

Lunds Universitet

Språk- och Litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ingrid Stigsdotter

2011-01-13

Elin Abrahamsson

FIVM01

Våldsam romantik

En kritisk studie av det romantiska idealet i
filmerna *Twilight*, *New Moon* och *Eclipse*

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1. Syfte och frågeställning	3
1.2. Teoretisk ingång och självpositionering	4
1.3. Metod, material och disposition	5
1.4. <i>Twilight</i> -fenomenet	6
1.5. Sammanfattningar av filmerna	7
1.5.1. <i>Twilight</i>	7
1.5.2. <i>New Moon</i>	8
1.5.3. <i>Eclipse</i>	9
2. Vampyren då och nu – en grundläggande kulturhistorisk kontextualisering av <i>Twilight</i> -sagan	10
3. Kärlekstriangeln i <i>Twilight</i> -sagan	13
3.1. Kärlek och konkurrens	13
3.2. Kärlek som beskydd	16
3.3. Kärlek som märkning	19
3.4. Kärlek och dödslängtan	22
3.5. Kärlek som symbios	25
4. Seendets funktioner i <i>Twilight</i> -sagan	27
4.1. Hur hon ser	27
4.2. Identifikation med monstret	32
4.3. Hur han ser ut	33
5. Sammanfattande diskussion	36

Källförteckning

1. Inledning

Jag är en kärleks-junkie. Rakt av. Inget jag kan hymla med. Jag går genom livet med en ganska klar uppfattning om vart jag är på väg. I bakfickan har jag ett egenkomponerat feministiskt manifest och en lista över intressen, mål och förhållningsregler som jag ibland plockar fram och ändrar lite på. Stryker någon punkt, lägger till en annan. Men så blir jag kär och plötsligt slänger jag inte bara listorna och manifesten, jag slänger givetvis byxorna i vars bakficka de ligger. Från min hyfsat utstakade väg börjar jag plötsligt springa rakt ut i ödemarken. Eller så står jag bara helt stilla. Stannar upp med armarna längs med sidorna och vägrar röra mig. Känner efter. För just så förlamande är känslan. Det är inte det att jag försummar mina vanliga intressen, de intresserar mig helt enkelt inte. Vad som intresserar mig är låtval. *The Power of Love* med Frankie Goes to Hollywood, kan man spela den på ett bröllop? Det kanske blir lite mycket. Annars gillar jag ju Prince men det kanske blir väl plogigt..

Trots att jag föraktar mig själv för denna välbekanta ingång till känslan är det inte en känsla som jag ryggar undan ifrån, tvärtom, jag eftertraktar den. Jag kan sjunga, jag kan dansa, jag kan låta mig slukas av en film eller så kan jag bli kär. Jag brukar beskriva det som det största naturliga ruset. Trots att jag inte tror på natur, jag tror ju inte på att kalla någonting för naturligt. Vad är det då som gör att Catullus började skriva dikter om känslan som Lady Gaga tvåtusen år senare använder samma ord för att beskriva? Om min känsla av att vara kär är så personlig, kommer så djupt inifrån mig som jag upplever den göra, varför kan Håkan Hellström beskriva den så mycket bättre än mig? Och är det värt att följa sitt hjärta om mitt hjärta bara slaviskt reciterar någon annans dikt om kärlek? Klart det är! Men jag kanske kan försöka filtrera andras ord om kärlek, titta lite närmre på dem, innan jag inkorporerar dem och kallar dem för mina egna.

1.1. Syfte och frågeställning

Jag ämnar i denna uppsats undersöka hur det romantiska ideal som presenteras i filmerna *Twilight* (2008), *New Moon* (2009) och *Eclipse* (2010) yttrar sig. Detta kommer att göras genom en tematisk närläsning av filmerna, där de teman som kommer att fokuseras är:

1) Kärlekstriangeln och dess olika funktioner för representationen av romantisk kärlek i *Twilight*-sagan.

2) Seendets funktioner i skapandet av visuella och ideologiska subjekt och objekt i *Twilight*-sagan.

Min huvudfrågeställning är:

* Hur ser det romantiska ideal ut som förmedlas i *Twilight*-sagan?

Med underfrågorna:

* Vilka funktioner fyller kärlekstriangeltematiken i *Twilight*-sagan?

* Vilka ideologier förmedlas genom seendet i *Twilight*-sagan?

1.2. Teoretisk ingång och självpositionering

Jag närmar mig *Twilight*-sagan från en kritisk infallsvinkel. *Twilight*-sagan har stått i fokus i feministiska mediala debatter, där en feministisk kritik i synnerhet har riktats mot Bellas självuppoftande ingång till kärleken och mot Edwards kontrollerande tendenser. Samtidigt har *Twilight*-sagan framhävts som feministiskt subversiv i dess aktiva kvinnliga blick och dess skapande av manskroppen som begärsobjekt, både för Bellas blick och för den stora kvinnliga publikens. Man har talat om fan-fenomenet av unga flickor som höjer rösten som emancipatoriskt och har kritiserat den massmediala rapporteringen av fan-fenomenet som sexistisk i sina nedvärderande ordval och beskrivningar. Även jag sällar mig till kritiken av en nedvärderande rapportering av de genrer som mer specifikt riktar sig till kvinnor, där exempelvis kultfenomenet kring Star Trek verkar stå högre i rang än kultfenomenet kring *Twilight*-sagan. Att erkänna diskursen kring konsumenter av exempelvis "tantsnusk", manlig striptease eller just *Twilight*-sagan som sexistisk är emellertid inte detsamma som att erkänna, varken materialet eller konsumerandet av materialet, som feministiskt.

Från en poststrukturalistisk ingång till material, teorier, representation och livet i stort, använder jag mig i denna uppsats nästan uteslutande av ett psykoanalytiskt teoribygge, i huvudsak ett feministiskt psykoanalytiskt teoribygge. Likaväl som kulturens strukturerande av individen behöver erkännas, måste individens vidare strukturerande av kulturen föras in i diskussionen. Signifikativt för vårt sätt att tala om och därmed uppleva våra känslor är som personliga, stämmande inifrån. Inspirerad av Sara Ahmeds presentation av affektteori i *The*

Cultural Politics of Emotion (2004), måste den cirkelgång erkännas, där individens inlärd kunskap föranleder kroppens reaktion och därmed bekräftar kunskapen som riktig för det individuella psyket, som sedan bekräftar denna kunskap för världen genom, exempelvis, en sång om kärlek. Detta skulle i längden möjligen kunna leda till en förändring i kulturen genom individens medvetandegörande av dess egna reaktioner. Psykoanalysen ger oss verktyg att tala om inre processer och det är på detta sätt jag försöker utnyttja den. Min teorianvändning är av tämligen eklektisk art, teorierna är plockade från olika kontinenter, decennier och riktningar inom psykoanalysen. De teorier av Rainer Just (2006) och Jessica Benjamin (1998) som presenteras har varit självklara för mig att använda från uppsatsarbetets början. Övrigt teori bygge har inhämtats på ett induktivt sätt, där det som har uppmärksammats i materialet har avgjort teorierna. Min inställning till psykoanalysens användbarhet på detta område har givetvis påverkat det faktum att det är just psykoanalytiska teorier som jag har bedömt att materialet krävt.

1.3. Metod, material och disposition

I min studie av *Twilight*-sagan begränsar jag mig till att diskutera de tre första filmerna i serien, nämligen *Twilight*, *New Moon* och *Eclipse*. De sista två filmerna i serien är fortfarande under produktion och kan därför inte ingå i analysen. Att diskutera böckerna, adaptationen av dem till film, och fan-kulturen hade blivit alltför omfattande för denna uppsats. Samtidigt är responsen på *Twilight*-sagan min främsta anledning till val av material och kommer således, med största sannolikhet, att påverka analysen. Jag vill också poängtera att det romantiska ideal som skisseras i denna uppsats, avgränsas till att diskuteras som ett heterosexuellt riktat ideal. Denna avgränsning görs inte i syfte att utesluta, utan för att ge mig själv möjligheten att diskutera friare och mer generaliserande, men med en medvetenhet om vad jag därigenom utesluter.

Jag närmar mig materialet genom en inledande kulturhistorisk contextualisering av den vampyrgenre som *Twilight*-sagan har uppstått i och som både producent och konsument således i olika mån förhåller sig till. Därefter inleder jag en diskussion kring kärlekstriangeltematiken som så starkt figurerar i och formar *Twilight*-sagan. Kärlekstriangeln diskuteras först ur ett rivalitetsperspektiv för att sedan även diskuteras som ett kontrasterande av två olika former av romantisk kärlek. Därefter diskuteras seende i *Twilight*-sagan. Blicken i *Twilight*-sagan har, som nämnts, diskuterats som feministiskt subversiv och jag undersöker

det visuella subjekts- och objektsskapandet i relation till vad jag menar vara ett ideologiskt subjekts- och objektsskapande. Vidare diskuteras det uppmärksammade uppvisandet av manskroppen i *Twilight*-sagan och representationen av Jacob respektive Edward diskuteras i relation till de estetiska eller kulturhistoriska traditioner som jag menar att de kopplas till. Detta leder vidare till en diskussion om det upplysningsideal som jag menar att *Twilight*-sagan kopplar till den vite mannen genom uppdelningen av Jacob och Edward i ”kropp” och ”ande”, ”natur” och ”kultur”.

1.4. *Twilight*-fenomenet

Idén till *Twilight*-sagan kom till den amerikanska hemmafrun och småbarnsmamman Stephenie Meyers i en dröm i juni 2002. Meyers arbetade vidare på idén under de tre sönernas simlektioner och potträningar och skrev sent på kvällarna efter att barnen hade somnat. Tre månader senare hade hon avslutat sin första roman, *Twilight* (2005), den första boken i den kommande romanserien om kärlekshistorien mellan tonårsflickan Bella och vampyren Edward. *Twilight* gavs ut av bokförlaget Little, Brown, och blev en av 2005 års mest omtalade böcker då den, inom några veckor efter sin release, klättrade till femte platsen på *The New York Times* bästsäljarlista. År 2006 släpptes den efterlängta uppföljaren i sagan, *New Moon*. *New Moon* överträffade sin föregångare i framgång och låg, i hela 25 veckor, på första platsen på nämnda bästsäljarlista. År 2007 släpptes sagans tredje bok, *Eclipse*. Vid denna tidpunkt hade *Twilight*-sagens digra fanbas redan gjort den till ett världsomspännande fenomen och när sagans fjärde bok, *Breaking Dawn*, släpptes i augusti 2008, sålde den 1,3 miljoner exemplar redan under dess första 24 timmar (Stephenie Meyer Official Homepage).

Filmen *Twilight*, i regi av Catherine Hardwicke, hade premiär i november 2008. Filmen debuterade som etta på ”box office”-listan med 70 miljoner dollar, vilket skapade ett säljrekord för öppningshelgen av en film av en kvinnlig regissör (ibid). I huvudrollerna sågs de unga och relativt okända stjärnskotten Robert Pattinson, Kristen Stewart och Taylor Lautner. Filmen *New Moon*, i regi av Chris Weitz, fördubblade säljarsiffrorna från den tidigare filmen när den, vid sin öppningshelg i november 2009, spelade in över 140 miljoner dollar. År 2010 hade sagans tredje film, *Eclipse*, premiär, denna gång i regi av David Slade. *New Moon* och *Eclipse* rankas som de 41:a respektive 43:e mest inkomstbringande filmerna världen över någonsin, då de båda spelat in runt 700 miljoner amerikanska dollar i biljettintäkter (Box Office Mojo). Filmatiseringen av romanseriens fjärde och avslutande bok,

Breaking Dawn, är under produktion och kommer att delas upp i två filmer, *Breaking Dawn – Part 1*, som beräknas ha premiär den 18:e november 2011 och *Breaking Dawn – Part 2*, som beräknas ha premiär den 16:e november 2012. Båda dessa filmer regisseras av Bill Condon. Trots att regissören verkar bytas ut vid varje film i *Twilight*-sagan, är dess stjärnor alltid de samma. Omarbetningen av Meyers böcker till manus, görs också den av samma hand, Melissa Rosenbergs, vid varje film (IMDB).

Twilight-sagan har skapat en enorm fanbas världen över, i huvudsak bestående av unga tonårsflickor, men till viss del även av deras mammor (Stone, *The Vancouver Sun*). Internet svämmar över med information, fansidor och merchandise för fansen, som refererar till sig själva som ”Twiligheters” eller ”Twiards” – vidare språklekar innefattar ord som ”twilingual”, ”twilightoholic”, ”Twiligion” och ”twilightism” - och en googlesökning på orden ”Twilight saga” genererar över 29 000 000 träffar. I amerikanska skolor diskuteras huruvida *Twilight*-sagan bör inkluderas i undervisningen (Amandolare, Finding Dulcinea) och oroväckande rapporter om hur *Twilight*-fansen börjar ta till våld mot oliktankande skvallrar om just hur dedikerade dess beundrarskaror är (Woerner, Io9). Fokus hos fansen ligger på Bellas val mellan Edward och Jacob, där ett fan kan sälla sig till ”Team Edward”, ”Team Jacob” eller möjligen till ”Team Switzerland” om man inte vill välja sida. Få fans väljer det sistnämnda alternativet, medan det absoluta flertalet väljer ”Team Edward” (<http://twilightnovelnovice.com>).

1.5. Sammanfattningar av filmerna

1.5.1. *Twilight*

Filmen *Twilight* handlar om 17-åriga Bella Swan (Kristen Stewart) som flyttar från Phoenix, Arizona, till den lilla undangömda staden Forks, Washington, för att bo med sin pappa Charlie (Billy Burke). I Bellas nya High School går syskonen Cullen, en grupp fostersyskon som, trots deras enorma dragningskraft, helt håller sig för sig själva. Bella blir omedelbart förälskad i Edward Cullen (Robert Pattinson), som i sin ambivalenta respons på Bella varvar intensivt stirrande med ett plågat undandragande. Trots återkommande varningar från Edward om att hålla sig undan honom, rör sig Bella närmre och närmre och upptäcker samtidigt ledtråd efter ledtråd som skvallrar om att Edward inte är en vanlig tonåring. Edwards hud är kall som is, han är snabbare än ögat och stark nog att stoppa en sladdande bil med ena handen. Edward avslöjar också att han kan läsa tankar, allas tankar utom Bellas. När Bellas nya vän Jacob (Taylor Lautner), en tonåring ur den lokala indianstammen Quileute, berättar för henne

legenden om hur Quileute-stammen härstammar från vargar vars uppgift är att skydda människor från "the cold ones", börjar sanningen att uppstå för Bella – Edward är en vampyr. Detta konstaterat kan Bella och Edward inleda sin himlastormande kärleksrelation, en relation som markeras av ett totalt känslomässigt hängende men en i det närmaste total sexuell avhållsamhet. Edward törstar efter människoblod, i synnerhet Bellas, och avkall på den fysiska närheten är av nödvändighet för att Edward ska kunna kontrollera sina vampyriska lustar. Familjen Cullen har alla valt bort människoblod till nackdel för stadens övriga djurliv; en ständig kamp som håller dem levande men aldrig riktigt nöjda. När de så stöter på den mindre humana vampyrtrion Laurent, James och Victoria, bestämmer sig James för att ge sig hän åt det som Edward förvägrar sig – att dricka Bellas blod. James lyckas lura Bella att möta honom ensam och hinner också smaka på henne innan Edward och övriga Cullens kommer till undsättning och lyckas förgöra James. Med Bella döendes av James bett tvingas Edward utsätta sig själv för sin dittills största prövning – att suga James gift ur Bellas blod och samtidigt lyckas sluta innan han tömmer henne helt. Edward lyckas kontrollera sitt begär och rädda sin älskade från döden men Bella är ändå inte riktigt nöjd – hon vill ha evigt liv, hon vill själv bli vampyr och leva med Edward för alltid.

1.5.2. *New Moon*

I *Twilight*-sagens andra film har Edward så dåligt samvete över de faror som hans umgänge med Bella utsätter henne för att han, under förevändningen att han inte älskar henne, tillsammans med övriga familjen Cullen lämnar Bella och staden Forks. Bella är förkrossad. När hon en kväll stöter på ett skräckinjagande mc-gäng upptäcker hon att Edward framträder för henne som en uppenbarelse när hon utsätter sig för fara. I en desperat längtan att se Edward igen börjar Bella således att jaga livshotande situationer. Bella letar gamla mc-delar på skroten och ber Jacob om hjälp att bygga upp dem till en motorcykel. Bella åker hem till Jacob varje eftermiddag och efter ett tag börjar en vänskap med romantiska undertoner att spira mellan de två. När Jacob börjar dra sig undan blir Bella först bestört, men när hon konfronterar honom avslöjar han sanningen för henne – Jacob och ett gäng andra utvalda Quileute-medlemmar är varulvar. Under varulven Sams ledning härjar de i Forks skogar för att försöka förgöra den rödhåriga vampyrkvinna som hemsöker staden. Vampyren är ingen annan än Victoria som, galen av sorg efter den älskade James död, nu svurit att ta hämnd på Edward genom att döda Bella.

Samtidigt nås Edward av den felaktiga uppgiften att Bella har tagit livet av sig. Edward, som inte kan föreställa sig en evighet utan Bella, beger sig till Volturi,

vampyrkonciliet i Italien, för att övertyga dem att hjälpa honom ta sitt liv. Bella och Alice beger sig efter honom och Bella bönfäller Volturi att skona Edwards liv i ersättning mot hennes. Volturi imponeras så av Bellas beredvillighet att offra sitt liv för en icke-levande att de låter dem båda gå, med villkoret att Bella ska förvandlas till en vampyr hon också. Tillbaka i Forks svär Edward och Bella att aldrig vara utan varandra igen och, efter en omröstning i familjen Cullen, bestämmer man tillsammans med Bella att förvandla henne till vampyr efter hennes examen. Jacob blir rasande över denna nyhet, vampyrer är varulvarnas naturliga fiender, och han påminner Edward om att den överenskommelse om vapenvila som finns mellan varulvarna och familjen Cullen, omedelbart kommer att brytas om de biter en människa. I denna anda av ovisshet om framtiden, avslutas *New Moon* med att Edward ställer en fråga vars svar vi får vänta på till nästa film: "Bella, will you marry me?"

1.5.3. *Eclipse*

I *Twilight*-sagans tredje film förbereder sig Bella på att ta farväl av sitt liv som människa men låter Edward vänta på ett jakande svar på frieriet. Rivaliteten mellan Edward och Jacob har trappats upp och när Bella slutligen accepterar Edwards hand hotar Jacob med att lämna henne. Bellas rädsla att förlora Jacob tvingar henne att acceptera sina känslor för honom och de kysser varandra passionerat. Bella erkänner också för Edward att hon visserligen älskar Jacob, men att hon älskar Edward mer. Samtidigt bygger Victoria, som inte gett upp sin hämndaktion på Edward, upp en armé av "newborns", nyfödda vampyrer, den starkaste och mest blodtörstiga sorten, för att hjälpa henne förinta både Bella och familjen Cullen. Trots de hätska känslorna mellan Edward och Jacob tvingas de två rivalerna nu att samarbeta för att skydda Bella. Varulvarna går därför samman med familjen Cullen i det klimaktiska slaget mot vampyrynglen, en strid som de går vinnande ur. Parallellt med detta lyckas Edward slutligen förinta Victoria och en ostörd evighet av delat icke-liv verkar äntligen vänta Edward och Bella.

2. Vampyren då och nu – en grundläggande kulturhistorisk kontextualisering av *Twilight*-sagan

Rötterna till en västerländsk litterär skräckgenre brukar spåras till slutet av 1700-talet då en konstnärlig omorientering ägde rum. Till skillnad från i existerande och accepterade klassiska konstformer, upphöjdes nu fantasin och dess förmåga att förändra det vardagliga. Författare började återupptäcka de gamla folksagorna och ”atmosfär” blev en viktig beståndsdel i denna nya form av fiktion, gotiken, där mörka skogar och förfallna slott värdesattes för att kunna förmedla en känsla av mystik och förundran. I gotiken söktes nya sensationer och den gamla moraliska ordningen sågs som hämmande och i vägen för nya upplevelser. Slutmålet var inte självkänedom eller insikter i världens beskaffenhet. Målet var istället en ständigt fortgående jakt på nya erfarenheter och laglöshet värderades för den frihet man inbillade sig att det innebar (Tohill&Tombs, 1995:9). I denna kontext skrev John Polidori, år 1819, *The Vampyre*, den första vampyrberättelse att publiceras i England. Innan dess hade vampyrmyten existerat inom folklöre som något okultiverat och besmittat, men i Polidoris berättelse fick vi för första gången möta den aristokratiske ”gentleman” som vi sedan dess förknippat vampyrismen med (Frost, 1989:38). Denne ”byroneske” antihjälte var i detta fall faktiskt baserad på Lord Byron själv. Polidori, Lord Byrons personlige läkare, skrev *The Vampyre* efter ett fragment av en vampyrberättelse som Byron själv påbörjat. Både fragmentet och *The Vampyre* handlar om kärleken mellan en äldre man, Lord Ruthven, och hans yngre manliga adept. Polidori var själv förälskad i Lord Byron och hans blandade känslor har skapat ambiguiteten i Lord Ruthven i berättelsen och gjort honom till en motsägelsefull blandning av sadism och medmänsklighet, av monstrositet och sårbarhet och av arrogans och tillgiven kärleksfullhet (Belanger, Disinformation). Det är alltså denne aristokrat, denne man av världen, som trots sina primitiva lustar kan röra sig obehindrat i de finaste salonger och som trots sin monstrositet besitter en sensualism som kan förföra alla till fördärv, som vi sedan *The Vampyre* har förknippat med greve Dracula och hans nattens bröder och systrar.

Anna Höglund menar, i sin avhandling *Vampyrer – en kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (2009), att Byrons betydelse för utformningen och utvecklingen av vampyrmotivet har präglats av hela myten om Lord Byron, det vill säga, i lika hög grad av Byron som en historisk person som av hans fiktiva gestalter. För det första, menar Höglund, var det i och med Byron och Lord Ruthven som vampyren förseddes med en adlig titel. Vampyren klättrade på detta sätt raskt

uppåt i den sociala hierarkin och begåvades med bildning, belevnhet och fina manér. Vidare förseddes vampyren med drag av den fallne ängeln ur Miltons *Paradise Lost* (1667), dömd att vandra jorden i all evighet, ständigt omgiven av människor men ständigt utanför deras gemenskap. Vampyren blev en tragisk figur, fångad av sin egen förbannelse; den passion som hotade att förgöra både honom själv och dem han kom i kontakt med. Vidare utrustades vampyren med ett typiskt byroneskt utseende (Höglund, 2009:81-5). ”Vampyren gestaltades med mörka vilda lockar och ett blekt ansikte med fina, närmast feminina drag. Särskilt karakteristiska var den byroneske vampyrens passionerat röda och fylliga läppar som emellanåt kröktes i ett grymt sataniskt leende” (ibid:84).

William Patrick Day gör, i boken *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy* (1985), ett kartläggande av, vad han menar vara de teman som gotiken presenterar, ”The Gothic Themes”, som han delar in i sex interrelaterade motiv: Repression och fångenskap/infångslände, våld och incest samt respektabilitet och arv. Alla dessa motiv har sin grund i sexualitet, ett individens eller samhällets hämmande av sexualiteten och ett kanalisering och kontrollerande av dess manifestationer (ibid). Vampyrmotivet är kanske en av gotikens mest uttalade metaforiska omskrivningar för en hotande och lockande sexualitet. Richard Dyer menar, i boken *The Culture of Queers* (2002), att den vampyriska akten är så oerhört lik en sexuell akt att det är en grov försummelse att bortse från en sådan tolkning. Vampyrbittet jämförs ofta med en kyss och att vampyrer väljer halsen framför exempelvis handleder öppnar extra mycket upp för en sådan tolkning. När bittet är så djupt som en vampyrs, när kroppsvätskor byts, är det en sexuell akt. Den skådeplats en vampyr klassiskt sett väljer är också den ytterst symbolisk. Vampyrer agerar på natten, i det privata och absolut vanligast i våra sovrum (Dyer, 2002:75-6). Höglund pekar, i tidigare nämnda avhandling, på hur vampyrbittet i dagens populärkultur visserligen fortfarande har sexuella konnotationer, men hur det numera verkar fungera mer som ett komplement till sexualakten än som en metafor för den. Höglund pekar på en utveckling från och med tidigt 70-tal, där vi rört oss mot, vad hon betecknar som ”humanvampyren”, en samvetsöm och marginaliserad vampyr som ges tillåtelse att berätta sin egen historia. Denne humanvampyr verkar arbeta mer med att kontrollera och disciplinera sin sexuella lust än att ge utlopp för den. Om vampyren tidigare har signifierats av sitt polymorfa libido, så verkar dagens humanvampyr istället ha blivit monogam. Dagen fortfarande romantiskt byroneske outsidersvampyr letar nu efter en livspartner i evigheten (Höglund, 2009:307-29).

I denna nutida vampyrkontext kommer *Twilight*-sagan och dess främste vampyr Edward in i bilden. Edward bär de uppenbart klassiskt byroneska dragen,

med sin bleka, estetiserade och teatersminkade skönhet, sitt ständigt plågade uttryck och sin rika bildning inom konstarterna. Men Edward är en humanvampyr. Hans plågade uttryck kommer ur ett aktivt motarbetande av den förbannelse som ligger över honom. ”What if I’m not the hero, what if I’m the bad guy?”, säger Edward till Bella. Men Bella, liksom publiken, vet att Edward inte är ett monster, han är en anti-hjälte, en hjälte trots sin förbannelse. I likhet med sina monogama bröder och systrar i familjen Cullen, som redan har hittat sina evighetspartners, letar Edward efter den rätta och när han finner henne i Bella vill han inte ha sex med henne förrän de lovat varandra sin eviga trohet genom giftermål. Sex har i *Twilight*-sagan delats upp i direkt sex och i vampyrism och vampyrbettet har förflyttats till handleden. När halskyssen figurerar i *Twilight* är det i en av Bellas erotiska mardrömmar. Till skillnad från i exempelvis TV-serien *True Blood* (HBO, 2008) där sex och vampyrism, trots vampyrismens fortfarande sexuella konnotationer, faktiskt existerar jämsides, kvarstår konflationen de båda emellan i *Twilight*-sagan. Rädslan för hur att förlora kontrollen vid ett eftergivande för sexuella lustar skulle tvinga sexakten att övergå i en vampyrakt, omöjliggör faktiskt sex. Sex blir en möjlighet först när man redan lovat varandra evig trohet och ett eventuellt vampyrbett endast skulle hjälpa att se till att detta efterlevs.

3. Kärlekstriangeln i *Twilight*-sagan

3.1. Kärlek och konkurrens

Om *Twilight*-sagan drivs av kärlekshistorien mellan Edward och Bella, så ges denna historia ständigt ny luft av kärlekstriangeln mellan Edward, Bella och Jacob. Edward och Bella tillåts en kontinuerlig nyförälskelse eftersom Bella pågående väljer Edward. Kärlekstriangeln som motiv återkommer på ett antal sätt och mellan ett antal karaktärer filmsagan igenom. Dess första funktion verkar vara att understryka en karaktärs begärlighet. På samma sätt som Jessicas och Angelas fnissighet kring Edward understryker hans kraftiga attraktionsförmåga, understryker Mike och Erics uppvaktande av Bella hennes värdighet som mottagare av Edwards varma känslor. Rivaliteten kvinnor emellan kring en man är, i *Twilight*-sagan, av en uttalat passiv art. På samma sätt som Jessica endast konstaterar att Edward inte brukar ta notis om stadens flickor, väntar både hon och väninnan Angela på att bli valda framför Bella. Det är med en förhoppning om att bli mottagaren av uppvaktning som deras småsura rivalitet yttrar sig, aldrig i en aktiv kamp om uppmärksamheten. Angela, som har ett gott öga för vännen Eric, uttrycker detta tydligt när hon berättar om frustrationen inför att inte bli bjuden på skolbalen i *Twilight*. Bella, som vi redan vet var på väg att bli bjuden på balen av Eric, en inbjudan som hindrades av att konkurrenten om Bella, Mike, kom och störde, uppmanar Angela att själv bjuda ut Eric: "Take control! You're a strong independent woman". "I am?", frågar Angela osäkert. "Yes" försäkrar henne Bella. På samma sätt uppmanar Bella kompisen Mike att bjuda Jessica på balen istället för henne själv, då både hon och publiken har gjorts varse om Jessicas förälskelse i honom. Rivaliteten de kvinnliga karaktärerna i *Twilight*-sagan emellan löses alltså genom ett överlämnande av positionen som mottagare av uppvaktning istället för, som mellan de manliga karaktärerna, en aktiv kamp i ett uppvaktande av ett delat begärsobjekt.

Eve Kosofsky Sedgwick diskuterar i boken *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), René Girards tidiga kartläggning av erotiska trianglar inom folktraditionen genom en läsning av betydande europeiska skönlitterära verk, *Deceit, Desire, and the Novel* (1961). Girard menade att i en erotisk triangel var bandet mellan de två aktivt rivaliserande parterna lika starkt och potent som det mellan vardera av dem till "den älskade". "Rivaliteten" är alltså lika stark som "kärleken" och på många sätt ekvivalent med den. Vidare menade Girard att valet av rival i många fall föregick valet av kärleksintresse.

Objektet gjordes alltså begärligt, inte i första hand på grund av dess inhemska egenskaper, utan på grund av vem som redan begärde det, det vill säga, att det begärdes av den som redan begärdes som rival (1985:21-7).

I fallet *Twilight*-sagan bekräftas denna läsning i dess flitiga användning av kärlekstrianglar att ackompanjera den huvudsakliga kärlekstriangeln mellan Bella, Edward och Jacob. I den huvudsakliga rivalens frånfälle, ställs Edward respektive Jacob ständigt mot en annan rival om Bellas kärleksintresse. Denne rival tenderar att vara Mike. Till skillnad från Edward respektive Jacob verkar Mike aldrig betraktas som ett seriöst hot. Istället småler Edward, tydligt road, när Mike försöker bjuda Bella på balen. När Mike följer med Bella och Jacob på bio, sitter Bella i mitten och betraktar sina valmöjligheter i friarnas öppna händer på armstöden på var sida om henne. Återigen framställs idén om Mike som ett hot som skrattretande, när han i all hast tvingas lämna biosalongen då han inte klarar av den våldsamma filmen. ”What a marshmallow. You should hold out for someone with a stronger stomach. Someone who laughs at the gore that make weaker men vomit”, skrattar Jacob och gör sig på så vis lustig över Mikes bristande manlighet, den oförmåga att inta rollen av Bellas beskyddare som gör att han inte kan upplevas som ett hot om hennes känslor. Mike får på detta sätt axla rollen av sämre spegelbild; hans bristande manlighet fungerar som en bekräftelse på Edwards och Jacobs fungerande manlighet, hans bortkommenhet förstärker deras säkerhet och hans oförmåga att tjusa Bella stärker Edwards och Jacobs förmåga att göra detsamma och därigenom tjusa även publiken.

Sedgwick refererar starkt till Gayle Rubins artikel *The Traffic in Women* (1975) som i sin tur bygger på läsningar av Levi-Strauss, Engels, Freud och Lacan. Rubin diskuterar dessa skilda teoretiker för att vidareutveckla Levi-Strauss teori om ”the exchange of women” för att visa på hur en patriarkal heterosexualitet bygger på en form av trafficking av kvinnor. Till skillnad från trafficking av män eller kvinnor i form av exempelvis handel med slavar eller prostituerade, utsätts kvinnor globalt för en form av trafficking just i egenskap av kvinnor, nämligen i knytandet av släktskap mellan män (Rubin, 1975). Det engelska ordet ”kinship” som används av både Levi-Strauss och Rubin, använder jag i min översättning med ordet ”släktskap”. Släktskap syftar här inte bara till den form av allianser som talar om möjliga faktiska eller symboliska blodsband (en blodsallians av två släkter genom äktenskapets möjliga förlängning i avkomma) utan framförallt till en form av frändskap, en social allians som binder samman män genom kvinnan. Levi-Strauss visar i sin antropologiska kartläggning *The Elementary Structures of Kinship* (1949), hur kulturen bygger i huvudsak på två fenomen: incesttabut och gåvornas reciprokaltitet. Utbyte av varor

mellan grupper menar Levi-Strauss vara samhällets sätt att kommunicera, nödvändigheten i dess reproduktion, och i detta utbytande av gods är kvinnan, som ges i form av giftermål, den mest värdefulla varan. Incesttabut är en förutsättning för att detta utbyte ska fortsätta att äga rum. Om kvinnan inte kan ges inom gruppen tvingar detta grupper till samtal och bindande av släktskap med varandra (Rubin, 1975). Det sociala kontraktet är alltså ett kontrakt mellan män och varje gång ett byte av en kvinna äger rum så stärks det kontrakt mellan män som bekräftar deras appropriering av kvinnor. Rubin pekar på den mest uppenbara kvarlevan av den symboliska funktionen av utbytet av kvinnor, i den märkliga sedvänjan att låta brudens far leda henne till altaret (ibid). I *Twilight*-sagan upphöjs (upphöjs i form av romantiseringen av karaktären Edward och i form av hans egen beskrivning: "Well, I'm from a different era. Things were a lot less complicated") denna något förlegade tradition i Edwards sätt att relatera till Bellas pappa Charlie. Edward, som är född i början av 1900-talet, karakteriseras med att följa mer gammaldags sociala konventioner, vad Bella kallar "old school", och understryker följaktligen vikten av att förhålla sig till Charlie med respekt. Denna respekt yttrar sig i försäkringar till Charlie om hur han ska behandla Bella, "I'll take good care of her", men framförallt i vikten av att be Charlie om lov att få gifta sig med Bella. Denna tillåtelse föregår till och med Bellas önskan att ingå i giftermål: "I'd may have stolen a kiss or two, but only after asking your fathers permission, I would've gotten down on one knee and I would've presented you with a ring".

Rubin talar vidare om en Lacansk omvandling av Freuds teorier om Oidipuskomplexet som centrala i kvinnans position som mellanhand i de sociala relationerna mellan män. Freuds Oidipusteori, genom Rubin, går kortfattat ut på att det lilla pojkbarnet känner en libiduös dragning, en sammanblandning av begär och identifikation, till sin moder, men tar avstånd från denna av rädsla för hotet om kastration från fadern och upprättar så istället en identifikation med fadern. Genom Lacans ingång till psykoanalysen som en teori om språk och kulturella meningar pålagda anatomin istället för en teori om anatomi, blir psykoanalysen en teori om de rester i individens psyke som intvingandet i släktskapssystem har lämnat efter sig. På detta sätt kan Oidipuskomplexet beskrivas som ett maskineri som stöper sexuella individer i "rätt" form. Genom Lacan skiljegörs fallos och penis i Oidipuskomplexet och fallosten blir en symbol för manlighet. Innehavandet eller avsaknaden av fallos utgör differentieringen av mannen och kvinnan och, då dessa positioner är ojämlika, bär fallosten också en betydelse av manlig dominans över kvinnan. Rädslan för kastration kan således beskrivas som rädslan för att inte få, att inte ha, fallosten. Lacan talar också om fallosten som ett symboliskt objekt som utbytes inom och mellan familjer. På detta sätt blir

Oidipuskomplexet, cirkuleringen av fallosen inom familjen, en inversion av cirkuleringen av fallosen mellan familjer. Rubin menar vidare att den utbytescykel som manifesteras i Oidipuskomplexet är ett utbyte mellan män genom kvinnan. Pojken tar avstånd från modern av rädsla för att fadern inte ska ge honom fallosen. Men i detta avståndstagande bekräftar pojken också de relationer som har gett modern till fadern, bekräftar faderns rätt till modern, i utbyte mot faderns överlämnande av fallosen och därigenom pojkens rätt till en egen kvinna längre fram. Det sociala kontrakt som pojken skriver under när han ger bort modern i utbyte mot fallosen kommer så småningom att erkänna honom hans rättigheter (Rubin, 1975). Fallosen blir: "(...) the embodiment of male status, to which men accede, and in which certain rights inhere – among them, the right to a woman. It is an expression of the transmission of male dominance. It passes through women and settles upon men" (ibid:98).

3.2. Kärlek som beskydd

Om vi då talar om fallosen som en socialt eller kulturellt åtråvärd symbol för manlighet, en form av manlighetsideal, så gör *Twilight*-sagan ingen hemlighet av dess egen uppfattning av vad detta manlighetsideal är. En fullgod manlighet är förmågan att beskydda kvinnan. Idén om mannens förmåga att beskydda kvinnan som avgörande i hans värde i relationen till henne upprepas *Twilight*-sagan igenom. Edward uttrycker gång på gång hur han känner att han vill beskydda Bella, han går till och med så långt som att konstatera att det är hans plikt att ta hand om henne: "It's my job to protect you". Konkurrenten mellan Edward och Jacob börjar också mycket riktigt när Bella, i slutet av *Twilight*, snubblar till när hon reser sig från en bänk. Båda hennes män rusar till undsättning och när Jacob är först att ta emot henne säger Edward uppfordrande "I'll take it from here", för att sedan bokstavligen leda Bella in i huset där balen äger rum.

Bella beskrivs, från *Twilight*-sagens allra första början, som fumlig och klumpig. Bella halkar på is, snubblar på sina egna fötter och när hennes mamma beskriver den påhittade historien om vad som tvingat Bella till sjukhushjälp i slutet av *Twilight* – i själva verket James övergrepp på henne men avskrivet som en vansinnig historia om hur Bella snubblat, ramlat ner för två trappor och sedan ut genom ett fönster – svarar Bella lakoniskt: "Yeah, that sounds like me". Bella behöver alltså beskydd, inte bara från en hotande omvärld, utan från sig själv och sin egen kropp. Bellas oförmåga att koordinera sina egna rörelser berättigar hennes friares vilja att röra sig åt henne. I balscenen i slutet av *Twilight* står Edward

och Bella mitt emot varandra på ett dansgolv. Bella har redan tidigare i filmen påpekat att hon inte kan dansa, men Edward lyfter upp henne på sina fötter och låter så hans egna steg bli hennes, med orden: "You're dancing". Vidare har ett antal karaktärer i *Twilight*-sagan för vana att bära Bella. Edward bär henne upprepade gånger på sin rygg medan, i huvudsak Jacob men även andra medlemmar av vargflocken, bär henne i sina armar. Bellas rörelseförmåga tillåts alltså i mycket bero på männens omkring henne vilja att röra sig åt henne, något jag kommer att diskutera vidare längre fram i texten. Här vill jag istället lägga fokus på Bellas framåtlade oförmåga att ta hand om sig själv. Edward daltar med Bella som om hon vore ett barn; han rättar till hennes kläder, spänner på henne säkerhetsbältet och ber henne flytta över från förarsätet i bilen så att han kan köra. Utöver att Bellas mänskliga kropp utmålas som ett ofullständigt transportmedel, i sig själv och i jämförelse med Edwards och Jacobs transcendentala kroppar, tillåts hon alltså inte heller en jämbördig position med Edward som förare av ett annat transportmedel än den egna kroppen. Bella behöver hjälp och den som är mest i stånd att bistå med denna hjälp är den som är mest värdig hennes romantiska intresse.

I konkurrensen män emellan om vem som är bäst lämpad att skydda Bella, parallelleras kärlekstriangeln mellan Edward, Bella och Jacob med den mellan Edward, Bella och Bellas far. Bellas pappa Charlie är polis och har alltså redan tilldelats en position som en form av det godas väktare. Men liksom Charlies yrkeskunskap är otillräcklig när han undersöker de mystiska djurens framfart i skogarna runt Forks, är hans beskyddarinstinkter uppenbart otillräckliga i försöken att skydda sin dotter. Charlie är oförmögen att bedöma de faror som hotar Bella. Hans enträgna försök att pracka på Bella en överfallsspray när hon ska gå på date med Edward lockar fram skratt, både hos publiken och hos Bella, då vi alla kan se hur otillräckliga de vapen som fadern bistår med skulle verka om faran hade varit framme. Charlies dagar som mannen i Bellas liv har alltså kommit till sin ända. Då han inte längre är förmögen att beskydda henne måste han avsäga sig positionen och lämna över den till den som är mest lämpad att beskydda Bella i nuläget, det vill säga Edward. Edward intar positionen av att vara mannen i Bellas liv genom det symboliska överlämnandet av positionen, det symboliska överlämnandet av Bella, av hennes far.

I beskyddandet av Bella är det mer än hennes fysiska kropp som kan komma till skada. Edward gör det också till sin uppgift att skydda Bellas dygd och Bellas själ, där denna ena moraliska och andra metafysiska entitet, för Edward verkar vara desamma och som, genom *Twilight*-sagens sammanblandning av sex och vampyrism, faktiskt blir desamma. Edward nekar Bellas enträgna bedjan att förändra, "change", henne, göra henne till vampyr och därigenom offra hennes själ: "Att riskera din själ bara för att aldrig behöva förlora dig är

det mest själviska jag någonsin kommer göra". Vidare menar Bella, i ett meningsutbyte henne och Edward emellan, apropå hennes önskan att ha sex med Edward och hans ovilja att gå med på detta, att "you really make me feel like some sort of villain trying to steal your virtue or something". Edward svarar: "It's not my virtue I'm concerned about (...) It's just one rule I wanna leave unbroken. It might be too late for my soul but I will protect yours". Edward uttalar alltså här *Twilight*-sagans sammanblandning av sex och vampyrism, där den själ som hotas gå förlorad vid förvandlingen till vampyr är den dygd som hotas gå förlorad tillsammans med mödomen. Edward är inte heller förförisk i en klassisk vampyrbemärkelse. Istället tar han det som sin uppgift att stoppa Bellas vilja att uttrycka sig sexuellt med förklaring av sin egen rädsla att förlora kontrollen och därigenom göra henne illa. Bara detta skvallrar alltså om en syn på ett kvinnligt uttryckande av begär som hotfullt och som en direkt fara för kvinnan själv då mannen inte kan förväntas kontrollera sina lustar efter att ha blivit alltför eggad.

Den beskyddarromantik som *Twilight*-sagan så starkt pläderar för går också ofta över i den form av överbeskydd som tangerar övergrepp. I flera månader tar sig Edward, utan Bellas vetskap, in i hennes sovrum för att iaktta henne medan hon sover. När rivaliteten mellan Edward och Jacob blossar upp ordentligt i *Eclipse*, förstör Edward Bellas bil för att hindra henne från att träffa Jacob med förklaringen: "Bella, you have to understand, you're safety is everything to me". När Bella ändå åker för att träffa Jacob, dyker Edward upp utanför hennes dörr bara någon minut efter hennes hemkomst. Med ett härjat ansiktsuttryck utbrister han anklagande: "Do you understand how worried I've been?". Samma ömma omsorger om Bellas väl och ve, verkar förklara var och en av Edwards inskränkningar på hennes privatliv och hennes rörelsefrihet. När Edward, återigen utan Bellas vetskap, har följt efter henne på hennes utflykt till stan i *Twilight*, förklarar Edward sitt beteende med orden: "I feel very protective of you". "So you followed me?", kontrar Bella, varpå Edward svarar: "I was trying to keep a distance unless you needed my help". Bella visade sig faktiskt behöva Edwards hjälp. När Bella, på väg att möta upp sina väninnor vid restaurangen där de stämt träff, promenerar ensam genom ett mörkt och ödsligt område, träffar hon på det gäng av killar som tidigare uppmärksammat henne och väninnorna med busvisslingar utanför fönstret till klänningsbutiken de befann sig i. Gänget uppträder nu oerhört hotfullt och när Edward dyker upp och skrämmer bort dem, förstår både vi i publiken och Bella att Edward räddat henne från en potentiell gruppvåldtäkt. Vidare sätts Edwards lustar i relation till just dessa obehagliga scener som talar om våldtäkt istället för förförelse, om att ta kontrollen över kvinnans sexualitet snarare än att frigöra den från kontrollerande instanser. Vid ett tillfälle i *Twilight*,

tappar Bella kontrollen över sin aktiva blick (jag återkommer till blicken i en mer utförlig diskussion längre fram i texten) och betraktas istället av kameran genom någon annans blick. Det är när Bella ensam lämnar den undagömda bokaffären och oroligt ser sig omkring som om hon visste att hon var iakttagen. Kameran byter läge och betraktar henne på avstånd från ett buskage. Scenen bådar illa, förebådar i själva verket mötet med gängmedlemmarna i nästföljande scen, och sätter de båda händelserna i relation till varandra. Den blick med vilken Bella betraktades i smyg visar sig snart vara Edwards som ju har följt efter henne i smyg för att se till att hon inte råkar illa ut. Det faktum att Edwards kontrollerande stalkerbeteende räddar Bella från en gruppvåldtäkt sanktionerar beteendet och döljer på så vis parallellerna till det han har räddat henne från.

3.3. Kärlek som märkning

Kärlekstriangelns främsta funktion i *Twilight*-sagan verkar dock vara en tematisering av en fysisk kärlek kontra en metafysisk kärlek; en praktisk, säker och jordbunden kärlek kontra en ständigt plågad men ödesmättat transcendental kärlek, en kärlek som inte känns vid utan helt saknar gränser. I *Twilight*-sagan representerar känslan mellan Bella och Jacob givetvis den förstnämnda formen av kärlek. Som Jacob själv konstaterar i *Eclipse*: ”It would be as easy as breathing with me”. Kärleken mellan Bella och Edward är istället av det ödesförföljda slaget, tydligt parallellerad *New Moon* igenom mot den kanske mest klassiska berättelsen om omöjlig men oövervinnelig kärlek, William Shakespeares *Romeo och Julia*. *Romeo och Julia* figurerar i direkt form i filmen genom ett exemplar av boken på Bellas huvudkudde när hon vaknar efter en dröm om Edward och genom klassrumsvisningen av Franco Zeffirellis (1968) filmversion av den klassiska kärlekshistorien. Under filmvisningen i klassrummet diskuterar Edward och Bella de unga älskandes tragiska öde och Edward leder enkelt in samtalet mot sin egen dödslängtan då han trodde att han var på väg att förlora Bella i *Twilight*. Bella blir bestört vid Edwards tal om självmord, hon står inte ens ut med tanken på att han skulle fara illa. Detta samtal förebådar de scener i filmens upplösning där Edward, under en falsk förvisning om att Bella har tagit livet av sig i saknad av honom, själv försöker ta livet av sig genom att avslöja sitt vampyrskap för människorna. Hemlighållandet av vampyrernas existens är den enda lag en vampyr behöver respektera och överträdelse av denna straffas med döden av vampyrkonciliet Volturi. När Volturi försöker straffa Edward kommer istället Bella till undsättning och erbjuder dem hennes liv istället för hans. Edwards och Bellas villighet att gå i

döden för varandra, alluderandes till Romeos och Julias mindre turartade beredvillighet till detsamma, sätter de båda kärleksparen i direkt relation till varandra och förstärker så vårt intryck av Edwards och Bellas relation som ödesmättat ofrånkomlig.

Triangelndramat Bella, Edward och Jacob emellan parallelleras i sin tur med ett annat triangelndrama i *Twilight*-sagan, nämligen relationen mellan Sam, Emily och Leah. Denna sistnämnda relation presenteras för oss genom Jacobs berättande om den för Bella. Det är fullt möjligt, menar Jacob, att älska mer än en person samtidigt, han har sett detta mellan Sam, Emily och Leah. Sam, ledare för varulvsgänget, älskar visserligen sin forna partner Leah men var samtidigt tvungen att lämna henne för Emily, den han lagt sitt ”imprint” på. ”Imprint”, det vill säga ”märkning”, förklarar Jacob, är när man möter sitt ödes utvalda, ”When you see her everything changes. All of a sudden it’s not gravity holding you to the planet – it’s her. Nothing else matters, you would do anything, be anything for her”. Genom att parallellera kärlekstriangeln mellan Bella, Edward och Jacob med den mellan Sam, Emily och Leah ges karaktärerna i den förstnämnda triangeln en möjlighet att föra en form av metadiskussion kring deras egna relationer. Bella älskar visserligen Jacob, men inte på det sätt som hon älskar Edward, hennes hjärtas och hennes ödes utvalda, den hon omöjligt kan välja bort.

Att Edward och Bella är förutbestämda för varandra poängteras hårt *Twilight*-sagan igenom. Den omedelbara attraktionen dem emellan ges kosmiska dimensioner när det visar sig att Edward, som kan läsa allas tankar, inte kan läsa Bellas. Vidare är Edward, som lärt sig att kontrollera sin törst efter människoblod, farlig för enbart Bella, just eftersom han åtrår henne så starkt. ”Your scent, it’s like a drug to me. You’re like my own personal brand of heroin”, berättar Edward och förklarar vidare att Bellas blotta närvaro hotar hans, sedan länge invanda, förmåga att kontrollera sig själv.

Den österrikiske litteraturkritikern Rainer Just gör, i sin uppmärksammade artikel ”Mot kärleken” (2006), en spårökning genom världslitteraturen för att sätta fallet Natascha Kampusch i direkt relation till ett kulturellt förmedlat romantiskt ideal. Natascha Kampusch är den österrikiska kvinnan som 1998, vid tio års ålder, kidnappades av Wolfgang Priklopil och hölls instängd i dennes källare tills hon vid 18 års ålder lyckades rymma. Priklopil tog vid Kampusch flykt sitt liv genom att kasta sig framför ett tåg. Den mediala uppmärksamheten kring fallet Kampusch-Priklopil var inledelsevis stor. Allmänheten upprördes och attraherades av denna historia om monster i vår tid, menar Just. När bilder så uppdagades från gemensamma semestrar som Kampusch och Priklopil tagit, när det visade sig att Kampusch haft många tidigare möjligheter att rymma men inte tagit dem, drog

allmänheten plötsligt tillbaka sitt intresse. Folk kände sig lurade, menar Just, och framförallt prövade i sin vilja till binära uppdelningar av gott och ont, när det visade sig att Kampusch och Priklopil, inte bara levde som fånge och fångvakt, utan även som ett helt vanligt par. Man talade om "Stockholmssyndromet", diagnosen där kidnappningsoffer tar parti för gärningsmännen, uppkallad efter det kända "Norrholmstorgsdramat" i Stockholm 1973. Att fritt föra över denna diagnos på fallet Kampusch-Priklopil, menar Just, urholkar diagnosen till att börja med och gör den synonym med att kunna älska någon som gjort en illa, en diagnos som torde vara överförbar på de flesta relationer. Just intresserar sig i själva verket mer för allmänhetens reaktioner på fallet Kampusch-Priklopil än för fallet i sig. Det oerhörda intresset för kidnappningsdramat, tillskriver Just dess inneboende "kuslighet" (Just, 2006). "Kuslig" är här en översättning av Freuds term "uncanny" eller "unheimlich", där det som är "unheimlich" alltid befinner sig i relation till dess ordstam "heimlich". Till skillnad från en rädsla för det främmande, framkallas obehaget i "unheimlich" av en känsla av igenkänning. "Unheimlich" är det som varit "heimlich", det välbekanta som har gjorts främmande och det hemliga som skulle ha hållits gömt men som nu har visat sitt fula tryne (Freud, 1919). Däri, menar Just, låg allmänhetens intresse i fallet Kampusch-Priklopil, "för omedvetet kände de att detta handlade om något som också rörde deras egna liv, eftersom de förmodligen redan själva hade upplevt det, bara i en annan form. När massorna till en början visade sitt medlidande med Natascha Kampusch, då tog de i dubbel bemärkelse del av hennes öde: utan att vilja inse det, är de själva en del av skandalen, deras medvetanden har blivit strukturerade enligt samma program som Priklopils och Kampusch. Låt oss äntligen nämna det elaka barnet vid dess rätta namn: det program som här diskuteras heter romantisk kärlek, den historia det handlar om är en kärleksroman" (Just, 2006).

Just menar alltså att "kärlekshistorien" mellan Kampusch och Priklopil är samma kärlekshistoria, om än dragen till sin spets, som berättats för oss sedan årtusenden inom litteraturen och de senaste hundra åren inom film, där "romantisk" betyder unik, evig och absolut. Romantisk kärlek betyder inte bara monogam, den betyder uteslutande allt annat, den betyder att jag bara vill ha dig och att du äger hela mig. Den betyder att världen runt om oss slutar existera, att vi inte längre behöver den, och likt äktenskapets och kärnfamiljens diktat, betyder den att vi stänger in oss i vårt eget lilla utrymme där vi skapar en gemensam och obrytbar front mot dem utanför. Fallet Kampusch-Priklopil avslöjar våldsamenheten i detta ideal och följaktligen drog allmänheten tillbaka sitt intresse då de konfronterades med någonting de inte ville kännas vid. Fallet Kampusch-Priklopil talade om de våldsamma ideologier som deras egna kärleksförhållanden bottnade i och gjorde på så vis öppet det som

de ville skulle hållas gömt (Just, 2006). Edwards och Bellas kärlek i *Twilight*-sagan sällar sig oerhört tydligt till denna tradition av förälskelsens historieskrivande. ”Bella, you are my life now”, berättar Edward vid ett tillfälle, för att vid ett senare tillfälle intyga att ”You’re everything to me, everything”. De skriver, genom uttalade intertexter, in sig själva i en romantisk litteraturgenre med jämförelser mellan dem själva och par som Catherine och Heathcliff i Emily Brontës *Svindlande höjder* (1847) och, tidigare nämnda, Romeo och Julia. Dessa klassiska kärlekspar är av allt annat än jordisk art, stjärnorna arbetar för och emot dem, naturen talar om deras lust till varandra. Liksom Edward och Bella kan de varken leva med eller utan varandra. När Edward lämnar Bella i *New Moon*, går Bella in i total apati. Endast i sömnen kan hon skrika ut sin ångest, och gör så varje natt. Endast i långa brev till Edwards syster Alice, kan hon beskriva det stora hål i hennes bröst som han har lämnat efter sig och som nu aldrig mer kan fyllas.

Denna idé om äkta kärlek backas upp av ett antal bihistorier i *Twilight*-sagan. Genom nämnda idé om ”imprint” förklaras för publiken att det finns en särskilt utvald person för var och en av oss. I familjen Cullen har alla familjemedlemmar hittat sin rätta partner och historier om Rosalies och Jaspers tidigare kärleksrelationer skvallrar om skillnaden i falsk och äkta kärlek. ”I was inlove with the idea of love”, berättar Rosalie. Jasper ekar hennes ord när han talar om sin forna älskarinna Maria: ”I thought what Maria and I had was love (...) I never knew there was another way til I found Alice. Now she saw me coming of course”. Till och med monstervampyrerna James och Victoria besitter denna förmåga att knyta an till en och endast en kärlekspartner. Victoria har, genom löften om kärlek, lurat vampyren Reilly att hjälpa henne att leda armén av ”newborns” i krig mot familjen Cullen. Men Edward berättar sanningen för Reilly: ”She only created this army to avenge her true mate – James. That’s the only thing she cares about”. Även efter dennes död är James alltså Victorias sanna partner och mer än en sådan erbjuds man inte; äkta kärlek tar inte slut vid döden, den är evig.

3.4. Kärlek och dödslängtan

Freud kallar det för ”lustprincipen” när han menar att ”eros”, eller ”sexualdriften”, alltid åtföljs av, vad som skulle kunna kallas för dess motsats, nämligen ”dödsdriften”. Istället för att ställa dessa drifter som ett motsatspar, ber Freud oss föreställa oss polariteten mellan kärlek och hat. Dessa motstridiga känslor åtföljer ofta varandra, menar Freud, inte bara som i att den ena föregår den andra. Om en icke manifest förälskelse först yttrar sig i fientlighet och

aggression, kan den destruktiva komponenten helt enkelt ”ha ilat i förväg vid objektloadningen, innan den erotiska komponenten har förenat sig med den” (Freud, 1923:200). I fallet Edward och Bella manifesterar sig Edwards känslor inför Bella först som avsky, men vi får snart lära oss att den starka reaktionen på Bella rymde båda känslor. ”Why did you hate me so much when we met?”, frågar Bella efter att Edward äntligen erkänt sin kärlek till henne. ”I did”, svarar Edward, ”Only for making me want you so badly”. Men dödsdriften och sexualdriften agerar alltså inte enbart som föregångare till varandra, utan sida vid sida). Dödsdriften syftar då till en längtan att återgå till det oorganiska tillstånd som är den biologiska organismens ursprung. ”Målet för allt liv är döden, och omvänt: *Det livlösa fanns före det levande* (1920:50). Detta oorganiska tillstånd, mot vilket organismen strävar, manifesteras tydligt i den kroppslöshet som vampyren representerar. I *Twilight*-sagan idealiseras kroppslösheten vidare, dels genom den sexuella avhållsamhet som präglar kärleksrelationen mellan Bella och Edward och vidare genom det upplysningsideal som kommer att diskuteras mer ingående längre fram i analysen.

Den livsuppehållande självbevaringsdriften, poängterar Freud, står i ett egendomligt motsatsförhållande till en förutsättning att hela driftlivet har till uppgift att leda fram till döden. Dess syfte blir då att säkra organismens egen väg mot döden: ”Vad som återstår är att organismen endast vill dö på sitt eget sätt” (1920:51). I *Twilight*-sagan kämpar Bella och de karaktärer som omger henne, ständigt för att rädda hennes liv från de faror som hotar det. Samtidigt finns den uttalade önskan hos Bella, från sagans första film, att dö genom ”the change”. Denna förändring måste dock ske genom ett medvetet och välplanerat beslut och Edward måste vara den som genomför det. Edwards eget villkor för att bistå med denna handling är att Bella först har svurit sig själv till honom som hans hustru.

Vampyrtematiken i allmänhet och *Twilight*-sagan i synnerhet gör nära kopplingar mellan sex och död, då en ”fullbordad” sexakt mellan Edward och Bella skulle innebära just ett tagande av hennes liv. Freud gör nära kopplingar mellan sex och död när han menar att ”den största lust som vi kan uppnå, i den sexuella akten, är förbunden med utslocknandet av en starkt stegrad excitation” (1920:76). Freud går längre än så i sitt liknande vid sexuell klimax och död: ”Likheten mellan tillståndet efter den fullständiga sexuella tillfredsställelsen och döden hänger samman med detta. Hos lägre djur kan också döden sammanfalla med fortplantningsakten. Dessa varelser dör vid fortplantningen, dödsdriften får frihet att nå sina mål, sedan eros har eliminerats genom den uppnådda tillfredsställelsen” (1923:205). Liknandet mellan döden och ett sexuellt klimax uttrycks tydligt i *Twilight*-sagans första film, *Twilight*, i det bildmontage som åtföljer Edwards sugande av Bellas blod och

kamerafokuseringen av Bellas orgasmiska ansiktsuttryck. ”Orgasm-montaget” växlar drömsekvenser där Edward biter Bellas nacke, med bilder av fallande snö, Edward och Bella vilandes sida vid sida på en äng, läppar som nästan möts och bilden av ett skrämt och jagat rådjur. Bildmontaget avslutas med Bellas voice-over som berättar att, ”Death is peaceful. Easy. Life is harder”, för att sedan övergå i en bild av Bella vilandes i en sjukhussäng.

Om då sex och död, den absoluta luststegringen som måste avslutas i ett totalt uteslötande, kan liknas vid varandra, så kan varken Freud eller *Twilight*-sagan låta bli att romantisera kring denna likhet. När Freud talar om driftlivets önskan att återgå till, eller återställa, ett tidigare tillstånd, refererar han till den teori som Platon låter Aristofanes utveckla i *Symposion* (ca 385 f.Kr.), där vår kropp ursprungligen var ett tredje kön, som förenade kvinno- och manskroppen. Denna kropp hade dubbla uppsättningar av alla kroppsdelar; fyra händer, fyra fötter, dubbla ansikten och dubbla könsorgan. När Zeus så lät dela varje människa i två delar, drev längtan efter att återgå till sin helhet de båda hälfterna tillbaka till varandra och de omfamnade och sammanslingrade sig med varandra i en strävan att växa samman (Freud, 1920:70). Denna idé om symbios, om att göra två delar till en enad, kommer snart att utvecklas vidare i relation till ett romantiskt ideal i *Twilight*-sagan. Innan dess vill jag som hastigast, fästa uppmärksamhet på den romantiska kärlek som inte talar om sex, men ändå sätts i stark relation till döden i *Twilight*-sagan. Under Edwards bortavaro i *New Moon* utsätter sig nämligen Bella för ett antal livshotande upplevelser i syfte att se Edward. Edward framträder som ett spöke när Bella är i fara, endast då kan hon förenas med sin frånvarande älskade, sin omöjliga kärlek. När Bella, i detta syfte, medvetet kastar sig utför ett stup, är osäkerheten stor kring huruvida hon faktiskt försöker ta livet av sig eller inte. Bella störtar mot havet och kastas av vågorna mot en klippkant och tuppar av. Sakta sjunkandes under vattnet, flyter Edward upp bredvid henne. Bellas död är nära förestående, hägringen Edwards reprimander är för sena för att göra verkan, och istället vilar de båda älskande, som så många gånger förr, sida vid sida, endast iakttagandes varandra. Bilden av Edward suddas ut som sand, när Jacob rycker tag i Bella och drar henne upp mot ytan, bort från döden och tillbaka till livet. Dessa scener talar alltså inte om sex, om en kraftigt stegrad njutning som måste nå sitt klimax i att tvärt brinna ut. Istället är det kärleken, den romantiska kärleken där två individer hör samman bortom var deras fysiska kroppar befinner sig, som låter Bella och Edward mötas just i brytpunkten mellan liv och död.

3.5. Kärlek som symbios

Jessica Benjamin påbörjar i boken *Shadow of the Other* (1998) sin diskussion kring intersubjektivitet som ett psykoanalytiskt begrepp i relationen mellan analytiker och analysand som en relation som kräver ett dubbelt erkännande, ett erkännande av två subjektiviteter; två subjekt i samtal som däri skapar en tredje intersubjektiv position. I linje med ett feministiskt ifrågasättande av objektiv kunskapsproduktion tas, med ett intersubjektivt perspektiv, ett kliv ifrån en idé om analytikerns perspektiv som just objektivt inhämtad kunskap och erkänner istället analysandens roll i en interaktion de båda emellan. Språket blir hos Benjamin inte ensamt skapande av subjektet och inte heller något som subjektet själv skapar. Som det medium genom vilket subjektet agerar på och interagerar med världen, möjliggörs språket genom en erkännande annan. Som en medlande position som tredje part, skapad av båda subjekten men bortom de bådass individuella kontroll, förstår jag denna plats som både skapad av och skapande av subjektet. I det intersubjektiva erkännandet av två subjekt lämnar Benjamin det subjekts-objekts-paradigm som endast erkänner ett subjekt. I och med detta, menar Benjamin, förflyttas också förståelsen av aktivitet från den polära binariteten aktiv-passiv då intersubjektiviteten förutsätter två aktiva subjekt. Benjamin menar att för att erkänna den andre och sig själv som två individuella subjekt krävs ett överlevande av "destruction", förgörande. Subjektet måste undgå en identifikation med den andre som internaliserar den som ett ego-ideal eller genom förskjutning för att kunna låta den överleva som en extern annan. Vidare måste subjektet överleva sin egen förgörelse, överleva ett negerande av sig själv som ett individuellt subjekt, avskilt från den andre, och detta kan endast göras genom den andres erkännande av det som just ett externt subjekt. Benjamin talar vidare om romantisk kärlek och refererar med det även till en Hegeliansk master-slave-dialektik (Benjamin, 1998).

Ett uppenbart problem när man applicerar det intersubjektiva perspektivet på denna typ av relationer, är att förälskelseidealet, så som det ofta formuleras i en västerländsk kulturtradition, förutsätter just en symbios (och med detta menar jag inte att problemet inte snarare ligger i just den formuleringen). När jag överlever den andres förgörelse är vi isär, inte längre ihop. För en symbios, för att dela ditt ego, måste jag göra dig till mitt objekt alternativt göra mig till objekt för ditt subjekt.

Jag vill mena att det romantiska ideal som *Twilight*-sagan skriver genom kärleksrelationen mellan Bella och Edward är en romantik som talar om just symbios. Bella

och Edward kan, som många gånger nämnt, inte leva utan varandra. Bellas mamma beskriver till och med relationen dem emellan med orden: ”He moves, you move – like magnets”. När Bella accepterar Edwards begäran om giftermål, gör hon det med orden: ”I wanna tie myself to you in every way humanly possible”. Men Bella behöver faktiskt inte stanna där. Kulturhistorien är fylld av kärlekspar som drömmer om att förlora sin kroppslighet i ett totalt uppgående i den älskade. Den kärleksdrabbade unge Werther uttrycker poetiskt sin kärlek till Lotte med orden: ”(...) tills du kommer och jag flyger dig till mötes och famnar dig och förblir hos dig inför den oändliges ansikte i en evig omfamning” (Goethe, 1774:169-70). Bruce Springsteen ekar Werthers ord, när han i hitlåten *Born to Run* sjunger: ”I wanna die with you Wendy, on the streets tonight, in an everlasting kiss” (Springsteen, 1975). Bellas och Edwards bollplank Romeo och Julia, väljer att dö i denna form av evig omfamning, men Bella och Edward har faktiskt möjligheten att dra det hela snäppet längre. I den metaforiska sexakt där Edward tar Bellas liv, kommer han också att ge henne ett nytt liv. Vampyrakten - okroppslig i bemärkelsen att Edwards kropp redan är död; sammanblandande i bemärkelsen att Edward och Bella, genom penetration och utbyte av kroppsvätskor, blir varandra – kommer att knyta samman Bella och Edward för all evighet. I *Twilight*-sagan refererar Bella och Edward till denna akt som ”the change”, förändringen, och Bella ber följaktligen Edward att förändra henne. Detta ekar Jacobs beskrivning av ”imprint”, det vill säga: ”When you see her, everything changes”. I detta romantiska ideal, där den äkta kärleken förändrar världen så som vi tidigare har känt den, erbjuds Bella och Edward alltså den absoluta formen av symbios: en omfamning där ett liv slutar, där ett gemensamt börjar, där man är knutna till varandra för alltid, i en förlorad kroppslighet och ett delat väsen.

4. Seendets funktioner i *Twilight*-sagan

4.1. Hur hon ser

I min studie av seendets funktioner i skapandet av begärssubjekt och begärsobjekt i *Twilight*-sagan kommer jag inledningsvis att fokusera på sagans första film *Twilight* i ett samtal med Laura Mulveys klassiska teorier kring den tredelade blicken och skopofilins dubbla njutningar i *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) och med Kim Edwards artikel *Good Looks and Sex Symbols: The Power of the Gaze and the Displacement of the Erotic in 'Twilight'* (2009). Edwards menar att just seende är centralt i en tonårings upplevelse av High School. Hur du ser, din förmåga att skapa mening och kategorier, att genom blicken skapa kontroll över din omvärld, kontrasteras mot hur du ser ut, den blandade känslan inför att iaktas, det lustfyllda och skrämmande i att utsätta sig och utsättas för andras blickar. Denna dialektik mellan rädsla och begär med avseende på seende speglar den, för gotiken karakteristiska och i *Twilight* återfunna, ambivalensen i att åtrå det som skrämmer en. När genre, intrig och stilistiskt genomförande så möts i denna motsägelsefulla attraktionsform, menar Edwards att tonårsupplevelsens dubbla känslor inför blickar, ”good looking” och ”good looking”, ”att se bra” och ”att se bra ut”, manifesteras i det erotiska obehaget i *Twilight*-upplevelsen.

Edwards diskussion kring seende grundar sig i sin tur i de definitioner Laura Mulvey gör av de två former av njutningsfullt seende som biograffilm erbjuder, i artikeln *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Mulvey delar upp det begärande seendet av film i skopofili i dess instinktiva form och i dess narcissistiska form. Skopofili i dess instinktiva form är när subjektet tar andra människor som objekt för dess kontrollerande och nyfikna blick, kort sagt, när sexuell njutning står att finna i att enbart betrakta någon annan som ett sexuellt objekt. Skopofili i dess narcissistiska form är när begäret att titta sammanblandas med en fascination av likhet och igenkännande. Mulvey menar att biroduken kan fungera som en spegel och det filmiska identifikationssubjektet framstår som en överlägsen version av det egna subjektet. Vidare menar Mulvey att det filmiska seendet i klassisk Hollywoodfilm har prioriterat en manlig blick. Den manliga åskådaridentifikationen har genom kameran, det vill säga den manlige filmskaparen, allierat sig med den manlige karaktärens blick. Denna blick har i sin tur vilat på kvinnan som i egenskap av att både visas upp och iaktas har kodats med den visuella och erotiska inverkan som understrukt hennes ”to-be-looked-at-ness”. Kvinnan i filmen har alltså fungerat som ett visuellt erotiskt objekt

för den tredelade blick som innefattar den manlige karaktärens blick, kamerans blick och åskådarens blick och därmed talat till filmpublikens skopofila tendenser. Mannen i filmen har istället fungerat som åskådarens identifikation, det egoideal genom vars blick också åskådarens blick kan kontrollera kvinnan i filmen (1975:835-40). Edwards refererar i sin tur vidare till E. Ann Kaplan som menar att även om den filmiska blicken inte nödvändigtvis behöver vara manlig så är det aktiva innehavandet av blicken att befinna sig i en ”maskulin” position. Bellas uppdagande av sanningen kring familjen Cullen karakteriseras av ett skickligt seende och Edwards försök att hindra Bella från ökad vetskap är att ifrågasätta hennes förmåga att tolka det hon ser. Edward förnekar Bellas insisterande på den övermänskliga styrka och snabbhet hon såg hos honom när han räddade henne från bilkraschen genom att enkelt hävda att han i själva verket stod bredvid henne. På samma sätt försvinner han från Bellas rum när hon vänder sig om för att tända ljuset och tvingar henne så att inbilla sig själv att hon drömde att hon såg honom. Samtidigt, noterar Edwards, är publikens blick lierad med Bellas, vi såg detsamma som hon gjorde och bekräftar så hennes blick (Edwards, 2009). Men medan Edwards menar att vem som kan aktivera blicken skiftar mellan karaktärer och kön i *Twilight* menar jag att den publika identifikationen ständigt ligger hos Bella. De blickar som skvallrar om en större vetskap än Bellas eller ifrågasätter hennes blick, menar jag, fungerar endast som en indikation på publikens begränsade vetskap eller förmåga att tolka det den ser. Den filmiska identifikationen ligger emellertid hos Bella och hon innehar därmed den totala maktpositionen i en aktiv blick.

Edwards refererar till kritikers noteranden att Bella har givits så få karakteristika som möjligt, i syfte att göra henne till ett tomt kärli i vilket åskådaren enkelt ska kunna dyka in och blicka ut ifrån. Edwards hävdar dock att åskådaren kan skifta från denna narcissistiska position av identifikation till en voyeuristisk alliering med kameran som byter riktning för att istället åtrå Bella (Edwards, 2009). Jag menar att kameran, vid de få tillfällen den gör denna skiftning, snarare poängterar lönlösheten i att försöka beskåda Bella som en karaktär av ”to-be-looked-at-ness”. Snarare verkar filmen ha gjort ett aktivt försök att spela på konventionerna inom klassisk Hollywoodfilm för att vända på dem. När Edward, filmens främsta visuella begärsobjekt gör entré, sker detta genom den typ av frysning av det filmiska skeendet som Mulvey menar betecknar det kvinnliga begärsobjektets entré i klassisk Hollywoodfilm, till förmån för ett ögonblick av erotisk kontempleration (1975:837). Edward filmas i slow-motion promenerandes på andra sidan en fönsterruta och stannar upp en sekund i dörröppningen innan han stiger in i matsalen där Bella sitter. Edwards drar, i analysen kring filmens båda våldtäktsförsök, paralleller mellan gängets första åsyn av Bella genom ett

fönster och James entré i en spegelsal. Jag menar att användningen av fönster fungerar som ett återkommande stilistiskt grepp i *Twilight* och vill, liksom Mulvey drar likhetstecken mellan spegeln och bioduken, även inkludera fönster i denna analogi. Fönstret fungerar nämligen som tydligt åtskiljande det blickande subjektet och begärsobjektet för dess blick. Fönstret manifesterar genom sin fysiska närvaro denna separation som gör att subjektets blick inte kan förenas med det den iakttar. Edward är därmed i sin filmiska entré tydligt ”on display”. Publikens blick, genom Bellas blick, kan inte känslomässigt förenas med Edward som visas upp (ramas in av först ett fönster och sedan en dörröppning) på andra sidan den gräns som stoppar alla sinnesintryck - lukt, hörsel, känsel - för både oss och Bella, till förmån för en total visuell koncentration.

Endast några minuter efter Edwards filmiska entré, upprepas scenen, denna gång med Bella i fokus för Edwards blick. Bella stiger i slow-motion in i det klassrum där Edward redan sitter och stannar upp en sekund i dörröppningen medan hennes hår långsamt fladdrar för vinden. Men där Edwards hår greps tag av en faktisk vind då han kom utifrån, parodieras denna effekt hos Bella då kamerarummets förgrund helt ockuperas av en jättelik fläkt där färgglada band fladdrar och stör. De drömande blickar och kommentarer som Edwards entré ackompanjerades av kontrasteras också hårt mot Edwards respons på Bella – en plötslig kräkreflex - som i en komisk poäng avbryter alla försök till drömskt svärmeri. Mulveys teori om den tredelade blicken kan således sägas ha totalt transformerats i positioner mellan könen i *Twilight*. Det är den manlige karaktären Edward som görs till begärsobjekt för den skopofilt tredelade blicken hos den kvinnliga karaktären Bella, den kvinnliga regissören Catherine Hardwicke och den i majoritet kvinnliga *Twilight*-publiken. Detta sistnämnda har även noterats av filmvetaren Mariah Larsson, som under ett forskarseminarium kring hennes och Ann Steiners kommande *Twilight*-antologi, gjorde mig uppmärksam på kamerans positionering i dialogscenerna mellan Bella och Edward i *Twilight*. I shot-reverse-shot-filmandet i dessa scener är kameran, när den riktas mot Edward, på klassiskt vis placerad bakom Bellas axel. När kameran riktas mot Bella har den emellertid förflyttats ner till någonstans bakom Edwards armbåge. Denna kamerapositionering försvårar ytterligare publikens allierande med Edwards blick då hans blick helt enkelt inte tillåts att vara aktiv. Bella och publiken tillåts titta rakt på Edward, medan kameran när den iakttar Bella vägrar att göra detta genom karaktären Edwards inomfilmiska blick.

Skådespelerskan Kristen Stewarts uppenbara skönhet och ett åskådaröga väl tränat i ett klassiskt mainstream-filmberättande letar emellertid ständigt efter möjligheten att få betrakta Bella som ett erotiskt visuellt objekt. *Twilight* verkar stundom spela på begäret att

få betrakta Bella, just för att understryka att Bella inte är "to-be-looked-at". På detta sätt parodierar *Twilight* också en annan klassisk genrekonvention inom "high school"-film, nämligen den välbekanta scen då filmens leading lady gör entré längst upp på trappavsatsen för att beundras av publikens och hennes kavaljers lierade blick där han väntar nedanför trappan för att eskortera henne till balen. *Twilight* bygger upp också denna scen på klassiskt vis. Edward väntar nervöst med Bellas pappa Charlie vid köksbordet och när de hör Bella närma sig på övervåningen rusar de båda förvåntansfullt fram och blickar upp för trappan. Kameran följer deras blick upp mot den tomma trappavsatsen där Bellas fötter snart ska göra entré för att sedan låta kameran följa och beundra hennes kropp nerifrån och upp. Men när Bellas fot gör entré i kamerarummet är den täckt till knät upp av ett jättelikt bandage av hårdplast. Bellas andra fot gör den första sällskap iklädd en sliten gympasko och kameran gör därefter en odramatisk rörelse och placerar hela Bellas uppenbarelse i kamerarummet, för att sedan klippa till Edwards beundrande ansikte. Även i denna scen görs det alltså tydligt att Bella inte är den som ska iakttas. Edward är det visuella begärsobjektet, hans begärande blick är inte aktiv, den är bekräftande, Bella och därigenom publiken är åtrådd.

Att Bella inte ska bli iakttagen poängteras på många nivåer i filmens narrativ. Vännen Eric vill göra ett reportage om den nyanlända eleven i skoltidningen men Bella meddelar omedelbart att hon inte är intresserad av att visas upp på det sättet. Bella flyr också undan från skolkamraternas nyfikna blickar under första skoldagen och när Edward och Bella gör sitt första offentliga uppträdande som ett kärlekspar försöker Bella gömma sig medan Edward uppenbart njuter av uppmärksamheten. Bella är också synbart obekvämt när Edward tittar på henne innan de lär känna varandra. Det är när deras blickar möts som att bli sedd blir njutbart. Edwards menar att den sexuella laddning som uppstår vid den både skrämmande och upphetsande tanken på vampyrer som ger efter för sina begär, löses i *Twilight* genom att sex ersätts av blickar. Filmen översvämmas av symboliska sexscener, där ögon och blickar är det aktiva erogena elementet och Edwards ger som exempel den scen där Edward och Bella långsamt lägger sig sida vid sida på en undangömd, överkolorerad blomsteräng och under tunga andhämtningar tittar varandra djupt i ögonen. Detta skopofila begär delas av karaktärerna, kameran och publiken och åskådaren ges en sexuell tillfredsställelse, inte bara i sitt voyeuristiska seende, utan även i att detta voyeuristiska seende görs legitimt då det kan finna identifikation i karaktärernas likasinnade begär (Edwards, 2009). Till skillnad från Edwards menar jag dock att Bella aldrig görs till objekt för blicken. Njutningen i Edwards blickar är narcissistisk, det är en njutning som infinner sig när Bella regisserar blickarna, när Bella vet om att hon är iakttagen, vet varför och när hon ser tillbaka och identifikationen

lämnar således aldrig Bella. Skopofilins dubbla njutning står således att finna just i åskådarallieringen med Bellas blick, i den voyeuristiska blicken på Edward och den narcissistiska njutningen i att bli betraktad av honom. Där Edwards alltså menar att kamerans point-of-view regelbundet skiftar för att fokusera en rovdjursblick mot Bella och därigenom bekräfta hennes utsatthet och sårbarhet, menar jag istället att publiken njuter av en identifikation med offerpositionen. Det är genom Bellas blick som publiken hoppar till vid åsynen av James multiplicerade spegelbild. Bilden som, genom spegeln som distanserande filter, tillåter oss att, genom Bella, njuta av gärningsmannen som ett visuellt erotiskt objekt. Hans kropp och det den representerar är vad som visas upp. Jag avlåter mig här en vidare diskussion kring monstrets uppenbarelse i spegeln och nöjer mig med att nämna det som en oerhört vanlig skräckfilmskonvention. Vidare kan begäret efter offerpositionen beskrivas som epitomin av den ven som gotiken spelar på, det vill säga, begäret efter det som skrämmer en. Narrativet i *Twilight* motsäger inte heller ett begär hos Bella efter offerpositionen. Bella fungerar, som tidigare diskuterat, som ett lokus för övriga karaktärs beskyddande. I mötet med James har Bella själv valt att möta honom ensam. Narrativet argumenterar svagt för att Bella beger sig till James på egen hand för att rädda sin mamma, men den logiken är djupt bristfällig, Bella vet om att hon inte kan beskydda sin mor mot James på egen hand. I själva verket verkar Bella välja offerpositionen. Hon går, liksom Final Girl alltid springer åt fel håll, på eget bevåg mot mötet med monstret. Tidigare i denna text nämndes hur Bella vaknar mitt i natten av att Edward, utan hennes vetskap, iakttar henne. Bellas voice-over väljer omedelbart att romantisera bort obehaget genom att förklara att "that was the first night I dreamt of Edward Cullen". Senare visar det sig dock att Edward i flera veckor, utan Bellas vetskap, har betraktat henne medan hon sover. Publiken får alltså genom kameran aldrig en möjlighet att betrakta Bella som objekt men tillåts vidare, genom identifikationen med Bella, inte heller se hur Edward gör det. De tillfällen då Edward betraktar Bella utan hennes godkännande och det obehag det väcker sopas snabbt under mattan av Bellas romantiserade reaktioner på det. Edwards blickar på Bella filtreras genom hennes romantiserande raster och den övervakande och kontrollerande blicken som satts i relation till övergrepp blir för Bella och publiken den totala narcissistiska njutningen i att bli betraktad.

4.2. Identifikation med monstret

Linda Williams talar i *When the Woman Looks* (1983), refererandes till Mary Ann Doane, just om hur hjältinnan, när hon erkänns en undersökande blick, ofta simultant görs till offer och hur den nyfikna blicken därigenom förvandlas till en masochistisk fantasi. Williams menar emellertid att den kvinnliga blicken i skräckfilm även kan visa på en överraskande närhet mellan kvinnan och monstret. De vanligt förekommande sympatierna mellan hjältinnan och monstret i skräckfilm, menar Williams, fungerar som ett tillerkännande av de bådas utanförskap, deras delade status inom patriarkala strukturer (1983:61-7). I *Twilight*-sagan dras pågående paralleller mellan Bella och familjen Cullen. Bella är till att börja med så blek att det till och med kommenteras av vännerna i skolan. ”I thought you had to be tanned to live in Arizona”, säger Jessica, varpå Bella svarar: ”Maybe that’s why they kicked me out”. Vidare poängteras Bellas vegetarianism vid ett flertal tillfällen i filmerna, samtidigt som Edward liknar familjen Cullens val att leva på djurblod istället för människoblod vid en form av vegetarianism. Bellas utanförskap poängteras också pågående. Hon tycker inte om ”vanliga tjejgrejer” som att shoppa, hon delar inte klasskamraternas intressen för att exempelvis gå på bio och hon vill helst strunta i den för kamraterna så centrala skolbalen. Bella refererar också till sig själv som ”sort of a loner”. Helst vill hon sitta ensam och läsa och närheten henne och Edward emellan understryks när Bella hälsar på i Edwards bokbelamrade rum och känner till den klassiska musik han spelar för henne. ”It’s Debussy”, säger Edward och småler. ”*Clair de lune* is great”, kontrar Bella.

Vidare talar Tytti Soila i *Det kvinnliga begäret i ”Intermezzo” – En jämförelse mellan den svenska och amerikanska versionen* (1991) om den romantiske hjälten som en möjlig identifikationspunkt för det kvinnliga subjektet. Edward har redan tidigare i denna text beskrivits som en romantisk hjälte av byronesk tradition; feminiserad, estetiserad och sminkad. Soila menar att, genom att feminisera den romantiske hjälten, genom att göra hans känslor och erfarenheter avläsbara genom att utsätta honom för en aktiv kvinnlig blick, intar han en mer jämlik position med kvinnan där en känslomässig utsatthet kan delas av dem båda. Soila talar om Holger i *Intermezzo* (1936) som en romantisk hjälte i egenskap av hans konstnärsskap (Soila, 1991). Konstnären, menar Soila, intar en outsiderposition i den patriarkala ideologin. Denna outsiderposition är som redan nämnt självklar för Edward att inta i egenskap av vampyr och byronesk hjälte. Denne romantiske hjälte, menar Soila, erbjuder ”ett alternativ till den handlingsorienterade mannen inom den fallocentriska konceptionen,

och en möjlig frigörelse för kvinnan” (ibid), ett objekt mot vilket drömmar om frihet från patriarkal auktoritet kan projiceras (ibid). I *Twilight*-sagan skulle den romantiske hjälten vidare kunna beskrivas som en symbol för de rörelsemöjligheter som kvinnan saknar eller önskar. Edward är starkare, snabbare och på alla sätt fysiskt överlägsen Bella. När han lyfter henne på ryggen blir han också hennes verktyg. Genom honom kan hon röra sig mer obehindrat. I *Twilight* avbetonas detta. ”So that’s what you dream about, becoming a monster?”, frågar Edward och Bella svarar: ”I dream about being with you forever”. I *Eclipse* poängteras det istället. Bella berättar att valet aldrig har stått mellan Jacob och Edward utan mellan vem hon borde vara och vem hon är: ”I’ve always felt out of step, like literally. stumbling through life. I’ve never felt normal, because I’m not normal, I don’t wanna be. I’ve had to face death and loss and pain in your world but I’ve also never felt stronger, like, more real, more myself. Because it’s my world too. It’s where I belong”. Så det handlar inte bara om mig, frågar Edward. ”No, sorry”, svarar Bella. Det potentiellt subversiva i en läsning av Edward som en symbol för Bellas drömmar om utökad rörelsefrihet, omöjliggörs emellertid i *Twilight*-sagan genom Edwards, redan diskuterade, ihärdiga försök att istället begränsa Bellas rörelsefrihet. Den gränslöshet ett vampyrskap hade kunnat erbjuda Bella kommer också med ett krav. Bella kommer att förvandlas till vampyr först när hon accepterar Edwards krav på giftermål, när hon erkänner hans rätt till henne. Bella kan således inte uppnå vampyrskap annat än genom att dela Edwards vampyrskap.

4.3. Hur han ser ut

Om mannen görs till ett visuellt begärsobjekt i *Twilight* genom publikens och kamerans alliering med Bellas åtrående blick på Edward, så får Edward i *New Moon* och *Eclipse* konkurrens som fokus för den åtrående blicken av, i huvudsak Jacob, men även de andra männen i varulvsflocken. Estetiken har i dessa filmer förändrats. Jacob har, som en följd av den växande varulven i honom, fysiskt vuxit i muskelmassa. Tillsammans med de andra vargbröderna, visar han också ständigt upp sin välpumpade överkropp. Narrativets logik talar om varulvars höga kroppstemperatur och den plötsliga metamorfosen av manskroppen till en vargkropp som en naturlig anledning till avkläddheten; kläder är helt enkelt mycket opraktiska för en varulv. Samtidigt måste de estetiska övervägandena givetvis tillskrivas den största äran, när Jacobs nakna överkropp fokuseras i regnväder, och *Eclipse* visar prov på självreflexivitet när Edward, vid åsynen av den halvnakne Jacob lutad mot en bil, sarkastiskt

utbrister: "Doesn't he own a shirt?". Samma självreflexivitet kan uttydas när Edward i *New Moon* berättar för Bella om vampyrernas lag att aldrig avslöja sin existens och avslutar, småleendes och med en dröjande ton, med orden: "We don't make spectacles of ourselves". Detta blir i sammanhanget en metafilmisk kommentar, refererandes till den filmteoretiska termen "spectacle" som talar om just uppvisandet av visuella begärsobjekt. Skaparna av *Twilight*-sagan är givetvis inte omedvetna om den stora fanbas av i huvudsak heterosexuellt orienterade tonårsflickor, som vuxit fram med och mellan filmerna och vars fokus i diskussioner och intresse verkar ligga på Edwards och Jacobs sexuella och romantiska åtråvärdhet i karaktär och utseende. Nämnade kommentarer blir ett sätt att visa på filmskaparnas medvetenhet om detta och en medvetenhet om hur man väljer att spela på och understryka det.

Erotiserandet av Jacobs och hans vänners kroppar kan och har jämförts med en klassisk estetisk riktning inom gayporr. Inom mainstream-fåran ligger estetiken kring vargflocken kanske närmast krigarepos så som *Troja* (2004) och *300* (2006), filmer som också ofta beskrivs som en form av smygbögporr, och vargflockens prefererade mundering av jeansshorts och välpumpad bar överkropp sätter dem enkelt i relation till exempelvis teckningar av Tom of Finland. Den estetiska motsvarigheten i en heterosexuellt orienterad konstriktning skulle kunna vara manliga stripshower så som Chippendales eller romantiska hjältar av typen Fabio som figurerar på framsidorna av erotisk kiosklitteratur riktad till kvinnor, det vill säga konstformer som betraktas som "lågkulturella" och ofta benämns med nedvärderande termer så som "tantsnusk". Erotiserandet av Edward spelar istället mot en annan estetisk och kulturell tradition. Som nämnt kan gotiken och myten om den byroneske anti-hjälten tillskrivas äran för Edwards finmejslade och vitmålade skönhet. Edwards hemmahörande i denna tradition kan också förklara det upplysningsideal som han i *Twilight*-sagan får representera. Edward spelar klassisk musik på sin flygel och när Bella är på besök visar han upp tavlan av studentmössor som familjen Cullen fyller väggen vid trappan med. Tavlan är ett litet internskämt i familjen som talar om alla gånger de har hunnit ta examen. Edwards digra utbildning kontrasteras hårt mot Jacobs, som går i en egen skola på "reservatet". Edward är också äldre än Bella. Inte lite äldre, cirka 100 år äldre, och hans överlägsna livserfarenhet speglas i hans roll som Bellas överman. Jacob är istället ett år yngre än Bella. I en diskussion Jacob och Bella emellan, diskuteras just ålder i relation till mental överlägsenhet och de förlikar sig båda med att Bella även mentalt kan betraktas som lite äldre än Jacob.

Att dela upp kropp och ande, natur och kultur, är ingen ny idé inom västvärlden. Inte heller att sätta den brune mannen i närmare kontakt med naturen. Om vampyren i den klassiska gotiken har lästs som ett hot i egenskap av förmågan att locka fram förbjudna lustar hos sina offer, så har varulven ofta lästs genom Robin Woods klassiska teori om eruptionen av ett undertryckt det (1978). Varulven är den figur som, av oförmåga att balansera konkurrerande krav från överjaget och detet, exploderar i undertryckt sexuell aggression. Även i *Twilight*-sagan beskrivs en okontrollerad vrede som den utlösande faktorn i förvandlingen från man till varg. Jacob blir i själva verket enbart kropp och instinkter i den ständigt dikotoma uppställningen av honom och Edward. Edward är ovanligt kall, en följd av att han är levande död. Jacob är istället ovanligt varm, hans kroppsfunktioner är förhöjda. Med Jacob är sex också fullt möjligt. Ingenting hade hindrat honom och Bella från att ha sex med varandra om hon valde honom framför Edward och Jacob blir på detta sätt representant för ytterligare en kroppslighet.

Det är inom gotiken ett vanligt tema att monstren lever en form av dubbelliv. Man delar, liksom i *Dr Jekyll and Mr Hyde* (Stevenson, 1886), upp monstret i en representabel och en dold sida. I vampyrberättelsen tenderar vampyren att gömma sig i kistor och i mörker. Solljus avslöjar skuggfiguren vampyren och förgör honom. I *Twilight*-sagan lever familjen Cullen emellertid inte i en mörk och fuktig borg, deras minimalistiskt vitmålade hus är istället i det närmsta transparent. Edward förgörs inte heller av solljus, han glittrar. ”You need to know what I look like in the sunlight”, säger Edward till Bella, fast besluten att visa henne sin mörkaste hemlighet. ”It’s like diamonds. You’re beautiful”, reagerar Bella. Edwards hemlighet, hans okroppslighet, är alltså det som mest förtjänar att visas upp. Edwards monstrositet är vad som gör honom till Jacobs diametrala motsats. Samtidigt är Edward som vackrast i solljus och hans monstrositet förklaras av *Twilight*-sagan som änglalik.

5. Sammanfattande diskussion

Mitt syfte i den här uppsatsen har varit att studera hur ett romantiskt ideal produceras och förmedlas i filmerna *Twilight*, *New Moon* och *Eclipse*. För att göra detta inledde jag analysdelen med en kontextualiserande översikt av vampyren i en västerländsk litteratur- och filmtradition, för att ge läsaren en möjlighet att orientera sig kring vad för typ av kulturhistorisk bakgrund som *Twilight*-sagan förhåller sig till, spelar med och bryter mot. Därefter inledde jag diskussionen kring kärlekstriangeltematiken i *Twilight*-sagan. Rivaliteten om Bella, Jacob och Edward emellan, är central i den fankultur som har uppstått kring *Twilight*-fenomenet och i filmerna parallelleras detta triangeldrama pågående med andra kärlekstrianglar inom filmen. Första steget i mitt närmande mig mot kärlekstriangelns meningsskapande i *Twilight*-sagan, var att diskutera rivaliteten mellan konkurrenterna som av egen betydelse, en egen känslomässig bindning, där den älskade fungerar, lika mycket som en länk som sammanbinder de två rivalerna, som hon fungerar som det primära objektet för känslomässig bindning. Detta ledde vidare mot en diskussion kring Rubins användning av Lévi-Strauss teori om "the exchange of women", där det sociala kontraktet är ett kontrakt mellan män och där kvinnan fungerar som en bytesvara i mäns knytande av släktskap och sociala allianser med varandra. Rubin menade vidare, genom Lacan, att fallosen fungerar som en åtråvärd symbol för manlighet som, genom kvinnan i Oidipuskomplexet, passerar mellan män. Jag hävdade att detta manlighetsideal i *Twilight*-sagan uttrycktes som förmågan att beskydda kvinnan och påvisade hur central just idén om beskyddande är i kärleksrelationen mellan Bella och Edward. Vidare visade jag på hur rivaliteten mellan Edward och Jacob yttrade sig just i form av förmågan att beskydda och hur positionen som mannen i Bellas liv passerade från hennes far till Edward av samma anledning, Edwards överlägsna förmåga att skydda Bella från ont. Därifrån gick jag vidare mot att påvisa hur Edwards beskyddande av Bella övergår i överbeskydd, ett överbeskydd som stundom liknar övergrepp. Till följd av idealiserandet av förmågan att beskydda, romantiseras dessa inskränkningar av Bellas rörelsefrihet och kränkningar mot hennes integritet. De begripliggörs i *Twilight*-sagan som storslagna kärlekshandlingar.

Kärlekstriangelns andra funktion i *Twilight*-sagan, menade jag vara, att kontrastera två typer av romantiska ideal. Det första, som jag sammankopplade med Jacob, är den jordnära, säkra och praktiska formen av kärlek. Det andra, som jag sammankopplade med Edward, är det romantiska ideal som talar om öde, uppslukande, underkastelse och

allförändrande. Jag refererade till denna typ av historia om romantisk kärlek som ett metafysiskt kärleksideal. I diskussionen kring ett metafysiskt kärleksideal lutade jag mig mot Rainer Just's artikel om fallet Natascha Kampusch. Just använder sig av allmänhetens reaktioner på kidnappingsdramat som också var en kärleksrelation, för att visa på den underliggande våldsamheten i ett kulturellt förmedlat romantiskt ideal, ett ideal som talar om romantisk kärlek som unik, evig och absolut. Detta romantiska ideal, menade jag, präglar hela den förmedlade synen på kärlek i *Twilight*-sagan genom dess tematiserande kring termen "imprint". Idén om "att märka någon" talar bokstavligen om ett ägandegörande. Vidare presenteras "imprint" i *Twilight*-sagan som ödesbestämda möten. När ditt ödes utvalda dyker upp så förändras också hela din värld och ingenting annat än den andre spelar längre någon roll.

Vidare använde jag mig av Freuds lustprincip, där sexualdriften alltid åtföljs av en dödsdrift, för att kunna diskutera *Twilight*-sagens sammanblandning av sex och död. Dödsdriften beskrevs som organismens strävan efter att återgå till sitt ursprungliga, ickeorganiska tillstånd. Freud refererade till *Symposion*, där en teori presenteras om ett urtillstånd av ett tredje kön som sedan delades i två halvor. Dessa halvor är sedan dömda att leta efter varandra och när de hittar varandra slingrar de sig samman i en vilja att växa tillbaka ihop. I relation till detta diskuterade jag i huvudsak Edwards period av bortavaro i *New Moon* där Bella utsätter sig för livshotande situationer för att kunna se honom. Denna idé om två halvor som strävar efter att bli en, ledde mig vidare in mot en diskussion av kärleksidealet i *Twilight*-sagan som en idé om symbios. Här presenterade jag Jessica Benjamins förslag om ett intersubjektivitetsperspektiv framför det inom psykoanalysen förhärskande subjekt-objekt-paradigmet. Idén om intersubjektivitet tillåter två subjekt och blir ett möjligt sätt att frångå över- och underordning och dikotoma uppdelningar av aktivitet respektive passivitet. Jag menade vidare att ett ideal om symbios omöjliggör en intersubjektivitet då man, för att kunna dela den andres ego, alltid måste göra den andre till ens objekt, alternativt göra sig själv till objekt för den andres subjekt, och ville på detta sätt uppmärksamma problemet i just ett symbiotiskt kärleksideal.

Nästföljande del i min analys behandlade seendet i *Twilight*-sagan. Jag inledde med en diskussion kring blicken i *Twilight*, där Bella tillåts den aktiva blicken medan Edward görs till ett visuellt begärsobjekt. Även om publikens identifikation aldrig lämnar Bella, fungerar Edwards blick som en källa till njutning. Edwards blick är inte aktiv, den är bekräftande och publiken, genom Bella, njuter av att åtrås av den. Identifikationen med Bella, menade jag, även leda till en njutning av eller strävan mot en offerposition, i synnerhet då

Bella romantiserar de våldsamma eller kontrollerande blickar som stundom riktas mot henne från Edward.

Vidare diskuterade jag Linda Williams teori om de tillfällen när kvinnan tillåts en aktiv blick i skräckfilm som möjliga tillfällen för identifikation av kvinnan med monstret och ett erkännande av deras delade utanförstatus inom patriarkala strukturer. Jag visade i detta sammanhang på de paralleller som dras mellan Bella och familjen Cullen i form av deras delade vegetarianism och deras delade oförmåga att passa in. Vidare diskuterade jag Tytti Soila som talar om den romantiske hjälten som en möjlig identifikationspunkt för ett kvinnligt, inomfilmiskt och publikt, subjekt. Den romantiske hjälten, menar Soila kan fungera som ett objekt mot vilket drömmar om frihet från patriarkala strukturer kan projiceras. Jag menade vidare att Edward, inom *Twilight*-sagan, skulle kunna fungera som en symbol för de rörelsemöjligheter och det handlingsutrymme som Bella själv saknar. Samtidigt menade jag att just de diskuterade inskränkningar av Bellas rörelsefrihet som Edward vill göra och hans ytterst villkorade erbjudande om att förvandla henne, omöjliggör möjligheten till en sådan tolkning.

Avslutningsvis diskuterades representationen av mannen som ett romantiskt och sexuellt begärsobjekt i *Twilight*-sagan. Här diskuterades hur den visuella framställningen av Jacob placerar honom i en estetisk tradition av mer nedvärderade konstarter så som erotisk kiosklitteratur. Edward, menade jag, hör, även visuellt, hemma i den romantiska kulturtraditionen. Detta resonemang utvecklades till att diskutera en västerländskt kulturellt införlivad motsättning mellan natur och kultur, där jag menade att Jacob får representera kropp medan Edward får representera ande. Genom detta och till följd av romantiseringen av Edward, menade jag således att *Twilight*-sagan propagerar för en form av upplysningsideal kopplat till den vite mannen.

Den huvudfrågeställning som jag i denna uppsats sökt besvara är: Hur ser det romantiska ideal ut som förmedlas i *Twilight*-sagan? Till min hjälp använde jag underfrågorna: 1) Vilka funktioner fyller kärlekstriangeltematiken i *Twilight*-sagan? 2) Vilka ideologier förmedlas genom seendet i *Twilight*-sagan?

Jag menade att kärlekstriangeln fungerade på två sätt. Dels som en rivalitetsrelation mellan män, där Bella fungerade som en symbol mot vilken de rivaliserande männens manlighet kunde mätas och avgöras. Dels som ett kontrasterande av två olika former av romantisk kärlek, en säker och jordnära och en omvälvande och metafysisk, där den senare formen av kärlek idealiserades.

I min diskussion kring seende hävdade jag att, trots att Bella tillåts den aktiva blicken med vilken åskådaren identifierar sig och trots att Edward aldrig tillåts en aktiv blick utan bara tillåts att beskådas, kunde Edwards blick ändå överordnas Bellas i den mån att hans bekräftande blick var det gensvar som Bellas blick sökte. Njutningen för publiken i identifikationen med Bella låg i att betraktas av Edward. Jag menade vidare att uppvisandet av manskroppen i huvudsak objektifierade Jacobs kropp och att Jacobs ”kroppslighet” kontrasterade Edwards ”andlighet” där det senare, återigen, idealiserades.

Det visar sig alltså att ”kroppslöshet” verkar fungera som det mest förhärskande idealet i *Twilight*-sagan. Liksom Bella förvägras fysisk närhet, verkar den kvinnliga publiken styras bort från begär alltför kopplade till kroppen. Bellas kropp presenteras som ett hinder och hennes sexuella begär presenteras som en fara för både henne själv och Edward. Den som kan beskydda Bella, både från omvärlden och från henne själv är just Edward. Edward är också den absoluta representanten för kroppslöshet. Han är upplysningsidealet, han är kulturen kontra naturen hos kvinnan och den brune mannen, han är den i kontroll av sina lustar och framförallt är han Bellas metafysiska kärlek, den som kan uppenbara sig för henne även om deras kroppar befinner sig på olika platser. Det romantiska ideal som kärleken till Edward representerar är ett allslukande ideal. Bella och Edward deklamerar gång på gång att de är varandras liv. Bella är också villig, inte bara att förändra sitt liv för Edward, utan att ge sitt liv till Edward. I en kroppslös omfamning ska deras kärlek göras evig när han förändrar henne till en del av honom. Men då Edward redan har erkänts som Bellas överman, inte bara fysiskt utan även mentalt – Edward har mer bildning, mer erfarenhet, mer självkontroll – kan deras förening inte heller bli likvärdig. I en symbios med Edward, delande hans ego, har Bella redan underordnat sig som objekt till hans subjekt. Hon har erkänt hans blick som överordnad när den absoluta njutningen i hennes blick är att möta hans beundran. Hon har erkänt hans rätt till henne när hon romantiserar hans utövande av kontroll över henne. Edwards våldsamma och övervakande tendenser figurerar *Twilight*-sagan igenom. Om Just menade att fallet Kampusch uppenbarade det underliggande våldet i ett kulturellt införlivat romantiskt ideal, menar jag att *Twilight*-sagan drar det hela ett varv till – den visar upp det våldsamma i detta romantiska ideal för att sedan romantisera och idealisera det på nytt.

Källförteckning

Litteratur

- Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotions*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Benjamin, Jessica (1998) *Shadow of the Other – Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge
- Brontë, Emily (1847/1995) *Wuthering Heights*, Lincolnwood: NTC/Contemporary Publishing Company
- Day, William Patrick (1985) *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago: The University of Chicago Press
- Dyer, Richard (2002) *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Edwards, Kim (2009) ”Good Looks and Sex Symbols: The Power of the Gaze and the Displacement of the Erotic in *Twilight*” i *Screen Education*. nummer 53.
- Freud, Sigmund (1919/2003) *The Uncanny*. London: Penguin Books
- Freud, Sigmund (1920/1995) ”Bortom lustprincipen” i *Bortom lustprincipen*, (översättning till svenska av Ola Andersson), Borås: Centraltryckeriet
- Freud, Sigmund (1923/1995) ”Jaget och detet” i *Bortom lustprincipen*, (översättning till svenska av Ola Andersson), Borås: Centraltryckeriet
- Frost, Brian J. (1989) *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Girard, René (1961/1966) *Deceit, Desire and the Novel*, (engelsk översättning) Baltimore: John Hopkins University Press
- Goethe, Johann Wolfgang von (1774/1977) *Den unge Werthers lidanden*. (svensk översättning: Ralf Parland. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.
- Höglund, Anna (2009) *Vampyrer – En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Göteborg: Intellecta Docusys.
- Lévi-Strauss, Claude (1949/1971) *The Elementary Structures of Kinship* (engelsk översättning: Rodney Needham och James H. Bell) Boston: Beacon Press
- Meyers, Stephenie (2005/2007) *Twilight*, London: Little, Brown Book Group
- Meyers, Stephenie (2006/2010) *New Moon*, London: Little, Brown Book Group
- Meyers, Stephenie (2007/2010) *Eclipse*, London: Little, Brown Book Group

Meyers, Stephenie (2008/2010) *Breaking Dawn*, London: Little, Brown Book Group

Milton, John (1667/2007) *Paradise Lost and Regained*. Forgotten Books (www.forgottenbooks.org)

Mulvey, Laura (1975/1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy och Marshall Cohen. New York: Oxford UP.

Platon (ca 385 f.Kr./2000) *Symposion*, (översättning till danska: Niels Henningsen) Helsingör: Det lille Forlag

Polidori, John (1819/1999) *The Vampyre*, Esher, Surrey: Travelman Publishing

Rubin, Gayle (1975) "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" i *Feminist anthropology: a reader* (2006) ed. Ellen Lewin. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press

Shakespeare, William (1597/1984) *Romeo and Juliet*. New York: Barron's Educational Series, Inc.

Soila, Tytti (1991) "Det kvinnliga begäret i *Intermezzo*" i *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet I trettioalets svenska filmmelodram*. Stockholm

Stevenson, Robert Louis (1886/2010) *Dr Jekyll & Mr Hyde*. London: Bibliolis Books Ltd.

Tohill, Cathal och Tombs, Pete (1995) *Immoral Tales – European Sex and Horror Movies 1956-1984*, New York: St. Martin's Griffin.

Williams, Linda (1983) "When the Woman Looks" i *Horror, the Film Reader* (2002) ed. Mark Jancovich, London: Routledge

Wood, Robin (1978) "The Return of the Repressed" i *Film Comment*. nummer 4

Internet

Amandolare, Sarah. *Teachers and Librarians Weigh in on "Twilight"*. www.findingdulcinea.com

Belanger, Michelle. *Loving The Dead: The Allure of The Modern Vampire*. Disinformation. www.disinfo.com/site/printarticle2566.html

Box Office Mojo. <http://boxofficemojo.com/alltime/world/>

International Movie Data Base. www.imdb.com

Just, Rainer (2006/2007) *Mot Kärleken: Litterär spårsökning i fallet Natascha Kampusch*. Översatt till svenska av Linda Östergaard. Eurozine. <http://www.eurozine.com/articles>
novel novice twilight. <http://twilightnovelnovice.com>
Stephenie Meyer Official Homepage. www.stepheniemeyer.com
Stone, Laura. "Romance and abstinence attracts teen girls to Twilight series". *The Vancouver Sun*. www.vancouver.sun.com
Woerner, Meredith. *Twilight Fans Stab, Choke, And Beat Haters Into Submission*. <http://io9.com>

Filmer

Breaking Dawn – Part 1 (2011) Bill Condon, USA
Breaking Dawn – Part 2 (2012) Bill Condon, USA
Eclipse (2010) David Slade, USA
Intermezzo (1936) Gustaf Molander, Sverige
New Moon (2009) Chris Weitz, USA
Romeo and Juliet (1968) Franco Zeffirelli, Storbritannien/Italien
300 (2006) Zack Snyder, USA
Troy/ Troja (2004) Wolfgang Petersen, USA/Malta/Storbritannien
Twilight (2008) Catherine Hardwicke, USA

TV-serier

True Blood (2008) HBO, USA

Musik

Born to Run (1975) Bruce Springsteen, USA