötet med själva huset centrala delar av handlingen, på samma sätt som berättarens första intryck av huset i "The Fall of the House of Usher" skapar den dystra stämningen som kännetecknar hela berättelse. Av detta skäl utgår jag från Vidlers reflektioner kring arkitekturens roll i litterära beskrivningar av det ohemtrevliga huset. Men först är det nödvändigt att skärskåda Freuds egen definition av det kusliga.

Freud behandlar begreppet i essän "Das Unheimliche" (1919), där han ur ett psykoanalytiskt perspektiv analyserar en definition som egentligen tillhör estetiken.<sup>59</sup> Freud hänvisar till en tidigare men begränsad förklaring av det kusliga som Ernst Jentsch diskuterar i "Zur Psychologie des Unheimlichen" (1906), där han påstår att det som är nytt eller främmande alltid väcker en känsla av osäkerhet.<sup>60</sup> I motsats till Jentsch definierar Freud det kusliga som "en variant av det skrämmande som härrör från det längesedan kända och

---

<sup>57</sup> Sigmund Freud, "Det kusliga", *Konst och litteratur*, Stockholm 2009, s. 322–352. Jag hänvisar till den senaste utgåvan av Freuds essä, där Ingrid Wikén Bonde översätter begreppet *das Unheimliche* till svenska som 'det kusliga'. Av den anledningen kommer jag i min uppsats att använda beteckningen 'det kusliga' när jag redogör för Freuds *das Unheimliche* och Vidlers *uncanny*.

<sup>58</sup> Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts 1992, s. 11.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 20 ff. I inledningen till essän antyder Freud att begreppet hämtas från estetiken, men han hänvisar inte till dess ursprung. Definitionen förekommer i Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), där fasa och skräck beskrivs som oskiljaktiga från det sublima.

<sup>60</sup> Freud, s. 322 f.

välbekanta”.<sup>61</sup> Freud menar dock att det som uppfattas som familjärt i gengäld upplevs som främmande och han belyser det kusligas medfödda tvetydighet genom en etymologisk analys av ordet *heimlich*. Adjektivet är en sammansättning av det tyska ordet för ’hem’, *das Heim*, och suffixet *-lich*, som uttrycker tillhörighet.<sup>62</sup> Freud framhåller att *heimlich* ursprungligen syftade på allt det som uppfattades som bekant och hemtrevligt, men med tiden förvandlades ordets betydelse på så sätt att den kom att beteckna någonting som istället borde undanhållas och döljas, en hemlighet. Till slut sammansmälte *heimlich* med ordet *unheimlich*, som egentligen visar sig vara en särform av *heimlich* och inte någon entydig motsats. Övergången mellan dessa tillstånd är nästan omärkbar och vad som i början framträder som *heimlich*, alltså bekant och hemligt, övergår lätt till *unheimlich* – skrämmande, hemligt och hemskt.<sup>63</sup>

Denna etymologiska tvetydighet är utgångspunkten för Freuds undersökning av det kusliga och dess betydelse. Genom att hänvisa till Schelling, vilken beskriver *unheimlich* som ”allt det [...] som borde förblivit en hemlighet, stannat kvar i det förborgade, men som framträtt”,<sup>64</sup> förmodar Freud att det kusliga sammanfaller med individens möte med någonting som framkallar bortglömda minnen och av den anledning framstår som obekant. Exempelvis kan en företeelse, ett föremål eller även en individ väcka kusliga känslor, eftersom det framkallar minnen som individen har glömt eller dolt. Freud hävdar att första mötet med denna företeelse injarar skräck, eftersom det som i början ”är *heimlich* övergå[r] till sin motsats, det kusliga, ty detta kusliga är i själva verket ingenting nytt eller främmande utan någonting för själslivet sedan gammalt välbekant, som endast har fråntagits det genom bortträngningsprocessen”.<sup>65</sup>

Mot den bakgrunden framhåller Vidler att huset är ett utmärkande exempel på ett föremål som kan väcka det kusliga. Detta syns i den stora framgången som det hemsökta huset som spelplats haft i litteraturen på 1800-talet: ”the house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits”.<sup>66</sup> I litteraturen blir huset, som vanligtvis representerar en trygg plats, synonym med familj och glada minnen, en spelplats för hemsökelse och hemska

---

<sup>61</sup> Freud, s. 323.

<sup>62</sup> ”Heimlich”, *Duden, Deutsches Universalwörterbuch: das Umfassende Bedeutungswörterbuch Der Deutschen Gegenwartssprache*, Berlin 2016, s. 818.

<sup>63</sup> Freud, s. 324 ff.

<sup>64</sup> *Ibid.*, s. 328.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 342.

<sup>66</sup> Vidler, s. 17.

företeelser. Dess trygghet förvandlar sig till ett hot och representerar tvetydigheten som uppstår mellan ett föremål som vanligtvis betraktas som *heimlich* men förvandlar sig till *unheimlich*.<sup>67</sup> I det litterära sammanhanget spelar arkitekturen en väsentlig roll, eftersom huset nästan alltid presenteras för läsaren först genom en beskrivning av dess utseende ur berättarröstens perspektiv. Det är vid detta första möte med huset som läsaren upplever det kusliga, då arkitekturen verkar förebåda det som kommer att inträffa inne i huset, ”demonstrating a disquieting slippage between what seems homely and what is definitely unhomely”.<sup>68</sup>

Vidler menar dock att objektivt sett är ett hus inte direkt förskräckligt, men dess egenskaper upplevs som kusliga på grund av de olika konnotationer som det hemsökta huset har fått under sin historia: ”the buildings and spaces that have acted as the sites for uncanny experiences have been invested with recognisable characteristics. These almost typical and eventually commonplace qualities – the attributes of haunted houses in Gothic romances are the most well known – while evidently not essentially uncanny in themselves, nevertheless have been seen as *emblematic* of the uncanny, as the cultural signs of estrangement for particular periods”.<sup>69</sup> Vissa byggnader och arkitektoniska stilar har blivit sinnebilder för det kusliga, men Vidler framhäver att det kusliga inte är någon spatial egenskap utan en kombination av historiska, kulturella och psykologiska aspekter. Känslan av kuslighet som härrör från gestaltningen av huset, antingen i arkitekturen eller i litteraturen, är en mental projicering av omständigheter som framkallar främlingskap och tvekan hos individen.<sup>70</sup> Av den anledningen är Vidlers teorier produktiva för en analys av arkitekturen som verktyg för att skapa skräckkänslan i *Hin Ondes hus* och *Hemmet*, där det hemsökta huset framträder i olika arkitektoniska former, nämligen ett nygotiskt bostadshus respektive ett modernt ålderdomshem, och framkallar olika känslor beroende på karaktärernas tillstånd.

### 3.3. *House-as-Self*: det omedvetnas hus i psykoanalysen

I ”The House as Symbol of the Self” (1974) utforskar Clare Cooper Marcus det djupa förhållandet som uppstår mellan människan och huset. Syftet med studien, som är resultatet av en behavioristisk analys av den respons som individer med olika bakgrunder har på arkitekturen i sina hus, är att uppmuntra arkitekter att ta hänsyn till individens självbild och identitet när de skapar ett hus, med avsikt att förstärka dennes identitet genom arkitekturen och

---

<sup>67</sup> Vidler, s. 32.

<sup>68</sup> *Ibid.*, s. ix.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 12.

designen samt visa att huset som en individ bebor egentligen är en avspegling av själva individen: ”the house reflects how man sees himself”.<sup>71</sup> Cooper Marcus utgår från Carl Gustav Jungs psykoanalytiska begrepp det kollektivt omedvetna, arketyper och arketyperiska bilder och lägger fram sitt eget begrepp *house-as-self*, ’huset som självet’, som innehåller kärnan i Jungs teorier kring människans psyke men i relation till huset.

Mot den bakgrunden är det viktigt att observera att inspirationskällan till ifrågasvarande jungianska begrepp är en dröm som Jung själv haft om ett hus, vilken beskrivs i detalj i *Mitt liv: minnen, drömmar, tankar* (1964). I drömmen befinner sig Jung i ett hus som han inte känner igen, men erkänner vara sitt eget. Huset består av två våningar, där den högsta är inredd med möbler från 1700-talet, medan den lägsta är äldre och mörkare, liksom en medeltidssalong. På bottenvåningen finns en dörr som leder till en källare, vars byggnadssätt är ännu ålderdomligare än salongen och där tegelstenarna verkar datera sig från romersk tid. Golvet är täckt med plattor, bland vilka det finns en med en ring som man kan använda för att lyfta plattan och på så sätt upptäcka en hemlig stentrappa. Trappan leder ned i en primitiv håla, där marken täcks av damm, ben, lerskärvor och två människoskallar.<sup>72</sup>

Jung genomför sin egen tolkning av drömmen och analyserar betydelsen av huset och dess flera våningar:

Det var tydligt för mig att huset framställde ett slags bild av psyken, dvs. av mitt aktuella medvetenhetsläge med dittills omedvetna kompletteringar. Medvetandet karakteriserades genom boningsrummet. Det hade en bebodd atmosfär trots den ålderdomliga stilen. I bottenvåningen började redan det omedvetna. Ju djupare jag kom, desto mera främmande och desto mörkare blev det. I hålan upptäckte jag lämningarna av en primitiv kultur, dvs. en värld som tillhörde den primitiva människan i mig, vilken knappast mera kan nås och upplysas av medvetandet.<sup>73</sup>

Husets våningar är avbilder av människans psyke, där hålan sammanfaller med psykets mörkaste skikt, det omedvetna. De nedersta våningarna associeras med det förflutna och det bortträngda och nedstigningen i husets djupaste delar representerar utforskningen av det omedvetna. Drömmen om huset är utgångspunkten för den jungianska teorin om det kollektivt omedvetna. Jung beskriver det kollektivt omedvetna som en djupare del av det personligt omedvetna, som är där individens bortträngda minnen förvaras. I motsats till det individuella

---

<sup>71</sup> Clare Cooper Marcus, ”The House as Symbol of the Self” i *Designing for Human Behavior: Architecture and the Behavioral Sciences*, Stroudsburg 1974, s. 130–145.

<sup>72</sup> Carl Gustav Jung, Aniela Jaffé, *Mitt liv: minnen, drömmar, tankar*, Stockholm 1964, s. 155 f.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 156.

psyket är det kollektivt omedvetna ”identiskt med sig självt inom alla människor och bildar därmed en allmän själslig grund av överpersonlig natur, som finns hos var och en av oss.”<sup>74</sup>

Det kollektivt omedvetna består av universella föreställningar, som kallas för *arketyper*.<sup>75</sup> Arketyperna är ”specifika former och bildmässiga sammanhang som återfinns i stort sett oförändrade inte bara i alla epoker och trakter utan även i individuella drömmar, fantasier, visioner och vanföreställningar. Att de förekommer i så många individuella fall och inom praktiskt taget alla etniska grupper bevisar att det mänskliga psyket endast delvis är unikt och subjektivt och personligt; det omfattar också en del som är kollektivt och objektivt.”<sup>76</sup> Det personligt omedvetna, vilket associeras med individens känslor och bortträngda minnen, och det kollektivt omedvetna, vilket är universellt och detsamma inom alla individer, är inte enskilda delar av människans psyke, utan samverkar genom arketyperna. Bland de arketyper som Jung beskriver är Självet den väsentligaste, eftersom den utgör människans psykiska helhet, den psykiska kärnan som förknippar det medvetna och det omedvetna, ”den centrala ordnande arketyperna”.<sup>77</sup>

I syfte att förstå Självet, som i sig är en tämligen oförklarlig och oförståelig arketyper, försöker individen konkretisera denna grundläggande arketyper genom s.k. arketyperiska bilder, manifestationer och symboler av det omedvetna. Mot den bakgrunden hävdar Cooper Marcus att huset är ett bra exempel på en konkret manifestation av Självet: ”man also frequently selects the house, that basic protector of his internal environment (beyond skin and clothing) to represent or symbolise what is tantalisingly unrepresentable.”<sup>78</sup> Idén att huset är en trygg, skyddad plats är universell, såsom Mircea Eliade menar i *Le sacré et le profane* (1956), där han hävdar att huset kan definieras som en *imago mundi*, ’världens avbild’, eftersom husets byggningsprocess återspeglar gudarnas ursprungliga skapelseakt.<sup>79</sup> Huset blir en sorts kosmos som människan skapar i syfte att skydda sig mot yttervärlden.<sup>80</sup> Följaktligen kan huset betraktas som en symbol för självet – Cooper Marcus *house-as-self* – en arkaisk arketyperisk bild som genom generationer har etablerat sig som en konkret manifestation av människans psyke i världen:

---

<sup>74</sup> Carl Gustav Jung, *Arketyper och drömmar*, Stockholm 1995, s. 102.

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 102.

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 92.

<sup>77</sup> Jung, Jaffé, s. 303.

<sup>78</sup> Cooper Marcus, s. 131.

<sup>79</sup> Mircea Eliade, *Heligt och profant* (1956), Stockholm 1968, s. 29.

<sup>80</sup> *Ibid.*, s. 39.

Since the house-self symbolism seems to arise again and again, in many disparate settings, and since there appears to be little conscious sharing of this phenomenon, it seems reasonable to suggest that it is through the medium of the collective unconscious that people are in touch with an archaic and basically similar archetype (the self) and with a symbol for that archetype that has changed little through space and time (the house).<sup>81</sup>

Förhållandet mellan människan och huset är så starkt och inrotat i individernas omedvetna att ”a violation of the self (house) is perhaps one of man’s most deep-seated and universal fears”.<sup>82</sup>

I denna uppsats bygger jag vidare på Cooper Marcus resonemang i syfte att just utforska skräckens intrång i huset och karaktärernas psyke i *Hin Ondes hus* och *Hemmet*. I samband med skräckfiktion och utifrån Cooper Marcus begrepp *house-as-self* skulle det vara möjligt att betrakta det hemsökta huset inte som en symbol för Självvet, utan som en manifestation eller en avspiegling av människans mörkaste sida, dvs. den jungianska arketypen Skuggan.

### 3.4. Skuggan: skräckens arketyp

I *Psychological reflections on cinematic terror: Jungian archetypes in horror films* (1994) utforskar James F. Iaccino representationen av de viktigaste jungianska arketyperna i skräckfilm. Iaccino hävdar att Skuggan är den fruktsammaste och mest utnyttjade arketyperna i skräckgenren: ”it is potentially the most powerful and dangerous image of the lot. Because of its evolutionary roots, the shadow possesses a demonic strength that knows no boundaries or restraints”.<sup>83</sup> Utifrån Iaccinos reflektioner och Jungs definitioner av Skuggan – och mot bakgrunden av Cooper Marcus begrepp *house-as-self* – reflekterar jag i analysdelen över det hemsökta husets verkan på karaktärernas psyke i *Hin Ondes hus* och *Hemmet*.

Jung definierar Skuggan som ”den fördolda, förträngda, mestadels mindervärdiga och skuldbelastade personlighet som med sina yttersta utlöpare sträcker sig ned till de djuriska anfädernas rike och sålunda omfattar hela den historiska aspekten av det omedvetna”.<sup>84</sup> Denna arketyper, eller detta personlighetskomplex, betraktas för det mesta som negativ, eftersom den representerar en del av personligheten som man skulle undanhålla.<sup>85</sup> Av den anledningen associeras ytterligare en arketyper med Skuggan, nämligen Persona. Den senare är en fasad, en mask som människan visar yttervärlden för att dölja sin otäcka och obehagliga personlighet.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Cooper Marcus, s. 137.

<sup>82</sup> Ibid., s. 144.

<sup>83</sup> James F. Iaccino, *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport 1994, s. 7.

<sup>84</sup> Carl Gustav Jung, *Aion: om självets symbolhistoria*, red. Lars W. Freij, Stockholm 2000, s. 326.

<sup>85</sup> Carl Gustav Jung, *Psykologi och religion*, red. Lars W. Freij och Kurt Almqvist, Stockholm 1998, s. 213.

<sup>86</sup> Jung, *Arketyper och drömmar*, s. 124.

Genom att gömma sig bakom Personan försöker människan undvika konfrontationen med sin mörkaste sida, då ”människans möte med sig själv innebär till en början mötet med den egna skuggan”.<sup>87</sup>

Med avseende på huset och arkitekturen skriver Cooper Marcus i ”House as Symbol of the Self”: ”the house both encloses space (the house interior) and excludes space (everything outside it). Thus it has two very important and different components: its interior and its façade. The house therefore nicely reflects how man sees himself, with both an intimate interior, or self as viewed from within and revealed only to those intimates who are invited inside, and a public exterior (the *persona* or *mask*, in Jungian terms) of the self that we choose to display to others”.<sup>88</sup> Arkitekturen materialiserar skillnaden mellan Personan och Självvet på ett strukturellt sätt genom att framhäva skillnaden mellan husets yttersida och dess insida.

När det gäller det hemsökta huset kan man se en liknande splittring i det som Iaccino kallar för skräckfiktions konventionella ”Dr. Jekyll and Mr. Hyde syndrome”<sup>89</sup> – ett tillstånd som samtidigt framkallar Personan, dvs. människans skenbart bästa sida, och Skuggan, människans och psykets latent och förträngda del, som är aktiv och levande och som alltid försöker att komma till ytan. Framträdandet av den splittrade personligheten representeras som bäst i skräckfiktions, där konfrontationen mellan människans ytliga personlighet och hennes mörkaste, djupaste väsen väcker skräckkänsla. Av den anledningen myllrar det i skräcklitteraturen av karaktärer som kännetecknas av en splittrad personlighet, vilkas oundvikligt öde är att möta och ge vika för sin mörkaste sida på ett oftast sorgligt sätt, då Skuggans seger över Personan sammanfaller med karaktärernas fysiska och psykiska undergång.<sup>90</sup>

Mot den bakgrunden är det intressant att observera i vilken mån det hemsökta huset i *Hin Ondes hus* och *Hemmet* förkroppsligar detta splittrade tillstånd både på ett strukturellt plan, i det arkitekturen återspeglar skillnaden mellan Persona och Själv, och på ett psykiskt plan, då själva huset verkar frammana karaktärernas Skugga att komma till ytan.

---

<sup>87</sup> Jung, *Arketyper och drömmar*, s. 126.

<sup>88</sup> Cooper Marcus, s. 131.

<sup>89</sup> Iaccino, s. 6.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 6 ff.

## 4. Mönsterberättelsen och primärlitteraturen: en presentation

Poes ”The Fall of the House of Usher” kom ut 1839 i *Burton's Gentleman's Magazine* och publicerades därefter i *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), författarens första novellsamling.<sup>91</sup> I Poe, ”*The House of Usher*” and the American Gothic, som jag redan nämnt, hävdar Perry och Sederholm att novellen kan sägas vara ”one of the primary foundational texts of modern horror, haunted house, and ghost stories”.<sup>92</sup> Med sin emblematiska berättelse avlägsnar sig Poe, som påverkats av den gotiska traditionen i Europa, från sina föregångare och lägger grunden till senare skräckverk:

Poe, like many writers, is a synthesiser of what came before him, remaking its sources to fit his own literary agenda, combining his sources [...] to create a tale that has become an archetype in the collective literary consciousness. The essence of Poe's achievement is that he radically alters his sources, stripping them bare of all he considered extraneous to his chosen effect, carefully moulding what was left into truly new and original material [...] and he virtually invents Gothic minimalism.<sup>93</sup>

Poe ersätter det gotiska slottet med ett hus, han förenklar handlingens struktur genom att fokusera på ett begränsat antal karaktärer samt introducerar ett intresse kring människans psyke som föregriper psykoanalytiska teorier om det omedvetna och på så sätt lyckas han skapa en tidlös berättelse som ännu är populär. Bland de egenskaper som kännetecknar berättelsen avgränsar Perry och Sederholm tre nyckelelement i det de kallar för *the "Usher formula"*: en främling, ett hus och en psykisk kollaps. Denna trefald av element är nödvändig för att skapa en röd tråd i senare verk som tillhör denna skräckundergenre, som i uppsatsen representeras av de svenska skräckromanerna *Hin Ondes hus* och *Hemmet*. Den huvudsakliga strukturen i dessa verk tycks vara densamma som i mönsterberättelsen: en främling kommer till ett hemlighetsfullt hus, vilket omges av en kuslig atmosfär som bekymrar främlingen. Efter inträdet i huset och mötet med personerna som bor därinne kommer hemligheterna till ytan, då huset påverkar karaktärernas psykiska tillstånd och blir en spegel av deras instabila psyke. Vistelsen i det hemsökta huset, kampen med det övernaturliga och det bortträngdas återkomst leder karaktärerna till en psykisk kollaps som återspeglas i husets undergång.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. xviii.

<sup>92</sup> Perry, Sederholm, s. 4.

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 12.

<sup>94</sup> *Ibid.*, s. 12 ff.



I studien lyfter Perry och Sederholm fram ytterligare en trefald av grunddrag som utgör mönsterberättelsens kärna och framhäver dess kännetecknande tvetydighet, nämligen "the spectral, the fantastic, and the uncanny".<sup>95</sup> De sista två begreppen, vilka hämtats från Todorovs teori av fantastiken och Freuds definition av det kusliga, har presenterats tidigare i uppsatsens teoretiska ramverk. Perry och Sederholm framhåller att Poes novell väl representerar tvekan mellan det verkliga och det övernaturliga som kännetecknar fantastiken, eftersom det verkar omöjligt att avgöra om det som händer i huset är verkligt eller om det bara är berättarens inbillning.<sup>96</sup> Genom att utgå från Freuds teori om det kusliga påpekar Perry och Sederholm att Poe i sin berättelse lyckas gestalta "the constant blending of self and other, familiar and unfamiliar, known and unknown".<sup>97</sup> Det kusliga representerar en dold hemlighet som kommer till ytan och som Perry och Sederholm således förknippar med det de kallar för *the spectral*. Beteckningen hänvisar till ett ytterligare psykoanalytiskt begrepp, *phantom* (fr. *fantôme*), 'fantom', som lanseras fram i Nicolas Abrahams och Maria Töröks *L'écorce et le noyau* (1978). Fantomens teori utforskar idén att familjens hemliga historia, som består av gamla trauman och minnen, övergår från generation till generation och härjar alla familjens medlemmar.<sup>98</sup> På samma sätt fungerar det hemsökta huset i mönsterberättelsen; husets hemliga historia hemsöker karaktärerna som besöker eller bor i huset och utlöser deras bortträngda eller fördolda sida – i jungiansk mening, deras Skugga.<sup>99</sup>

Man lägger märke till förekomsten av talet tre i mönsterberättelsen. Förutom de tre väsentliga handlingselement som bildar novellens röda tråd samt trefalden av grunddrag som bidrar till berättelsens tvetydighet kan man även spåra en konkretare förekomst av tretalet i novellens struktur, eller snarare arkitektur, och i antalet karaktärer. I följande avsnitt sammanfattar jag mönsterberättelsens intrig och dess tredelad komposition i syfte att därefter utforska de strukturella likheterna som är gemensamma för Poes mönsterberättelse och uppsatsens primärlitteratur.

#### 4.1. Verkens arkitektur: en tredelad struktur

Poes "The Fall of the House of Usher" handlar om ett uråldrigt hus som tillhör syskonen Roderick och Madeline Usher och berättas ur ett förstapersonsperspektiv. Den anonyma

---

<sup>95</sup> Perry, Sederholm, s. 14.

<sup>96</sup> Ibid., s. 15 f.

<sup>97</sup> Ibid., s. 16.

<sup>98</sup> Nicolas Abraham, Maria Török, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Vol. 1* (1978), övers. Nicholas T. Rand, Chicago 1994, s. 168.

<sup>99</sup> Perry, Sederholm, s. 14 f.

berättaren presenterar sig som en gammal vän till Roderick, vilken bjudit honom att vistas i huset. Vid ankomsten skräms berättaren av byggnadens dystra atmosfär och kusliga utseende, framför allt av en nästan osynlig spricka som vanställer fasaden. Inträdet i huset och mötet med Roderick förstärker berättarens obekvämlighet: han blir vittne till vännens psykiska tillstånd, som Roderick själv påstår vara förorsakad av dysterheten som kännetecknar huset men också av systemens ohälsa. Madeline dör kort efter att berättaren kommer till huset och på Rodericks begäran hjälper han till att begrava kvinnan in i husets djupaste valv. Detta leder till en försämring av Rodericks galenskap, som kulminerar i ett förskräckligt utbrott en kväll när de två männen hör otäcka ljud från husets källare. Den ursinnige Roderick skriker att Madeline var levande när de begravde henne och att hon nu lyckats ta sig ur kistan för att hämnas. Berättelsen slutar när Madeline öppnar dörren och kastar sig över Roderick, samtidigt som berättaren flyr från huset, vilket rasar ihop och för den olyckliga släkten med sig.

Som jag tidigare antytt är det möjligt att urskilja tre delar i mönsterberättelsens konkreta komposition, såsom Scott Peeples framhåller i "Poe's 'constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'" (2009). Den första delen omfattar berättarens ankomst och inträdet i huset samt mötet med den melankoliske Roderick och förklaringen av husets påverkan på syskons psykiska tillstånd. Den andra delen består av en kort dikt av Poe med titeln "The Haunted Palace", som publicerades i april 1839 i *Baltimore Museum* och därefter arbetades in i novellen samma år.<sup>100</sup> Peeples definierar dikten som en *mise en abyme* av själva berättelsen, eftersom den återger dess handling i ett lyriskt format, samtidigt som den förebådar berättelsens själva avslutning. Den tredje och avslutande delen omfattar Madelines död, begravning och återkomst, Rodericks psykiska kollaps samt husets undergång.<sup>101</sup>

Man skulle kunna hävda att Ljungstedts *Hin Ondes hus* har en tredelad komposition på samma sätt som Poes mönsterberättelse. I själva verket tycks skräckromanens struktur vara en kombination av tre berättelser som korsar varandra och har huset som gemensamt element. I avhandlingen *I skräckens lustgård* liknar Leffler strukturen i Ljungstedts roman vid kinesiska askar, vars komplexa uppbyggnad lyckas behålla spänningen fram till avslöjandet av husets hemligheter: "de tre berättelserna [...] framstår till en början som tre enskilda berättelser men blir under handlingens gång alltmer sammanflätade".<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 478.

<sup>101</sup> Scott Peeples, "Poe's 'constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'" i *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. Kevin J. Hayes, Cambridge 2009, s. 179.

<sup>102</sup> Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 106.

Romanens huvuddel består av strukturens första berättelse: ”romanens intrig är baserad på mysteriet, eller kanske snarare på ett antal mysterier, och är uppbyggd kring den mystik som omger spökhuset. I ramberättelsen är det huset och berättarens utforskande av huset som står i centrum och dessa händelser utgör förutsättningen för romanens övriga mysterier”.<sup>103</sup> I denna del följer läsaren den anonyma berättarens ankomst till ett gammalt hus i Stockholm som man kallar för Hin Ondes hus. Berättaren bestämmer sig för att stanna i huset och avslöja dess hemlighet men en vän, Lennartson, försöker förhindra detta beslut genom att berätta om det olyckliga öde som drabbade husets sista gäst, deras gemensamma vän Herbert, som dog efter bara en natt i huset av ett hjärnslag som orsakades av ett blodigt möte med spöket.

Lennartsons redogörelse för de hemska händelserna som lett till Herberts död utgör andra delen i romanens struktur. Här skiftar berättarperspektivet till Lennartson, som själv bevittnat Herberts död, på så sätt att Lennartson blir en intradiegetisk berättare i huvudhandlingens parallellberättelse. Denna andra del blir, med Lefflers ord, ”en förberedelse inför berättarens upplevelser i huset och hans vandring in mot mysteriets kärna”.<sup>104</sup> Lennartson vet inte vad som egentligen hänt Herbert inne i huset, men konsekvensen av vännens besök i huset övertygar honom ännu mer om att Hin Ondes hus är hemsökt och således försöker han intala romanens berättare om husets farlighet. Handlingen fortsätter ur huvudberättarens perspektiv, som trots Lennartsons varning inte avstår från sitt beslut och hyr ett rum i huset. Där möter han Didrik, husets betjänt, som beviljar vistelsen men varnar berättaren för husets sjukliga herre, Edvard. Mannen, som tycktes vara en mördare vars vålnad hemsökte huset, visar sig inte vara något spöke, utan en levande människa med psykiska störningar. Under natten följer berättaren Edvard in i husets labyrintiska valv men fångas i ett hemligt rum där han hittar ett manuskript som gömts i en pulpet.

Manuskriptet utgör romanens tredje del, där husets hemligheter och orsaken till Edwards psykiska tillstånd avslöjas. I motsats till romanens första och andra del, vilka berättas ur ett tydligt perspektiv – berättarens respektive Lennartsons förstapersonsperspektiv – återger manuskriptet ”ett fragmentariskt och osammanhängande intryck med ständiga perspektivskiften och parallellhandlingar”.<sup>105</sup> Dokumentet berättar om Edwards ungdom och kärlekshistorier, först med en skådespelerska, Agatha, och därefter med den unga Anna, som Edvard gifter sig med, men som visar sig vara Edwards och Agathas dotter. Upptäckten av incesten leder mannen till vansinne, som kulminerar med att Edvard mördar sin älskade Anna

---

<sup>103</sup> Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 106 f.

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 119.

<sup>105</sup> *Ibid.*, s. 108.

i familjehemmet, som visar sig vara romanens hemsökta hus. När manuskriptet är slut har nästan alla hemligheter som kännetecknar det hemsökta huset avslöjats. Manuskriptet, tillsammans med utforskningen av huset som äger rum i romanens första del, utgör den sekundära intrigen som Bailey beskriver i sin modell, vars syfte är framhäva ”one of the essential thematic concerns of haunted house tales: their fascination with history and the consequences of history, the danger of crimes that fester undiscovered and unpunished”.<sup>106</sup> Berättarperspektivet skiftar tillbaka till romanens berättare, som attackeras av den vansinnige Edvard inne i husets dolda rum. Till sist dör husets psykologiskt störda ägare och efter upptäckten att husets sista gäst Herbert också var Edwards son, alltså Annas bror, lämnar berättaren det olyckliga Hin Ondes hus.

Den tredelade strukturen som förekommer hos Poe och Ljungstedt kan även spåras i Strandbergs *Hemmet*, i det varje kapitel i romanen har som rubrik antingen namnet på en av huvudkaraktärerna – Joel eller Nina – eller namnet på romanens huvudmiljö Tallskuggan, ålderdomshemmet som Joels mor Monika, som blivit dement, flyttas till. Jämfört med Poe, vars verk berättas ur ett förstapersonsperspektiv, använder Strandberg ett konstant tredjepersonsperspektiv i romanen. Emellertid skiftar fokaliseringen beroende på kapitlets huvudperson: intern fokalisering används om handlingen berättas utifrån Joels eller Ninas perspektiv; icke-fokalisering förekommer när det berättas om vad som sker på Tallskuggan. I detta avseende påminner *Hemmet*, med sina skiftande perspektiv, om den strukturella sammansättning av berättelser och parallellhandlingar som kännetecknar *Hin Ondes hus*. Samtidigt är det möjligt att hävda att Strandbergs Tallskuggan liknar Ljungstedts Hin Ondes hus, vilket enligt Leffler kan sägas fungera som romanens huvudperson på samma sätt som de mänskliga karaktärerna.<sup>107</sup>

I enlighet med Baileys modell, som menar att huvudhandlingen motsvarar den del i skräckromanen där hemsökelsen äger rum, skulle man kunna hävda att huvuddelen i *Hemmet* sammanfaller med de kapitel som har rubriken ”Tallskuggan”, dvs. Strandbergs hemsökta hus.<sup>108</sup> I dessa avsnitt följer man allt som sker på ålderdomshemmet samtidigt som man möter romanens sekundära karaktärer, nämligen de gamla människor som bebor Tallskuggan och ålderdomshemmets personal. Hemsökelsen försiggår i de här avsnitten och plågar framför allt Monika, men också de gamlingar och undersköterskor som befinner sig på avdelningen dit hon flyttat. Efter inträdet i huset försämras Monikas fysiska och psykiska hälsa. Men eftersom hon

---

<sup>106</sup> Bailey, s. 62.

<sup>107</sup> Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 118.

<sup>108</sup> Bailey, s. 61.

är dement fäster man i början inte någon stor uppmärksamhet på hennes försämring, åtminstone inte förrän gamlingarna och personalen också börjar uppleva otäcka företeelser på ålderdomshemmet. Joel och Nina däremot förstår att det inte bara handlar om Monikas demens: hon börjar bete sig som om hon vore någon annan och hon verkar veta personalens, Ninas och Joels mörkaste hemligheter, som hon utnyttjar för att psykologiskt skrämja och skada dem.

De kapitel som har rubriken ”Joel” respektive ”Nina” sammanhänger med huvuddelen och kompletterar själva handlingen utifrån karaktärernas perspektiv. Man skulle kunna hävda att tillsammans sammanfaller båda delarna med den parallellhandling som enligt Bailey är typisk i denna skräckundergenre, där karaktärerna börjar avslöja husets hemligheter genom att söka efter ursprunget till hemsökelsen, samtidigt som de själva faller offer för hemsökelsen och sina egna hemligheter.<sup>109</sup> I de avsnitt som berättas utifrån Joels perspektiv följer man karaktärens återvändande till barndomshemmet, det lättande men känsloladdade beslut att lägga in modern på Tallskuggan och det bittra återseendet med barndomsvännen Nina. Samtidigt följer man Joels besök på Tallskuggan, där han bevittnar moderns försämring och där han själv påverkas av hemsökelsen. I de kapitel som har ”Nina” som rubrik följer man karaktärens egna upplevelser på Tallskuggan. Nina jobbar som undersköterska på ålderdomshemmet och vittnar om hemsökelsens konsekvenser på patienterna, på sina kollegor men också på sig själv. Utifrån hennes perspektiv ges läsaren en mer omfattande uppfattning av de övernaturliga händelser som plågar Tallskuggan. På samma gång får läsaren en inblick i Ninas banala liv, som kännetecknas av ett överansträngande jobb, ett olyckligt äktenskap, ett smärtsamt agg mot Joel och massor av hemligheter som gradvis kommer till ytan på grund av hemsökelsen.

På samma sätt som hos Poe och Ljungstedt sammanfaller den klimaxartade avslutningen i Strandbergs skräckroman med Monikas fysiska och psykiska kollaps samt hennes självoffring för att göra slut på hemsökelsen. I motsats till mönsterberättelsen, där Rodericks död infaller samtidigt som husets undergång, slutar både *Hin Ondes hus* och *Hemmet* i enlighet med den andra typiska slutscenen som enligt Baileys modell förekommer i den här skräckundergenren: det hemsökta huset står kvar.<sup>110</sup> Emellertid skulle man kunna hävda att båda skräckromanerna ändå liknar mönsterberättelsen: det hemsökta huset är en avspegling av karaktärernas psyke och följaktligen motsvarar den psykiska kollapsen som drabbar de mänskliga karaktärerna husets arkitektoniska kollaps i slutet av Poes emblematiske novell.

---

<sup>109</sup> Bailey, s. 61 f.

<sup>110</sup> Ibid., s. 56.

## 4.2. Titeln och husnamnet: skräckkänslans förberedelse

Läsarens möte med det hemsökta huset inträffar inte samtidigt som karaktärernas på romanernas första sidor: det är i titeln på romanerna och i namnet på respektive hemsökta hus som skräckkänslan förbereds. Det är uppenbart att *Hin Ondes hus* och *Hemmet* direkt anger husets centrala roll i texten, vilket i sig kan betraktas som en tämligen ytlig anledning till att just jämföra dessa två svenska skräckromaner. Emellertid menar Bailey att titeln oftast är signifikant för de verk som ingår i denna skräckundergenre: "as their titles frequently suggest, [...] the house itself – the physical structure – serves as antagonist in the haunted house tale".<sup>111</sup> Medan husets fysiska, eller rättare sagt arkitektoniska struktur diskuteras senare i uppsatsen ska jag i följande avsnitt undersöka på vilket sätt titlarna och husnamnen i mitt primärmaterial kan väcka skräck.

I detta avseende är det lämpligt att observera att titeln på mönsterberättelsen – "The Fall of the House of Usher" – likaledes förbereder inför skräck. Vid flera tillfällen har uttrycket "House of Usher" i titeln utpekats som dubbeltydig. Bailey hänvisar till denna oklarhet som ett exempel på den väsentliga betydelsen som titeln har för berättelser som tillhör skräckundergenren som handlar om hemsökta hus och framhäver således "the famous ambiguity of Poe's phrase (does the 'House of Usher' refer to the family or their home?)".<sup>112</sup> Det faktum att det är oklart om beteckningen "House of Usher" syftar på själva byggnaden och bara fungerar som husnamn, eller om det är en stelnad metafor för familjen och släkten Usher, är ett omdiskuterat specialämne inom Poe-forskningen som jag inte kommer att utforska i den här uppsatsen.<sup>113</sup> Det jag däremot vill framhäva är att den tvetydighet som kännetecknar hela berättelsen framgår redan av titeln. Det är likaså möjligt att hävda att bägge titlarna *Hin Ondes hus* och *Hemmet*, samtidigt som de anger namnet på respektive hemsökta hus, spelar en betydlig roll för verken och kan sägas dölja en hemlig innebörd i form av bibetydelser och nyanser.

### 4.2.1. *Hin Ondes hus* – *Hin Ondes hus*

Som jag tidigare antytt är det uppenbart att Ljungstedts *Hin Ondes hus* syftar på den väsentliga roll som huset spelar i handlingen. Den påtagliga hänvisningen till djävulen förutspår att huset kommer att fungera som spelplats för övernaturliga företeelser, samtidigt som den möjliggör

---

<sup>111</sup> Bailey, s. 21.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Bland Poe-forskningen som jag hänvisar till i denna uppsats behandlas frågan i Perry och Sederholm, s. 2 ff.; Peeples, s. 180; Sova, s. 68 f.

bokens kategorisering inom skräckundergenren om hemsökta hus. På samma sätt som i mönsterberättelsen, men till skillnad från Strandberg, sammanfaller titeln i Ljungstedts roman med husnamnet, även om *Hin Ondes hus* kan beskrivas som tämligen entydigt jämfört med Poes dubbeltydiga "House of Usher". En ytterligare skillnad är att berättaren i *Hin Ondes hus* först möter huset utan att veta om dess benämning, vilket inte är fallet hos Poe och Strandberg. Själva husnamnet blir hos Ljungstedt ett ämne för diskussion mellan berättaren och Lennartson, en diskussion som framhäver de motsatta hållningarna karaktärerna har gentemot huset:

– Åh nej, men sjelfva det namn det fått, är i mitt tycke långt ifrån inbjudande... [...] Man kallar det: "Hin Ondes hus".

– Allt bättre och bättre, – återtog jag storskrattande; – men kan du då icke inse, att om jag förut varit hågad att bosätta mig der, så drifver du nu min lust ända till föresats? Hin Ondes hus, hvilket pikant namn! – Jag är säker att hin onde aldrig sedan syndafallet, då det påstås att det var han som blandade korten – spelat en sådan rol som i våra dar. Öfverallt figurerar Hans svarta majestät: i komedier, romaner och memoirer; och nu gör man honom till och med till husegare i Stockholm. Visst är det sannt att här finns vissa hus, der jag vid mina besök ofta misstänkt hans värdskap inkognito, då jag med länsad plånbok gått derifrån; men att han uppträder så här offentligt under eget namn, det är verkligen djerft. (HOH: 10)<sup>114</sup>

Det är Lennartson som avslöjar husnamnet för berättaren, vars reaktion röjer ironi kring det han anser vara enbart vännens löjliga inbillning att huset är hemsökt eller bebos av fan själv. På ett tämligen humoristiskt sätt introducerar Ljungstedt de karaktärstyper som brukar förekomma i denna skräckundergenre, som Bailey tydligt beskriver i sin modell: "1) a middle-class family or family surrogate, skeptical of the supernatural, who move into the house; 2) knowledgeable helpers who believe in the supernatural; 3) an oracular observer who warns of the danger".<sup>115</sup> I enlighet med modellen är det uppenbart att berättaren i *Hin Ondes hus* sammanfaller med den första karaktärstypen, trots att familjen i detta fall motsvaras av en enskild skeptisk individ. I motsats till Lennartson, vilken i denna berättelse samtidigt förkroppsligar både den andra och den tredje karaktärstypen, skräms den rationella huvudfiguren inte av husets namn och förlöjligar vännens och folkets övertygelse att ett hus kan vara hemsökt.

Mattias Fyhr uppmärksammar detta humoristiska drag som framträder hos Ljungstedt – som läsaren först får en skymt av i denna dialog och senare återkommer framför allt i

---

<sup>114</sup> I syfte att tydliggöra källhänvisningen när det gäller primärlitteraturen förkortas *Hin Ondes hus* och *Hemmet* hädanefter HOH respektive HEM och sätts inom parentes efter citaten.

<sup>115</sup> Bailey, s. 56

manuskriptdelen – i sin analys av romanen i *Svensk skräcklitteratur 1*, där han skriver: ”Aurora Ljungstedts *Hin Ondes hus* [framstår] mer som en humorberättelse inom en skräckromantisk ram”.<sup>116</sup> I detta sammanhang kan man dock hävda att berättarens ironiska uttalande är ett klokt sätt att betona de olika ställningar som karaktärerna i sådana berättelser vanligtvis tar gentemot det antagligen hemsökta huset: å ena sidan väcker namnet *Hin Ondes hus* oro och associeras med en farlig plats som man borde hålla sig borta från; å andra sidan ger husnamnet en ytterligare anledning att försöka gå in i huset och avslöja de hemligheter som dess namn verkar dölja. *Hin Ondes hus*, både i egenskap av titel och husnamn, förbereder samtidigt för det första riktiga mötet med själva huset, vilket på ett mer beskrivande och visuellt plan förorsakar motsatta reaktioner, när arkitekturen verkar få övertaget över de känslor som olika karaktärer upplever framför husets fasad, som återigen avspeglar dessa två motstridiga attityder.

#### 4.2.2. *Hemmet* – Tallskuggan

Strandbergs titel *Hemmet* är kanske svårare att tolka, samtidigt som den verkar vara mindre effektiv än både *Hin Ondes hus* och ”The Fall of the House of Usher”, vilka fångar läsarens uppmärksamhet i större grad. Emellertid kan, som jag tidigare antytt, dubbeltydigheten som karakteriserar Poes titel, men som saknas hos Ljungstedt, även spåras i Strandbergs titel. Det som kan betraktas som tvetydigt i *Hemmet* är själva valet av ordet *hem*, på grund av ordets bibetydelser.

När man uppmärksammar titeln *Hemmet* kan man inte förbigå ordets vanligaste betydelse, nämligen ”bostad för en eller flera personer, i synnerhet för (var särskild medlem av) en familj eller ett hushåll; särskilt om bostad vari man bor med egen uppsättning av möbler, husgeråd och dylikt [...] ofta mer eller mindre känslöbetonat, med särskild tanke på hemmet såsom en plats där man njuter av förtroligt samliv, lugn eller trygghet eller trevnad”.<sup>117</sup> Denna definition är antagligen den första man tänker på med hänsyn till romanens titel, där *hem* framkallar en mer familjär och personlig föreställning jämfört med ordet *hus*. Det senare associeras i stället med den konkreta byggnaden, såsom dess definition påvisar: ”byggnad (med väggar och tak); särskilt om (relativt stor) byggnad avsedd till boning eller samlingsplats eller uppehållsort för människor”.<sup>118</sup>

Mot den bakgrunden kan man hävda att Strandbergs *Hemmet* på ett sätt framkallar Poes användning av uttrycket ”House of Usher” i sin berättelse. Utöver ordets konkreta betydelse,

---

<sup>116</sup> Fyhr, s. 211.

<sup>117</sup> ”hem” i *SAOB: Ordbok över svenska språket*, Bd 11, H. 722, Lund 1930.

<sup>118</sup> ”hus” i *SAOB: Ordbok över svenska språket*, Bd 11, H. 1449, Lund 1932.



där *hem* associeras med ordet *hus* och följaktligen beskriver en bebodd byggnad, berikas ordet i Strandbergs titel med dess mer symboliska konnotation, då *hemmet* sammanfaller med familj, i likhet med Poes titel, där begreppet också associeras med släkt. Cooper Marcus skriver: "the house is home, the place of first conscious thoughts, of security and roots. It is no longer an inert box; it has been experienced, has become a symbol for self, family, mother, security".<sup>119</sup> Motsättningen mellan ordets bibetydelser aktualiseras också i själva romanen, i en passage där Joel befinner sig ensam i sitt barndomshem och erkänner att moderns frånvaro förvandlar det som en gång varit ett familjärt hem till ett okänsligt hus: "Mamma. Det är ofattbart att hon inte längre bor här. Att ingen bor här. Det är inte ett hem längre. Bara ett hus" (HEM:51). Joels anmärkning tydliggör hur barndomshemmet, som framkallar minnen av modern och familjen, på nytt har blivit blott en tom byggnad, en dammig behållare för möbler där moderskärlek inte längre finns kvar.

Här är det relevant att sammanställa den betydelse som *hemmet* har i Strandbergs roman med den betydelse som själva ordet får i anknytning till det hemsökta huset som skräckmotiv. I *Icons of Horror and the Supernatural* framhåller Mariconda:

A house provides a sense of containment, of enclosure, warmth, protection from the elements, a sense of intimacy and nurture. [...] Home is the centre of one's existence and one's security. A profound affect inevitably accrues to one's house over time; few can leave their childhood homes without regret or feel a deep complex of emotions upon seeing it again after a space of years. Given that we have such a significant investment in the physical and emotional aspects of our house, it is not surprising that the notion of it being violated by something threatening – worse, something unnatural – feels so fearful.<sup>120</sup>

Trots den ambivalenta användningen av ordet *house*, 'hus', och *home*, 'hem', i Maricondas resonemang kan man se en obestriddlig förbindelse som uppstår mellan de båda termerna. Här används ordet *house* i relation till hemmets symbolism, som framkallar Eliades tankar kring husets bildliga betydelse: "huset är ett 'näste' [...], ett hem; 'nästet' är alltså en sinnebild för familjens, gemenskapens och hushållets värld".<sup>121</sup>

Emellertid är det nödvändigt att observera att bland termens olika definitioner har *hemmet* en ytterligare betydelse. Ordet kan också fungera som "benämning på olika anstalter eller inrättningar avsedda att omhändertaga personer vilka [...] av olika anledningar icke kunna vistas i sitt hem; även om vissa pensionat och dylikt (särskilt för personer som behöva vila eller

---

<sup>119</sup> Cooper, s. 138.

<sup>120</sup> Mariconda, s. 268.

<sup>121</sup> Eliade, s. 125.

läkarvård)".<sup>122</sup> I Strandbergs roman finns det mer än ett hus och man bör notera att det inte är Joels barndomshem som hemsöks, även om några otäcka händelser äger rum i detta hus. Som tidigare nämnts utspelar sig *Hemmet* på ett demensboende, där Joels senila mamma Monika tvingas in. Ålderdomshemmet är romanens centrala spelplats kring vilken alla mänskliga karaktärer kretsar och huset där de övernaturliga företeelserna inträffar. Mot den bakgrunden är det begripligt att Strandberg använder titeln *Hemmet*, som här synbarligen hänvisar till ordets sekundära betydelse, det vill säga beteckningen på en institution för vård och omsorg.

Namnet på ålderdomshemmet, Tallskuggan, är i sig intressant att analysera, särskilt eftersom det inte finns några hänvisningar till husnamnet i själva titeln, i motsats till Ljungstedt och Poe. Romanens spelplats, eller snarare hemsökta hus, kallas för Tallskuggan, ett husnamn som vid första anblicken låter neutralt, om inte positivt, men som under romanens gång får en tämligen skrämmande betydelse och lyckas framkalla samma kusliga ton som karakteriserar Ljungstedts *Hin Ondes hus*. Husnamnets dubbeltydighet framhävs också i en recension av Strandbergs bok, där recensenten påstår att namnet på demensboendet "andas ombonad trygghet men blir i en viss kontext närmast hotfullt".<sup>123</sup>

Å ena sidan syftar husnamnet på ålderdomshemmets geografiska läge, vilket Strandberg tydligt beskriver på romanens första sidor: "Tallskuggan ligger i Skredsby, ett litet samhälle på västkusten där sommarturisterna på väg till Marstrand sällan stannar. Envåningshuset av tegel har placerats bortom lägenhetsområdet, förbi fotbollsplanen, vid foten av det skogstäckta berget" (HEM:9). Husnamnet redogör bokstavigt för byggnadens närhet till skogen, som skyddar hemmet från resten av samhället och tillåter de gamla patienterna att tillbringa sina dagar i lugn och ro under tallarnas skugga.

Å andra sidan förebådar husnamnet den roll som själva huset kommer att spela i romanen. På ett nästan omärkligt sätt fungerar ordet *skuggan* i husnamnet som en förvarning om det övernaturliga hot som inväntar i demensboendet och som tar formen av en skugga och hemsöker de mänskliga karaktärerna till den grad att de senare i handlingen förvandlar sig till skuggor – i nästan jungiansk mening – av sina egentliga jag: "the house reveals to its inhabitants their shadow self – the other – which is often the basis of horror."<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> "hem" i *SAOB: Ordbok över svenska språket*, Bd 11, H. 722, Lund 1930.

<sup>123</sup> Jfr. t.ex. Rickard Flyckt, "Otäckt om hemsökt demensboende", *Jönköpings-Posten* 2017-06-07.

<sup>124</sup> Perry, Sederholm, s. 15.

## 5. Det hemsökta huset: analys

I förra kapitel fokuserade jag framför allt på de strukturella likheterna mellan mönsterberättelsen och primärlitteraturen. Strukturen, eller snarare arkitekturen, ska utforskas vidare i följande kapitel, där jag jämför det hemsökta huset i Ljungstedts *Hin Ondes hus* och Strandbergs *Hemmet*. Kapitlet är uppdelat i tre avsnitt – i enlighet med den tredelade strukturen som kännetecknar både mönsterberättelsen och primärmaterialet – och kapitlets disposition följer karaktärernas möte med det hemsökta huset, inträdet i huset och utforskningen av dess insida, en ordning som sammanfaller med karaktärernas nedstigning i det omedvetna och Skuggans framträdande.

### 5.1. Mötet med huset: fasaden

”I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. [...] There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?”.<sup>125</sup> Med dessa ord beskriver berättaren i ”The Fall of the House of Usher” den otäcka känslan som uppstår hos honom när han ser huset för första gången. En blandning av dysterhet och tristess omger byggnaden och stämningen har ett negativt inflytande på berättarens hållning mot själva huset. De bleka väggarna och tomma fönstren påminner om ett färglöst mänskligt ansikte, vilket bidrar till att huset framträder som ännu mer ohyggligt. Berättaren erkänner att det är omöjligt att hitta någon rationell förklaring till att miljön framstår som motbjudande, förutom denna konstellation av påfallande detaljer som inverkar på hans uppfattning om huset.

Känslan som berättaren beskriver åskådligt motsvarar Freuds definition av det kusliga, där ett föremål som tillhör det vardagliga förvandlar sig till något främmande.<sup>126</sup> I mönsterberättelsen är det huset som framstår som kusligt, eftersom berättarens egen inbillning påverkar beskrivningen. Följaktligen föreställer sig läsaren ett hemsökt hus, även om byggnaden i sig – med Vidlers ord – ”exhibit[s] nothing untoward in its outer appearance”<sup>127</sup>:

Shaking off from my spirit what must have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The

---

<sup>125</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 90.

<sup>126</sup> Freud, s. 342.

<sup>127</sup> Vidler, s. 17.

discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones.<sup>128</sup>

Objektivt sett har huset inte några ovanliga element, tvärtom liknar det vilken gammal byggnad som helst. Dess egenskaper är igenkännliga och berättaren uppfattar av denna orsak huset som kusligt, i enlighet med Freuds definition att tillståndet härrör från det som är familjärt men framstår som främmande på grund av bortträngda minnen.<sup>129</sup> Husets fasad är kuslig som en följd av berättarens första intryck, inte som en konsekvens av dess arkitektoniska egenskaper. På samma sätt menar Vidler att vissa byggnader framstår som kusliga endast på grund av särskilda drag man tillskrivit dem i olika sammanhang: "there is no such thing as an uncanny architecture, but simply architecture that, from time to time and for different purposes, is invested with uncanny qualities".<sup>130</sup>

Likartat resonerar Sarah Burns i artikeln "Better for Haunts': Victorian Houses and the Modern Imagination" (2012), där hon undersöker på vilka sätt den viktorianska stilriktning som utvecklades i arkitekturen under 1800-talet i Europa och Amerika har blivit synonym med hemsökelse. De byggnader som uppförs i denna stil har typiska drag – "mansard roofs or multiple steep, craggy gables, along with assorted towers, Gothic gingerbread, ornate pillars, and cavernous verandas, [...] narrow lancet windows, or spiky iron lace"<sup>131</sup> – som i nutida skräckfiktion ständigt återkommer i skildringen av hemsökta byggnader. Emellertid var det viktorianska huset ett kännemärke för status, välmåga och god smak i början av 1800-talet. Men som en följd av de kulturella och sociala förändringar som karakteriserar den historiska perioden efter stilens utveckling fram till andra världskriget har det viktorianska huset blivit en sinnebild för det kusliga och ännu utgör det den främsta spelplatsen för hemsökelse i litteraturen och film.<sup>132</sup> På så sätt är huset hos Poe ett exempel på den starka förbindelsen mellan arkitektur och skräck: med dess igenkännliga arkitektoniska egenskaper har Poes hus blivit ett emblem för det hemsökta huset i skräckfiktion.

---

<sup>128</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 92.

<sup>129</sup> Vidler, s. 17 f.

<sup>130</sup> Ibid., s. 12.

<sup>131</sup> Sarah Burns, "Better for Haunts': Victorian Houses and the Modern Imagination", *American Art* 26:3, Chicago 2012, s. 3.

<sup>132</sup> Ibid.

Mot den bakgrunden är det relevant att analysera beskrivningen av det hemsökta huset i *Hin Ondes hus* och *Hemmet*: både Ljungstedt och Strandberg skildrar det första mötet med huset med ett särskilt fokus på arkitekturen, som väcker olika reaktioner beroende på vem som befinner sig framför huset. När det gäller perceptionen av det kusliga menar Freud att ”känslan av kuslighet kommer kanske inte att finna gehör hos alla.”<sup>133</sup> Ett föremål väcker inte samma känslor hos olika människor, eftersom kusligheten beror på individens relation till själva föremålet och den situation som både individen och objektet befinner sig i.<sup>134</sup> Denna egenskap hos det kusliga är uppenbar i representationen av husets arkitektur i mitt primärmaterial, där karaktärerna tar ställning på olika sätt till det hemsökta huset beroende på vilka reaktioner dess yttersida väcker hos dem.

### 5.1.1. Hin Ondes hus

Liksom Poe presenterar Ljungstedt huset i *Hin Ondes hus* ur berättarens perspektiv. Beskrivningen av byggnadens påfallande egenskaper är dock betydligt mer detaljerad än den som förekommer i ”The Fall of the House of Usher”. Ljungstedt redogör noggrant för alla excentriska element som hör till fasaden:

Dess dystra och mörka framsida, prydd med gråa sten-ornamenter i fantastiska sammanställningar, grupper af vapen och rustningar, och grinande hufvuden, fula som elaka andar, hvilkas kroppar jag ständigt föreställer mig ha' blifvit inmurade, så att endast hufvudet är synligt, ty det framstår omedelbart ur leret, som hvarje ögonblick tyckes färdigt att uppsluka äfven denna sista synliga del af den inbillade varelsen – de groteska carryatider, som på sina axlar uppbära porthvalfvet, hvilket är oproportionerligt lågt emot husets storlek, dess spetsiga gaflar och små fensterrutor, och slutligen dess ensliga och mörka läge, – allt detta tillsammans gjorde ifrågavande hus till ett föremål för min synnerliga förkärlek. (HOH:4)

Den minutiösa beskrivningen av framsidans dekorerings och husets brist på proportion och ljus framkallar tydligt de egenskaper som karakteriserar den viktorska arkitekturen, vilken består av ett återupplivande av det gotiska – av den anledning kallas denna stil även för nygotisk arkitektur.<sup>135</sup> Genom att förse framsidan med dessa element förankrar Ljungstedt *Hin Ondes hus* i en bestämd tids- och rumskontext, det vill säga andra hälften av 1800-talet i Europa, samtidigt som hon framkallar en tidigare gotisk tradition. Själva romanen inleds med en tydlig

---

<sup>133</sup> Freud, s. 338.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Burns, s. 4.

hänvisning till samtidens förnyade intresse för allt som påminde om gamla tider, där berättaren själv medger sin förkärlek för gamla men välbehållna hus:

Jag tror knappt det finns ett enda gammalt hus här i Stockholm, som jag icke med intresse beskådat ifrån alla håll. Jag menar nu icke alla gamla träucklen, som på sin höjd kunna skryta af ett sekels ålder, utan dessa vörnadsvärda, höga, ståtliga byggnader – med sina stensirater och ornament, frukt- och löfguirlander och sina refflade eller vridna pelare, som uppbära porthvalfvet – hvilka alltid ha förefallit mig så mystiska, så fulla af ett oförklarligt intresse. (HOH:3)

Den originella stilen som kännetecknar sådana hus, vilken består av ett sammelsurium av eklektiska utsmyckningar, är orsaken till att berättarens uppmärksamhet ofta riktas mot Hin Ondes hus och dess iögonenfallande fasad. Om den viktorianska arkitekturen påstår Curtis i *Dark Places* att ”this fusion of the humble and the grandiose was constitutive of an ambivalent architecture that embodied uncanny tensions”.<sup>136</sup> Detta syns när berättaren antyder den mystiska stämning som karakteriserar de här gamla husen och framför allt Hin Ondes hus. Berättarjagets uppfattning om huset är långt ifrån negativ jämfört med Poes berättare, men ändå medger Ljungstedts berättare den irrationella kraften som drar honom till Hin Ondes hus: ”Detta hus förefaller mig så oförklarligt lockande; jag har länge icke hyst någon ifrigare önskan än att få komma inom dess ständigt hermetiskt tillslutna port; jag är säker, att det är lika besynnerligt och hemlighetsfullt innanför, som det ser ut utanpå” (HOH:7).

Den gåtfulla naturen som Hin Ondes hus verkar förkroppsliga genom sin arkitektoniska stil är en typisk egenskap hos det hemsökta huset som motiv i skräckfiktion. Curtis skriver: ”There is something unsettling about the house’s brooding self-possession, its visual complexity and its anthropomorphic façade. [...] Exploring an old, unfamiliar house is an activity that involves engaging with the ’strangely familiar’. It is often its ’character’, its anthropomorphism and idiosyncrasy, that tempts its new owners or investigators up the drive, or path, to its door.”<sup>137</sup> Trots att husets fasad inte visar några antropomorfiska drag, vilket som nämnts är fallet i mönsterberättelsen, ger den komplexa arkitekturen Hin Ondes hus en sorts personlighet, som väcker berättarens nyfikenhet och förleder honom till att försöka få tillträde till byggnaden. Den mystiska personlighet som verkar härröra från husets ovanliga framsida attraherar berättaren och således fungerar Hin Ondes hus som de flesta hemsökta hus inom denna skräckundergenre: ”like Pandora’s box, [the house] exert[s] a perverse allure, rouse[s]

---

<sup>136</sup> Curtis, s. 86.

<sup>137</sup> Ibid., s. 31.

the irresistible impulse to raise the lid, peer inside, discover the secret, penetrate the mystery”.<sup>138</sup> Berättaren upplever inte direkt Hin Ondes hus som kusligt och dess fasad injagar inte någon skräck hos honom, utan snarare undran och förkärlek. Arkitekturen i detta fall fungerar på ett tämligen neutralt sätt och fasadens gotiska drag verkar enbart avskilja Hin Ondes hus från de banala byggnader som omger det.

Det är först när berättaren befinner sig framför den slutna dörren som han för första gången upplever en känsla av kuslighet:

Jag hade emellertid knappt kommit upp, innan en klocksträng i ena hörnet genast föll mig i ögonen; den måste helt nyss blifvit ditsatt, ty jag skulle annars ovilkorligen hafva märkt den förr, och glad att hafva funnit ett medel, hvarigenom jag kunde hoppas få denna gamla mystiska port att öppna sig, fattade jag häftigt ringsnöret; men – i detsamma intogs jag af en besynnerlig, alldeles oförklarlig känsla, en känsla af bäfvan och hemsighet, lika blixtsnabb, oförutsedd och obetvinglig, som den saknade all naturlig förklaringsgrund; och utan att göra mig reda hvarför, höll jag i några minuter snöret orörligt i handen. (HOH:5)

På ett ögonblick verkar huset övergå från *heimlich* till *unheimlich*, då berättarjagets tidigare positiva hållning mot fasadens arkitektur fläckas ned och ersätts av en stark skräckkänsla. Detta moment är det första tecknet på att Hin Ondes hus inte är någon vanlig byggnad och en varning för berättaren att husets arkitektoniska stil inte är någon hyllning till förflutna tider. Husets utseende förbereder för en möjlig hemsökelse, i det ”the daunting first encounter with the haunted house raises an implication of the possibility of possession as an interactive phenomenon”.<sup>139</sup>

Trots den oförklarliga reaktionen vid sitt första riktiga möte med Hin Ondes hus behåller berättaren sin skeptiska hållning, vilket står i kontrast till Lennartsons egen uppfattning av huset. Som jag tidigare nämnt menar Freud att kusligheten härrör från individens relation till ett särskilt föremål, vilket får till följd att samma objekt uppfattas som kusligt av några individer men neutralt av andra beroende på de förträngda minnen som associeras med föremålet.<sup>140</sup> Lennartsons negativa uppfattning av Hin Ondes hus motsvarar inte berättarens förkärlek för dess imponerande arkitektur. Detta syns i dialogen mellan berättaren och Lennartson, vars sätt att beskriva huset är betydligt mindre smickrande än berättarjagets:

– Hus-ruckel? Kallar du denna ståtliga byggnad ett ruckel? Det bevisar åtminstone att du har ganska dålig smak.

---

<sup>138</sup> Burns, s. 15 f.

<sup>139</sup> Curtis, s. 65.

<sup>140</sup> Freud, s. 338.

– Det kan väl vara, ty ”denna ståtliga byggnad,” som du behagar kalla den, inger mig en ovilkorlig fasa, – sade han med en så allvarsam och dyster min, att min nyfikenhet åter väcktes. (HOH:7)

Här kan man observera att de olika attityder som berättaren och Lennartson har gentemot huset förankras först och främst i husets arkitektur, vilken fungerar som ett verktyg för den fiktiva representationen av det kusliga i berättandet.<sup>141</sup> De ord som Lennartson använder för att beskriva huset är den diametrala motsatsen till berättarens berömmande av dess arkitektoniska drag. Jämfört med berättarens förkärlek väcker *Hin Ondes hus*, med sin dystra framsida och gåtfulla atmosfär, en känsla av obekvämlighet och rädsla hos Lennartson, som han upprepar vid flera tillfällen i syfte att övertyga berättaren att inte gå in i huset: ”detta hus med sitt mörka och hemska utseende synes mig vara ett af dessa förbannade ställen, som föra olycka öfver alla som nalkas dem” (HOH:12).

Det är relevant att notera att känslan av kuslighet som härrör från husets arkitektur är ett ämne för diskussion i själva romanen. En specifik passage i *Hin Ondes hus*, där berättaren och Lennartson diskuterar sina respektive åsikter om husets utseende, framhäver den oförklarliga känsla som ett så enkelt föremål som ett hus kan väcka hos olika individer:

– Men detta hus inger mig en ovilkorlig fasa, och utan tvifvel vill du icke heller bestrida, att man mången gång kan känna sig fattad af denna instinktartade motvilja för något visst föremål, utan att egentligen på något förnuftigt sätt kunna förklara för sig tillvaron af denna känsla?

– Utan tvifvel, men tillvaron af detta gamla hus, synes mig deremot mycket lätt att förklara, återtog jag ännu alltid i samma skämtsamma ton. [...] – Du tror då att vissa hus, vissa platser äro olyckliga? – återtog jag något ironiskt.

– Ja, oaktadt din spefulla min, så tillstår jag att jag sett flera exempel derpå. [...] Det finnes tusen saker i naturen som vi icke förmå förklara och likväl icke kunna förneka; det finnes sympatier och antipatier, som äro allt för oemotståndliga, allt för bestämda, för att kunna bestridas, och likväl stödja de sig endast på känslan och alls icke på förnuftet. Emot detta hus hyser jag en afgjord antipati, och denna känsla inom mig hafva händelserna, ödet, eller slumpen, – kalla det hur du vill, – flera gånger rättfärdigat. (HOH:11)

I sin replik fångar Lennartson det kusligas väsentliga egenskap, det vill säga dess obegriplighet. De känslor som vissa föremål frammanar hos olika individer verkar omöjliga att förklara på ett entydigt sätt, vilket syns i Lennartsons oförmåga att återge med exakta ord de irrationella känslor som huset väcker hos honom. Vidler skriver:

The sensation of 'uncanniness' was, then, an especially difficult feeling to define precisely. Neither absolute terror nor mild anxiety, the uncanny seemed easier to describe in terms of

---

<sup>141</sup> Vidler, s. 27.



what it was not than in any essential sense of its own. Thus it might readily be distinguished from horror and all strong feelings of fear; it was not uniquely identified with the parapsychological [...] nor was it present in everything that appeared strange, weird, grotesque, or fantastic; it was the direct opposite, finally, of the caricatural and distorted, which, by their exaggeration, refused to provoke fear. Sharing qualities with all these allied genres of fear, the uncanny revealed in its nonspecificity.<sup>142</sup>

Om Hin Ondes hus kan man hävda att huset väcker obegripliga känslor eftersom arkitekturen, med sin blandning av stilar, i sin tur är oklar och kan uppskattas eller föraktas. Det faktum att varken berättaren eller Lennartson på ett tydligt sätt lyckas förklara ursprunget till sina motstridande känslor för huset bidrar till den kusliga atmosfär som omger Hin Ondes hus, då kontrasten mellan berättarens neutrala, eller snarare positiva uppfattning av arkitekturen och Lennartsons negativa intryck framhäver husets ”aura of indecipherability”.<sup>143</sup>

Emellertid finns det en särskild tidpunkt då husets arkitektur, i stället för att betraktas med undran, framträder som extremt kuslig, på så sätt att dess gåtfullhet övergår i renodlad skräck. Denna tidpunkt sammanfaller med skymningen, eller snarare med natten. Curtis framhäver mörkrets förmåga att rikta uppmärksamheten på arkitekturens skräckinjagande drag och skriver: ”houses are characteristically first encountered in the full daylight of rational decision making. The loss of distinctness brought on by night and darkness, and [...] the proliferation of shadows and unexpected effects of light, is profoundly architectural in its effects, amplified by the ambivalent nature of domestic architecture as public and private”.<sup>144</sup>

När det gäller Lennartsons redan negativa förhållande till Hin Ondes hus lyckas mörkret förstora hans avsky gentemot huset. I redogörelsen för sin första och enda upplevelse av husets mystiska krafter betonar Lennartson hur fasaden under natten verkade ännu kusligare:

Herbert rullade upp gardinen för att betrakta det oskyldiga föremålet för min ovilja. Klockan var ungefär ett på natten, och gatan, upplyst af det klaraste månsken, var alldeles öde; vi kunde noga urskilja alla bildhuggerierna på det gamla huset, löfverket på stenpelarne, de vridna snäckorna och groteska hufvudena öfver porten, som i månskenet sågo ännu vidrigare och hemskare ut. (HOH:15)

Omgivet av skuggor framstår Hin Ondes hus som kusligt för Lennartson. Det är när månen kastar ett svagt ljus över husets osymmetriska skuggbild och belyser fasadens skulpterade detaljer som arkitekturens otäckhet framträder. Natten är den enda tidpunkt då även berättarens intryck överensstämmer med Lennartsons föraktande hållning mot fasadens arkitektur. Den

---

<sup>142</sup> Vidler, s. 22.

<sup>143</sup> Ibid., s. 27.

<sup>144</sup> Curtis, s. 179.

skeptiska berättaren, som hittills visat sig vara emot idén att ett hus kan sägas vara olyckligt, erkänner att Hin Ondes hus under natten framträder som en ohygglig plats:

Den syntes mig nu i månskenets halfdunkel helt annorlunda än förut, då vi talade derom under solens sken, och mot min vilja kände jag min nyfikenhet och mitt intresse för det gamla huset betydligt uppblandade med denna outredda och instinktlika rysning, hvilken brukar skaka oss vid beröringen eller åsynen af ett lik. – Hvaraf kommer denna sällsamma förändring i vårt sinne, som under mörkret låter oss känna en hemlig bäfvan vid samma tanke, som, under dagens ljus, antingen kommer oss att le eller likgiltigt återstudsar ifrån vår känsla, om icke derifrån, att en outredd instinktlik aning låter oss känna grannskapet af okända väsen, som mörkret medfört, eller... (HOH:27)

Det faktum att han för första gången ser Hin Ondes hus i mörkret får berättaren att frukta dess imponerande arkitektur. Hans skepticism ger plats åt en mild känsla av rädsla som härrör från de rysliga skuggor som omger varje drag av husets fasad och struktur, på så sätt att Hin Ondes hus gradvis avslöjar sin oförklarliga natur och framträder i sin absoluta kuslighet.

Apropå det nygotiska huset menar Burns i ””Better for Haunts”” att ”such houses were always haunted, and the viewers knew it, just by the look of the place”.<sup>145</sup> Detta är fallet med Ljungstedts Hin Ondes hus, vilket kan sägas vara ett tydligt exempel på ett ohemtrevligt hus som väl förkroppsligar de förskräckliga element som kännetecknar det hemsökta huset i den aktuella skräckundergenren. Fasadens arkitektur förebådar hemsökelsen och byggnadens silhuett i den mörka natten framkallar en känsla av det kusliga som förbereder för den renodlade skräck som väntar inne i huset. Men hur skapar arkitekturen en känsla av skräck när det viktorianska huset ersätts med ett aseptiskt ålderdomshem?

### 5.1.2. Tallskuggan

Jämfört med Poes och Ljungstedts imponerande hus framstår Strandbergs Tallskuggan som en tämligen banal byggnad. I beskrivningen förekommer inga element som till det yttre associerar ålderdomshemmet med kuslighet: inga gotiska drag, inga sprickor, inga maskaroner, inga eklektiska stilar. Tallskuggans framsida är inte särskilt iögonenfallande, utan snarare ordinär och aseptisk. Strandberg själv framhäver i en intervju att han ville ”använda den tråkiga byggnaden som de här hemmen ofta är – fyrkantiga, ingen onödig dekoration, det massproducerade – [...] nästan som man använder ett gotiskt slott, förhöja det, och låta platsen få en egen personlighet”.<sup>146</sup> I motsats till det gotiska Hin Ondes hus, vars otäcka natur anas

---

<sup>145</sup> Burns, s. 22.

<sup>146</sup> Jfr. Gunilla Wedding, ”Från splatter på färja till skräck på hemmet”, *Skånska dagbladet* 2017-06-03.

redan från husets framsida, utvecklas Tallskuggans kusliga personlighet successivt under romanens gång. Det första mötet med demensboendet i romanen väcker inte någon skräck:

Det är en fyrkantig, kompakt byggnad. Inga onödiga detaljer för skönhets skull. En bred trappa, flankerad av rullstolsramper, leder upp till dörrarna. Dagtid öppnas de automatiskt när du närmar dig. Plastmattan i entréhallen är grön, spräcklig för att fläckar och märken ska synas så litet som möjligt. Hemmet är inte stort. Bara fyra korridorer som bildar en ram runt det atrium som kallas allrummet. Bland de allmänna utrymmena finns också mindre dagrum för de boende. (HEM:9)

I stället för att väcka kuslighet lyckas Strandberg i denna passage snarare framkalla en känsla av tristess som man vanligtvis associerar med exempelvis ett sjukhus eller, i det här fallet, ett ålderdomshem. De här byggnaderna har ingen personlighet och framkallar således inte någon kuslighet. I motsats till det gotiska huset, vilket som nämnts har blivit en sinnebild för det kusliga, är det sterila ålderdomshemmet enbart synonymt med tråkighet och likformighet. Tallskuggans arkitektonisk stil är igenkännlig och bekant, eftersom den framkallar vilket äldreboende som helst på ett sätt som framhäver "the absolute normality of the setting, its veritable absence of overt terror".<sup>147</sup>

Medan de arkitektoniska detaljerna i fasaden på Hin Ondes hus synbarligen avskiljer huset från andra bostadshus, finns det inte några drag som verkar särskilja Tallskuggan från andra ålderdomshem. Strandberg fäster sig inte heller bara vid byggnadens framsida, såsom Ljungstedt och Poe, utan ger redan från de första sidorna en idé av ålderdomshemmets arkitektur i sin helhet:

De nyproducerade tapeterna har gammaldags motiv. Soffgrupperna har inplastade sittkuddar. Korridorernas plastmattor är så blanka att lysrören reflekteras i dem. Väggarna har ledstänger och är målade i en pastellgrön nyans som ska verka lugnande, men ger huden en sjuklig ton. Varje korridor är en egen avdelning med åtta lägenheter i varje. Lägenheterna är små och det finns inte många sätt att möblera dem på. De har badrum, men inga kök. Inga plattor som kan glömmas påslagna. Fönstren går inte att öppna mer än på glänt. (HEM:9)

Mörkret och dammet som kännetecknar Ljungstedts gotiska hus lämnar plats åt ljus och hygien i Strandbergs moderna ålderdomshem. Som jag tidigare antytt är Hin Ondes hus förankrat i en specifik tids- och rumskontext medelst sin arkitektoniska stil. På samma sätt skulle man kunna hävda att Strandberg också placerar Tallskuggan i en bestämd kontext, dvs. moderniteten, vilken kännetecknas av opersonlig och massproducerad arkitektur. I ett resonemang om den

---

<sup>147</sup> Vidler, s. 18.

moderna arkitekturen hänvisar Vidler till begreppet *transparency*, 'transparens', som karakteriserar byggnadskonsten under 1900-talet:

In the elaboration of the complex history of modern space following the initiatives of Foucault, historians and theorists have largely concentrated their attention on [...] *transparent* space – that paradigm of total control championed by Jeremy Bentham and recuperated under the guise of "hygienic space" by modernists led by Le Corbusier in the twentieth century. Transparency, it was thought, would eradicate the domain of myth, suspicion, tyranny, and above all the irrational. The rational grids and hermetic enclosures of institutions from hospitals to prisons; the surgical opening up of cities to circulation, light, and air; the therapeutic design of dwellings and settlements; these have all been subjected to analysis for their hidden contents.<sup>148</sup>

Vidler framhäver att 1900-talets moderna arkitektur står i opposition mot den djupa fascination för mörka och skuggiga platser som kännetecknar västerländsk arkitektur i slutet av 1800-talet, varpå Ljungstedts Hin Ondes hus är ett tydligt exempel. Arkitekturens funktion i ett sjukhus är att vara genomskinlig, det vill säga praktisk, funktionell och effektiv. Ändamålet är att skapa en sund och trivsamt miljö för patienterna, inte att skrämja. Strandbergs Tallskuggan, som "byggdes på sjuttioalet" (HEM:10), förkroppsligar väl idén av transparens genom sin funktionella uppsättning av rum och möbler samt brist på onödiga detaljer och blir således ett exempel på den moderna arkitekturens rationalitet.

Emellertid påpekar Vidler: "in every case 'light space' is invaded by the figure of 'dark space'".<sup>149</sup> Mot den bakgrunden är det relevant att observera att Tallskuggan, på samma sätt som Hin Ondes hus, framträder som kusligast när mörkret kommer: "stämningen på Tallskuggan är annorlunda på nätterna" (HEM:56). Det är då den under dagen genomskinliga arkitekturen förvandlar sig till ett verktyg för skräck, när lysrörsbelysningen släcks och skuggorna träder fram i de mörka korridorerna. Skuggorna dansar i de stilla rummen där de gamla sover även när ljuset är på: "Morgonpersonalen kommer snart med sina rutiner, men nu är det lugnt på avdelningen. Nästan alla de gamla sover. [...] Ljuset fladdrar i rummet. Glänser i en fettfläck på väggen intill sängen. [...] Skuggorna växer och krymper" (HEM:68). Paret transparens/mörker är väsentligt i arkitekturen för att väcka kuslighet. Vidler skriver: "It is in the intimate associations of the two, their uncanny ability to slip from one to the other, that the

---

<sup>148</sup> Vidler, s. 168.

<sup>149</sup> Ibid.

sublime as instrument of fear retains its hold – in that ambiguity that stages the presence of death in life, dark space in bright space”.<sup>150</sup>

I *Hemmet* lyckas Tallskuggan, på samma sätt som bostadshuset hos Ljungstedt och Poe, förlora sin substantiella trygghet och i stället väcka en känsla av skräck: ”hospitals used to be places which were trusted, but have become places of anxiety.”<sup>151</sup> Tallskuggan är en plats som förknippar ljus med mörker, liv med död, trygghet med kuslighet; en plats som låtsas vara ett trivsamt hus för gamla och dementa människor. Men hemmets genomskinliga arkitektur är egentligen en fasad som döljer dess egentliga funktion: ”Tallskuggan är en plats där döden alltid är närvarande. Det här är den sista anhalten. Det alla vet, men ingen talar om, är att det sällan görs livsuppehållande åtgärder här” (HEM:10). Jämfört med Poes och Ljungstedts hemlighetsfulla hus, som kännetecknas av en förskräcklig historia, en dyster stämning samt ryktet att de är förbannade och hemsökta platser, har Strandbergs Tallskuggan ingen historia, ingen otäck atmosfär, inget hemligt förflutet. Tallskuggans fasad är, som nämnts, inte heller lika kuslig som familjen Ushers hus och *Hin Ondes* hus. Men ändå lyckas Strandberg väcka kuslighet genom att låta läsaren ana att ålderdomshemmet är den sista platsen där de här gamla människorna kommer att bo innan de dör och fungerar således som ett hemsökt hus: ”ingen kommer levande från ställen som Tallskuggan” (HEM:34).

Det är intressant att observera hur karaktärstyperna i Strandbergs skräckroman är annorlunda än de som förekommer i mönsterberättelsen och i *Hin Ondes hus*, särskilt eftersom karaktärernas hållning mot Tallskuggan för det mesta härrör från den betydelse som hemmet har för dem. Det är komplicerat att tydligt associera de tre konventionella karaktärstyperna från Baileys modell med huvudkaraktärerna i *Hemmet*. Man skulle kunna hävda att Joel och Monika tillsammans sammanfaller med den första karaktärstypen, dvs. familjen som kommer till huset på grund av ett gynnsamt tillfälle.<sup>152</sup> För Joel representerar Tallskuggan en praktisk fastän sorglig lösning på moderns förvärrande tillstånd: ”När mamma försvann mitt i natten, och en bilist hittade henne halvt ihjälfrusen, förstod vi hur illa det verkligen var ställt. Jag kom hem och insåg snabbt att det inte fanns något annat alternativ än att stanna kvar tills hon kunde flytta in på ett boende som Tallskuggan” (HEM:61). Monikas förflyttning till demensboendet är för Joel en lättnad, en befrielse från plikten att ta hand om moderns demens.

Å andra sidan är beslutet att lägga in Monika på ett ålderdomshem en känslöbetonad upplevelse för Joel. Medan han till det yttre uppmuntrar sin ängsliga moder med att hon säkert

---

<sup>150</sup> Vidler, s. 172.

<sup>151</sup> Curtis, s. 113.

<sup>152</sup> Bailey, s. 58.

kommer att trivas i det nya huset, försöker Joel i sitt inre att inte överväldigas av emotioner, såsom syns i följande medvetandeström: ”*Jävla kärring, det här är för din skull, fattar du inte det, nej, det fattar du inte, för du fattar ingenting längre, du kan inte ta hand om dig själv, du skulle bränna ner huset eller ramla och slå ihjäl dig, eller försvinna ut i natten igen och bli överkörd eller gå vilse i skogen, jag kan inte ta hand om dig jag klarar inte det jag orkar inte längre förlåt du orkade alltid ta hand om oss men jag kan inte*” (HEM:30). Joels uppfattning om Tallskuggan är alltså både positiv och negativ. Även om ålderdomshemmet är det sista alternativet för honom att återvända till normaliteten, inser Joel att det inte finns någon återvändo för Monika. Flytten till Tallskuggan, långt borta från bostadshuset och familjen, kommer att oroa modern och förvärra hennes redan instabila psykiska tillstånd: ”Tallskuggan ligger bara några kilometer härifrån, på andra sidan berget, men det är en helt annan värld. Vad kommer att hända med mamma när hon kommer hit? När hon inte ens har trädgården och huset och alla välbekanta saker som fyller det? Vad ska då väcka hennes minnen? Locka fram de där små glimtarna av den hon en gång var?” (HEM:23).

I motsats till berättaren i mönsterberättelsen och i Ljungstedts roman, som huvudsakligen väljer att besöka det hemsökta huset av egen vilja, tvingas Monika in i Tallskuggan. Hennes uppfattning av hemmet kan inte vara någonting annat än negativ, men inte för att hon är skeptisk mot husets rykte, utan snarare eftersom Monika vet väl vad Tallskuggan representerar: ”Namnet på hemmet har varit en symbol så länge. Ett skämt för att dölja rädslan” (HEM:8). Att flytta till Tallskuggan är det avgörande beviset på Monikas demens, tidpunkten då det inte längre är möjligt att bli sig själv igen: ”Hon svarade bestämt nej när de frågade om hon ville flytta. Självklart gjorde hon det. Hon var livrädd för förändringar eftersom till och med det välbekanta blivit obegripligt och skrämmande” (HEM:61). Denna tanke, som uttrycks i romanen utifrån Joels perspektiv, är ett utmärkt exempel på det kusligas innersta natur, där det som en gång varit familjärt – bostadshuset, familjen – förvandlar sig till något obekant. Som en följd av demensen förlorar Monika kontrollen över sig själv, vilket förmodligen är den kusligaste upplevelsen för henne, åtminstone fram till inträdet i hemmet.

Jämfört med Joel och Monika står Nina för den mest neutrala ställningen till Tallskuggan. För henne representerar hemmet jobb och plikt samt personlig och ekonomisk trygghet: ”Jobbet har alltid varit en plats där hon är trygg, där hon vet vad folk behöver av henne, där hon vet hur hon ska ge dem det. Det finns scheman för allt. Tydliga regler. Streckade linjer ska signeras, rutor ska kryssas i. Vändlistor för dem som riskerar att få liggsår. Matlistor. Medicinlistor. Avföringslistor. Nina vet vem hon är. Hon har kontroll” (HEM:36). Det finns

ingenting på Tallskuggan som oroar Nina, inte ens att alltid jobba i dödens närvaro. I det moderna samhället intar sjukhuset och ålderdomshemmet en bland dem som för tidigare generationer var husets funktioner: platsen där döden äger rum. Genom att hänvisa till Jean Baudrillards *L'échange symbolique et la mort* (1976) framhäver Curtis: "in the modern world death normally takes place 'somewhere else' remote from nearest and dearest. The fascination with haunted places [...] partly relates to a timely unfamiliarity with the connection between death and domesticity".<sup>153</sup> I *Hemmet* är Tallskuggan, som redan nämnts, livets sista anhalt för de gamla, deras sista hus, och kan således uppfattas som kuslig. Men för Nina är döden inte längre kuslig: "Innan hon började jobba på Tallskuggan hade hon aldrig sett en lik. Döden var något skrämmande och främmande. Men här blev den snabbt vardag. Nina har sett hundratals människor dö. [...] Hon har fuktat deras läppar med våt bomull medan hon vakat över dem. Hon har sett döden komma relativt plötsligt, som nu, och hon har sett den komma långsamt och obönhörligt" (HEM:154).

Däremot är Nina den första som upplever kusligheten i Tallskuggans arkitektur, då hemmets genomskinlighet och ljus på ett ögonblick övergår till skugga och mörker:

Det brusar i rören i taket. Kläderna är hopvikta och sorterade. Hon slänger in en famn nytvättade lakan i tumlaren. Torkar noggrant bort tvättmedel som stänkt runt luckan. Sköljer ur trasan när en skugga fladdrar förbi i ögonvrån. Hon vänder sig mot dörröppningens mörka fyrkant. Ingen där.

"Hallå?"

Hon tittar ut i källarkorridoren, där lysrören har slocknat. Ljuset från de smala fönstren uppe vid taket når knappt ner hit. Skuggan måste ha varit från någon som gick förbi därute. (HEM:37)

Trots den konstiga händelsen är Ninas slutsats rationell och logisk. Hon verkar också överensstämma med Baileys första karaktärstyp, eftersom hon förkroppsligar skepticism och ifrågasätter hemmets kuslighet, åtminstone i början av romanen, då Tallskuggan fortfarande är en ombonad och trygg plats – men nu är det dags att träda in i de hemsökta husen och uppleva deras kuslighet.

## 5.2. Inträdet i huset: insidan

I *Le sacré et le profane* beskriver Eliade hur tröskeln är ett oerhört viktigt element, särskilt för människans hus, eftersom den representerar gränsen mellan den profana och den religiösa

---

<sup>153</sup> Curtis, s. 13.

världen: ”Tröskeln är på samma gång barriären, skiljelinjen, gränsen, som skiljer de båda världarna och den paradoxala ort, där dessa världar möts, där övergången från den profana till den sakrala världen kan äga rum”.<sup>154</sup> Tröskeln skiljer huset, människans heliga rum, från det okända rummet, dvs. den profana yttervärlden, som kännetecknas av kaos och skräck.<sup>155</sup> Men vad händer när det heliga rummet förvandlar sig till det okända rummet?

I skräckfiktion är det hemsökta huset förverkligandet av denna situation. Man kan hävda att överskridandet av husets tröskel representerar en förflyttning mellan två världar, eller snarare två tillstånd, nämligen mellan det som är *heimlich* respektive *unheimlich*. Att gå in genom dörren sammanfaller med tidpunkten då de känslor som karaktärerna upplevde framför dess framsida stärks och arkitekturen som karakteriserar insidan återspeglar vidare husets kuslighet, eftersom det som karaktärerna ser framför sina ögon – väggar, möbler, tavlor, prydnadssaker – samtidigt är både bekant och främmande och framkallar ännu mer kuslighet:

I entered the Gothic archway of the hall. [...] While the objects around me – while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebony blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy – while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this—I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up.<sup>156</sup>

Med dessa ord beskriver Poe berättarens inträde i huset på ett sätt som tydligt framhäver det kusligas inneboende tvetydighet, eftersom insidans arkitektur materialiserar ”the disturbing unfamiliarity of the evidently familiar”.<sup>157</sup> Hemtrevligheten som skulle känneteckna rummen i huset förvandlar sig i stället till en dystert stämning, som framkallar fasadens obehaglighet. Inne i huset samverkar alla arkitektoniska detaljer till förverkligandet av det kusliga som enbart anades från yttersidan: ”The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed [...]. Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all”.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Eliade, s. 24.

<sup>155</sup> Ibid., s. 44.

<sup>156</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 93.

<sup>157</sup> Vidler, s. 18.

<sup>158</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 93 f.



Arkitektens väsentliga funktion som verktyg för skräck begränsas inte bara till det hemsökta husets yttersida: inne i huset fungerar inredningen som en ytterligare manifestation av husets kusliga personlighet. Det är därför relevant att utforska på vilka sätt inredningen i Ljungstedts Hin Ondes hus och Strandbergs Tallskuggan förstärker den kusliga stämningen som kännetecknar de båda husen.

### 5.2.1. Hin Ondes hus och den nygotiska inredningen

Mot bakgrund av tröskeln som skiljelinje mellan två motsatta världar är det märkvärdigt att det är just på tröskeln som berättaren i *Hin Ondes hus* ges den sista möjligheten att avlägsna sig från det hemlighetsfulla huset. Det är betjänten Didrik som på samma sätt Lennartson försöker övertyga berättaren att inte gå in i huset. Didrik sammanfaller helt med den tredje karaktärstypen i Baileys modell, dvs. oraklet, som med sina ord varnar karaktärerna för husets faror: ”Åh ja, nog finns här rum lediga, som herrn kunde få, men de äro långt ifrån glada eller trefliga. [...] Men, min herre, jag säger er på förhand att ni icke kommer att trifvas här” (HOH:22). Trots varningen träder berättaren in i Hin Ondes hus och således överskrider han tröskeln mellan de två världarna. Leffler menar att ”berättarens inträde i huset blir [...] ett inträde in en värld avskild från den normala vardagstillvaron”.<sup>159</sup> Husets insida och dess inredning, som skulle föreställa hemtrevlighet, framstår i stället som en förlängning av husets oroväckande fasad. Huset framträder i sin fulla kuslighet när inträdet i den första salen hos berättaren framkallar en ännu otäckare känsla än den som väcktes hos honom framför fasaden: ”En obehaglig känsla intog mig då denna luft, kall, unken och tung, sådan som länge stängda och obebodda rum alltid ega, slog emot mig. Det föreföll mig som ett slags grafluft, och en ofrivillig rysning genomilade mig” (HOH:23).

I ”Better for Haunts” skriver Burns: ”like a body, the Victorian house enclosed a spirit within its shell. Exterior and interior were coextensive; the façade with its turrets, mansard or steeply gabled roof, irregular angles, and jigsaw scrollwork promised inner spaces equally eccentric and complex, equally disconcerting.”<sup>160</sup> Från utsidan är Hin Ondes hus, som tidigare antytts, ett exempel på den viktorianska arkitektur som associeras med hemsökelse. Husets insida verkar sammalunda, som syns i beskrivningen av de möbler och dekorationer som inreder huset:

---

<sup>159</sup> Leffler, *I skräckens lustgård*, s. 107.

<sup>160</sup> Burns, s. 10.

Vi stego in i en stor sal, hvars tunga, rika och föråldrade möblering med ens förflyttade mig ett helt sekel tillbaka [...]. Djupa fensternicher, draperade med tungt och mörkt siden, i förening med det målade taket, gjorde rummet nästan alldeles mörkt; stora fåtöljer och små stolar, med höga och smala ryggar, grannt utskurna i valnöt eller ek, stodo symetriskt ordnade på det i rutor inlagda golfvet. En stor spisel, der öfra delen infattade en ofantlig spegel, hvars klara glas återspeglade hela detta dystra gammalmodiga rum, der jag sjelf och min bleke ledsagare sväfvade fram som andar eller gengångare, och slutligen en biljard midt på golfvet, – hvars sidor voro draperade med kläde, som, fördt af vinddraget när dörren öppnades, rördes i tunga veck, liksom skakadt af någon lefvande varelse gömd der bakom, – fulländade möbleringen. (HOH:23)

I denna passage är likheten mellan Poes och Ljungstedts sätt att beskriva inredningen påfallande, i det Ljungstedt ger en tydlig bild av de föremål som utsmyckar salen. Curtis hävdar att det hemsökta huset, i sin nygotiska form, oftast förses med originella prydnader så att själva huset på samma gång blir åtråvärt och oroande. Kombinationen av excentriska element är i sig en manifestation av husets personlighet och bidrar till dess storslagenhet samtidigt som den hos åskådaren skapar en känsla av främlingskap.<sup>161</sup> Inredningen i Hin Ondes hus är en grandios sammansättning av detaljer som påminner om husets ståtliga nygotiska yttersida, men den lyckas samtidigt skapa en oförklarlig känsla av obehaglighet.

Det är genom att uppmärksamma inredningen som berättaren blir varse husets tvetydiga personlighet. Den rika samlingen av ornamentik som vid första anblicken trollbinder honom förvandlar sig snabbt till ett verktyg för skräck:

[M]ina ögon föllo på en stor, ljusgul vindthund, som, liggande på en sammetsdyna vid spiseln, tycktes med sina klara kloka ögon betrakta oss. Glad att finna en lefvande varelse i detta rum, skumt och ödsligt som en graf, der våra steg gáfvo ett hemskt genljud och hvarje andetag blef hörbart i den djupa tystnaden, närmade jag mig den vackra hunden för att smeka honom, – men studsade ovilkorligt ett steg tillbaka, då, i det jag lade handen på hans fina hufvud, detta hufvud kändes kallt och tomt, – hunden var endast uppstoppad, och de klara ögonen endast glas. (HOH:24)

Det är sannolikt att även den minsta prydnaden lyckas väcka kuslighet i ett hus där det sägs att det spökar, såsom Ljungstedt framhäver i denna passage. Vidler påpekar att konsten, liksom arkitekturen, upplevs som en manifestation av det kusliga enbart beroende på det mentala tillståndet hos individen som befinner sig framför ett visst föremål: "art itself takes on the aspect of the uncanny. Art is then uncanny because it veils reality, and also because it tricks. But it does not trick because of what is in itself; rather it possesses the power to deceive because

---

<sup>161</sup> Curtis, s. 43 f.

of the projected desire of the observer”.<sup>162</sup> Genom att anpassa ett vedertaget talesätt skulle man kunna hävda att kusligheten ligger i betraktarens öga, vilket i *Hin Ondes hus* är fallet med berättaren. Karaktärens hittills skeptiska hållning mot ryktet om hemsökelsen som plågar huset övergår till en spändare attityd efter inträdet i byggnaden, då den suggestiva inredningen verkar utöva en ännu starkare dragningskraft än husets obehagliga fasad. Vid detta tillfälle blir dock berättarens intryck av *Hin Ondes hus* långt ifrån positivt:

Jag förargades öfver den oemotståndliga makt, som inbillningen utöfvade på mig, – ty det kunde icke vara annat, som gjorde att mitt hufvud kändes tungt och oredigt, som om jag varit rusig, och att jag kände mig betagen af en alldeles okuflig känsla, som – hur jag än sökte dölja det för mig sjelf, – likväl ganska mycket liknade rädsla, ehuru jag ju icke egde ringaste anledning dertill. Jag hade alltid ansett fruktan för lika löjlig som onaturlig hos en man, hvilken bör ega både fysisk och moralisk kraft, men – det var just denna kraft, som af min egen upprörda fantasi var fånglad och undertryckt, och med förundran och harm kände jag mig kufvad af samma paniska förskräckelse, hvilken jag beskrattat hos Lennartson. (HOH:29)

Inne i *Hin Ondes hus* är berättaren tvungen att erkänna den oförklarliga känsla som han upplever vid mötet med till synes bekanta föremål som i stället förvandlar sig till förfärande tecken på husets otäcka natur. Den verkan som inredningen har på berättarens hållning mot själva huset motsvarar Freuds definition av det kusliga som en förnimmelse som väcks hos individen ”när gränsen mellan fantasi och verklighet suddas ut, när någonting träder fram som för oss reellt som vi hittills har hållit för fantasi, när en symbol övertar det symboliserades hela effekt och betydelse”.<sup>163</sup>

I *Hin Ondes hus* framträder inredningen som kuslig vid olika tillfällen under berättarens sökande efter ursprunget till hemsökelsen. Bland de föremål som berättaren råkar finna är det vissa inredningselement som väcker hans uppmärksamhet, framför allt eftersom han hittar dessa objekt trots att de gömts. Det första föremålet är en tavla som berättaren hittar gömd bakom en byrå i sitt nyligen hyrda sovrum, vilken visar sig vara ett blodigt porträtt av berättarens och Lennartsons gemensamma vän Herbert, husets sista hyresgäst. Porträttet väcker hos berättaren en förfärande känsla: ”Jag betraktade det ännu närmare, och porträttet, som var förträffligt måladt, tycktes borra sina ögon i mina så djupt, att jag vände mig derifrån med en lindrig rysning, ty det ligger något hemskt i den målade bilden af en längesedan afliden” (HOH:31). Om den kusliga kvalitet som kännetecknar inredningen i det hemsökta huset, särskilt målningar och dylikt, noterar Curtis i *Dark Places*: ”The decor includes paintings,

---

<sup>162</sup> Vidler, s. 34 f.

<sup>163</sup> Freud, s. 345.

photographs and sculptures that create metaphoric (and sometimes actual) portals into other spaces or that function as bridges in time. Portraits, as representations of previous owners, or of unknown people, are particularly enigmatic and anxiogenic because they occupy an ambiguous atemporal psychic space”.<sup>164</sup> Herberts porträtt blir en sorts tröskel mellan liv och död och samtidigt ett ytterligare tecken på husets hemlighetsfulla historia, vilket får berättaren att omsider frukta Hin Ondes hus och dess förskräckliga personlighet.

Vidare påpekar Curtis att de föremål som man hittar i hemliga delar av det hemsökta huset antingen glömts av husets tidigare ägare eller gömmts undan på grund av deras styrka.<sup>165</sup> Det senare alternativet verkar vara orsaken till att de objekt som berättaren händelsevis råkar hitta inne i Hin Ondes hus har dolts för ovälkomna gäster. Gaston Bachelard framhåller i *La poétique de l'espace* (1958) att – här efter den engelska översättningen – ”over-picturesqueness in a house can conceal its intimacy”.<sup>166</sup> Mot den bakgrunden skulle man kunna hävda att den märkliga inredningen i Hin Ondes hus i sig är ett sätt att undanhålla husets mörka historia, som verkar vara sammanflätad med särskilda objekt som hålls gömda i hemliga vinklar och vrår. På ett abstraktare plan skulle man kunna betrakta ägarens beslut att dölja vissa känsloladdade föremål som ett sätt att tränga bort vissa minnen. De här bortträngda hemligheterna plågar dock ägarens psyke på samma sätt som övernaturliga väsen hemsöker huset, i det – med Burns ord – ”what haunted these houses were memories that refused to die”.<sup>167</sup> Men vad händer om inredningen i det hemsökta huset har varken historia eller personlighet?

### 5.2.2. Tallskuggan och den moderna inredningen

Jämfört med Poes och Ljungstedts mörka nygotiska inredning skulle man kunna förmoda att Strandbergs Tallskuggan, på grund av dess ljusare och modernare genomskinliga arkitektur, saknar de grundläggande arkitektoniska egenskaper – dammiga möbler, belamrade salar, hemska prydnader – som möjliggör upplivandet av det kusliga. Emellertid är det just inredningen som har en väsentlig funktion för hemsökelsen i *Hemmet* eftersom, som jag tidigare antytt, det är ålderdomshemmets banala inredning som under romanens gång väcker skräckkänslan. Det är i synnerhet genom arkitekturens och inredningens små detaljer som Tallskuggans kusliga personlighet byggs upp.

---

<sup>164</sup> Curtis., s. 66.

<sup>165</sup> Ibid., s. 68.

<sup>166</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (1958), Boston 1994, s. 12.

<sup>167</sup> Burns, s. 16.

Inredningen spelar en viktig roll redan från början, när man blir varse Joels försök att inreda moderns blivande lägenhet på Tallskuggan så att den för Monika redan traumatiska flytten mildras: "Det sägs att det är för din skull, att det är bättre för dig att vara kvar i din hemmamiljö så länge som möjligt" (HEM: 10). Återigen framhävs kontrasten mellan idén om huset som enbart en byggnad, vilket här representeras av Tallskuggans tomma lägenhet, och det mer känsloladdade konceptet hem. Genom att inreda det nya, aseptiska rummet med moderns favoritmöbler och fotografier försöker Joel att väcka en hemkänsla för Monika på Tallskuggan, en plats som hon skulle uppfatta som familjär och bekant trots platsens kännetecknande känsla av utanförskap. Om inredningen av ett nytt hus och dess betydelse för individen hävdar Cooper Marcus: "the furniture we install, the way we arrange it, the pictures that we hang, the plants we buy and tend, all are expressions of our image of ourselves, all are messages about ourselves that we want to convey back to ourselves, and the few intimates that we invite into this, our house. Thus, the house might be viewed as an avowal of the self [...] and a revelation of the nature of self".<sup>168</sup> De möbler och fotografier som Joel väljer från sitt barndomshem representerar för honom Monika, hennes liv och personlighet före demensen. Inredningen har således som funktion att framkalla glada minnen och bilder av hennes förflutna, att väcka hemtrevlighet: "En ny uppsättning av möbler står och väntar i D6. En liten matgrupp. En byrå. En fåtölj. Fotografier på väggarna. Ett nytt hem i hemmet" (HEM:10).

Bachelard framhåller att bilder och förnimmelser av de platser man har bott på lagras i minnet och dyker upp när man flyttar till ett nytt hus i form av drömmar, dagdrömmar och känslöbetonade minnen, på så sätt att "an entire past comes to dwell in a new house".<sup>169</sup> Som nämnts är flytten till det nya huset i början en skakande upplevelse för Monika, framför allt eftersom hon tvingats att flytta. Men inträdet i det nya rummet väcker hos henne, trots demensen, vissa minnen som hon associerar med de bekanta, familjära föremålen:

De stannar framför D6. Den enda dörren utan namnskylt. "Nu har vi kommit hem till dig, Monika", säger Elisabeth. Mamma sneglar på Joel. Skakar på huvudet. "Kom, mamma", säger han lågt. "Vi går in och tittar bara." Hon suckar och tar ett steg in i hallen. Ser på det lilla handfatet med pumptvål och handsprit innanför dörren. Hatthyllan med klädkrokar som ingår i standardutrustningen. "Det är ju min kapp. Och mina skor." De fortsätter in i rummet tillsammans. "Och byrån som far snickrade. Där är den ju." (HEM:34)

Apropå det hemsökta huset i skräckfiktio menar Curtis att inredandet av det för karaktärerna nya huset är en sorts ritual, vars syfte är att eliminera varje spår av tidigare ägare samt alla

---

<sup>168</sup> Cooper Marcus, s. 131.

<sup>169</sup> Bachelard, s. 5.

möjliga tecken på hemsökelse. Det nyinredda huset blir en projicering av de nya hyresgästerna, vilkas egen personlighet och historia sammansmälter med husets hemliga förflutna.<sup>170</sup> Curtis skriver:

All houses are haunted – by memories, by the history of their sites, by their owners' fantasies and projections or by the significance they acquire for agents or strangers. Houses inscribe themselves within their dwellers, they socialize and structure the relations within families, and provide spaces for expression and self-realization in a complex interactive relationship. [...] The haunted house is a scenario of confrontation between the narratives of the inhabitants and the house.<sup>171</sup>

Monikas nya rum på Tallskuggan blir, genom inredningen, en plats för konfrontation mellan personen hon en gång varit och hennes aktuella tillstånd, där sporadiska glada minnen avbryter långa stunder av minnesförlust och demens, som hos henne väcker känslor av främlingskap och skräck. Trots försöket att förvandla den opersonliga lägenheten till ett hemtrevligt rum och på så sätt mildra Monikas situation, får Joel – genom inredningen – en föraning om den annalkande psykologiska fara som han låter Monika gå igenom: ”Möblerna står alldeles för trångt. Väggarna verkar krypa närmare Joel. Vad är det han tvingat mamma i? Ett helt hus är ersatt med knappt tjugo kvadratmeter. En stor trädgård är utbytt mot låsta dörrar, fönster som inte går att öppna mer än några centimeter. Tänk om flytten blir ett trauma för henne? Ett trauma hon inte överlever? Joel vet mycket väl varför lägenheten blev ledig. Någon har dött. Förmodligen i den där sängen.” (HEM:34).

Det är dock inte bara inredningen i Monikas nya rum som får Joel att känna platsens kuslighet. Detaljerna i själva avdelningen dit modern har flyttat framkallar hos honom en obehaglig känsla: ”Han ser på soffgruppens inplastade sittkuddar. Teven. Buketterna med eterneller som pryder ovansidan av skåpet med dvd-filmer och böcker. Reproduktioner av Marcus Larson-tavlorna på ena väggen. Skepp på stormande hav, skummande vågor som slår mot klippor, flammande skyar. De verkar alldeles för dramatiska, oroväckande” (HEM:32). Jämfört med Hin Ondes hus, vars kusliga personlighet tycks vara en fastställd norm för dess gotiska arkitektur, byggs Tallskuggans kuslighet upp genom till synes obetydliga detaljer och föremål. Bailey menar att de flesta övernaturliga företeelser som äger rum i det hemsökta huset i denna skräckundergenre blir synliga i själva husets arkitektur och inredning, som väcks till liv.<sup>172</sup> På nätterna i avdelning D på Tallskuggan påverkar hemsökelsen alla möjliga element av

---

<sup>170</sup> Curtis, s. 65.

<sup>171</sup> Ibid., s. 34.

<sup>172</sup> Bailey, s. 58.

inredningen: ljusrören blinkar och flimrar, ventilationen ger metalliska ljud, elektronisk utrustning såsom tv:n, fjärrkontrollen, mikrovågsugnen och larmen slås på eller av och plingar oavbrutet, medan på väggarna dyker upp fettfläckar vars ursprung är omöjligt att spåra, samtidigt som de mörka korridorerna fylls med skuggor. I enlighet med Freuds resonemang kring det kusliga i litteraturen är det framför allt när obesjälade föremål väcks till liv och får en sorts personlighet som man upplever det kusliga i sin fulla kraft.<sup>173</sup>

Man kan hävda att den moderna arkitekturen som kännetecknar Strandbergs Tallskuggan under romanens gång framkallar samma kuslighet som tycks karakterisera Poes och Ljungstedts nygotiska hus. På grund av inredningen övergår ålderdomshemmets genomskinliga och trygga arkitektur snabbt från *heimlich* till *unheimlich*; Tallskuggan blir ett utmärkt exempel på ”the apparently homely interior that gradually turns into a vehicle of horror”.<sup>174</sup> Den skenbart opersonliga arkitekturen och den anonyma inredningen på Tallskuggan fungerar endast som en fasad: ”Nattduksbordet. Sänggrindens metall. Strukturen på väggarna. Allt det vardagliga, vanliga. Det är bara en tunn fernissa. Ett lager som döljer alla andra lager, oändliga djup” (HEM:304). De här fördolda hemligheterna som döljs bakom fasaden kommer gradvis till ytan och hemsöker de mänskliga karaktärerna, på så sätt att Tallskuggan förvandlar sig till en förmedlare av skräck genom vilken karaktärernas förträngda Själv, deras Skugga, träder fram och i några fall tar över de svagaste individerna, såsom Bailey framhåller i *American Nightmares*: ”the haunted house becomes in the end the distorted mirror of the self, reflecting the danger of self-absorption”.<sup>175</sup>

### 5.3. Huset och psyket

Som nämnts i uppsatsens fjärde kapitel inflätar Poe en dikt med titeln ”The Haunted Palace” i sin novell. Det har också noterats att dikten kan betraktas som en *mise-en-abyme* av själva berättelsen, eftersom det i början vackra palatset som beskrivs i dikten hemsöks av onda väsen, som plågar dess ägare tills han kollapsar och förvandlar palatset till en skrämmande plats.<sup>176</sup>

Poe själv anger orsaken till placeringen av dikten i novellen i ett brev till Rufus Wilmot Griswold daterat i maj 1841: ”In a tale called ’The House of Usher’ [...] by the Haunted Palace I mean to imply a mind haunted by phantoms – a disordered brain”.<sup>177</sup> Med dessa ord fastställer

---

<sup>173</sup> Freud, s. 347.

<sup>174</sup> Vidler, s. 36.

<sup>175</sup> Bailey, s. 34.

<sup>176</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 99 f.

<sup>177</sup> Edgar Allan Poe, *The Collected Letters of Edgar Allan Poe: Vol. 1*, red. John W. Ostrom, Burton R. Pollin, och Jeffrey A. Savoye, New York 2008, s. 272.

Poe budskapet bakom dikten, vilket i sin tur framhäver den symboliska effekt som själva dikten har på berättelsen i fråga om förhållandet mellan huset och människans psyke.

Om diktens roll i novellen skriver Dawn B. Sova i *Critical Companion to Edgar Allan Poe* (2007): ”’The Haunted Palace’ is an allegory that focuses on a king who feels that sinister forces threaten him and his palace [...] similar to the development of the story ’The Fall of the House of Usher’ leading to the eventual collapse of the house”.<sup>178</sup> Det samband mellan huset och psyket som Poe först antyder i dikten utvecklas fullt ut i novellen, där det är Roderick, husets melankoliska ägare, som reciterar dikten för berättaren och på så sätt förebådar husets och sitt eget olyckliga slut. Roderick själv känner att hans instabila hälsa är starkt påverkad av huset och dess hemlighetsfulla karaktär och anförtror berättaren sin rädsla:

The belief, however, was connected [...] with the gray stones of the home of his forefathers. The conditions of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones – in the order of their arrangement, as well as in that of the many *fungi* which overspread them, and of the decayed trees which stood around – above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. Its evidence – the evidence of the sentience – was to be seen, he said, (and I here started as he spoke), in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. The result was discoverable, he added, in that silent yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made *him* what I now saw him – what he was.<sup>179</sup>

I denna passage framhäver berättarjaget den underliga effekt som huset har på sin ägare. Huset framstår för Roderick som en symbol för skräck, ett förebådande tecken för död och undergång. Samtidigt representerar huset, med sin mörka atmosfär och sin kusliga arkitektur, den sjuklige Roderick och hans störda psyke, i den grad att Roderick blir – med Sovas ord – ”the human reflection of the house”.<sup>180</sup>

Det djupa förhållandet som uppstår mellan huset och psyket i mönsterberättelsen kan spåras även i Ljungstedts *Hin Ondes hus* och Strandbergs *Hemmet*. I båda skräckromanerna verkar det hemsökta huset påverka karaktärernas tillvaro och på vissa sätt avspegla deras psyke. Husets gåtor avslöjas när karaktärernas förträngda minnen och dolda hemligheter kommer till ytan under påverkan av hemsökelsen. Samtidigt driver hemsökelsen fram karaktärernas mörkaste personlighet, dvs. Skuggan, som i båda fallen leder till en fysisk och psykisk kollaps.

---

<sup>178</sup> Dawn B. Sova, *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*. New York 2007, s. 79.

<sup>179</sup> Poe, *The Fall of the House of Usher*, s. 100 f.

<sup>180</sup> Sova, s. 71 f.



### 5.3.1. Nedstigningen i det omedvetna: Edvard

I uppsatsens teoretiska ramverk har det påpekats att Jung jämför människans psyke med ett hus, där den bekanta och hemtrevliga första våningen representerar det medvetna, medan nedstigningen i husets nedersta våningar associeras med utforskningen av det omedvetna och dess mörkaste skikt. Jung skriver: ”den som stiger ned i det omedvetna hemfaller åt den egocentriska subjektivitetens betryck och hamnar i en återvändsgränd där han är utlämnad åt alla de odjur som den psykiska underjordens håla påstås härbärgera”.<sup>181</sup> Likartat resonerar Bachelard i *La poétique de l'espace*, där han utgår från Jungs tankar och framhäver det vertikala förhållande som uppstår i ett hus mellan vinden och källaren, vilka representerar den rationella respektive den irrationella sidan av människans psyke. Vinden representerar ett skydd mot yttre faror samt platsen där rädslan är lättare att erkänna och rationalisera.<sup>182</sup> Källaren är däremot ”the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces”.<sup>183</sup> Rädslan håller hus i källaren, platsen där mörkret och skuggorna alltid är närvarande, och således är denna känsla svårare att rationalisera och övervinna när man befinner sig i husets djupaste rum.<sup>184</sup> Källarvåningen spelar en väsentlig roll i *Hin Ondes hus*, i det den representerar platsen där berättaren blir varse husets hemlighetsfullhet, samtidigt som den är platsen där husets ägare, Edvard, döljer sina egna hemligheter och på samma gång den mörkaste sidan av sin personlighet.

Strukturellt sett är *Hin Ondes hus* en labyrint av gallerier och rum, vilket i sig är en typisk egenskap hos det hemsökta huset i skräckfiktion, såsom Curtis observerar i *Dark Places*: ”The haunted house is characteristically cluttered and excessive, frustrating any attempt to map and totalize. It tends to be 'doubled' in mirrors, or by an intricacy of structure, involving hidden rooms, corridors and an excess of doors and closets”.<sup>185</sup> Berättaren blir varse husets komplexa struktur under sin utforskning av huset, efter att ha blivit fången i en hemlig del av byggnaden medan han följde Edvards skepnad:

Det var intet tvifvel, jag hade gått vilse, och troligen vändt af i någon sidogång som jag icke märkt, då jag – med den vansinnige framför mig, med hela min uppmärksamhet fästad vid honom – första gången ilade genom den mörka korridorn. Jag sträckte ut armarna och fann äfven, att afståndet emellan väggarna på ömse sidor här knappt utgjorde två alnar, att golfvet icke längre var belagdt med bräder, utan med tegel, och att dess sluttning tilltog allt mera. [...] Jag stannade, tvekande om jag skulle vända om eller gå vidare, och svor inom

<sup>181</sup> Jung, *Arketyper och drömmar*, s. 124.

<sup>182</sup> Bachelard, s. 17 ff.

<sup>183</sup> *Ibid.*, s. 18.

<sup>184</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>185</sup> Curtis, s. 66.

mig öfver alla gamla illmariga hus i allmänhet och detta i synnerhet, och öfver min egen fördömda nyfikenhet, som nu spelat mig ett sådant spratt, att jag kanske till slut skulle komma i någon källare, och först efter flera dagar, beskrattad och beklagad, frusen och utsvulten, komma till rätta igen. (HOH:41)

Att befinna sig fången i en labyrintisk källarvåning utan möjlighet att fly väcker hos berättaren en stark skräckkänsla. Det är i källaren som berättaren till slut erkänner husets hemlighetsfullhet och där hans skeptiska hållning definitivt förvandlar sig till en primitiv rädsla som lätt kan förvandla sig till vansinnighet, såsom Bachelard beskriver: "the walls of the cellar are buried walls, [...] walls with a single casing, walls that have the entire earth behind them. And so the situation grows more dramatic, and fear becomes exaggerated. [...] The cellar then becomes buried madness, walled-in tragedy".<sup>186</sup> Berättarens rädsla, som han hittills dolt bakom en mask av skepticism – i jungiansk mening, den orädda Personan han visade för Lennartson, men också för sig själv – träder fram för fullt och mannens egentliga jag avslöjas i sin tur: "Jag besinnade mig ett ögonblick om det väl skulle löna mödan att försöka öppna denna dörr, som syntes så litet inbjudande, men – hvad var att göra... Jag önskade ingenting heldre än att obemärkt komma derifrån, ty att invänta dagen, och då genom rop och skrik kalla folk till min hjälp, föreföll mig så motbjudande att jag åtminstone först ville försöka allt annat för att befria mig ifrån detta fatala fängelse, hvaruti min obetänksamhet och nyfikenhet fört mig" (HOH:43).

I sin modell påpekar Bailey att när karaktärerna slutligen är övertygade om den fördömda atmosfären som genomtränger huset söker de efter ursprunget till dess mörka historia.<sup>187</sup> I *Hin Ondes hus* följer berättaren detta mönster och han bestämmer sig för att utforska källarvåningen vidare i syfte att upptäcka husets hemligheter:

Dörren var nu öppen, men jag tvekade likväl ett ögonblick innan jag inträdde i denna gång, der mörkret var alldeles ogenomträngligt, och der jag kanske endast skulle gå vilse utan att sedan ens hitta hit tillbaka; min tvekan var emellertid endast ögonblicklig och jag fördjupade mig snart på vinst och förlust i gången, som, i stället att sluta i någon källare, fortfor alltjemt lika smal som i början, och började efter några minuter att tydligt höja sig. En temperatur mindre fuktig och kall än den, som förut herrskat der, omgaf mig nu [...]; en liten dörr gick upp, och – till min obeskrifliga förvåning – stod jag i samma lilla kabinett der jag sett den vansinnige inträda. (HOH:44)

Det dolda rummet han befinner sig i är platsen där alla hemligheter om *Hin Ondes hus* och dess ägare hör hemma. Dörren till rummet är dessutom osynlig och berättaren är tvungen att följa Edwards skepnad för att upptäcka dess mekanism: "Han gick tvärs öfver salen, men – icke som

---

<sup>186</sup> Bachelard, s. 20.

<sup>187</sup> Bailey, s. 61.

jag väntat till dörren, utan rakt mot väggen, förde undan en lampett af spegelglas, som hängde der och tryckte på en liten messingsknapp, som dervid blef synlig. – Alldeles ljudlöst gled en liten dörr in i väggen, och så snart han gått genom densamma återföll den i sitt förra läge” (HOH:38). Det faktum att dörren till detta rum är hemlig antyder den betydelse som denna del av huset har för sin ägare. Man skulle kunna hävda att inträdet i det fördolda rummet representerar en sorts ingång i Edwards psyke, den immateriella platsen där hans förträngda minnen och hemliga personlighet undanhålls. Jung liknar människans möte med Skuggan – den mörkaste delen av det omedvetna – vid en dörr: ”Skuggan är förvisso ett smalt pass, en smärtsamt trång port, och ingen som stiger ner i den djupa brunnen besparas prövningen att tränga sig igenom denna passage”.<sup>188</sup> På samma sätt som tröskeln, vilken som tidigare nämnt fungerar som skiljelinje mellan två världar, fungerar den osynliga dörren som en gräns mellan resten av huset och det hemliga rummet, vilket kan tyckas föreställa Edwards innersta i konkret form. Jämfört med resten av Hin Ondes hus, som kan hävdas representera en sorts mask, eller snarare Persona av sin ägare, vars syfte är att skrämja och avlägsna ovälkomna gäster, verkar det hemliga rummet föreställa Edwards djupaste omedvetna – ”en sorts intim vrå av personligheten, [...] ursprungsorten för alla onda tankar.”<sup>189</sup>

I detta sammanhang är det relevant att observera med vilken typ av inredning Ljungstedt förser det hemliga rummet: ”ett litet rum, möbleradt som kabinett, upplyst af ljuset [...] ställt på en gammaldags pulpet, hvars sneda klaff var öppen och visade en konstig labyrint af små rum och lådor.” (HOH:38). Angående det arkitektoniska arrangemanget av det hemsökta huset i skräckfiktion framhåller Curtis att kabinettet är ett oftast förekommande element, eftersom det framkallar en känsla av oro som orsakas av bristen på utrymme och ljus.<sup>190</sup> Vidare påpekar Curtis att förvaringsmöblerna likaså är betydelsefulla för inredningen av det hemsökta huset: ”The closet was, from the late fourteenth to the nineteenth century, a place to withdraw to and to display precious objects [...], one element in a ‘secret’ architecture of maintenance and storage that sustained the ‘conscious’ uses of the house by finding places for objects occasionally deployed or dismissed but not eliminated. Inevitably the space is both claustrophobic and a potential portal into other subliminal realms”.<sup>191</sup> Det faktum att pulpeten, vars lådor innehåller objekt som för Edvard är kopplade till förflutna minnen, i sin tur är gömd inne i den hemliga delen av Hin Ondes hus framhäver den relevans som denna inredningsenhet

---

<sup>188</sup> Jung, *Arketyper och drömmar*, s. 126.

<sup>189</sup> *Ibid.*, s. 124.

<sup>190</sup> Curtis, s. 98.

<sup>191</sup> *Ibid.*, s. 37.

har för själva ägaren. Det är just vid byrån som Edwards skepnad vänder sig i sökandet efter något: ”hastigt drog han ut en af lådorna, framtog derutur ett rödt maroquins-fodral, vände det mellan fingrarne på alla sidor och betraktade det noga med ett hjertslitande uttryck af smärta och förtviflan, slutligen suckade han djupt, lade det tillbaka i lådan utan att hafva öppnat det, tillslöt byrån, och vände sig om för att gå tillbaka” (HOH:38).

Cooper Marcus framhäver i *The House as Symbol of the Self* att den inredning som individerna väljer för sina hus kan betraktas som en symbol för deras jag.<sup>192</sup> Mot den bakgrunden skulle man kunna betrakta byrån, med sina otaliga lådor och hemligheter, som en sorts materialisering av Edwards omedvetna, en konkret representation av mannens mörkaste personlighet. Pulpeten förvarar hemliga föremål på samma sätt som Edwards omedvetna döljer förträngda minnen och hemligheter förknippade med hans förflutna. Av den anledningen är berättarens uppmärksamhet riktad mot den underliga byrån i sitt sökande efter husets hemligheter, då han inser den betydelse som pulpeten har för Edvard. Curtis påpekar att sökandet efter ursprunget till hemsökelsen ofta leder till ett avslöjande av hemligheterna och på samma gång till ett uppväckande av huset övernaturliga väsen.<sup>193</sup> I *Hin Ondes hus* avslöjar berättaren husets gåtfulla historia genom att undersöka kabinettet och pulpets lådor, där han hittar alla de föremål som är förknippade med Edwards förflutna. Men samtidigt upprör denna överträdelse den vansinnige Edvard, eftersom mannens förträngda minnen och hemligheter kommer till ytan vid samma tidpunkt och får honom att förvandla sig till sin Skugga, den mörkaste delen av sin personlighet som han hittills dolt.

Iaccino menar i *Psychological Reflections on Cinematic Terror* att mötet med Skuggan i skräckfiktion är destruktivt: ”it involves a total destruction of the character’s existing personality. [...] This dark side can become so blown up that it simply grows too big for the human ever to control. The ’bigger than big’ shadow can become so powerful that it may even dissolve one’s own consciousness”.<sup>194</sup> I Ljungstedts skräckroman orsakar mötet med den egna Skuggan, i kombination med återupplevelsen av alla förträngda minnen och hemligheter, Edwards psykiska kollaps: ”Då ljud från Edwards läppar ett hemskt, förfärligt skratt, som återskallade i hela det gamla huset, och tycktes komma sjelfva dess väggar att darra af fasa” (HOH:249). På samma sätt som i mönsterberättelsen dör husets vansinniga ägare, men huset

---

<sup>192</sup> Cooper Marcus, s. 136.

<sup>193</sup> Curtis, s. 111.

<sup>194</sup> Iaccino, s. 8.

står kvar inte bara som ett tecken på ondskans cykliska återkomst, utan också som en symbol för – med Bachelards ord – ”the double nature of both man and house”.<sup>195</sup>

Slutligen kan man hävda att i Ljungstedts *Hin Ondes hus* är det möjligt att följa en konkret nedstigande i husets källare som korrelerar med en mer metaforisk nedstigning i dess ägares psyke. Hin Ondes hus, med den labyrinthiska källarvåningen, det hemliga rummet och den dolda pulpeten fylld med lådor och gömda föremål, representerar väl den mörka sidan av Edwards personlighet, samtidigt som det kan tyckas förkroppsliga de egenskaper som är kännetecknande för människans omedvetna på ett sätt som påminner det samband mellan huset och psyket som skrivs fram i mönsterberättelsen.

### 5.3.2. Skuggans skugga: Monika

I ”Better for Haunts” skriver Burns: ”In the modern age the [...] house became home to psychological demons. Each house was a vessel, a lid clamped down on a stew of powerful emotions, both personal and cultural – fear, dread, trauma, anxiety, disgust, repulsion, grief, guilt – meant to be shoved to the back of a dark closet and forgotten. What the house contained, though, always threatened to seep out, no matter how strong the desire to subdue and repress it.”<sup>196</sup> Mot den bakgrunden är det intressant att analysera sambandet mellan det hemsökta huset och psyket i Strandbergs *Hemmet*, eftersom Tallskuggan visar sig vara ett hus för ”psykologiska demoner”, dvs. för de hemligheter och förträngda minnen som plågar karaktärerna som bebor eller besöker ålderdomshemmet, samt ett hus för en egentlig demon, vilken besätter Monikas kropp och hemsöker Tallskuggan.

I detta sammanhang bör man beakta den definition som Curtis ger av termen *haunting*, ’hemsökelse’, och *possession*, ’besatthet’, i anslutning till det hemsökta huset i skräckfiktion i *Dark Places*. När det gäller hemsökelse påpekar Curtis att denna företeelse associeras med det förflutna, vilket återkommer i form av onda väsen som hemsöker karaktärerna genom att framkalla en skuld känsla hos dem.<sup>197</sup> Curtis skriver: ”’Haunting’ has become an easy metaphor for anything that is forgotten, unacknowledged and repressed. It suggests places that are infrequently visited, or visitors who have a fragile, marginal or oppressed status”.<sup>198</sup> Hemsökelsen som äger rum på Tallskuggan sammanfaller med det bortträngdas återkomst, då karaktärerna av det onda väsen som hemsöker ålderdomshemmet tvingas att återuppleva

---

<sup>195</sup> Bachelard, s. 20.

<sup>196</sup> Burns, s. 15 f.

<sup>197</sup> Curtis, s. 13.

<sup>198</sup> Ibid., s. 24.

förflutna minnen som de hållit glömda i den mörkaste delen av psyket, vars återupplivande framkallar skräck: ”Vad det än kommit till Tallskuggan har terroriserat de gamla systematiskt. [...] Joel har också blivit skrämmd. Johanna med. Och Sucdi, till en viss gräns. Kanske fler här på Tallskuggan. De har blivit skrämnda tills de börjat tvivla på sig själva och verkligheten omkring dem. De har blivit skrämnda genom att deras hemligheter hållits upp mot dem” (HEM:286).

Besattheten är ytterligare en väsentlig företeelse i Strandbergs *Hemmet*. Det onda väsen som hemsöker patienterna och personalen på Tallskuggan bosätter sig i Monikas kropp och använder henne som en bärare för själva hemsökelsen. Angående sambandet mellan besattheten och det hemsökta huset noterar Curtis:

The ghostly is immaterial to a degree that it can inhabit objects and 'possess' people. Possession and the loss of autonomy is perhaps the main fear, but it is significant that most of the newly arrived inhabitants of haunted houses are already vulnerable; families are divided, relationships severed, death has already deprived them of loved ones. The ghosts enter in at the most vulnerable and neglected points of houses and people and represent the anxiety that the barrier between life and death may be as porous and full of openings as the fabric of a house.<sup>199</sup>

Demensen gör Monika psykiskt sårbar. Hennes instabila psyke, också påverkat av den känslomässiga förflyttningen från det välbekanta familjehemmet till det främmande ålderdomshemmet, gör Monika till en perfekt bärare för hemsökelsen. Samtidigt får besattheten Monika att förlora kontrollen över sig själv, vilken i sig är en tämligen universell rädsla, såsom Cooper Marcus observerar i *The House as Symbol of Self*, där hon kopplar denna känsla till människans lika skrämmande rädsla för en invasion av sitt hus.<sup>200</sup>

I *Hemmet* sammanfaller denna invasion med hemsökelsen som drabbar Tallskuggans fysiska, eller snarare arkitektoniska struktur. Inredningen på avdelningen dit Monika flyttat – belysning, ventilation, elektronisk utrustning – tycks väckas till liv när det onda väsendet som är hemsökelsens ursprung visar sig. Men det är inte bara det konkreta huset som hemsöks: Monikas kropp är utsatt för hemsökelsen på samma sätt som själva Tallskuggan. I denna kontext är det relevant att ta hänsyn till några tankar om kroppens betydelse. Cooper Marcus identifierar kroppen som en av symbolerna som människan erkänner som representativa för självet: ”the first and most consciously selected form to represent self is the body, for it appears to be both the outward manifestation, and the encloser, of self”.<sup>201</sup> Kroppen, på samma sätt som

---

<sup>199</sup> Curtis, s. 24.

<sup>200</sup> Cooper Marcus, s. 144.

<sup>201</sup> Ibid., s. 131.

huset, är något som skyddar människans innersta från yttre faror. Sambandet mellan huset och kroppen diskuteras även i *Le sacré et le profane*, där Eliade betraktar huset och kroppen som en mikrokosm och hävdar att ”man ’bebor’ kroppen som man bebor ett hus eller det kosmos man skapat åt sig själv.”<sup>202</sup> Man vad händer om kroppen bebos av ett ont väsende?

I *Hemmet* förverkligas denna situation genom att hemsökelsen inträffar vid samma tidpunkt som Monikas kropp besätts av det onda väsendet, vilket orsakar en förändring i hennes yttre drag och röst och även en djupare personlighetsförändring:

Monika sitter upp i sängen och ser ut genom fönstret när Nina kommer in i D6. Höger underarm är gipsad ändå ner till fingertopparna. Det vita ljuset vilar över hennes ansikte, gör de grå ögonen ännu blekare. Hon verkar ha gått ner ytterligare i vikt. Huvudet verkar för stort för att kunna bäras upp av den smala halsen. Nattlinnet har hasat ner en bit, och nyckelbenet syns under huden. *Det är som om nåt äter upp henne inifrån.*

”Monika?” säger hon. [...] Monika lägger huvudet på sned. Tittar på gipset som om hon ser det för första gången. Sedan tittar hon på Nina igen. Något har skiftat i hennes ögon. Demensblicken är borta. Men hon är inte sig själv heller.

*det är inte hon hon är inte Monika*

Hon vet inte varifrån tanken kommer, men hon inser att hon är rädd.

*det är Monika självklart är det Monika*

”Vad är det som hände?” säger Nina igen.

”Monika är en liten sugga”, säger Monika hest. ”Men nu vet hon sin plats”. (HEM:170)

Under påverkan av hemsökelsen kommer Monikas mörkaste sida till ytan. Jung skriver: ”det omedvetnas manifestationer är således uppenbarelser av det outgrundliga i människan. [...] I dessa arketyperiska former uttrycker sig förmodligen något som åtminstone har att göra med ett hemlighetsfullt naturligt psyke”.<sup>203</sup> I Monikas fall kan man hävda att ”the ’haunting’ comes from within – [...] a transposed aspect of the haunted nature of self”.<sup>204</sup> Tallskuggans fysiska hemsökelse och framträdandet av den onda skuggan sammanfaller med manifestationen av det mörkaste skiktet i Monikas omedvetna, dvs. Skuggan, vilken förvandlar henne till ”en skugga bland andra skuggor” (HEM:208).

Den fysiska hemsökelsen som drabbar Tallskuggan verkar vara en direkt följd av den psykologiska och fysiska hemsökelse som plågar Monika. Den enda möjligheten att göra slut på hemsökelsen är för Monika att konfrontera och undertrycka Skuggan. Men resultaten av denna konfrontation är – med Iaccinos ord – ”a horrific destruction of self”.<sup>205</sup> Monika erkänner att hemsökelsen har försvagat hennes kropp och hennes psyke, samtidigt som hon inser att det

---

<sup>202</sup> Eliade, s.120.

<sup>203</sup> Jung, *Psykologi och religion*, s. 329.

<sup>204</sup> Curtis, s. 177.

<sup>205</sup> Iaccino, s. 8.

enda hon kan göra för att rädda sig själv och hela Tallskuggan är att självoffra sig: ”Jag måste få dö”, viskar hon. ’Jag måste få slippa. Jag klarar inte det här längre.’ [...] ’Han behöver mig fortfarande. Utan mig kan han inte vara här.’” (HEM:316). Romanens klimaxartade avslutningen sammanfaller med Monikas självmord, vilket leder till slutet på hemsökelsen, åtminstone på Tallskuggan, eftersom slutscenen antyder att det onda väsende som hemsökt ålderdomshemmet har besatt en ny kropp. På så sätt följer Strandberg Baileys modell.<sup>206</sup>

Sammanfattningsvis kan man hävda att förhållandet mellan huset och psyket i Strandbergs *Hemmet* representeras på ett annorlunda sätt än i Ljungstedts roman och mönsterberättelsen, där hela huset blir en manifestation av det instabila psyket hos sina respektive ägare. Tallskuggan verkar avspegla Monikas psyke genom att hemsökelsen drabbar inredningen på avdelningen där Monika befinner sig på samma gång som hennes kropp blir besatt av den onda skuggan. Den fysiska besattheten som plågar Monikas kropp, vilken gestaltar hennes egentliga Själv, får den mörkaste delen av hennes omedvetna – Skuggan – att träda fram och skrämmas. Metaforiskt sett skulle man kunna hävda att Monika i sin tur blir en sorts hemsökt hus.

---

<sup>206</sup> Bailey, s. 62.



## 6. Sammanfattande diskussion

Inspirerad av Poes ”The Fall of the House of Usher” – den emblematiske berättelsen om det skräckfyllda förhållande som uppstår mellan huset och individen – har jag i den här uppsatsen analyserat det hemsökta huset som motiv i Ljungstedts *Hin Ondes hus* och Strandbergs *Hemmet*. Genom att jämföra de två svenska skräckromanerna mot bakgrund av mönsterberättelsen har jag utforskat och diskuterat i vilken mån man kan betrakta det hemsökta huset som ett intensivt och fruktbart motiv i respektive verk, där arkitekturen verkar fungera som en konkret realisering av karaktärernas psykiska tillstånd och således skapar skräckkänsla.

Likheterna mellan *Hin Ondes hus*, *Hemmet* och mönsterberättelsen är både strukturella och innehållsliga. I uppsatsens fjärde kapitel har jag analyserat i vilken mån primärmaterialet liknar mönsterberättelsen ur ett strukturellt och narratologiskt perspektiv. Den tredelade struktur som karakteriserar Poes novell tycks förekomma både i Ljungstedts och Strandbergs skräckromaner. Det som skiljer Strandberg från Ljungstedt och Poe är berättarperspektivet, eftersom de sistnämnda använder huvudsakligen förstapersonsperspektivet, medan *Hemmet* berättas ur ett tredjepersonsperspektiv med skiftande fokalisering. Utifrån Baileys *haunted house formula* har jag undersökt primärmaterialet följer den amerikanska modellen. Slutsatsen som dragits är att modellen är fruktbar för analysen av båda svenska skräckromanerna, som kan hävdas tillhöra den undergenre av skräcklitteraturen som handlar om hemsökta hus.

I detta sammanhang har jag också analyserat den funktion som titeln och husnamnet fyller i primärmaterialet, nämligen att förbereda inför skräck. Ljungstedts *Hin Ondes hus*, i egenskap av såväl titel som husnamn, väcker både nyfikenhet och rädsla samtidigt som den ger en första antydning om den roll som huset spelar i romanen. Titeln och husnamnet hos Strandberg överensstämmer inte, men de har ändå en liknande funktion, dvs. att framkalla skräck. Medan titeln *Hemmet* grundar sig på ordets bibetydelser, förebådar husnamnet Tallskuggan kvaliteten i den hemsökelse som drabbar ålderdomshemmet. Utifrån de resonemang som förs i uppsatsen kan man också hävda att ordet *skuggan* i husnamnet hänvisar till begreppets psykoanalytiska innebörd – den jungianska arketypen Skuggan.

Uppsatsens femte kapitel behandlar arkitekturens funktion att skapa skräckkänsla samt förhållandet som uppstår mellan det hemsökta huset och karaktärernas psyke. I syfte att utforska det hemsökta husets arkitektur har jag i kapitlets första avsnitt jämfört beskrivningarna av huset som Ljungstedt och Strandberg ger i respektive skräckromaner. Det kan noteras att *Hin Ondes hus* och *Tallskuggan* är arkitekturmässigt tämligen olika. Det ena, med sin originella fasad, sin excentriska inredning och sin komplexa uppbyggnad är ett exempel på nygotisk

arkitektur och förankrar sig i en arkitektonisk tradition av hemsökta hus som börjar med Poes emblematiske hus.<sup>207</sup> Det andra är ett fyrkantigt och funktionellt ålderdomshem som smälter in i omgivningen och påminner om vilken modern byggnad som helst. I båda fallen visar det sig att arkitekturen fungerar som ett verktyg för skräck och visualiserar ”the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so, from the *heimlich*, that is, into the *unheimlich*”.<sup>208</sup>

Arkitekturen som karakteriserar Hin Ondes hus och Tallskuggan blir skrämmande på grund av de känslomässiga och framför allt psykologiska reaktioner som själva huset frammanar hos karaktärerna. Apropå den roll som huset spelar i fiktion observerar Kathy Mezei och Chiara Briganti i *The Domestic Space Reader* (2012): ”houses are stories and narratives of hauntings by memories, ghosts, traces of selves and others, while stories are haunted by fictional and lived and imagined houses, which frequently mimic the psyche and bodies of their inhabitants”.<sup>209</sup> Detta avspeglas väl i mitt primärmaterial, då det är möjligt att hävda att det som egentligen hemsöker Hin Ondes hus respektive Tallskuggan är mer än bara övernaturliga företeelser: det är det förflutna, de hemligheter som träder fram, det bortträngda som återkommer som hemsöker karaktärerna i *Hin Ondes hus* och *Hemmet*.

Inträdet i huset får arkitekturen att framstå som ännu mer skrämmande, i det inredningen fungerar som en manifestation av husets hemsökta personlighet. Samtidigt blir huset i båda romanerna en avspegling av karaktärernas psyke. I *Hin Ondes hus* förkroppsligar huset Edwards psyke: det hemliga rummet som berättaren hittar under sin utforskning av källaren motsvarar Edwards omedvetna och intrången i rummet sammanfaller med framträdandet av Skuggan, den mörkaste delen av Edwards personlighet – med Bachelards ord: ”the unconscious is housed”.<sup>210</sup> När det gäller *Hemmet* kan man också hävda att Tallskuggan, eller åtminstone avdelning D, representerar Monikas psyke, eftersom hemsökelsen som drabbar husets konkreta struktur är en manifestation av att Monikas Skugga träder fram under påverkan av den onda skuggan som besätter hennes kropp.

Joe Hill observerar: ”Houses aren’t haunted – people are”.<sup>211</sup> Denna iakttagelse exemplifieras väl av det motiv som utforskats i denna uppsats. Hos Ljungstedt och Strandberg, liksom hos Poe, är huset mycket mer än en spelplats för handlingen. Den konkreta

---

<sup>207</sup> Vidler, s. 3.

<sup>208</sup> Ibid., s. 6.

<sup>209</sup> Kathy Mezei, Chiara Briganti, *The Domestic Space Reader*, Toronto 2012, s. 321.

<sup>210</sup> Bachelard, s. 10.

<sup>211</sup> Jfr. Alison Flood, ”’Textbook terror’: How ’The Haunting of Hill House’ rewrote horror’s rules”, *The Guardian* 2018-10-11.

representationen av arkitekturen i båda romanerna väcker skräck framför allt på grund av det starka förhållandet som uppstår mellan huset och psyket. Sammanfattningsvis kan man hävda att det hemsökta huset i *Hin Ondes hus* och *Hemmet* får en psykologisk dimension. De skuggor som hemsöker husets arkitektoniska struktur blir visuella manifestationer av människans dolda hemligheter och bortträngda minnen, vars återkomst sammanfaller med en fysisk och psykisk kollaps påverkad av framträdandet av psykets mest skrämmande del: Skuggan.

## Käll- och litteraturförteckning

Abraham, Nicolas, Török, Maria, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Vol. 1* (1978), övers. Nicholas T. Rand, Chicago: University of Chicago Press, 1994

Bachelard, Gaston, *The poetics of space* (1958), övers. Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1994

Bailey, Dale, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison: University of Wisconsin Press, 1999

Berghorn, Rickard, Johansson, Annika, *Mörkrets mästare: skräcklitteraturen genom tiderna*, Lund: BTJ förlag, 2006

Berghorn, Rickard, "Gotik, skräckromantik och mord: om Aurora Ljungstedt" i *Fantasins urskogar: skräck, fantasy och science-fiction i begynnelse*, Saltsjö-Boo 2001, s. 87–102

Mezei, Kathy, Briganti, Chiara, *The Domestic Space Reader*, University of Toronto Press: Toronto, 2012

Burns, Sarah, "'Better for Haunts': Victorian Houses and the Modern Imagination", *American Art* 26:3, Chicago: The University of Chicago Press 2012, s. 2–25

Cooper Marcus, Clare, "The House as Symbol of the Self" i *Designing for Human Behavior: Architecture and the Behavioral Sciences*, Stroudsburg, PA: Dowden, Hutchinson & Ross, 1974, s. 130–146

Curtis, Barry, *Dark Places: The Haunted House in Film*, London: Reaktion, 2008

d'Hont, Coco, "Boundary Crossing and Cultural Creation: Transgressive Horror and Politics of the 1990s" i *The Palgrave Handbook of Horror Literature*, red. Kevin Corstorphine och Laura R. Kremmel, Cham: Palgrave Macmillan, 2018, s. 377–389

*Duden, Deutsches Universalwörterbuch: das Umfassende Bedeutungswörterbuch Der Deutschen Gegenwartssprache*, red. Werner Scholze-Stubenrecht och Ilka Pescheck, 8:e upplaga, Berlin: Dudenverlag, 2016, s. 818

Eliade, Mircea, *Heligt och profant* (1965), övers. Alf Ahlberg, Stockholm: Verbum, 1968

Flood, Alison, "'Textbook terror': How 'The Haunting of Hill House' rewrote horror's rules", *The Guardian*, 2018-10-11

- Flyckt, Rickard, "Otäckt om hemsökt demensboende", *Jönköpings-Posten*, 2017-06-07
- Freud, Sigmund, "Det kusliga", red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren, övers. Ingrid Wikén Bonde, *Konst och Litteratur*, Stockholm: Natur och kultur, 2009, s. 322-352
- Gretlund, Jan Norby, Heroin-Sarafidis Elisabeth och Skei, Hans H., "Poe in Scandinavia" i *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, red. Lois Davis Vines, Iowa City: University of Iowa Press, 1999, s. 31-37
- Hock Soon Ng, Andrew, "Conceptualising Varieties of Space in Horror Fiction" i *The Palgrave Handbook of Horror Literature*, red. Kevin Corstorphine och Laura R. Kremmel, Cham: Palgrave Macmillan, 2018, s. 441-457
- Iaccino, James F., *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport, Conn: Praeger, 1994
- Janicker, Rebecca, *Halfway Houses: Liminality and the Haunted House Motif in Popular American Gothic Fiction*, Diss: University of Nottingham, 2014
- Jung, Carl Gustav, Jaffé, Aniela, *Mitt liv: minnen, drömmar, tankar*, Stockholm: Natur och kultur, 1964
- Jung, Carl Gustav, *Arketyper och drömmar*, red. Lars W. Freij och Kurt Almqvist, Stockholm: Natur och kultur, 1995
- Jung, Carl Gustav, *Psykologi och religion*, red. Lars W. Freij och Kurt Almqvist, Stockholm: Natur och kultur, 1998
- Jung, Carl Gustav, *Aion: om självets symbolhistoria*, red. Lars W Freij, Stockholm: Natur och kultur, 2000
- Leffler, Yvonne, *I skräckens lustgård: skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Diss: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1991
- Leffler, Yvonne, "Skräckromantik och psykologiska rysningar. Om Aurora Ljungstedt" i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria Bd 2. Fadershuset: 1800-talet*, red. Elisabeth Møller Jensen och Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, Höganäs, 1993.
- Leffler, Yvonne, "Svensk skräcklitteratur" i *Litteraturbanken*, Stockholm: Litteraturbanken 2008

- Ljungstedt, Aurora, *Hin ondes hus: en berättelse af Richard*, Stockholm: Bonnier, 1853
- Lundgren Hjalmar, *Minnets land: Eskapader från bokkammaren*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1943, s. 71–77
- Mariconda, Stephen J., "The Haunted House" i *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, red. Sunand T. Joshi, Westport, Conn: Greenwood Press 2007, s. 268–317
- Peeples, Scott, "Poe's 'constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'" i *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. Kevin J. Hayes, Cambridge 2009, s. 178–191
- Perry, Dennis R., Sederholm, Carl Hinkley, *Poe, "the House of Usher," and the American Gothic*, New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2009
- Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, red. David D. Galloway, London: Penguin Books, 2003
- Poe, Edgar Allan, *The Collected Letters of Edgar Allan Poe. Vol. 1: 1824–1846*, red. John W. Ostrom, Burton R. Pollin och Jeffrey A. Savoye, New York 2008, s. 271–273
- Railo, Eino, *The Haunted Castle*, London: Routledge, 1927
- Sandmark, Niels Petterson, *Det Unheimliche och hemmet. En kartläggning av det kusliga i hemmets sfär*, Masteruppsats: Institutionen för arkitektur och byggd miljö, Lunds universitet, 2018
- SAOB: *Ordbok över svenska språket*, Lund: Svenska Akademien, 1893–
- Sova, Dawn B., *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, NY: Facts on File, 2007, s. 67–72
- Strandberg, Mats, *Hemmet*, Stockholm: Norstedts, 2017
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970), Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975
- Täckmark, Sven Erik, "Aurora L. Ljungstedt" i *Svenskt biografiskt lexikon: Band 24*, red. Birgitta Lager-Kromnow, Stockholm: Svensk biografiskt lexikon, 1984
- Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992

Wendelius, Lars, *Pengar, brott och andeväsen: en studie i Aurora Ljungstedts författarskap*,  
Diss: Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 1985

Würzbach, Natascha, "Motif" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David  
Herman, Manfred Jahn och Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2008, s. 322–323