

Att vara levande död

En djupdykning i vampyrberättelsens litterära tradition genom
en komparativ analys av *Carmilla* och *Twilight*



1

¹Henry Friston, David. *The Dark Blue* [Illustration]. 1872. Wikipedia.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carmilla.jpg> (Hämtad 2022-05-20)

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
2. Bakgrund	3
2.1 Joseph Sheridan Le Fanu	4
2.2 <i>Carmilla</i> (1872)	4
2.3 Stephenie Meyer	5
2.4 <i>Twilight</i> (2005)	5
3. Syfte och frågeställning	6
4. Metod och material	7
5. Teori	8
5.1 Vampyrens komplexa definition	8
5.2 Vampyrkvinnans litterära intågande	10
5.3 Monster eller monster?	11
5.4 Den ambivalenta hjälten	12
6. Analys	13
6.1 Vampyriska kännetecken – då och nu	13
6.2 Det kreativa och intellektuella hotet inom 1800-tals litteratur	15
6.3 Vampyrkvinnans närvaro	18
6.4 Den hotade manligheten	19
6.5 Kattens symboliska värde	20
6.6 Den byronska hjälten	23
7. Avslutande diskussion	25
Källförteckning	29

1. Inledning

Människan har sedan tidens begynnelse komponerat berättelser, så trovärdiga och levande att de lyckats övertyga sig själva och andra om sina skildringar. I de kreativa själars frenetiska illusioner fick vampyren, genom den muntliga traditionen, se ljuset för första gången. Det dröjde inte länge innan den fick litterär form och jämfört med de flesta litterära fenomenen kan inte vampyrgestalten sägas tillhöra en specifik tidsepok eller kopplas till en särskild period i historien. Den har alltid haft en stark närvaro hos människan och har på så vis blivit en kulturellt viktig figur i alla delar av världen. Den vampyriska varelsen håller än idag i stafettpipen för världens övernaturliga fiktionskaraktärer, och man ser ännu inget slut på användandet av detta mångskiftande väsen. Med dess förmåga att anpassa sig efter människans oupphörliga framväxt, är även vampyren ett ständigt utvecklande projekt inom den litterära traditionen – den är sannerligen odödlig i mer än en bemärkelse.

2. Bakgrund

Berättelsen om vampyrer kan spåras tillbaka till 1100-talet och kan inte sägas relatera till nutidens populärlitterära version av originalets fenomen – till och med greven Dracula hade höjt på ögonbrynen vid skådandet av Edward Cullen (*Twilight*), bröderna Salvatore (*The Vampire Diaries*) och Spike (*Buffy the Vampire Slayer*), där vampyrismen har så gott som lämnat skräcklitteraturen för att hoppa över till den, något mörka, romantiska genren. När det gäller den kliche-artade populärlitterära vampyren finns det knappast något offer som skulle vilja undfly den romantiska, eroticerade blodsugaren – vilket sannerligen är raka motsatsen till den effekt som eftertraktades vid dåtidens originalberättelser. Vampyrer används fortfarande som ett skräckexempel i stora delar av populärkulturen, men fokuset ligger ändå på den förbjudna och omöjliga kärleken mellan dödliga och odödliga.²

Med denna bakgrund i åtanke ämnar uppsatsen utröna just vilka likheter och skillnader som har uppstått mellan den äldre respektive nya vampyr-skildringen. Detta genom ett analyserande av Sheridan Le Fanu's kortroman *Carmilla* (1872)³ och Stephenie Meyers roman

² Harrison Lindbergh, Katarina. "Vampyrer". *Populär Historia*. 2011-10-28. <https://popularhistoria.se/kultur/litteratur/vampyrer> (Hämtad 2022-05-20)

³ Le Fanu, Joseph Sheridan. *Carmilla*. (Carmen Maria Machado edt.). Philadelphia: Lanternfish Press, 2019 (1872).

Twilight (2005).⁴ Studien kommer främst förhålla sig till de kvinnliga vampyr-karaktärerna, men även samspelet med manliga vampyrer kommer att tas i beaktande.

2.1 Joseph Sheridan Le Fanu

I gotikens guldålder publicerade den irländska författaren Joseph Sheridan Le Fanu sin vampyriska kortroman *Carmilla*, tillsammans med fyra andra korta berättelser i sin samling *In a Glass Darkly* år 1872 – året innan hans död. Sheridan Le Fanu var känd för att författa spökhistorier och blev hyllad för sin oerhörda förmåga att kunna skapa en verklighetstrogen och mystisk atmosfär av det traditionella hemsökta huset i sina texter. *Carmilla* är inget undantag i detta och kan idag räknas som ett klassiskt verk för 1800-talet.⁵ Kortromanen publicerades först som avsnitt år 1871 i den lokala London-tidskriften *The Dark Blue* och skildrar en kvinnlig vampyr, vilket under författarens samtid inte var det vanligaste fenomenet.⁶ Inte heller var skildrandet av kvinnans kropp som bestialisk och sexuell, samtidigt som hon är kraftfull och självgående, något sedvanligt för tiden. Det klassiska verket diskuteras således av många vara en banbrytande diskurs för den litterära vetenskapen och är därmed relevant än idag.

2.2 *Carmilla* (1872)

I det Österrikiska området Steiermark lever den 19-åriga Laura tillsammans med sin far och tjänstefolk i sitt skogsbelägna, pittoreska slottet (schloss). När ett främmande sällskap iförd en vagn anländer, sker en olycka som gör att åkdonet välter. Flickan som färdades i vagnen svimmar av den oväntade händelsen och den äldre damen, som uppger sig vara hennes mamma, förbarmar sig över att hennes dotter inte längre är i stånd att kunna fortsätta affärsresan. Laura och hennes far erbjuder sovplats åt dottern under de tre månader som modern är iväg – vilket damen med skickligt skådespeleri accepterar. Den gåtfulla flickan, vid namn Carmilla, ombeds av sin mamma att titta om sin bakgrund under vistelsen på slottet och beger sig sedan vidare mot sin okända destination. Väl installerad i huset utvecklas snabbt en vänskap mellan Laura och Carmilla, men något skiljer den unga tjejen från Lauras andra väninnor när en stark och erotisk attraktion uppstår sinsemellan. I samband med Carmillas ankommande börjar dessutom somliga

⁴ Meyer, Stephanie. *Twilight*. London: Atom, 2007 (2005)

⁵ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Sheridan Le Fanu". *Encyclopedia Britannica*, 2022-02-03. <https://www.britannica.com/biography/Sheridan-Le-Fanu>. (Hämtad 2022-05-20)

⁶ *The Dark Blue*, publicerande tidskrift mellan 1871-1873

egendomligheter uppträda; Laura upplever sig se en obehaglig varelse med varierande skepnad om nätterna som successivt försätter henne i ett sjukligt tillstånd, ett gammalt familjeporträtt av grevinnan Mircalla har en slående likhet med Carmilla, en sjukdom bryter ut i trakten där specifikt unga kvinnor utsätts för feberdrömmar och kort därefter dör av en okänd sjukdom. Dessa huvudsakliga aspekter leder fram till berättelsens klimax, där ett mönster av övernaturlig kraft i bygden uppdagas. Detta genom en gammal vän till fadern som berättar förloppet av sin avlidna dotters insjuknande och hur han är övertygad om vampyrernas skuld för den ”pest” som brutit ut i närliggande byar. Han menar på att den vampyriska grevinnan Mircalla som befinner sig i graven måste dödas för att det onda mönstret ska upphöra. Orolig över Lauras försämrade tillstånd, beger sig sällskapet i färd mot den 150 år gamla graven. Den öppnas och grevinnan, som i själva verket är Carmilla, ligger vilandes inuti. Hon dödas och bränns för att aldrig mer kunna beblanda sig med mänskligheten.

I prologen av *Carmilla* finner man ett brev undertecknat av Sheridan Le Fanu som förklarar att denna historia är dokumenterad flera år efter incidenten, och att det inte är förrän nu som han har hittat manuskriptet. Man får reda på att de kommande sidorna är nedtecknat av en doktor Hesselius som ämnade använda denna berättelse till sin uppsats om samma övernaturliga ämne som den föreliggande texten skildrar. När Le Fanu får tillgång till texten är Laura sedan länge redan avliden och vi får aldrig reda på var doktor Hesselius tog vägen.

2.3 Stephenie Meyer

När den mormonska hemmafrun Stephenie Meyer en dag vaknar upp från en dröm, hade hon nog aldrig kunnat ana vilken framtid som väntade henne. Något som först började som ett antecknade förvandlades snabbt till ett miljard-dollars fenomen utan dess like. Inom förloppet av sex månader utvecklades idén till ett betalande kontrakt hos ett bokförlag och fick den idag välkända titeln *Twilight*, som publicerades för första gången år 2005.⁷ Det rådde ingen tvekan på att romanen skulle bli romanserie och inte långt senare köade dessutom Twilight-fansen, de så kallade ”Twilighters”, för att se sina karaktärer komma till liv i biografen.

2.4 *Twilight* (2005)

⁷ Meyer, Stephenie. ”The Story of Twilight & Getting Published”. *Stephenie Meyer*. <https://stepheniemeyer.com/the-story-of-twilight-getting-published/> (Hämtad 2022-05-20)

Romanen inleds av den 17-åriga Isabella ”Bella” Swan som flyttar från sin mamma och hennes pojkvän i soliga Phoenix, Arizona för att bo hos sin pappa i regniga Forks, Washington. Bella är en tillbakadragen och klumpig tjej som finner sociala sammanhang jobbiga, varav hon bävar för att bli det stora diskussionsämnet bland eleverna på den nya skolan. Hon skapar sig dock snabbt en kompiskrets, men en känsla av att vara annorlunda än resterande ungdomar i Forks gnager i självkänslan. Till hennes förvåning inser Bella att hon inte är ensam i sitt utanförskap när den mystiska, stiliga och till synes jämnåriga Edward Cullen gör entré – vilket blir Bellas vändpunkt i livet.

På ett eller annat sätt lyckas de båda ungdomarnas vägar korsas och medan Bella är helt fascinerad av Edwards närvaro, får hon känslan av att han håller ett starkt ogillande av hennes. Men bakom hans oemotståndliga yttre, och Forks ständigt regnande areal, döljer sig en värld som i årtusenden undgått människans ögon – en värld av vampyrer och varulvar. De fattar tycker för varandra och för första gången i sitt liv känner Bella en stark samhörighet med Edward och hans vampyrfamilj – hon tycker sig inte vara annorlunda eller malplacerad i deras sällskap. Men medan Bella gör allt för att närma sig honom och hans värld, gör Edward allt för att hålla ett stort och säkert avstånd för att inte ge sig själv möjligheten att följa sina blodsugande begär gentemot Bella. De inser dock snabbt att ingen av dem kan stå emot kärleken som uppstått sinsemellan och försöker sitt bästa att få den nyfunna relationen att fungera. Bella är beredd att ge upp sin dödlighet för vampyrismen och leva i evighet med Edward, vilket han ställer sig tvärt emot för att värna om hennes människoliv.

Berättelsens problematik är ett genomgående tema i tre böcker framöver, samtidigt som fler problem uppstår under deras äventyr tillsammans. *Twilight* är vid första anblick en romantisk ungdomsroman om två tonåringar som kämpar för sin kärlek till varandra, och är för många ett bevis på att kärleken kan övervinna allt. Det finns emellertid mycket som döljer sig bakom detta verk, där romanen innefattar mer än bara en oskyldig kärlekshistoria.

3. Syfte och frågeställning

Carmilla kan både analyseras som ett verk med en negativ syn på kvinnor, men också som ett nyskapande verk som för ovanlighetens skull skildrar kvinnan som något annat än en passiv hemmafru. Meyer följer många av Le Fanus traditionella synsätt i modern tid, medan Le Fanu

kan påstås vara nydanande för sin samtid i sättet att framställa kvinnan. Syftet med uppsatsen är att se hur vampyr-traditionen har utvecklats genom tiderna och hur skildringen av könsroller samtidigt ser ut i den typen av litteratur, framförallt kvinnliga vampyrer i relation till manliga.

Med en enkel google-sökning får man snabbt fram att Sheridan Le Fanus kortroman *Carmilla* är det första litterära verket att skildra en vampyrkvinna, vilket inte är fallet. Som exempel på detta har bl.a Théophile Gautier skildrat fenomenet i sin novell ”La Morte Amoureuse” (1836) som alltså publicerades hela 35 år innan Le Fanu kom till skott. Man skulle istället kunna påstå att *Carmilla* är den första kvinnliga vampyren att få en betydande och central roll i en längre litterär text – alltså, en roman – men detta är inte något som med klarhet kan konstateras utan en djupare forskning i tidigare litteratur som grundligt belägg. Även den mytologiska Lilit, som enligt judendomen sägs ha varit Adams första fru, var en kvinnlig demonliknande gestalt som kan sägas ha haft gemensamma drag med vampyren. Hon kan dock inte kategoriseras som en egentlig vampyr och var således inte heller den förstnämnda vampyren i litteraturen – vilket kommer att diskuteras mer ingående i senare avsnitt.

Även om vampyrfiktionen idag är omfattande och långt ifrån nytt, kan det ändå vara intressant att jämföra de valda verken. Dels för att båda behandlar den romantiska diskursen, där Sheridan Le Fanu dessutom skildrar en lesbisk romans som står i kontrast till Meyers heteronormativa relations-skildringar, men även dels för att just vampyr-fenomenet fortfarande i dagens läge är relevant – detta mycket till Meyers förtjänst, som genom *Twilight* satte igång en något annorlunda vampyr-hype och gav den uråldriga berättelsen åter nytt liv.

Möjliga frågeställningar skulle därför kunna vara: Vilka likheter och skillnader finns det mellan det klassiska verket *Carmilla* och den moderna populärlitteraturens *Twilight*? Hur karakteriseras de kvinnliga vampyrerna i Le Fanus respektive Meyers roman? Vad har Lauras och Bellas roll som huvudkaraktärer gemensamt och vad skiljer dem åt? Vad kan detta ha för betydelse för vardera verk? Kan man möjligtvis betrakta *Carmilla* som nyskapande och feministiskt progressiv men *Twilight* som bakåtsträvande?

4. Metod och material

För att uppnå önskade resultat kommer uppsatsen främst göra en närläsning av den första romanen *Twilight* (2005) i Meyers bokserie *The Twilight Saga* och Sheridan Le Fanu's kortroman

Carmilla (1872). Detta för att sedan kunna göra en komparativ läsning av bådadera verk, där analysen främst kommer att beröra genusteoretiska -och feministiska perspektiv vid en djupare undersökning av karaktärerna – specifikt de kvinnliga vampyrerna i relation till de manliga.

Viktiga källor kommer främst att vara Anna Höglunds bok *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700- talet till 2000-talet*⁸ och Theresa Glenn Banes livsverk *The Encyclopedia of vampire mythology*, som bl.a framhäver det historiska värdet av vampyr-traditionen och som ger grundligt underlag i uppsatsens argument samt resonemang i diskussionen.⁹ *Interdisciplinary approaches to Twilight: studies in fiction, media and a contemporary cultural experience* av Mariah Larsson och Ann Steiner, kommer även de utgöra en betydande del av uppsatsens fördjupande i ämnet.¹⁰

En medvetenhet finns kring Stephenie Meyers och Sheridan Le Fanus olika könstillhörighet och samtid som kan göra jämförandet av respektive karaktärsskildringar omätliga – det ska klargöras att det finns en viktig skillnad när det kommer till hur en man skildrar en kvinna och när en kvinna skildrar en kvinna inom litteraturen. Detta är en intressant aspekt som är svår att fastställa i analyserandet och som därför inte kommer att vidare utredas i denna uppsats.

5. Teori

5.1 Vampyrens komplexa definition

En tydlig och färdigställd definition av vad en vampyr faktiskt är finns inte i dagens läge, och med tanke på all den samlade historien kommer vi nog aldrig få fram en gemensam bestämning som binder samman världens alla vampyrer. Denna tanke skiljer sig dock åt hos litteraturvetarna. Anna Höglund är väldigt vag i sitt definierande av begreppet ”vampyr”, där hon enbart konstaterar att vampyren genom historien har haft ”tämmligen olika karaktär”, och är en gestalt med varierande egenskaper som därmed gör det svårt att få ett tydligt grepp om.¹¹ Höglund

⁸ Höglund, Anna. *Vampyre: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Umeå: h:ström – text och kultur, 2011.

⁹ Bane, Theresa Glenn. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. Internet Archive, 2018.

<https://archive.org/details/EncyclopediaOfVampireMythologypdf/page/n9/mode/2up> (Hämtad 2022-05-27)

¹⁰ Larsson, Mariah [edt.] och Steiner, Ann [edt.]. *Interdisciplinary approaches to Twilight: Studies in fiction, media, and a contemporary cultural experience*. Lund: Nordic Academic Press, 2011.

¹¹ Anna Höglund, *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, Umeå 2011, s. 25.

menar att de så kallade ”historiska linjerna” – alltså, de historiska vampyrerna – allt som oftast smälter samman, och hon väljer att kalla denna komplexa situation för ”vampyrgestaltens transformationer”.¹² För att få en vidare förklaring till vampyr-gestalten i sig, kan man dra nytta av Theresa Glenn Banes definition som hon har med i sin encyklopedi *The encyclopedia of vampire mythology*.¹³ I texten ger Bane en god sammanfattning av vampyrens bakgrund där hon diskuterar just skälet till varför vampyrerna kan tänkas ha sett olika ut och på vilket sätt.¹⁴

Som tidigare nämntes i avsnitt 2 har den litterära vampyren funnits sedan 1100-talet, men att myten kan spåras längre tillbaka i tiden. Att fantisera ihop vampyrer var ett fenomen som förekom nästintill i alla delar av världen och som pågår än idag, fast med andra syften i åtanke. I och med att gestalten blev så pass utbredd i världen, har vampyren fått olika skepnader i diverse kulturer. Detta eftersom alla kulturer har olika farhågor och utifrån det har vampyrens egenskaper utvecklats.¹⁵ Anna Höglund konstaterar rätt snabbt att det är svårt att se ett tydligt samband i vampyrsorterna, men Theresa Bane trycker på en viktig aspekt som sammankopplar dem alla: människors rädsla för den övernaturliga varelsen – en skapelse som är bättre än människorasen i alla aspekter och som är människans största hot om ett potentiellt utrotande.¹⁶

Theresa Glenn Bane skriver vidare om hur hon i sin samtid inte anser det vara relevant just än att kalla litterära vampyrer, eller ”fictional vampires”, för historiskt relevanta.¹⁷ Hon menar på att de litterärt komponerade vampyrgestalterna inte är lika väsentlig, såsom folktrons varelser, vid just ett historiskt forskande kring ämnet. Denna tanke kan dock idag omförhandlas med argumentet att den litterära vampyren faktiskt har ett historiskt värde, som mer än väl kan tas i beaktande vid en grundlig analys av den vampyriska traditionen. Även om vampyrberättelsen fanns långt innan den fick litterär form, så är det mångt och mycket just den litterära gestalten som har präglat vår moderna syn och uppfattning av den nattliga demonen. Man kan säga att litteraturen har hållit den blodsugande myten vid liv och som gör den starkt relevant än idag.

Will we ever grow beyond this fear we seem to have as a species that causes us to need to believe in the existence of the vampire, or at the very least, need the fear it causes within ourselves? Thus far we have

¹² Ibid.

¹³ Theresa Glenn Bane, *Encyclopedia of vampire mythology*, s. 7.

¹⁴ Bane, s. 3.

¹⁵ Bane, s. 7.

¹⁶ Bane, s. 3.

¹⁷ Ibid.

been unable to shake it off. We overcame our fear of fire, why not the vampire? [...] Books, comics, movies, music, television shows, theater—there is no form of media that the vampire has not conquered. And as our world grows smaller, due to the ease and accessibility of communication devices such as the Internet and due to the ever-increasing world population, the vampire is right there in the mix. As cultures collide, their mythologies mingle and the vampire once again is morphed into something modern and newly fearsome to a wider audience.¹⁸

Vampyrgestalten har transformerats från tidernas begynnelse fram till dagens datum, och markant för den delen – den är i ständig omförhandling med samtiden och omvärlden. Vampyren har till stor del varit ett sätt för människan att skapa en förståelse för och berätta om omvärlden, vilket innebär att dess skepnad också förändras allteftersom människans sinne utvecklas. Den vampyriska gestalten tillåter både identifikation och distans: ett monster som är tillräckligt lik oss för att skapa en igenkänningsfaktor, samtidigt som den är så olik att det är något som vi inte är.¹⁹ Detta Shakespearianska pendlandet mellan ”att vara eller icke vara” är just den fråga som människan ständigt kämpar med inombords och som även kan återfinnas i den vampyriska varelsen.

I sin encyklopedi räknar Bane Lilit som en vampyrisk gestalt, men eftersom hon inte benämner henne som en fiktiv karaktär utan en faktisk varelse som man, inom den religiösa tron, ansåg var riktig kommer Lilit i denna uppsats inte heller benämnas som den första kvinnliga vampyren i litterär historia.²⁰

5.2 Vampyrkvinnans litterära intågande

Den kreativa, konstnärliga rollen var under 1800-talet begränsat enbart till mannen medan kvinnan agerade musa åt författaren att dyrka i sin skapandeprocess. Anna Höglund hänvisar till Sandra M. Gilbert och Susan Gubars feministiska verk *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) för att beskriva kvinnans förutsättningar och villkor för det litterära skrivandet under 1800-talet.²¹ De förklarar hur kvinnan exkluderades från den litterära diskursen och istället blev subjekt för de manliga författarnas kreativa och litterära skapande. Hon fångslades av den patriarkala strukturen, där

¹⁸ Bane, s. 10.

¹⁹ Höglund, s. 16 f.

²⁰ Bane, s. 94

²¹ Höglund, s. 145.

hennes enda funktion var att ”förlösa mannens kreativa energi” genom sin sensualitet och skönhet. Detta tankesätt om kvinnan som musa, menar Gilbert och Gubar, härstammar från de manliga författarnas syn på sexualitet. De belyser att idén kan skymtas i det faktum att det manliga könet är litteraturens essens – poetens penna är inte enbart en penna i bokstavlig mening, utan också i själva verket en symbol för hans penis som anses utgöra den litterära kraften.²² Höglund belyser att det då fanns en självklarhet i samtidens patriarkala samhälle att kvinnan inte kunde besitta det litterära skapandet då hon inte hade den ”manliga kraften”, varav hon genom sin skönhet blev mannens sensuella musa som inspirerade hans kreativa drivkraft.²³

Det var således inget ovanligt att kreativitet och intellekt inte karaktäriserades den litterära kvinnan, emedan det enbart tillhörde mannens territorium. Höglund menar på att ”Det finns något besläktat hos konstnärer, författare och vampyrer. De är outsiders som drivs av en passionerad men potentiellt fatal drift, och de kan också beskrivas som parasiter vars existens är avhängig andra levandes. För konstnären och författaren utgör kreativiteten en gudomlig kraft som kan användas för att alstra liv.”²⁴ Konstnärer tilldelades alltså en viss utstött roll i samhället, vilket även tydde på att de befann sig i ett gränsland mellan liv och död. Eftersom denna gräns överträdades blev de av intresse för vampyrerna, och det blev därför under 1880-talet alltmer vanligt att litterärt skildra kreativa (manliga) själar som hemsöktes av vampyrkvinnor.²⁵

Vampyrkvinnan var starkt kopplad till femme fatale-traditionen och det kan påstås vara genom vampyrgestalten som manliga författarna uttryckte sin rädsla för kvinnans sätt att använda sin sexuella attraktion i eget syfte. Höglund poängterar en viktig aspekt när hon skriver att ”Det är sexualitet i kombination med kreativitet och intelligens som utgör kvinnans mest fruktade vapen i kampen mot patriarkatets maktdominans.”²⁶ Som exempel på detta nämner hon ett fåtal kända profiler och deras verk; såsom Bram Stokers roman *Dracula* och Charles Baudelaires dikt ”Les Métamorphoses du Vampire”.²⁷ Kvinnan som vampyr blev alltså ett bra medium för mannen att använda sig av, där rädslan för kvinnlig makt och hennes förmåga att bringa honom döden kommer till uttryck – det så kallade ”monstret bakom ängeln”- motivet.

²² Höglund, s. 145.

²³ Ibid.

²⁴ Höglund, s. 138.

²⁵ Höglund, s. 138 f.

²⁶ Höglund, s. 165.

²⁷ Ur Charles Baudelaires diktsamling *Les Épaves* (1866)

5.3 Monster eller monster?

Vidare i texten lägger Höglund fram en egen teoretisk diskussion om något hon kallar för ”monstervampyrer” och ”humanvampyrer”.²⁸ Hon menar att dessa två vampyrtyper är och har varit centrala i dess litteraturhistoria och att de båda skiljer sig markant från varandra i de mest uppenbara aspekter: monstervampyren har förlorat allt mänskligt gott inom sig själv, medan humanvampyren har hög moral och etiska värderingar. En skarp iakttagelse av Höglund är även att den oempatiska vägrar oftast ta sig an en berättarroll i texten då den inte söker sig bli förstådd eller visa sina inre känslor, vilket inte kan sägas stämma in på humanvampyren som går emot sin natur för att kunna leva i symbios med människan.²⁹

5.4 Den ambivalenta hjälten

1800-talet blev s.k ”hjältarnas tid” (“The age of heroes”) och kan starkt kopplas till den romantiska epoken som under samma sekel härjade.³⁰ Den litterärt romantiska hjälten blev det samlingsnamn för de karaktärer som stod för en rebellisk individualism, stolthet och hybris.³¹ I sin bok *The Byronic Hero: Types and Prototypes* (1962), menar författaren Peter L. Thorslev, Jr. att “[...] the poets considered themselves alienated, isolated from society because of their greater sensibilities, because of their greater closeness to nature or to God, or merely because of their radical ideas in the areas of social, theological, or moral reform, so also they alienated and isolated their heroes.”³² Just individualism hade en stor genomslagskraft inom romantiken, där författarna likväl som deras hjältar var isolerade från samhället; alltså, de var till viss mån rebeller och ”outsiders”.³³ ”Their heroes were solitaries, [...] intellectual rebels, [...] moral outcasts or wanderers [...] or finally they were rebels against society and even against God himself”.³⁴ Den romantiska hjälten kan sägas vara en reaktion på upplysningens förkärlek till förnuft och rationalitet i det föregående seklet.

²⁸ Höglund, s. 336.

²⁹ Höglund, s. 337.

³⁰ Peter L. Thorslev Jr., *The byronic Hero: Types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1962, s. 17.

³¹ Thorslev, s. 16.

³² Thorslev, s. 18.

³³ Thorslev, s. 17.

³⁴ Thorslev, s. 18.

Den romantiska hjälten gick emellertid i graven med Lord Byron, men ur detta uppstod en ny form av hjälte – den byronska hjälten.³⁵ Thorslev fastslår att denna typ av heroiska gestalt kan sägas vara en ny underkategori av romantikens huvudsakliga hjältefigur. Vidare skriver han om hur den brittiska filosofen Bertrand Russel "[...] devotes an entire chapter to the Byronic Hero, giving Byron the credit for establishing on the Continent a type of 'aristocratic rebel' – a rebel not concerned with social revolution or remedial legislation, but with some 'intangible and metaphysical good.' This rebellion 'takes the form of titanic cosmic self-assertion, or ... of satanism. [...]"³⁶ Thorslev tar dock avstånd från detta koncept när han påstår att "the byronic hero, on the other hand, is invariably courteous toward women, often loves music or poetry, has a strong sense of honor, and carries about with him like the brand of Cain a deep sense of guilt. He is almost invariably sympathetic in spite of his 'crimes', none of which involve unnecessary cruelty, as do the crimes of the Gothic villain."³⁷

Även om den tidiga byronska hjälten var mer åt det "goda" hållet, enligt Thorslev, så är dess attribut något mer utvecklade i dagens definition. Idag är den byronska hjälten mer känd för att ha egoistiska och narcissistiska drag, där bl.a cynicism, arrogans, humörsvängningar, tidigare trauma, intellekt, nihilism, mörk humor, själv-destruktiva tendenser, mystik, sexuellt attraktiv, överkänslighet, socialt och intellektuellt sofistikerad, och känslan av vara isolerad både psykiskt och fysiskt från samhället är några av de attribut som karaktäriserar den litterära hjälten – således mer likt en anti-hjälte. Men även om en byronsk hjälte inte uppför sig som en traditionell hjälte, saknar den typiska drag av en skurk eller ond antagonist som gör att denne inte passar in under en sådan definitiv benämning.

6. Analys

6.1 Vampyriska kännetecken – då och nu

Som nämndes tidigare i texten finns det inget entydigt svar på vampyrens förmågor när det gäller den litterära gestalten. Det hindrar dock inte upptäckten av likheter och skillnader mellan Sheridan Le Fanus och Stephenie Meyers blodsugande karaktärer. Till att börja med kan det konstateras att bådadera är hybrider – ett så kallat hopkok av många historiska vampyrer. Något

³⁵ Thorslev, s. 193.

³⁶ Thorslev, s. 194.

³⁷ Thorslev, s. 8.

som från första början inte fanns, varken inom litteraturen eller tidigare folktro, var teorin om att vampyrer dricker blod. Denna teori har successiv utvecklats med tiden och är en aspekt som båda författare har valt att karaktärisera sina vampyrer med – men med sin egna tolkning. Meyers och Le Fanus uppfattning om blodrickandet skiljer sig åt och det skildras även på olika sätt: medan Meyer är mer *praktiskt tänkande* i sitt sätt att tydligt presentera vampyrernas villkor tidigt i romanen, har Le Fanu valt att behålla mystiken i vampyrens gestalt genom att hinta om dess attribut hellre än att lägga fram alla kort på bordet. Det är enbart på sida 72 i *Carmilla* som man kan ana att kvinnovampyren dricker blod: när Laura vaknar mitt i natten och får syn på Carmilla ”standing near the foot of my bed in her white nightdress, bathed from her chin to her feet in one great stain of blood.”³⁸ Detta är ett sätt av Le Fanu att istället vara *litterärt strategisk* – dels för att upprätthålla mystiken, men också för att skapa en skräckfylld effekt för läsaren att överraskas av.

Deras idé om fångenskap i skuggan är även det en gemensam aspekt, men som också skiljer sig i teorin. Meyer har valt att göra solen harmlös för vampyrerna, där deras hemlighet istället avslöjas för människan genom att den kalla, döda huden glittrar likt tusentals diamanter. Till skillnad från detta följer Le Fanu den mer traditionella myten om kist-sovande vampyrer, där Carmilla och övriga vampyrer i romanen beskrivs dra sig tillbaka till sina ursprungliga gravar i några timmar under dagen.³⁹

Övernaturliga krafter såsom styrka och snabbhet är något som förenar respektive författares varelser, i vilket de även i det går skilda vägar. Medan vampyrerna i den moderna romanen har den uppenbara styrkan i sin förmåga att kunna bära ton, har Carmilla en lite mer annorlunda tappning i hennes förmåga att kunna förlama genom beröring.⁴⁰ I *Twilight*s värld har författaren möjliggjort en karaktäristisk individualism när vissa vampyrer beskrivs ha särskilda mänskliga förmågor som har ”förstärkts” i vampyr-form. Exempelvis kan Alice se in i framtiden, Edward läsa tankar, Jasper påverka humöret och Bella kan senare blockera övernaturliga krafter – vilket är skälet till varför hon som mänsklig inte var mottaglig för de nämnda vampyrernas utövande av sina krafter. Den odödliga gestalten tar alltså med sig en del av sin mänsklighet in i döden, vilket kan tyda på idén om humanvampyr. I andra änden har även Le Fanus nattdemoner

³⁸Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, s. 72.

³⁹ Le Fanu, s. 136.

⁴⁰ ”One sign of the vampire is the power of the hand. [...] But its power is not confined to its grasp; it leaves a numbness in the limb it seizes, which is slowly, if ever, recovered from.” Le Fanu, s. 139

personliga drag, men i form av begränsningar och hämningar. Just Carmillas individuella begränsning är hennes bundenhet till sitt namn – hon är inte tillåten att ändra sitt givna namn, vilket gör att hon enbart kan kasta om bokstäverna, s.k. anagram, för att kunna skapa sig ny identitet för varje århundrade: Först Mircalla, sedan Millarca och sitt nuvarande Carmilla.⁴¹ Sheridan Le Fanus vampyrtyp kan sägas gå tvärt emot humanvampyrerna och istället karaktäriseras som monstervampyrer på grund av att de ges förbannelser istället för övernaturliga gåvor.

När det kommer till just skapandet av vampyrer, själva förökningen av arten, ser det tämligen olika ut. I *Carmilla* framgår det att det är ”nature of vampires to increase and multiply, but according to an ascertained and ghostly law.” Just ”ghostly law” låter mystiskt kodat, men det förtydligas kort därefter: ”[...] How does it begin, and how does it multiply itself? [...] A person, more or less wicked, puts an end to himself. A suicide, under certain circumstances, becomes a vampire. That specter visits living people in their slumbers; they die, and almost invariably, in the grave, develop into vampires. This happened in the case of the beautiful Mircalla, who was haunted by one of those demons.”⁴² Att bli vampyr är alltså inget gemene man kan bli hur som helst, man måste handla omoraliskt och oetiskt i livet och sedan begå en av dem värsta synderna inom den religiösa tron – självmord. På andra sidan har vi Meyers vampyrer som inte riktigt följer Le Fanus fotspår, dvs. inte lika komplicerat arbete. I denna vampyr-tolkning krävs ingen ond själ för att kunna genomgå transformationen och alla kan därför utsättas. En tolkning av sensmoralen i *Twilight* kan vara att även (socialt) utstötta individer har själ och samvete, att något som historiskt sett har påståtts vara farligt inte längre behöver vara det och att alla förtjänar en andra chans. Det är sannerligen raka motsatsen till Sheridan Le Fanus uppfattning, och här kan man tydligt se humanvampyren och monstervampyren som två starka motpoler.

6.2 Det kreativa och intellektuella hotet i 1800-tals litteratur

Som även citerades i avsnitt 5.2, belyser Höglund att ”Det finns något besläktat hos konstnärer, författare och vampyrer. De är outsiders som drivs av en passionerad men potentiellt fatal drift, och de kan också beskrivas som parasiter vars existens är avhängig andra levandes. För

⁴¹ Le Fanu, s. 137.

⁴² Le Fanu, s. 137 ff.

konstnären och författaren utgör kreativiteten en gudomlig kraft som kan användas för att alstra liv.”⁴³ Just egenskapen att kunna ”alstra liv” brukar vara ett centralt intresse för vampyrerna – specifikt för att de själva inte kan det – och detta tankesätt kan återfinnas i *Carmilla*. Även om Laura inte tillhör några av Höglunds nämnda kategorier (författare, konstnär och vampyr) så är hon en kvinna som, så vitt vi vet, har den naturliga egenskapen att kunna skapa liv. *Carmilla* är inte den typiska kvinno-vampyren som bara några decennier senare hemsöker kreativa män, utan är en vampyr som enbart intresserar sig för kvinnorna i bygden. Kvinnan som vampyr är alltså infertil men har ändå ett eget sätt att föröka sin sort utan männens delaktighet. Detta kan analyseras vara ett hot mot mannens överordnade ställning då han i stort sätt blir överflödig och inte längre nödvändig. I *Carmilla* blir just denna diskurs mer intressant då den kvinnliga vampyren enbart fokuserar på kvinnor – detta blir en dubbel antydning på att mannen inte längre är intressant, och därav ser man Le Fanus fruktan för att mannen ska bli ett utrotningshotat kön.

Samma problematik kring fertilitet presenteras även i *Twilight*, men belyser en annan aspekt. Kvinnovampyrerna i romanen kan inte påstås ha samma inställning som tidigare vampyrberättelser, men det skymtas en viss avsky i viljan att ge upp sitt liv och därmed också sin fertilitet såsom Bella gör. Denna hatiska känsla uppstår inte enbart från männen, utan också hos de kvinnliga vampyrerna – främst Rosalie. Man kan ana ett visst ogillande av Stephenie Meyer att välja bort den naturliga delen av kvinnans funktioner, och detta framgår ännu tydligare när hon tillskriver Bella möjligheten att få barn med Edward trots att det egentligen strider mot naturens alla lagar. Det är helt enkelt inget alternativ i författarinnans värld att vara lyckligt gifta utan barn. Esme och Carlisle har skapat sig sin egna familj, och Esme ses som deras mamma-figur – de är därav en lycklig familj. Men tittar man istället på det gifta paret Rosalie och Emmett kan inte samma sak påstås där. Rosalie har ett evigt hat mot sig själv och alla vampyrer eftersom hon inte kan uppfylla sin dröm om att få barn, varav hennes hat blir starkare när Bella kommer in i bilden.

Som Anna Höglunds teoretiska resonemang lyder – som nämns i avsnitt 5. 2 – kan man säga att ett ”nyttjande” av den kvinnliga musans skönhet för att finna kreativ energi även tillskrivs den manliga vampyren, och inte enbart den dödliga mannen.⁴⁴ Detta kan argumenteras genom att analysera Edward och hur han gång på gång påtalar Bellas skönhet som har blivit hans

⁴³ Höglund, s. 138.

⁴⁴ Höglund, s. 144 f.

motivation att leva vidare, då han i nästan ett sekel levt olyckligt ensam till den punkt att han ifrågasatt sin existens. Bella blir alltså hans räddning, vilket går i linje med Gilbert och Gubars teori om den manliga konstnären – men också Höglunds teori om konstnärens utanförskap och vampyrens likställande med konstnären. Livet och döden är en återkommande polarisering och som har en stark närvaro i *Twilight*, där just Bellas dödlighet spelar en central roll för Edwards emotionella sida. Han påstår sig värna om hennes liv för hennes egen skull, men eftersom han känner en sådan stark avsky av tanken om Bella som vampyr kan det också argumenteras för att det ligger till hans egna fördel att hon är vid liv och inte vampyr; att hon är som mest inspirerande för honom som dödlig än om hon var död, då det är hennes puls som lockar hans naturliga begär.

Det var inte förrän på 1800-talet som den litterära kvinnan kunde närma sig karaktäristiska drag såsom kreativitet och intellekt, men då bara i skepnaden av en monstruös vampyr som utnyttjar män med sitt sluga sinne och oemotståndliga skönhet för att utföra onda handlingar. För att den dödliga kvinnan skulle ha som mest funktion i litteraturen blev det ett känt fenomen för henne att bli ”killed into art”. Det uppstod en paradoxal situation: vill kvinnan anamma rollen som husets ängel, den goda musan, dör hon – önskar hon revoltera, måste hon dö först. Höglund menar på att ”livet efter döden är dock kanske att föredra för dem båda, änglakvinnan kommer till himlen (åtminstone om hon är troende) medan vampyrkvinnan äntligen kan kräva sin energi tillbaka.”⁴⁵ Gilbert och Gubar bekräftar hennes resonemang: ”Whether she becomes an *object d’art* or a saint, however, it is the surrender of her self – of her personal comfort, her personal desires, or both – that is the beautiful angel-woman’s keyact, while it is precisely this sacrifice which dooms her both to death and to heaven. For to be selfless is not only to be noble, it is to be dead. A life that has no story, like the life of Goethe’s Makarie is really a life of death, a death-in-life.”⁴⁶ Detta utdrag kan sägas beskriva Bellas agerande i sin besatthet av att vilja vara vampyr. Hon känner att hon måste dö för att fullfölja sin mening i livet, sin roll på jorden och för den hon älskar. Bella framstår som en hjältinna för många på grund av detta, men i själva verket följer hon det kvinnliga 1800-tals idealet som fastställts av det patriarkala samhället. Ännu mer påtagligt blir detta ideal när Bella väljer att ge upp sitt liv för

⁴⁵ Höglund, s. 167 f.

⁴⁶ Höglund, s. 159.

barnet som blir hennes död – att göra en abort för att behålla livet är, för henne, helt otänkbart – hon blir en martyr, vilket är både musans och ängelns uppgift inom den litterära traditionen.⁴⁷

6.3 Vampyrkvinnans närvaro

Trots att båda romaner skildrar vampyrer, ser man en tydlig skillnad i hur pass mycket berättarfokus respektive kön får. För att få en förståelse kring problematiken krävs ett exempel: det tar Stephenie Meyer mer än halva boken att skildra de kvinnliga vampyrerna utifrån sin vampyrism, där enbart mannen har fått stå i centrum för sina egenskaper samt bakgrundshistoria. Första officiella mötet med en kvinnlig vampyr sker på sida 216, och även då var beskrivningarna oerhört sparsamma. När de kvinnliga vampyrerna väl skildras, karaktäriseras de enbart som passiva skönhetsideal – en stor kontrast till de snabba, starka männen som aktivt driver berättelsen framåt. Männen får nästan bestialiska drag emellanåt medan den vampyriska kvinnan blir jämförd med snövit och baddräcksmodeller.⁴⁸ Även som vampyr är hon ändå fångad i den stereotypiskt mjuka och vackra kvinnokroppen. ”Emmett hits the hardest, but Edward runs the fastest.”⁴⁹ Det är alltså enbart männen som karaktäriseras som starkast och nästintill överordnade – styrka kommer inte ens på tal vid ett beskrivande av en kvinnlig vampyr.

Som en slående kontrast till detta är Carmilla fullt närvarande och mer aktiv än någon annan man som skildras i romanen. Hon smider planer och tar sig fram i livet med att lura människorna hon möter genom sin kreativitet och intelligens. Precis som Meyers vampyrer har Carmilla förmågan att kunna locka sina byten genom sin skönhet, men där Laura till skillnad från Bella känner begär samtidigt som hon känner en viss avsky. Dessa ambivalenta känslor är något som hon brottas med genom hela romanen gentemot Carmilla, där attraktionen i slutändan får övertaget:

She used to place her pretty arms about my neck, draw me near her, and laying her cheek to mine, murmur with her lips near my ear, ‘Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die - die, sweetly die - into mine. I cannot help it; as i draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so, for a while, seek to know no more of me and mine, but

⁴⁷ Höglund, s. 159 f.

⁴⁸ Meyer, *Twilight*, s. 282.

⁴⁹ Meyer, *Twilight*, s. 323.

trust me with all your loving spirit.’ And when she had spoken such a rhapsody, she would press me more closely in her trembling embrace, and her lips in soft kisses gently glow upon my cheek. [...] her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms.⁵⁰

Laura fortsätter berättelsen med att vidare beskriva hur hon ogillade dessa stunder med Carmillas mystiska humörskiftningar och hennes överraskande utfall av affektion och ömhet, samtidigt som hon inte kunde motstå att känna sexuell attraktion tillbaka. Detta pendlande i Lauras känslotillstånd skildras ständigt i romanen och man kan skimta en viss rädsla och äckel just för att hon som kvinna inte får känna sådana begär, och absolut inte gentemot samma kön – i själva verket kanske hon känner avsky och irritation mot sig själv som låter sig lockas.

6.4 Den hotade manligheten

Som presenterades i teorin är vampyrkvinnan starkt kopplad till femme fatale-traditionen och det var genom den gestalt som manliga författare uttryckte sin rädsla för kvinnans nyfunna egenskap. Gestalten blev även subjekt för ”monstret bakom ängeln”-motivet, vilket i grova drag kan liknas med berättelsen om skönheten och odjuret. Detta sätt att skildra kvinnan avslöjar mannens rädsla för kvinnlig makt och hennes förmåga att bringa honom döden, vilket i denna kontext gör vampyr-formen logisk. Utgår man från ”killed into art”-konceptet, som går i enlighet med 1800-tals litteraturen, kan man säga att Carmillas karaktär är ett gestaltande av en kvinna som borde ha dött för att uppfylla sin roll men som trotsade normerna och blev en vampyr. Det skulle kunna vara så att Sheridan Le Fanus syfte var att väcka uppmärksamhet kring vad som kan hända om kvinnan inte uppfyller sin idealistiska samhällsroll, det s.k. ”husets ängel”-idealet. Dock kan det analyseras ha haft en motsatt effekt i följande sekel trots att vampyren framskrivs som ond. Carmilla är den kvinna som valde en annorlunda väg för sig själv för att följa sina innersta begär. Hon visar att det faktiskt finns en annan sida av kvinnan som inte längre behöver följa de gamla idealen och som kan bryta sig loss från patriarkatets struktur. Å ena sidan är hon en vampyr som beskrivs vara hämmad, men å andra sidan blev hon den som plöjde ny mark och möjliggjorde ett nytt sätt att få vara kvinna på. Visserligen gestaltas hon som

⁵⁰ Le Fanu, s. 35.

ett monster, men hon gestaltas med liknande attribut som de manliga vampyrerna tilldelas, vilket kan anses vara nyskapande.

Som nämndes i tidigare analys-avsnitt är vampyrkvinnan infertil, men har istället egenskapen att kunna föröka sig utan männens delaktighet. Just denna idé kan tänkas komma från den judiska berättelsen om Lilit. Hon var en kraftfull kvinna som enligt judendomens heliga skrifter var Adams första fru, innan hon övergav honom för att leva ett självständigt liv utan partner och barn. Hon blev bannad av Gud och således också infertil som straff för att ha gått emot hans vilja, varav hon sökte skapa liv på annat sätt. Lilit blev på så vis skaparen av hela demonvärlden och därmed också vampyrernas urmoder. Även om vampyrgestalten kan verka gammalmodig så har den senare blivit en viktig diskurs för feminismens framgång. Anna Höglund bekräftar mitt resonemang om Carmilla ovan när hon skriver: ”Vad patriarkatet emellertid inte räknade med var att de genom att skapa monsterkvinnan även konstruerade en stark bild av en kvinna som vägrar böja sig under oket, som revolterar och gör uppror mot förtrycket. Det uppmärksammades dock av samtidens kvinnliga författare. De tar vampyrkvinnan till sig och improviserar i sin tur på vampyrmotivet i syfte att skriva sig själva. Bilden av vampyrkvinnan blir nu en slagkraftig metafor för patriarkatets förtryck.”⁵¹ Hon fortsätter sin diskussion med att lista upp kvinnliga författare som tagit sig an detta motiv och använt det i ett slags feministiskt syfte – bl.a Brontës *Jane Eyre*, Elizabeth Barrett Brownings *Aurora Leigh* och Charlotte Perkins Gilmans *Den gula tapeten*. Dessa författarinnor har alltså i sina verk anammat somliga specifika attribut från den vampyriska kvinnan, såsom rebelliskt temperament, i syfte att skrota den gamla litterära uppfattningen för att skapa en modern litterär kvinna i det manligt dominerade samhället.

6.5 Kattens symboliska värde

I andra episoden av Sheridan Le Fanus kortroman sker en vagn-olycka som leder fram till Carmillas introduktion i berättelsen. Mitt i hennes instabila sinnestillstånd frågar hon ””Where is Mama? [...] and Matska, where is she?”” vilket varken kommenteras eller återkommer i texten igen.⁵² Vem, eller vad, är då denna Matska? Vid somliga tillfällen i romanen kan man utläsa vissa ledtrådar som kan hjälpa utredningen om vad det kan tänkas vara. Det första som berör ämnet är

⁵¹ Höglund, s. 170.

⁵² Le Fanu, s. 23.

ett uttalande från en av väninnorna på herrgården, som tycker sig ha sett en mörkhyad figur med huvudbonad i vagnens fönster under olyckstillfället. Hon fortsätter med att beskriva gestalten som argsint och med intensiva blickar samt utstrålade kattliknande attribut: ”Then she described a hideous black woman, with a sort of colored turban on her head, and who was gazing all the time from the carriage window, nodding and grinning derisively towards the ladies, with gleaming eyes and large white eyeballs, and her teeth set as if in fury.”⁵³ Fördjupar man sig i ordet ”Matska” och dess betydelse finner man en logisk förklaring till den kattliknande skepnaden, då ordet just syftar på kattdjur i många av de slaviska språken: slovenska, slovakiska, serbiska, rumänska och ungerska – alla de språk som talades i Steiermark under denna tid.⁵⁴ Att likna bl.a vampyrer och andra antagonister vid kattdjur är alltså inget nytt fenomen, och detta koncept kan även avslöjas i Meyers roman där Bella allt som oftast liknar Edward med ett bergslejon, även kallat puma. Författarna har såklart olika syften i åtanke när det kommer till detta, men det går inte att undvika det faktum att den sexuella spänningen kanaliseras genom katten som förmänskligad gestalt i bådadera verk.

I cannot call it a nightmare, for I was quite conscious of being asleep. But I was equally conscious of being in my room and lying in bed, precisely as I actually was. I saw, or fancied I saw, the room and its furniture just as I had seen it last, except that it was very dark, and I saw something moving around the foot of the bed, which at first I could not accurately distinguish. But soon, I saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. [...] with the lithe, sinister restlessness of a beast in a cage. I could not cry out, although I was terrified. [...] and suddenly I felt a stinging pain as if two large needles darted, an inch or two apart, deep into my breast. I woke up with a scream. [...] I was now relieved and able to breathe and move.⁵⁵

Detta är ett utdrag av Lauras beskrivning om hennes första hemsökta natt. Här uppstår attribut av ett kattdjur igen, men även något annat: nämligen maran. Denna nattvarelse härstammar ur den nordiska mytologin och som har gett namn åt våra hemska drömmar, s.k ”mardrömmar”.⁵⁶ Den nattliga demonen är i stora delar av världen historiskt förknippad med sömnparalyser, som är ett tillstånd där kroppen sover men hjärnan är vaken i full aktivitet. Detta innebär att man upplever sina drömmar – vanligtvis alltid mardrömmar – nära ett vaket tillstånd, där kroppen inte kan

⁵³ Le Fanu, s. 25.

⁵⁴ Le Fanu, anteckningar i fotnoterna av Carmen Maria Machado, s. 25

⁵⁵ Le Fanu, s. 61.

⁵⁶ Höglund, s. 38.

reagera. Fenomenet är en omfattande diskurs som denna uppsats inte kan fördjupa sig vidare i, men det ska tilläggas att många som drabbas av detta säger sig se nästintill samma sak: en mörk varelse med demonliknande ögon sittandes vid sängkanten, och som på olika sätt terroriserar en – det kan t.ex vara genom att dra ner personen från sängen eller sätta sig på dennes bröst. Det kan med säkerhet fastställas en gemensam aspekt som binder ihop marans beteende, och det är dennes förmåga att projektera en känsla av suffokation för den som befinner sig i en sömnparalys.

Återgår vi till Le Fanus kattdjurs-symboler, som är ett återkommande fenomen i texten, påpekar Valerie Guyant i sin artikel ”What or who is ’Matska’ in CARMILLA?” att just ”Matska” kan analyseras vara den skepnad som hemsöker kvinnorna i Steiermark istället för Carmilla själv.⁵⁷ Textförfattaren fortsätter sin diskussion med att belysa att det således finns belägg för att Carmilla är oskyldig i alla de brott som romanens karaktärer i slutändan beskyller henne för. Det skapas därmed många möjligheter att göra nya tolkningar och analyser av Le Fanus vampyriska gestalt, men just Guyants resonemang känns dock inte helt relevant då Carmilla faktiskt har varit närvarande vid de nattliga ritualerna. En annan tolkning kan istället göras utefter denna information: att ”Matska” fungerar som en förmänskligad gestalt av Carmillas inre sexuella begär, som inom det viktorianska tankesättet ansågs vara en animalisk sida som kvinnan skulle ta avstånd ifrån och inte lockas av. Samlag ansågs alltså vara ett opassande, ovärdigt och irrationellt djuriskt beteende av människan som lät sig kontrolleras av känslornas överväldigande kraft.⁵⁸ Att Carmilla vid olyckan frågar sig var Matska är någonstans, kan vara Le Fanus kommentar på kvinnors begränsade tillgång till sina irrationella, bestialiska begär, vilket blir ett problematiserande kring just kvinnans sexualitet. Valerie Guyant menar på att denna problematisering är intressant i den aspekt att Carmilla i sådana fall förkroppsligar en hegemonisk struktur som enbart tillåter kvinnligt begär i form av ett val mellan antingen animaliskt beteende eller en imitation av, vad han kallar för, ”male models” – alltså en manlig form. Detta eftersom sexuella akter mellan samkönade är otänkbart under Le Fanus samtid och kunde inte förstås på något annat sätt. Exempel på detta i texten är när Laura försöker förklara Carmillas beteende genom logiskt tänkande: ”It was unmistakably the momentary breaking out

⁵⁷ Guyant, Valerie “What or who is ’Matska’ in CARMILLA?” *The Explicator* (2014-09-17) <http://ludwig.lub.lu.se/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip.uid&db=mzh&AN=2014383491&site=eds-live&scope=site> (Hämtad 2022-05-25) s. 187.

⁵⁸ Ibid.

of suppressed instinct and emotion. Was she [...] subject to brief visitations of insanity; or was there here a disguise and a romance? [...] What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade, with the assistance of a clever old adventuress.”⁵⁹ Här teoretiserar Laura kring hur Carmilla antingen lider av temporär galenskap och hysteri eller egentligen är en pojke som låtsats vara flicka för äventyrets skull. Detta går i linje med Guyants resonemang att kvinnans utagerande av sexualitet antingen är ett animaliskt beteende eller en imitation av manliga egenskaper.

6.6 Den byronska hjälten

Begreppet ”byronsk hjälte” presenterades i teorin och är även något som kan appliceras på de valda romanernas vampyrkaraktärer på diverse sätt. Tar man stöd av Thorslevs resonemang, i viss mån, när han skriver: ”First of all the hero must be ’bigger than life’: he must be above the common level, with greater powers, greater dignity, and a greater soul. He must have the qualities of an ordinary mortal so that we can see ourselves in him, but he is an idealization, a man whose capacities have been multiplied and enlarged so as to make him a giant among men. Furthermore, in spite of his tragic flaw, he must be ’better,’ more ’virtuous,’ than the average man.”⁶⁰ kan man argumentera för att vampyren, precis som den byronska hjälten, står över människan, har större makt men har liknande kvaliteter som en vanlig dödlig – vilket gör det möjligt för människan att relatera till karaktären. Till skillnad från Thorslevs definition dock, är varken Meyers eller Le Fanus vampyrer lika storsinnade och goda som han utger den byronska hjälten för att vara – men som även utreddes i teoridelen har begreppet utvecklats och förändrat sina kännetecken. Baserat på Thorslevs teori om att den vampyriska gestalten är en isolerad och utstött varelse, precis som den kreativa själen var under 1800-talet, kan man alltså analysera vampyren som en karaktär med byronska drag. Vampyren blev en isolerad gestalt på det sätt att de inte tillhör samhället och bebländar sig inte med människorna – de tar avstånd från det sociala sammanhanget och gör sig inte heller hemmastadd där de för tillfället befinner sig. Detta visar sig i båda verken då Carmilla är en nomad som reser runt där det passar för tillfället medan Edward och hans familj har bosatt sig utanför gränsen vid Forks. Ingen av karaktärerna smälter in bland människorna även om de försöker eller inte. Familjen Cullen gör sitt bästa med att bli en

⁵⁹ Le Fanu, s. 38.

⁶⁰ Thorslev, s. 186.

i mängden, men de flesta märker att de är annorlunda och väljer själva att avstånd från den skaran.

Som nämndes tidigare gör en byronsk hjälte ingenting som inte är till dess egna fördel, han är alltså bl.a en egoistisk person. Detta kan skönjas i de båda valda texter och gör man en grundlig analys av karaktärerna kan man hitta gedigna bevis på att konceptet kan återfinnas även i vampyrer. Börjar vi med Edward och hans familjemedlemmar kan man tidigt i texten utträna en känsla av att människan inte är så högt aktad i deras ögon. Trots att de själva har varit mänskliga en gång i tiden, ses de dödliga mer som giriga individer utan förnuft som inte är värda att rädda livet på – om det inte är fördelaktigt för vampyrerna själva. Detta framgår som tydligast i Edwards sätt att behandla Bella: han anser henne vara obenägen att ta hand om sig själv och gör det gladeligen åt henne. Detta med endast en anledning: hennes blod har en speciell doft som skiljer sig från mängden och som lockar Edwards blodsugande begär. Det är alltså av personliga anledningar som han inte släpper henne ur sikte, vilket också driver honom till att bl.a förfölja Bella samt bryta sig in i hennes sovrum för att övervaka henne när hon sover.

En byronsk hjälte lider traditionellt sätt av ensamhet på grund av sin utstötta roll, och vampyren är inget undantag i detta. En längtan efter gemenskap finns i varelserna, vilket kan vara en anledning som driver dem till förökning. Driven av sin ständiga exil, skapade familjen Cullens grundare, Carlisle, en likasinnad och jämlik vampyrfamilj som kunde bistå honom kärlek och glädje. Samma sak kan appliceras på Carmilla och hennes kärlek för Laura. Hon förstår att Laura måste bli som hon för att kunna leva tillsammans med henne, vilket gör Carmillas handlingar till en form av kärleksförklaring. Även om det kan ses som en omoralisk handling att förvandla en oskyldig till vampyr mot dennes vilja kan även drag av humanvampyrer spela in i det hela, både i Edward och hans familj men också i Carmilla. Trots deras många år som odödliga, finns behovet av kärlek kvar i någon skev men godhjärtad form – även om den är självisk.

Fortsätter vi på tråden om vampyrens kärleksbegär kan man säga att det tillkommer en besatthet av ägandeskap gentemot dödliga. Om vi bortser från Edwards perversa stalker-tendenser, är han fast besluten om att Bella inte klarar sig själv och är beroende av hans förmågor. Han låter henne knappt ta egna beslut utan honom och oerhört många barnliknande symboler i deras relation uppkommer i texten: ”’I think you should eat something.’ Edwards’

voice was low, but full of authority.”⁶¹ ”’Drink,’ he ordered. I sipped at my soda obediently, and then drank more deeply, surprised by how thirsty I was.”⁶² ”Then he pulled me around to face him, cradling me in his arms like a small child.”⁶³ ”[...] gripping the tops of my arms like I was a toddler.”⁶⁴ ”[...] he rocked me for a while in silence [...]”⁶⁵ osv. Bella är i själva verket omyndig, men i brist på närvarande föräldrar blir det Edward som får attributen som hennes förmyndare. Tendensen att agera dominant är ett tydligt attribut även hos Carmilla. Tillsammans med hennes humörskiftningar, som så hör ihop med det byronska greppet, visar vampyrkvinnan sin kärlek på ett lite mer annorlunda vis när hon bl.a till Laura säger ”’You are mine, you *shall* be mine, you and I are one for ever.”⁶⁶ eller ”’I live in you; and you would die for me, I love you so.”⁶⁷ eller till och med ”’You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and *hating* me through death and after.”⁶⁸ Hon är självisk, manipulativ, dominant och oerhört emotionell – precis som Edward. Att de båda har slående lika karaktärsdrag trots olika könstillhörighet kan vara en antydning på att de könsbestämda normerna har suddats ut inom den vampyriska gestalten, men detta är inte fullt så troligt. Istället är det nog mer sannolikt att Carmilla har fått manliga personlighetsdrag för att framhäva den okvinnliga och monstrosa sidan, det så kallade odjuret. I och med detta kan man kalla Carmilla för en förkroppsligad revolt som gör uppror mot kvinnans normbundna ställning i samhället. Men genom Thorslevs uttalande om att ”[...] even death can be an act of defiance.”, kan man även se att vampyrgestalten – och således också Le Fanus vampyrkvinna – är ett uppror mot livet, döden och kanske t.o.m Gud.⁶⁹ Detta rebelliska beteende kan starkt kopplas till det byronska greppet, och kanske även gör Carmilla till den första byronska hjältinnan inom litteraturen.

7. Avslutande diskussion

Låt oss nu återgå till uppsatsen frågeställningar: Vilka likheter och skillnader finns det mellan det klassiska verket *Carmilla* och den moderna populärlitteraturens *Twilight*? Hur karakteriseras de

⁶¹ Meyer, *Twilight*, s. 144.

⁶² Meyer, *Twilight*, s. 147.

⁶³ Meyer, *Twilight*, s. 246.

⁶⁴ Meyer, *Twilight*, s. 260.

⁶⁵ Meyer, *Twilight*, s. 274.

⁶⁶ Le Fanu, s. 37.

⁶⁷ Le Fanu s. 53.

⁶⁸ Le Fanu s. 59.

⁶⁹ Thorslev, s. 198.

kvinnliga vampyrerna i Le Fanus respektive Meyers roman? Vad har Lauras och Bellas roll som huvudkaraktärer gemensamt och vad skiljer dem åt? Vad kan detta ha för betydelse för vardera verk? Kan man möjligtvis betrakta *Carmilla* som nyskapande och feministiskt progressiv men *Twilight* som bakåtsträvande?

Sammanfattningsvis kan man med säkerhet konstatera att det finns likheter mellan Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla* och Stephenie Meyers *Twilight*, men såklart också skillnader. Som har uppenbarat sig i analysen, är det minst sagt svårt att på ett varierat sätt enbart jämföra författarnas vampyrkvinnor utan att ha med den manliga motsvarigheten i beräkningen. Ett jämförande av alla inblandade vampyrer har visat sig vara väldigt fruktbart, inte minst mellan *Carmilla* och Edward följt av deras förhållningssätt till människan. Likt Le Fanus vampyrkvinna, besitter även Meyers den oemotståndliga skönheten i syfte att locka människor. *Carmilla* utnyttjar dock ytterligare en egenskap som mer kan liknas med den manliga vampyrens rovdjursinstinkter: den sexuella attraktionen. Tillsammans med detta kan hon dessutom beskrivas vara fullt kapabel att klara sig själv – hon är självgående och oberoende av andra, allra minst mannen. *Carmilla* är fullt närvarande i alla delar av texten och är den aktiva aktören att driva fram romanens berättelse. Som en betydlig kontrast är Meyers vampyrkvinnor istället oerhört passiva och karaktäriseras hellre genom deras yttre skönhet än deras fysiska styrkor och förmågor – till skillnad från hur hon skildrar de manliga vampyrerna. Det ska dock framhävas att Stephenie Meyer faktiskt skildrar båda könen i vampyrisk form vilket Le Fanu inte gör, men det kan argumenteras att författarnas syfte med respektive roman är helt skilda. Det finns en tydlig idé i Sheridan Le Fanus val att enbart framskriva vampyrkvinnor, medan *Twilight*-författaren brister i sin framställning av båda sidor – hon kunde egentligen lika gärna inte haft med de kvinnliga vampyrerna, då det sker ett oerhört exkluderande av dessa i boken. Den kvinnliga gestalten får alltså olika mycket utrymme av författarna i respektive romantext, d.v.s in princip allt av Le Fanu och knappt något av Meyer.

Vidare i texten finner man en slående likhet i författarnas skrivteknik: användandet av kattsymboliken vid karaktäriserande av vampyren, där både kvinnliga och manliga får ta del av dessa attribut. Just katten kan inte påstås bidra till något epokgörande i litterär mening, men den blir en intressant och viktig aspekt som undermedvetet knyter samman de båda romanernas vampyrer.

Tillsammans med sina byronska hjältedrag innehar vampyrerna lika delar human- som monstervampyriska karaktärsdrag. Dessa attribut påverkar i sin tur människorna i deras omgivning, vilket gör att analysens fokus skiftar över till Laura och Bella. De dödliga kvinnorna låter sig båda lockas av vampyren, och de båda är mer eller mindre ambivalenta i sin känslofulla situation – ska man ge vika för sina begär eller hindra sig? Ömse karaktärer utsätts för vampyrens hysteriska känslotillstånd, och blir även offer för ägandeskap där både Le Fanus och Meyers vampyrgestalt har en besatthet av att ha äganderätt över den de älskar – de är väldigt territoriala och känslostyrda. Just detta har ju betydelse för just hur starkt vampyrens påverkan på människan är: Bella ger bokstavligen upp sig själv för sina begär och dör – hon valde att bli en av dem. Laura förstod att inget gott kunde komma ur hennes situation och gjorde det som var bäst för sina medmänniskor – att döda Carmilla. Laura kan på så sätt istället klassas som en hjältinga, medan Bella kan anses vara självisk då hon lämnade hela sitt liv, hela sin familj, och alla sina vänner bakom sig – för att hon ansåg det vara kärlek. Lauras och Bellas uppfattning om kärlek kan påstås se helt olika ut och just det är en betydande aspekt i ett jämförande av dessa två verk.

Grundat på den genomförda analysen kan man konstatera att bådadera verk kan ses som progressiva men också bakåtsträvande i flera olika aspekter. Med sin nyskapande tematik konstruerade Stephenie Meyer en ny ingång till den uråldriga vampyrtraditionen, där hennes religiösa tro på avhållsamhet genomsyrar textraderna. Idén om kyskhet är i sig själv inget ovanligt inom litteraturen och går alltså i linje med de äldre sederna, men att å ena sidan använda det i dagens moderna tid kan av många anses vara nydanande. Våld, sex och missbruk är idag de vanligaste skildringarna och som har lagt tankarna om oskuldsfullhet i glömska. Men å andra sidan kan Meyers konservativa uppfattningar argumenteras vara passé även om det inte längre i modern litteratur är vanligt att förmedla sådana traditioner – det är ju trots allt idéer som uppkom under bibelns unga år.

Joseph Sheridan Le Fanu går inte fri från denna diskussion då även han behandlar en kyskhet som egentligen är ännu mer sparsam med beröring mellan Carmilla och Laura än vad Meyer framskriver mellan sina karaktärer. Det kan dock syfta på att Carmilla befinner sig i den typiska situationen där hon överskrider gränserna för att gå mot det mer manliga karaktäriserandet – det skapas ingen ny femininitet, det tas bara manliga attribut och appliceras på kvinnan. Men vänder vi på det kan man istället se henne som jämställd den manliga

vampyren, där hon nu (äntligen) har fått en form som är jämförbar med det andra könet. Detta kan ju ses som ett oerhört viktigt startskott för den litterära kvinnan, där det dessutom finns mycket utrymme för utveckling av den kvinnliga gestalten. Som tidigare nämndes har många feministiska revolutionärer tagit inspiration från den kvinnliga vampyrgestalten för att driva fram en diskurs som satte 1900-talets litteratur i gungning. Med detta i åtanke kan båda verk tolkas som bakåtsträvande likväl som progressiva i sitt utvecklande av den litterära vampyren och, med Joseph Sheridan Le Fanus och Stephenie Meyers bidrag, skrivs på så sätt in i litteraturhistorien.

Källförteckning

Bane, Theresa Glenn. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. Internet Archive. 2018. <https://archive.org/details/EncyclopediaOfVampireMythologypdf/page/n15/mode/2up> (Hämtad 2022-05-27)

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Sheridan Le Fanu". *Encyclopedia Britannica*, 2022-02-03. <https://www.britannica.com/biography/Sheridan-Le-Fanu>. (Hämtad 2022-05-20)

Guyant, Valerie. "What or who is 'Matska' in CARMILLA?" *The Explicator*, (2014-09-17) <http://ludwig.lub.lu.se/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip.uid&db=mzh&AN=2014383491&site=eds-live&scope=site> (Hämtad 2022-05-25)

Harrison Lindbergh, Katarina. "Vampyrer". *Populär Historia*. 2011-10-28. <https://populärhistoria.se/kultur/litteratur/vampyrer> (Hämtad 2022-05-20)

Henry Friston, David. *The Dark Blue* [Illustration]. 1872. Wikipedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carmilla.jpg> (Hämtad 2022-05-20)

Höglund, Anna. *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*. Umeå: h:ström – text och kultur 2011.

Larrson, Mariah (edt.) och Steiner, Ann (edt.). *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press 2011.

Le Fanu, Joseph Sheridan. *Carmilla*. (Carmen Maria Machado, edt.). Philadelphia: Lanternfish Press 2019 (1872).

Meyer, Stephenie. *Twilight*. London: Atom, 2007 (2005).

Meyer, Stephenie. "The Story of Twilight & Getting Published". *Stephenie Meyer*. <https://stepheniemeyer.com/the-story-of-twilight-getting-published/> (Hämtad 2022-05-20)

Thorslev, Peter L. *The Byronic Hero: Types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.