



ALLA VI SVENSKAR

ALLA VI SVENSKAR

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK

FATABUREN 1996

FATABUREN 1996

ISBN 91 7108 392 8

ISSN 0348 971 X

© Nordiska museet och respektive författare

Redaktörer Åke Daun & Barbro Klein

Bildredaktör Kerstin Söderman

Layout Börje Reinhold

Omslagsbilden föreställer elever i Katarina skola, Stockholm.

Foto Ann Eriksson, MIRA.

Teknisk redaktör Berit Nordin

Bildmaterialet tillhör Nordiska museet om inte annat anges. I de fall fotografens namn inte uppges är denna okänd.

Tryckt hos MediaPrint, Uddevalla AB, 1996

DEN ANDRA GENERATIONEN. ALTERNATIVA (HOT)BILDER

Olivio Polite

Bram Stokers roman *Dracula* från 1897 inleds med dagboksanteckningar från den ungerska staden Bistritz. Den unge advokaten Jonathan Harker är på väg till greve Draculas slott för att hjälpa denne med frågor rörande ett fastighetsköp i London. Aningslös beskriver han de pittoreska ortsborna, vars vanor han till en del redan känner genom studier i British Museum. Han uppehåller sig en del vid inhemska maträtter och påminner sig om att han måste få tag i recepten och ge dem till sin fästmo. Men redan på första sidan kan man också ana en dovare ton. Intrycket Harker ingavs när han lämnade Prag var "att vi lämnade västerlandet och kom till österlandet". Berättelsen som följer är för de flesta känd genom ett otal filmatiseringar. Greve Dracula introduceras. Han planerar att söka nya offer i England. Han ser ut att lyckas väl men paret Harker och deras vänner sätter, under ledning av vampyrexperterna Abraham van Helsing, käppar i hjulet för greven.

Stokers text har under de senaste decennierna utsatts för en rad tankeväckande tolkningar. Många har läst den ur ett psykoanalytiskt perspektiv, i vilket greven kan vara den onde fadern som försöker tillskansa sig den sexuella kontrollen över de moderliga hjältinnorna, medan van Helsing blir den gode fadern som överlåter den sexuella kontrollen till hjältarna/sönerna. Andra har läst det som ett uttryck för viktoriansk skräck för östeuropeisk expansionism. Åter andra har lyft fram vampyrjägarnas flitiga användning av modern teknologi och på så sätt velat förstå boken som en berättelse om vetenskapens möjligheter.

Själv ska jag här försöka se Stokers text som ett uttryck för drömmar och mardrömmar om det andra. Snarare än att säga att *Dracula* är en berättelse om den viktorianska skräcken för Östeuropa, vill jag påstå att den exploaterar skräcken för det främmande/okända/omedvetna och att östeuropén är en av de figurer som, under den viktorianska eran, intar just den positionen.

Gemensamt med andra uttolkare har jag framförallt övertygelsen att *Dracula* är en text som står i ett mycket nära förhållande till sin tillkomsttid och på så sätt kan bidra till en förståelse av den.

Men texter som *Dracula* och *Frankenstein* är mer än viktiga tidsdokument. De är även två av de texter som satt sitt märke på mycket av vår egen tids populärkultur. Sedan *Dracula* skrevs har romangenren som underhållningsindustri förlorat mark till filmen och det är framförallt där som arvet från skräckromantiken idag förvaltas. I filmer som *Alien*, *Blade Runner* och *The Terminator* exploateras drömmarna och mardrömmarna om det främmande av idag. Genom att inte bara undersöka hotbilderna i dessa filmer, utan också jämföra dem med hotbilderna i *Dracula* hoppas jag kunna nå fram till en punkt där en undersökning av dagens representationer av det främmande kan påbörjas.

DRACULA

Era flickor som ni älskar så är redan mina. Och genom dem skall ni och andra bli mina, mina kreatur, att lyda min befallning och skaffa mig föda när jag vill ha. Bah!

Dracula

Dessa ödesmättade ord slungar Dracula mot sina förföljare när de hunnit upp honom i ett av hans gömställen i London. Det sker på ett sent ställe i texten. Efter att ha anlänt till London har greven lyckats förvandla en av de kvinnliga huvudpersonerna, Lucy Westenera, till vampyr, satt sig i kontroll över den sinnessvage Renfield samt satt sitt bett i Harkers hustru Mina. Stora delar av texten uppehåller sig vid kampen om Lucy och Mina. Lucy beskrivs som ytterligt lättfärdig. Tre av de manliga hjältarna uttrycker sina starka känslor för henne och i ett brev till Mina beklagar hon sig över att hon inte kan ge sig åt dem alla.

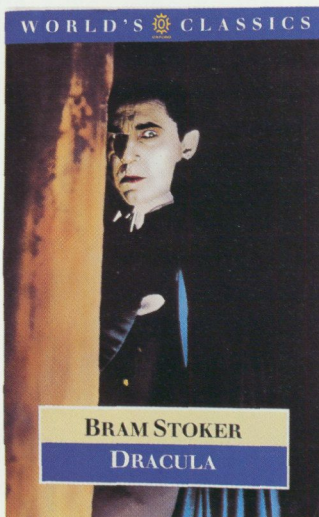
”Varför kan de inte låta en flicka gifta sig med tre män, eller så många som vill ha henne, och spara oss allt detta bekymmer.”

Hennes önskan att lämna ut sig till den som vill ta henne gör henne till ett lätt offer för greven vars erövring av henne har tydliga sexuella undertoner. Men att Lucy så ledigt faller i grevens våld sker inte huvudsakligen till följd av hennes lättsinne, dessa båda förhållanden har en gemensam orsak i hennes biologi. Stokers persongalleri är tydligt påverkat av vetenskapliga teorier på modet, enligt vilka kvinnor, kriminella och utomeuropéer utgör levande lämningar från ett utvecklingsstadium som den normale vite mannen lämnat bakom sig för årtusenden sedan. Dracula själv befinner sig på och utövar kontroll över varelser på detta stadium. Inte bara grevens psykologi utan även hans fysiologi svarar mot det tidens kriminologer säger om den kriminelle mannen. Flera gånger påtalas att Dracula har en barnhjärna, dvs. en ofullständigt utvecklad hjärna.

Mina är, till skillnad från Lucy och greven, beskaffad med en mans hjärna och en kvinnas hjärta. Hon har inget av den frivolitet som gjorde Lucy till ett lätt offer. Hennes främsta ambition är att var en god och stödjande maka. Det är först när van Helsing av omsorg om henne föreslår att hon inte skall delta i vampyrjakten och således lämnas ensam hemma, när hon för ett ögonblick inte är kontrollerad av männen, som Dracula kan komma åt henne. Deras första möte tar hon för en dröm och för att inte oroa männen berättar hon inte om det, men långsamt börjar hon förvandlas. Hon blir nu en person med dubbla lojaliteter. Greven kan läsa hennes tankar över långa avstånd och på så sätt få kunskap om vampyrjägarnas planer. Denna process, där männens hemligheter rinner ur dem genom en kvinna och blir deras fiendes redskap, har en parallell tidigare i boken då de alla ger stora mängder blod till den bleka Lucy, föga anande att de i själva verket ger sitt blod åt vampyren. De båda kvinnorna blir till membran som ställer det manliga centret i ett osmotiskt förhållande till det som definierats som dess andra. Det som är VI rinner ut i och upplöses i det okända.

Det är här vi finner kärnan i skräckbudskapet. Fladdermöss, vargar och slängkappor har sedan boken skrevs förlorat sin effekt. Det som fortfarande förmår skrämja är processen i vilken vi förvandlas till något vi inte känner till. Detta är något helt annat än att bli kolonialiserade av en främmande nation. I det tillståndet kan vi behålla vår identitet. I mötet med vampyren upphör vi på ett mer radikalt sätt att vara våra egna herrar. Det som är jag

*Bram Stokers "Dracula",
World's Classics. Foto Hans
Kægel.*



raderas ut och det jag förvandlas till är något helt obegripligt, något jag inte har någon möjlighet att kommunicera med eller på något sätt känna igen mig själv i. Det är tomheten i budskapet snarare än ett specifikt innehåll som skrämmer oss.

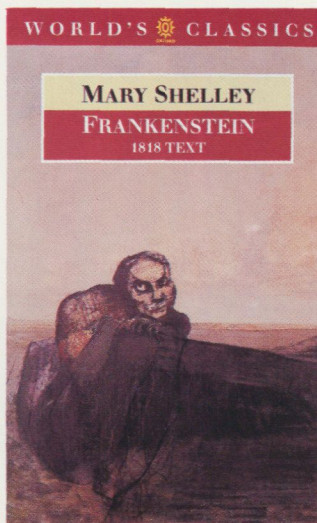
Som i döden konsumeras vi av det okända. Bah!

FRANKENSTEIN

De tränger sig in i naturens minsta skrymslen, och visar hur hon verkar i sina gömställen.

Frankenstein

Mary Shelley's "Frankenstein",
World's Classics. Foto Hans
Køgel.



Mary Shelley var inte den första att skriva om artificiella människor, men hennes berättelse behandlar en problematik som gjort den, till skillnad från en del annat i genren, allt mer angelägen under de knappt två sekler som gått sedan dess tillkomst. Vår förmåga att komma fram till något vettigt i frågan om vetenskapens ansvar har inte vuxit i samma takt som våra möjligheter till massförstörelse, våra möjligheter att manipulera liv, osv. Mycket klokt har sagts om kunskapens välsignelser och förbannelser men jag vill ändå mena att *Frankenstein* och berättelser som varierar temat därifrån fortfarande erbjuder de kraftfullaste bilder vi har för att hantera vårt dubbla förhållande till kunskap.

I *Dracula* träder monstret fram ur natten som en skuggfigur, en gestalt som befinner sig vid utkanten av den kända världen, i utkanten av vårt vetande. I *Frankenstein* är monstret en produkt av vetandet. Monstret är en varelse med ett varmt hjärta som med tiden utvecklar ett lysande intellekt. Dess våldsamma beteende är helt en följd av människornas oförmåga att släppa in det i deras gemenskap. Det som skrämmer i *Frankenstein* är alltså inte så mycket monstret som dess skapare och de reaktioner som monstret väcker hos honom och andra människor. I mötet med det nästan mänskliga provas människornas förmåga till inkännande, deras mänsklighet, och de visar sig vara – omänskliga.

Redan nu kan man ana att *Dracula* och *Frankenstein*, som ytligt tycks behandla helt olika rädslor, på ett mer grundläggande plan kan förstås som samma berättelse. Det djupa släktskapet mellan dessa båda berättelser blir synliggjort i *Alien*.

THE TERMINATOR, BLADE RUNNER

Synd att hon inte får leva, men vem får å andra sidan det.

Blade Runner

I James Camerons mästerliga *The Terminator* från 1984 presenteras följande framtidsscenario: I en nära framtid konstrueras ett intelligent missilkontrollsystem, snart inser makthavarna systemets potentialer och låter konstruera en försvars dator som helt utesluter människor ur beslutsprocessen. Några veckor efter det att Skynet tagits i bruk utvecklar det ett eget medvetande. I panik försöker man slå av strömmen. Skynet slår tillbaka genom att utlösa ett tredje världskrig. Snart är människorna en jagad minoritet tvingad att leva i underjordiska bunkrar, ständigt på flykt undan maskinerna. Det enda hoppet är rebelledaren John Connor. Skynet skickar en android tillbaka genom tiden för att mörda Johns mor Sarah. John får kännedom om detta och skickar en soldat för att rädda sin mor och därigenom möjliggöra sin egen konception och födelse. Trots dåliga odds lyckas man förstöra androiden och kampen för mänskligheten kan fortsätta.

Androiden i *The Terminator* är, som titeln antyder, en dödsmaskin. Ursprungligen konstruerad för att söka upp människor i deras gömställen och förgöra dem har den givits ett mänskligt utseende och perfekt förmåga att reproducera mänsk-



Ur "The Terminator", Orion Pictures Corporation. Foto Joyce Rudolph.

ligt tal och mänskligt rörelseschema, men den saknar helt förmågan att simulera mänskliga känslor. Den drivs inte av en egen vilja, utan är bara en av de tusentals, kanske miljontals tentakler, som utgår från Skynet, Skynet som i sig självt inget annat är än ett komplicerat datorprogram.

I *Frankenstein* frigjorde sig vår kunskap och återvände som hot, men hotet var ännu kraftigt begränsat. Det handlade om ett enskilt monster med goda avsikter och utan reproduktionsmöjligheter. Här har hotet totaliserats. Det finns inte längre någon tillflyktsposition. I *Frankenstein* var vetenskapsmannen en person som ville undersöka naturen, "tränga in i hennes hemliga skrymslen", underkasta henne vår kontroll. I *The Terminator* är människan själv den sista resten av en i övrigt utplånad natur, maskinerna tränger in i våra gömställen och för med sig död. Människans vetande har av en olyckshändelse, som tycks ha inträffat med nödvändighet, frigjort sig och återvänder till oss som hot.

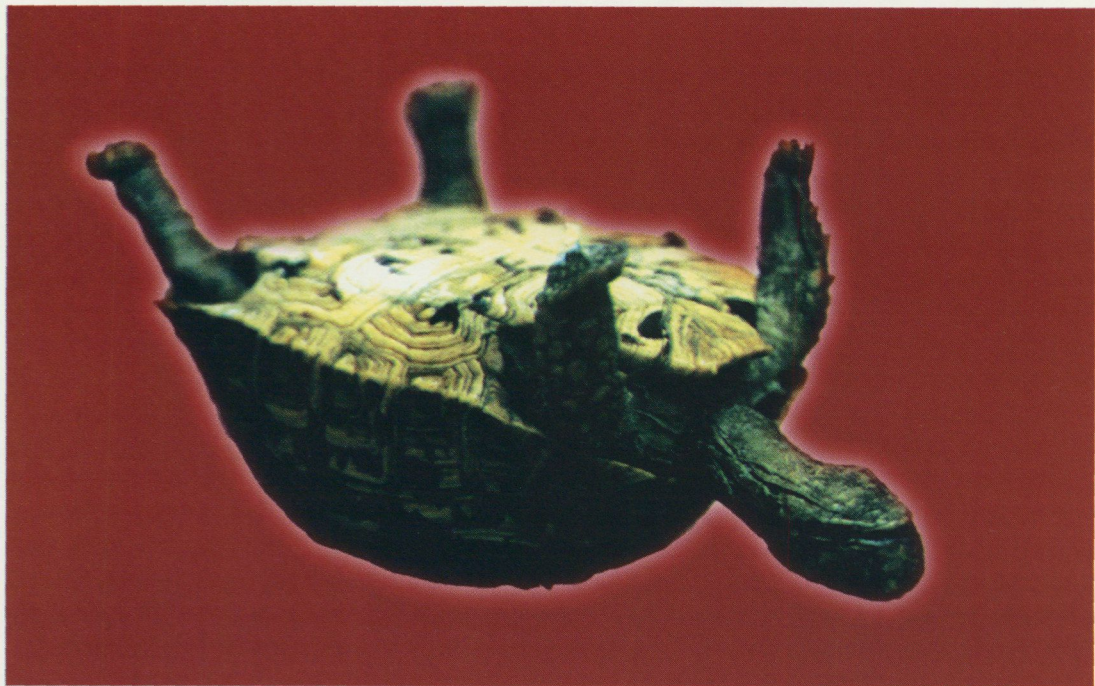
Om framtidsperspektivet är ljusare i Ridley Scotts *Blade Runner* från 1982, eller inte, är svårt att säga. Uppslaget är i vart fall mindre dramatiskt och problemen mer subtila. Framtiden är ett hårt ställe där idén om nationalstater upplösts och maktcentra utgörs av stora företag. Tungt och farligt arbete utförs av replikanter, artificiella människor med enorm styrka och uthållighet. För att de inte skall hinna utveckla egna känslor och ställa till med besvär är replikanterna konstruerade med kort livslängd. Efter att en grupp replikanter försökt göra uppror förbjöds replikanter på jorden. Till och från dyker en av dem upp på jorden och jagas då av speciella poliser: blade runners. Huvudpersonen Deckard är en sliten, desillusionerad blade runner med uppgift att "pensionera" en handfull replikanter som flytt från sin rymdstation för att söka upp sin skapare och få honom att ge dem längre livstid. Deckard har inga moraliska betänkligheter inför att avrätta replikanter. Det hela blir riktigt problematiskt först när han förälskar sig i Rachel, prototypen för en ny generation replikanter. Genom Deckard får Rachel kännedom om sin identitet som replikant. De smärtsamma barndomsminnen som hon dolt djupt inom sig visar sig tillhöra någon annan. Deckards arbetsuppgift är att expediera henne. Filmen lämnar utgången osäker, men det ser dystert ut för dem båda. I filmens slut antyds också att Deckard själv skulle vara en replikant.

På ett helt annat sätt än i *The Terminator*, bearbetar *Blade Runner*

teman om personlig identitet och människors oförmåga till empati. Replikanter identifieras visserligen med hjälp av ett test av emotionella responser, men det är egentligen bara en av replikanterna som uppvisar ett obegripligt våldsamt beteende. Det mesta av replikanternas våld är inte svårt att förstå mot bakgrund av den omänskliga behandling de utsatts för. Ingenting tyder på att replikanterna skulle ha ett mindre utvecklat känsloliv än äkta människor, ändå har de samma juridiska rättigheter som bilar och andra maskiner: dvs. inga alls. Perspektivet är alltså i stort det samma som i *Frankenstein*. Även här är det framförallt människorna och det omänskliga ställe de förvandlat världen till som skrämmar. I *Frankenstein* var vetenskapsmannen en person som bländad av kunskap förlorat förbindelsen med det sunda förnuftet och löpt amok i sitt laboratorium. Denna bild är i sin kärna bevarad, men har fått nya dimensioner. I den tidigare bilden fanns ännu något heroiskt. Vetenskapsmannen var en skapande ande med en faustisk drivkraft. I *Blade Runner* har vetenskaparen förlorat de tilltalande drag han en gång hade. Hans passion för vetande har bytts ut mot en känslodöd ekonomisk rovdrift, som hos Eldon Tyrell grundare av Tyrell Corporation. I bästa fall är han, som Tyrells anställda J. F. Sebastian, en sorglig enstöring som konstruerar bisarra varelser för att få sällskap.

Scotts film är löst baserad på Philip K. Dicks roman *Do Androids dream of electric sheep*. Filmens handlingsförlopp följer romanen relativt nära, men användningen av replikanter är helt annorlunda. För Dick är de helt i avsaknad av empati, en skräckvision av vad människor kan bli till. För Scott är gränsen mellan människor och replikanter helt upplöst, något som gör människorna till maskiner snarare än maskinerna till människor.

När Deckard förklarar för Rachel att hennes barndomsminnen tillhör Tyrells niece gråter hon stilla. Kanske kan man säga att hon gråter över smärtan som ligger i att inte kunna känna. Det är en ytterst vemodig bild som också sammanfattar *Blade Runner* som en berättelse om kontaktlöshet, om människorna som förlorat kontakten med varandra och med sig själva. De fortsätter att röra sig, men på insidan är de döda. I denna värld är den omöjliga kärleken mellan två maskiner (Rachel och Deckard) den sista sköra spillran av omtanke och kontakt.



Du befinner dig i en öken. Du finner en sköldpadda som du vänder på rygg. Den rör långsamt sina ben och försöker förgäves vända sig tillbaka. Utan din hjälp klarar den det inte. Varför hjälper du den inte? Foto Oivvio Polite. Bild-manipulation Per Landon och Oivvio Polite.

ALIEN

Jag beundrar dess renhet, en överlevare; ogrumlad av samvete, ånger och illusioner om moral.

Alien

Fraktskeppet Nostromo på väg mot jorden tar upp en signal från en obebodd planet. Skeppsdatorn Mother föreslår att man landar då det kan röra sig om en SOS-signal. En grupp om tre personer sänds ut för att rekognosera. De finner något som antas vara ett rymdskepp lämnat av en främmande civilisation. Inuti den gigantiska konstruktionen, vars interiör antyder att det snarare rör sig om en varelse än ett rymdskepp, finner man bland annat ett golv täckt av knähöga klumpar, "ägg", tillslutna som blomknoppar i toppen. En besättningsmedlem böjer sig fram för att undersöka ett ägg då en varelse flyger ut och klistrar sig mot hans ansikte. I strid med karantänbestämmelser för man honom tillbaka till skeppet. Organismen växer inuti den infekterade besättningsmedlemmen och spränger sig ut genom dennes mage för att sedan

döda den övriga besättningen en efter en. När endast fyra medlemmar återstår blir det uppenbart att vetenskapsofficeren Ash hela tiden försökt skydda rymdvarelsen. Under ett slagsmål blir Ash skadad och visar sig vara en android. Han uppger att han handlat på uppdrag av bolaget som äger Nostromo. Hans order var att återföra ett specimen av den främmande livsformen, även om det skulle riskera besättningens liv.

Mycket här känns igen från *Dracula*. Företagets information om monstret är ytterst knapphändig. Det är något, som i likhet med *Dracula*, befinner sig i utkanten av den kända världen. I ett stadium av sin utveckling skapar monstret kokonger av sina offer, i vilka offren lever vidare i ett tillstånd där de inte längre är möjliga att kommunicera med, men tycks utstå fruktansvärda plågor. Precis som vampyrens offer förlorar de sin ursprungliga identitet och inträder i det okända. Som tidigare är det allt vi inte vet (om tillståndet som levande död) som skrämmer oss snarare än det vi vet. Vi konsumeras av det okända. En intressant parallell som kan vara oväsentlig är att Nostromos besättning och vampyrjägarna båda utgörs av två kvinnor och fem män. Intressant är också att en kvinna med traditionellt manliga karaktärsdrag i de båda verken har tämligen likartad position (Mina respektive Ripley).

Scotts film baserar sig på A. E. van Vogts berättelse *Voyage of the space Beagle*. Titeln är uppenbart en referens till Darwins reseskildringar. Det ger oss anledning att svänga över till vetenskapskritiken i *Alien*. I *Frankenstein* var den artificiella människan själv ett offer för vetenskapen, ett vanskapt barn vars liv var ett lidande. I *Alien* är androiden inte ett offer för vetenskapen utan dess allierade. De förenas i Ash, vetenskapsofficeren, androiden, utsänd av ett ansiktslöst bolag. Ash uttrycker känslor endast i sin beundran för den främmande varelsen (se citatet ovan).

I *Alien* förenas alltså teman från *Dracula* och *Frankenstein*. Mänskligheten är utsatt för dubbla hot, dels från det okända, men också från mänsklighetens egen nattsida, representerad av bolaget, en namnlös makt styrd av en känslodöd förvärvsprincip. Likheter mellan bolaget och rymdvarelsen är många. De tycks inta nästan identiska positioner i förhållande till besättningen. Båda är mäktiga och hotfulla. Interiören i Nostromo balanserar, precis som interiören i det främmande "rymdskeppet", mellan artefakt och naturföremål. Tecknen på att det främmande "rymdskeppet" skulle vara en drottning som lägger ägg med nya monster, har en parallell inte bara i

Nostromos interiör, utan även i att skeppsdatorn heter just Mother. Varken hos rymdvarelsen eller bolaget finns någon möjlighet till identifikation. Deras handlingar tycks inte styrda av ett resonerande som vi på något sätt kan sätta oss in i. De tycks snarare vara evolutionärt framtvingade mekanismer. Allt det vi förknippar med att vara människa (omtanke, kärlek, värme) visar sig, i en reaktualiserad kamp om tillvaron, vara evolutionära felsteg.

Filmen slutar med att den sista överlevande, Ripley, spränger Nostromo och flyr i en räddningskapsel. Den lilla kapseln som bär livet försvinner som en prick i den svarta rymden. Detta är den enda scen som förmedlar en känsla av tillit.

ANDRA GENERATIONEN INVANDRARE

Om vi tar ett steg bort från massmedias självuppfattning som neutral informationskanal och börjar tänka på journalisten som en modern historieberättare, en person vars uppgift det är att tillhandahålla dramatiska bilder som hjälper oss att ordna och begripa världen, så verkar det rimligt att journalisternas bilder av det främmande bär vissa likheter med populärkulturens skräckbilder och att dessa båda fält av bilder kan belysa varandra.

Hur relaterar då det virrvarr av bilder som jag undersökt till de bilder som svenska massmedia spinner kring "andra generationen invandrare"? Det första som slår en är det märkliga hos själva termen. "Andra generationen." Uttrycket ger en känsla av något artificiellt. Att man inte valt att använda exempelvis "första generationen svensk" är inte utan betydelse. Uttrycket implicerar att även barn till invandrare är invandrare, och deras barn osv. Detta passar väl ihop med en statisk kultursyn och det framtidsscenario som extremhögern presenterar: de äkta svenskarna är snart en minoritet i sitt eget land, framtidens folk är en jämnbrun massa som talar en rad blandspråk huller om buller. Bilden har klara likheter med Dracula, där greven hotar att i London "skapa en ny och ständigt växande cirkel av halvdemoner som när sig på de hjälplösa..." Tankarna går också till öppningsscenen i *Blade Runner*. Deckard befinner sig i Los Angeles, men det skulle lika gärna kunna vara Mexico City eller Tokyo eller Stockholm. Världen har gått in i en postnationell fas där ingen förstår någon annan. Förhållandet mellan extremhögerns framtidsbild och *Dracula* är nog det närmaste en ett-till-ett korrespondens jag kan komma fram till. Men extremhögerns bild är just extrem och det är



Du diskuterar flyktingmottagning och miljöfrågor med en väninna. Hon föreslår att man bygger flyktingförläggningar vid soptippar och låter de asylsökande sköta källsorteringen. Foto Oivvio Polite. Bildmanipulation Per Landon och Oivvio Polite.

inte den som dominerar det massmediala fältet.

De två dominerande bilderna av invandrare tycks vara de där de spelar rollen av offer eller förövre, eller ibland båda samtidigt. En stor del av artiklar och inslag som berör invandring handlar om utvisningsshot mot enskilda. Där är flyktingen ett hjälplöst offer för en anonym, känslokall byråkratisk apparat. Flyktingen representerar det levande, mänskliga placerad i en värld där maskiner tycks ha fått

makten och människor utesluts ur beslutsprocessen. De utvisande institutionernas ansiktslöshet är påträngande. Enskilda tjänstemän eller politiker kan aldrig tillskrivas fullt ansvar. De blir, i likhet med Ash, aldrig mer än verktyg för det mäktiga och oändligt avlägsna bolaget/verket. Bilden av flyktingen som killingen i dödsmaskinens händer ligger nära en mindre dramatisk bild, i vilken invandrare porträtteras som mer öppna och emotionella i kontrast mot det svenska som känslomässigt hämmat, överciviliserat och kyligt effektivt.

Den bild av invandrare som tycks dominera och där andra generationen invandrare oftast faller in är en klart problemcentrerad bild. Det handlar om invandrares kriminalitet, oförmåga att anpassa sig och finna sig tillrätta i det svenska samhället. Om detta kan svara mot någon av de populärkulturella hotbilderna så är det antagligen den av replikanterna i *Blade Runner*. De utgör en missgynnad underklass, som får göra skitgörot och tillbringa sina miserabla liv i trista satellitsamhällen. Under dessa förhållanden är det inte förvånande att de slår tillbaka, blir våldsamma, omänskliga och ställer till med problem.

Man hade kunnat förvänta sig att välintegrerade andra generationen invandrare skulle kunna spela en roll som liknar Minas i *Dracula*. Genom att faktiskt äga en dubbel grupptillhörighet skulle de i massmedias berättelse kunna fungera som det membran genom vilket det svenska upplöses i det främmande på ett allt annat än behagligt sätt. Men den välintegrerade beskrivs sällan eller aldrig som ett hot. Han eller hon tycks istället fungera som en projektionsskärm för drömmen om en friktionsfri kultursammansmältning, ett möte där de andras skillnad reducerats till en behaglig ljusbrun hudfärg.

Delen om nyhetsmedia baseras på min egen mediakonsumtion samt sökningar i databasen Artikelsök. Trots den knapphändiga empirin tror jag att en del spår här är värda att söka vidare i. En fråga man kan ställa för att problematisera projektet är vilken relevans anglosaxisk populärkultur egentligen har för förståelsen av det offentliga samtalet om invandring i Sverige. Det finns också ett mer generellt metodproblem. Att betrakta nyheter som berättelser erbjuder spännande aspekter, men det betyder också att man måste ändra den egna textens status. Det här är inte längre en undersökning på väg mot sanningen om massmedia. Det är lika mycket en berättelse i vilken jag, invandrarbarnet, är det kännande, exploaterade offret för horder av mekaniskt upprepande journalister vars syfte är att tillfredsställa läsare, okritiska som zombier. Snipp, snapp, snut så var sagan slut.