

SOFIA WIJCKMARK

VÅLD, KONSUMTION OCH EKOLOGI I LOTTA LOTASS *MIN RÖST SKALL NU KOMMA FRÅN EN ANNAN PLATS I RUMMET*

Med romanen *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* (2006) skrev Lotta Lotass in sig i en tradition av seriemördarfiktions som i vår tid har utvecklats till något av en populärkulturell mytologi. Särskilt från 1980-talet och framåt har en mängd filmer, tv-serier och romaner producerats, vars intriger byggs upp kring en serie bestialiska mord utförda av en och samma person.¹ Inspiration har ofta hämtats från verkliga fall – Norman Bates i Robert Blochs *Psycho* (1959) bygger till exempel löst på verklighetens Ed Gein, vars makabra mord och likskändningar uppdagats ett par år innan romanen skrevs. I avdelningen *true crime* står dessutom biografier och dokumentärer om kända seriemördare högt i popularitet.²

Våld säljer, och det är uppenbart att den populära seriemördarfiguren användes i marknadsföringssyfte av förlaget när Lotass roman gavs ut. *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* blev den första bok Albert Bonniers förlag lanserade som ”originalpocket”, ett koncept där utgåvan kommer direkt i pocket med syftet att öka försäljningssiffrorna. I lanseringstexten på Bonniers hemsida är man noga med att framhäva det våldsamma och verklighetsbaserade – romanen beskrivs skildra ”ett möte mellan fyra autentiska seriemördare” – och man betonar dessutom dess koppling till

den moderna seriemördarfiktionen, ”alltifrån Hitchcocks *Psycho* på 1960-talet till Thomas Harris Hannibal Lecter-böcker idag”.³ Genretillhörigheten och det verklighetsbaserade innehållet markeras även tydligt i romanens mer omedelbara paratext. Samma information som på förlagets hemsida står att finna i baksidestexten och omslagsbilden utgörs av ett *mugshot* på Jeffrey Dahmer, en av de faktiska seriemördare som romanens karaktärskildringar baseras på.⁴ Att Dahmer är en av förlagorna, och att övriga är Ted Bundy, John Wayne Gacy samt den redan omnämnde Ed Gein, är lätt att ta reda på även om de maskerats med pseudonymerna Odjuret, Kaninen, Clownen och Aposteln. Kvartetten hör till den skara amerikanska seriemördare som uppnått ett slags märklig stjärnstatus och deras ansikten, biografi och framförallt de makabra detaljerna kring deras brott är vida kända.

En av Lotass signaturer är just den dokumentära basen i författarskapet, där fotografier ibland också har utgjort en viktig komponent.⁵ En nyfiken läsare triggas lätt igång av de antydda faktaspåren i hennes texter och kan, gällande den aktuella romanen, konstatera att det som berättas om till exempel seriemördarnas liv, utseende, bisarra egenheter och *modus operandi* i stor utsträckning överensstämmer med kända

fakta. För den här artikeln saknar emellertid verklighetsbakgrunden gällande seriemördarna och deras gärningar betydelse utöver att den kopplar romanen till genrens karakteristiska fusion av fiktion och verklighet. När det handlar om platsen kan fakta dock fungera belysande: intrigen utspelar sig i sydvästra USA, centrerat kring Las Vegas, och de många geografiska och kulturhistoriska anspelningarna i romanen ger, om man undersöker dem vidare, en mer komplex förståelse för de tematiska sammanhang som kommer att diskuteras i det följande. Den spelplats som Las Vegas utgör, även i rent bokstavlig bemärkelse, i kombination med det omgivande ökenlandskapet, dess provsprängningsplatser och enorma dammkonstruktion, är på flera sätt unik.

Utgångspunkten för denna artikel är människans våld av och mot naturen i olika konfigurationer. I romanen gestaltas en sammanblandning mellan våldet mot kroppen och våldet mot landskapet, samtidigt som människans exploatering av miljön är ett centralt tema. Undersökningen kommer att inriktas på hur Lotass gör bruk av seriemördargenren, och hur gestaltningen av relationen mellan våld, karaktär och plats kan relateras till konsumtion och ekologi. En viktig aspekt är hur karaktärerna och platsen förhåller sig till varandra hierarkiskt. Medan marknadsföringen riktade in sig på att framställa *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* som en roman med individen i centrum, ”en otäck och fascinerande skildring av några utkantsexistenser”, vill jag i stället argumentera för en läsning som sätter platsen i första rummet och betraktar seriemördarna som underordnade aktörer i ett större ekologiskt och konsumtionskritiskt sammanhang.⁶

KONSUMTION OCH KLAUSTROFOBI

I en artikel om det sena 1900-talets representationer av den amerikanska seriemördaren i tabloid och fiktion påpekar Robert Conrath att våldsbrott är en sociohistorisk konstruktion

som tar sig olika uttryck i olika kulturer och sociala sammanhang.⁷ Av avgörande vikt är hur ”ett givet samhälle [väljer] att *karaktarisera och tala om dessa brott*”⁸ Beträffande seriemördare menar Conrath att den fria marknaden och kapitalistiska ekonomin tillsammans med massmedie- och kulturindustrins utbredning under 1980- och 90-talen bidrog till att etablera dem som ett fenomen i det amerikanska samhället och ge dem dess paradoxala ikoniska status. Kriminella superstjärnor är inte ett nytt fenomen i USA, men tidigare sådana, som Jesse James eller Billy the Kid, var snarare att betrakta som ett slags ”sociala banditer” i Robin Hood-traditionen, vilka i tider av social oro kunde förknippas med uppror mot makten och utagerandet av individens konstitutionella rättigheter, framhåller han.⁹ Det sena 1900-talets våldsamma ikoner är av ett helt annat slag, de är oansenliga vita medelklassmän med relativt hög intelligens, och de dödar offer efter offer till synes utan motiv.

Conrath intresserar sig för seriemördandet både som sociokulturell företeelse och textuell praktik, och i den här artikeln är det i första hand relevant att se hur hans resonemang kan användas för att förstå representationen av seriemördaren i fiktionen. Seriemördaren betraktas som en metafor för hur den amerikanska drömmen om individens frihet och självförverkligande har blivit ”ett alltmer dysfunktionellt projekt” som snarast kommit att handla om friheten att shoppa obegränsat. Seriemördandet har shoppingens struktur; mördaren jagar efter sina offer med samma känsla som shopparen har för de subtila skillnaderna som gör just den prylen eller det klädesplagget värt att investera i, och bådas begär är omätligt. Det kommer alltid att finnas ytterligare ett offer, en pryl eller ett plagg att komplettera samlingen med.¹⁰ Den omätligt populära seriemördarfiktionen utgör en lukrativ genre för konsumtionshället och dess underhållningsindustri, men när således sam-

tidigt en inneboende kritik, något som exempelvis Bret Easton Ellis drog till sin spets med gestaltningen av den seriemördande yuppien Patrick Bateman i hans omstridda roman *American Psycho* (1991). Lotass utnyttjar även hon den kritiska potentialen hos seriemördarfiguren: excesser i ägande, samlande och ätande har som vi ska se en framträdande roll i berättelsen.

I skräck- och kriminalfiktions får vi oftast, åtminstone i delar, följa händelseförloppet ur offrets och/eller kriminalinspektörens synvinkel, och i kriminaldramat är seriemördaren inte sällan ett vansinnigt men kalkylerande geni som gäckar polisen – Hannibal Lecter i Thomas Harris romantrilogi med efterföljande svit av biografier och tv-serier är sinnebilden för den typen av rollfigur. Lotass frångår aldrig sina seriemördares perspektiv, och det är ingen som är dem på spåren. Tvärtom kan de utöva våld och lämna efter sig kroppar till synes utan att någon reagerar.¹¹ Att över huvud taget förstå händelserna som delar av ett realistiskt förlopp är svårt, inte bara på grund av Lotass poetiska språk och romanens mycket vaga berättarstruktur. Det är också problematiskt då det efterhand visar sig att karaktärerna samtidigt som de utför mord i berättelsens nutid redan är upptäckta och inspärrade, fyndplatserna dokumenterade och bevismaterial bortfört, att en mördares boningshus är rivet och en annans är nedbränt. Insprängda referenser till psykisk sjukdom och mentalsjukhus möjliggör dessutom en tolkning av händelseförloppet som en återspegling av ett sjukt medvetandes fantasier.

Romanens fyra verklighetsbaserade huvudpersoner har alla funktionen av jagberättare. Dessutom förekommer ytterligare ett jag, den fiktiva romanförfattaren, vars reflektioner kring skrivprocessen återges inom hakparentes i början av texten men sedan upphör tvärt och utan förklaring. En mer perifer gestalt går under benämningen den ansiktlöse mannen och tycks främst ha funktionen att dirigera de övriga. Att skilja dessa olika jag åt är stundom omöjligt, vil-

ket stärker tesen om ett inre förlopp. De flyter in i varandra och förefaller ibland, tillsammans med den ansiktlöse mannen ("han som är alla och många och ständigt blir fler") vara aspekter av ett och samma medvetande (s. 44). Det finns också en rad estetiska och metafiktiva aspekter som försvarar varje form av realistisk förankring av de fiktiva karaktärerna, alla detaljerade fakta till trots, till exempel att de plötsligt uppträder som skådespelare i ett drama och att de uppenbarar sig i märkliga former som en kanin vilken ständigt skiftar färg eller en clown som sväller upp tills den spricker i tusen bitar.

Philip L. Simpson definierar den samtida seriemördarberättelsen som en subgenre med sin närmaste anförvant i den gotiska fiktionen, men det finns också ett antal studier som i stället betraktar den som en form av postmodern gotik eller neogotik.¹² Neogotiska inslag förekommer i *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet*, såsom en skräckfylld obestämbarhet i form av identitetsupplösning, otydlig gränsdragning mellan fiktion och verklighet och hyperrealitet, ett intresse för det onämnbare, för kriminalitet, det monstruösa, våld och perverterade begär, samt en paranoia gentemot teknik och vetenskap.¹³ Men det är framför allt gestaltningen av stadens labyrintiska och klaustrofobiska miljö som leder tankarna åt detta håll. En av de mer koncisa definitionerna av gotik har formulerats av Chris Baldick, som menar att en gotisk effekt uppnås genom en kombination av hur tid och rum framställs. Texten ska förmedla en skrämmande känsla av ett arv från det förflutna som kombineras med en klaustrofobisk känsla av inständighet, och tillsammans förstärker dessa dimensioner varandra så att det skapas ett kväljande intryck av förfall och upplösning.¹⁴ Baldicks definition kan fungera som ett vidare riktmärke i analysen av platsen i relation till den konsumtionskritiska och ekologiska tematiken.

En berättarteknisk tvetydighet tillsammans med olika former av speglingar, splittringar och

upplösning av gränser skapar en skrämmande atmosfär full av förvillelser i Lotass roman. Staden Las Vegas gestaltas som ett skrämmande gotiskt rum, där seriemördarna blir ett slags symptom eller uttryck för en degenererad kapitalism.¹⁵ I kasinomiljön finner vi det kanske mest pregnanta uttrycket. Konsumismen förkroppsligas i denna plats, avsedd att få spelare att spela så länge som möjligt, avskilda från omvärlden och tidens gång: ”Inga utgångar är markerade. Inga skyltar visar vägen ut. Och här finns inga raka linjer. Som ett labyrintsystem av gångar. Inget dagsljus och ingenstans några fönster. Inga klockor.” (s. 58) Samma labyrintiska och klaustrofobiska intryck ger beskrivningarna av seriemördarnas hem, karakteriserade av till synes ändlösa korridorer, mörka rum, tortyrkammare på vinden och gravkammare i krypgrunnen.

Karakterens mörka inre fungerar som en spegling av miljön. Vid flera tillfällen förekommer indikationer på denna sammansmältning – redan tidigt deklarerar till exempel en av dem: ”Jag är en del av staden” (s. 53). Det sker också redan från början vad som skulle kunna beskrivas som ett slags narrativ sammansmältning mellan plats och karaktär, i samband med att den fiktiva romanförfattaren brottas med frågan om hur en tillräckligt detaljerad skildring av platsen ska kunna förenas med ”det andra” spåret i berättelsen (s. 24). Det räcker inte med uppgifter i andra hand för att kunna gestalta staden på ett tillfredsställande sätt och därför beslutar författaren sig till sist för att resa dit:

Om det skall fungera, om jag skall ha täckning för det, måste jag se det med egna ögon. Att läsa det andra skrivit och titta på bilder, att försöka föreställa sig och tänka sig hur det ser ut blir bara halvdant och oklart och ofulländat. Det blir tydligt att det saknas erfarenhet bakom orden. Om jag skall nå fram till det resultat som jag tänkt mig, finns det bara en sak jag kan göra. (s. 39f.)

Resan innebär också en nedstigning i seriemördarens värld, och författaren inser vid närmare eftertanke att de kan relateras till varandra: ”Det kanske i själva verket hör ihop. Det kanske låter sig ledigt och enkelt flätas samman. Om jag inte prövar nu så blir det aldrig gjort.” (s. 40) I nästa stycke befinner sig jaget någonstans i stadens utkanter, tillsammans med en ung pojkes hastigt kallnande kropp. Spår av kamp syns på marken, och bilen som står intill stinker av spyor och urin. Jaget tar fram sina kläder, som har förvarats i en plastpåse för att undvika fläckar, och kör därifrån.

Mer betydelsefull än individens resa nedåt/inåt är emellertid en rörelse på ett betydligt mer allmängiltigt plan – den nedåtgående spiral i vilken den västerländska civilisationen rör sig. En av de sista bilderna i romanen illustrerar ett apokalyptiskt scenario där staden rasar samman: ”Stålskeletten knakar. Tjuter när de faller ned till marken. Dammet virvlar runt i timmar innan det lägger sig i ett smutsigt lager som skall vila ostört i mansåldrar. [...] Schakt som öppnats och nu visar ingången till underjorden” (s. 194). Först där kan kanske den egentliga resan neråt börja. Katastrofen har redan inträffat, och romanen adresserar här för första gången ett vi ”med utsikt mot allt detta” (s. 195).

OFFER OCH FÖRÖVARE

Romanens landskap, platser och byggnader är namnlösa men detaljrikt skildrade, och undergången förväntas i miljöskildringen redan från början. I en kort upptakt ges en platsbeskrivning i form av ett evolutionärt förlopp, från ett slags tidens begynnelse då allt är ”dimma och oformlighet” till ett paradiskt tillstånd av spirande grönska, flödande källor och stillsamt betande djurhjordar (s. 5). Dock rinner det livgivande vattnet undan. Torka och hetta förvandlar det grönskande landskapet till öken. Ett abstrakt och mytiskt färgat språk till trots är skildringen konkret och dokumentär – de klimatförändringar som beskrivs bygger på fakta. Det en

gång mycket frodiga landskapet i sydvästra USA torkade ut då de floder som bevattnade området gradvis flyttades under jord och Las Vegas, som betyder ängar på spanska, har uppkallats efter de grönområden som där bredde ut sig kring nu sinade artesiska källor. I romanen sluts cirkeln med stadens förstörelse, som går hand i hand med en ny klimatkris. Men det är nu "[k]onstgjorda sjöar som torkat", en is är på väg att breda ut sig och den sista människan väntar i ensamhet på att allt ska ta slut (s. 194).

Platsen ter sig som hemsökt av det förflutna, dels i form av de artificiella historiska monument som Las Vegas kryllar av, dels i form av den blodiga och våldsamma historia som framställs i romanen. Genom en referens till Kainsmärket etableras också redan i dess inledande stycke föreställningen om våldet som en civilisationsgrundande princip. Våld och dödande kopplas från första början till ekologisk kris och konsumtion. Djurhjordarna faller offer för rovdjur, samtidigt som det i termer av våldsamt beskrivs hur landskapet förändras och hur torkan dödar allt växande: "Tidens våldsamma lekar flyttar landmassorna från den ena kanten till den andra. Marken spricker, rämnar i ett ärrat mönster. Landet torkar ut tryckt av olidlig hetta. Vatten, djur och människor försvinner lika hastigt som de kommit och lämnar till bergen och till öknen sina kritiga relikier." (s. 7f.) I det döda och omformade landskapet uppstår något nytt men väsensskilt. Marken låter sig inte mättas av det regn som faller, "den sväljer och sväljer, aldrig tillfredsställd". Den växtlighet som nu finns livnär sig genom att "döda sin egen avkomma" (s. 8). Våld, kannibalism och girighet, men också villfarelse och förkonstling utmärker det landskap i vilket den fortsatta handlingen utspelar sig.

Ingen av dess floder går till havet. Flodvägar till ingenstans. Och vilda sandstormar av masugnsvindar lämnar luften tung av salt och bygger där den hägring vilken en gång skall förleda,

skimrande falskt löfte, en kuliss bakom vilken oändligt väntar ödslighet och enslighet och vanmakt. [...] Där människa har ätit människa. Där marken druckit blod och ånger. (s. 8f.)

En tragisk och bisarr händelse i regionens historia, känd under benämningen *The Donner Party*, handlar om en grupp nybyggare på väg västerut som vilse under svåra förhållanden överlevde genom att äta sina kamrater. Genom kannibalreferensen kan det yttersta tabu således kopplas till exploateringen av landskapet. Kannibalmotivet återupprepas senare, när seriemördarna äter av sina offer – dock inte av nödtvång denna gång, men av lust.

Ett motiv med koppling till våld som antyds redan inledningsvis är också det som har att göra med lek och spel. Beskrivningen av hur det förhistoriska landskapet omformas genom en våldsamt lek påminner om hur seriemördarna leker med offrens kroppar, placerar dem i olika positioner, flyttar runt dem och modifierar dem. Lek och spel blir naturligt nog mer centralt när Las Vegas börjar ta form. I ett avsnitt löper dessutom mord och kasinospel uttryckligen samman, då två av personerna utanför ett kasino bestämmer sig för att leka en lek som de kallar "första bästa" (s. 121). Inne på kasinot styr slumpen vem som vinner och vem som förlorar, och därmed också vem som råkar bli den första bästa som lämnar kasinot och går rakt i mördarnas fälla. Att platsen för spel och lek är dränkt i blod betonas liksom ovan när stadens förste byggare beskrivs. Han är en man "med gröna fingrar" som älskar sin rosenträdgård, men har emellertid "varit mera känd för att ha blod på sina händer snarare än mylla" (s. 22). Hemligheten bakom hans fantastiska röda rosor antyds vara att han göder dem med blod från sina offer:

Rosor har nu blommat här i över trettio år och varje år växer de större och i en djupare blodröd färg än den de hade året innan. Flamingons

kritvita fjäderdräkt tar färg av födan och blir rosa. [...] De säger att det finns ett grundande och på alla sätt unikt näringsämne som han lade ner i marken när han planterade sina rosor. Och ni frågar: Vilket var då detta rara ämne? Tänk tillbaka. Minns ni de försvunna? De vilka ni såg stående vid hans sida, bakom honom. De som en dag plötsligt sades vara spårlöst borta. (s. 23)

Även om texten inte säger det rakt ut är det tydligt att det rör sig om Bugsy Siegel, okänd maffiangster och en av de främsta krafterna bakom det moderna Las Vegas tillblivelse. Hans rosenträdgård finns kvar än idag som en minnesplats. Siegel drev några av stadens första kasinon samt det kända hotellet Flamingo, och liksom de blodstinna rosorna blir flamingon i citatet en bild för stadens våldsamma förflyttna, och för att dess välmåga alltjämt är avhängig av att blod flyter.¹⁶

När berättelsen övergår från förhistorisk till historisk tid påbörjas en exploatering av landskapets naturtillgångar, och människans försök att tämja och ta makten över naturen utkristalliserar sig som ett tema. Landskapet liknar en kropp som befinner sig helt i människans våld. Dess vatten är ”varmt som blod” och dess inre blottläggs girigt och utforskas av ivriga händer, ”grävande i gångar, ådror, hålör” (s. 11, 14). Människans definitiva maktövertagande sker i och med uppdamningen av Coloradofloden. Gestaltningen är en viktig utgångspunkt för förståelsen av förhållandet mellan våld, plats och karaktär ur ett ekologiskt och konsumtionskritiskt perspektiv:

På botten av en svart kanjon väller en väldig flod fram mellan tvära väggar. [...] Och nu vill de hålla den, nu vill de fånga den och tämja den och bruka all dess kraft. [...] De måste lura den och leda bort den från dess fåra. I tusental samlas de i tält och i kartonger för att omdana geografi och karta. [...] Stående högt på väldiga plattformar borrar femtio man åt gången,

hastigt avlägsnande sig från ljusets mynning. Stora fläktar, vars blad är knivskarpa och bryter och vanställer var spegling, piskar luften. (s. 16)

Floden blir ett offer som avleds, luras och tas tillfånga. Vassa verktyg och instrument misshandlar, skär och vanställer. Detta att bemäktiga sig den andre, att fånga in och äga, är även centralt i gestaltningen av seriemördarnas förhållningsätt till sina offer: ”Det ligger väl någonting i detta, har Kaninen sagt. I egendomen, i ägandet, att jaga dem, att söka rätt på dem och hitta dem och äga dem så konkret och kroppsligt och på samma sätt som man tidigare har ägt en krukväxt eller en målning eller en bil.” (s. 43)

Den symboliska relationen mellan plats och karaktär och tillståndet som offer och förövare tillförs ytterligare en dimension mot slutet av romanen. Det beskrivs hur Odjuret som barn genomgår en operation där narkosen förefaller ha misslyckats. Han är vaken och medveten om allt som händer runtom: ”Han känner [...] kall, slipad metall mot huden. Hör maskinerna som surrar runt hans huvud. [...] Han känner när händerna med glatta handskar rör sig inuti hans kropp. Han känner fingrarna som sakta trevar.” (s. 169) Beskrivningen har tydliga likheter med hur människan gräver i landskapets inre, med borrar och referensen till skärande instrument när dammen byggs. Samma våldshandlingar upprepas i de bestialiska experiment som Odjuret senare i livet utför på sina offer: han borrar i deras huvuden och sprutar in olika vätskor för att försöka hålla dem vid liv i ett passiverat tillstånd, han skär upp dem och undersöker deras inre med händerna.

Genom sina död söker mördarna både förstå biologiska processer och ta makten över naturen. Därigenom förstärks kopplingen mellan exploatering av landskap och naturresurser och mänskliga offer. ”Var gång jag grävde upp en grav så var det naturen jag ville lära mig behärska och förändra”, reflekterar Aposteln (s. 191). Odjuret är besatt av att utforska grän-

sen mellan liv och död. Han har ett naturvetenskapligt förhållningssätt till sitt dödande och experimenterar som redan nämnts med kroppar och olika kemiska substanser. Kaninen intresserar sig i stället särskilt för att observera kroppen i dess olika stadier av förruttelse. Han kan bli sittande i dagar med anteckningsblocket för att likt en forskare nedteckna sina iakttagelser av liken och han fantiserar om ett eget utomhuslaboratorium, en så kallad *body farm*: ”han drömmer om en farm, om dödens tunnland, där man odlar redan kalla kroppar för att beräkna dödens halveringstid, för att in i det minsta hålrum lära känna stadierna på den väg som leder från det fasta över det ruttnande fram till det upplösta” (s. 69).¹⁷

Det naturvetenskapliga intresset är emellertid alltid underordnat viljan att äga, samla och konsumera. En aspekt av konsumismen som särskilt kommer till uttryck i seriemördarnas gestalt är ätande kopplat till överflöd: de frossar i sötsaker och äter av sina offer. Förutom offer samlar de på porslinsfigurer, tavlor med clownmotiv, insekter och andra djur. Kaninen fantiserar lika intensivt om obegränsad tillgång på döda kroppar som han drömmer om att äga ”alla de underkläder och alla de strumpor [han] någonsin kan komma att använda. Det är en av mina mest upphetsande och mest kittlande fantasier. Det att kunna byta till helt nya oanvända strumpor varje dag!” (s. 64) Alla strumpor han sparar som troféer från sina offer blir en perfekt kombination av dessa två böjelser.

VERKLIGHETENS ÖKEN

Teknik, ingenjörskonst och naturvetenskap löper i romanen på alla plan samman med förstörelse och exploatering. De steg i utvecklingen (eller maktövertaganden om man så vill), de fyndigheter av naturresurser och upptäckter som lyfts fram, beskrivs i termer av konsumtion och förkonstling. Med Hooverdammen och tämjandet av vattnet etableras grunden i form av elförsörjning, men ytterst är förutsättningen

för stadens expansion i öknen att finna ett sätt att kontrollera klimatet. Den moderna luftkonditioneringen förklaras ursprungligen vara en uppfinning för att effektivisera färgtryck och således förbättra och öka produktionen av varor, men är till nytta även för medie- och underhållningsindustrin: ”Med den nya apparaten skapas en stabil miljö, en värld i sig, och färgtrycket blir genast pålitligt och felfritt. Film, tobak, textilier och andra varor blir stadigt bättre.” Från fabriken tas den vidare till ”varuhuset, där kunderna flockas [...] till biosalongen”, och i ”öknen [...] kan de nu skapa en stad med svala rum, med svala salar, svala hallar, kan de nu skapa en stad där tanken på allt det som omger, som är annat snart försvinner.” (s. 27) En värld i sig skapas, där besökaren vaggas in i en farlig glömska. Nästa viktiga steg är upptäckten av neongasens användbarhet. Lotass redogör utförligt för hur den i kombination med andra ämnen och tillsammans med argongas kan ge upphov till en mängd olika färger, och hur dess genomträngande ljus ”drar till sig blicken” (s. 38). Reklamskylten är född.

Det är svårt att inte läsa *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* i termer av Baudrillards teori om det senkapitalistiska samhället som en hyperrealitet. I essäsamlingen *Simulacres et simulations* (1981) talar Baudrillards om reklam som ”förstörare av intensitet, tröghetsaccelerator” och beskriver just Las Vegas som den plats där reklamen nått sin fulländning. Åsynen av hur staden framträder i skymningen, upplyst av reklamskyltarna, för att sedan sammansmälta med öknen och försvinna i gryningsljuset, skapar en insikt om att reklamen suddar ut väggarna snarare än lyser upp dem.¹⁸ Han inleder essän om simulacra med en hänvisning till Borges fragment ”Del rigor en la ciencia” (“Om vetenskapens noggrannhet”, 1946), där kartritarna excellerar i vetenskaplig exakthet genom att skapa en karta över imperiet så detaljerad att den täcker hela dess yta. Framtida generationer låter kartan vittra sönder

och till slut existerar bara spridda rester i rikets öken. För Baudrillard är detta ”en vacker allegori över simulation”. Men det är inte territoriet som simuleras; i hyperrealiteten handlar det i stället om modeller utan ursprung, utan förankring i en bakomliggande verklighet, därav det välkända uttrycket ”verklighetens öken”.¹⁹

Lotass beskriver hur en värld i sig växer fram i öknen, en hyperrealitet där simulacra bestämmer verkligheten. Gestalten vandrar längs den stora boulevarden i Las Vegas, [f]örbi världsstäder och fantasier. Förbi allt det största, byggt i exakt skala” (s. 79). Ljus och bilder flödar i ett ändlöst kretslopp, ”[h]usens väldiga fasader är upplysta, är översköjlda av ljuskulisser. [...] Lampor blinkar och neonrör vrider sig till mångfärgade skyltar. Och på stora skärmar rör sig människor och lever liv i korta, stumma bilder” (s. 162). Tillståndet kondenseras ytterligare i gestaltningen av Disneyland, ”en avskild värld inuti världen” vars huvudgata är ”en blank och rakt skuren kuliss bakom vilken döljer sig ännu fler kulisser och bakom dem, i det utrymme som bildas, bara tomhet över en steril, hårt trampad jord” (s. 152ff.). Människorna som vallfärdar dit beskrivs som passiverade fångar i konsumtions- och underhållningsindustrins fålla:

Deras fötter rör sig i den takt som räknats ut på förhand för att de på avsedd tid skall ta sig från den ena sidan till den andra. Alla deras röster ljuder skärande och gälla av en falsk förväntan. Alla deras ögon som vill registrera allt, men inget ser. Som enfaldiga packdjur har de själva lastat sig helt fulla och spänt på sig sina väskor och nu går de skockade i stora hopar, svettglänsande, för att med gapande och sväljande munnar bli serverade den oäkta och osanna och tomta upplevelse som de aldrig någonsin ska glömma, som skall bli det största som hänt dem i livet. (s. 153)

För Baudrillard är Disneyland den perfekta representationen av det stadium i simuleringen

där bilden maskerar avsaknaden av en bakomliggande verklighet. Disneyland presenteras som imaginärt endast för att ge sken av att världen utanför är verklig, när i själva verket hela USA är en hyperrealitet.²⁰

Lotass seriemördare kan betraktas som en del av hyperrealiteten i romanen, och Clowngestalten ter sig som den klaraste speglingen av tillståndet. Kanske är han bara sin kostym? ”Inte frågar någon vem som döljer sig bakom den röda och den vita färgen. Om kostymen passar. [...] Och kanske är man bara den som syns, den som är synlig, och där under finns det kanske inte något annat. Kanske finns där ingen annan under dräkten.” (s. 95) Beville talar om den postmoderna gotiska karaktären som ”fångad i hyperrealitetens och icke-identitetens skrämmande tomrum”, en beskrivning som passar Lotass seriemördare.²¹ Det är i hyperrealiteten som seriemördarnas splittrade icke-identiteter uppenbaras, och Las Vegas och Disneyland är deras primära spelplatser.

BROTET

Lotass lyfter fram atomprovsprängningarnas paradoxala funktion under det kalla kriget som både turistattraktion och kuslig påminnelse om ett möjligt framtida scenario. På ett hotell med panoramavy mot provsprängningsplatsen i Nevadaöknen har man lyxiga cocktailpartyn i väntan på att få beskåda nästa sprängning, samtidigt som soldater tvingas marschera nära nollpunkten för att öva på ett realistiskt sätt inför ett nära förestående atomkrig. Det är en effektiv gestaltning av hur konsumtion, särskilt underhållningsindustrin, och undergång går hand i hand genom romanen. Lyckas man se bortom det detaljerade, spektakulära våldet mot enskilda kroppar i romanen, blir det tydligt att det brott som kommersiell exploatering och miljöförstöring utgör överskuggar seriemördarnas bestialiska död. Med inspiration från Timothy Morton kan atombomben avslutningsvis få stå som en konkretisering i sammanhanget. Mor-

ton har lyft fram hur kapitalism och klimatförändring precis som plutonium är företeelser som spänner över tid och rum i en sådan stor skala att de inte går att lokalisera och omfatta i sin helhet med förståndet. De är skapade av oss människor och vi är totalt inneslutna i dem och de kommer med god marginal att överleva oss.²² Däri finner vi kärnan i romanens genuint klaustrofobiska känsla.

Hyperrealiteten är den yttersta konsekvensen av kapitalismen, och den ter sig som en mardrömsvärld där becksvart mörker kontrasteras mot bländande artificiell belysning. Ljus och mörker är den mest framträdande dikotomin i romanens universum, och bilden av hotellet Luxor, en av dess centrala skådeplatser, får ringa in den tematik som har undersökts ovan. Det massiva mörker som kännetecknar hotellet ter sig närmast som en parodi på en gotisk borg:

Så mörk och skuggtecknad vilar dess enorma tyngd mot marken att den nattetid försvinner och blir borta och endast tecknar konturer av ett djupsvart mörker mot det mörka. Längs dess svarta sidor skulle tusen sinom tusen kroppar rymmas huvud emot fot. Från marken reser sig dess mörka byggnad. Utesluter allt och stänger inne. (s. 47)

Ljus har i romanen en förtrollande, men framför allt förgörande kraft som reflekterar,

vanställer, fräter och torkar ut. I beskrivningen av hotellet blir det tydligt att ljuset hos solen, atombomben och staden med dess ”miljoner och miljoner och miljoner glödlampor” i Lotass roman strålar samman som representationer av den destruktiva kraften – torka/klimatförändring, radioaktivitet och kapitalism (s. 37). På toppen av hotellets pyramidformade konstruktion tronar en enorm strålkastare, riktad rakt upp mot himlen. Dess ljus ”är det starkaste i solsystemet, undantaget solen själv och kärnvapendetonationen.” (s. 46). Med romanens kritiska dimension i åtanke kan den paratextuella funktionen hos omslaget, baksidestexten och förlagets presentation som diskuterades inledningsvis ses som både förklarande och vilseledande. Romanen ingår i – eller infiltrerar – det kretslopp som den samtidigt kritiserar. ”Efter en rad exempellösa kritikerframgångar är tiden mogen för Lotta Lotass att möta en ny, större publik”, skrev förlaget i sin presentation på hemsidan, och det var knappast en slump att just denna bok valdes ut för att försöka sälja in Lotass smala och svårtillgängliga författarskap hos massorna.²³ Löften om våld och *based on a true story* kunde tänkas locka en bredare läsekrets att för en billig penning köpa boken och konsumera dess våldsamma innehåll. På köpet får vi med oss ytterligare en sann berättelse, en om ett brott i vilken vi själva är inblandade.

1. Lotta Lotass, *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* [2006], Stockholm: Bonniers 2009, sidhänvisning inom parentes.
2. Om *true crime*, se t.ex. Annalee Newitz, ”Serial Killers, True Crime, and Economic Performance Anxiety”, i Christopher Sharett (red.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit: Wayne State University Press, 1999, s. 66.
3. Förlagets bokpresentation, [- \[fran-en-annan-plats-i-rummet/\]\(http://www.albertbonniersforlag.se/bocker/svenskskonlitteratur/m/min-rost-skall-nu-komma-fran-en-annan-plats-i-rummet/\). \(Hämtat 2016-01-27\)
 4. En intressant fråga att ställa sig är om författaren varit inblandad i eller haft möjlighet att påverka marknadsföring, omslag och baksidestext. Även om jag har valt att inte undersöka detta vidare, och det inte förändrar något i sak, bör möjligheten att Lotass varit involverad finnas med i beräkningen.
 5. Fotografiet spelar som Mats Jansson visat en central roll i Lotass intermediala tetralogi,](http://www.albertbonniersforlag.se/bocker/svenskskonlitteratur/m/min-rost-skall-nu-komma-</div><div data-bbox=)

- Redwood, Hemvist, Kraftverk och Nya dikter* (2008–2011), se *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Stockholm & Stehag: Symposion, 2014.
6. Förlagets bokpresentation, <http://www.albertbonniersforlag.se/bocker/svensk-skonlitteratur/m/min-rost-skall-nu-komma-fran-en-annan-plats-i-rummet/>. (Hämtat 2016-01-27)
 7. Robert Conrath, "Serial Heroes. A Socio-cultural Probing Into Excessive Consumption", i John Dean & Jean-Paul Gabillet (red.), *European Readings of American Popular Culture*, Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1996.
 8. *Ibid.*, s. 149.
 9. *Ibid.*, s. 148f. Jfr. även John Frazer, *Violence in the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, s. 22; om den sociala banditen, se Paul Kooistra, *Criminals as Heroes. Structure, Power and Identity*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1989.
 10. Conrath 1996, s. 151f. Se även t.ex. David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, London: Plexus 1993, s. 371ff., 382ff.
 11. Jfr. David Punter & Glennis Byron, *The Gothic*, Malden: Blackwell 2004, s. 265f. I detta avseende har romanen likheter med *American Psycho*, där Bateman kan mördra mer eller mindre inför öppen ridå utan att någon reagerar.
 12. Philip L. Simpson, *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000, s. 26–69. Se även Maria Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam, New York: Rodopi 2009, s. 171; Punter & Byron 2004, s. 265f. Punter & Byron betraktar t.ex. *Psycho* och *American Psycho* som ett par av de mest centrala texterna i den gotiska genren.
 13. Se t.ex. David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* [1980], London: Longman, 1996, s. 3; Allan Lloyd Smith, "Postmodernism/Gothic", i Allan Lloyd Smith & Victor Sage (red.), *Modern Gothic. A Reader*, Manchester & New York: Manchester University Press, s. 6–19; Beville 2009, s. 15.
 14. Chris Baldick, "Introduction", *The Oxford Book of Gothic Tales* [1992], Oxford: Oxford University Press, 2001, s. xix. Ordagrant "a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce a sickening descent into disintegration."
 15. Om staden som gotisk miljö i relation till kapitalism, jfr. Sara Wason, "Gothic Cities and Suburbs, 1880 – Present", i Glennis Byron & Dale Townsend (red.), *The Gothic World*, London & New York: Routledge, 2014, s. 132–142.
 16. Se Barbara Land & Myrick Land, *A Short History of Las Vegas* [1999], Reno: University of Nevada Press, 2004, ur vilken Lotass översatt i det närmaste ordagrant, jfr. citaten: "even though he was better known for having blood on his hand rather than topsoil he did have a green thumb", och "Roses have flourished here for over thirty years and each year they bloom bigger and with a deeper red than the year before" (s. 100).
 17. Dessa forskningsstationer för så kallad forensisk antropologi har gett upphov till både fiktiva och icke fiktiva skildringar, jfr. särskilt Jon Jefferson & William Bass body farm-serie, i vilken en av titlarna genljuder i Lotass roman: *Death's Acre. Inside the Legendary Forensic Lab the Body Farm Where the Dead Do Tell Tales* (2004). Se <http://www.jeffersonbass.com>. (Hämtat 2016-01-27)
 18. Ordagrant "destroyer of intensities, accelerator of inertia". Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* [1981], övers. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008, s. 91f.
 19. Baudrillard 2008, s. 1.
 20. *Ibid.*, s. 12.
 21. Beville 2009, s. 172.
 22. Se Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
 23. Förlagets bokpresentation, <http://www.albertbonniersforlag.se/bocker/svensk-skonlitteratur/m/min-rost-skall-nu-komma-fran-en-annan-plats-i-rummet/>. (Hämtat 2016-01-27)

SUMMARY

Violence, Consumerism and Ecology in Lotta Lotass' Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet.

This article explores the relationship between violence, consumerism and ecology in the novel *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* [*My voice emerging from another place in the room*] (2006), by Swedish author Lotta Lotass. The analysis focuses on how Lotass' experiments with the gothic subgenre of serial-killer fiction utilize its critical potential to comment on the destructive forces of contemporary society, the history of this society and its possible future. *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* conflates the serial killer's graphic violence against the human body, and anthropogenic violence against nature, with the systematic exploitation of the environment through history as a central theme. The analysis also touches upon how the marketing strategies of the publishing company relate to, and differ from, the thematic content of the novel. While the book's marketing focused primarily on the character of the serial killer, this article argues that place is a more important concept in the novel, and that the serial killer plot is subordinate to the portrayal of consumerism and environmental destruction. The urban setting, Las Vegas, and the surrounding desert landscape of the southwestern United States is described in the language of nightmarish Baudrillardian hyperrealism—the ultimate consequence of capitalism, in which simulacra replaces reality, and in which the fragmented non-identities of the serial killers may be read as reflective of this condition.

Keywords: Serial-killer fiction, fictional violence, ecology, consumerism