



HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE
OCH KOMMUNIKATION
HÖGSKOLAN I JÖNKÖPING

Vilken underbar värld vi förstörde...

Historiebruk i postapokalyptisk fiktion, exemplet *Metro 2033*

Klas Almroth

C- uppsats 15 hp
Inom Svenska språket och litteraturen 61-90hp

Läroarbilden
Höstterminen 2013

Handledare
Mattias Fyhr

Examinator
Ylva Lindberg

HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE OCH
KOMMUNIKATION (HLK)
Högskolan i Jönköping

C-Uppsats 15 hp
inom Svenska språket och Litte-
raturen 61-90 hp
Lärarytbildningen
Höstterminen 2013

SAMMANFATTNING

Klas Almroth

Vilken underbar värld vi förstörde...

Historieskrivning i postapokalyptisk fiktion, exemplet *Metro 2033*

Antal sidor: 36

Uppsatsen ämnar utforska hur den postapokalyptiska genren brukar historia. Detta görs genom en läsning av Dimitrij Gluchovskijs *Metro 2033* (2009), utifrån Espmarks syn på dialogicitet och Aronssons historiebruksteoretiska tankar, där historiskt meningsskapande med olika syften blir till genom berättelser i former som större narrativ, metaforer, metonymier och symboler.

Bakhtins *kronotop* används också, men med Aronssons fokus på dess spatiala sida. Uppsatsen föreslår att figuren kan användas för att visa hur fiktionen kan skapa ett abstrakt rum istället för ett rent konkret eller fysiskt, och därmed få med de känslor och den världssyn som är intimt sammanlänkade med det fysiska rummet. I uppsatsen friläggs hur *Metro 2033* återskapar en abstrakt version av det kalla krigets spelplan för att legitimera kärnvapenkrigsmotivet.

Förslag ges också på en begreppsapparat för att tala om olika historiska nivåer i den postapokalyptiska fiktionen där vår *samtids accepterade historia*, förutom att den *modifieras fiktivt*, också får sällskap av *spekulativ pre- och postapokalyptisk historia*. Uppsatsen ger flera exempel på hur texten brukar historia, bland annat hur den spekulativa historien kan användas för att kommentera företeelser ur samtidens accepterade historia. Uppsatsen visar också att ett av textens huvudsakliga budskap, uppmaningen till mänskligheten att sluta konstruera och demonisera *den andre*, medvetet förstärks genom bruket av historia eftersom den historiska dimensionen ger kontinuitet till den framtida visionen.

Sökord: Postapokalyps, eskatologi, spekulativ fiktion, historiebruk, *Metro 2033*, Dimitrij Gluchovskij, kronotop, science-fiction

Postadress	Gatuadress	Telefon	Fax
Högskolan för lärande och kommunikation (HLK) Box 1026 551 11 JÖNKÖPING	Gjuterigatan 5	036-10 10 00	036-16 25 85

HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE OCH
KOMMUNIKATION (HLK)
Högskolan i Jönköping

C-Uppsats 15 hp
inom Svenska språket och Litte-
raturen 61-90 hp
Läraryrket
Höstterminen 2013

Abstract

Klas Almroth

What a wonderful world we destroyed...

The using of history in post-apocalyptic fiction, exemplified with *Metro 2033*

Antal sidor: 36

The aim of this essay is to explore the using of history in post-apocalyptic fiction. This is accomplished by reading and analyzing Dimitrii Glukhovskii's *Metro 2033*. The theoretical basis for the reading is the dialogicity of Espmark and Aronsson's theory of using of history. It posits that the production of meaning through history is made from narratives of different lengths and shape, such as metaphors, metonymies and symbols.

The *chronotope* of Bakhtin is also applied, but with Aronssons focus on its spatial component. A suggestion is made to apply it in a way that shows how the fiction can refer to, or create, an abstract spatial location, rather than a physical, and thereby evoking the feelings and worldviews intimately associated with the location and its time. In the reading of the text this is shown by arguing that Glukhovskii recreates the cold war as an abstract chronotope to legitimize his nuclear apocalypse scenario.

The essay presents suggestions for definitions of the historical levels in the genre. These are labeled *accepted history of the present*, *fictive rewriting* of the same, and lastly *pre- or post-apocalyptic speculative history*, depending on whether the temporal interest lies prior to or after the imagined apocalypse. The essay exemplifies a number of ways in which the text uses history, one of which is to use the speculative history to comment on the accepted history of the present. The essay also shows that the intent of the text, the plea to humanity to stop the process of othering, is enhanced by the use of history since the historical perspective offers a retrospective continuity that strengthens the future vision.

Sökord: Post-apocalypse, eschatology, speculative fiction, use of history, Metro 2033, Dimitrii Glukhovskii, chronotope, Science-fiction

Postadress
Högskolan för lärande
och kommunikation
(HLK)
Box 1026 551 11
JÖNKÖPING

Gatuadress
Gjuterigatan 5

Telefon
036-10 10 00

Fax
036-16 25 85

Innehållsförteckning

1	Slutet	1
1.1	Teoretisk ram och metoddesign.....	2
2	Den postapokalyptiska genren	3
2.1	Framtiden som spekulativ spegel	3
2.2	Apokalypsen som fenomen	4
2.3	Postapokalypsen	4
2.4	Postapokalypsens historiska anatomi	6
3	Analys	8
3.1	Ursprungsberättelser och framställning av olika grupperingar	9
3.1.1	Röda linjen	10
3.1.2	Fjärde riket	13
3.1.3	Hansan.....	14
3.1.4	Polis.....	16
3.2	Återkallande av kalla kriget.....	18
3.2.1	Kalla krigets abstrakta kronotop	21
3.3	Mänsklighetens återkommande misstänksamhet mot de andra.....	23
4	Avslutning	27
5	Noter	29
6	Litteratur	34
6.1	Verk nämnda i förbigående	36

I Slutet

Det här är slutet. Men borde det inte vara inledningen? Kanske, men när en bolmande pelare av rök expanderar med ett öronbedövande dån mot himlen och sväller ut över sig själv och horisonten som ett livets träd av mörk ironi, och när fler av dessa olycksbådande rökmoln ploppar upp som svampar ur jordens yta och varslar om den atomfimbulvinter som under en oöverskådlig framtid skall belägra den strålskadade jorden, är det till synes svårt att se något annat än slutet. Vad vi ser är slutet på den värld vi känner till och den värld där den här uppsatsen inte finns till. Men vi kan faktiskt – otroligt nog – också se inledningen till någonting nytt för den spillra av mänskligheten som alltid tycks överleva även den mest ofattbara apokalyps, och som med tystlåten röst och tydlig resignation kan utbrista: ”Gud, vilken underbar värld vi förstörde...”¹ I samma stund bevittnar vi också begynnelsen på den värld som faktiskt kan ta lärdom av det ljus som dessa sidor, på apokalyptiskt manér, kan sprida över det som varit.

Den postapokalyptiska verklighet och fiktion som följer på det apokalyptiska slutet har greppat tag i mänsklighetens fantasi sedan urminnes tider, och fortsätter att göra det än i dag, vilket 2000-talets breda utgivning av postapokalyptisk fiktion i flera medier tydligt visar.² Litteraturkritikern Frank Kermode förklarar i sin bok *The Sense of an Ending* (1967) detta långvariga intresse med att apokalypsen är ett nödvändigt narrativ för att vi ska kunna orientera oss i vår tidsliga kontext, som i våra sinnen består av en början, en mitt och ett slut:

Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems.³

Litteraturvetaren David Seed lyfter i sin antologi *Imagining Apocalypse: Studies in Cultural Crises* (2000) fram Kermodes värde i det att denne visar på just det underliggande behovet av ett narrativ, ett slut, som skapar mening i nuet. Känslan av ett slut ger människan, precis som poeten, en riktning och räddar henne från mardrömmen om en odifferentierad och ändlös evighet, i vilken hon är obetydlig.⁴ Det går därför att dra kopplingar mellan behovet av apokalyptiska berättelser och behovet av historiska berättelser eftersom även de senare skapar mening i nuet och vägledning inför framtiden, men istället genom en förståelse av början, eller det förflutna.⁵ På samma vis visar litteraturvetaren och historikern Warren W. Wagar i sin *Terminal Visions: The Literature of Last Things* (1982) hur apokalyptiska berättelser historiskt har tenderat att blomma upp i samband med stora katastrofer, som exempelvis digerdöden.⁶ Kopplingen kan även här göras till historieskrivning, vilken också den får en skjuts av omvälvande förändringar som katastrofer, krig och rikens fall.⁷

En person som står skakigt i nuet kan således använda både det apokalyptiska och det historiska narrativet i sitt meningsskapande. Den postapokalyptiska genren är ur detta hänseende intressant tack vare att dess temporala fiktiva position möjliggör historiskt återblickande på både apokalypsen och vår samtids accepterade historia, samt det som ligger däremellan. Detta innebär att den adderar ytterligare en historisk dimension i form av en spekulativ återblick på vår möjliga framtid. Uppsatsens syfte är att utforska detta speciella förhållande och undersöka hur den postapokalyptiska spekulativa fiktionen kan bruka historia, och därmed även visa på historieskrivningens och litteraturens nära släktskap. Detta görs genom en analys av Dimitrij Gluchovskijs – med historiskt stoff fullspäckade – postapokalyptiska verk *Metro 2033* (2009). Boken släpptes på svenska 2009, men kom ut på internet i sin första version på ryska redan 2002. Med hjälp av forumfeedback omarbetades och utvidgades texten och trycktes på ryska år 2005 och det är denna version som sedan har översatts till svenska och nu ligger till grund för uppsatsen. Textens översatta utgåva formar både villkoren och förutsättningarna för läsningen eftersom situationen innehåller en ofrånkomlig problematik. När analysen fjärras från den språkliga originalskruden, och blir beroende av översättarens tolkning, bearbetning och kulturella överföring läggs nämligen dennes egen analys som ett filter över texten. Svärdet är dock tveeggat, för på samma vis som dessa faktorer kan dölja innehåll från originaltexten, visar de också, genom de ordförklaringar som översättaren inkluderat i bokens slut, på viktiga kulturella fenomen och världshistoriska händelser som hjälper läsaren att förstå texten samtidigt som de pekar på historiens betydelse i denna.

1.1 Teoretisk ram och metoddesign

Aristoteles påpekar i sin text *Om diktkonsten* att tragedin, eller fiktionen, är överlägsen historieskrivningen eftersom den förra visar vad som kan hända, medan den senare endast visar vad som faktiskt har hänt.⁸ Båda genrerna blir dock didaktiska i hans synsätt, i den betydelsen att de kan lära mottagaren något. Uppsatsen ämnar till viss del att sammanföra dessa genrer, och dess teoretiska ram utgår från att litteratur kan bedriva ett samtal med historien. För att förklara detta kommer den ta stöd i poeten och litteraturvetaren Kjell Espmarks dialogicitet, som innebär att all dikt befinner sig i en medveten och avsiktlig dialog med dikter i det förflutna; en teori som presenteras i hans samlingsverk *Dialoger* (1985).⁹ I analysen används Espmarks idéer för att se på historisk intertextualitet i syftet att frilägga hur verket kan gå i dialog med historiska händelser snarare än andra dikter, och därmed ändra synen på dessa.

Uppsatsens analytiska instrument försöker sammanföra historievetenskapen med litteraturvetenskapen genom att utgå från de mer litterära sidorna av historikern Peter Aronssons histo-

riebruksteori, där större narrativ, metaforer, metonymier, symboler, och Bakhtins kronotop används för att i ett historiebruk omsätta delar av historiekulturen, vilken innebär allt sådant i samhället som innehåller ”referenser till det förflutna som erbjuder påtagliga möjligheter att binda samman relationen mellan dåtid, nutid och framtid”.¹⁰ Identifieringen av detta i texten kommer med utgång i ett textinternt synsätt, och viss hänsyn till kulturell kontext, anta förekomsten av *den implicite författaren* för att sedan fokusera på hur historiekulturen – både den fiktiva och den verkliga – åberopas i meningsskapande syfte.¹¹ Narratologiska verktyg används för att dela upp texten i ett intradiegetiskt och ett extradiegetiskt plan och därefter försöka identifiera historiebruket i båda dessa nivåer. Detta kommer, tillsammans med en ambition att tolka och förklara brukets mening, vara den huvudsakliga metodologiska ansatsen.¹² Slutligen kommer analysen ställa frågan hur textens budskap förstärks genom historiebruk.

2 Den postapokalyptiska genren

Innan analysavsnittet presenteras en kortare översikt över den postapokalyptiska genren med en ambition att koppla denna till historieskrivning. Kapitlet avslutas med en presentation av en begreppsapparat för att hantera de förutsättningar som den postapokalyptiska fiktionen erbjuder för historiskt återblickande.

2.1 Framtiden som spekulativ spegel

Wagar menar att det mest kännetecknande för science-fictiongenren, varav den postapokalyptiska genren är en del, är dess förmåga att spekulera över möjliga världar i en okänd framtid, och att den därför bör kallas för *spekulativ fiktion*.¹³ Veronica Hollinger visar sedan i sin essä ”Specular SF: Postmodern Allegory” (1990) på de allegoriska inslag som denna spekulativ ger upphov till. Det spekulativa i fiktionen lyfter enligt henne, i nästan samtliga fall, fram ”a vision of the present that is mediated by its ’reflection’ as the future”.¹⁴ ”In specular SF”, säger hon, ”it is the *present* which is read through the *future*, and the two, in effect, become one and the same”.¹⁵ Spekulative framtidsvisioner blir därför till en reflektion av nuet där dess historiska särskildhet berövas, vilket enligt Hollinger kan leda in läsaren i antingen en apatisk acceptans inför den situation som porträtteras, eller tvärtom till den didaktiska motsatsen: beredskap och handlingskraft för att förändra situationen.¹⁶

En vän av ordning kan här påpeka att detta stämmer även för andra kulturyttringar, vare sig de är framåtblickande eller bakåtblickande. Vi ser exempelvis hur Nietzsche i *En otidsenlig betraktelse: om historiens nytta och skada för livet* (1874) påpekar att detsamma gäller även för historieskrivning. Han vänder sig då emot den typ av mytologiserande historia som förlamar i

nuet, och lyfter istället fram bland annat ett *monumentalistiskt* och ett *kritiskt* bruk av historia, båda med didaktisk ambition. Den förra låter goda historiska förebilder stå som modell för förändring och den senare låter belysandet av oförrätter i det förflutna fylla samma förändrande funktion.¹⁷ Vad som bör fästas uppmärksamhet på i Hollingers tankar är således inte den spekulativa fiktionens unika förutsättningar till handlingsskapande i samtiden, utan snarare dess överensstämmelse med historieskrivningen och annan kultur.

2.2 Apokalypsen som fenomen

Apokalypsen som begrepp är hämtat ur den kristna bibelns sista del, *Uppenbarelseboken*, och betyder enligt ordagrann översättning från grekiskan: *avtäckning*, eller just *uppenbarelse*. I det aktuella bibelavsnittet når jorden under våldsamma former sitt slut, för att så småningom ersättas av ett Guds rike för de lyckligt utvalda.¹⁸ Som fenomen har apokalypsen en lång historia genom den mänskliga civilisationen. Wagar sätter dock fingret på mycket av det som ligger bakom behovet av apokalyptiska berättelser när han menar att samtidens västerländska apokalyptiska stämningar grundar sig i en rädsla för att den moderna historiska era vi lever i, som startade med franska och industriella revolutionen, är på väg att, likt jorderiket i bibeln, ta slut. Men: ”rather like John the Evangelist before us, we prefer to transmute our perceptions into great apocalyptic beasts, who are easier to picture than metamorphoses of social orders”.¹⁹ Det apokalyptiska temat är alltså i det här synsättet ett sätt för mänskligheten att hantera rädslan för omvälvande förändringar i vår samtid.

För förståelsen av *Metro 2033* kan det också tilläggas att, som Wagar påpekar, det i flera civilisationer och tanke-system finns en cyklisk syn på tiden där alla dynastier någon gång måste falla, men endast som ett resultat av naturens gång och alltid med vissheten att de kommer ersättas av någonting nytt. Denna syn är något mildare än kristendomens och det västerländska samhällets linjära tidsuppfattning som tecknats ovan i form av början, mitt och slut. Den cykliska synen kommer fram i en del postapokalyptisk litteratur, där de cykliskt återkommande kärnvapenkrigen i Walter M. Millers *A Canticle for Leibowitz* (1960) enligt Wagar utgör ett modernt exempel, medan *Gilgamesheposets* världsdränkande flod istället är ett tidigt exempel på denna företeelse.²⁰

2.3 Postapokalypsen

Den postapokalyptiska fiktionen utspelar sig som ordets prefix antyder i efterdyningarna av en apokalyptisk händelse. Traditionen började växa sig stark efter andra världskriget inom den eskatologiska utgivningen, det vill säga all litteratur som på något sätt berör slutet på den mänskliga civilisationen.²¹ Litteraturvetaren James Berger menar i sin bok *After the End: Re-*

presentations of Post-Apocalypse (1999) att det även i modern eskatologi i stort sett alltid finns någonting kvar efter slutet, och att detta ofta är författarens primära intresse. Vad som vanligtvis finns kvar efter apokalypsen, och det som apokalypsen och texten därmed avtäcker, är enligt Berger mänsklighetens essens, alltså hennes innersta väsen och det som definierar henne. Studiet av postapokalypsen bör enligt honom därför inrikta sig på just detta: vad som försvinner, vad som finns kvar och hur det förvandlas.²²

För att visa på hur människans essens skrivs fram i postapokalypsen är det intressant att lyfta in litteraturvetaren Dominic Manganiellos artikel ”History as Judgement and Promise in *A Cantic for Leibowitz*” (1986). Manganiello menar här att: “the Hiroshima-like destruction following the Flame Deluge [apokalypsen] has as its root and cause the sin of pride that led to mankind’s original fall”.²³ Stoltheten är med andra ord avgörande i förödelsen och Manganiello menar vidare att författaren Miller, i texten, konsekvent fortsätter att beskylla människan själv för de missöden hon utsätts för. Denna mänsklighetens förödande kraft kan därför ses som det som skrivs fram som hennes essens. Manganiello visar också hur Miller, genom den cykliska tidsuppfattningen, kan förstärka bilden av stoltheten som mänsklighetens essens eftersom ”human nature, as well as history, repeats itself in his view”.²⁴ Tankarna är intressanta för att människans cykliskt återkommande svagheter, hennes essens, framkommer på liknande vis även i *Metro 2033*.

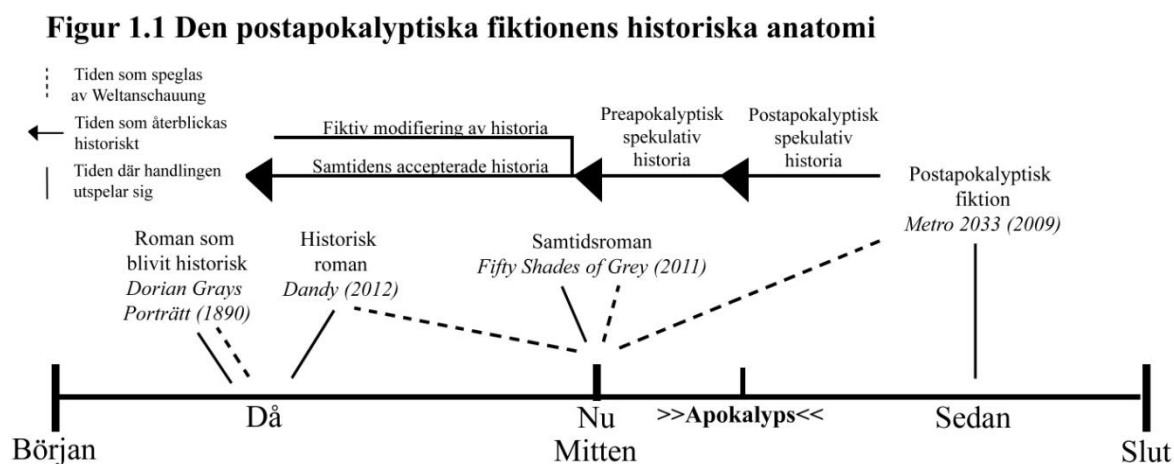
Framskrivandet av mänsklighetens essens är således viktig, men enligt Berger har postapokalyptiska framställningar dessutom det gemensamt att de ofta kritiserar den rådande världsordningen.²⁵ Kritiken, som ofta utmynnar i en perfekt, eller för den delen skadad, värld kan ligga till grund för att även Wagar påpekar att apokalyptiska berättelser alltid är en sorts propaganda för en viss världssyn.²⁶ Vidare menar också exempelvis Maria Lisboa i *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture* (2011) att alla apokalyptiska berättelser är moraliskt laddade och menade som en läxa till läsaren för att undvika upprepadet av historiska misstag i framtiden.²⁷ Genren är således budskapstung och har något av en didaktisk prägel. Litteraturvetaren Jerry Määttä menar dock i sin avhandling *Raketsommar* (2006) att science-fictiongenrens seriösa budskap ofta har ignorerats av kritiker. Detta i motsats till dystopin som alltid har uppmärksamats just för verkens politiska ståndpunkter.²⁸ Vi kan för att illustrera detta fästa blicken på det som troligtvis är Sveriges mest kända postapokalyptiska verk, rymdeposet *Aniara* (1956) av Harry Martinson. Här är jorden förstörd av strålning från fototurber, det vill säga atombomber, och människan måste evakueras till Mars och Venus. Martinson ska själv ha menat att boken kan ses som ett kassandrarop, en varning som är dömd att inte höras, mot kapprustningen i det kalla kriget. *Aniara* har utan tve-

kan tagits på allvar för sitt moraliska och politiska budskap, men först när kritikerkåren allt mer avlägsnat boken från dess science-fictionkontext.²⁹ Määttä citerar dock Sörensen som visar hur budskapsvänlig genren är: ”Med sin gripande predikan mot fototurb ligger *Aniara* helt på linje med en av de starkaste, viktigaste strömningarna inom modern sf, den som vill hindra mänskligheten från att begå harakiri i den radioaktiva strålningens tecken.”³⁰

Sammanfattningsvis är apokalypsen alltså ett narrativ som genom tiderna har hjälpt mänskligheten att förstå och utvärdera sin nutid genom att förse den med ett slut. Samtidigt är den fiktiva apokalypsen i den postapokalyptiska fiktionen ett sätt att i texten föra fram ett budskap och avtäckta mänsklighetens essens samt kommentera sin nutid och de farhågor som rör sig i den. Det blir också tydligt att det i den tidsuppfattning som apokalypsen förser med ett slut, inte går att förbise dess början, vilket därmed gör undersökandet av den historiska framställningen i fiktionen högst intressant.

2.4 Postapokalypsens historiska anatomi

Som spekulativ framtidsfiktion åtnjuter den postapokalyptiska genren en intressant möjlighet att förklä spekulationer om vår möjliga framtid i historieberättandets dräkt och därmed länka samman den med det som vi idag ser som vår riktiga historia. De två dimensionerna kategoriseras tillsammans i det som vi utifrån det fiktiva nuet ser som ett *då*. Följande modell illustrerar grafiskt detta speciella förhållande.



Modellen utgår från att vi i vår linjära tidsuppfattning behöver en början, en mitt och ett slut, och att vi ser på tiden i ett förhållande av då, nu och sedan. Vidare förutsätts förekomsten av fenomenet *weltanschauung*, eller världsbild, med betydelsen att ett verk, oavsett om det blickar framåt, bakåt eller på sig själv, alltid speglar sin egen tillkomstid.³¹ Detta betecknas av den streckade linjen, medan den fasta vertikala linjen markerar i vilken tid fiktionen utspelar sig.

Vi ser således att den postapokalyptiska fiktionen, som Hollinger påpekar, uttalar sig om sin tillkomsttid även fast den utspelar sig i dess framtid.

Som jämförelseobjekt har den historiska romanen, samtidsromanen och romanen som blivit historisk plockats in. Den historiska romanen återspeglar sin samtid medan den porträtterar ett förflutet, samtidsromanen å sin sida både återspeglar sin samtid och porträtterar den. Romanen som blivit historisk är istället en roman som genom sin återspeglning av samtiden behandlar en historisk period.³² Dessa olika texter kan naturligtvis också göra historiska återblickar, men i nuläget läggs fokus på den postapokalyptiska fiktionen och därför har endast den givits den vertikala pilförsedda fasta linjen som indikerar en historisk återblick, och det är främst denna aspekt som gör modellen intressant. Figuren visar nämligen på de olika plan som det fiktiva och verkliga förflutna kan behandlas, och begreppsapparaten för att hantera de olika nivåerna kommer fungera som en strukturerande faktor i analysen.

De skeenden som återges och tidsmässigt befinner sig mellan verkets tillkomsttid och romanberättelsens fiktiva tid benämns som spekulativ historia eftersom denna med nödvändighet är påhittad och just spekulativ. Här skiljs på om den utspelar sig före eller efter den tänkta apokalypsen. Förekomster av det förra fallet är ovanliga i *Metro 2033*. När de förekommer benämns de i analysen som *preapokalyptisk spekulativ historia*. Ett exempel kan ges i det fall där fascisterna på stationssamlingen *Fjärde riket* diskuteras: ”Äkta fascister. Förr i tiden, när vi fortfarande levde där’ – befälhavaren pekade upp med fingret – ’fanns det sådana. De hade rakade skallar och var emot invandring. [...] Det var riktigt på modet, sedan försvann de, spårlöst”.³³ De har alltså försvunnit någon gång efter verkets faktiska tillkomsttid men innan den fiktiva apokalypsen.

När historien syftar på en tid efter apokalypsen benämns det istället som *postapokalyptisk spekulativ historia*. Hit hör exempelvis alla de berättelser om hur de olika grupperingarna i metron bildades. Exempelvis förklaras det hur ringlinjen förband alla stationer med varandra och därmed blev en naturlig handelsväg, vilket ledde till rikedom som ”utgjorde en stark lockelse för alltför många utomstående och man beslöt sig för att gå samman. Den officiella benämningen på förbundet var alldeles för omständlig och folk började kalla det för Hansan, sedan någon träffande hade jämfört det med medeltidens tyska handelsförbund”.³⁴ Genom hänvisningen till Hansan binds också den postapokalyptiska spekulativa historien samman med det som är vår verkliga historia, vilket i modellen hänvisas till som *samtidens accepterade historia*.

Samtidens accepterade historia kan presenteras mer eller mindre explicit och ingående men knyts allt som oftast på liknande sätt samman med den fortsatta utvecklingen. En speciell frihet som fiktionen kan ta sig är att porträttera den delning som modellen visar där en *fiktiv modifiering av historia* ersätter samtidens accepterade historia. Detta syns exempelvis i *Metro 2033* på ett intradiegetiskt plan, i själva handlingen, när en bok hos Väktarna på stations-samlingen Polis förklarar den sovjetiska erans makt genom bolsjevikernas allians med demoner:

Vår tids historiker har naturligtvis inte tillgång till detaljerna i det hemliga avtalet med mörkrets makter, men resultatet ligger i öppen dag: snart prydde pentagrammet [som fjättrade demonerna] Röda arméns baner och soldatmössor.³⁵

Denna typ av historia är ovanlig i *Metro 2033*, och i det här fallet inte heller tänkt att tas på allvar, men faktum kvarstår att mer subtila försök till modifiering kan göras och de kan då gå obemärkta förbi och påverka sättet som historia brukas på. Det är också viktigt att hålla isär dessa tidsaspekter eftersom det är de som ger den spekulativa fiktionens historieskrivning dess speciella karaktär.

3 Analys

Inför den föreliggande analysen är det intressant att inledningsvis fästa blicken på Bergers definition av apokalypsbegreppet. Han menar att apokalypsen kan förstås dels i sin klassiska mening som det litterära slutet på jorden, dels ur dess etymologiska karaktär som avtäckande något och dels som slutet på en era, ett avbrott i historien där det som kommer efter apokalypsen är radikalt annorlunda mot det som fanns innan. ”Previous historical narratives are shattered; new understandings of the world are generated”, menar han.³⁶ Händelser som Nagasaki, Hiroshima och Förintelsen har för alltid förändrat hur vi ser på världen, och eftersom dessa kan ses som apokalypser så lever vi på ett sätt redan i en post-apokalyptisk tid.³⁷ Denna senare definition stämmer överens med Mark Griffiths, som i sin analys av *Metro 2033* och ytterligare ett postsovjetiskt och postapokalyptiskt verk i texten ”Moscow after the Apocalypse” (2013), menar att Sovjetunionens fall kan räknas som en sådan apokalyptisk händelse. Den ostadiga situation som inträdde efter sammanbrottet ledde till en strid ström av post-apokalyptiska och dystopiska skildringar i den ryska litteraturen som har hållit i sig trots att samhället, likt Fågel Fenix, rest sig ur askan och utvecklats i en ny kapitalistisk riktning.³⁸

Metro 2033 kan ses som ett exempel på denna trend och Griffiths tankar är därmed viktiga för att de placerar verket, som tillkommit under 2000-talet, i en kontext där det är tidsligt avlägset från både den apokalyptiska händelsen, Sovjetunionens fall, och det hot om världens under-

gång genom kärnvapenkrig som under sovjettiden och det kalla kriget präglade samhället. Analysen kommer inledningsvis argumentera för att historia blir ett sätt att hantera denna ”kärnvapenfria” kontext och ändå använda det populära kärnvapenkrigsmotivet. För att reda ut detta skall uppmärksamheten dock först fästas på *Metro 2033*:s intradiegetiska plan och de tillkomstberättelser och historiska förklaringar som florerar kring stationernas olika grupperingar. Dessa kommer sedan kopplas till kalla kriget.

3.1 Ursprungsberättelser och framställning av olika grupperingar

Invånarna i tunnelbanan är inte den typ av historielösa vildar som kan befolka den postapokalyptiska världen i många fiktioner. Med apokalypsen omkring femton till tjugo år tillbaka i tiden, vilket är ungefär samma avlägsenhet som verket har till Sovjetunionens fall, minns de flesta vuxna den förlorade världen innan katastrofen. Historiekunskaper är dessutom en viktig del av den skolning som den unge protagonisten Artiom har fått av sin farbror. Den yngre generation som Artiom tillhör har naturligtvis få egna minnen av tiden innan domedagen men är istället, och kanske just därför, mycket intresserade av att få veta om denna mytomspunna tid: ”Han älskade att ställa den frågan till de äldre och se hur de släppte allt de hade för händer för att börja minnas hur det var – på den gamla goda tiden”.³⁹ En teoretisk koppling till Aronsson som menar att alla bruk av historia innehåller kognitiva, normativa, estetiska, affektiva och existentiella funktioner, där skillnaderna mellan bruken ligger i proportionerna, kan här vara på sin plats.⁴⁰ De kognitiva funktionerna försöker förklara och förstå det förflutna med höga sanningsanspråk, vilket ofta kännetecknar den vetenskapliga historieskrivningen. De normativa funktionerna använder istället historien för att rättfärdiga ett visst sätt att se på världen eller en viss företeelse, medan den estetiska funktionen premierar historiebrukets konstnärliga framställning och därmed fokuserar mer på yta än innehåll. Det existentiella i bruket bygger på privatlivets sammankoppling med det förflutna för att förklara och förstå sin nuvarande livssituation, exempelvis genom att söka sina rötter, vilket Artiom tydligt gör i sin spaning efter den tid som flytt. När de vuxna svarar på hans frågor med nostalgisk stämma visar de också prov på tydliga affektiva halter i bruket, alltså känslomässiga band till företeelser i det förflutna.

Det kan i sammanhanget också vara intressant att koppla in den mer affektiva av Aronssons fyra idealtyper eller troper av historiemedvetande. Historiemedvetandet, som omsätts i historiebruket, avser människans förståelse av sambandet mellan dåtid, nutid och framtid. Nostalgin och det affektiva bruket kan i det påvisade exemplet vara prov på vad han kallar en *guldålderstrop* av historiemedvetande, kort sagt en insikt om att världen förändras och att det

var bättre förr; en naturlig bild efter en så pass omvälvande och förödande händelse, särskilt om det efterföljande resultatet som i det här fallet är märkbart sämre än det föregående.⁴¹

För att återgå till ursprungsberättelserna skall det påpekas att det inte bara är enskilda personers minne som präglas av ett nostalgiskt återblickande till det förflutna. Även de olika stationerna visar i ett kollektivt minne på flera i grund och botten liknande tendenser, vilket kommer bli tydligt längre in i analysen. Grundförutsättningarna för den historiska mångfald som råder i metron kommuniceras mellan berättaren och läsaren på ett extradiegetiskt plan genom en postapokalyptisk spekulativ historieskrivning som förklarar att metron:

[...] splittrades i ett otal stationer utan samband med varandra och alltihop urartade i kaos och anarki. Stationerna isolerades och blev självständiga, och på så vis uppstod sällsamma dvärgstater med egna ideologier, regimer, ledare och arméer. [...] Med blint raseri stred man om allt: om livsutrymmet, om födan [...] och naturligtvis om vattnet. [...] De välmående stationernas försvarare [...] stod emot barbarernas attacker och gick sedan till motangrepp.⁴²

När stycket förklarar den situation som uppstår skapas på samma gång paralleller till exempelvis folkvandringstiden och kampen mellan den civiliserade världen och ”barbarerna”. Samtidigt frammanar ordvalet ”livsutrymmet” associationer till Nazitysklands expanderingspolitik under andra världskriget, men det viktiga i citatet är ändå det triviala och tydligt utsagda: att staterna anammade olika ideologier och att de på grund av sin isolering växte åt olika håll. De stationer som här räknas som ”de välmående” har i sin utformning inspirerats mer eller mindre kraftigt av historiska förebilder. Analysen kommer nu försöka visa hur detta går till och samtidigt föreslå att texten, genom de sätt som de nya representationerna framställs på, går i dialog med och kommenterar det förflutna.

3.1.1 Röda linjen

I Moskvametron finns en linje som går rakt över Moskva. På kartan har den röd färg och eftersom dess stationer sträcker sig över flera av den Sovjetiska regimens viktigaste landmärken har de också namngetts efter dessa. I *Metro 2033* uppstår sovjetkommunismen som idé ytterligare en gång och det sker föga förvånande på just denna linje. Historien om hur det gick till när den röda linjen fick sin revolutionära gnista tänd förtäljs på extradiegetisk nivå genom en postapokalyptisk spekulativ historisk återblick, färgad av Artioms och hans farbrors synsätt:

Kanske berodde det på namnen, kanske fanns det någon annan anledning, men med tiden samlades alla som längtade tillbaka till den ärorika socialisttiden på linjen. Här föll idéerna om ett återupprättande av sovjetstaten i särskilt god jord. En första station bekände sig officiellt till kommunismens ideal och ett socialistiskt styrelseskick, sedan följde grannstationerna och till slut smittades folk i andra änden av tunneln av den revolutionära iveren. De störtade sin administration och därmed var lavinen i rörelse.⁴³

Vi ser här åter en nostalgisk eller affektiv längtan tillbaka till det förflutna, samma förundran som Artiom känner, med skillnaden att det här är en längtan tillbaka till en bestämd historisk period snarare än ett drömskt och mytiskt förflutet. Eftersom de försöker återupprätta en hi-

storisk regim blir de historiska blinkningarna självklara: ”Man grundade en kommitté som under det leninistiska namnet Interstationalen fick i uppdrag att sprida den nya revolutionen och de kommunistiska idealen över hela metron.”⁴⁴ Här går både den implicite författaren och invånarna i metron i dialog med det förflutna och svarar genom att anpassa de historiska idéerna till sin samtid, där stationer har ersatt nationer. Aronssons teori kan återigen användas för att förklara mekanismerna då han menar att meningsfullt historiebruk alltid styrs av det bakomliggande syftet att antingen hantera förändring eller att skapa mening eller legitimitet. Det legitimerande behovet kan röra sig om att stater spårar sin rätt tillbaka i tiden för territoriella anspråk, medan det meningsskapande syftet kan innebära att stater skapar en historisk bild av sig själva för att få fram en känsla av samhörighet i samtiden. När historia används för att hantera förändring närmar det sig de olika historiebruk som Nietzsche eftersöker, där förebilder eller oförrätter söks i det förflutna för att skapa handling och förändring i nutiden. Men det kan också röra sig om att söka trygghet i det förflutna i en tid av kraftiga förändringar, eller för den delen bara försöka förklara de kraftiga förändringarna.⁴⁵ Vi ser här hur historia används av Röda linjen både för att skapa mening och legitimera sitt styre, men kanske också för att hantera den omvälvande förändring de har ställts inför.

Uppmärksamhet bör fästas på att dialogen med historien inte är fri från värderingar från berättaren, vilket vi ser både i tidigare citat – exempelvis genom ordvalet ”smittades” – och här:

I stort sett förlöpte allt utan större blodspillan, eftersom de hungrande massorna på den föga produktiva Sokolnitjeskajalinjen [det riktiga namnet på röda linjen] redan törstade efter rättvisa, vilket enligt deras övertygelse bara kunde åstadkommas genom en jämlik fördelning av alla tillgångar.⁴⁶

Skrivningen ”enligt deras övertygelse” är viktig eftersom den visar på en distansering från berättaren. Detta går också att se om man fäster uppmärksamheten på likheterna mellan de hungrande massorna på den ursprungliga röda linjen och det tsarsamhälle i Ryssland i vår samtids accepterade historia som bolsjevikerna revolterade emot. Lika lite som den riktiga sovjetkommunismen i längden blev en positiv befrielse för det hungrande folket, blir metrons sovjetkommunism någon räddning för dess invånare.

Mycket av bakgrundshistorien som detta citat är taget ur ges extradiegetiskt genom berättarröst i bokens inledande skede. Utportionerat under bokens gång får vi dock möta på fler negativa bilder. Exempelvis får vi veta att en försäljare: ”säljer mat till den evigt hungrande röda linjen”.⁴⁷ Inte mycket har således förändrats från det hungrande utgångsläget, förutom att invånarna inte längre är fria. Detta ser vi i en passage med konnotationer till såväl sovjetkommunismen som den östtyska sidan av Berlinmuren då en av Artioms följeslagare kommenterar Röda linjens gränser: ”Från vår sida ser det harmlöst ut. Hos dem [den röda linjens

stationer] kommer ju det största trycket mot gränsen inifrån, inte utifrån', sa Michail Porfirjevitch och log elakt. 'Där finns det minsann avspärningar – utsidan är bara en kuliss'''.⁴⁸

Det senaste uttalandet kommer tydligt från det intradiegetiska planet och i den tidigare anförda bakgrundshistorien lyfts också den övriga metrons agg mot sovjetkommunismen fram på ett extradiegetiskt plan. När Röda linjen försöker sprida kommunismen över hela metron får vi veta att "alltför många mindes innebörden av ordet »sovjetmakt«, alltför många betraktade Interstationalens utsända agitationstrupper som cancersvulster, vilka hotade att förrinta hela organismen".⁴⁹ Förutom att här påpeka de affektiva band till det förflutna som invånarna visar prov på, kan förståelsen här fördjupas genom att hänvisa till Aronssons tankar kring betydelsen av narrativ för att binda samman det förflutna med den egna verkligheten. De större narrativen, exempelvis om den västerländska civilisationens framgång, eller som här om den fallerade kommunismen, kan också uttryckas mer effektivt med hjälp av metaforer, metonymier och symboler.⁵⁰ I det belysta exemplet ser vi tydligt hur ordet *sovjetmakt* tycks fungera som en metonymi över den totalitära statens förtryck för invånarna i metron, på samma sätt som Aronsson menar att: "'den röda stugan' uttrycker svenskhet och ett romantiskt historiemedvetande", för svensken.⁵¹ Även om det går att ifrågasätta det metonymiska förhållandet, är det klart att sovjetstaten och dess symboler är viktiga historiekulturella artefakter som skapar starka känslor.

De historiska kopplingarna fortsätter och det blir tydligt att det inte bara är ideologin som sådan som reproduceras, utan hela det historiska riket. Efter spridningens misslyckande och kriget mot Hansan och dess allierade stationer presenteras nämligen detta stycke: "Kamrat Moskvina, generalsekreterare för Moskvametrons kommunistparti, bevisade dialektiskt möjligheten att bygga kommunismen på en linje och fattade det historiska beslutet att påbörja detta bygge".⁵² Citatet är en tydlig dialog med det förflutna tack vare dess klara koppling till Stalins utspel om möjligheten att bygga socialismen i ett land, och därmed en tydlig indikation på att det är just den fallna sovjetkommunismen i sin helhet som återskapas.⁵³

Ett stycke i boken som binder samman de trådar som nu har presenterats är den extradiegetiska framställningen av den Röda linjen som säger att:

Bakom den fredliga fasaden hade regimens paranoida karaktär inte förändrats ett dugg. Hundratals agenter från säkerhetstjänsten, som man av gammal vana och med en anstrykning av nostalgi kallade KGB, övervakade ständigt Röda linjens lyckliga befolkning, [...] Ständiga passkontroller, total övervakning och en allmän, patologisk misstänksamhet sörjde för att man genast avslöjade såväl vilsekomna resenärer som utsända spioner. De förra jämfördes med de senare och för båda grupperna väntade ett sorgligt öde.⁵⁴

Ironin är uppenbar i den "lyckliga" befolkningen samtidigt som övervakningen och misstänksamheten sprungen ur säkerhetstjänsten KGB verkar för att föra fram de sämre sidorna av

Sovjetkommunismen. I skildringen av Röda linjen kan vi se hur dess invånare på ett intradiegetiskt plan använder historien och den laddning som finns i de historiekulturella artefakterna på dess stationer för att legitimera sitt eget styre. De återkopplar medvetet och existentiellt till ett historiskt förflutet för att se att de själva tar upp där det slutade. För dem blir sovjetkommunismen en symbol för en svunnen storhet, och förutom att skapa mening och legitimitet genom historia hanterar de den omvälvande förändring de står inför genom att försöka återgå till den historiska förebilden, ett monumentaliskt bruk med Nietzsches definition. Det här är emellertid inte lika intressant som att den implicite läsaren tvingas uppfatta sovjetkommunismen, så som den implicite författaren lyfter fram den genom ironi och påpekandet av svagheter, som en symbol för den totalitära statens och kommunismens misslyckade projekt. Utan att explicit uttala sig om den faktiska sovjetstaten ur vår samtids accepterade historia lyckas den implicite författaren genom den spekulativa historien och den samtida fiktionen ändå uttrycka sitt missnöje med den, och således också med sitt lands verkliga förflutna.

3.1.2 Fjärde riket

I avsnittet om postapokalypsens historiska anatomi finns ett citat som ger en intradiegetisk förklaring till fascisternas förekomst och dess olika grupperingar i det förflutna Moskva; hur de försvann spårlöst och lika plötsligt dök upp i metron flera år senare. Det är rimligt att tänka att just denna återblick skapar spekulativ preapokalyptisk historia av vår samtid eftersom den implicite författaren vill kommentera och fördöma den rasism och de rasistiska grupper som har tilltagit i Ryssland under verkets tillkomsttid. Svirina visar i sin masteruppsats i kommunikationsvetenskap *Xenophobia and Racism in Russia; how the Russian Media Portray "Out-Groups"* (2007) på den tilltagande rasismen i det ryska samhället när hon skriver att: "The issue of racism and xenophobia in Russia is relatively new. [The] 'us against them' mentality that predominates today would have never been heard of during the days of the Soviet Union".⁵⁵

Fascisterna i *Metro 2033* kopplar medvetet sig själva till nazismens bildspråk och historia, troligtvis i ett försök att precis som Röda linjen vinna historisk legitimitet och hävd till sina idéer. När Artiom under sin resa stöter på dem får vi veta att de på sina armar bär "vita bindlar med en symbol, som liknade det tyska hakkorset, men med tre hakar i stället för fyra".⁵⁶ Inspirationen är således tydlig för både läsaren och karaktärerna på det intradiegetiska planet.

Fascisternas koppling till historia blir däremot inte lika rikligt utforskad som Röda linjens, men det framkommer klart att deras historiska anknytningar är kända hos metrons invånare och att de ser sig själva som arvtagare till nazismens projekt då de har anammat deras rikes-syn. En av Artioms tidiga följeslagare berättar att: "Nu har de upprättat ett *Reich* där. Det

fjärde eller femte riket, antar jag... De vågar sig inte till andra stationer, för vår generation minns fortfarande 1900-talets historia bara alltför väl. Å andra sidan, vad kan några fascister åstadkomma?”⁵⁷ Vi ser här återigen hur historia antas ha en levande och affektiv roll även i framtiden och hur fascister existentiellt använder Nazityskland som en symbol för ära och storhet för den ariska rasen medan andra, och särskilt läsaren, tolkar den som en symbol för den absoluta ondskan. Samtidigt skriver fascisterna in sig själva i, och övertar, nazismens historiska narrativ, som genom rikesräkningen går långt tillbaka i tiden. Fascisterna använder narrativet i sin helhet för att både skapa mening och legitimitet och hantera förändring.

Här går det att se att textens genomslag förstärks när den porträtterar samma problem i flera tidsdimensioner. Ett samtida problem lyfts fram som förekommande även i framtiden, sedan länkas detta till ett bekant och illa ansett förflutet. Förutom att visa på en tidlig kontinuitet – som all historieskrivning skulle göra – trycker denna typ av gestaltning också explicit på möjligheten att problemet inte kommer att försvinna. Frågan om vad några fascister skulle kunna åstadkomma i vår samtid kan inte viftas bort som obetydlig när problemet också presenteras i framtiden, främst tack vare vår vetenskap om vad ett par fascister, historiskt sett, faktiskt har kunnat göra.

En intressant aspekt är att den implicite författaren, i det historiska ramverk som byggts upp, också kan gå i en mer subtil dialog med det förflutna. När Artiom blir tillfångatagen och torterad av ledarna på Fjärde rikets station får vi veta att:

Till slut hade förhørsledaren skapat sig en ohygglig bild av Artiom: han betraktade honom som en fientlig spion och sabotör, som kommit för att stöta sin förrådiska dolk i ryggen på Fjärde riket genom att avlägsna dess ledning, skapa kaos och förbereda en invasion. Slutmålet var att upprätta en folkfientlig kaukasisk-sionistisk regim i hela metron. Trots att Artiom inte förstod sig på politik, föreföll honom detta globala mål som alltigenom hedervärt, så han bekräftade även detta.⁵⁸

Det som händer är inte här explicit kopplat till någon historisk händelse, även om den ”förrådiska dolken i ryggen” skapar bilder av dolkstötslegenden och den tyska mentalitet den gett upphov till. Men genom att med ett visst sinne för humor anknyta till kulturella bilder av den totalitära statens så kallade förhørsmetoder, som också finner sina intertexter i exempelvis dystopierna *Kallocain* (1940) och *1984* (1948), knyter Gluchovskij sin fiktion till etablerade bilder. Bilder som mellan den implicite författaren och den implicite läsaren också blir kommentarer över brister i verksamheter i vår samtids accepterade historia.

3.1.3 Hansan

Om vi istället fäster uppmärksamhet på handelsförbundet Hansan är det intressant att se att inga historiska förebilder egentligen förekommer vid bildandet av unionen. Kopplingen till den historiska Hansan, som metonymiskt kan sägas representera kapitalismen eller åtminstone

medeltidens framväxande kapitalism, är en efterhandskonstruktion, vilket vi kan se i citatet i avsnittet om postapokalypsens historiska anatomi. Istället får vi veta att ringlinjen, som går i en cirkel runt Moskvas centrum, förbinder alla de viktiga handelsvägarna och därför blir ett naturligt tillhåll för köpmän. ”Stationerna blev snabbt mycket rika”,⁵⁹ säger Artioms historiekunskaper.

När Artiom besöker Hansan, vars stationer är oerhört välbevakade och svåra att beträda, slås vi av renheten och det faktum att de unga vill påbörja sin karriär så tidigt som möjligt för att kunna avancera så långt som möjligt, samtidigt som de gamlas behov ombesörjs. På ett intradiegetiskt plan presenteras två böcker som förvaras som relikter på en upphöjd plats:

Den första var i utmärkt skick och på det svarta bandet stod det präglad i guld: >>Adam Smith. Nationernas välstånd.<< Den andra boken var nästan sönderläst, mer ett slitet och lagat litet häfte, på vilket det i fet stil stod: >>Dale Carnegie. Sluta oroa dig, börja leva!<<⁶⁰

Vi ser här, trots avsaknaden av uttalade historiska förebilder, en sammanslutning som identifierar sig med kapitalismen och, tack vare Smiths bok, liberalismen, även om den ideologiska grunden verkar svajig då boken knappt är läst. De tycks ha någon form av välfärdssystem och folk är karriärsinriktade, men som en följd också oerhört stressade, därav den myckna läsningen av Carnegies bok. Graden av uppmärksamhet som böckerna får måste tolkas in av läsaren eftersom ingen karaktär lägger någon värdering i detta på ett intradiegetiskt plan, men det står klart och tydligt att den implicite författaren lyfter fram en viss poäng.

Hansan kan i texten ses som sinnebilderna av västvärldens verkliga stater, som också de har gått samman i förbund i vår samtids accepterade historia. Aronsson jämför i sin historieintroduction Hansan med EU,⁶¹ men i den här kontexten känns antingen en jämförelse med Nato eller USA närmare den bild som växer fram. En alltför explicit jämförelse med de senare skulle troligtvis bli pinsam i en rysk text, och för dess ryska fiktiva invånare. Vi ser därför i detta avsnitt hur de intradiegetiska och tydliga kopplingarna går mot ett håll, en koppling till medeltidens Hansan, medan det är tydligt att den implicite författaren, med stöd i det intradiegetiska planet, upprättar ett annat förhållande med den implicite läsaren, ett där Hansan liknas vid västvärldens moderna stater, främst USA.

Det faktum att ingen historisk förebild presenteras lika tydligt som hos de två tidigare nämnda grupperingarna skulle kunna leda till antagandet att den kapitalistiska utvecklingen är den naturliga utvecklingen. Genom att den dyker upp som en logisk följd av förutsättningar och inte behöver legitimera sig själv historiskt framstår den som det självklara valet, vilket skulle gå att anknyta till både Aronssons tankar om att de farligaste historiska myterna är de som presenterar händelser som historiskt givna och Nietzsches förlamande historia.⁶² En sådan myt

skulle kunna hävdas bli producerad här genom att den återuppståndna idén blir berövad sin historiska bakgrund, vilket får den att verka självklar och evig. Historia används således främst genom att faktiskt inte användas.

Emellertid går denna syn att nyansera om fokus läggs på de mindre tilltalande sidor som presenteras i det annars så åtråvärda och naturliga alternativet. Artioms kamrat är förvisso lycklig över att ha lyckats emigrera till Hansans stationer och Artiom själv ser inledningsvis stationerna som ett paradys. I deras slavarbete som latrintömmare, en illa ansedd position, kommer han emellertid till insikt om ideologins mening och därmed svaghet: ”Meningen var processen: att konsumera och bearbeta så mycket näring som möjligt för att därefter stöta ut restprodukterna”.⁶³ Med denna insikt lämnar han sedan Hansan, vilket gör att läsaren ändå måste ifrågasätta stationens värde, trots att alternativet framstår som naturligt.

3.1.4 Polis

Den sista grupperingen som för tillfället ska presenteras befinner sig på tunnelbanans centrumstationer. De är stora, avancerade och tätbefolkade, med riklig tillgång till elektricitet men en törst efter kunskap och kultur.

Av alla fåtaliga federationer, imperier och rika stationer som förmådde genomföra expeditioner upp till jordytan var det bara Polis som sände ut sina stalkers efter böcker [och var villiga att] betala sagolika summor åt professionella och avstå från materiella fördelar i de andliga framstegens namn.⁶⁴

Polis, fick likt Hansan sitt namn i efterhand och ”kanske var det för att ordet bar på ett fjärran eko av den mäktiga och vackra antikens kultur som invånarna tog det till sitt hjärta och det främmande namnet blev etablerat”.⁶⁵ Dessa citat presenteras extradiegetiskt för läsaren, men uppskattningen för staden på det intradiegetiska planet är också stor, Artioms farbror menar exempelvis att det nog är ”den sista platsen på jorden där människor lever som människor”.⁶⁶

I exemplet Polis kan vi se hur antiken som epok används som symbol för den mänskliga kulturens blomstring. Antiken kopplas på detta vis, med den guldålderstrop av historiemedvetande som kopplingen ger uttryck för, tillbaka till vår aktuella samtid och den civilisation vi faktiskt har. Vi kan genom att se från detta *sedan*-perspektiv, förstå att det vi idag tar för givet, i framtiden kommer kunna kopplas till en så högt stående period i vårt historiemedvetande som antiken. Denna koppling görs än mer explicit när Artiom får komma upp till ytan och förundras över Moskvas ruiner:

Han stod mitt på den här civilisationens majestätiska kyrkogård och kände sig som en arkeolog vid utgrävningen av en antik stad, vars rester av svunnen storhet och skönhet fortfarande väckte djup respekt hos en långt mer sentida betraktare.⁶⁷

Den guldålderstrop som kommer till uttryck blir tack vare att den är placerad i framtiden omvänd och ger egentligen uttryck för det Aronsson kallar för en *framstegstrop* där verkets sam-

tid lyfts och hyllas. Detta skiljer sig starkt från de många verk som Wagar menar propagerar för en romantisk världsbild, där den postapokalyptiska världen blir en bättre plats än den tidigare. Tanken är intressant då denna inversion visar på en av genrens speciella förutsättningar.

För att nu återgå till Polis är det värt att påpeka att bilden av Polis, precis som bilden av de andra grupperingarna, inte är entydigt positiv. I staden råder en kamp mellan militären och de som kallar sig för kunskapens väktare. De senare visar sig vara mystiker och söker en mytomspunnen bok genom vilken de ska kunna spå framtiden. När Artiom får reda på denna hemlighet och misslyckas med att hjälpa dem, hamnar han under hotet att bli undanröjd. Befolkningen på stationen delas också in i kaster, men på samma sätt som Holnisterna i David Brins *The Postman* (1985) ser sin neofeodalism som demokratisk för att det saknas arvsrätt,⁶⁸ menar befolkningen på Polis att kastsystemet är rättvist eftersom invånarna vid en viss ålder får välja vilken kast de vill tillhöra. Eftersom detta privilegium är av diskutabelt värde när det ändå utmynnar i ett så pass särskiljande system som kastsystemet, går det att i texten se trasiga stenar även i denna humanismens sista högborg.

Kunskapens väktare är också de som skrivit den bok om Sovjetunionens samröre med demoner som citeras i avsnitt 2.4; troligtvis i ett försök att hantera den omvälvande förändring som de genomgått. Mest intressant ur den här aspekten är att se hur användningen av fiktiv modifiering av samtidens accepterade historia egentligen inte används för att förändra bilden av vår samtids accepterade historia, utan istället för att exotisera den annars högt ansedda stationen, och visa att även de värden vi håller högt idag kan komma att se annorlunda ut i framtiden. Trots att spöken, muterade varelser och kemiska krigsvapen som kan påverka folks medvetande förekommer i fiktionen, står det tack vare dess uppenbara fiktiva karaktär klart att modifieringen är till för att framhäva de udda sidorna hos stationens intellektuella snarare än att erbjuda nya sätt att förklara historien.

För att ytterligare kommentera Polis bruk av historia, och egentligen även de andra stationernas, är det värt att hänvisa till George Santayana som ska ha sagt att: ”Those who cannot remember the past are condemned to repeat it”.⁶⁹ I *Metro 2033* håller tanken, vilket kommer visas längre fram, men historien upprepas också frivilligt även fast brukarna känner till den. Som vi ser görs dock detta med vissa modifikationer och historien kan sägas vara ett gigantiskt smörgåsbord från vilket metrons människor kan plocka idéer för att hantera förändring, skapa mening och legitimera sin riktning. Analysen vill nu också visa på hur texten i sin helhet plockar från detta smörgåsbord för att legitimera sin fiktion genom att återskapa kalla krigets stämningar.

3.2 Återkallande av kalla kriget

Griffiths analys måste dock kommenteras innan detta projekt inleds. De olika regimernas förutsättningar har naturligtvis inte gått honom förbi:

Writing on the Soviet Union's collapse from a more distant perspective, [...] Glukhovskii treats a return to a single metanarrative as only one potential outcome. Not only does he show the center to be empty and centripetal forces to be dangerous, he also unveils a panoply of disparate regimes on different metro lines. [...] The trope of chaotic division is frequently repeated in postapocalyptic literature. [...] What Glukhovskii achieves, however, is a novel of decay rooted in the contours of a *specific* city.⁷⁰

I detta citat belyser Griffiths det tidliga avståndet till Sovjetunionens fall och anser – i postmodern anda och i samklang med litteraturvetaren Theresa Heffernan som i sin *Post-apocalyptic culture* (2008) menar att redan det sena 1900-talets människor levde i en post-apokalyptisk tid som undergrävde tilltron till stora narrativ och behovet av ett apokalyptiskt slut – att endast ett metanarrativ inte verkar hållbart i denna nya tid. Här är han också delvis i linje med den gjorda analysen. Det unika i splittringen av idéer är dock enligt honom, som vi ser, att den sker inom ramen för en enda stad. Det går såklart att läsa det som så att framtiden släpper lös denna mångfald av historiska narrativ, eftersom en totalitär stat likt Sovjetunionen inte längre kan hålla dem borta genom att presentera ett ensamt narrativ för att ordna folks liv. Istället är det nog mer intressant att läsa splittringen som ett försök att upprepa vår samtids accepterade historia, där nästan alla dessa narrativ faktiskt existerar. När världen krymper på grund av kriget bör Moskva inte längre ses som en stad; Moskva blir istället hela världen, men en värld i miniatyr. Därför är det naturligt att samma mångfald av narrativ som har figurerat i den föregående världens historia skall kunna återkomma även i denna nya miniatyrvärld. Således går det istället att hävda att texten faktiskt återupprättar ett enskilt metanarrativ, men ett som ordnar den nya världen efter vår samtids accepterade historia och bevisar det naturliga i den utvecklingen.

Med utgång i den verkliga fara för ett apokalyptiskt kärnvapenkrig som förelåg under kalla kriget, och som idag, efter Sovjetunionens fall, inte alls är lika tydligt närvarande, behöver Gluchovskij ta till någonting för att rättfärdiga sin fiktion. Kärnvapenmotivet är naturligtvis intressant för denne tack vare de mutationer, atomvintrar och osynliga faror i form av radioaktiv strålning som det medför, vilket kan utsätta människan för den stress som för fram den mänsklighetens essens som Berger menar är viktig i den postapokalyptiska fiktionen. Människans förödande kraft, med särskilt fokus på massförstörelsevapen, var också, enligt Wagar, det viktigaste apokalyptiska motivet från första världskriget och ända fram till 1965, då det började utmanas av eko-katastrofer.⁷¹ Men denna utmaning fortsatte, och kärnvapenkriget var, som Remning visar i sin uppsats *Apokalypsens diskurs* (2007), inte heller det mest självklara

apokalyptiska motivet under det tidiga 2000-talet, då boken tillkom.⁷² Griffiths lyfter fram att den *verkliga* författaren Gluchovskij ser kärnvapenkriget som en rimlig metafor för Sovjetunionens undergång.⁷³ Detta må vara sant, och texten går som Griffiths påpekar att läsa på det viset. Men den metaforiska apokalypsen behöver ändå motiveras inom fiktionen för att vinna hävd eftersom den inte knyter an till en av samtidens mest omedelbara rädslor. Trots att våra rädslor egentligen är för sociala metamorfoser, som Wagar påpekar, tar de ju oftast formen av föreliggande hot i samhället. För att förklara detta bör de olika regimerna på stationerna därför inte bara ses som olika idéer eller möjliga skillnader i den framtida och samtida staden Moskva. De flesta kan utöver detta också ses som rena återskapelser av viktiga parter och företeelser från det kalla kriget, vilka tillsammans vaggar in läsaren i en sinnestämning där rädslan för det allomfattande kärnvapenkriget blir naturlig och tveklöst berättigad.

De ursprungsberättelser som har framställts når långt för att visa på detta, men ytterligare exempel ska belysas. De två största motsättningarna mellan grupperingar i metron finns hos Röda linjen och Hansan. Dessa stationssamlingar är inte i krig i nuläget, men har tidigare varit oense eftersom Röda linjens önskemål att sprida revolutionen inte har gått ihop med Hansans önskemål att binda ihop sina handelsvägar och därmed sprida den liberala kapitalismen. Lite cyniskt kan detta liknas vid mycket av den mekanik som styrde det kalla kriget, även om demokratiseringen till synes också spelade en stor roll.⁷⁴

De två parterna har vid fiktionens nutid nått den punkt där de precis som USA och Sovjetunionen inte slåss direkt med varandra, men de har båda satellitstater som de stödjer, precis som i vår samtids accepterade historia. Detta skrivs emellertid fram subtilt eftersom de inte uttryckligen riktas mot den andra parten. Hansan skickar exempelvis vapen till stationen Paveletskaja för att de ska kunna fortsätta kampen mot de monster som kommer ner från ytan. En väktare förklarar intradiegetiskt situationen för Artiom: ”De sticker till oss vapen, bara för att vi ska fortsätta skydda dem. Själva vill de ju inte sticka händerna i elden, det ska du veta!”⁷⁵ Röda linjen stödjer istället Internationella brigaden. Brigaden är inte bunden till någon station men dess medlemmar är ändå högst medvetna om sin historiska bakgrund och berättar när de räddat Artiom ur knipa:

’Vi är kommunister, kamrat! Revolutionärer!’ sa Banzai stolt.

’Från röda linjen?’

’Nej, vi är separatister,’ svarade Banzai lite svävande. [...]

’Kamrat Moskvín intog en stalinistisk position när han förkastade idén om revolution i hela metron, officiellt tog avstånd från Interstationalen och slutade stödja den revolutionära rörelsen. Han är en avfälling och en opportunist. Jag och kamraterna däremot företräder snarare den trotskistiska linjen. Man kan också dra en parallell till Fidel Castro och Che Guevara. Det är därför vi har honom på vår stridsfana.’

Med en storslagen gest visade han på det slappt hängande tygstycket.

'Vi har förblivit den revolutionära idén trogna, till skillnad från kollaboratören Moskvin. Jag och kamraterna fördömer hans linje.'

'Aha och vem är det som ger dig drivmedel?' sa farbror Fjodor fräckt, med den handrullade cigarettens i munnen.⁷⁶

Brigadens förekomst och dess egna kopplingar tillbaka till vår samtids accepterade historia blinkar till den mångfald av kommunistiska och revolutionära yttringar som förelåg under det kalla kriget och den koloniala frigörelseprocessen. Den avslutande kommentaren av farbror Fjodor är dock mest intressant i citatet för att den visar, precis som exemplet Paveletskaja, på hur både USA och Sovjetunionen stödde ideologiskt likriktade frigörelserörelser i de forna kolonierna under det kalla kriget, och fortfarande gör det genom sina nya inkarnationer i metron.

För att ytterligare koppla Metrons situation till det kalla kriget, lyfts stationerna också fram som stormakter på ett intradiegetiskt plan. När Artiom kommer till en station vars främsta kännetecken är dess bankverksamhet, och som historiskt medvetet liknar sig själv vid Schweiz, blir han tillfrågad om han kommer från Riket. Vakten ”försäkrade att man inte hade något emot det, det här var ju en handelsstation och i konflikter mellan *stormakterna* – så kallade vaktchefen Hansan, Fjärde riket och Röda linjen – iakttog man absolut neutralitet” [min kursivering].⁷⁷

Ytterligare ett intradiegetiskt exempel som drar uppmärksamheten till kalla krigets dagar är när vaktchefen på Polis säger till Artiom: ”Det är inte krig ännu, men goda människor råder oss att vara på vår vakt. Si vis pacem, para bellum, som det heter”.⁷⁸ Kapprustningsmentaliteten, som här framkommer på latin genom devisen ’om du vill ha fred, förbered för krig’, är såklart en lika bidragande faktor även till tidigare konflikter, exempelvis första världskriget, och kan tack vare Polis militärers tydligt intatuerade ryska tvåhövdade örnar lika väl vara en kommentar till den militära muskelspänning som det moderna Putinska Ryssland ger prov på i samtiden. I sammanhanget, där kapprustningen i fiktionen också har lett till världens undergång, får det i så fall nutidens politiska utspel att framstå som något tveksamma. Men vad detta stycke framförallt också gör, är att det återuppväcker den bild av kärnvapensrustning som skapade allvarlig oro under det kalla kriget. En kapprustning som förvisso enligt många, exempelvis John Gaddis i sin bok *Kalla kriget* (2006), också höjde insatserna så pass högt att den direkta konfrontationen mellan stormakterna uteblev.⁷⁹ Här återkommer kapprustningsrädslan, men när liknande historiskt klingande citat och idéer går i dialog med och placeras i denna postapokalyptiska kontext, föreslår de emellertid att konfrontationen troligtvis inte kommer att utebli för alltid. Rädslorna från det förflutna sätts i en situation av möj-

lig verklighet. Det som har hänt en gång, apokalypsen, kan rimligtvis hända igen, vilket förstås ger extra tyngd till själva fiktionen.

Även om de olika grupperingarna kan läsas som en kommentar över det postsovjjetiska Moskva, som Griffiths gör, finns det alltså tydliga belägg för att den implicite författaren genom textens olika nivåer, på både det intradiegetiska och det extradiegetiska planet, försöker återskapa stämningar från kalla kriget. Han går i dialog med det förflutna och svarar på det med en ny, men ändå bekant form. För att koppla till Aronssons tankar skulle detta bruk av historia kunna ses som en utvidgning av det legitimerande syftet i historiebruket, nämligen ett sätt att legitimera kärnvapensmotivet i fiktionen på samma sätt som stater och stationer legitimerar sin ställning genom historiska kopplingar.

3.2.1 Kalla krigets abstrakta kronotop

Det kalla kriget skulle i *Metro 2033*, utifrån Aronsson och Bakhtin, framförallt kunna förstås som en kronotop som återskapar den världssyn av misstänksamhet och latent domedagsrädsla som är förenad med det kalla kriget. Om vi tittar på Bakhtins egen definition från essän ”Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics” (1981) kan vi se att det handlar om hur tiden och rummet blir intimt sammanlänkande och i viss mån övertar betydelser från varandra:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history.⁸⁰

Analysen tar här fasta på Aronssons intresse för den mindre utforskade sidan av begreppet där den spatiala funktionen sätts i fokus. Detta menar också litteraturvetarna Bemong och Borghart, i sin översikt över kronotopbegreppet, är en viktig del som ofta missas när begreppet används i sin vanligaste betydelse: att förklara litteraturens uppbyggnad.⁸¹ För att ytterligare fördjupa bilden är det intressant att lyfta in antropologen Keith H. Basso som i artikeln ”Stalking With Stories” (1984) har undersökt Apacheindianernas berättande och kommit fram till att de fysiska platserna är av stor vikt i deras narrativa tekniker. Exempelvis är en moralisk berättelse om hur männen bör bete sig mot sina fruar intimt sammanlänkad med en av deras vattenkällor, så till den grad att historien och deras värderingar gör sig påminna bara genom benämning av vattenkällan.⁸²

The Apache landscape is full of named locations where time and space have fused and where, through the agency of historical tales, their intersection is 'made visible for human contemplation.' [...] [F]eatures of the landscape have become symbols of and for this way of living, the symbols of a culture and the enduring moral character of its people.⁸³

Aronsson refererar aldrig till denna källa, men den styrker hans ambition att se exempelvis Förintelsens läger som en kronotop för ondskan, medan medeltiden som plats är populär för

”lajv” och fiktion för att den är en kronotop som kan erbjuda ”ett sammanhang där Det andra, den goda spegelbilden till vår egen tids värden kan prövas.”⁸⁴

Om detta skall tillämpas på *Metro 2033* går det att utifrån det presenterade urvalet argumentera för att *Metro 2033* kan skapa kalla kriget som kronotop utan att behöva placera fiktionen varken kronologiskt under dess specifika tidsperiod, eller spatialt under dess konkret rumsliga position. Den kan således ta sig större friheter än vattenkällan och förintelselägren i anförda exempel. Texten tar nämligen de spatiala förhållandena, gör dem abstrakta och byter ut dess tid. Vad som händer är att vi transporteras till en plats där parterna ur det kalla kriget återigen möter varandra under liknande omständigheter och med liknande spatiala förhållanden, men i ett mer abstrakt rumsligt avseende eftersom det fysiska rummet är ett tunnelbanesystem i en viss stad snarare än första, andra och tredje världen under 1900-talets andra hälft. Genom att tiden och världssynen som Bakhtin antyder och Basso bekräftar är intimt sammanlänkade med platsen, räcker det med att fiktivt återskapa den – även abstrakt som vi ser – för att också frambringa de stämningar som följer med den, vilka förstärker fiktionen och skapar den trovärdighet som behövs kring kärnvapenkrigsmotivet. I denna insikt skiljer sig således den historiska läsningen markant från Griffiths.

Återskapandet av det kalla kriget och de stämningar som följer med kronotopen gör också att boken blir mer tillämpbar internationellt. Trots att den verkliga apokalypsen som troligtvis gett upphov till boken i form av Sovjetunionens fall kanske inte upplevs som en apokalyps i västvärlden, har det kalla krigets oroande hand höjts över hela jorden och är också en viktig del av den västerländska historiekulturen. Västerländska läsare kan därmed, tack vare kopplingen, fångas in lättare i fiktionen, vilket kanske förklarar en del av verkets popularitet utomlands.

Om vi jämför den historiskt återkallade perioden med postapokalyptisk fiktion som har producerats under det kalla kriget, visar Wagars översikt att en återgång till *the dark ages* istället är det klart vanligaste motivet.⁸⁵ Så är även fallet med exempelvis *The Postman*, där överlevarna själva tydligt benämner deras nya tid som just en *dark age*. Motsättningarna i texten görs där snarare till preapokalyptiska och postapokalyptiska spekulativa inre stridigheter mellan en nytappning av feodalism och den demokratiska idealismen; således bara två olika positioner istället för mångfalden i *Metro 2033*. Här passar det att lyfta fram Kermode som anser att våra framtidsfiktioner utvecklas i takt med vår upplevelse av komplexitet i vår samtids accepterade historia. Exempelvis gav den sviktande tilltron till bibelns enkla förklaringsmodell i det västerländska samhället upphov till allt mer varierade och komplicerade framtidsvisioner.⁸⁶

Karlsson menar också att intresset för historia kom igång på allvar efter Sovjetunionens fall eftersom stabiliteten i det kalla krigets bipolära världsbild inte manade till återblickande.⁸⁷ *Metro 2033* innehåller en komplex framtidsvision och den arbetar samtidigt med ett historieintresse där vår samtids accepterade historia vävs in i en dialog i högre grad än i exempelvis *The Postman* och flera av de böcker som Wagar har analyserat, vilka är skrivna under det kalla kriget.⁸⁸ Att dra större generella slutsatser kring genren är emellertid svårt på grund av det begränsade urvalet, det finns rimligen flera exempel som talar både för och emot. Men det går som vi ser tydligt att identifiera kopplingar mellan Kermode, Karlsson, Gluchovskij och Brin på detta plan.

3.3 Männklighetens återkommande misstänksamhet mot de andra

Om *Metro 2033*, i ljuset av en mer komplicerad samtid, återskapar det kalla kriget för att få fram den latent domedagsrädslan och legitima fiktionen, utelämnar den som vi sett den helt dikotomiska världsbild som borde ha följt med. Men kronotopen sätter ändå fingret på en bakomliggande mekanik till världsbilden och blir därför också viktig genom att den utgör en historisk fond till det som kan utläsas som textens grundläggande budskap eller syfte. För att belysa detta kommer en närmare förklaring av bokens intrig nu tecknas.

Metro 2033 tar formen av den arketypiska resan. Artiom ges av männklighetens väktare uppdraget att hjälpa till att undanröja hotet från de svarta, de människoliknande varelser som tränger sig in i metron vid hans hemstation. Människorna behandlar redan från början de svarta med stor misstänksamhet och öppnar karaktäristiskt nog eld mot dem vid första kontakt. Konflikten som då uppstår eskalerar till den grad att männkligheten fruktar för sin existens. Under resans gång visar det sig att Artiom har höjd psykisk förmåga och att de svarta försöker nå honom mentalt med förhoppningen om fredssamtal. Först när männklighetens väktare återigen, med hjälp av Artiom, frambringar apokalypsen genom ett regn av atombomber över fiendens boning, lyckas de svarta nå ut till Artiom:

Med de svartas ögon såg han människorna: dessa förbittrade, smutsiga bastarder, som jagats ner under jorden, som spottade eld och bly och förintade de utsända parlamentärerna som kom med de svartas fredsbudskap – men människorna slet den vita flaggan ur deras händer och slog en påle genom deras strupar.⁸⁹

Vad som uppenbaras eller avtäcks genom den avslutande apokalypsen är, precis som Berger påpekar, männklighetens essens; enligt texten den latent inneboende misstänksamheten mot det främmande eller den andre. Tack vare denna misstänksamhet och skepticism och sin tendens att skapa dessa strukturer har männkligheten fördömt sig själv ytterligare en gång.⁹⁰ Det fanns en möjlighet till räddning, men för att ingen annan skulle få följa med på arken sänkte de båten även för sig själva:

För det fanns ingenting som människorna och de svarta måste dela på. De var inga konkurrerande arter, utan två organismer som av naturen var förutbestämda att leva i symbios. Och tillsammans – med människans kunskaper i teknik och den förgiftade världens historia, med de svartas förmåga att motstå dess faror – kunde de lyfta upp mänskligheten till en högre nivå och den avstannade Jorden skulle återigen börja snurra runt sin axel. Ty de svarta var också en del av mänskligheten, dess nya gren som vuxit fram i ruinerna efter megastaden som förstördes i kriget.⁹¹

Precis som litteraturvetaren Robert Crossley i sin essä ”Acts of God” (2000) påpekar, framstår en gudomlig apokalyps som löjeväckande när mänskligheten själv kan stå för förödelsen, som i *Metro 2033*, men också som historiskt genom företeelser som Somme, Hiroshima och Auschwitz.⁹² Texten trycker istället på att människans natur är det som bär hundhuvudet. Detta i likhet med Manganiellos analys av *A Canticle for Leibowitz*. Men i *Metro 2033* kopplas det särskilt till mänsklighetens förakt mot det annorlunda. Här passar det också väl att hänvisa till Hollinger som har påpekat att reflektionen av nuet i framtiden kan vara tänkt att bringa handling i samtiden. Griffiths analys av budskapet går i linje med denna syn och lyfter fram vilken sorts handling verket försöker mana till:

Amid the ruins, the lack of plausible answers, and the faded memories, he must, however, uncover a fresh solution. Rejecting the narratives created by old power structures and unshackling himself from the trauma of abandonment, Artem internalizes change and finds the strength within to welcome difference. With the demonized ”other” offering a new perspective outside humanity’s destructiveness, Glukhovskii stresses the need to discard constrictive ideology and investigate unorthodox opportunities.⁹³

Griffiths förklarar alltså träffande att uppmaningen att våga möta det annorlunda och acceptera olikheter framstår som ett viktigt budskap.⁹⁴ Budskapet kan ses som särskilt angeläget i ett samhälle som det ryska, där HBTQ-personers rättigheter inskränks och rasismen tilltar, men också i västvärlden där främlingsfientliga vindar tenderar att blåsa. Även om Griffiths menar att den verkliga författaren Gluchovskij inte är emot kärnvapen och tekniska framsteg, vilket analysen också visat om den implicite författaren genom tankarna kring den omvända guldålderstropen och vilket också blir tydligt när fokus här läggs på människans trångsynthet, går verkets budskap att koppla till *Aniara* och dess genretypiska önskan att världen inte skall begå harakiri i kärnvapens namn.⁹⁵ Den dikotomiska världsbild som förser *Aniaras* önskan med en kontext är nämligen också den baserad på en ovilja att acceptera olikheter. Detta reproduceras som vi sett genom kronotopen i *Metro 2033*, och det är de tankeinskränkande ideologierna, vars spatials förhållande bygger upp denna kronotop, som Griffiths menar att texten manar oss att lämna. Det är svårt att samvetsgrant läsa in andra tydliga budskap, därför ska analysen nu fördjupa läsningen genom att belysa hur de historiska kopplingarna amplifierar budskapet och lägger det felande på mänskligheten i sig snarare än i bara dess ideologier med tillhörande narrativ, som Griffiths verkar anse.

Kalla kriget är som tidigare påpekats en kronotop som för fram misstänksamheten och rädslan. De parter som har identifierats som tydliga delar av återskapandet av kalla kriget, som Griffiths benämner som *restrictive ideologies*, har alla en självklar version av *den andra*. Fjärde riket vänder sig mot alla icke-ryssar, kommunisterna mot alla kapitalister och alla kapitalister demoniserar kommunismen. Genom att lyfta fram dessa grupperingar och koppla dem bakåt till vår samtids accepterade historia skapar texten ett tydligt *då*-perspektiv på mänsklighetens instängdhet och aktualiserar det igen genom inkarnationerna. Tillsammans med det oundvikliga framtidsscenario där just denna egenskap leder till ytterligare ett fall omringas vår samtid av denna mänskliga brist.

I texten framstår dock detta tema på betydligt fler ställen, Jehovas vittnen vänder sig, precis som Artiom, emot ideologier i sig och jämför sedan dem som påverkats ideologiskt med satan.⁹⁶ De degenererade och kannibalistiska invånarna på stationen Park Pobedy har skapat en fiende, eller en andre, i maskinmänniskan som de menar har förstört världen. Enda anledningen till att de på denna station har blivit isolerade från första början är för att grannstationen, som styrdes av frukthandlare utan någon uttalad ideologi, valde att spränga de sammankopplande tunnlarna. ”Antingen för att Park Pobedy var en konkurrent till oss, eller av någon annan anledning... Kanske var de rädda för att Park skulle ta över stationen en dag”, berättar en av invånarna för Artiom i en intradiegetisk återblick av postapokalyptisk spekulativ historia. Den här typen av spekulativ återblick återskapar, precis som exempelvis Röda linjens och Fjärde rikets framväxt, missförhållanden och svagheter ur samtidens accepterade historia och låter dessa löpa vidare in i framtiden, men den lyfter samtidigt felandet utanför de stora ideologierna och visar på mer universella tendenser.

För att fortsätta på spåret utanför ideologierna och föra in det på samtiden är det värt att i analysen behandla de *stalkers* – tidigare i analysen kallade ”mänsklighetens väktare” – som hjälper Artiom att avfyra raketerna mot de svarta. Griffiths analys utgår från att denna grupp bör ses som en ny elit som kan kopplas till verkets samtida ryska globala handelsman på grund av sin obundenhet till en specifik station i ett annars svårberest tunnelbanesystem:

The nomad moving between the nodes (the ”stalker” moving between stations or the businessman traveling from one global city to another) is privileged over those too poor to travel beyond a particular area/station or those chained too tightly to the arbor of a strict ideology.⁹⁷

Han påpekar sedan att de som är rörelsemässigt fria är de som har störst chans att inte falla offer för trångsyntheten:

Highlighting the demand for overall stability during the early years of Putin's presidency, Glukhovskii illustrates that those best placed to capitalize on such uncertainty are the spatially liberated elite. Walling off segments of the city in the utopian vein of excluding the unwanted ”other,” however, simply recreates the trap [...] Isolation breeds stagnation, openness facilitates innovation. The in-equalities of

”splintering urbanism” are undesirable, creating inward-gazing narrow-mindedness. Focusing power or wealth in fortified pockets hinders an overview of the entire system and an appreciation of difference.⁹⁸

Att stänga in sig och demonisera *den andre* är däremot inte bra menar han. Griffiths snubblar lite i sin analys genom att inte upptäcka det faktum att stalkers i texten är precis lika trångsynta och skeptiska mot *den andre* som andra aktörer är, så länge den andre avviker tillräckligt mycket, som i fallet med *de svarta*. I texten är det faktiskt denna rörliga elit som först ger Artiom det inledande uppdraget att varna om faran med de svarta, och det är också de som med hjälp av Artiom avfyrrar raketerna i textens slutskede. Om de kopplingar som Griffith gör mellan stalkers och den moderna liberala och rörliga eliten i Ryssland ändå accepteras, trots att han verkar ha fel angående dess agenda, skulle denna bit kunna ses som pusslets saknade nutidsbit. Samtiden blir då inte endast omringad temporalt av demoniseringen utan den får även en egen tydlig representant.

Det är också viktigt att i motsats till Griffiths påpeka att även om ideologierna har fått utgöra ett historiskt perspektiv på trångsyntheten, är det nog så att de bör ses som ett resultat av den, snarare än tvärtom. De är en tacksam historisk symbol för egenskapen, men den framstår i *Metro 2033* snarare som evig och dömd att cykliskt upprepas och förstöra för mänskligheten. Detta kan vi se när Artiom och hans sällskap kämpar mot resterna av ett avancerat kemiskt vapen, och då stämmer upp i Rysslands nationalsång. Artiom tror först att den handlar om en samtida kamp mot fascisterna, men ändrar sig senare för att förstå att den handlar om kampen mot de svarta. Stalkern Melnik talar honom dock till rätta:

’Sången är hundra år gammal, om inte hundrafemtio. Först skrevs den till ett krig, sedan gjordes den om till ett annat. Den är så bra just för att den passar till alla krig. Så länge människan lever kommer hon att betrakta sig själv som ljusets kraft och fienderna som mörkrets.’

’Och det tänker man på båda sidorna om fronten, tillade Artiom för sig själv. Betydde det att... Hans tankar återvände till de svarta.[...]

’Förresten, jag kom att tänka på en sak’, sa Melnik oväntat, när jag sa att den där sången är tidlös. I vårt land är egentligen alla tider likadana. Människor är sig ju alltid lika... Det går inte att förändra dem.’

Även fast Melnik förstår människans tendenser, hindrar det honom inte från att fullfölja sitt uppdrag och faktiskt bekräfta sin egen teori genom att förintä *de andra*. Melniks syn ger uttryck för ett historiemedvetande liknande Aronssons *inget nytt under solen*, där förändringsperspektiv saknas och alla tider är varandra lika. Citatet är också ett koncentrat av den bild som fiktionen i sig själv försöker lyfta fram genom sina historiska återkopplingar. Det är en sorts *telling*, medan reinkarnationerna av historiska riken är en sorts *showing* av den historiska aspekten av budskapet.⁹⁹

Sedan-perspektivet fylls genom den avslutande apokalypsen och den spekulativa historien med beviset på människans demonisering av den andre, medan dess dialog med vår samtids faktiska historia bevisar detta i ett *då*-perspektiv. Båda dimensionerna faller sedan på didak-

tiskt manér, som Nietzsche och Hollinger föreslår var för sig, tillbaka på nuet och verkar för att med historiens hävd och framtidens möjligheter förstärka budskapet om nödvändigheten i människlighetens snara avtagande av sina skygglappar.

Synen på historia i romanen är således cyklisk, i det avseendet att människans brister ständigt återkommer. En återkoppling till Santanaya visar därför att hans tankar faktiskt stämmer; så länge människan inte förstår det essentiella i sin historia är den dömd att upprepas. Men eftersom Artiom faktiskt kommer till insikt kan det sägas att *Metro 2033* ändå visar tilltro till människans chans till bättring, ett ljus i slutet av en lång, mörk och pessimistisk metrotunnel. Vare sig det beror på att Artiom själv har brutit sig fri från orörlighetens bojar, eller om det beror på ett mod som finns inom särskilda personer när tillfälle ges, har han vågat riva de barriärer som skapats av mänsklighetens historiska trångsynthet och därmed lyckats nå ut till den andre för att kunna utvecklas och se sig själv i ett annat perspektiv.

4 Avslutning

Ur det urval som analysen har presenterat kan vi tydligt se hur skilda delar av historiekulturen tas i bruk genom narrativ, symboler, metonymier och kronotoper för att skapa mening och legitimera en fiktiv värld samt försätta läsaren i rätt stämning. Genom återskapande av historiska riken kan samtidens accepterade historia kommenteras i den postapokalyptiska spekulativa historiedräkten. Det går kanske att fundera på huruvida en historisk läsning av ett postapokalyptiskt verk tillför någonting nytt. Budskapet når ändå fram, men det är intressant att se hur historia används för att bygga upp det genom att skapa en tidlig kontinuitet och därmed, i vart fall i det aktuella verket, förstärka det. Berger påpekar ju att studiet av postapokalypsen bör utgå från vad som finns kvar och vad som har försvunnit; alltså blir det historiska perspektivet intressant eftersom det kan skapa en grund för jämförelse mellan dåtid, nutid och framtid. Inte förrän vi ser vad vi förlorat, vet vi vad som finns kvar.

Den utvidgade kronotopen är särskilt intressant i analysen eftersom den främst har utforskats utifrån dess rumsliga aspekt, vilket inte är den gängse användningen av begreppet inom litteraturvetenskapen. Analysen visar emellertid på att användandet av kronotopen för att beskriva hur ett abstrakt återskapande av kalla krigets spatiala förhållande för med sig de stämningar och den världssyn som den är intimt sammanlänkad med, är ett intressant och möjligt sätt att utvidga begreppets betydelse och samtidigt föra nytt ljus över läsningen av *Metro 2033*.

Tittar vi på Aronssons olika funktioner i historiebruket i texten som helhet, kan vi se estetiska funktioner genom att kronotopen används för att krydda och därmed förstärka fram-

ställningen, samtidigt som det också finns halter av kognitiva anspråk, dock i en förlängd betydelse eftersom texten försöker hitta en större och mer abstrakt sanning i mänsklighetens historia, nämligen dess tendens att historiskt konstruera och sedan demonisera *den andre*. Texten som helhet har i sig också en normativ sida eftersom den tydligt framhäver felaktigheten i denna tendens. Vad som är intressant är att större mängden av historiebruk faktiskt framträder på ett intradiegetiskt plan, i form av invånarnas och stationsgemenskapernas existentiella och affektiva strävanden. Det är först genom det totala urval och presentation av material, vilket bokens upplösning för nytt ljus över, som den implicite författaren framträder och riktar vår uppmärksamhet mot textens normativa och kognitiva historiebrukskaraktär.

Historieteoretikern Jörn Rüsen har angående historiska berättelser hävdad att ett för starkt fokus på den estetiska framställningen i ett verk, kan göra det historiefrämmande på grund av att det sysslar med meningsskapande genom fiktion istället för genom historia. Men han har också påpekat att den estetiska dimensionen faktisk kan skapa mening i sig, och att för stort fokus från betraktaren på den kognitiva dimensionen kan göra att det som verkligen har betydelse i verket missas, nämligen det som utgår från dess konstnärliga ambition snarare än dess historiska fakticitet.¹⁰⁰ Rüsen ser mest på berättelser som är tydligt historiska. Men analysen visar att den postapokalyptiska genren, som i det undersökta fallet inte talar om historia som något annat än fiktion i form av metaforer, symboler eller inspiration, faktiskt har goda förutsättningar att uttala sig om vår samtids accepterade historia på ett viktigt plan. Aristoteles håller ju fiktionen högre än historieskrivningen eftersom den visar på vad som kan hända snarare än vad som har hänt, och den historieintresserade Eyvind Johnsson ska ha förklarat att diktande är ett sätt att ljuga sig fram till sanningen.¹⁰¹ Här passar den postapokalyptiska genren verkligen in, eftersom den, förutom att visa på vad som kan hända, också belyser historien ur den möjliga undergångens perspektiv; ett drag som ställer historien i ljuset av förödande omständigheter, och först när vi har ett slut kan vi överblicka helheten, om än fiktivt och genom lögn.

På samma spår menar Espmark att: ”när tradition och litterär samtid givit texten mening kastar den sålunda framträdande dikten ett nytt ljus över litteraturen omkring den – vi kommer att se den tidigare litteraturen genom den nya textens raster”.¹⁰² Om vi lyssnar på detta och ser att dialogen förs med historien istället för med dikten, kan vi se hur det blir vår samtids accepterade historia som ses genom den nya textens raster. Det raster som *Metro 2033:s* dialog med historien skapar, belyser – tack vare att det blir tydligt i undergångsscenarioet – människans ständiga tendenser till att konstruera och demonisera *den andre*. Detta gör att vi uppmanas att se kritiskt på vår egen historia, definitivt på de delar som har lyfts ut och adapterats i den

postapokalyptiska världen, men kanske kan vi också inspireras till att se tendensen som något evigt och därmed även identifiera den i delar av historien som inte har kommenterats i fiktionen. Santayanas tankar om att vi är dömda till att upprepa historien om vi inte känner till den verkar som nämnt stämma med *Metro 2033:s* budskap. Men genom fiktionen blir vi i verkligheten upplysta på detta faktum och ser så att säga sanningen i vår egen historia. Det skulle då gå att hävda att den postapokalyptiska fiktionen inte bara kan lyfta fram sanningar om nuet, som Hollinger hävdar, utan även om historien. Utan att utge sig för att syssla med historieskrivning lyckas texten, genom fiktion, nämligen visa på missförhållanden i det förflutna och förhoppningsvis få oss att agera mot dem och dess cykliska natur, vilket är vad Nietzsche eftersöker i ett kritiskt historiebruk. Detta kan i sin tur förhoppningsvis leda till att *Metro 2033:s* läsare i framtiden slipper utbrista: ”Gud, vilken underbar värld vi förstörde...”¹⁰³

5 Noter

¹ Gluchovskij. 2009, 176.

² Med sedan urminnes tider avses främst den cykliska syn som tros ha varit vanlig från det att människan började med jordbruk. Se not 20. Bland digitala spel ser vi till exempel *Fallout*-serien där fyra olika titlar getts ut av olika studios sedan det tidiga 2000-talet, vi ser också exempelvis ID Softwares *Rage* (2011) och Gearbox's *Borderlands* (2009). AMC's *The Walking Dead* (2010) är en TV-serie baserad på ett seriealbum av Robert Kirman och Tony Moore och som också omsatts till digitalt spel. I filmvärlden ser vi exempelvis Danny Boyles *28 Days later* (2002) och bröderna Hughes *Book of Eli* (2010). Inom litteraturen kan vi lyfta fram exempelvis *Oryx and Crake* (2003) av Margaret Atwood, Cormac McCarthys *The road* (2006), som också filmatiseras, samt ungdomsromanen *The City of Ember* (2003) av Jeanne duPrau. Detta är emellertid endast ett axplock av den totala utgivningen och det är tydligt att genren i högsta grad är levande.

³ Kermode, Frank. *The Sense of an Ending; Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: University press, 2000 (1967), 67.

⁴ Seed, David. ”Introduction: Aspects of Apocalypse.” i *Imagining Apocalypse; Studies in cultural crisis*, av David Seed, 1-14. Hampshire: Macmillan Press LTD, 2000, 11.

⁵ Människans uppfattning om sin placering i tiden i stort, är också det som ligger till grund för hennes historiemedvetande. Se exempelvis Rösen (2004), Aronsson (2004) och Karlsson (2009) som alla poängterar att historiemedvetande är ett sätt att skapa mening i nuet genom att förstå världen i ett då, nu, sedan perspektiv som mycket liknar det början, mitten och slut som Kermode lyfter fram.

⁶ Wagar, Warren W. *Terminal Visions; The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana university press, 1982, 56-60.

⁷ Karlsson, Klas-Göran. ”Historiedidaktik: begrepp, teori och analys.” i *Historien är nu*, av Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander, 25-70. Lund: Studentlitteratur, 2009, 51-53

⁸ Aristoteles. ”Om diktkonsten.” i *Texter från Sapfo till Strindberg*, av Dick Claésson, Lars Fyhr och Gunnar D Hansson, 68-81. Lund: Studentlitteratur, 2006, 71-72.

⁹ Espmark, Kjell. *Dialoger*. Stockholm: P.A Norstedt & söners förlag, 1985, 27.

¹⁰ Aronsson, Peter. *Historiebruk; att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur, 2004, 17.

¹¹ Begreppet myntades ursprungligen av Booth men används genom Seymour Chatmans förfinade version som står att finna bland annat i verken Chatman, Seymour. *Story and Discourse; Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978. och Chatman, Seymour. *Coming to terms: The Rhetoric of narrative in Fiction and Films*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990. Chatman argumenterar för att det finns en inneboende mening i alla verk som har inpräntats vid dess produktion, vilken inte nödvändigtvis behöver sammanfalla med den verkliga författarens avsikt. Detta då den verkliga författaren, som förvisso har sammanställt hela verket, genom publiceringen frikopplas från sitt verk och ersätts med den textinterne implicite författaren. Den implicite författaren betecknar vad Chatman kallar för verkets *intent*, och termen refererar till:

- ”a work’s ’whole’ or ’overall’ meaning, including its connotations, implications, unspoken messages”(1990, s.74) *Den implicite författaren* kan aldrig tala rätt ut i verket, det gör bara *berättaren*, men hen syns mellan raderna i tonen och urvalet av det presenterade materialet. Enligt Chatman kommer modellen åt de betydelser som finns inskrivna i texten utan att behöva ta stöd i biografiska detaljer för tolkningen, samtidigt som den visar att läsningen inte nödvändigtvis skapar kontakt med varken den verkliga författarens tankar eller avsikter.
- ¹² Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1972, 228-229. Det intradiegetiska betecknar sådant som utspelar sig inom handlingens fiktiva plan, medan extradiegetiskt är sådan information som kommuniceras mellan berättaren och läsaren och därmed inte uppfattas av karaktärerna i diegesen. Det är egentligen komplicerat att tala om intradiegetiskt och extradiegetiskt i *Metro 2033* eftersom det mesta som presenteras extradiegetiskt för läsaren, tack vare fokaliseringen genom Artiom, också är sådant som denne till synes vet om, exempelvis genom historielektioner med farbrodern. Granskas det metodologiska antagandet kritiskt är det nog därför tyvärr så att distinktionen mellan extradiegetisk och intradiegetisk nivå har mer värde i en text där berättaren inte har en lika tydlig fokalisering som i *Metro 2033*. Nivåerna är ändå intressanta att försöka hålla isär eftersom de kan ge en mer nyanserad bild av på vilka nivåer historia faktiskt brukas i texten.
- ¹³ Wagar, Warren W. *Terminal Visions; The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana university press, 1982, 8-9.
- ¹⁴ Hollinger, Veronica. ”Specular SF: Postmodern Allegory.” i *State of the fantastic; Studies in the theory and practice of fantastic literature and film*, av Nicholas Ruddick (Red.), 29-40. Greenwood: Greenwood Press, 1992, 29.
- ¹⁵ Hollinger. 1992, 33.
- ¹⁶ Hollinger. 1992, 29-33. Hollinger nämner aldrig något didaktiskt syfte utan detta ord är mitt, eftersom en litteratur som manar till handling och beredskap inför ett samhällsproblem i högsta grad kan uppfattas som just didaktisk.
- ¹⁷ Nietzsche, Friedrich. ”En otidsenlig betraktelse; Om historiens nytta och skada för livet.” i *Friedrich Nietzsche samlade skrifter; Band 2*, av Friedrich Nietzsche, 79-150. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2005. Ordet *monumentalisk* kan sticka i ögonen för den språkligt medvetne som istället söker ordet *monumentalt*. Detta är emellertid det ord som valts i den svenska översättningen av Nikanor Teratologen. Gällande det didaktiska är det också i detta fall mitt tillägg.
- ¹⁸ Wagar. 1982, 46-48, 53.
- ¹⁹ Wagar. 1982, XIII.
- ²⁰ Wagar. 1982, 37-41, 44-48. Det går såklart att ifrågasätta hur linjär den kristna synen egentligen är eftersom ett nytt rike ska upprättas efter slutet, vilket gör att det gamla på ett cykliskt vis endast ersätts med något nytt som sedan fortsätter. Det viktiga här är dock att det nya paradiset är ändstationen och att den markerar ett större avbrott mot det tidigare än vad som är fallet i den cykliska synen.
- ²¹ Wagar. 1982, 126,195.
- ²² Berger. 1999, 6, 10.
- ²³ Manganiello, Dominic. ”History as Judgement and Promise in ’A Canticle for Leibowitz’.” *Science Fiction Studies*, Vol.13, No. 2 1986: 159-169, 160. Med *original fall* avses förvisningen från Eden.
- ²⁴ Manganiello. 1986, 162-168.
- ²⁵ Berger. 1999, 7. ”they put forward a total critique of any existing social order, [...] only an absolute, purifying cataclysm can make possible an utterly new, perfected world”.
- ²⁶ Wagar. 1982, 132-133. Det exakta citatet menar att fiktionen alltid är: “propaganda for a certain understanding of life, in which the imaginary end serves to sharpen the focus and heighten the importance of certain structures of value”.
- ²⁷ Lisboa, Maria. *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*. Cambridge: Open book publishers, 2011, 53. Det direkta citatet lyder: “all scenarios of apocalypse are also morality tales that conclude with the medium-term effects of an opportune lesson well learned, and a new ethic of intended non-repetition in the future of past mistakes”.
- ²⁸ Dystopin, med företrädare som Boye och Orwell, bygger på att oroande tendenser i samhället har drivits *in absurdum* och utvecklats till en önskad framtidsvision, men där den apokalyptiskt omvälvande och avtäckande händelsen har utvecklat. Samhället har alltså inte som i postapokalypsen förstörts utan bara fortsatt att utvecklas. *Metro 2033* är dock komplicerad på det sättet att vissa inslag har starka likheter med den dystopiska genren, se exempelvis Artioms samröre med den fascistiska stationssamlingen *Fjärde riket*. Genrena kan också flyta samman, exempelvis är det möjligt att läsa *Metro 2033* som en postmodern dystopi där fragmentariseringen i samhället har drivits in absurdum och orsakat flera avskärmade instanser i samhället som alla saknar en högre makt att knyta sig till. Den postapokalyptiska synen som kommer presenteras i analysavsnittet ligger emellertid närmare den bild som jag menar framträder i texten.
- ²⁹ Määttä. 2006, 134-141

- ³⁰ Määttä. 2006, 138. Citatet är av Sörensen, men det står att finna i Määttäs avhandling. Det har ändrats i den mening att *Aniara* av stilistiska skäl har kursiverats snarare än att omges av apostrofer som i originaltexten, eftersom dessa i uppsatsen används för att markera citat i citat.
- ³¹ Se exempelvis: Chatman. 1978, 150; Hollinger. 1992, 31-33; Queckfeldt, Eva. ”Det var en gång... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska.” i *Historien är nu; En introduktion till historiedidaktiken*, av Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander (red.), 73-90. Lund: Studentlitteratur, 2009, 84-85; Wagar. 1982, 132-138.
- ³² Om dessa förhållanden står mer att finna i Queckfeldt. 2009.
- ³³ Gluchovskij. 2009, 74.
- ³⁴ Gluchovskij. 2009, 20.
- ³⁵ Gluchovskij. 2009, 269.
- ³⁶ Berger, James. *After the end; Representations of Post-Apocalypse*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999, 5.
- ³⁷ Berger. 1999, 5. Givetvis behöver inte heller all förändring i världssyn vara av apokalyptisk karaktär. Paradigmskiften kan också ske genom längre processer; det som kännetecknar det apokalyptiska i Bergers definition är därför snarare att en plötslig, oväntad eller katastrofartad händelse leder till snabb förändring i samhällets världsbild.
- ³⁸ Griffiths, Mark. ”Moscow after the Apocalypse.” *Slavic Review*, Vol. 72 No. 3 2013: 481-504, 481.
- ³⁹ Gluchovskij 2009, 249.
- ⁴⁰ Aronsson. 2004, 19.
- ⁴¹ Aronsson. 2004, 78-83.
- ⁴² Gluchovskij. 2009, 16.
- ⁴³ Gluchovskij. 2009, 21.
- ⁴⁴ Gluchovskij. 2009, 21.
- ⁴⁵ Aronsson. 2004, 57-62.
- ⁴⁶ Gluchovskij. 2009, 21.
- ⁴⁷ Gluchovskij. 2009, 420.
- ⁴⁸ Gluchovskij. 2009, 179.
- ⁴⁹ Gluchovskij. 2009, 22.
- ⁵⁰ Aronsson. 2004, 69-72, 85
- ⁵¹ Aronsson. 2004, 69.
- ⁵² Gluchovskij. 2009, 25.
- ⁵³ Se exempelvis Karlsson, Klas Göran. *Europa och världen under 1900-talet*. Stockholm: Liber, 2007, 94. Griffiths (2013, s. 481) inleder också sin essä med att påpeka att ett populärt skämt efter Sovjetunionens fall var att invånarna nu, efter att ha upplevt kommunismen i ett land, även upplevde apokalypsen i ett land. Förhållandet till Stalins utspel lyfts också fram som intressant i de noter där översättaren Ola Wallin förklarar verkets kontext.
- ⁵⁴ Gluchovskij. 2009, 77.
- ⁵⁵ Svirina, Ekaterina. *Xenophobia and Racism in Russia; how the Russian Media Portray “Out-Groups”*. Washington D.C: School of Communication American University, 2007, 4. Se exempelvis också tidningsartikeln: Hardigan, Luke. Moscow foreign exchange students told to stay in as racist attacks rise over Hitler’s birthday. *The Guardian*. 2007-04-20. Eller den möjligen tendentiösa: Kher, Romano. Racist mob violence in Russia. *European roma rights center*. 2000-12-05.
- ⁵⁶ Gluchovskij 2009, 181. Ett trearmat hakkors kallas för *triskelon*, men omnämns inte som sådant i boken.
- ⁵⁷ Gluchovskij 2009, 74.
- ⁵⁸ Gluchovskij 2009, 187.
- ⁵⁹ Gluchovskij. 2009, 20.
- ⁶⁰ Gluchovskij 2009, 224.
- ⁶¹ Aronsson. 2011, 105.
- ⁶² Aronsson. 2004, 97.
- ⁶³ Gluchovskij 2009, 227
- ⁶⁴ Gluchovskij 2009, 78.
- ⁶⁵ Gluchovskij 2009, 78.
- ⁶⁶ Gluchovskij 2009, 78.
- ⁶⁷ Gluchovskij 2009, 310.
- ⁶⁸ För kopplingen till Holnisterna, se Brin, David. *The Postman*. New York: Bantam, 1985, 284-285. ”[U]nlike the nobility of the Middle Ages, we new feudalists believe that all males should have a right to fight for their first earring. That is the true democracy, my friend. The one America was heading toward before the Constitutionalist Betrayal.”

- ⁶⁹ Santayana, George. *The Life of Reason; The Phases of Human Progress: Volume one*. New York: Dover publications ink., 1905, 115. Uttalandet tros från början härstamma från Edmund Burke, och det är denne som främst kommer upp vid sökningar på citatet, men det är svårt att hitta originaltexten. Wikiquote.org för också en diskussion om detta under sökordet *Edmund Burke* men utan att nå några insikter.
- ⁷⁰ Griffiths. 2013, 500.
- ⁷¹ Wagar. 1982, 24-26. En mer ingående förklaring är att förhållandet mellan naturen och människan som orsak till förödelsen är ungefär 2 mot 1 i Wagars källmaterial. Efter den ödeläggelse som det första världskriget för med sig förändras dock detta förhållande till det motsatta och den mänskliga förmågan att förstöra sig själv kommer på allvar in som ett tema; krig utkämpade med domedagsvapen blir regel snarare än undantag i den spekulativa litteraturen. Från 1880-talet till 1914 orsakades hälften av de människoskapade katastroferna av sociala revolutioner och andra hälften av krig. Från 1914 till 1945 kom istället vetenskapsmännens missberäkningar in som ett tema, men endast i ett 1 till 3 förhållande till krig med massförstörelsevapen. Detta håller i sig med liknande siffror fram till 1965. Efter detta årtal fokuserar ungefär hälften på krig, och den andra halvan delas mellan vetenskapsmännens misstag och den ekokris som börjar göra sig påmind i samhället.
- ⁷² Remning, Björn. *Apokalypsens diskurs; Populärkulturella tolkningar av hot mot mänskligheten under perioden 1964 till 2007*. D-uppsats från Högskolan i Kalmar, 2007, 55. Se också not 3 där exemplen lyfter fram zombieapokalypser och böcker med osäker bakgrund.
- ⁷³ Griffiths. 2013, 498.
- ⁷⁴ Gluchovskij 2009, 21. Se exempelvis s.21 för den här motsättningen: ”Det svåraste hindret för en förening av de båda bågarna var Sokolnitsjeskajalinjen [röda linjen]” och s.22: ”Den historiska erfarenheten visade tydligt att det inte finns en bättre spridare av den kommunistiska bacillen än bajonetten. Och stormen bröt ut. En koalition av antikommunistiska stationer, anförda av Hansan, som strävade efter att sluta ringen som Röda linjen klöv itu, antog utmaningen.”
- ⁷⁵ Gluchovskij. 2009, 215.
- ⁷⁶ Gluchovskij. 2009, 202.
- ⁷⁷ Gluchovskij. 2009, 422.
- ⁷⁸ Gluchovskij. 2009, 260.
- ⁷⁹ Gaddis, John. *Det kalla kriget; Pakterna, spionerna, lögnerna, sanningen*. Stockholm: Weyler förlag, 2008, 357.
- ⁸⁰ Bakhtin, Mikhail M. ”of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics.” i *The Dialogic Imagination; Four essays*, av Michael Holquist (red.), 84-258. Austin: University of Texas Press, 1981, 84.
- ⁸¹ Bemong, Nele, & Pieter Borghart. ”Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives.” i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope; Reflections, Applications, Perspectives*, av Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman och Bart Keunen (red.), 3-16. Gent: Academia Press, 2010, IV. För en djupare bild av kronotopbegreppet är det intressant att se att Aronsson (2004, s.87) också menar att figuren är nyttig för att: ”fånga det som skapar ett tidsrumsligt sammanhang i berättelsen [och] generaliserande situationer i historiekulturen. Äventyret, vägen som mötesplats, idyllen är exempel på denna typ av genrebunden enhet.” Dessa genrebundna enheter påminner om motiv, och Bemong och Borghart påpekar att Bakhtin ibland använder båda dessa termer för samma fenomen; rumsligt avgränsade motiv, vilket har lett till att de har kallats för *motivic cronotopes*. Men de visar också på fler tolkningar av begreppet. Exempelvis att den övergripande känslan av dessa mindre kronotoper skapar *generic cronotopes* som: ”can be abstracted from the individual works in which they appear and serve as the basis for categorization and comparison for those works” (s.7). Det är således tänkt som ett sätt att se historiskt på litteratur och hur den arbetar med förhållandet mellan tid och rum och därmed kunna jämföra och hitta övergripande drag. Aronsson tar dock fasta på den låga konkretionsgraden i begreppet och menar att kronotopen kan vävas in i historiska berättelser för att skapa mening; exempelvis placeras en idyll antingen i det förflutna för att erbjuda nostalgisk kompensation eller i framtiden för att vägleda ekonomiska beslut. Kronotopbegreppet hade kanske kunnat användas mer och i fler olika avseenden i uppsatsen. Exempelvis är det tydligt hur Röda linjen och Fjärde riket placeras idyllkronotoper i det förflutna för att med nostalgi skapa mening och riktning i samtiden, samtidigt som texten presenterar motsatsen till en idyll i framtiden för att skapa handling i nuet. Det hade också gått att diskutera texten utifrån kronotopbegreppets genremässiga sida och identifiera en övergripande teleologisk kronotop där intrigen rör sig mot en tydlig upplösning på slutet, likt traditionella narrativ. Vidare hade den då kunnat klassificeras som en blandning av undergrupperna uppdragskronotop, där den byggs upp genom att en konfliktkronotop omges av två balanskronotoper; eller degraderingskronotopen där den inledande balansen ersätts med en olösbar konflikt. Att använda begreppet på det senare sättet hade emellertid inte gjort något för att förverkliga uppsatsens syfte. Det förra alternativet har istället undvikits för att inte dra fokus från det som framstår som den för uppsatsen viktiga och mer intressanta tillämpningen av begreppet, nämligen den spatiala.

- ⁸² Basso, Keith H. "Stalking with Stories': Names, Places, and Moral Narratives among the Western Apache." i *Text, Play and Story: the Reconstruction of Self and Society*, av Edvard M. Bruner (red.), 19-55. Washington: American Anthropological Association, 1984, 52.
- ⁸³ Basso. 1984, 45.
- ⁸⁴ Aronsson. 2004, 87.
- ⁸⁵ Wagar. 1982, 126.
- ⁸⁶ Kermode. 2000 (1967), 67. Det finns enligt Kermode: "a necessary relation between the fictions by which we order our world and the increasing complexity of what we take to be the 'real' history of the world".
- ⁸⁷ Karlsson. 2009, 35. "Nu var det faktum att historia traditionellt står för perspektiv av mångfald och variation plötsligt en tillgång" menar han. Det här utgår främst från det svenska historieintresset, och han nämner därför också välfärdsstatens urholkande och den homogena nationalstatens heterogenisering som orsaker till ökat intresse för historia. Men självfallet införlivas också hela Östeuropas postkommunistiska tid i tankegången. Förändringarna är kännbara för världen i stort och borde därför vara tillämpbara även på Ryssland, som känt av dem i första person.
- ⁸⁸ Exempelvis visar Wagar, (1982, s.163) i sin analys av Edmund Coopers *The Cloud Walker (1973)* hur Kristendomen har övergivits till förmån för den Ludditiska tron, vilken Cooper har hämtat inspiration till i vår samtids accepterade 1800-talshistoria. Den bygger på den tveksamt sanna historien om engelsmannen Ned Ludd som under sjuttonhundratalets slut i ren ilska förstörde ett par syamar och som sedan togs upp som en mytisk ledare för den ludditiska rörelse som under 1800-talets början protesterade mot synäringens industrialisering. Kopplingen är således betydligt svagare.
- ⁸⁹ Griffiths. 2013, 451.
- ⁹⁰ Det här är ett fenomen som belagts även i annan litteratur och forskning. Se exempelvis hur Edward Said i *Orientalism*. London: Penguin, 1977, 327, behandlar fenomenet att skapa *the other* med avseende på koloniala strukturer eller hur begreppet kan användas inom genusvetenskap för att beteckna bland annat männens *othering* av det kvinnliga könet.
- ⁹¹ Gluchovskij. 2009, 451.
- ⁹² Crossley, Robert. "Acts of God." i *Imagining Apocalypse; Studies in Cultural Crisis*, av David Seed, 75-87. New York: St. Martin's Press, INC., 2000, 86.
- ⁹³ Griffiths. 2013, 501.
- ⁹⁴ Det framgår att de svarta inte bör ses som exempelvis kaukasier vilka blir utsatta för en hel del rasism i verket av det Fjärde riket. Exempelvis görs denna skillnad på s.165 och s.328. De bör istället läsas som en mer allmän "den andre" varpå rädslor för skillnader kan projiceras.
- ⁹⁵ Griffiths. 2013, 498. Se också Määttä. 2006, 138-139.
- ⁹⁶ Gluchovskij. 2009, 239.
- ⁹⁷ Gluchovskij. 2009, 501-502.
- ⁹⁸ Griffiths. 2013, 503.
- ⁹⁹ Genette 1972, 161-162.
- ¹⁰⁰ Rüsen. 2004, 160-164.
- ¹⁰¹ Det är svårt att härleda uttalandet till en specifik text, men se exempelvis artikeln: Gustavsson, Björn. "Eyvind Johnson: Att läsa, att resa, att skriva." *Tidningen kulturen*. 2010-10-02.
- ¹⁰² Espmark. 1985, 28.
- ¹⁰³ Gluchovskij. 2009, 176.

6 Litteratur

- Aristoteles. "Om diktkonsten." i *Texter från Sappho till Strindberg*, av Dick Claésson, Lars Fyhr och Gunnar D Hansson, 68-81. Lund: Studentlitteratur, 2006.
- Aronsson, Peter. *Historia*. Malmö: Liber, 2011.
- . *Historiebruk; att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Bakhtin, Mikhail M. "of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics." i *The Dialogic Imagination; Four essays*, av Michael Holquist (red.), 84-258. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Basso, Keith H. "'Stalking with Stories': Names, Places, and Moral Narratives among the Western Apache." i *Text, Play and Story: the Reconstruction of Self and Society*, av Edvard M. Bruner (red.), 19-55. Washington: American Anthropological Association, 1984.
- Bemong, Nele, och Pieter Borghart. "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives." i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope; Reflections, Applications, Perspectives*, av Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman och Bart Keunen (red.), 3-16. Gent: Academia Press, 2010.
- Berger, James. *After the end; Representations of Post-Apocalypse*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- Brin, David. *The Postman*. New York: Bantam, 1985.
- Chatman, Seymour. *Coming to terms: The Rhetoric of narrative in Fiction and Films*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990.
- . *Story and Discourse; Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
- Crossley, Robert. "Acts of God." i *Imagining Apocalypse; Studies in Cultural Crisis*, av David Seed, 75-87. New York: St. Martin's Press, INC., 2000.
- Espmark, Kjell. *Dialoger*. Stockholm: P.A Norstedt & söners förlag, 1985.
- Gaddis, John. *Det kalla kriget; Pakterna, spionerna, lögnerna, sanningen*. Stockholm: Weyler förlag, 2008.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1972.
- Gluchovskij, Dimitrij. *Metro 2033*. Stockholm: Erzats, 2009.
- Gough, Val. "Stylish Apocalypse: Storm Constantine's Wraeththu Trilogy." i *Imagining Apocalypse; Studies in Cultural Crisis*, av David Seed (red.), 181-198. New York: St. Martin's, 2000.
- Griffiths, Mark. "Moscow after the Apocalypse." *Slavic Review*, Vol. 72 No. 3 2013: 481-504.

- Gustavsson, Björn. "Eyvind Johnson: Att läsa, att resa, att skriva." *Tidningen kulturen*. 2010-10-02.
<http://www.tidningenkulturen.se/artiklar/litteratur/litteratur-portraett/28-eyvind-johnson-att-l-att-resa-att-skriva> (använd 2013-12-18).
- Hardigan, Luke. "Moscow foreign students told to stay in as racist attacks rise over Hitler's birthday." *The Guardian*. 2007-04-20
<http://www.theguardian.com/world/2007/apr/20/russia.lukeharding> (använd 2013-12-14).
- Heffernan, Teresa. *Post-Apocalyptic Culture; Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008.
- Hollinger, Veronica. "Specular SF: Postmodern Allegory." i *State of the fantastic; Studies in the theory and practice of fantastic literature and film*, av Nicholas Ruddick (Red.), 29-40. Greenwood: Greenwood Press, 1992.
- Karlsson, Klas Göran. *Europa och världen under 1900-talet*. Stockholm: Liber, 2007.
- Karlsson, Klas-Göran. "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys." i *Historien är nu*, av Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander, 25-70. Lund: Studentlitteratur, 2009.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending; Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: University press, 2000 (1967).
- Kher, Romano. "Racist mob violence in Russia." *European roma rights centre*. 2000-12-05.
<http://www.errc.org/article/racist-mob-violence-in-russia/1180> (använd 2013-12-15).
- Lisboa, Maria Manuel. *The End of the World. Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*. Cambridge: Open book publishers, 2011.
- Manganiello, Dominic. "History as Judgement and Promise in 'A Canticle for Leibowitz'." *Science Fiction Studies*, Vol.13, No. 2 1986: 159-169.
- Martinson, Harry. *Aniara; En revy om människan i tid och rum*. Stockholm: Bonniers, 1956.
- Miller, Walter M. *A Canticle for Leibowitz*. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1960.
- Määttä, Jerry. *Raketsommar; Science fiction i Sverige 1950-1968*. Lund: Ellerströms förlag, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. "En otidsenlig betraktelse; Om historiens nytta och skada för livet." i *Friedrich Nietzsche samlade skrifter; Band 2*, av Friedrich Nietzsche, 79-150. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2005.
- Queckfeldt, Eva. "Det var en gång... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska." i *Historien är nu; En introduktion till historiedidaktiken*, av Klas- Göran Karlsson och Ulf Zander (red.), 73-90. Lund : Studentlitteratur, 2009.
- Remning, Björn. *Apokalypsens diskurs; Populärkulturella tolkningar av hot mot mänskligheten under perioden 1964 till 2007*. D-uppsats från Högskolan i Kalmar, 2007.
- Rüsen, Jörn. *Berättande och förnuft: Historieteoretiska texter*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2004.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.

Santayana, George. *The Life of Reason; The Phases of Human Progress: Volume one*. New York: Dover publications ink., 1905.

Seed, David. "Introduction: Aspects of Apocalypse." i *Imagining Apocalypse; Studies in cultural crisis*, av David Seed, 1-14. Hampshire: Macmillan Press LTD, 2000.

Svirina, Ekaterina. *Xenophobia and Racism in Russia; how the Russian Media Portray "Out-Groups"*. Washington D.C: School of Communication American University, 2007.

Wagar, Warren W. *Terminal Visions; The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana university press, 1982.

6.1 Verk nämnda i förbigående

Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. Bloomsbury: McClelland and Stewart, 2003.

Book of Eli. Film. Regi av Albert Hughes och Allen Hughes. 2010.

Borderlands. Digitalt spel. Gearbox software, 2009.

Boye, Karin. *Kallocain*. Stockholm: Bonniers förlag, 1940.

28 Days Later. Film. Regi av Danny Boyle. 2002.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Harper press, 2010.

Cooper, Edmund. *The Cloud Walker*. London: Hodder & Stoughton, 1973.

The Walking Dead. Tv-serie. Regi av Frank Darabont. Producent: AMC. 2010.

duPrau, Jeanne. *City of Ember*. New York: Random House Books, 2003.

Falling Skies. Tv-serie. Regi av Robert Rodat. Producent: TNT. 2011.

Fallout 3. Digitalt spel. Bethesda Softworks, 2008.

Kirman, Robert, och Tony Moore. *The Walking Dead*. Malmö: Apart förlag, 2011.

Marquez, Gabriel Garcia. *Kärlekan i kolerans tid*. Stockholm: Modernista, 1985.

McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred. A. Knopf, 2006.

Melville, Herman. *Moby Dick*. London: Richard Bentley, 1851.

Mitchell, James Leslie. *Gay Hunter*. London: W. Heinemann, 1934.

Orwell, George. *1984*. London: Secker and Warburg, 1949.

Rage. Digitalt spel. ID Software, 2011.

Shelley, Mary. *The Last Man*. London: Henry Colburn, 1826.

"Voluspá." i *Eddasångerna; Fornordens klassiska guda- och hjältekväden i översättning*, av Åke Ohlmarks, 17-24. Göteborg: Zindermans förlag, 1965.