

Lunds Universitet
Språk- och Litteraturcentrum
Handledare: Rikard Schönström
2010-06-07

Ylwa Sjölin Wirling
LIVK10

Liv och död på omvägar och genvägar

En analys av dödsdriftens verkan i Angela Carters *Love*

Innehållsförteckning

1. Inledning	s. 3
2.1Psykoanalys och Litteraturvetenskap	s. 6
2.2. Dödsdriftsbegreppet	s. 8
3. Frågeställning, syfte och metod	s. 11
4. Ett eget narrativ, en egen identitet – en egen död	s. 12
5. Sammanfattning och slutdiskussion	s. 22
6. Källförteckning	s. 24

1. Inledning

...for nothing but death is irreparable.¹

Angela Carter, *Love*

Angela Carter (1940-1992) skrev den lilla romanen *Love* 1969, men den publicerades inte förrän 1971 och är lite av ett övergångsverk som både känns typiskt för skiftet från sextio- till sjuttio-tal och som ett stilbyte i Carters eget författarskap. Hon debuterade 1965 med *Shadow Dance* men är mest berömd och prisad för senare titlar i sin produktion; *The Bloody Chamber* (1979) som är en novellsamling bestående av omskrivna folksagor; *Nights at the circus* (1984) vilket är hennes mest omfattande bok och en tour de force i magisk realism; samt hennes sista roman *Wise Children* (1991) - en mycket märklig, intertextuell familjesaga i karnevalisk tappning. Inom anglosaxisk litteraturforskning har Carters författarskap tillskrivits en ganska betydande roll på den moderna litteraturhistoriska kartan och framförallt *The Bloody Chamber* används i undervisningen av litteraturstudenter.

Angela Carter tematiserar huvudsakligen ämnen som sexualitet, relationen subjekt-objekt, identitetsskapande i allmänhet och kvinnors könsidentitet i synnerhet. Ofta är hennes prosa ironisk, bitsk och med ett rikt och detaljerat bildspråk ofta förankrat i teaterns, cirkusens och den gotisk-romantiska traditionen. Carter var också verksam som litteraturkritiker och journalist och tog sig an allt från matjournalistik och litteraturteori till politik, en del av hennes texter finns samlade i *Nothing Sacred*, *Shaking a leg* och *Expletives Deleted*.

I Sverige har Angela Carter aldrig fått någon större spridning, vare sig inom universitetsvärlden eller i bokhandlarna. I dagsläget finns endast en av hennes böcker i tryck här, en relativt ny översättning av *The Passion of New Eve* (1977). Vid mina efterforskningar kunde jag endast hitta två exempel på svensk forskning om Angela Carter, båda utförda vid Stockholms Universitets engelska institution, så ämnet utgör med andra ord relativt obeträdd mark i vårt land – vilket å andra sidan inte gör det hela till ett mindre relevant projekt, tvärtom.

Love har aldrig översatts till svenska, och för att tala klarspråk egentligen sällan ägnats någon större uppmärksamhet i jämförelse med många andra av Carters böcker. Audrey Niffenegger skriver i sitt förord till återutgåvan från 2006: ”*Love* is a brilliant and often overlooked novel; it is overshadowed by Carter's even more brilliant later work”.² Jag vet emellertid inte om man ska vara så snabb att döma *Love* som mindre genialisk även om

1 Carter, Angela: *Love*, London 2006 s. 110

2 Audrey Niffenegger: ”Preface” i *Love*, London 2006 s. V

Carters skrivande som så många andra författares givetvis mognade med tiden. Snarare är det kanske så att *Love* ofta förbises för att den i sin förhållandevis sparsmakade språkliga stil skiljer sig från Carters övriga böcker. Den saknar det annars typiskt teatraliska och är mera direkt, avskalad och genom detta nästan än skarpare, smärtsammare och svårare att värja sig mot. Det är en obehaglig bok, men det gör den inte mindre viktig. Sue Roe som bidragit med den enda essän specifikt om *Love* i samlingsvolymen *Essays on the Art of Angela Carter* skriver ”*Love* is different. It has more in common with the earlier riskily realist *Shadow Dance*, but formally it stands alone within her *oeuvre*”.³ Även Sarah Gamble vid University of Sunderland noterar i sin läsning av Carters tidiga romaner att det finns en klar skillnad i form och stil mellan *Love* och den övriga produktionen, att ”the tone is calm to the point of being clinical, with even punctuation kept to a minimum (...) the stark tone precipitates the reader, with stomach-wrenching abruptness, into a world rendered into nightmare by being filtered through the insane imagination”.⁴

Så sannolikheten att *Love* ofta förbises mer än vad den förtjänar därför att den skiljer sig stilistiskt från resten av författarskapet känns ganska stor, den passar inte in, men den tränger sig på ändå och just av den anledningen anser jag den vara värd att ägna sig åt. Jag vill kort i denna motivation till varför just *Love* valts som studieobjekt också inskjuta att Angela Carter 1987, alltså nästan två decennier efter författandet 1969 och publicerandet 1971, skrev ett efterord till romanen. Detta efterord är underfundigt och skrivet med Carters sedvanliga ironi och nyktra självdistans, och det berättar på drygt 7 sidor om de övriga karaktärernas fortsatta liv efter huvudpersonens död. Givetvis får jag säga att det ur många vinklar kan vara intressant att ta med detta efterord i sina studier, men just i det här fallet har jag gjort det medvetna valet att låta bli att ta hänsyn till det. Kanske kan man opponera sig mot detta, men jag hävdar att det inte är oresonligt att utgå från det fullgoda romanmaterial som utgjorde boken under dess första sisådär 16 år på marknaden. Dessutom skriver Carter sitt efterord uttalat i jagform, som Författaren Angela Carter, och står så alltså explicit utanför den fiktion hon skapat. Stilen är dessutom markant annorlunda och jag vill snarare se efterordet som en form av kommentar till romanen än en regelrätt fortsättning på den. Dessutom komplicerar en sådan flytt av Slutet ytterligt mina resonemang för den här uppsatsen, vilka på många sätt berör just narrativets slut som sådant.

3 Roe, Sue: ”The Disorder or *Love*: Angela Carter's Surrealist Collage” i Sage, Lorna (red.): *Essays on the Art of Angela Carter*, London 1994 s. 80

4 Gamble, Sarah: *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh 1997 s. 83

Love har tre huvudkaraktärer; den sluga, emotionellt störda Annabel, hennes man Lee som är en dandykaraktär medveten om sin oavvisliga charm och hans mer eller mindre sinnessjuka lillebror Buzz. Händelseförloppet i boken porträtterar deras fatalt destruktiva kärleks-, eller kanske snarare attraktionstriangel, i den slutna värld Annabel lurar in de båda bröderna i. Romanen börjar i vad som skulle kunna sägas vara mitten av det framberättade händelseförloppet, med en scen som det senare ska framkomma äger rum tidigare under kvällen för Annabels andra självmordsförsök, vilket mer eller mindre utgör halvtid av romanen. Strax tas vi emellertid tillbaka i tiden för att reda ut och ge bakgrund till hur karaktärerna kommit att sammankastas och varför de uppför sig som de gör. När narrativet sedan nått fram till just den här kvällen igen, fortsätter händelseförloppet framåt tills romanen sedan avslutas med upptäckten av Annabels slutgiltiga självmord.

Jag kommer i denna uppsats att använda mig av ett psykoanalytiskt perspektiv på *Love*, med specifik inriktning på det begrepp som kommit att benämnas Dödsdriften, föga förvånande framtaget av Freud, och senare utvecklat av och applicerat på litteraturvetenskapen av namnkunniga litteraturforskaren Peter Brooks. I det kapitel som följer härnäst kommer jag börja med att motivera mitt val av teoretiskt perspektiv, samt att introducera det ganska komplexa dödsdriftsbegreppet och definiera hur det kommer att användas uppsatsen igenom. Vanligtvis hade frågeställningarna och metoden kanske varit placerade innan presentationen av de teoretiska utgångspunkterna, men jag känner att det krävs att läsaren redan har tillgodogjort sig dem för att jag ska kunna presentera mina frågeställningar klart och begripligt, och därför kommer metod och frågeställningar först att göra entré i det kortare avsnitt som betitlats Kapitel 3.

2.1 Psykoanalys och Litteraturvetenskap – omaka lekkamrater eller radarpar?

Psykoanalysen har under 1900talet haft ett enormt stort inflytande på alla former av forskning kring och tolkning av kulturella uttryck såsom litteratur, film, drama och konst. De teorier som Sigmund Freud (1856-1939) lade fram har också utvecklats av en mängd respekterade teoretiker inom massvis av områden. Mest relevant för psykoanalysens betydelse för litteraturvetenskapen kan sägas vara de språkfilosofiskt orienterade teorier som kan tillskrivas Jacques Lacan (1901-1981).

Men att använda sig av psykoanalytisk litteraturteori är inte helt konfliktfritt, även om många antaganden som psykoanalysen gör kan sägas vara vedertagna sanningar i västerländsk kultur idag, exempelvis barndomsupplevelsers inflytande på vuxenlivet. Peter Brooks definierar den psykoanalytiska litteraturteorins problematik på vad jag anser är ett ganska bra sätt, som följande: ”[P]sychoanalysis in literary study has over and over again mistaken the object of analysis” och syftar på att man tenderar att se teorin som ett tillfälle att utföra psykoanalys på antingen författaren, läsaren eller textens litterära karaktärer.⁵ Givetvis är karaktärerna viktiga aspekter av den litterära texten, men det är texten som helhet som bör vara huvudföremålet för analysen, inte endast karaktärernas individuella handlingar och uppförande som ofta varit fallet.

Brooks menar att man istället för att koncentrera sig på och trilla i en av dessa tre fallgrorpar, bör notera likheten mellan de båda disciplinerna, ”attempt to superimpose psychic functioning on textual functioning, [and] we may discover something about how textual dynamics work and something about their psychic equivalences.”⁶ Brooks utgår alltså ifrån, och så kommer även jag att göra i denna uppsats, ”that the structure of literature *is* in some sense the structure of the mind – not a specific mind but (...) the mental apparatus”, och just av denna anledning – att strukturerna i någon mån är av samma typ - är psykoanalysen ett verktyg som är fruktbart att använda på litterära texter, och även tvärtom.⁷

Brooks bygger här vidare på en kedja av resonemang. Lacan identifierade likheterna mellan språkets och det mänskliga psykets strukturer bland annat genom att hänvisa till hur förtätnings- och förskjutningsprocesserna i våra drömmar fungerar likadant som metaforer

5 Brooks, Peter: *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford 1994, s. 20

6 Brooks, Peter: *Reading for the Plot*, Cambridge 1984, s. 90

7 Brooks 1994, s. 24

respektive metonymier i språket.⁸ Den bulgarisk-franske filosofen och litteraturforskaren Tzvetan Todorov (f. 1939) i sin tur försökte definiera en ”berättelsens grammatik”, och visa på hur en berättelse är uppbyggd likt en språklig sats i fråga om hur funktioner i berättelsen kan delas upp i motsvarigheter till ordklasser och satsdelar. Han hänvisar bland annat till freudianska teorier om drömmens språk och är med andra ord i sina resonemang om ”en universell grammatik” utanför språket som sådant inne på just psykets och litteraturens liknande strukturer.⁹

Jag kommer också, även här i likhet med Brooks och den tradition han vidareutvecklar, att anta att psykoanalytisk litteraturteori är relevant och fruktbar då psykoanalysen är en (re)konstruerande verksamhet som bygger på upprepning och återberättande och helt enkelt, liksom en roman, är ett narrativ. Då de båda är narrativa aktiviteter, är det troligt att de kan kasta ljus över varandra. Freud skriver i en reflektion kring psykoanalysens metoder om vikten av upprepning och repetition, att patienten är ”tvungen att återupprepa det bortträngda som samtida upplevelse istället för att som läkaren hellre skulle se, *erinra sig* det som en del av det förflutna” vilket ytterligare understryker likheten mellan litteraturen och psykoanalysen – de är båda ofrånkomligt retrospektiva.¹⁰

Att använda ett psykoanalytiskt perspektiv just på Angela Carters verk känns också allt annat än omotiverat. Själv var Carter exempelvis väldigt intresserad av surrealismen, en rörelse som ju var ytterst inspirerad av och nära förbunden med psykoanalysens teorier, och hon skrev bland annat essän ”The Alchemy of the Word” på ämnet.¹¹ Föga förvånande är alltså mycket av tematiken i hennes verk ofta i linje med psykoanalysens huvudintressen såsom drifter och konventioner, sexualitet och identitet och relationen subjekt – objekt.

En annan aspekt är den gotiska rekvisita och fond mot vilken Carters verk inte ovanligen utspelar mot. Just i *Love*, som jag tidigare nämnt mer nedtonad på detaljplanet än författarens övriga produktion, är detta inte fullt så påtagligt som i exempelvis *The Bloody Chamber* eller *The Magic Toyshop* (1967) som båda excellerar bländande på området – men det finns fortfarande där. I Annabel som karaktär; blek kvinna, smal på gränsen till undernörd, tillbakadragen och gömd bakom sitt mystiskt långa, mörka hår; månen på natthimlen som beskrivs flera gånger i romanen; den uttryckligt gothiskt utformade delen av parken i

8 Barry, Peter: *Beginning Theory*, Manchester 2002, s. 112

9 Todorov, Tzvetan: ”Berättelsens grammatik” (1968) översättning Aspelin, Kurt, i *Modern Litteraturteori del 2*, Lund 1991 s. 75f.

10 Freud, Sigmund: *Bortom Lustprincipen* (1920) översättning av Andersson, Ola, Stockholm 1986 s. 27

11 Carter, Angela: ”The Alchemy of the Word” (1978) i *Expletives Deleted*, London 2006 s. 67ff

anslutning till karaktärernas bostad, med mera. Och just den gotiska litteraturen har traditionsenligt varit mycket mottaglig och därmed utsatt för psykoanalytiskt betingade analyser. Som exempel kan nämnas tysken E.T.A Hoffmann som skrev bland annat *Der Sandmann* (1816), som Freud bygger större delen av sin text *Das Unheimliche* (ung. Det Kusliga, på engelska *The Uncanny*, 1919) på, och icke heller att förglömma Edgar Allen Poe, vars dikt ”Annabel Lee” (1849) vi utan problem kan föreställa oss att Carter flirtar med i sitt namngivande av *Loves* huvudkaraktärer.

2.2. Dödsdriftsbegreppet

Psykoanalysens fader Sigmund Freud utgick under större delen av sin karriär från att människan styrs av den så kallade Lustprincipen, vilken något förenklat innebär att all vår själsliga aktivitet, i vaket tillstånd såväl som när vi drömmer, ”påverkas av en olustpräglad spänning och [...] utvecklas på ett sådant sätt att slutresultatet sammanfaller med en minskning av denna spänning, dvs med undvikandet av olust eller med uppkommandet av lust”.¹² Detta skulle alltså vara den yttersta, dominerande driften hos människan – förhindrandet av olustkänslor. Men mot slutet av sin verksamhet började Freud omarbete denna tes, bland annat då han efter första världskriget behandlade skyttegravssoldater med svåra, återkommande mardrömmar som omöjligt kunde förklaras som förvrängt önskeuppfyllande. I *Bortom Lustprincipen (Jenseits des Lustprinzips)*, 1920), en mycket experimentell text fylld av reservationer och spekulationer, beskriver han snarare människans dominerande drift som tudelad, å ena sidan Eros, alltså sexual(livs)driften, och å andra jag(döds)drifterna.¹³ De senare benämndes Thanatos i post-freudiansk psykoanalys efter den grekiska dödsdemonen med samma namn, men det var inget begrepp Freud själv myntade.

Eros och Thanatos är inte motpoler utan samexisterar sida vid sida inom oss.

Litteraturvetaren Nicholas Royle vid University of Sussex som i sin bok *The Uncanny* (2003) behandlar bland annat dödsdriftsbegreppet citerar Freud själv ur den lite senare *Civilization and Its Discontents (Das Unbehagen in der Kultur)*, 1930) såhär: ”the two kinds of instinct seldom – perhaps never – appear in isolation from each other, but are so alloyed with each other in varying and very different proportions”.¹⁴ Eros är en bevarande drift, något av en tröghet, medan Thanatos vill nå utslocknandet (döden) och därmed den yttersta

12 Freud 1986 s. 15

13 Ibid. s. 55

14 Royle, Nicholas: *The Uncanny*, Manchester 2003 s. 84

tillfredsställelsen så fort som möjligt. Båda drifterna är samtidigt framåt- och tillbakasträvande: Eros vill nå tillfredsställelse, men inte nödvändigtvis direkt, och är alltså inte enbart konservativ, medan Thanatos söker döden, men döden i egenskap av ett *tidigare* tillstånd, ett icke-liv innan livet, och i den mån är alltså även Thanatos konservativ och bevarande. Resultatet är att vi drivs mot och söker döden, men på något vis inte direkt – och kanske allra viktigast – inte hur som helst, utan på vårt eget vis. Freud skriver ”att organismen endast vill dö på sitt eget sätt”¹⁵ Ständigt måste vi värja oss mot hot som kan göra slut på oss, på historien, allt för fort. Förhållandet mellan de båda drifterna, eller snarare de olika sidorna hos vår yttersta drift, är som framgår inte helt enkelt. Brooks skriver: ”We have a curious situation in which two principles of forward movement operate upon one another so as to create retard, a dilatory space in which pleasure can come from postponement in the knowledge that this – in the manner of forepleasure? - is a necessary approach to the true end”.¹⁶

Alltså, om döden vi längtar efter egentligen är ett tidigare tillstånd, en *början*, så är alltså slutet och början i någon mån samma sak. För att inte de båda ska kollapsa till en enhet, en total icke-existens, måste det finnas en mitt - ett liv, en berättelse - som fördröjer denna sammansmältning av början och slut. En historia, liksom ett liv, börjar med ett begär efter slutet, och på så vis är de båda sammanlänkade. För att återigen citera Brooks, ”the narrative must tend toward its end, seek illumination in its own death. Yet this must be the right death, the correct end. The complication of the detour is related to the danger of short-circuit: the danger of reaching the end too quickly, or achieving the improper death”.¹⁷ Så narrativet genomsyras av tillbakahopp, återblickar, repetitioner och återkomster, fördröjningar av olika slag – för vår drift får oss att längta efter och känna begär till slutet, men vet samtidigt att omedelbart uppfyllande av begäret ibland är sämre än ett fördröjt sådant. Att binda begärets energi på olika vis kan så att säga göra den slutgiltiga urladdningen, insikten om hur allt i historien hänger ihop, eller döden så mycket bättre. Ju mer vi undrar över något desto mer förlösande är svaret när vi väl får det.

Då psykoanalysen som vi tidigare konstaterade, och även dödsdriften, är nära förbundna med repetition, rekonstruktion, återgång och återkomst, ska även nämnas att Freud i *Bortom Lustprincipen* förbinder repetition med att ta kontroll, och exemplifierar med ett barn han

15 Freud 1986 s. 51

16 Brooks 1984 s. 103f.

17 Ibid s. 104

observerat. Barnet iscensatte frivilligt i sina egna lekar sin mors försvinnande, vilket torde vara en obehagligt laddad upplevelse. Men genom att upprepa denna olustfyllda erfarenhet i leken, anser Freud, gör sig barnet till herre över situationen, kan hantera den, förstå den – på samma sätt som en analysand tvingas upprepa sina traumatiska minnen för att kunna sätta dem på rätt plats i sin historia, förstå och hantera dem. Jag kommer uppsatsen igenom att använda ordet ”kontroll” i detta sammanhang, men vill precisera vad som menas med det genom att hänvisa till den engelska term som Brooks använder, nämligen ”mastery” vilket enligt ordboken kan betyda å ena sidan ”herravälde” men också ”skicklighet, stort kunnande”.¹⁸ Jag väljer att nämna detta då den senare betydelsen understryker just förståelseaspekten som kommer av ordnandet av erfarenheter, sammanfogandet av dem till en begriplig kedja.

18 <http://www.ne.se/sok/mastery?type=DICT&queryId=9487128> hämtat 2010-05-07

3. Frågeställning, syfte och metod

När jag tar mig an denna uppsats kommer jag alltså att analysera Angela Carters roman *Love* utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv med fokus på dödsdriften; parallellen mellan denna och textens struktur, dess narratologiska funktion. Jag utgår ifrån och tar avstamp i antagandet att texten och det mänskliga psyket har liknande strukturer, och därmed att den psykoanalytiska och den berättande aktiviteten är jämförbara och kan hjälpa till att belysa varandra.

Annabel, uttalat psykiskt instabil, är en av romanens huvudkaraktärer, och vad jag vill titta på är om, och i så fall hur detta psyke återspeglas i texten. Jag vill experimentera med tanken på att romanen är ett instabilt psykes försök till att skapa ett korrekt narrativ, liksom en psykoanalys försöker hjälpa analysand att ordna och begripa sina erfarenheter. Med tanke på dödens omfattande närvaro i texten, och med hänsyn till hur Brooks narratologiska teorier bygger på just Freuds text om dödsdriften, vill jag också titta på hur dödsdriften påverkar detta återberättande, hur den gestaltas och finns närvarande i texten. Jag hoppas på att kunna dra slutsatser kring och spekulera i vad som är ”begäret” i texten, hur det fördröjs, vad utgör ”mitten”, vilka fördröjningstekniker används och vad har detta för effekt för tolkningen av romanen.

Jag kommer att närläsa romanen vid sidan av främst Brooks och Freuds texter, men även referera till annan relevant sekundärlitteratur. Notera att den teoretiska genomgång som kapitel 2 innehöll endast är ett uppstolpande av grunderna och att nya aspekter kommer att vävas in allteftersom analysen av romanen fortgår.

Det bör också nämnas att det kan tyckas märkligt att se så pass mycket till Peter Brooks teorier som jag faktiskt har gjort, när man behandlar en roman av så föga omfattning som *Love*. Brooks är nämligen oftast i dessa sammanhang upptagen med väldigt omfattande, typiska 1800talsromaner så som verk av Dickens, Balzac och Eugene Sue (samtliga representerade som exempel i *Reading for the Plot*). Men trots att mitten må vara av smäckrare sort finns den dock där, början och slutets linjer har inte blivit en och samma och därför anser jag att teorierna bör, efter viss kreativ anpassning, gå alldeles utmärkt att applicera även på en roman som *Love*.

4. En egen identitet, ett eget narrativ – en egen död

Love må behandla ett triangeldrama med tre aktörer, men jag skulle vilja hävda att i slutändan är det huvudsakligen Annabels roman, och även Sue Roe vid University of Sussex noterar att ”*Love* presents the world as Annabel sees it: a messy collage of the imaginary and the real”.¹⁹ Den unga kvinnan som är 18 år när hon kliver in i sin blivande make Lees liv är oförmögen att se världen så som kan tänkas vara ”normalt”, hon kan inte förstå den om hon inte berättar den, tar in den och organiserar den på sitt eget vis och liksom en patient under psykoanalys berättar fram sitt liv för att skapa ett sammanhängande narrativ, en förståelse, så är *Love* först och främst ett projekt för Annabels förståelse av världen. De två bröderna Lee och Buzz införlivas i hennes mytologi och alieneras successivt från den yttre världen, de tvingas tolka den och leva i den genom Annabel.

När romanen börjar in medias res, möter vi Annabel på väg hem genom en park och det är skymning. Månen och solen uppträder på himlen samtidigt, vilket orsakar henne panikångest eftersom att hon inte kan hantera fenomenet och passa in det i sin privata verklighetsuppfattning: ”Annabel gazed upwards, appalled to see such a dreadful rebellion of the familiar. There was nothing in her mythology to help her resolve this conflict”.²⁰ Redan här blir vi bekanta med det senare i romanen ofta återkommande begreppet ”Annabels mytologi”, och även med faktumet att hon lider av någon form av psykiska störningar, hon är ”a mad girl plastered in fear” med ”the capacity for changing the appearance of the real world which is the price paid by those who take too subjective a view of it”.²¹

En annan tydlig indikation på att *Love* i huvudsak är Annabels egna (re)konstruktion av verkligheten är att två av romanens allra mest signifikanta scenarion – då hon förlorar sin oskuld till Lee och då Lee är otrogen mot Annabel med en annan flicka, Carolyn – berättas två gånger, en gång från Lee respektive Lee och Carolyns perspektiv och en gång genom Annabels ögon, och detta trots att hela romanen är berättad i tredje person av en extradiegetisk, allvetande berättarröst. ”An event gains meaning by its repetition, which is both the recall of an earlier moment and a variation of it: the concept of repetition hovers ambiguously between the idea of reproduction and that of change” skriver Brooks.²² Att dessa upprepas gör dem inte bara iögonfallande betydelsefulla för textens utveckling, utan

19 Roe 1994 s. 82

20 Carter 2006 s. 2

21 Ibid s. 3

22 Brooks 1984 s. 99

understryker också *variationen* i återberättandet, uppfattningen av verkligheten, hur Annabel ser saker annorlunda och (re)konstruerar dem för att hantera dem.

Att romanen har en extradiegetisk berättarröst kan naturligtvis komplicera det faktum att jag tolkar *Love* som i första hand Annabels berättelse. Berättaren har tillgång inte bara till hennes tankar och motiv, utan även till de andra karaktärernas, så också deras inre framkommer i texten. Vad jag däremot menar talar för att det ändå är huvudsakligen Annabels berättelse är, utöver det jag just nämnt, att trots allt så tar romanen slut i och med Annabels död. Ingen annan av karaktärerna avlider eller slutar sitt liv, sin historia, men när Annabels historia tar slut så tar också romanen slut. Den är inramad av hennes öde. Walter Benjamin (1892-1940), citerad av Brooks i både *Reading for the Plot* och *Psychoanalysis and Storytelling* samt faktiskt av Carter själv som underrubrik till ett av avsnitten i *Expletives deleted*, menar att ”Death is the sanction of everything a storyteller can tell”.²³ Döden - det behöver inte nödvändigtvis vara en död bokstavligt talat i textens innehåll vilket det ju faktiskt är i det här fallet - auktoriserar berättelsen och det är Annabels död, hennes slut, som är berättelsens slut. Och om det är så, som Brooks menar, att ”the narrative must tend towards its end, seek illumination in its own death” alltså att slutet formar mitten, så borde slutet här tipsa oss om att det är Annabels historia vi har att göra med.²⁴

Lees rum är symboliskt nog alldeles vitmålat och bohemiskt tomt sånär som på en madrass och en väckarklocka när Annabel först flyttar in hos honom. Långsamt och successivt påbörjar hon en Annabelisering av hemmet, och det första steget tas samma dag som paret för första gången har sexuellt umgänge då Annabel, som är någon form av konststudent, ritar ”a complicated tree covered with flowers and many coloured birds”.²⁵ Hon fortsätter att måla och ”[a] forest of trees, flowers, birds and beasts had invaded the walls”, hon köper udda möblemang och diverse saker att fylla rummet med.²⁶ På så vis gör hon hemmet till en del av det egna universum hon kan förstå genom att påtvinga det sina bilder, sin mytologi, och dagen efter parets bröllop målar hon den vita bakgrunden på väggarna mörkgrön. Mitt i rummet som representerar hennes tolkning av världen, och alltså mitt i hennes mytologi, installerar hon Lee, ”[s]he quickly interpreted him into her mythology but if, at first he was a herbivorous lion, later he became a unicorn devouring raw meat and she never saw him the same twice”.²⁷

23 Brooks 1984 s. 22, Brooks 1994 s. 84 samt Carter *Expletives Deleted*, 2006 s. 7

24 Brooks 1984 s.103

25 Carter 2006 s. 15

26 Ibid s. 28

27 Ibid s. 34

Dessa teckningar, tolkningar och återberättanden av Lee som Annabel gör blir som en symbol för hur hon väver in honom mer och mer i sin egen version av verkligheten: "Over the years, she drew and painted him again and again in so many different disguises that at last he had to go to another woman to find out the true likeness of his face".²⁸ Ju mer tid Lee spenderar med bara Annabel, och under hennes inflytande, desto mer försvinner hans livsgnista. Han tvingas överge verkligheten till förmån för Annabels mytologi. Den tidigare nämnda väckarklockan, som var en av de få artiklar som fanns i hemmet innan Annabel gjorde entré, får en symbolisk betydelse som representant för den yttre verkligheten då Annabel i samband med att Lee i romanens andra del tvingas dra sig undan från världen slänger ut just väckarklockan så att tidsperspektivet helt förvrängs.

Buzz, Lees lillebror som enligt en psykolog vid ett tillfälle i romanen "doesn't seem entirely normal", har också en viss böjelse för att rekonstruera världen så att han ska kunna förstå den.²⁹ De två bröderna har olika fäder, båda försvunna, och deras mor är inlåst på dårhus, vilket inneburit att de uppfostrats och omhändertagits av en moster. Medan Lee är "an honest orphan", tillfreds med faktumet att hans far dött i en järnvägsolycka, så har Buzz beträffande sin far "created an authentic savage from his shadow" och fantiserat ihop en detaljerad och invecklad släkthistoria åt sig själv, in i vuxen ålder övertygad om att fadern var en indian.³⁰ Buzz använder sig dessutom på ett närmast besatt vis av en kamera för att betrakta verkligheten genom, han "used the camera as if to see with, as if he could not trust his own eyes and had to check his vision by means of a third lens all the time so in the end he saw everything at second hand, without depths".³¹ Att se världen tvådimensionellt som ett platt fotografi är också precis vad Annabel ofta verkar göra, något som kommer att synas analysen igenom – samlagsakten beskrivs exempelvis omväxlande som "the arrangement of interlocking lines" och "a play of surfaces".

Annabel och Buzz förenas på något vis i att de både går i otakt med gemene mans verklighetsuppfattning. Deras hemlighetsfulla, ordlösa och närmast telepatiska relation pågår i en annan dimension än den fysiska verkligheten, vilket blir uppenbart när Lee på Annabels psykologs inrådan fördriver Buzz från lägenheten där de tre tidigare bott tillsammans. Annabel "did not suffer from the loss of her playfellow for, since she no longer saw him every day, every day he became more real to her", hon besöker honom i sina tankar - "[a]lthough

28 Ibid s. 24

29 Ibid s. 56

30 Ibid s. 11

31 Ibid s. 24

she hardly budged from her bed, she often, in her turn, visited him in his new room, [...] she spent far more time in this imaginary room than she did in her own home".³² Nicholas Royle hävdar att "[t]he death drive is intimately linked with the question of telepathy" och hänvisar i ett detaljerat resonemang bland annat till Freuds *The Theme of the Three Caskets (Das Motiv der Kästchenwahl, 1913)* där motiven tystnad och död sammanlänkas.³³ Detta är intressant om vi betraktar karaktären Buzz roll i Annabels narrativ och rekonstruktion, vars slutgiltiga misslyckande leder till hennes död och därmed romanens slut.

Ett begrepp som är intressant att introducera i analysen av *Love* är fetishism. Fetishism, något förenklat ett begär riktat mot ett visst objekt som egentligen är ett substitut för och får stå för det egentliga föremålet för begäret, är att likna vid en språklig metonymi då metonymin ju bygger på en närhetsrelation. Att fixera intresset vid en detalj som inte är det egentliga målet för begäret utan bara relaterat till detta, fördröjer tillfredsställelsen av det egentliga begäret, och en fördröjning kan som sagt göra denna tillfredsställelse desto mer kraftfull när den väl uppnås. På så vis "binder" man begärets energi i detaljer, omvägar och liknande. Dessa laddade detaljer indikerar vad som komma skall, blir "teasers", eller som Brooks uttrycker det: "Fetishism might thus emerge as a key concept in narrative analysis because it accounts for the intense interest attributed in detail or the accessory, read as signs of things to come".³⁴

För att kunna diskutera hur detta eventuellt fungerar i *Love* så måste man först identifiera vad som är den egentliga drivkraften, vad är begäret i texten – vart strävar den? Genom min läsning av romanen finner jag två huvudsakliga önsknings: önskan om kontroll, och önskan om döden. Då kontrollen är intimt förbunden med och uppnås (i bästa fall) genom repetition och (re)konstruktion, vilka i sin tur har med dödsdriften att göra, ämnar jag anta att de båda i någon mån korresponderar med varandra.

Narrativet strävar mot sitt slut, och i detta fall är slutet döden, så mycket kan vi enkelt konstatera. När Annabel hittas död är historien till ända. Slutet bör ju rimligtvis komma när önskan är uppfylld, begäret tillfredsställt och därmed verkar det logiskt att det är döden som är texten begär. Det framgår dessutom med all önskvärd tydlighet om man börjar söka efter "teasers", små skymtar av denna efterlängtrade död som ger en vink om vad som komma skall. Romanen är nämligen full av dem. Givetvis är de upprepade självmordsförsöken ett sådant

32 Ibid s. 72f.

33 Royle 2003, s. 100

34 Brooks 1994 s. 31

exempel som knappast kan misstolkas – närheten till döden är uppenbar, historien tar nästan, nästan slut och begäret är så nära att bli stillat, men så rycks det bort igen.

Texten vet hela tiden sitt slut, och låter sin läsare veta. Inte bara i den mån att alla berättelser på något vis är retrospektiva - "[n]arratives always makes the implicit claim to be in a state of repetition, as a going over again of a ground already covered" - utan också för att det finns ett antal prolepsis i romanen.³⁵ Inte ens tjugo sidor in, innan både första sexuella möte och bröllop, får vi en hint om hur Annabel och Lees relation kommer att vara komplicerad: "it took him several years to realize that a logical remedy for some of his and Annabel's discontents might be the presence of a complacent third, and a distaster to understand, still later, that it was not an entirely satisfactory solution."³⁶ Mycket senare, precis innan Buzz återkomst, inser Lee att "he might have to stop loving Annabel in order to keep intact what few fragments of himself he could save." Fast, konstaterar berättarrösten olycksbådande och medvetet, "[b]ut, as it proved, there was no time at all."³⁷ Men det finns även mer subtila tecken.

En sådan företeelse att notera i diskussionen av den så att säga textuella fetishismen är den återkommande referens romanen igenom till Ophelia i Shakespeares *Hamlet*, och sammankopplingen mellan henne och Annabel. När Lee en gång lovat att köpa Annabel en ring med en månsten i och misslyckas med att hitta en, "he found her [instead] a print of Millais' 'Ophelia'³⁸ in a second-hand shop because Annabel often wore the same expression and she seemed surprised and contented enough with that".³⁹ Vid ett senare tillfälle, när Annabel kommit tillbaka från rehabiliteringen efter sitt andra självmordsförsök, Buzz har flyttat ut och både Lee och Annabel skärmar sig nästan helt från verkligheten, beskrivs hennes självvalt instängda existens som följande: "Some days she did not get up at all, if she did, she did not bother to dress or wash but lounged around all day in her nightdress, the very image of mad Ophelia".⁴⁰ Dessa återkommande liknelser både understryker dödsdriften i texten i och med just repetitionen av dem, och fungerar som en givande intertext. Ophelias öde är känt av oss alla, och vetskapen om hennes självmord ritas också upp och skvallrar om Annabels kommande död. Och slutligen, när Annabel tätat dörren med trasor och satt på gasen: "She

35 Brooks 1984 s. 97

36 Carter 2006 s. 17

37 Ibid s. 80

38 *Ophelia* (1852) är en brittisk målning av Sir John Everett Millais som avbildar Ophelia på rygg i floden, sjungandes sina banala visor innan hon fullbordar sitt självmord och drunknar. Originalen hänger på Tate Britain.

39 Carter 2006 s. 40

40 Ibid s. 69

knew it would take a long time but, like Ophelia, gladly lay down on the river and waited for it to carry her away”, och så bekräftas de misstankar de tidigare referenserna till den galna flickan vid det danska hovet väckt hos läsaren. Slutet är hela tiden känt och väntat, ödet förseglat på något vis, förutsägbart.

Om döden är förbunden med kontroll, och Annabels självmord är hennes slutgiltiga akt för att ta kontroll över sin egen historia efter att ha misslyckats med att passa in världen i sin egocentriska mytologi, så bör även andra handlingar där Annabel försöker tvinga in verkligheten i sitt förstånds förvridna skruvstäd kunna ses som bindande av begäret efter slutet - eftersom att de är försök till andra vägar att skaffa sig den där kontrollen, de är omvägar till döden. Bland andra kan då nämnas episoden då Annabel efter att ha blivit utsläppt från mentalsjukhuset där hon vistats efter självmordsförsöket framprovocerat av Lees otrohet, tar med sig sin make till en tatuering och får sitt namn i ett hjärta inetsat på hans bröst. Detta är ingen förnedringsakt i syfte att hämnas, som Lee först misstänker, utan ”[s]he believed only that she had signed him; the mark was no more than a certificate of possession which gave him the status of any other object in her collection”.⁴¹ Vid ett annat tillfälle, spelar paret schack, ett spel Annabel oftast vinner, och Lee slår ut hennes drottning, vilket får henne att slå till sin make. Resultatet av det blir att Lee binder Annabels handleder och misshandlar henne - ett avsnitt i boken som för övrigt är ett lysande exempel på romanens stundtals kliniskt observerande stil. Skildringen är kort och bisarrt tömd på moraliskt eller känslomässigt laddade beskrivningar. Lee gråter under tiden och efteråt, men hur som helst blir Annabels reaktion på sin fysiska smärta att ”[s]he raised a strangely joyous face to him” och endast svarar ”’That will teach you to take my queen’, she said smugly”.⁴² I sin närmast masochistiska reaktion på misshandeln, vänder hon effektivt på spelplanen och sätter sig i maktposition, i kontroll genom att reagera precis tvärtemot vad man skulle kunna vänta sig. Efter hennes omtolkning av situationen blir Lee blir den utsatte, den gråtande och den som lärt sig en läxa.

Men det allra tydligaste exemplet på hur Annabel försöker försätta sig i kontroll, och därmed förstå, (re)konstruera, är de planer hon smider kring att bedra Lee som han har bedragit henne. Detta är också det jag hävdar föranleder romanens faktiska slut, den delen av mitten som formar slutet mer än någonting annat.

Annabel tycks inte kunna uppskatta den sexuella akten fysiskt eller emotionellt, ” [she]

41 Carter 2006 s. 68

42 Ibid s. 40

understood the play of surfaces only superficially” vilket blir tydligt redan under parets första riktiga natt tillsammans.⁴³ När hon genom fönstret bevittnar Carolyn och Lees samlagsakt ute på balkongen under en fest i lägenheten kontrasterar hon Carolyns njutningsfyllda ansiktsuttryck mot det hon sett på ett pornografiskt fotografi Buzz visat henne, vilket understryker hennes bristande förståelse för och erfarenhet av den sexuella akten: ”the arrangement of interlocking lines was familiar enough in itself; but this girl's face was vividly contorted, not bland and impassive like that of the whore in the photograph and Lee was lost to her in a secret, ultimate privacy”. Enligt Annabels uppfattning är inte horan eller porrstjärnans avlägsna, neutrala ansiktsuttryck något negativt, utan något att eftersträva. Hon värdesätter inte och är inte avundsjuk på njutningen Carolyn visar, men hennes reaktion på Lees svek erkänns inte på en direkt emotionell nivå utan problemet ligger i att ”[s]he could not interpret this manifestation into her mythology, which was an entirely egocentric universe” och hon vet att akten *bör* orsaka henne negativa känslor vilket gör att hon upplever ”jealousy of the act itself, which she understood only in symbolic terms”.⁴⁴

Så Lee bryter sig tillfälligt ut ur hennes mytologi, orsakar en kantring av det skepp hon konstruerat för att segla verklighetens hav och mot det har hon inget försvar, och precis som när hon tidigare samma kväll konfronterades med månen och solen på samma himmel leder det till panik ”for she had no self-preservation if she was confronted with ambiguities”.⁴⁵ Hon har tappat kontrollen, och för att återvinna den måste hon, efter att ha misslyckats med det självmordsförsök som blev otrohetsscenens omedelbara följd, själv *upprepa* Lees otrohet, vilket det visar sig att hon beslutat att göra med Buzz.

Genom att planera och sent om sider också genomföra samlagsakten med Buzz gör Annabel ytterligare ett försök att upprepa och därmed bemästra en tidigare upplevelse i vilken hon inte hade kontroll, nämligen förlusten av sin oskuld. Lee är hennes enda sexuella partner och genom att skaffa en ny ”för-första-gången”, startar hon om, upprepar början. Till detta kommer också den ständigt uteblivna fysisk njutningen under hennes och Lees sexliv, vilket förstås sätter henne i ett passivt underläge, ur kontroll, i förhållande till Lee som tycks ha stor erfarenhet på området. Buzz å andra sidan är på det sexuella området som på flera andra, lite udda. ”He's always been funny with girls, I told you. [...] [H]e couldn't even put his finger inside a sea anemone at one time, for fear of engulfment” berättar Lee föraktfullt om sin

43 Carter s. 23

44 Ibid s. 44

45 Ibid s. 1

bror.⁴⁶ Om Annabel då har sex med honom, har hon möjlighet att räkna sig som i överläge, rekonstruera och upprepa situationen trots att den orsakat henne obehag, så att hon kan få kontroll över den, i likhet med det lekande barnet Freud observerade i *Bortom Lustprincipen*. Annabel upprepar både Lees otrohet och deras första sexuella möte för att bemästra dem, skriva in det obegripliga i sitt eget narrativ. Upprepningstvånget i den här episoden av romanen smittar också av sig på språket, talande nog börjar två av tre påbörjade stycken med exakt samma mening: ”She cowered in his rancid bed”.⁴⁷

Freuds teori om dödsdriften som en längtan efter ett slags nirvanaliknande tillstånd, ett utslocknande, en återgång till ett tidigare stadie, ett icke-vara, beskrivs i *Bortom Lustprincipen* som att ha att göra med lustmomentet. Lusttillfredsställelse bär dödens nyans: ”Vi har alla erfarenhet av att den största lust vi kan uppnå, i den sexuella akten, är förbunden med *utslocknandet* av en starkt stegrad excitation” (min kursivering).⁴⁸ Så sexualakten skulle alltså kunna ses som arenan för kampen mellan Eros och Thanatos, den ena strävandes för att bibehålla tillståndet och den andra efter slutet, utslocknandet. Ur den synvinkeln är det sexuella mötet mellan Buzz och Annabel än mer intressant.

Kan tänkas har Annabel blivit övermodig och överskattat sina förmågor att bemästra genom att återberätta och upprepa, tolka in i sin egen mytologi, göra allting till sitt eget, när hon ger sig på detta projekt. Hon har lyckats väva in Lee så tätt i sin värld att han inte kan frigöra sig, hon upprepar lyckat vad som tidigare beskrivits som Buzz mönster att snatta onödiga saker i affärer, och därefter börja ta alla möjliga anställningar och nyckfullt arbeta där mycket kort för att sedan driva vidare till nästa. Dessutom lyckas hon kopiera Lees allra mest charmerande leende, när hon tar anställning som servitris vid en nattklubbskedja där allting i sig självt är upprepningar, ”[e]verything in this ballroom was absolutely similar to the interiors of all the other ballrooms in the chain, so it was a synthetic reduplication”, hon ikläder sig en klänning exakt likadan som alla de andra anställdas och kröner sin kopia med ett kopierat leende: ”Annabel pushed her long hair back from her face and practiced the smile Lee used to give her in bed, before he gave up smiling”.⁴⁹ Efter sådana succéer känner hon sig ”enchanted by her powers and, laying out the separate events, and scrutinizing them as if they were fortune-telling cards, she divined the time was ready for Buzz's return. Soon she might

46 Ibid s. 96

47 Ibid s. 92

48 Freud 1986 s. 76

49 Carter 2006 s. 76

be able to tell the wind when it was time to blow.”⁵⁰ Bländad av (re)konstruktionens makt kan hända, ger hon sig i kast med den etappen på sin resa mot att ta kontroll över de företeelser som har fräckheten att försöka vrida sig ur hennes mytologis grepp.

Men Annabel och Buzz ”had imagined too often and too much [...] they had exhausted all their possibilities”, och det blir ett otroligt antiklimax, en besvikelse. Akten är kort, otillfredsställande och det behagliga utslocknandet uteblir. Inte heller kan Annabel känna sig i kontroll. Istället för att visa intimitet och ömhet så är Buzz ”too suspicious of her body to wish to meet her eyes so he caught hold of her shoulders and roughly pushed her down on her face. [...] He thrust at her from behind and it was all over in a few seconds”. Hon får inte heller nu vara i kontroll, ”she felt herself handled as unceremoniously as a fish on a slab, reduced only to anonymous flesh”.⁵¹ Att göra om, repetera erfarenheten hjälper den här gången inte Annabel att bemästra den, istället försöker hon dagen efter begå självmord för tredje gången, repeterar sina tidigare upplevelser av försöket att nå döden, lyckas denna gång att sätta sig i kontroll och dör verkligen.

Så; Annabel, som tidigare konstaterats, ”a mad girl”, har inget sammanhängande narrativ, det finns saker som inte passar in i hennes mytologi, hennes egenkonstruerade bild av verkligheten. De måste införlivas där på något vis, berättas om, och det är precis vad *Love* är: världen som Annabel ser den, som hon *måste* se den för att förstå den, som den återspeglas i hennes psyke. När hennes projekt att kontrollera genom att omtolka och återberätta misslyckas, när kontrollbegäret inte kan tillfredsställas, tvärvänder hon till det yttersta begäret som också är den yttersta kontrollen – hon vänder sig till döden som texten hela tiden vetat att hon ska göra, till det slut som texten från början, oavbrutet strävat mot.

Men livsdriften, Eros, finns där in i det sista ändå, och vill fördröja, förhindra, fortsätta berättelsen. Inför sitt självmord går Annabel ut för att köpa sig nya kläder, hon köper symboliskt en vit klänning i motsats till sin svarta bröllopsklänning, får sitt mörka hår färgat ljust och lägger på make-up på en skönhetssalong ”to dissociate her new body from the old one even more”.⁵² När Lee sista gången ser henne känner han först knappt igen henne, så annorlunda ser hon ut. Annabel är bestämd i sitt suicidala projekt, men inför sin dödsbädd klär hon ut sig, skapar en annan yta, försöker göra sig till en annan person, vilket jag tolkar som en sista motsträvighet hos den tröga livsdriften, som vill behålla Annabel i livet, fördröja den

50 Ibid s. 77

51 Ibid s. 92

52 Ibid s. 100

oåterkalleliga döden mot vilken romanen strävat. Genom att spöka ut sig, göra sig oigenkännlig är det på något vis inte vår, romanens, Annabel som dör utan någon annan, någon som nästan, eller bara delvis, är Annabel. Ett hjärtskärande tydligt exempel på dragkampen mellan de samexisterande två drifterna finns också precis innan Annabel och Buzz sexuella möte, vilket ju kommer att visa sig vara ett misslyckande och leda till en katastrof: "Buzz and Annabel shared a twined silence until the key turned in the door of the familiar but unknown room, and, for a moment they interrupted their embraces in a mutual hesitation when they found they had arrived to quickly at the locale of its conclusion."⁵³ Den efterlängtrade fysiska föreningen de telepatiska lekkamraterna emellan skulle vara det slutgiltiga erövrandet av kontroll och förståelse för Annabel och därmed också på något vis utslocknandet, det klimaxiska nirvanatillståndet, men de vill inte nå dit för fort och när de plötsligt finner sig precis invid slutet tvekar de – livsdriftens tröghet håller dem tillbaka.

53 Carter 2006 s. 89

5. Sammanfattning och slutdiskussion

Att den komplexa dödsdriften verkar och finns närvarande i *Love* tycker jag inte att det är någon tvekan om, och jag har i min analys också lyckats avtäcka en del vis på vilka den verkar i sin fördröjning av slutet. Genom upprepningar, både försök till exakta efterhärmanden och upprepningar med mer eller mindre subtila variationer och persioner på originalet, separeras slutet och början. Texten stannar upp, fixerar vid detaljer, går tillbaka, i cirklar, och trots att slutet hela tiden tornar upp sig över berättelsen och kastar sin skugga över alla händelser, så når vi inte dit direkt. Jag identifierar de drivkrafter som är textens begär, och därmed dess slut och syfte, som döden och kontrollen, vilka i sin tur är nära förbundna med varandra. Kontrollaspekten visar sig också ha att göra med frågan om Annabels psyke, vilken jag var intresserad av att undersöka. I både den närmast kliniskt iakttagande berättarstilen som tycks sakna emotionell kontakt med världen den återberättar, och i romanens upprepande och rekonstruerande händelseförlopp återspeglas vad jag anser vara Annabels psyke och hennes försök att genom återberättande och omtolkande förstå, kontrollera och hantera. Det slutgiltiga resultatet är i min mening ett misslyckat försök att ta kontroll över berättandet och världen, att hantera den panik som uppstår då Lee i och med sin otrohet brutit sig ur hennes mytologi - efter att den sexuella föreningen med Buzz inte fått avsedd effekt blir självmordet sålunda den sista utvägen i jakten på tillfredsställelse av kontrollbehovet, och samtidigt också den yttersta tillfredsställelsen av det yttersta begäret, för vilket sökandet efter kontroll i sin tur bara varit ett substitut för i linje med resonemanget om fetishismens effekt.

Som jag nämnde kort redan i själva analysen (se s. 12) kan man ifrågasätta varför jag har valt att fokusera så mycket på Annabel och se *Love* som hennes berättelse trots att berättarrösten är extradiegetisk och har tillgång till samtliga karaktärers inre, kunskap om deras historia och bakgrund. Det går inte att ignorera att problematiken i detta specifika fall är ganska vanlig även inom den psykoanalytiska litteraturteori i övrigt. Jag var lite inne på detta i min presentation av teorin i kapitel 2, och det rör sig givetvis om det Brooks menar när han säger att man ofta misstar sig på objektet för psykoanalysen – istället för texten tittar man exempelvis på enskilda karaktärer. Detta stämmer, och kanske kan man vid första anblick anse att jag har trillat i just denna fallgrop i min analys av *Love*. Jag skulle därför kort vilja förtydliga vad mina resonemang är ute efter att förklara: Även om Peter Brooks är ivrig förespråkare för att man ska analysera endast texten, är det ibland lätt att glömma bort denna

hållning när man läser flera av analyserna i *Reading for the Plot*. Inte sällan är det just huvudkaraktärerna, deras levnadsöden, tankar och reaktioner som står för en stor del av analysmaterialet. Att också en namnkunnig forskare av Brooks kaliber skulle kunna sägas ”trilla dit” är inget försvar, men kanske däremot ett sätt att säga att detta resultat av en psykoanalytisk litteraturanlys egentligen inte är särskilt konstigt eller förvånande. Utgår man från psykets och narrativets strukturer är av samma art och uppbyggnad så är det för det första nästan naturligt att just ett psyke ofta står i centrum för textens innehåll och att analysera en roman helt utan att ta hänsyn till dess innehåll är om inte i det närmaste omöjligt så åtminstone enligt min åsikt föga givande. Innehållet påverkar formen, och formen påverkar vår uppfattning om och tolkning av innehållet och intetdera bör försummas. Det som står i en text är ju i någon mån ett urval – det går aldrig att berätta allt ur ett liv eller ett mentalt landskap utan som läsare får man göra till godo med det som står och också fundera över varför just detta står och inte något annat. Vad som står i texten blir en del av formen, och vice versa. Jag skulle också vilja understryka att det inte är en regelrätt studie av Annabels psyke i sig som har gjorts, utan snarare en analys av *texten som uttryck för Annabels psykiska tillstånd* med utgångspunkt i principen att psykets och textens strukturer korresponderar.

Man kan också i detta sammanhang diskutera den typen av upprepningar jag har valt att fokusera på då de flesta är just innehållsmässigt relaterade. Endast vid mycket få tillfällen går jag ner på ett mikroperspektiv så pass snävt att det rör återkommande enskilda ord. Detta har sina anledningar. Kanske skulle man kunna anse att detta borde utgöra en större del av textanalysen, och det hade jag hållit med om, hade det rört sig om en dikt eller möjligen en kortare novell. För *Loves* format, dvs. romanen, tycker jag emellertid inte att det lämpar sig vidare väl. Även om det är en relativt kort roman så är den i min mening för lång för att det på ett meningsfullt vis ska gå att urskilja återkommande ord och enskilda uttryck. De förekommer givetvis och jag har noterat dem, men valt att inte tillskriva dem någon större betydelse i analysen. Detta beror på att de inte återkommer så pass ofta att man kan fastslå att det inte bara rör sig om exempelvis ett uttryck eller ett substantiv som författarinnan helt enkelt har en personlig förkärlek till. Hade det rört sig om ett poem hade det varit en helt annorlunda sak, där saknas ofta konkreta händelseförlopp och handling av analyserbar storlek och exakt ordval spelar därmed en större roll.

När vi nu ändå talar om formatet, nämnde jag i Kapitel 3 att Brooks teorier kanske inte kändes tillämpliga på en så pass kort roman som *Love*, så det torde vara på sin plats att nämna

något om hur det har gått med den saken. Brooks intresserar sig som sagt för hur romanen tar omvägar till slutet, och ju fler utvecklingar dess bättre bekräftas hans teorier. Från denna punkt sett så lämnar *Love* en del övrigt att önska då den kan sägas när sitt slut lite för fort, dess begär binds inte tillräckligt innan det förlöses och uppfylls. Jag spekulerar lite i om inte detta går att förstå genom mitt resonemang om hur Annabels förening med Buzz är tänkt att vara den ultimata kontrollakten, det som tillfredsställer kontrollbehovet som är den ena spetsen på romanens tveeggade begär. Detta kontrollprojekt misslyckas och därmed kollapsar slutets och börjans linjer ihop till en enda något snabbare än vad som annars hade varit fallet - det blir den andra delen av drivkraften som får mättas, nämligen den som strävar efter döden. Men samtidigt är ju döden den yttersta kontrollen, icke att förglömma – begäret efter kontroll och efter döden är inte motsatta utan snarare sammanflätade, två sidor av samma komplexa mynt, liksom som livs- och dödsdrift verkar de mot och med varandra, de är samma men ändå olika, en laboration med en upprepning med variationer, samma historia berättade igen med ändringar och förvrängningar. Man skulle kunna hävda att kontrollbegäret här är dödens förlängda arm, eller att kontroll är en detalj med fetischistisk funktion för det egentliga begäret: dödslängtan. Teorierna är med andra ord i högsta grad anpassningsbara även på romaner som inte vid första ögonkastet tycks uppfylla kraven, så länge man undviker att bli låst och statisk i sitt applicerande av de teoretiska verktygen. Man kan iaktta narrativets mitt, vad som separerar dess början och slut och varför det blir så långt som det blir, men också reflektera över exempelvis varför mitten *inte* är så lång som den hade kunnat vara.

Källförteckning

Tryckta Källor

- Barry, Peter: *Beginning Theory*, Manchester: Manchester University Press 2002
- Brooks, Peter: *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell Publishers 1994
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot*, Cambridge: Harvard University Press 1984
- Carter, Angela: "The Alchemy of the Word" (1978) i *Expletives Deleted*, London: Vintage 2006
- Carter, Angela: *Love*, London: Virago 2006 (1969)
- Freud, Sigmund: *Bortom Lustprincipen*, översättning av Andersson, Ola, Stockholm 1986 (1920)
- Gamble, Sue: *Angela Carter: Writing from the Front Line*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1997
- Niffenegger, Audrey: "Preface" i *Love*, London: Virago 2006
- Roe, Sue: "The Disorder of *Love*: Angela Carter's Surrealist Collage" i Sage, Lorna: *Essays on the Art of Angela Carter*, London: Virago 1994
- Royle, Nicholas: *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press 2003
- Todorov, Tzvetan: "Berättelsens grammatik" (1968), översättning Aspelin, Kurt, i *Modern Litteraturteori - Från rysk formalism till dekonstruktion* Lund: Studentlitteratur 1991

Otryckta Källor

- "mastery" i Nationalencyklopedins Engelska Ordbok: <http://www.ne.se/sok/mastery?type=DICTIONARY&queryId=9487128> hämtat 2010-05-07