

Göteborgs universitet
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

Anne Rices *Interview with the Vampire* – en gotisk
Lolita

HT 2010

Författare: Erik Markus Grönholm

Handledare: Yvonne Leffler

Masteruppsats (15 poäng)

Innehållsförteckning

1: Inledning.....	3
1.2: Material.....	3-4
1.3: Tidigare forskning.....	4-5
1.4: Sekundärt material.....	5-6
1.5: Syfte.....	6
1.6: Metod och begrepp.....	6-8
1.7: Anne Rices läsarförhållande till Vladimir Nabokovs <i>Lolita</i>	8-10
1.8: Disposition.....	10-11
2: Språket, kroppen och skuldförskjutningen – pedofilens åtrå och överlevnadsstrategier utkristalliseras.....	11-16
3: Penetration och insemination – möte på intrignivå.....	16-24
4: Nya familjekonstellationer i övergreppens kölvatten.....	24-25
5: Vampyrisk inversion och incestens formalisering – fetischism och flykt undan ytans eviga förbannelse.....	25-28
6: Dockan och den sköra blomman – skuldförskjutande förtingliganden.....	28-32
7: Rosa stränders salta svall.....	32-34
8: Vändpunkt – offrens frigörelseprocesser.....	34-39
9: Huggtänder och krokodiltårar – förövaren och den falska ångern.....	39-45
10: En gotisk <i>Lolita</i> – sammanfattning och slutdiskussion.....	45-48
Slutnoter.....	49-55
Litteraturförteckning.....	56-57

1: Inledning

Pedofili är något vi lagstiftar mot och inte bara som heteronormativt kollektiv betraktar med oblida ögon – men förbudet är, som James R. Keller förklarar, i sig bevis för att en sådan åtrå ändå existerar:

Where there is prohibition, there is desire. A society does not generate laws regulating behaviour that people would never manifest. Thus, the strong prohibition against sex with children reveals a deep, repressed longing that some are unable to resist.¹

Samma konflikt mellan åtrå och avsky är typisk för skräckberättelsen. Även om dionysiskt gränsöverskridande, våldsamma och jagcenterade impulser inledningsvis kan väckas både i skräckberättelsens karaktärer och dess läsare landar den apollinska-dionysiska konflikten oftast i fördömandet av det som bryter mot samhällets skrivna och oskrivna lagar.² Motsättningar slätas ut, kollektivet enas, och skräckförfattaren har därmed fungerat som ”en agent för normen”.³ Dock blir kanske den funktionen mer komplicerad för författaren av just en erotisk skräckberättelse – och här är vampyrberättelsen ett typexempel eftersom det åtminstone sedan Bram Stokers *Dracula* (1897) funnits goda anledningar att läsa vampyrens bloddrickande som en sexuell akt och just sådana läsningar är normativa för forskningen runt vampyrberättelser. Både i och utanför litteraturen verkar det finnas en ständig diskrepans mellan sexfantasi och önskvärd verklighet och mellan våra innersta tankar och vårt agerande utåt; en evig oscillering mellan åtrå och avsky, som kanske blir som allra mest extrem i berättelser som behandlar just pedofili. Även om pedofili inte är ett standardtema för vampyrberättelsen, har det temat utforskats i flera betydelsefulla vampyrberättelser, däribland *Dracula*, Anne Rices *Interview with the Vampire* (1976) och John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (2000), men än viktigare är att pedofili är något som läsaren tar avstånd ifrån i högre grad än de andra beskrivningar av sexuella möten som existerar i sådant överflöd i genren. P.g.a. skräckberättelsens förmåga att tränga in i det undermedvetnas mörker är det därför rimligt att fråga sig om vi i vampyrberättelsen finner ett kategoriskt avståndstagande från pedofili som är jämförbart med det kraftfulla avståndstagande som uttrycks genom våra lagar eller om vi även här finner det samspel mellan åtrå och avsky som är ett av skräckgenrens mest centrala inslag.⁴ I den frågan såg uppsatsen sin början.

1.2: Material

Pedofili utforskas som redan nämnts redan i *Dracula*, men jag vill studera ett mer modernt verk än det som Anna Höglund kallat ”en urtext i vampyrberättelsens historia” – Anne Rices *Interview with the Vampire*.⁵ Som Höglund påpekat är *Interview* den mest inflytelserika

vampyrberättelse som skrivits under 1900-talet.⁶ Rice har fungerat som en förnyare av vampyrberättelsen bl.a. genom att låta den sexuella dimensionen bli än mer uttalad. Än viktigare är dock att romanens tydliga inslag av pedofili ännu inte har fått tillräcklig uppmärksamhet, utan fått stå tillbaka för studier av inslagen av homosexualitet.

1.3: Tidigare forskning

”The *sine qua non* with which this author mesmerizes her readers [...] is homoerotic desire[,]” skriver George E. Haggerty.⁷ Även Linda Badley, William Hughes, Gina Wisker och Gary Hoppenstand och Ray B. Browne fokuserar på de homosexuella relationerna.⁸ Frågan blir då hur man ska bedöma de relationerna. Ska man som Edward J. Ingebretsen hävda att relationen mellan Louis och Lestat bara maskerar ett heterosexuellt förhållande och i romanen finna ”the traditional assaultative rhetoric of sex, coded male”?⁹ Ska man som Hughes dra paralleller till ”an awakening consciousness of homosexual identity” och se vampyrvarat som ”a positive enhancement of sensual life”?¹⁰ Ska man som Haggerty hävda att Rice utan att vara medveten om det beskriver homosexualitet ur ett heteronormativt perspektiv som något icke önskvärt?¹¹ Problemet är bara det att omfattningen av relationen Louis-Lestat och Louis-Armand inte rättfärdigar så enkelspårig forskning.¹²

När pedofilitemat har studerats, har homosexualitetstematiken ibland fungerat som utgångspunkt. Keller, t.ex., menar att Rice omedvetet spelar på homofobi genom att internalisera heterosexistiska paradigmer och att hon därigenom förstärker myten att homosexuella ”prey upon children”, och Haggertys läsning följer samma linje.¹³ Andra, som Alain Silver och James Ursini, konstaterar bara kortfattat att pedofili är ett av de tabun som Rice utforskar i sina vampyrromaner.¹⁴ Terri R. Liberman uppmärksammar att pedofili utforskas i Rices vampyrromaner och gör den för uppsatsen intressanta iakttagelsen att Rice i sina vampyrromaner verkar utmana en rad sexuella tabun, men gör här ingen distinktion mellan pedofili, tidelag och homosexualitet, vilket inte bara är ett problematiskt jämförelse av det avskyvärda och det acceptabla, utan även innebär att pedofili inte hamnar i fokus.¹⁵ Av en i någon mån liknande uppfattning är Annalee Newits som menar att Rice skapar en värld där offer och förövare inte går att skilja från varandra och att det som följd därav blir omöjligt att uttyda om sexuella övergrepp på barn är av ondo eller inte (och det är en tanke som vi i uppsatsens slutdiskussion ska återvända till), men eftersom Newits fokuserar på det incestuösa blir även hennes analys bara delvis användbar.¹⁶ Janice Doane och Devon Hodges gör en feministisk läsning som fokuserar på det incestuösa i relationen Louis-Lestat-Claudia och just därigenom blir inte heller den användbar för min analys.¹⁷ Keller uppmärksammar

Rices litterära intresse för ”the sexual initiation of children” och förklarar att ”Rice even takes the radical step of suggesting that the sexual initiation of children may be beneficial, instructing them in discipline and self-control”.¹⁸ Han riktar blicken mot Rices romaner *Lasher* (1993) och *Belinda* (1986) och menar att Rice här skapar karaktärer som är minderåriga men ändå tillräckligt känslomässigt mogna för att ha sex med vuxna.¹⁹ I sin analys av Rices *Sleeping Beauty*-serie (1983-1985) visar han dessutom de romanernas intresse för pedofila och pseudoincestuösa situationer, förtingliganden av offer, allusioner till Törnrosa och mycket märkliga skuldförskjutningar.²⁰ Hans tankar visade mig att jag var på rätt spår men erbjöd ändå inte ett tillfredställande sekundärt material, vilket tyvärr även var fallet med Katherine Ramslands tankar om unga offer, härskare-slav-förhållanden och förtingliganden i Rices *Exit to Eden* (1985, under pseudonymen Anne Rampling).²¹ Redan under den inledande analysen av *Interview* började ett visst språk och till det språket kopplade begrepp att framträda, samt en idé om de fysiska såväl som psykiska strategier som både fiktiva och verkliga pedofiler kan tänkas göra bruk av för att nå sina mål och för att hantera sin åtra. När jag gick vidare till texter som studerar pedofili utanför litteraturen, däribland en som Peter L. Martens skrivit i samarbete med BRÅ, fann jag stöd för vissa av mina antaganden såsom pedofilens behov av skuldförskjutning och av att skapa situationer där han osedd kan dominera, men inte heller de texterna var tillräckligt uttömmande. För att se om mina antaganden om den pedofila erotikens språk stämde, sökte jag mig därför vidare till Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955).

1.4: Sekundärt material

Lolita är den mest normerande skönlitterära text som skrivits om pedofili. Liksom den blodsugande greven i Rices andra viktiga förlaga, *Dracula*, är *Lolita* inte bara en fiktiv karaktär i ett enskilt verk, utan ett begrepp som lever ett vitalt liv både inom och utanför litteraturen. Här fann jag det jag sökte – och så mycket mer. Överensstämmelsen mellan de två verken handlar om mer än språkbruk, begrepp och förövarstrategier. Samtidigt är kopplingen *Interview* – *Lolita* en som hittills inte rönt akademisk uppmärksamhet, kanske just på grund av kraften i det tabu som i dessa två romaner utforskas. Ramsland berättar i *The Vampire Companion* att Rice är fascinerad av förhållandet mellan Nabokovs Humbert och *Lolita* men inser inte hur viktig den fascinationen är för *Interview*.²² Linda Badley beskriver Louis som pedofil och förklarar att Rice redan 1963 skrev den opublicerade *Nicholas and Sean* som ”a gay version” av *Lolita* och ser häri bevis på att Rice sedan länge intresserats av

pedofili, men heller inte Badley gör någon mer djupgående koppling mellan de två verken.²³ Uppsatsens huvudsyfte hade därmed utkristalliserats.

1.5: Syfte

Jag ämnar studera inslagen av pedofili i *Interview* med tonvikt på hur pedofili gestaltas ur föröwarens perspektiv (och då frikopplat från romanens homosexualitetstematik) i hopp om att indirekt lägga grunden för fortsatta diskussioner om pedofilins typologi i allmänhet och Rices återkommande behov av att utforska det pedofilerotiska temat i synnerhet, men mitt huvudsyfte är att göra en komparation mellan *Interview* och *Lolita* för att visa hur *Interview* speglar *Lolita* på den språkliga nivån och i sin begreppsvärld och hur Rice i både sitt karaktärs- och intrigbyggande medvetet eller undermedvetet jobbar med komprimeringar, fragmenteringar, speglingar och spegelvändningar av *Lolita* och diskutera den begreppsvärld som därigenom framträder.

1.6: Metod och begrepp

Ingen komplicerad metod kommer att appliceras på mitt material. Med komparation menar jag helt enkelt att vi ser på en text – det språk, de karaktärer och den intrig som vi här finner – och jämför den med en annan sådan. Jag vägrar använda någon annans termer bara för att ge min uppsats ökad akademisk legitimitet. Det finns inget egenvärde i att krångla till saker och ting. Jag vill skriva en text som även är tillgänglig för människor utanför litteraturvetarnas snäva kollektiv. Därför kommer jag att i den mån är möjligt jobba med enkla begrepp som inte är specifika för litteraturvetenskapen. Med *komprimering på intrignivå* menar jag att Rice skär bort delar ur Nabokovs intrig, drar ihop de för henne viktigaste händelserna i en kortare text, och med *fragmentering på intrignivå* menar jag det motsatta – att Rice splittrar en scen hos Nabokov, använder de för henne viktigaste fragmenten i flera olika scener. Med *komprimering på karaktärnivå* menar jag att Rice tar viktiga funktioner från flera av Nabokovs karaktärer för att låta dem samsas i en enda karaktär medan *fragmentering på karaktärnivå* innebär det motsatta, alltså att funktioner hos en enda av Nabokovs karaktärer åtskiljs för att bli till delar av flera olika av Rices karaktärer. Med *spegling på intrignivå* menar jag att Rices karaktärer gör samma saker och i samma ordning som Nabokovs karaktärer medan *spegling på karaktärnivå* innebär att det finns en tydlig överensstämmelse mellan de funktioner som hennes och Nabokovs karaktärer har. Med *spegelvändning på intrignivå* menar jag att samma saker sker i båda Rices och Nabokovs diegeser men att händelsernas ordning helt kastas om, medan *spegelvändning på karaktärnivå* innebär att

funktionerna hos hennes och Nabokovs karaktärer helt kastas om. Spegelvändning kan som ordet antyder liknas vid det som händer då vi håller upp exempelvis en text framför en spegel och i glaset ser en text som består av felvända tecken som plötsligt kräver läsning från den vänstra sidan till den högra istället för det motsatta. Skillnaden är enorm och samtidigt helt försumbar, överensstämmelsen är fortfarande helt uppenbar. Genom den totala omkastningen av ett händelseförlopp kan en scen genomgå enorma förändringar i förhållande till den scen som vi finner i originaltexten, men de två scenerna och de två verken sammanlänkas likväl just genom den absoluta motsatsen. Eventuell kritik som bygger på tanken att jag genom begreppet spegelvändning skulle försöka se något signifikant i en simpel skillnad, förkastar jag fullständigt. En motsats är en så absolut skillnad att den just genom konflikten med sin motpol fylls med än mer mening. Kärlek finner först sin absoluta definition i förhållande till hatet precis som det goda framträder som tydligast då det jämförs med det onda, och Apollon och Dionysos lever och utvecklas just genom att ständigt befinna sig i konflikt med varandra.²⁴ Det är långtifrån någon tillfällighet att människan tenderar att organisera sin begreppsvärld genom organisering av motsatspar.

Ännu ett för uppsatsen viktigt begrepp är *skuldförskjutning*, som kommer att användas i studien av de olika strategier som pedofilen använder för att hantera sin inre konflikt mellan. Tanken är här att pedofiler tar till en rad olika strategier för att minimera känslan av skuld, uttradera den eller flytta den till en punkt utanför det egna jaget, t.ex. genom att tänka sig barnet som en villig deltagare, så att det sexuella övergreppet i pedofilens ögon inte alls är ett övergrepp, utan ett sexuellt möte på lika villkor, eller att *förtingliga* offret, det vill säga tänka sig det som ett objekt – dött, blint och själlöst och därför tillåtande. Även i detta fall är begreppen mina egna, men som uppsatsen kommer visa finner särskilt det förstnämnda begreppet stöd i forskningen runt pedofili.

Viktigt är även att jag, helt i enlighet med majoriteten av forskare som studerat vampyrberättelser, jämför vampyrens dödande med en sexuell akt. (Hungern, vampyrens behov av föda, ger förvisso akten fler dimensioner, men dessa är av underordnad betydelse och gör dessutom så att utlevandet av sexualiteten blir en oundviklighet.) Eftersom den som faller offer för vampyren trots sin ambivalens till vampyren och den njutning den erbjuder ändå tenderar att inte vilja dö, finns i vampyrens penetration tydliga inslag av ofrivillighet, vilket gör parallellen till sexuella övergrepp uppenbar. Inte heller det faktum att just dessa sexuella övergrepp slutar i död erbjuder några problem för min och andra forskares läsning. För det första kan verkliga sexuella övergrepp sluta i offrets död. För det andra torde det vara uppenbart att människor (och då kanske särskilt barn) inte utsätts för sexuella övergrepp utan

att till grunden förändras. ”Sexual abuse [...] denies the personhood of the victim [...], causing serious damage to the victim’s memory, personality structure, and relationship to others”.²⁵

För den läsare som är helt oinsatt i vampyrberättelser kan det också vara värt att påpeka att vi i dessa berättelser inte bara finner vampyrer som penetrerar (– alltså använder sina tänder för att penetrera människans hud –) i jakten på föda och sexuell njutning, utan även kan inseminera genom att ge en människa sitt blod att dricka i syfte att förvandla den personen till vampyr. Sådana inseminationer, som alltså resulterar i nya vampyrer (och som således finner överensstämmelser med mer traditionella befruktningar), finner vi redan i *Dracula*.

Slutligen kan det finnas anledning att förklara vad begreppet *gotik* innebär i diskussioner om skräckberättelser. Problemet är bara det att det är omöjligt att ge en fast definition, beskriva genrens regler och konventioner, då genren är så omfattande rent tidsmässigt och delvis definieras just genom att den alltid befinner sig i dialog med sina samtida, mer dominanta genrer. Om vi däremot ser till de regler och konventioner som gällde just under genrens första, mer lättdefinierbara period 1764-1820, finner vi många överensstämmelser med Rices *Interview*, däribland i fascinationen inför det negativa, irrationella, omoraliska, omåttliga, fantastiska, sublima, skrämmande, övernaturliga och subversiva, i oscilleringen mellan åtrå och avsky och genom det gränsöverskridande som genom sitt ifrågasättande styrker tron på samhället och familjen, i den här uttryckta osäkerheten kring frågor som rör sexualitet och i passionen som vinner över moralen, i de (underjordiska) labyrintherna och de främmande och skrämmande landskapen och i de varelser som finner sig dömda att evigt vandra på vår jord (som under 1890-talet dessutom får en ny form i just vampyren). Även i några av den moderna gotikens grunddrag, däribland i beskrivningarna av förlusten av mänsklig identitet och av alienationen från det egna jaget och samhället i stort och i berättelsernas tvetydighet, finner vi överensstämmelser med Rices roman, uppenbara för alla som läst den – och jag som uppsatsförfattare måste utgå från att du läst mitt primära material, för att inte fastna i meningslösa referat som stjälar utrymme och fokus från den egentliga analysen.²⁶ Det antagandet är vanligt, till och med rekommenderat vid författandet av litteraturvetenskapliga uppsatser och borde i jämlikhetens namn även vara berättigat då vi studerar den ofta från akademiskt håll förbisedda skräckgenren.

1.7: Anne Rices läsarförhållande till Vladimir Nabokovs *Lolita*

Ramsland berättar i den av Rice godkända *The Vampire Companion* att Nabokovs mycket bildskapande prosa inspirerade Rices tidiga författarskap. Rice var också ”fascinated with

what she viewed as Humbert's extreme devotion to the girl, and her own child character Claudia exhibits an adult sensuality similar to Lolita's".²⁷ Uttalandet kan vid första anblicken verka oproblematiskt, men när Ramsland skriver om Humberts "extreme devotion" och samtidigt gör distinktionen "what *she* viewed" hellre än att ställa sig bakom Rices uttalande, är vi något på spåren.²⁸ Den som läst *Lolita* vet att Humberts känslor för tolvåringen är mer komplexa än "extreme devotion". När Humbert träffar Lolita blir han förvisso genast besatt av henne och gifter sig med hennes mor enkom för att få vara nära henne. Lolita förälskar sig dessutom i honom och har en relativt utvecklad sexualitet som banar väg för en sexuell relation. Men även om flickans deltagande inledningsvis skildras som frivilligt framgår det allt tydligare att relationen bygger på utsatthet och tvång. Humbert brukar med ett fast grepp om nacken på sitt "reluctant pet" leda henne till rummet för en snabbis innan middagen, han är medveten om den avsky hon känner inför honom och liknar henne vid ett "cringing trained animal", och trots försöken att i tvånget se en lek, framgår det tydligt hur den 'leken' plågar Lolita då han minns "her sobs in the night – every night, every night – the moment I feigned sleep".²⁹ Han stänger ögonen för gråten, blundar för allt han ser, medveten om att han i hennes ögon är "not a boy friend, [...] not even a person at all, but just two eyes and a foot of engorged brawn".³⁰

Hur kan någon som ser sig reducerad till ett par oönskade ögon och en lika oönskad penis och som *ändå* vägrar bättra sig beskrivas som *tillgiven*? Förövaren själv skulle väl så kunna göra utifrån sin förvridna verklighetsuppfattning, men hur kan Rice – läsaren, den utomstående betraktaren par excellence – göra något slikt? Trots att *Lolita* uppenbarligen betytt mycket för Rice har hon på ett märkligt sätt missförstått berättelsen *eller medvetet gjort en tolkning som bryter mot all logik*. Den kritiska läsaren skulle kanske kunna mena att Rices formulering skulle kunna tolkas som en medveten underdrift och hennes ingång till pedofilins tema och pedofilens perspektiv – förövarens projiceringar, bagatelliseringar och allmänna förnekelse. Problemet med den läsningen av läsarförhållandet är bara det att Rice påstår att hon inte medvetet skrivit en gotisk *Lolita*. Ramsland skriver i sin biografi om Rice, *Prism of the Night* (1992), att Rice vid författandet av *Interview* "just let it flow", inspirerad av människor i sin omgivning och av saker och platser som hon upplevt, och den uppfattningen ger Rice stöd åt då hon förklarar att "*Interview* was really the most unconscious book I ever wrote. I just started to write and let it led me wherever."³¹ Man kan inte ha en medveten ingång till ett tema när man omedvetet låter skrivandet flyta på, Själv erkänner hon heller inte betydelsen av Nabokovs tema och intrig för *Interview*, utan förklarar att "Nabokov's way of writing erotic scenes so eloquently and elegantly" var det som influerade hennes tidiga

författarskap. Genom hennes påstående ställs vi inför två möjligheter – att hon är omedveten om att hon skrivit en gotisk *Lolita*, eller att hon medvetet förtiger detta faktum – men ingen av de möjligheterna gör hennes läsning mindre problematisk, utan lämnar oss bara i ovisshet om huruvida hon är medveten om att hon gjort en kontroversiell läsning av *Lolita* eller inte.

1.8: Disposition

Basen för analysen läggs i **kap. 2** i jämförelsen mellan de för intrigen i *Interview* mindre viktiga scenerna (där protagonisten Louis bara är en passiv voyeur) och i jämförelsen mellan de scenerna och flera fragment ur *Lolita*. Särskilt viktigt är här att studera det språk och den syn på den unga kroppen som de två romanerna delar. Samtidigt läggs grunden för studier av några för uppsatsen viktiga begrepp – skuldförskjutningar och förtingliganden. Redan här börjar penetrationen av Nabokovs *Lolita* sätta sitt avtryck på *Interview* samtidigt som de två romanerna möts på intrignivå, och den penetrationen hamnar helt i fokus i **kap. 3**. Tre specifika tillfällen i *Interview* – de två penetrationerna av Claudia och inseminationen av henne – jämförs med främst Humberts första penetration av *Lolita* i *Lolita*. Nyckelord för den här delen är inre konflikter, överväldigande åtrå, skuldförskjutningar, feber och döda mödrars blickar.

I **kap. 4** jämförs en specifik scen i *Interview* med fragment ur *Lolita* för att studera hur penetrationen leder till en ny familjekonstellation samtidigt som skuldförskjutningen tar sig nya uttryck. I **kap. 5** följer en analys av textfragment i de två romanerna i syfte att visa hur fetischism blir en strategi för att neutralisera offrens oundvikliga mognadsprocesser och hur samma fetischism finner ett nytt uttryck i det språk som Rices Louis och Claudia och Nabokovs Humbert och *Lolita* använder sinsemellan. Åtrån bejakas till varje pris, men som vi kommer att se av jämförelsen av textfragment i **kap. 6** är avskyn ändå en hos förövaren närvarande underton, här uttryckt genom behovet av dockan och blomman som begrepp och den skuldförskjutning som de döda objekten erbjuder. I **kap. 7** ställs fragment ur de två romanerna mot varandra för att låta oss studera begrepp som är genomgående för de två romanerna – havet och dess sälta och färgen rosa.

I **kap. 8** jämförs först textfragment och sedan specifika scener ur de två verken för att studera hur Claudia, som rent fysiskt kan liknas vid en docka, ändå mognar mentalt och hur Rice verkar försöka neutralisera den mognadsprocessen genom att förstärka Claudias släktskap med Nabokovs *Lolita*. Här kommer även framgå hur offren skapar murar av hunger mellan sig och förövarna, distanserar sig från förövarna genom att bejaka en åtrå som inte riktas mot förövarna och som förövarna heller inte kan kontrollera, och hur konfrontationer,

som har överraskande stora överensstämmelser på intrignivå, leder till resor mot relationernas avslut.

I **kap. 9** jämförs fragment i de två romanerna i ett försök att visa till vilken överraskande grad de två protagonisterna speglar varandra, till och med i det lidande som blir straffet för deras avvikande åtrå, och vi frågar oss var gränsen går mellan lidande och genuin ånger.

Slutligen sker i **kap. 10** en sammanfattning och slutdiskussion i vilken vi återvänder till författaren bakom verket.

2: Språket, kroppen och skuldförskjutningen – pedofilens åtrå och mentala överlevnadsstrategier utkristalleras

Det var i Louis' och Humberts språk och den för de två verken gemensamma kropp som genom det språkbruket framträder som åtråns objekt som jag fann den första likheten mellan Rices *Interview* och Nabokovs *Lolita*, men exakt vilket uttryck tar sig överensstämmelsen? Vilken kropp åtrås? Scenen ur *Interview* nedan, som beskriver hur Louis iakttar Lestats övergrepp på en ung pojke, fungerar här som exempel:

‘Two small boys lay [...] totally abandoned to sleep [...], their pink mouths open, their small round faces utterly smooth. Their skin was moist, radiant [...]. [...] [The] darker one [...] was by far the most beautiful. [...] No more than seven years old, he had that perfect beauty that is of neither sex, but angelic. Lestat [...] touched the silken lips. He let out a sigh which had again that longing, that sweet, perfect anticipation. ‘Oh... Claudia...’ he sighed. ‘You’ve outdone yourself. [...]’ [...]

He [...] [massaged] the unblemished flesh. He had forgotten I was there or she was there, but he withdrew his hand and sat still for a moment, as though his desire was making him dizzy. [...] [The] boy’s eyebrows tensed for a moment and a moan escaped his lips. [...]

Claudia [...] slowly undid the buttons of the child who lay beside her and reached inside the shabby little shirt and felt the bare flesh. Lestat did the same, but suddenly it was as if his hand had life itself and drew his arm into the shirt and around the boy’s small chest in a tight embrace, and [...] his arm locked to the boy’s body, pulling it up close to him so that his face was buried in the boy’s neck. His lips moved over the neck and over the chest and over the tiny nipple of the tiny chest and then, putting his other arm into the open shirt, so that the boy lay hopelessly wound in both arms, he drew the boy up tight and sank his teeth into the throat. The boy’s head fell back, [...] and again he let out a small moan [...]. And Lestat [...] [sucked] hard [...] until suddenly his whole body tensed, and his hands seemed to grope for some way to push the boy away, as if the boy himself in his helpless slumber were clinging to Lestat; and finally he embraced the boy again and moved slowly forward over him, letting him down among the pillows, the sucking softer, now almost inaudible.³²

Ordet ’pojke’ förekommer här elva gånger för att ständigt påminna läsaren om att åtråns objekt är just ett barn.³³ Den höga frekvensen av ett egentligen oskyldigt ord kombineras med adjektiv av typen ”tiny” för att göra barnakroppens spädhet ständigt närvarande och påtagbar i texten, adjektiv av typen ”unblemished” som fokuserar på den kroppens fräschör för att påminna om att just ett barn är åtråns objekt och, slutligen, adjektiv av typen ”beautiful” och ”angelic” genom vilka berättaren Louis gör en positiv värdering av den kroppen. Samma språk finner vi i *Lolita*.³⁴ Nabokovs protagonist Humbert använder även han med hög

frekvens substantiv för att göra den unga kroppen ständigt närvarande i texten och andra ord, däribland adjektiv, som förmedlar hur liten och knoppande den kroppen är och även han gör positiva värderingar av den kroppen – men i de här överensstämmelserna finner vi bara bevis för att *Interview* och *Lolita* på en nivå tillhör samma genre, alltså berättelsen som beskriver pedofili ur förövarens perspektiv. Det finns helt enkelt en överensstämmelse mellan hur protagonisternas och verkliga pedofilers ögon oundvikligen dras till de för dem mest laddade detaljerna i barnets fysionomi, däribland dess storlek, den lena huden, det oförstörda.³⁵ Men med blockcitatet ovan som utgångspunkt finner vi även en överensstämmelse mellan de två verken i de begrepp som här framträder. Barnet befinner sig i ett sovande, hjälplöst tillstånd som för att underlätta övergreppet och samtidigt göra det osynligt och oupplevt för offret och därför ur förövarens överslätande perspektiv ickeexisterande, men den perversa förskjutningen av skuldbördan stannar inte här. Rice väljer även, som i en utveckling av den för vampyrgenren så vanliga tanken att vampyrens offer delvis är villiga sådana, att erotisera barnets respons *trots barnets ickenärvaro*.³⁶ Så sker dels genom att barnet stönar två gånger som vore det en passivt godkännande sexpartner, dels genom att Louis gör den märkliga tolkningen att den egentligen lealösa pojken verkar klänga sig fast vid Lestat: Lestats ”hands seemed to grope for some way to push the boy away, as if the boy himself in his helpless slumber were clinging to Lestat”.³⁷

Samma försök till skuldförskjutningar finner vi i *Lolita*. Även här fungerar offrets sömn som osynliggörandes förövaren. Ur förövarens förvridna perspektiv leder obevittnade sexuella akter till ett partiellt uttraderande av skuld. Precis som verklighetens pedofiler kontrollerar situationen genom att skapa förutsättningar för obevittnade övergrepp och även döljer övergreppet för barnet självt genom att intala det att övergreppet bara är en lek, är det för Humberts del inledningsvis viktigt att iaktta osedd och att komma nära Lolita, röra vid henne och till och med få utlösning utan att hon förstår vad som hänt; ”I intended, with the most fervent force and foresight, to protect the purity of that twelve-year-old child” förklarar han, för att efter en lyckad aktion tillägga:³⁸

I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor. Absolutely no harm done. [...] The child knew nothing. I had done nothing to her. And nothing prevented me from repeating a performance that affected her as little as if she were a photographic image rippling upon a screen [...].³⁹

Mindre än tio sidor senare föds fantasin om att droga både Lolitas mor Charlotte och Lolita för att få tillgång till flickan en hel natt.⁴⁰ Han ser inget fel med det han gör. Tvärtom. ”The gentle and dreamy regions through which I crept were patrimonies of poets – *not crime’s* prowling ground.”⁴¹ Eftersom Charlotte snart dör i en trafikolycka kan han en kväll se fram

emot att faktiskt droga Lolita, hur hon ska ligga som död i hans armar.⁴² Hans behov av sexuell kontakt med en sovande Lolita minner om nekrofil såtillvida att en vanlig förklaring nekrofiler ger till sin åtrå är behovet av en passiv, ej avvisande partner.⁴³ Genom sömnen eller döden skapas den kropp som är tillåtande och förlåtande till den grad att den inte ens registrerar aktivitet. Fantasin om det tillåtande objektet ska dock aldrig förverkligas eftersom Humbert snart därefter får tillgång till en vaken Lolita och hennes sexuellt medvetna kropp. Han förklarar att "it was she who seduced me" och den samlagsbeskrivning som därpå följer ger honom åtminstone delvis stöd.⁴⁴

My life was handled by little Lo in an energetic, matter of fact manner [...]. While eager to impress me [...], she was not quite prepared for certain discrepancies between a kid's life and mine. Pride alone prevented her from giving up [...].⁴⁵

Är "pride" rätt ord eller handlar det om ett tryck av förväntningar, utstrålades från Humbert? En sådan tolkning är helt i paritet med hur pedofiler resonerar eftersom pedofilen "tar barnet innanför sin egen jaggräns och tillskriver det sina egna behov" och också vid utfrågningar uttryckt behovet av att "tillfredställa barnet sexuellt" och lagt "stor vikt vid att relationen är baserad på barnets samtycke och samförstånd" i en tydlig ansats att i de egna tankarna göra övergreppet till delad njutning.⁴⁶ Det sättet att tolka och den med den medföljande förvridna förskjutningen av skuldbördan är något som båda protagonisterna finner sin tillflykt i. Sådana förskjutningar kan säkert vara vanliga i verk som handlar om pedofili ur förövarens perspektiv, men de har inte samma allmängiltighet som det språkbruk vi tidigare diskuterade och innebär således från Rices håll en mer uttalad spegling av *Lolita*.⁴⁷

Likheten mellan de två verken är dock mycket större än så. I studien av den andra scen där Louis agerar voyeur vill jag nu sätta en speciell slags kvinnokropp i fokus, som tillåter förövarens illusion om en barnkropp och därigenom fungerar som en förlängning av den kropp som vi just studerat. Så fort den kroppen introduceras blir överensstämmelserna mellan de två verken också mer specifika; då en ung kvinna speglar den tolvåriga Lolita möts de två romanerna på intrignivå. Kvinnan som dödas inför publikens ögon i en fullsatt teatersalong liknas genom en referens till Jungfru Maria vid en oskuld – oskuldsfull, sexuellt oerfaren och därigenom flickaktig – men Louis beskriver även hur kvinnan stannar upp⁴⁸

making a moan *like a child*. Indeed, she was very *like a child* [...]. Only a slight wrinkling of the *tender* flesh around her eyes betrayed her age. Her *breasts* though *small* were beautifully shaped beneath her blouse, and her *hips* though *narrow* gave her long dust skirt a sharp, sensual angularity.⁴⁹

Kvinnan stönar, liksom pojken gjorde under Lestats övergrepp, men än viktigare är att hon stönar "*like a child*" och över huvud taget är "very *like a child*".⁵⁰ Bara runt ögonen, dessa själens portar, finner vi tecken på att hon är en vuxen kvinna, men det som här borde vara

tecken för den fullvuxna kvinnokroppen – bröstet och höfterna – antyder istället att hon är ett barn; bröstet är små, höfterna smala. Hon görs attraktiv genom sin *avsaknad* av kvinnlighet, helt i paritet med vad som väcker verkliga pedofilers åtrå.⁵¹ Den fysiskt flickaktiga kvinnan betar sig också här som ett barn, t.ex. när hon ”cried out softly, as if afraid even to raise her voice”.⁵² Med tanke på att Rice gjort sig sådant besvär med att förvandla kvinnan till ett barn kan även beteendet ses som ett tecken på hennes barnslighet. Den barnsligheten är också tydlig i scenens fortsättning:

The cheap fabric opened, the sleeves slipping of her *narrow, pink shoulders*; and she clasped it, only to have him take her wrist and thrust them sharply away. [...] I could see the cloth falling, see the pale, *flawless skin* pulsing with her heart and the *tiny nipples* letting the cloth slip precariously, [...] *the tears coursing down her blushing cheeks, her teeth biting into the flesh of her lip*. [...] The blouse slipped to her waist. A murmur moved through the titillated crowd as her *small, round breasts* stood exposed.⁵³

Liksom vid Lestats övergrepp på pojken finner vi här en avklädningsakt. Samtidigt fortsätter tecken för kvinnlighet att vändas till tecken för barnslighet – hon har ”tiny nipples”, ”small pointed breasts” och, slutligen, ”narrow, pink shoulders” i analogi med hennes smala höfter. Hennes barnliknande kvaliteter förstärks av att hon gråter, biter sig i läppen, rodnar. Talande nog eskalerar också den positiva värderingen, blir giltig för alla åskådarna:

her pain bathed her in a *beauteous light*, a light which made her irresistibly alluring. [...] I could feel her skin, feel the small pointed breasts, feel my arms caressing her. I shut my eyes against it and saw her starkly against that private darkness.⁵⁴

Kvinnan påverkar Louis så starkt att han inte ens med slutna ögon kan (eller vill) stänga bilden ute. Han kan känna hur han omfamnar henne. Den snabba upprepningen, feel-feel-feel, förmedlar även den ett stegradt erotiskt läge.⁵⁵

I wanted her. Wanted her, as he was moving in on her, his hand out now for the drawstring of her shirt as she inclined towards him, [...] the black cloth slipping over her hips, over a golden gleam of the hair between her legs – *a child's down, that delicate curl* [...].⁵⁶

Slutligen är det inte bara sekundära könsegenskaper såsom bröstet och höfterna som genom påminnelser om deras obetydliga storlek blir tecken för flickaktighet istället för kvinnlighet. Könshåret blir genom användningen av det mångtydiga ”delicate” något nästintill obefintligt som hos en ung flicka, en obefintlighet som genom samma mångtydiga ord värderas positivt och även indirekt genom metonymi kommer att beskriva hennes vagina.⁵⁷ Viktigt är naturligtvis även att Louis poängterar att könshåret är ”a *child's down*”.⁵⁸

Lägligt nog sammanfaller bilden av en flickas vagina med en erotisk stegring:

And now, turning her slowly to the side so that they could all see her serene face, he was lifting her, her back arching as her naked breasts touched his buttons, her pale arms enfolded his neck. She stiffened, cried out as he sank his teeth [...]. His white hands shone on her florid buttocks, her hair dusting it, stroking it. He lifted her off the boards as he drank [...]. [...] I felt my hand gripping the brass bar of the box, tighter, until I could feel

the metal creaking in its joints. [...] I bowed my head; I wanted to shut my eyes. The air seemed fragrant with her salted skin, and close and hot and sweet. [...] [The] vampire let her go, turning her, displaying her, her head fallen back as he gave her over, one of those starkly beautiful vampire women rising behind her, cradling her, stroking her as she bent to drink. They were all about her now, as she was passed from one to another to another, [...] the nape of her neck as enticing as the *small buttocks* or the *flawless skin* of her long thighs, the *tender creases* behind her limply bent knees.⁵⁹

Louis' åtrå stegras till ett fysiskt uttryck. Han vill sluta ögonen men kan inte. Kvinnans hjälplöshet når nya höjder, hon är nu i det närmsta medvetslös. Det oseende tillståndet infaller lägligt nog när orgien tar fart i en gruppvåldtäkt utan synligt våld. Slutligen görs även en återkoppling till hennes barnsliga kropp genom hennes "small buttocks", "flawless skin" och "tender creases". Om man ser till scenen med barnkvinnan som helhet är den en stegring vars höjdpunkt är gruppvåldtäkten, men den börjar och slutar på samma not – hennes i grund och botten barnsliga kropp.

I kvinnans fysiologi ser vi ett samband med *Lolita*. När Humbert alls attraheras av vuxna kvinnor är de unga och slanka och har smala höfter, slät hud och små bröst och rumpor.⁶⁰ Han spanar in Lolitas "taut little rear", "puerile hips" och "breastbuds", men tydligast blir kroppsidealet då han skriver att Charlotte är "my Lolita's big sister – this notion, perhaps, I could keep up if only I did not visualize too realistically her heavy hips [...], ripe bust, [...] coarse pink skin".⁶¹ Den enda *kvinn*a som ger honom "a pang of genuine pleasure" är en ung prostituerad i vilken han finner ett "nymphic echo", och när han för första gången gifter sig, är det med en kvinna som "pouted and dimpled, and romped, and dirndled, and shook her short curly blond hair in the cutest [...] fashion."⁶² Tydligt är att en till beteendet eller fysiologi flickaktig kvinna i nödfall kan få duga, men det är också intressant att även Louis' beskrivning av kvinnans rodnad och hennes vagina fungerar som en spegling av Humberts beskrivning av Lolitas blossande kinder och "little pubic floss" strax före den första gången han penetrerar henne, eftersom just avsaknaden av kroppsbehåring kan attrahera pedofilen.⁶³ Det är ingen tillfällighet att vi i båda romanerna presenteras för den rodnande flickan och den 'delikata' vaginan i direkt anslutning till den första gången som vi får se dem penetreras. Genom skildringen av gruppvåldtäkten av barnkvinnan jobbar Rice här dessutom med med intrigkomprimering av *Lolita*. Den första gången Lolita faller offer för ett sexuellt övergrepp kombineras här med vad som är både övergreppens (bara nästan realiserade) crescendo och deras avslut. Lolita lyckas fly från Humbert, men bara för att hamna i händerna på en grupp pedofiler som kräver att hon ska ha gruppsex; även här finner vi en grupp förövare som vill utsätta offret för en gruppvåldtäkt utan synligt våld, och eftersom övergreppet är tänkt att filmas finns också här en publik, om än med fördröjning. Den hjärtlösa lek som vi finner i de två romanerna får dock olika utfall genom den för Rice så typiska spegelvändningen på

intrignivå; medan Rices barnkvinna ger upp vägrar Lolita foga sig och lämnar förövarkollektivet bakom sig.⁶⁴

3: Penetration och insemination – möte på intrignivå

Vi har nu studerat ett par mindre viktiga scener i *Interview* och *Lolita* och funnit att protagonisterna delar ett gemensamt språk, ett sätt att iakttä och värdera unga kroppar och ett gemensamt behov av skuldförskjutning och att Rice låter en av sina mest tillfälliga biroller reflektera Nabokovs *Lolita* både genom speglingar på karaktärsnivå och spegelvändningar på intrignivå och att hon därutöver komprimerar ett längre skeende i *Lolita*. Grunden har därmed lagts för att studera den relation som står i fokus i *Interview* och hur den relationen reflekterar den mellan Nabokovs Humbert och Lolita. Vi inleder med att se på det första mötet mellan Louis och Claudia, vilket strax leder till penetration och insemination av flickan i tre steg. Vi ska här se hur Rice fortsätter att göra intrigkomprimeringar men även karaktärfragmenteringar och se fler exempel på den för båda protagonisterna så viktiga förskjutningen av skuldbördan, men det främsta syftet med kapitlet är att visa hur Claudia i samma ögonblick som hon gör sitt inträde på scenen blir en tydlig spegling av Lolita.

She was only five at the most, and very thin, and her face was stained with dirt and tears. [...] I was burning with the physical need to drink. [...] But there were some alternatives: rats abounded in the streets [...]. But the question pounded in me: Am I damned? If so, why do I feel such pity for her [...]? Why do I wish to touch her tiny, soft arms, hold her now on my knee as I am doing, [...] as I gently touch her satin hair? Why do I do this? If I am damned I must want to kill her, [...] because being damned I must hate her. [...]

I had bent down and driven hard into her soft, small neck and, hearing her tiny cry, whispered even as I felt the hot blood on my lips, 'It's only for a moment and there'll be no more pain.' But she was locked to me, and I was soon incapable of saying anything. For four years I had not savored a human [...] and now I heard her heart in that terrible rhythm, and such a heart – not the heart of a man or of an animal, but the rapid, tenacious heart of the child, beating harder and harder, refusing to die, beating like a tiny fist [...], crying, 'I will not die, [...] I cannot die....' I think I rose to my feet still locked to her, the heart pulling my heart faster with no hope of cease, the rich blood rushing too fast for me, the room reeling, and then, despite myself, I was staring over her bent head, her open mouth, down through the gloom at the mother's face; and through the half-mast lids her eyes gleamed at me as if they were alive! I threw the child down. She lay like a jointless doll.⁶⁵

Medan Louis bevittnande övergreppen på pojken och barnkvinnan i rollen som voyeur kunde distansera sig från förövarnas agerande men samtidigt *genom distansen* bejaka det erotiska i situationen på ett *just därigenom* ganska okomplicerat sätt, som vore han bara en iakttagare av ett pornografiskt material, måste förstahandsupplevelsen i högre grad problematiseras och oscilleringen mellan åtrå och avsky förtydligas genom hans frågor rörande åtrån och den egna fördömdheten. Oscilleringen gör det intressant att just Claudias kropp, förmedlad genom hennes ansikte, är ”stained with dirt”. Medan de pojkar som studerades i föregående kapitel hade kläder som värderades negativt genom adjektiv som ”shabby” och ställdes i kontrast mot hud som var ”smooth” och ”radiant” och medan ’barnkvinnans’ kläders ”soil” och ”cheap

fabric” kontrasterades med ett ”perfect face” som ”nothing had touched” och hennes ”flawless skin” som för att positivt värdera det underförstådda behovet av att klä av dem, används smuts i just mötet med Claudia för att göra naken hud mer otänkbar (och Louis klär heller inte av henne). Innan penetrationen håller han dessutom henne i knät i en vidrig imitation av omtanke och föräldraskap. Eftersom penetrationen sker så plötsligt och hon är vid medvetande kan inget döljas för henne, och ingen annan är närvarande. Vem vill han egentligen vara osynlig för – sig själv? Placeringen av barnet blir då ytterligare ett uttryck för oscilleringen mellan motsatser. Förvisso menar Keller att Louis vid upptäckten av Claudia överväldigas av moderlig ömhet och sexuell åtrå medan Smith anser att Louis dricker av Claudia som en ”act of surrender” inför sin egen fördömdhet, men oavsett hur vi försöker förklara Louis’ känslotillstånd är konsekvensen den samma.⁶⁶ Trots den inre konflikten kan Louis, som inte druckit människoblod på många år och som även här har tillgång till sina vanliga middagsalternativ, inför *just det här offret* inte tygla sin åtrå. Talande är naturligtvis även hans försäkran: “It’s only for a moment and there’ll be no more pain”. Den för tankarna till den traditionella synen på defloration – och att det är ett barn som defloreras kan det inte råda någon tvekan om; scenen förmedlar hans åtrå till barn i allmänhet och Claudia i synnerhet. Förmedlandet av den unga kroppen når sitt starkaste uttryck när Louis beskriver ”*not the heart of a man or an animal, but the rapid, tenacious heart of the child*”.⁶⁷

Viktigt är även att passionen grumlar verklighetsupplevelsen till den grad att han ur det tillbakablickandet nuet måste säga saker som: ”*I think I rose to my feet*”.⁶⁸ Därmed grumlas även vår bild. Penetrationen äger rum i det oseddass landskap där det som inte setts aldrig har hänt. Grumligheten är eventuellt ett uttryck för hans avsmak inför det han ändå gör med så stor njutning, en avsmak som kommer till uttryck då samma ögonblick får sin omredigering i samband med att Claudia åratat senare konfronterar honom med vad han gjort. Genom “Holy Innocent” sker en koppling till kvinnan på vampyrernas teater som med sin gloria för tankarna till Jungfru Maria, oskulden, men än viktigare är det av Louis betonade ”*little girl*”. Återigen är barnakroppen i fokus för hans berättelse:

you had a heart like no other heart [...] I had to let you go, [...] lest you quickened my pulse till I would die.
And it was Lestat who found me [...] feasting on a golden-haired child, a Holy Innocent, *a little girl*.⁶⁹

Rice finner dessutom penetrationen så intressant att bara en sådan, med bara en omtagning, inte räcker:

[Lestat] set the child down on the pillow. [...] I remembered the powerful beating of her heart against mine and I [...] hungered for it so badly I turned my back on her in the bed and would have rushed out of the room had not Lestat held me fast [...]. [...] I could feel again that ecstasy of being pressed to her, her little heart going and going. [...] ‘Take her, Louis, I know you want her.’ [...] [The] more I looked at her, the more I could taste her

skin, feel my arm sliding under her back and pulling her up to me, feeling her soft neck. Soft, soft, that's what she was, so soft. [...] I wanted her! And so I took her in my arms and held her, her burning cheek on mine, her hair falling down over my wrist and brushing my eyelids, the sweet perfume of a child strong and pulsing in spite of sickness and death. She moaned now, stirred in her sleep, and that was more than I could bear. I'd kill her before I'd let her wake and know it. I went into her throat and heard Lestat saying to me strangely, 'Just a little tear. It's just a little throat.' [...]

I won't tell you again what it was like, except that it caught me up just as it had done before, and as killing always does, only more [...]. And suddenly [...] Lestat wrenched me from her.⁷⁰

Claudia sover och gör övergreppet osett och ickeexisterande, och även hon kan ur förövarens förvridna perspektiv ses som en villig deltagare eftersom hon stönar och (ofrivilligt) vidrör honom då hennes hår faller över hans vrister, smeker hans ögonlock. Hon och de pojkar som studerades i föregående kapitel sammankopplas genom den osynlighet de erbjuder förövarna och genom att de ur förövarnas perspektiv kan läsas som bejakande övergreppen, därigenom erbjudande förövarna möjlighet till förvriden skuldförskjutning. Än intressantare är dock hur Louis' grumliga minne av den första penetrationen här utvecklas till en uttalad vägran att återge den andra penetrationen. När han beskriver övergreppen på Claudia frångår han sina annars så detaljerade beskrivningar. Till det är oscilleringen åtrå - avsky en förklaring. En annan sådan är att han inte vill dela med sig av sina intima minnen av sitt mest speciella offer, en tolkning som får ökad relevans av hans uttalande att drickandet av Claudia "caught me up just as it had done before, and as killing always does, *only more*".⁷¹ Samtidigt sker ännu en ansats till skuldförskjutning från sinne till kropp. När Lestat förgrep sig på pojken beskrev Louis hur dennes hand och arm verkade få ett eget liv.⁷² Här blir Louis' arm något av en spegling av Lestats dito då vi läser att han känner sin arm "pulling her up to me". Han säger inte att *han* drar Claudia till sig, utan att *armen* drar henne till *honom*; armen frikopplas från den kropp och det sinne den tillhör. Även här sker en ansats till skuldförskjutning, från sinne till kropp, i ett försök att släta över den inre konflikten, uttradera den avsky som ändå existerar i åtrån.

Genom Claudias konfrontation sker en omtagning även av den här händelsen och Louis' "vile unsupportable hunger for your hammering heart, this cheek, this skin. *You were pink and fragrant as mortal children are, sweet with the bite of salt and dust.* I held you again, I took you again".⁷³ Visserligen beskrivs åtrån som "vile", och det är möjligt att den negativa värderingen uttrycker en omvärdering ur ett återblickande nu och inte bara har färgats av att just offret är meddelandets mottagare, men här antyds även, genom "as mortal children are", att barn över huvud taget är det han åtrår mest. Efter de två penetreringarna följer så inseminationen:

Lestat was snatching her up, talking to her, saying a name. 'Claudia, Claudia, listen to me, come round, Claudia.' He was carrying her now out of the bedroom into the parlor, and his voice was so soft I barely heard

him. [...] ‘You must do as I tell to get you well.’ And then, in the pause that followed, I [...] realized what he was doing, that he had cut his wrist and given it to her and she was drinking. ‘That’s it, dear; more,’ he was saying to her. ‘You must drink it to get well.’

‘Damn you!’ I shouted, and he hissed at me with blazing eyes. He sat on the settee with her locked to his wrist. I saw her white hand clutching at his sleeve, and I could see his chest heaving for breath and his face contorted the way I’d never seen it. He let out a moan and whispered again to her to go on; and when I moved from the threshold, he glared at me again, as if to say, ‘I’ll kill you!’ [...]

He was trying now to push her off [...]. With her fingers locked around his fingers and arm she held the wrist to her mouth, a growl coming out of her. ‘Stop, stop!’ he said to her. He was clearly in pain. He pulled back from her and held her shoulders with both hands. She tried desperately to reach his wrist with her teeth, but she couldn’t; and then she looked at him with the most innocent astonishment.⁷⁴

Claudia penetreras två gånger och insemineras en gång. Rice skapar därigenom ett tretal som i *Lolita* finner sin motsvarighet i att Humberts första samlag med Lolita senare visar sig vara just tre sådana under en och samma morgon. Samtidigt måste Rices scen läsas som en komprimering på intrignivå. Rices Louis upptäcker och penetrerar Claudia i en och samma scen, som motsvarar ett längre skeende i *Lolita* i vilket Humbert och Lolita möts, attraktion uppstår, Charlotte dör och Humbert och Lolita ligger med varandra. Medan Rices Claudia på sin höjd ur förövarens förvridna perspektiv kan ses som omedvetet bejakande genom att vara ”locked to” Louis när det egentligen är han som låst sig fast vid henne, är Lolita medveten om vad som sker. Om läsaren kan lita på opålitlige Humbert är hon också en aktiv deltagare, men hon skulle inte ha sex om hon visste vad för slags liv hon därmed inleder. Både hon och Rices Claudia går således ovetande en ny slags framtid till mötes och i båda fallen innebär den vuxne förövarens penetration av barnet att dess levnadssituation dramatiskt förändras. Medan Claudia penetreras för första gången är Lolitas samlag med Humbert i *Lolita* inte den första gången hon har sex. Trots det finner deflorationen i Rices scen en subtil motsvarighet i *Lolita*. Humbert tar inte Lolitas mödom – men han tar hennes oskuld. Tidigare har sex för Lolitas del varit något mellan henne och andra barn: ”She saw the stark act as merely as part of a youngster’s furtive world, unknown to adults. What adults did for purposes of procreation was no business of hers.”⁷⁵ Men nu förändras allt. Senare samma dag beskriver hon det som hänt som våldtäkt.⁷⁶

Rices scen speglar även på andra sätt det verk som så tydligt inspirerat henne. Medan hon låter Louis förmedla en grumlig bild av samlaget går Nabokovs Humbert steget längre. ”I shall not bore my learned readers with a detailed account of Lolita’s presumption”, förklarar han och håller sitt löfte.⁷⁷ Eftersom så är fallet blir den oscillering mellan åtrå och avsky som vi här finner mer subtil än den i Rices scen, men den är tydligt närvarande redan på väg till det hotell där samlaget ska ske.⁷⁸ Åtrån är stark, men han är ännu fast besluten att ’bara’ droga flickan och därigenom hålla hennes fysiska såväl som psykiska oskuld intakt. På väg till

hotellet säger han till sig själv: ”Remember she is only a child, remember she is only-”⁷⁹
 Orden töms dock på mening eftersom de inget förändrar.

Ett samband syns även i att Rice placerar Claudia i Louis’ knä såtillvida att hon lyfter ut en bild ur *Lolita* och flyttar den till en mer pregnant situation.⁸⁰ Vid några tillfällen får Humbert Lolita att sitta i hans knä för att få utlopp för åtrån under en mantel av osynlighet.⁸¹

my innocent little visitor slowly sank to a half-sitting position upon my knee. Her adorable profile, parted lips, warm hair were some three inches from my bared eyetooth; and I felt the heat of her limbs through her rough tomboy clothes. All at once I knew I could kiss her throat [...] with perfect impunity. I knew she would let me do so [...].⁸²

Rices Louis döljer sig för sig själv medan Humbert hänger sig åt ren fetischism, men i båda fallen är placeringen av barnet en strategi för att maximera förövarens njutning. En annan likhet är att Humbert liksom Louis inte kan tygla åtrån. Lolita och hennes gotiska syster ger den njutning som ingen annan kunnat ge. Louis’ beskrivning av hur han penetrerar Claudia minner om Humberts första utlösning med Lolita:

a mysterious change came over my senses. I entered a plane of being where nothing mattered, save the infusion of joy brewed within my body. [...] The nerves of pleasure had been laid bare. [...] [It was] the longest ecstasy man or monster had ever known.⁸³

Även i Louis’ andra penetration av Claudia finner vi överensstämmelser med *Lolita*; en oscillering mellan åtrå och avsky, en grumlig återgivning av samlaget, och en suspekt omvärdering av händelsen ur ett återblickande nu. En av överensstämmelserna är dock värd att återvända till – den grumliga återgivningen av samlaget, och då närmare bestämt Louis’ uttalade vägran till detaljerad återgivning av just det andra övergreppet. Medan Nabokovs Humbert relativt detaljerat beskriver sin första utlösning med Lolita (utan insemination) gör han innan just återgivningen av den andra utlösningen och den *första penetrationen av och utlösningen i Lolita* (som kan läsas som en motsvarighet till det i *Interview* fragmenterade och ödesdigra händelseförlopp där Louis penetrerar Claudia för andra gången och Lestat därefter inseminerar henne) en uttalad vägran till detaljerad beskrivning. Det är ingen tillfällighet att båda protagonisterna inte bara undviker en detaljerad beskrivning av just det andra övergreppet utan även uttrycker det valet till en i båda diegeserna inskriven adressat.

Här framträder även andra nya och intressanta möjligheter till jämförelser mellan de två verken. Den första av dessa finner vi i Louis’ åtskiljande mellan kropp och sinne i *Interview* och den underförstådda skuldförskjutning som en sådan distinktion tillåter eftersom även Humbert har behov av distinktioner som tillåter skuldförskjutning. En annan likhet finner vi i samlagets slutpunkt, inseminationen. Lestat fungerar som en spegling av Nabokovs Charlotte och här är Rices allusion till *Dracula* viktig eftersom den påminner läsaren om att Lestat är

Louis' och Claudias främste antagonist och står utanför den familj som han skapat, vilket förstärks av att han bara ett par sidor senare uttrycker ett första hot mot Claudia.⁸⁴ Även Nabokovs Charlotte är inbegripen i en kärleksrelation med en motvillig andra part och står i sin roll av familjeskapare i motsats till sin familj, främst genom att vara fientligt inställd till dottern – men inte bara i den fientligheten, utan även i fientlighetens syfte, finner vi, genom Rices spegelvändning, en samstämmighet mellan de två verken. Medan Rices Lestat är fientlig mot Claudia för att möjliggöra relationen med Louis är Nabokovs Charlotte fientlig mot Lolita eftersom hon anser att dottern står ivägen för hennes relation, men i båda fallen leder familjebildarnas fientlighet till död; Lestat är nära att dö för medan Charlotte förolyckas som resultat av att hon kommer till insikt om Humberts egentliga känslor för henne.⁸⁵ Men Rice låter här Lestat fungera som en komprimering av flera av Nabokovs karaktärer.

Sättet som Lestat genom Rices allusion till *Dracula* här börjar avlägsnas ur ekvationen är även av vikt för hans roll som spegelvändning på karaktärnivå av en viktig biroll i *Lolita*. Medan hans insemination av Claudia skapar den för *Interview* så viktiga familjetriangeln Lestat-Louis-Claudia omöjliggör han just genom blodsbandet en fortsatt sexuell relation Louis-Claudia för att samtidigt börja avlägsna sig ur triangelkonstellationen. Därmed kommer han att fungera som en spegelvändning av den trettonårige Charlie i *Lolita*, som trots sitt mycket korta och av läsaren obevittnade gästspel på ett läger är så nödvändig för Lolitas och Humberts kommande relation. Humbert lägger stor vikt vid att Lolita förförde honom (och inte tvärtom) och så skulle aldrig ha skett om inte Charlie först deflorerat henne och därigenom förberett henne för hennes aktiva roll i samlaget. Medan Rices Lestat blir en inseminerande omöjliggörare som *inte penetrerar* är den kondombärande Charlie det motsatta, den penetrerande möjliggöraren som *inte inseminerar*, och efter sin insats förpassas även han till periferin. Men den kanske på denna punkt intressantaste länken mellan de två romanerna är hur Lestat i sin roll av inseminatör även speglar Humberts första penetration av, och utlösning i, Lolita, och den blandning av kärlek och död som vi finner i båda scenerna.

Rices Lestat kallar Claudia för ”dear”, talar till henne med mjuk röst, och är delvis intresserad av att rädda henens liv, men blodet han inseminerar henne med förvandlar henne till hans slav, dödar människan och skapar den vandöda vampyren. På ett liknande sätt förhåller det sig med den scen där Nabokovs Humbert penetrerar och inseminerar Lolita för första gången eftersom det i metaforflödet bl.a. finns referenser till fara och död. Han målar bilderna av ”a tiger pursuing a bird of paradise”, ”a choking snake sheathing whole the flayed trunk of a shoat”, en ”molding caress” och ”a wincing child”, men intressantast är bilden av en sultan ”helping a callypygean slave child to climb a column of onyx” och den relation

mellan härskare och slav som också här utkristalliseras, jämförbar med det ojämlika förhållandet mellan vuxen och barn som underlättar övergrepp.⁸⁶ Maktförhållandet uttrycks också i det sätt som Humberts och Lolitas relation nu förändras; Lolita blir hans ”reluctant pet”, hans svettiga djur och fånge.⁸⁷ Liksom Rices Claudia pånyttföds Lolita och liksom i fallet med Claudia är döden något av en förutsättning för förvandlingens fulländning. Senare samma dag ska Humbert beskriva Lolita som ”the small ghost of somebody I had just killed”.⁸⁸ Gissningsvis är den bild han skapar influerad av en insikt i flickans känslotillstånd, ett tillstånd som i sin tur är resultatet av den nyliga penetration som Lolita om bara ett fåtal timmar ska omtolka till våldtäkt. Det fullföljda samlaget har till grunden förvandlat båda dessa flickor. De varken lever eller är döda och står utan kontroll över sina fortsatta liv och kommer därigenom att visa på hur sexuella övergrepp faktiskt fungerar.⁸⁹

I penetrationen och inseminationen av Claudia och penetrationen av och utlösningen i Lolita, i det fullföljda samlaget som i *Interview* fragmenterats, finner vi dock även andra överensstämmelser. En sådan är hur döden i båda verken fungerar som en möjliggörare, men för att förstå den funktionen måste vi även studera den roll som spelas förövärens rädsla för att bli sedd. Det seende ögat representerar i båda verken de normer som protagonisterna inte kan följa. De vill inte bli sedda av vare sig vittnen eller offer och som försöken till skuldförskjutningar visar vill de heller inte se sig själva. Just oron för att ses är delvis anledningen till Louis’ och Claudias på mordförsöket följande resa och när ögonen slutligen ser faller en dom över dem båda. Samma funktion fyller de i *Lolita*. Humbert oroar sig för frågvisa poliser, grannar och främlingar och hans och Lolitas resor genom USA är delvis just flykter undan blickar, vilket antyds genom resmålens godtycklighet och ytterligare förstärks av hans känsla av att vara skuggad.⁹⁰ Därför är det inte konstigt att just döden blir en möjliggörare. Som vi redan sett är liket ett objekt utan förmåga att se och döma.

I *Dracula* dör flera föräldrar för att underlätta bildandet av den nya familj som Abraham van Helsing blir överhuvud för.⁹¹ Något liknande sker i *Interview*. Louis’ föräldrar är döda. Lestats mor är död medan hans far fortfarande lever, men han är å andra sidan blind. Claudias far är frånvarande redan från start medan modern är död men likväl närvarande vid Claudias och Louis’ första möte. Louis finner Claudia gråtande vid sin döda moders sida. Den döda modern ger honom tillfälle att upptäcka sin åtrås sanna natur och han penetrerar henne vid den dödas sida. Men Rice har inte bara använt de döda föräldrarna för att antyda att en ny familj håller på att bildas, eller för att skapa en situation där Louis kan förverkliga sin potential som föröväre. Viktigt är att markera släktskapet med *Lolita*.

Lolitas far är död och alltså också han frånvarande. Hennes mor gör ett kortare gästspel men spelar även hon sin viktigaste roll som död.⁹² Därmed blir döden även här en möjliggörare. Medan den ger Rices Louis tillfälle att lära känna sin åtrås sanna natur, ger den Humbert tillfälle att leva ut den natur han redan är medveten om. Moderns död resulterar även här i att objektet för åtrån penetreras och på sätt och vis är hon även här närvarande vid penetrationen – underförstådd, i Humberts tankar (eftersom han ännu inte berättat för Lolita om moderns död) och som en uttalad frånvaro i texten, eftersom Lolita bara ett fåtal timmar därefter frågar om de kan besöka henne och han då erkänner att hon dött.⁹³ För Lolitas del är det här första gången som den döda modern blir närvarande och penetrationen kommer fortsättningsvis förknippas med dennas död till den grad att hon när hon riktar våldtäktsanklagelser mot Humbert samtidigt beskyller honom för mord.⁹⁴ Nabokov börjar med penetrationen för att sedan skapa en underförstådd bild av den döda modern medan Rice kastar om de två bilderna och just genom spegelvändningen på intrignivå speglar *Lolita*. Den tillåtelse som de döda mödrarna gör genom sin närvarande frånvaro är dessutom i båda romanerna bara högst tillfällig.

Rices Louis vet att det är fel att dricka av Claudia. Tydligast framgår det under den första penetrationen, då han råkar se på hennes döda mor: "through the half-mast lids her eyes gleamed at me as if they were alive!"⁹⁵ Han går mot sin undergång i samma stund som den döda modern ser honom förgripa sig på Claudia, och Lestat, som ska medverka till hennes död, gör sitt inträde på scenen: "turning in blind horror of the mother to flee, I saw the window filled with a familiar shape. It was Lestat [...]"⁹⁶ Samma skeende finner vi i *Lolita*:

I stopped to set down the glasses on a bench and for some reason, with a kind of icy vividness, saw Charlotte's face in death, and I glanced around, and noticed Lo in white shorts receding through the speckled shadows of a garden path in the company of a tall man who carried two tennis rackets.⁹⁷

I det ögonblick som den döda modern ser möter protagonisten även här den man som ska ta objektet för åtrån ifrån honom. När de döda mödrarna ser förändras allt.

Precis som döda moderns ögon är också febern ett för romanerna gemensamt omen. Febern är egentligen närvarande redan vid den första penetrationen av Rices Claudia genom ordet "feverish", men då bara som en antydning i händelsens omtagning mer än femtio år senare.⁹⁸ Tydligare är den när han penetrerar henne för andra gången, och därigenom i samband med Lestats ödesdigra insemination av henne, genom beskrivningen av hennes "burning cheek" och hennes starka lukt av barn "in spite of *sickness* and death".⁹⁹ Varför? Svaret finner vi i *Lolita*. Lolita får hög feber och måste föras till sjukhus. Under sjukhusvistelsen kan Humbert inte vara ständigt närvarande och när han själv får feber blir det

än mer omöjligt att utöva den kontroll över Lolita som för honom både är njutningsfylld och nödvändig:

For the first time in two years I was separated from my Lolita. [...] All at once it occurred to me that her illness was somehow the development of a theme – that it had the same taste and tone as the series of linked impressions which had puzzled and tormented me during our journey.¹⁰⁰

Det antagandet har han rätt i; en förföljare vill ta Lolita ifrån honom och febern jobbar mot samma mål. Tack vare den kan Lolita fly och försätta honom i fritt fall.¹⁰¹ I båda fallen markerar febern starten på en resa som oundvikligen måste sluta i katastrof.

4: Nya familjekonstellationer i övergreppens kölvatten

Vi ska nu studera Claudias sista timmar i (människo)livet och hur hon genom att inträda i en ny familjekonstellation kommer att spegla Nabokovs Lolita:

‘Where is Mamma?’ asked the child softly. [...] Her eyes were [...] wide and clear [...] [...] ‘She’s our daughter,’ [...] [Lestat] said. ‘You’re going to live with us now.’ [...] He pushed her towards me. [...] [Her] huge luminescent eyes were fixed on me with trusting curiosity [...] but she wanted her mamma. [...] She was the most beautiful child I’d ever seen, and now she glowed with the cold fire of a vampire. Her eyes were a woman’s eyes. [...] I touched her neck where the two red puncture wounds were bleeding just a little. [...] ‘Your mamma’s left you with us. She wants you to be happy,’ [Lestat] was saying. [...] I was mesmerized by her, by her *transformed*, by her every gesture. She was not a child any longer, she was a vampire child. ‘Now, Louis was going to leave us,’ said Lestat [...]. But now he’s not. Because he wants to stay and take care of you and make you happy.’ [...]

‘You bastard!’ I whispered to him. [...]

‘Such language in front of your daughter,’ he said. [...]

‘I’m not your daughter,’ she said [...]. ‘I’m my mamma’s daughter.’ [...]

‘No, dear, not anymore [...]. [...] You’re our daughter; Louis’s daughter and my daughter, do you see? Now, whom should you sleep with? Louis or me?’¹⁰²

Claudia frågar var modern är och modern återkommer sedan tre gånger till i citatet.¹⁰³ Poängen med det är att hon är närvarande i texten genom att markera relationen mellan mor och barn men samtidigt frånvarande i diegesen för att signalera att en ny familj bildas. Även om ordet kan användas om vuxna, är också ”daughter” ett i sammanhanget intressant ord, som introduceras på rad tre för att sedan i de tre sista replikerna upprepas sammanlagt sex gånger. Den höga frekvensen i sig är ett bevis för ordets stora vikt. Precis som moderns frånvaro pekar mot en ny familjekonstellation bekräftar dotterns närvaro samma konstellation.

Det är även intressant hur ögonen blir tecken för Claudias ringa ålder; de är vida, klara, stora och ”fixed on me with trusting curiosity”. Det blir dock motsägelsefullt när Louis förklarar att hennes ögon är “a woman’s eyes” – inte bara på bildnivå, utan även eftersom hon fysiskt och psykiskt fortfarande bara är en femårig flicka. Vi vet ju att Louis’ förvandling inte automatiskt förändrade hans mentala ålder, så varför målar han så motsägelsefulla bilder? Vill han undermedvetet tillskriva henne mognad för att göra åtrån mer hanterlig? Genom frågan finner vi en tydlig likhet med *Lolita* eftersom Humbert inbillar sig att nymfetten är ”some

immortal daemon disguised as a female child” och att just Lolita har “nymphean evil breathing through every pore” och därmed ger sig själv den egentligen otillåtna åtråns carte blanche.¹⁰⁴ En vampyr skapas (Rice) och en demon dröms ihop (Nabokov) och förövaren får mer hävkraft till sin förvridna skuldförskjutning.

Intressant är även att Lolita frågar efter sin mor kort efter den allförändrande penetrationen. Även här upprepas ordet tre gånger (på sex korta repliker).¹⁰⁵ Även ordet ’dotter’ förekommer med hög frekvens i romanen. När Humbert diskuterar Charlottes olycka med en anhörig till den skyldige, används ordet ”stepdaughter” två gånger på fyra rader. Även här signaleras familjebildningen genom användandet av ordet moder för att signalera en frånvaro i kombination med synonymer för ’dotter’ och i det sammanhanget är det intressant att Humbert, då han ska skicka ett telegram för att boka rum på det hotell där allt ska förändras, inte vet hur han ska underteckna telegrammet: ”Humbert and daughter? Humberg and small daughter?”¹⁰⁶ Även här upprepas ’dotter’ med få ord emellan medan modern är en underförstådd närvaro, desto mer påtagbar eftersom han just ska axla fadersrollen utåt mot den omvärld som han vill bedra.

5: Vampyrisk inversion och incestens formalisering – fetischism och flykt undan ytans eviga förbannelse

Vi närmar oss vad som kanske kan verka som en brytpunkt mellan verken. Claudia är nu vampyr. Kan hon i sin nya roll som förövare spegla offret Lolita? Och kan en evighetens varelse spegla en ung flicka? Svaret finner vi bl.a. i den roll som Claudias kläder kommer att spela:

An endless train of dressmakers and shoemakers and tailors came to our flat to outfit Claudia in the best of children’s fashions, so that she was always a vision, not just of child beauty, with her curling lashes and her glorious yellow hair, but of the taste of finely trimmed bonnets and tiny lace gloves, flaring velvet coats and capes, and sheer white puffed sleeve gowns with gleaming blue sashes. Lestat played with her as if she were a magnificent doll, and I played with her as if she were a magnificent doll [...].¹⁰⁷

Den barnakropp som är så betydelsefull för båda romanerna kommer här delvis att förmedlas genom de kläder som omsluter den – ”children’s” och ”tiny lace gloves”. Samtidigt är det just efter att Claudia förvandlats till familjemedlem och därigenom avslutat sin roll som sexobjekt enligt den vampyrlogik som vi genom John Allen Stevensons ”A Vampire in the Mirror” ser i portalverket *Dracula*, som Louis och Lestat verkar finna njutning i att klä den kropp som tidigare indirekt varit så intressant att klä av.¹⁰⁸ Avklädningen slutar att ha en funktion när de inte längre har anledning att penetrera Claudia och ersätts just därför med *påklädningen* som erotisk akt. I det nästföljande citatet spelar kläderna en viktig roll då Louis

beskriver Claudia i en "tiny nightgown of lace and stitched pearls"; hon är klädd i vuxna kläder menade för vuxna nöjen men i dekadent barnstorlek.¹⁰⁹ Återkommande är beskrivningar av hur Lestat och Louis kammar henne och även det är ett uttryck för besatthet av ytan efter att de inre regionerna otillgängliggjorts.¹¹⁰ Rice själv signalerar sammanhanget mellan kläder och hår genom Louis' vädjan till Claudia: "Let me dress you, let me brush your hair,' I would say to her out of old habit, aware of her smiling and watching me with a thin veil of boredom over her expression."¹¹¹ Både att hans vädjan är en vana och att den tråkar ut henne visar hur de konstant fokuserar på hennes kropp som yta.

När Richard von Krafft-Ebing studerar fetischism i *Psycopathia Sexualis* finner han en förklaring till fetischism i att patienten haft en tidig, kraftfull sexuell upplevelse med någon som burit de kläder som sedan blivit en fetisch.¹¹² Förvisso förknippar inte Louis Claudia med något specifikt plagg, men genom fokuset på klädernas storlek blir plaggen en påminnelse om vad hon var då han penetrerade henne. Men i en diskussion om Louis' omöjliga strävan att undfly ytans förbannelse och den fetischism som därigenom avtäcks är inte bara Claudias kläder av betydelse. Som vi kommer att se sitter Claudia ofta i hans knä långt efter att hon blivit en vuxen kvinna som i ett eko av hennes placering den första gången han penetrerade henne. Inte bara hennes kläder utan även hennes placering kommer därmed att färgas av fetischism; hon tillfredställer honom genom att låtsas vara något hon inte längre är och återskapar det förflutna och den egna ungdomen och han finner någon form av njutning däri, vilket gör det talande att han erkänner att "many times when I looked at her [...] I thought of that singular experience I'd had with her and no other, that I had killed her, taken her life from her, had drunk all of her life's blood in that fatal embrace".¹¹³ Men känner han skuld eller pedofil åtrå?

Samma tendenser finns i *Lolita*, även om Lolita aldrig slutar vara sexuellt tillgänglig eller blir bara yta. Humbert finner tillfredställelse i att köpa henne kläder som gör henne intressantare att klä av, och det finns en laddning i kläderna som minner om den vi finner i *Interview*.¹¹⁴ Han avnjuter "the beauty of her dimpled body in its *innocent* cotton frock" och berättar att¹¹⁵

No hereafter is acceptable if it does not produce her as she was then, [...] with everything right: the white wide *little-boy* shorts, the slender waist, the apricot midriff, the white breast-kerchief whose ribbons went up and encircled her neck to end behind in a dangling knot leaving bare her gaspingly young and adorable apricot shoulder blades.¹¹⁶

De oskyldigt vita kläderna blir genom "little-boy shorts" en indirekt beskrivning av den unga kroppen.¹¹⁷ Att sådana kläder även fungerar som symboler för barnet framgår då han på bröllopsnatten vägrar ha samlag innan (första) hustrun satt på sig "a *girls* plain night shirt".¹¹⁸

Men inte bara kvinnan utan även Lolita kommer att kläs i barnets tecken. När han beskriver Lolita som sammansmält med Annabel – tonårsförälskelsen som sådde fröet till hans avvikande åtrå – verkar han finna fantasins substans i just kläderna; Lolita kläs i evig ungdom, i ekot av den flicka som väckte hans åtrå och som i egenskap av varandes död och fångad i hans minne aldrig någonsin kommer att förändras.¹¹⁹ Kläderna hjälper Lolita – eller Humberts fantasibild av henne – att upphäva tiden.

Liksom i fallet med Rices Claudia kommer även Lolitas placering att färgas av fetischism. När han fått full tillgång till hennes kropp och inte längre behöver dölja åtrån blir det som tidigare dolt lusten och varit en teknik för att få sexuell tillfredställelse bakom en mask av faderlig ömhet fetischism, där inte bara penetrationen utan även barnets position skänker sexuell njutning. Placeringen av Lolita kommer, nu när hon p.g.a. Humbert förlorat mycket av sin oskuld, att göra henne mer ett barn, t.ex. då han förklarar att "I liked the cool feel of armchair leather against my massive nakedness as I held her on my lap. There she would be, a typical kid picking her nose [...], as indifferent to my ecstasy as if it were something she sat upon [...] and was too indolent to remove".¹²⁰ Fetischismen – som i *Interview* bör läsas som en strävan att tränga under ytan – kommer dock också till uttryck genom det språk som Rices Louis och Claudia och Nabokovs Humbert och Lolita använder, vilket det nu blivit dags att diskutera.

I *Interview* är familjesituationen komplicerad. Genom Lestats insemination blir Claudia Lestats dotter och Louis' syster, men Louis väljer likväl att se henne som sin dotter, medan hon i sin tur ser honom som sin far; "Father" och "Daughter" är tillsammans "Lover and Lover" – ibland med inledande versaler för att amplifiera kraften i den inbillade relationen och göra deras erotiska möten mer potenta och suspekta:

At dawn she lay with me, her heart beating against my heart, and many times when I looked at her [...] I thought of that singular experience I'd had with her and no other, that I had killed her, taken her life from her, had drunk all of her life's blood in that fatal embrace [...]. [...] But she lived [...] to put her arms around my neck and press her tiny cupid's bow to my lips and put her gleaming eye to my eye until our lashes touched and, laughing, we reeled about the room as if to the wildest waltz. Father and Daughter. Lover and Lover.¹²¹

She put her arms around my neck. She held me tight, and I closed my eyes and buried my face in her hair. I was covering her neck with my kisses. I had hold of her round, firm little arms. I was kissing them, kissing the soft indentation of the flesh in the crooks of her arms, her wrists, her open palms. I felt her fingers stroking my hair, my face. "Whatever you wish," she vowed. "Whatever you wish."¹²²

Ingen penetration. Ingen insemination. Men syskonen låtsas vara far och dotter och identifierar sig som älskande och bygger därigenom den mest klichéartade incestuösa fantasi som för att liksom i fallet med vampyrisk inversion försöka undfly ytans eviga förbannelse trots att Rice visat, genom Claudias erbjudande till Louis under Europaresan att dricka hennes

blod (och hans avböjande), att ett mer djupgående erotiskt möte för dem inte är någon omöjlighet (till skillnad från vampyrerna i *Dracula* och de vampyrer som därefter följde innan Rice förnyade genren).¹²³ Varför väljer Louis att inte penetrera den han åtrår mest? Svaret torde vara att han liksom läsaren hålls tillbaka av ett kraftfullt moraliskt grundat incesttabu, vilket i sin tur säger något om Rice. Trots flirten med den farliga pedofila erotiken och dess förstärkning genom den intima relationen med *Lolita*, verkar det som om hon inte vågar beskriva en incestuös penetration och därmed ställa sig än längre utanför kollektivet trots möjligheten att här skapa effektiv skräck. Hon verkar medvetet försöka *formalisera* och samtidigt *kastrera* incesten – tillåta den genom ett tydligt språk men tömma den på dess avskräckande kraft. Just därigenom kommer hon också att än en gång låta sin roman spegla *Lolita* eftersom vi här finner samma komplicerade relation och samma fantasier. Genom giftermålet med Charlotte blir Lolita Humberts styvdotter och hon kommer att se honom sin far och ord såsom 'far' och 'dotter' används även här vid ett flertal tillfällen, ofta i kombination.¹²⁴ Men när Charlotte dör ansöker han aldrig om att bli Lolitas förmyndare.¹²⁵ Liksom Rices Louis och Claudia befinner sig han och Lolita i ett gränsland, en situation som bara är tänkt incestuös:

”Look here, Lo. Let’s settle this once for all. For all practical purposes I am your father. I have a feeling of great tenderness for you. [...] We are not rich, and while we travel, [...] we shall be thrown a good deal together. Two people sharing one room, inevitably enter into a kind – how shall I say – a kind –“

“The word is incest,” said Lo – and walked into the closet, walked out again with a young golden giggle [...] and [...] retired to the bathroom.¹²⁶

Humbert finner lekfull njutning i den delvis incestuösa relationen, t.ex. när han målar bilden av “stepfathers with motherless girls on their hands and knees”.¹²⁷ Främst använder han dock det tänkta familjebandet för att binda sin motvilliga lekkamrat desto bättre, jämförbart med hur pedofilen ofta intar ”en pseudo-förälderroll”, något som framgår tydligt av följande monolog riktad till Lolita:¹²⁸

“[The] normal girl is usually extremely anxious to please her father. She feels in him the forerunner of the desired elusive male [...]. The wise mother [...] will encourage a companionship between father and daughter, realizing [...] that the girl forms her ideals of romance and of men from her association with her father. Now, what association does this cheery book mean – and recommend? I quote again: Among Sicilians sexual relations between a father and his daughter are accepted as a matter of course, and the girl who participates in such relationship is not looked upon with disapproval by the society of which she is part. I’m a great admirer of Sicilians[...].”¹²⁹

6: Dockan och den sköra blomman – skuldförskjutande förtingliganden

Samtidigt med den fetischism som vi just studerat, som genom att vara ett medel för att öka njutningen också är ett uttryck för bejakandet av åtrån, finner vi en motvikt av avsky. Oscilleringen åtrå – avsky har inte uttraderats genom penetrationen, inseminationen och den

nya familjekonstellationen, utan finner ett av sina uttryck i dockan.”Louis constantly refers to Claudia as his ’doll’, påpekar Janice Doane och Devon Hodges och det stämmer.¹³⁰ Den första gången ordet ’docka’ används i *Interview* är talande nog också den första gången vi möter Claudia; övergreppet förvandlar henne till en ”jointless doll”.¹³¹ Hon förvandlas *genom penetrationen* till en livlös docka och bilden av det livlösa föremålet återkommer redan då Lestat kort därefter övertalar Louis att dricka av henne en andra gång, användandes ordet ”sculpture” i beskrivningen av henne som i ett eko av den bild som Louis redan skapat – den livlösa avbilden av en människa och som objekt naturligt passivt.¹³² Med ett sådant objekt kan man göra som man vill utan att känna några samvetskval; dess ögon är grunda som glas, saknar förmåga att se och döma och förövaren får därmed ännu en chans att låtsas bort sin skuld. Ordet återkommer sedan när Louis och Lestat klär och kammar Claudia i ett exempel på vampyrisk inversion, eftersom hon här beskrivs hon som en ”magnificent doll” två gånger i samma mening och med bara ett fåtal ords mellanrum. Hennes ansikte är ”doll-like” och ’dockan’ är till och med ett av hennes smeknamn: “‘Doll, doll,’ I called her. That’s what she was. A magic doll.”¹³³ Ordet är något av ett nyckelord i beskrivningarna av henne, vilket inte är märkligt då man betänker att dockan (liksom vampyren) aldrig växer. Människan befinner sig alltid i förändring, går ständigt mot sin död – men dockan står frusen i tiden. Det som väckt åtrån kommer alltid finnas kvar. Här finner vi det ”obvious fact” om Claudia som Louis slutligen inser och som intervjuaren trots sin annars så tillbakadragna roll tillåts formulera för att ge orden extra tryck: “‘Her body!’ the boy said. ‘She was never to grow up.’”¹³⁴

Tankarna om den oföränderliga människokroppen finner vi även i *Lolita* även om romanen genom att tillhöra den realistiska genren kräver nyansering. I *Lolita* finns en dimension av oföränderlighet eftersom Humbert hävdar att hon är en in i minsta detalj exakt kopia av den sedan tjugofem år tillbaka döda Annabel. När Lolita för första gången uppenbarar sig för honom upphäver hon temporärt tiden, men varken hon eller Humbert kan permanent undfly den, vilket han är plågsamt medveten om. Gravallvarlig väger han henne. ”You should watch your diet. The tour of your thigh, you know, should not exceed seventeen and a half inches. More thigh might be fatal”, förklarar han, men tillägger till läsaren att “I was kidding, of course.”¹³⁵ Men den oundvikliga mognaden är likväl en källa till oro.

She would be thirteen on January 1. In two years or so she would cease being a nymphet and would turn into a ‘young girl’, and then, into a ‘college girl’ – that horror of horrors. The word ‘forever’ referred only to my own passion, to the eternal Lolita as reflected in my blood.¹³⁶

I oron föds tanken om att göra Lolita gravid så att hon kan producera en ny Lolita, som i sin tur ska hinna producera ännu en Lolita att avnjuta innan hans sexualliv ser sitt slut.¹³⁷ Han förbannar också sig själv för att inte ha filmat henne:

Idiot, triple idiot! I could have filmed her! I would have had her now with me, before my eyes, in the projection room of my pain and despair! [...] That I could have had all her strokes, all her enchantments, immortalised in segments of celluloid, makes me moan to-day with frustration. They would have been so much more than the snapshots I burned.¹³⁸

Även genom ordet 'docka' finns en koppling till *Lolita*. Ordet "doll" finner vi t.ex. i den lyriska anklagelse som Humbert mot romanens slut riktar mot antagonisten Cue.¹³⁹ Att ordet förekommer i ett så viktigt ögonblick för både Humberts liv och för hans berättelse, som här ser sitt slutgiltiga fall ner i avgrunden och i berättelsens slut, visar hur betydelsefullt det är – och även det här objektet är (eller, rättare sagt, tänks som) dött. Han kallar indirekt Lolita för "dead bride" eftersom hon på sätt och vis sammansmält, till och med fysiskt, med Annabel.¹⁴⁰ Han menar att Lolita alltid varit en fysisk person sammansmält med en fantasi, "having no will, no consciousness – indeed, no life of her own".¹⁴¹

Döden är också (liksom i *Interview*) en del av det som ger åtrån ett utlopp. När han drogar Lolita på hotellet ser han pillren som "loaded with Beauty's Sleep" och snart därefter säger en namnlös pedofil till honom att "Sleep is a rose."¹⁴² Blomman möter döden genom den uppenbara allusionen till Törnrosa och Humbert beskriver Lolita, i en liknelse som även den alluderar till Törnrosa såväl som den sedan länge döda Annabel, att hon är "my beauty and bride imprisoned in her crystal sleep".¹⁴³ När han fantiserar om att droga Lolita tänker han sig henne som "as still as a painted girl-child" i direkt anslutning till sin tankar om att hon aldrig kommer att veta vad som hänt och tanken om dockan – död, tillgänglig och skuldbefriande – framgår när han som en del av samma fantasi liknar henne vid "a photographic image" och tänker just på den egna avsaknaden av skuld.¹⁴⁴ Den döda bilden bryr sig inte om vem som iakttar eftersom den inte har förmågan att registrera aktivitet. Objektet kan inte anklaga. Humbert har förvandlat henne och som den opålitlige berättare han är verkar han vilja få oss att tro att Lolita själv har en inbjudit sin förvandling. Tidigt i deras flirt sitter Lolita en kväll på piazzan inklämd mellan Humbert och Charlotte och leker med en docka som "she kept sticking in my lap". Humbert, osedd, smeker stundtals hennes ben och "caressed her plaything" tills en irriterad Charlotte säger åt henne att sluta och "sent the doll flying in the dark".¹⁴⁵ Denna 'önskan' – Lolitas 'fantasi' om att förtingligas genom Humberts kön, och Charlottes fantasi om att Lolita ska kastas ut i mörkret – ska han infria. Efter det första samlaget med Lolita liknar han henne vid "a small ghost".¹⁴⁶ Penetrationen dödar, förvandlar

flickan för alltid. ”There she would be, a typical kid picking her nose while engrossed in the lighter sections of a newspaper, as indifferent to my ecstasy as if it were something she sat upon, a shoe, a doll, the handle of a tennis racket, and was too indolent to remove.”¹⁴⁷ Med tiden börjar den docka, som trots förövarens fantasier ändå lever, sakta att förlora människans (och djurens) grundläggande förmåga att registrera och reagera.

Dockan är dock inte det enda objekt som offren förvandlas till i dessa diegeser genom förövarnas blickar och behov av skuldförskjutning. Ännu ett sådant objekt är blomman. Blommorna är överraskande många i *Interview* och de framträder när de är som allra viktigast.¹⁴⁸ En sötma, ibland en lukt eller smak och ibland något mer obestämbart, som dock kan jämföras med ”the sweet perfume of a child”, sipprar genom flera viktiga scener – när Louis penetrerar Claudia, när han beskriver henne efter hennes förvandling och när barnkvinnan penetreras – och här är det viktigt att minnas Louis’ konstaterande att *alla* barn luktar åtråvärt.¹⁴⁹ Än tydligare blir blommorna ögonblicket innan Louis erkänner vad han gjort mot Claudia och luften beskrivs som ”sultry and fragrant even as we moved away from the spacious gardens” och bilder målas ”waxen stems of white and *pink* blooms” och av blommor som tränger upp genom de stenlagda gatornas sprickor.¹⁵⁰ Efter samtalet strör hon krossade blommor runt sig och när hon senare förlåter honom närmar hon sig honom förföriskt med ”petals in her hand” och frågar om ”this is the aroma of mortal child?”.¹⁵¹ Hon till och med beskriver sig själv som ”something frail you can crush like a flower”.¹⁵² Blomman som har krossats vill återskapa det sexuella möte som hon aldrig kan återvända till, just genom blommorna och de många betydelser som de bär på. I just återföreningen mellan offer och förövare lyser blommorna med klara färger, sveper in dem i sin söta lukt. Samma roll ska de spela när Claudias mord på Lestat får Louis att reagera med avsky tills hennes salta tårar gör honom mildare till sinnes: “I bent and kissed her soft neck and cheeks. Winter plums. Plums from an enchanted wood were the fruit never falls from the boughs. *Where the flowers never wither and die.*”¹⁵³ Blommorna är ständigt närvarande, intimt ihoptvinnade med Claudia, det förflutna, åtråvärda barn, och den sexualitet som är en del av Louis’ innersta väsen – och därmed kommer blomman att spela samma roll i både *Interview* och *Lolita*.

Liksom i *Interview* finner vi i *Lolita* så många blommor i så många sammanlänkade betydelser att det inte finns plats att ge dem det utrymme de förtjänar. Vi får därför nöja oss med betraktelser av ett par viktiga tillfällen där blommorna bär på en djupare betydelse, såsom då Humbert för första gången ser Lolita i moderns ”breathless garden”; Charlotte fiskar efter en komplimang för sina liljor, dessa symboler för oskuld och död, varvid den dittills föga imponerade Humbert utbrister att de är ”beautiful, beautiful, beautiful” – men egentligen

kommenterar en helt annan blomma, som ska plockas, förlora sin oskuld och i någon mån dö.¹⁵⁴ Lolita är hans ”rosedarling” och ”brown flower” (vilket han för övrigt även kallar hennes vagina), ”daisy-fresh” och en ”blossom-like vision” som luktar av ”orchards in nymphetland” och när han för blomman till det hotell där han för första gången ska förgripa sig på henne visar det sig att de delvis p.g.a. en ”flower show” bara kan få ett enkelrum med en enda säng.¹⁵⁵ Han fantiserar om en annan, enklare tid då ”slave flowers could be casually plucked” och när han snart därefter indirekt beskriver deras första samlag använder han bl.a. ordet ”flame-flower” för att så i retoriskt syfte fråga sig om han ”deprive[d] her of her flower”.¹⁵⁶ Bilden av den döende blomman framträder även då han beskriver hur ”dry flowers crepitated slowly” under den filt på vilken han förgriper sig på henne medan ”Venus came and went”.¹⁵⁷ Tydligt är att en ros aldrig bara är en ros. Blomman är i båda romanerna en symbol för det sköna och kortlivade och därför alltid unga men i grund och botten också själlösa – ett objekt som kan plockas utan skuld – och kommer därmed att fylla samma funktion som den sovande kroppen eller den stumma dockan.

7: Rosa stränders salta svall

I kap. 2 blev Louis och Humberts språk ett bevis på deras avvikande åtrå, och i kap. 5 fann vi att det språk som förövare och offer använder sinsemellan för att beskriva sin relation har inslag av fetischism, men det finns en annan sida av förövarens språkbruk som hittills inte diskuterats – den roll som färgen rosa, sätta och vatten i båda romanerna spelar.

”You were pink and fragrant as mortal children are, sweet with the bite of salt and dust”, säger Rices Louis till Claudia.¹⁵⁸ Intrycket förstärks av att han därefter beskriver hur han penetrerade henne, och det är ingen tillfällighet att hon – och alla andra barn, genom distinktionen ”as mortal children are” – är rosa och luktar salt. Färgen och den salta tonen känns även igen i andra scener som vi studerat. De drogade pojkarna sover med sina ”pink mouths open” och kvinnan på teatern har ”pink shoulders” – den första detalj som Louis låter läsaren möta när den för hela passagen så viktiga avklädningen av kvinnan inleds, och de axlarna speglar de höfter som genom inversion är tecken för en flicka istället för en kvinna, vilket gör den rosa färgen än mer potent.¹⁵⁹ ”The air seemed fragrant with her salted skin, and close and hot and sweet”, säger Louis, och när han beskriver sin andra penetration av Claudia blir den lukten (eller smaken) något underförstått eftersom han kan ”taste her skin”.¹⁶⁰

Är sältan svettlukten som dröjer sig kvar från Nabokovs smutsiga Lolita? Tolknningen har viss giltighet, men vi måste betänka Rices otaliga referenser till vatten.¹⁶¹ I berättelsens återblickande nu befinner sig Louis i San Fransisco, en stad vid vattnet, medan berättelsens

egentliga början utspelas i New Orleans, en annan stad vid vattnet. Vattnet är även närvarande vid många viktiga ögonblick i Louis' liv – när han dricker blod för första gången, när han inser att han avskyr Lestat, när han och Claudia gör sig av med Lestats lik, när 'barnkvinnan' mördas på vampyrernas teater, när de andra vampyrerna attackerar honom och Claudia, när han upptäcker Claudias brända lik, när tanken på hämnd väcks och när han så slutligen hämnas.¹⁶² Vid hans förvandlingar – från offer till förövare, pedofil, fadermördare, sörjande älskare och pseudoförälder och vampyrkollektivets antagonist – är vattnet där. Den närvaron måste läsas i ljuset av *Lolita* och den plats där rosa och sälta här smälter samman.

”Lolita began with Annabel”, förklarar Humbert och hävdar att ”there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principedom by the sea.”¹⁶³ Förälskelsen utspelas till stora på en strand där Humbert och Annabel kysser varandra med ”salty lips”.¹⁶⁴ En dag finner de skydd av några röda – senare beskrivna som rosa – klippor. Han ska just tränga in i henne då de upptäckts och tvingas avbryta.¹⁶⁵ Händelsen har satt djupa spår bl.a. i form av en återkommande fantasibild av ”mirrory beaches and rosy rocks [...] of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea”.¹⁶⁶ Rosa, vatten och sälta har sammansmält både i minnet och fantasin. Stranden – i alla fall den strand som han bär i sina minnen – är platsen där han förvandlas till pedofil. Den blir även den plats där han möter Lolita och slutligen blir en aktiv pedofil – vattnet är närvarande vid hans förvandling till förövare, precis som i fallet med Rices Louis. När han för första gången ser Lolitas rum noterar han det rosa överdraget på hennes toalettlock och rosa sammankopplas därigenom med vatten i närhet till hennes vagina, och i det första mötet med henne snart därefter möts minne och nutid, och fantasi och verklighet, i ett kraftfullt klimax.¹⁶⁷

a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses. [...] It was the same child [...] I had kissed [...] that last mad immortal day behind the ‘Roches Roses.’ The twenty-five years I had lived since then [...] vanished. [...] [M]y knees were like reflections of knees in rippling water, and my lips were like sand [...]. [...] [S]he smelt almost exactly like the other one, the Riviera one, but more intensely so [...].¹⁶⁸

Humbert menar att en psykiatriker säkerligen skulle vilja att han tog Lolita till en strand för att där finna ”’gratification’ for a lifetime urge, and realease from the ’subconscious’ obsession” och erkänner också att han sökt efter ”a Kingdom by the Sea, a Sublimated Riviera”, men att ”my real liberation had ocured much earlier: at the moment [...] [Lolita] had appeared to me, golden and brown, kneeling, looking up, on that shoddy veranda, in a kind of fictitious, dishonest, but eminently satisfactory seaside arrangement”.¹⁶⁹ Annabel och Lolita, havet med sin sälta och stranden med sina rosafärgade klippor – allt smälter samman och blir Lolita och

kort därefter sker den första erotiska kontakten mellan henne och Humbert, då han rör vid det som inte ska röras med en erotiskt laddad kroppsdel. Lolita har fått skräp i ögat och stående i ”the warm green *bath* of the mirror” slickar han skräpet ur hennes öga med ”quivering sting along her rolling eyeball”.¹⁷⁰ Eftersom ögat torde tåras av både irritationen och behandlingen finner vi här inte bara en indirekt bild av vatten utan även tårarnas sälta, och den sältan är också intimt förknippad med rosa. När Lolita gråter erkänner han för läsaren att han ”simply love that tinge of Botticellian pink, that raw rose about the lips, those wet, matted eyelashes”.¹⁷¹ Den rosa färgen blir ett resultat av salta tårar.

När han och Lolita sedan anländer till det hotell där de ska ha sex för första gången ligger hotellet vid en sjö och det genomlysta regnet målar en bil i rosa varvid Humbert lägligt nog råkar notera att tyg fastnat mot Lolitas ”peach cleft” så att rosa, vatten och det unga könet än en gång sammankopplas.¹⁷² Inne på hotellet och även i deras rum fortsätter rosa och vatten att omnämnas flera gånger, t.ex. när han fantiserar om hennes brunbrända kropp ”with the white negative image of a rudimentary swimsuit patterned against her tan” i ”rosy lamplight” och ser framför sig hur ”a little pubic floss glistened on its hillock” så att vattnet, stranden, den rosa färgen och det unga könet, knappt behårat, återigen möter oss i ett flöde.¹⁷³ I beskrivningen av samlaget används sedan ord och meningsfragment som ”lake”, ”smarting pink” och ”a wincing child” (vatten, rosa, litet kön) och när Lolita senare samma dag klagar på att han gjort henne illa därnere rengör en man bilens framruta med en rosa svamp (litet kön, rosa, vatten).¹⁷⁴

Det är i *Lolita* sådan myckenhet av rosa och vatten i så talande sammanhang att man måste fråga sig om de intryck Humbert förmedlar är sanna eller konstruerade. Men oavsett vad som är sant eller falskt måste vi inse hur besatt han är av dessa element och vad de representerar för honom och hans förvridna sexualitet, och här finner vi anledning till att återvända till den diskussion om vampyrisk inversion som inleddes i kap. 5. Humbert, liksom Rices Louis, klär barnet i barnets tecken. Än mer talande är att han när han köper kläder till Lolita som i en förberedelse inför det övergrepp som snart ska följa, omnämner färger som ”dream pink” och ”frosted aqua” medan butiken i sig beskrivs som ett akvarium och hans rörelser som ”fish-like” då expediter slussar honom från ”rock ledge to seaweed”.¹⁷⁵ Till och med *inköpet* av barnets symboler lånar drag av fetischism.

8: Vändpunkt – offrens frigörelseprocesser

Claudia står således oföränderlig som en docka – men förändras mentalt. Tiden går även för vampyrer. I Claudias barnakropp bor snart en sjuttioårig kvinna. Delvis förmedlas åldern genom att “her doll-like face seemed to possess two totally aware adult eyes”, men åldern

märks även i hennes temperament, förmedlat genom en röst som ibland har “a resonance which was womanish, a sharpness sometimes that proved shocking” och samma funktion fyller hennes läsning: “though she said little and was the chubby [...] child still, I’d find her tucked in the arm of my chair reading the work of Aristotle or Boethius or a new novel just come over the Atlantic.”¹⁷⁶ Eftersom läsningen är ett tecken för förändring innebär den ett orosmoment, men den är även intressant såtillvida att förhållandet mellan lärare och elev genom den framträder: ”she was my companion, my pupil, her long hours spent with me consuming faster and faster the knowledge I gave her, sharing with me some quiet understanding which could not include Lestat.”¹⁷⁷ Medan Louis oroas av att hon läser på egen hand, finner han förlösning från oron i att undervisa henne. Håri finner vi ett uttryck för hans underförstådda behov av att dominera henne intellektuellt, förstärkt av bilden ’flickan’ som sitter i den vuxnes knä, men hon återskapar även bilden av sig själv som ett barn och “wears her vulnerability like a suit of armor”, för att ge sig själv njutning: “Like a child numbed with fright she would whisper her plea for help to her gentle, admiring patrons, and as they carried her out of the square, her arms would fix about their necks, the tongue between her teeth, her vision glazed with consuming hunger.”¹⁷⁸

I de fragment vi just studerat finner vi flera hittills odiskuterade och till och med nya kopplingar mellan *Interview* och *Lolita*. Förklaringen till det torde vara att Claudia inte längre är något barn – Louis’ skuldförskjutande fantasi har blivit verklighet, men varken han eller Rice finner någon tillfredsställelse däri. Kanske är det just därför Rice skapar nya likheter mellan Claudia och Nabokovs *Lolita* – för att återerövra fantasin om den barnsliga kropp som är av så stor betydelse för *Interview* och stora delar av hennes övriga litterära produktion (och, som vi senare ska se, även framträder i hennes uttalanden som privatperson). En spegling av *Lolita* finner vi i Claudias av åldern förändrade temperament eftersom *Lolita* har hett temperament; ålderstecknet avväpnas genom att bli ett tecken för *Lolita*.¹⁷⁹ Ännu ett tecken för Claudias hotfulla mognad är hennes läsvanor – men även de avväpnas genom att bli ett tecken för *Lolita*, denna gång genom den för Rice så typiska spegelvändningen på intrignivå. Humbert stör sig på flickans ”ridiculous books”.¹⁸⁰ Han vill ha ett oskuldsfullt, barnliknande barn men stör sig, motsägelsefullt nog, på hennes omogna läsning: ”no matter how I pleaded or stormed, I could never make her read any other book than the co-called comic books or stories in magazines for American females”.¹⁸¹ Till och med i reaktionen på läsningen syns en likhet mellan de två verken, denna gång mellan de två protagonisterna såtillvida att de i varierande grad vill kontrollera de intellekt som bor i åtråns objekt, och i båda verken finns även tanken om förövaren som lärare och offret som elev.¹⁸² Nabokovs Charlotte undrar om

inte en så beläst herre som Humbert skulle kunna hjälpa Lolita med hennes läxor och det är en tanke som tilltalar honom: ”I wanted to shout out that I would stay on eternally if only I could hope to caress now and then my incipient pupil”.¹⁸³ När Charlotte efter giftermålet vill skicka Lolita till en internatskola vill Humbert i sin desperation ta över flickans undervisning, och efter Charlottes död är det en roll som han lönlöst försöker fylla.¹⁸⁴ Men även platsen där den störande läsningen äger rum innebär en koppling mellan romanerna. Rices Louis beskriver hur han ofta finner Claudia ”tucked in the arm of my chair” läsandes den oroande mogna litteraturen och det i anslutning till att han noterar hennes allt mer vuxna ögon.¹⁸⁵ Även i *Lolita* blir fätöljen en plats där de oroande ögonen framträder:

Lo was [...] in her favorite over-stuffed chair. As she sprawled there, [...] mocking me with her heartless vaporous eyes, [...] I perceived all at once with a sickening qualm how much she had changed since I first met her two years ago. [...] Oh, she had changed! [...] She kept her wide-set eyes, clouded-glass gray and slightly bloodshot, fixed upon me, and I saw the stealthy thought showing through the [...].¹⁸⁶

Platsen, som egentligen är ett tecken i Rices roman för Claudias växande mognad och den därigenom växande distansen mellan henne och Louis, blir genom speglingen av *Lolita* ett medel för att hålla illusionen vid liv, men det starkaste uttrycket för den mentala mognaden finner vi inte i det sätt som Claudia och Lolita ser på förövarna, utan i det behov som förövarna skapat – hungern.

Claudia definieras delvis genom sin aptit och den aptiten oroar Louis. Redan när Lestat förvandlade henne till vampyr minns vi hur Lestat ”was trying now to push her off, and she wouldn’t let go. With her fingers locked around his fingers and arm she held the wrist to her mouth, a growl coming out of her.”¹⁸⁷ Lestat har inga problem med att dominera Louis fysiskt men Claudia verkar honom nästan övermäktig, vilket säger något om hennes aptit; och senare noterar Louis att “little child she was, but also fierce killer now capable of the ruthless pursuit of blood with all child’s demanding”.¹⁸⁸ Men mest talande är att hon viskar till Louis att han inte kan bli lika vuxen som hon förrän han förstår att “killing was the more serious thing”.¹⁸⁹ Hungern blir en mur mellan dem, särskilt eftersom han skyller hennes glupande aptit på Lestat för att distansera sig från det negativa med det sinne som han är främste inpräntare av. Intressant är även hur hon spelar på sin barnslighet för att finna sina offer:

Like a child numbed with fright she would whisper her plea for help to her gentle, admiring patrons, and as they carried her out of the square, her arms would fix about their necks, the tongue between her teeth, her vision glazed with consuming hunger.¹⁹⁰

Även i Claudias aptit finner vi överensstämmelser med *Lolita*. Lolitas hunger är inte lika väldig och gränslös som Claudias dito, men den existerar likväl och hungern fungerar även här som en mur mellan henne och Humbert.

Naturally, I had to be always wary, fully realizing [...] the danger of those dazzling romps. I had only to turn away for a moment [...] and [...] upon returning, I would find the former [...] dipping her [...] feet in the water on the stone edge of which she lolled, while, on either side of her, there crouched a *brun adolescent* whom her russet beauty and the quicksilver in the baby folds of her stomach were sure to cause to *se tordre* – oh Baudelaire! – in recurrent dreams for months to come.¹⁹¹

Lolita attraherar män och spelar då stundtals på sin barnslighet, t.ex. när hon barnsligt plaskar i en pool medan hon inspekteras av Cue, bara för att sluta så fort han avlägsnar sig.¹⁹² Hon spelar på sin barnslighet för att tända Cue sexuellt men även för att själv få någon form av tillfredsställelse eftersom hon inte bara ser Cue som ett flyktmedel utan som en man som hon vill ha ett förhållande med. Redan här, och i den oro som Humbert känner inför hennes attraktionskraft, anar vi den mur av hunger som vi även finner i *Interview*, men under ett gräl säger Lolita dessutom att hon ska ligga med första bästa man som vill ha henne och att det inte finns något som Humbert kan göra åt det.¹⁹³ Även här blir sex ett maktmedel, en mur.

Rices strategi att klä Claudia i Lolitas tecken för att neutralisera hennes mognadsprocess är dock i grund och botten hopplös. Louis och Claudia närmar sig oundvikligen en vändpunkt, starten på en resa som måste sluta i katastrof. MacGillivray visar att det redan i *Dracula* finns en konflikt mellan barn och föräldrar och den konflikten utvecklar Rice.¹⁹⁴ Louis ställs mot Lestat och Claudia mot Louis och Lestat. Ett exempel på Claudias konflikt med Louis är att hon efter många år vill sova i en egen kista: “‘I’ll stay with you always. But I must see it [...] [.] A coffin for a child’”, men “‘she did not sleep in it. She slept with me.’”¹⁹⁵ Claudia skaffar sig möjlighet till frigörelse men använder den inte. Frigörelseförsöket blir en symbol för fångenskap och ett bevis för hennes komplicerade balansgång med Louis – en balans som ska störas. Pendeln svänger djupt in i avskyn när hon blir medveten om omständigheterna kring sin tillblivelse, den dubbla roll av samlagspartner och produkt av samma samlag som Keller uppmärksammat:¹⁹⁶

‘You... fed on me?’ she whispered. ‘I was your victim!’ [...]

There was a moment so elastic and painful as to be unbearable. [...] [T]hen she turned. [...] And ran. [...] I ran after her. It was unthinkable that I not catch her, that I not overtake her at once and tell her that I loved her, must have her, must keep her [...]. [...] I took her small waist in both hands and lifted her [...]. She studied me, her face contorted [...]. ‘You killed me,’ she whispered. ‘You took my life!’ [...]

‘Yes,’ I said to her, holding her so that I could feel her heart pounding. ‘Rather, I tried to take it. [...] I took your life,’ I said. [...] [Lestat] gave it back to you.’

‘And here it is,’ she said under her breath. ‘And I hate you both!’¹⁹⁷

Även i den här plågsamma situationen, där dömande blickar riktas mot Louis och det han gjort och en midja för en gångs skull borde få vara bara en midja, något i sammanhanget oviktigt, är det tydligen nödvändigt att poängtera kroppens nätthet genom att förmedla hennes ”small waist”. Inte ens i återupplevandet av skammen av det han gjort mot henne slutar hon helt att

vara ett sexobjekt.¹⁹⁸ Intressant är även att intervjuaren vid den här punkten frågar Louis om Claudia efter att ha uttryckt sitt hat övergav honom, varvid Louis svarar: “Go! Where would she have gone? She was a child no bigger than that. Who would have sheltered her?”¹⁹⁹

Claudia förbannar Louis och Lestat för att ha givit henne en så ”helpless form”, men Louis menar att den kroppen inte är anledningen till att hon stannar: ”Something in her was as akin to me as any thing in her could have been.”²⁰⁰ Kanske har han rätt. Claudias dom verkar slutgiltig men visar sig bara fåtalet rader senare vara tillfällig. Louis ’frikänns’. Hat och avsky vänder till ömhet, kärlek, tacksamhet och åtrå:

’I don’t despise you!’ [...]

She slipped off the high, rounded damask cushion and came towards me, covered with the scent of flowers, the petals in her hand. ‘Is this the aroma of mortal child?’ she whispered. Louis. Lover.’ I remembered holding her and burying my head in her small chest, crushing her bird-shoulders, her small hands working into my hair, soothing me, holding me. ‘I was mortal to you,’ she said, and when I lifted my eyes I saw her smiling; but the softness on her lips was evanescent, and in a moment she was looking past me like someone listening for faint, important music. ‘You gave me your immortal kiss,’ she said, though not to me, but to herself. ‘You loved me with your vampire nature.’²⁰¹

Även i *Lolita* finner vi en konflikt mellan barn och föräldrar, först i relationen mellan Lolita och Charlotte och sedan i konflikten mellan Lolita och Humbert. Claudias konfrontation speglar hur Lolita bara timmar efter den första penetrationen omtolkar det enligt Humbert frivilliga samlaget till våldtäkt och snart därefter hävdar att han tidigare utsatt henne för flera våldtäktsförsök.²⁰² Claudias brist på valmöjligheter, hur hon har fel kropp för sådana, speglar även det *Lolita*. Efter att Lolita meddelats om moderns död drar hon sig undan, men ”in the middle of the night she came sobbing [...], and we made it up very gently. You see, she had absolutely nowhere else to go.”²⁰³ Rices Louis menar att den egentliga anledningen till att Claudia stannar är det släktskap hon känner till honom och även här finner vi överensstämmelser med *Lolita*; flickan ska trots sin avsky och även efter sin flykt kärleksfullt kalla Humbert för sin far – till och med en *god* far – vilket visar hur även hon är fångad för evigt i oscilleringen mellan åtrå och avsky. Men den intressantaste speglingen här är hur Claudias konfrontation i *Interview* speglar Lolitas och Humberts stora gräl i *Lolita*.²⁰⁴

Grälen slutar med att Rices Claudia och Nabokovs Lolita ger sig av – Claudia springer medan den mer moderna Lolita cyklar – och protagonisterna följer då efter. Då Rices Louis återfinner Claudia förlåter hon honom trots det hat som just uttrycks, vilket indikerar att hela hatet läggs över på Lestat, och av det hatet blir mordförsöket en konsekvens. Därigenom kommer grälet och återföreningen att markera en ödesdiger vändpunkt. Markeringen speglar *Lolita*. När Humbert återfinner Lolita har hon just ringt Cue; hennes plan att överge Humbert sätts här i verket. Medan Claudia skyfflar över sitt hat på Lestat skyfflar Lolita över sin kärlek

– eller sitt beroende – på Cue i en av Rices talande spegelvändningar på intrignivå och de förskjutningarna resulterar i båda romanerna att en för protagonisterna ännu fördold frigörelseprocess ser sin början, som i båda romanerna inbegriper en resa som inleds på offrens initiativ och som i båda fallen leder till deras försvinnanden. I *Interview* sker frigörelsen (i form av mordförsöket på Lestat) först och följs så av resan medan resan i *Lolita* sker för att frigörelsen ska bli möjlig. Därmed gör Rice ännu en talande spegelvändning på intrignivå. Både Rices Claudia och Nabokovs Lolita maskerar även sina intentioner för protagonisterna genom ovanlig förförelse. Claudia närmar sig sensuellt Louis med blommor i händerna medan Lolita ber Humbert att bära upp henne till sovrummet och älska med henne eftersom hon just ikväll känner sig så amorös.

9: Huggtänder och krokodiltårar – förövaren och den falska ångern

Både Rices Louis och Nabokovs Humbert möter kollektiv av andra normbrytare, ledda av patriarker, som bejakar sin natur i högre grad än protagonisterna och just därför kommer att vända sig mot dem och bidra till att åtråns objekt försvinner. Vampyrkollektivet bränner Claudia till aska i *Interview* medan det pedofilkollektiv som medverkar i Cues övergrepp spelar sin viktigaste roll genom att skugga Humbert och därigenom bidra till Lolitas försvinnande.²⁰⁵ Men inte bara i relationen protagonist–kollektiv, utan även i relationen protagonist–patriark, speglar *Interview* Nabokovs roman. Rices Lestat är Louis' dubbelgångare såtillvida att han kan läsas som en fysisk manifestation av dennes dionysiska sida genom att fullt ut bejaka sin sexualitet, medan Armand är Louis' dubbelgångare såtillvida att Louis inledningsvis känner sig närstående honom och försöker efterlikna denne efter Claudias död.²⁰⁶ Tillsammans blir de genom karaktärkomprimering en spegling av Nabokovs Cue, som i alla väsentligheter fungerar som Humberts dubbelgångare. När Cue hämtar Lolita från sjukhuset låtsas han vara hennes farbror och släktskapet förstärks av att Humbert ser honom som sin bror och ”another Humbert”.²⁰⁷ Till och med då han mördar Cue antyds ett visst broderskap, t.ex. när ”we rolled over the floor, in each other's arms”.²⁰⁸ Broderskapet har här en erotisk underton som även den speglar den kärleksfulla, erotiska dimensionen i förhållandet Louis-Armand i *Interview*. Båda protagonisterna vänder sig dessutom mot kollektiven av antagonister och de dubbelgångare som fungerar som patriarker för dessa för att hämnas deras roll i avlägsnandet av åtråns objekt, men väljer helt motsatta vägar. Medan Louis mördar kollektivet men skonar Armand, mördar Humbert Cue men skonar kollektivet. Än en gång speglar Rice sin förlaga just genom spegelvändning på intrignivå, men än mer talande är att *båda* protagonisterna faktiskt kan läsas som vampyrer. Humbert är inte

främmande för våld och har ”a cesspool of rotting monsters behind his slow boyish smile” och Lolita är hans villebråd och ”velvety victim”.²⁰⁹ Men han är inte bara kapabel till våld och inte bara en man som liknar sig själv vid ett monster.

”Lo-lee-ta”.²¹⁰ Redan när han beskriver hur Lolitas namn slutar i ett hårt t-ljud med tungspetsen mot de övre framtänderna får vi vår första ledtråd till hans sanna natur, en ledtråd som får ökad relevans när han undrar hur han påverkat de nymfetter som han på avstånd åtrått: ”could it be that the hidden throb I stole from them did not affect *their* future?”²¹¹ När han anländer till USA för att bo som inneboende hos familjen McCoo, vars tolvåriga dotter han fantiserat om, bara för att informeras om att familjens hus brunnit ner samma natt, ser han branden som ”possibly owing to the synchronous conflagration that had been raging all night in my veins”.²¹² Hans normbrytande sexualitet framträder som ett destruktivt kraftfält och den alltid lika ironiska glimten i hans öga kan inte helt blöda kraften ur det halvt anade. Första gången Lolita sitter i hans knä refererar han till sin ”bared eyetooth” och fantiserar om att kyssa hennes hals, och första gången som han tillsammans med Lolita närmar sig utlösning under ett kamouflage av lek, skyller han sitt av upphetsning Brustna tal på tandvärk.²¹³ Även hans mun spelar en intressant roll, exempelvis när han för att undersöka den febersjuka Lolita noterar att hennes ”brown rose tasted of blood”.²¹⁴ Någon som finner så märklig användning för sin mun torde även ha intresse av andra orala övningar. Intressant är även den scen där Lolita fått ett insektsbett och Humbert klämmer bort giftet och sedan ”sucked till I was gorged on her spicy blood”.²¹⁵ Här anas en sexuellt motiverad vampyr som penetrerar för att njuta och stjäla energi och som till och med finner njutning i att dricka blod, men det slutar inte här. Bara timmar efter sitt första samlag med Lolita beskriver han ”the purplish spot on her neck where a fairytale vampire had feasted” och när de sedan kör iväg från hotellet skriver han att det var ”as if I were sitting with the small ghost of somebody I had just killed”.²¹⁶ Sexualförövaren liksom vampyren skapar genom penetration människoliknande varelser som varken är levande eller döda. Och medan Claudia i *Interview* sover i samma kista som Louis, delar Humbert och Lolita andra trånga, klaustrofobiska utrymmen – bilen som de ständigt reser i och de anonyma hotellrum som de sover och ’älskar’ i. Humbert och Lolita, liksom Rices Louis och Claudia, delar en mörk kista.

Just sambandet mellan död och sexualitet kommer till fler intressanta uttryck. När Humbert förlorar Lolita och därigenom möjligheten till ’normal’ sexuell tillfredställelse (precis som Rices Louis förlorar möjligheten till samlag genom förvandlingen till vampyr) sker en förskjutning från penis till pistol (precis som Rices Louis efter förvandlingen penetrerar med sina tänder). ”We must remember that a pistol is the Freudian symbol of the

Ur-fathers central forelimb”, förklarar Humbert.²¹⁷ Pistolen är naken och “[a]ching to be discharged” och han ser framför sig hur han “pulled the pistol’s foreskin back, and then enjoyed the orgasm of the crushed trigger”.²¹⁸ Dessutom erbjuder han liksom vampyren inte bara död genom penetration utan även *en form av liv genom insemination*, och det på ett sätt som (precis som i fallet med vampyrens livgivande blod) tydligt alluderar till sperma, då han under mordet på Cue “understood that far from killing him I was injecting spurts of energy into the poor fellow, as if the bullets had been capsules wherein a heady elixir danced”.²¹⁹

I både *Interview* och *Lolita* är protagonisterna således vampyrer (om än i Humberts fall i endast symbolisk mening), men även i det lidande de slutligen möter finns stora likheter som även de talar för att *Interview* är en gotisk *Lolita*. Rices Louis placeras inför det vampyrkollektiv som agerar domare och jury och som inte bara dömer honom för medhjälp i mordförsöket på Lestat utan även ser med oblida ögon på det han gjort mot Claudia. Medan Claudia avrättas begravs Louis levande, men bara för att inom ett dygn befrias av Armand. Hans verkliga straff är Claudias död. Han låter sig förvandlas till en skugga av sitt forna jag för att undfly smärtan och styrs således av Claudia långt efter hennes död, vilket i sig är bevis på hans djupa beroende av henne.²²⁰ Han kommer därmed än en gång att spegla Nabokovs Humbert, även denna gång genom den för Rice så typiska spegelvändningen på intrignivå. När *Lolita* överger Humbert följer för hans del ”three empty years”.²²¹ Därpå följer mordet på Cue. Mordet är förvisso anledningen till att han infångas, men när väl så sker uppdragas även vad han gjort mot *Lolita* och det vägs in i hans straff. Medan Rices Louis döms för mordförsök döms Humbert för mord, men båda protagonisterna döms även för sin normbrytande sexualitet. Humbert, liksom Louis, fångslas, och eftersom han dör i fängelset – som för övrigt beskrivs som just ”tombal” – blir cellen hans motsvarighet till Louis’ inmurade kista, och således blir han även han i någon mån levande begravd; den enda skillnaden är att Humberts straff är mer permanent.²²² Medan Rices Louis styrs av Claudia även efter hennes död, styrs Humbert av *Lolita* även efter den egna döden såtillvida att han skriver *Lolita* som ett slags försvarstal inför rättegången men bestämmer sig slutligen att inte publicera *Lolita* förrän efter hennes – och naturligtvis då även hans egen – död.²²³ Trots att han har en annan syn på sin relation med *Lolita* väljer han att inte försöka förmedla den synen till den omvärld som ska döma honom. Medan Louis döms, begravs levande (men befrias) och därefter lever ett tomt liv, styrd av sitt offer även efter hennes död, lever Humbert ett tomt liv, döms och begravs levande, styrd av sitt offer även efter den egna döden. Genom komprimeringar och spegelvändningar på intrignivå skapas alltså en överensstämmelse även i de två

protagonisternas lidande, men hur ärlig är deras ånger, det uttryck som har kraften att starkast förmedla avståndstagandet från allt dionysiskt gränsöverskridande?

Det finns i *Interview* en del indikationer på att vi inte helt kan lita på Louis. Den första av dessa är inbyggd i hans dubbla roll som berättare och protagonist – en sådan berättare kan aldrig bedömas som helt pålitlig. Dessutom indikerar han själv vid några tillfällen att han inte helt är att lita på. Hans minne är inte osvikligt, t.ex. då han vid återgivandet av penetrationen av Claudia förmedlar en grumlig bild, och han vägrar dessutom detaljerad återgivning av det andra samlaget. Därutöver måste vi också vara uppmärksamma på de värderingar som framträder i berättelsen, särskilt när dessa inte är strikt bundna till det förflutna och ett passivt återblickande, utan fortfarande har resonans i nuet. I kap. 2 studerades de av Louis' värderingar som framträdde då han iakttog Lestats övergrepp på den unga pojken. Medan han ”marvels at the absence of remorse when Lestat and Claudia move in for the kill” och medan ingen brukar vara honom mer abjekt än Lestat, beskriver han här situationen erotiskt, detaljerat och dröjande till den grad att Lestats stönande beskrivs i ordalag som ”longing, that sweet and painful anticipation” – och det ur det återblickande nu som ligger etthundrafemtio år *efter* den egentliga upplevelsen, vilket visar hur han *fortfarande* värderar situationen.²²⁴ Liknande är fallet då Claudia i kap. 3 konfronterar honom med vad han gjort. Han kan inte ens ur sitt återblickande nu och i återupplevandet av skammen av vad han gjort mot ”a child, a Holy Innocent, a little girl” och i beskrivningen av hur offret konfronterar honom med vad han gjort helt bortse från Claudia som åtråvärd barnakropp, utan känner sig tvungen att i nuet förmedla hennes ”small waist” till intervjuaren.²²⁵ Det sker en sexualisering av barnakroppen som blöder kraften ur den ånger som uttalas i det förflutna. Därför verkar det rimligt att Claudia, meddelandets mottagare, delvis får honom att förändra dess innehåll – en läsning som blir starkare då man betänker att ångern aldrig blir uttalad till någon mer än den som har störst behov av att höra den. Kanske talar tystnaden högre än några ord.

Liksom i *Interview* är ångern i *Lolita* ständigt närvarande genom oscilleringen mellan avsky och åtrå. Försöken till osynliggörande, skuldförskjutningar och förtingliganden är i sig bevis på att protagonisterna ifrågasätter sin åtrå och sina handlingar. Men i *Lolita* blir ångern också ofta uttalad, t.ex. då Humbert riktar sig direkt till Claudia och förklarar att ”I loved you. I was a pentapod monster, but I loved you. [...] And there were times when I knew how you felt, and it was hell to know it, my little one”.²²⁶ De värderingar läsaren här möter presenteras ur ett återblickande nu och där finns förvisso ånger, men också en åtrå som inte verkar färgas av berättarens nu. T.ex. försäkrar han oss om att han älskar den vuxna Lolita som nu är och fortsättningsvis ska vara samtidigt som han gör ett avståndstagande, helt i paritet med hans

tidigare oro för den mognande kroppen, av den kropp som nu är.²²⁷ Kärleken ges stora ord och i dem ryms säkert lite sanning, men som vi sett har hennes tankar och känslor aldrig intresserat honom. Han har i vad Rice kallar ”extreme devotion” besjungit hennes barnsliga kropp men samtidigt blundat för henne, redigerat henne och i någon mån dödat henne.²²⁸ Som han själv erkänt *ur sitt återblickande nu* älskar han *tanken* eller *bilden* av henne – trots sina tårar och kärleksbetygelser älskar han henne fortfarande främst som ett dött objekt.²²⁹ I det nuet förklarar han också att ”there is no other bliss on earth comparable to that of fondling a nymphet”.²³⁰ Medan huvuddelen av romanen är skriven i imperfekt och den distinktionen delvis distanserar berättaren från det sagda sker här ett uttalande i *presens* – så här känner han *fortfarande*. Men det slutar inte med våra misstankar om att åtrån inte balanseras med avsky.

Ingen förstår sig själv till fullo. Den okunskapen färgar våra berättelser. Dessutom bleknar alla minnen, förvrängs och omtolkas med tiden – och möjligheten finns att Humbert bejaktar den glömskan, något som antyds av hans utrop: ”Oh Mnemosyne, *sweetest* and most mischievous of muses!”²³¹ Glömskan är ljuv, men också användbar: ”This [...] is my story. [...] At this or that twist of it I feel my slippery self eluding me, gliding into deeper and darker waters than I care to probe”.²³² Då han en gång upptäcker han att han blandat ihop två händelser förklarar han att ”such suffusions of swimming colors are not to be disdained by the *artist* in recollection” – glömskan är inte bara ett uttryck för självbevarelsedrift, utan ett *medel* att berätta.²³³ Han är en konstnär, opålitlig till sin natur. Opålitligheten motiveras dessutom av hans omtanke till Lolita, för vars skull han har ”camouflaged everything”.²³⁴ ”By psychoanalyzing this poem, I notice it is really a maniac’s masterpiece”, erkänner han efter att ha studerat en av sina dikter, och jag vill hävda att samma sak kan sägas om hans *Lolita*.²³⁵ Under sina vändor på sanatorier fann han sin enda glädje i att väva intrikata lögner och få psykologerna att tro på dem och han erkänner själv att han är ”especially susceptible to the magic of games”.²³⁶ Här befinner han sig i en liknande situation och hans väv, med den ständigt spökande Annabel och de till henne tillhörande attributen, är synnerligen intrikat. Kan vi lita på honom eller vänder han sig till en läsare bortom läsaren?

Humbert skriver under observation och adresserar sin berättelse till en avståndstagande allmänhet.²³⁷ Därför behöver han redigera berättelsen, dölja det sanna under det nästan sanna. Men kanske finns det också dolda adressater. Han skriver att han nu, vid den punkt där återblickandet sker, bara har ord att leka med.²³⁸ Ordet ’leka’ kan läsas som ett medgivande till romanens dubbla budskap och romanen blir hans sätt att *fortsätta leka* med Lolita, och kommunicera med just *idén om henne*, och genom att vilja fortsätta leka töms hans ånger på mening. Och kanske är Lolita inte den enda dolda adressaten. Vi minns hans vägran att återge

sitt första samlag med henne och hur vi däri fann en överensstämmelse med *Interview*, men vad vi ännu inte uppmärksammat är hur han motiverar sin vägran: “Oh you, veteran crime reporter, you grave old usher, you once popular policeman [...], you wretched emeritus [...]! It would never do, would it, to have you fellows fall madly in love with my Lolita!”²³⁹ Trots sitt lidande och den avsky han mötts med, antar han att bara en mer detaljerad återgivning skulle vända avsky till åtrå, vilket i sin tur gör det suspekt att det är så viktigt för honom att Lolita ska ”live in the minds of later generations”.²⁴⁰ Humbert frestaren söker sina likar under en yta av osynlighet. Han visar därutöver också hur slumpen flera gånger varit på hans sida.²⁴¹ Eldsvådan hos familjen McCoo förde honom till familjen Haze och därigenom till förverkligandet av hans fantasier.²⁴² Vi minns också hur han ville se Charlotte död men inte kunde med att dränka henne, vilket snart visar sig vara turligt för honom, eftersom det honom ovetande fanns vittnen; om han mördat henne hade han aldrig fått Lolita.²⁴³ Slumpen – den besjälade ”Smiling Chance” och ”Considence” – är även på hans sida såtillvida att Charlotte snart därefter lägligt nog råkar halka på *regnvåt* asfalt och som resultat därav bli överkörd av en bil.²⁴⁴ Han förklarar att Charlottes besvikelser över att ha insett hans egentliga känslor för henne bidrog till hennes oförsiktighet vid olyckstillfället men att ”still nothing might have happened, had not precise fate, that synchronizing phantom, mixed within its alembic the car and the dog and the sun and the shade and the wet and the weak and the strong and the stone”.²⁴⁵ När han senare för Lolita till det hotell där övergreppet ska äga rum kan de delvis p.g.a. en ”flower show” bara få ett enda rum och en enda säng, vilket (liksom tidigare Lolitas defloration) jämnar vägen för penetrationen och det förhållande som därefter följer.²⁴⁶ Genom att beskriva en märkligt välvillig slump verkar han vilja återuppväcka tron på andra gudar och seder och den tid då pedofili inte var ett brott, utan något naturligt. Tidigt i sin berättelse frammanar han bilder av Nefertitis nakna, ej könsmogna döttrar, ceremoniella penetreringar av antikens tioåriga barnbrudar och de med honom samtida barnbrudar som kopulerar med åttioåriga män utan att någon ser något konstigt i det, och han påpekar även att Beatrice bara var nio när Dante förälskade sig i henne (men förtiger att Dante då bara var året äldre) och påstår att Laura bara var tolv när hon stal Petrarcas hjärta.²⁴⁷ I frammanandet av dessa bilder och i sin längtan efter den tid då ”slave flowers could be casually plucked” verkar han mena att det som tidigare var – och som enligt honom på vissa platser fortfarande är – fullt naturligt och till och med heteronormativt *stämplats* som onaturligt av felaktigt ändrade lagar och seder.²⁴⁸ Återigen verkar det således finnas anledning att fråga sig vem som är meddelandets egentliga mottagare. Även här talar tystnaden högre än bekännarens ord. Louis och Humbert känns inte bara igen på sina huggtänder, utan även i sina krokodiltårar. Deras lidande är inte

synonymt med någon genuin ånger. De två verken sammanlänkas även i den punkt där bekännelserna slutar.

10: En gotisk *Lolita* – sammanfattning och slutdiskussion

Likheten mellan Rices Louis och Nabokovs Humbert består av mer än deras inre konflikter, förövarfunktionen, rollen som sexuella normbrytare, och att de som protagonister och intradiegetiska berättare är återblickande bekännare som vänder sig till en i diegesen närvarande adressat. De är båda fransktalande existentialister och tillika vampyrer som gör bruk av samma språk och upptas av samma idéer (– skuldförskjutningar, förtingliganden, maktförhållanden, hotfulla ögon, m.m. –) och omges av ett överflöd av vatten och blommor, åtrår barn på amerikansk mark och är inbegripna i samma typ av sexuella relationer och därför gör bruk av samma fetischer och ställs inför samma typ av problem, döljer sin sanna natur för de apollinska (människo)kollektiven, interagerar med sina omgivningar och sina likar på liknande sätt, företar resor, förlorar objekten för åtrån delvis därav och kommer för det att hämnas på liknande sätt.²⁴⁹ Båda protagonisternas oförmåga att släppa taget om sina offer leder till att de infångas och döms för liknande brott och i båda deras domar vägs också in vad de gjort mot objekten för åtrån. De drabbas också av samma lidande, men båda romanerna låter ändå läsaren landa i misstanken om budskapens oäkta ton.

Även hos objekten för åtrån – Rices Claudia och Nabokovs Lolita – finner vi överraskande överensstämmelser. Deras i någon mån oföränderliga kroppar är åtråvärda och hjälplösa av samma anledningar, de luktar på samma sätt, förknippas med vatten, liknas vid objekt och kommer också att behandlas som sådana. Deras föräldrars frånvaro möjliggör penetrationen av dem, varvid de förvandlas till slavar och spöken och motvilligt placeras i nya familjekonstellationer, kläs i barnets tecken, placeras i fetischistiska positioner, låtsas vara döttrar i förhållandena med förövarna, låtsas vara barn för att ge och få sexuell njutning, sover i samma kistor som förövarna, oscillerar mellan åtrå och avsky, kommer att dela uttrycken för behovet av frigörelse och initierar resor för att slutligen avlägsnas från förövarna.

Genom en subtil strategi av speglingar, spegelvändningar, fragmenteringar och komprimeringar på både karaktärs- och intrignivå har Rice skapat en gotisk *Lolita*. Hon gör dag till natt och sol till måne och förvandlar amerikanska småstäder till nattmörka, regnöversköljda metropoler, Draculalandskap, glömda ruiner och katakomber och förvandlar trånga bilar och enkelrum till kistor. Rivierans ljusa stränder med salta blå vatten och röda klippor blir till stinkande, nattsvarta träsk, rosa blir till blod, livstid blir till evighet, människa blir till monster, pedofilen blir en vampyr som åtrår barn, penisen blir till vassa tänder,

sexövergrepp blir till erotiska mord och varma kroppar blir till kalla. En tolvåring blir till en sexåring som för att amplifiera det redan från början perversa och Lolita, demonen i Humberts ögon, blir till den faktiska vampyren Claudia. Ständigt närvarande är döden, i vampyrernas vandöda kroppar och som ett resultat av deras strävan efter både njutning och överlevnad. Men i det gotiska mörkret skapas också blindhetens befrielse. Annalee Newits förklarar:

These graphic representations of incestuous desire are palatable – and even erotic – because they appear within the context of fantastical narratives about vampires. [...] Rice provides the reader with two ways to disavow that what they are enjoying is a story about parents and children having sexual relations. First of all, these are monsters, and therefore somehow not parents and children. And second, these monsters cannot have sex anyway. [...] [T]here is a certain plausible deniability built into any reading that wants to claim the vampires' relations are *strictly* incestuous.²⁵⁰

Medan jag motsätter mig Newits' användning av orden 'incest' och 'föräldrar', helt i paritet med Stevenssons tankar om forskningens feltolkning av incestens existens i, och betydelse för, vampyrberättelsen, anser jag att Newits ändå har en poäng. De fantastiska, gotiska inslagen i *Interview* maskerar en berättelse som främst handlar om pedofili och det finns anledning att kritiskt granska den berättelsen. Under arbetet med uppsatsen har jag hela tiden känt att Rice närmar sig ett tabu inte bara som en agent för normen, utan även för att medvetet eller undermedvetet utmana den. Medan Ingebretsen, som refererar till Kings tankar om skräckförfattaren som en agent för normen, menar att moralkoden framträder tydligt i Rices verk, misstänker jag tvärtom att gränsen mellan norm och normbrott här *grumlas*.²⁵¹ Liberman förklarar att Rice genom valet av erotiskt objekt utmanar tabun, därigenom föreslående att vår moral måste omdefinieras. Ondskan är både avskryvård och fascinerande, något att både undvika och bejaka. Den här ambivalensen är enligt Liberman ett återkommande tema i *The Vampire Chronicles*. Om traditionell moral förmedlas genom vampyrens övertygelse om att det i grund och botten är ont att döda, blir moralen betydligt mindre traditionell och normativ i fallet med valet av erotiskt objekt eftersom ett stort antal erotiska kombinationer inte bara är möjliga för vampyren utan även helt acceptabla.²⁵² "[M]uch of the erotic impact [...] lies in the breaking of these sexual taboos. The great popularity of *the Vampire Chronicles*, in fact, is most likely due to this breaching of traditional morality rather than the upholding of it."²⁵³ Av en liknande uppfattning är Newits, som menar att Rice erbjuder

an 'anti-therapeutic' resolution to the abusive situation: her abused characters gain power by sustaining and even celebrating their trauma [...] [u]sually [...] [becoming] abusers themselves [...]. [...] In these monster stories about child abuse, all of the characters ultimately appear to be victims in the end. Rice invites readers to feel deeply ambivalent about characters who are abusive: at any moment, we might discover that these abusers are victims too, and therefore we cannot hold them responsible for their cruelty to others. The safe space where Rices stages and masks sexualized child abuse is therefore a safe space for both perpetrators and

victims. It is a space where the line between victim and perpetrator is impossible to draw, and therefore Rice makes it impossible to judge whether or not child abuse is in fact abusive at all.²⁵⁴

Som vi sett behandlar många av Rices romaner pedofili och ofta finner vi här den oscillering mellan åtrå och avsky som Newits text antyder. Samma oscillering kommer även till uttryck i de uttalanden som Rice gör som offentlig person, något som Keller uppmärksammar. Rice har sagt att hon finner bilder på nakna barn i *Vogue* ”very erotic” och att hon finner det sensuellt att överösa sina barn med kramar och kyssar.²⁵⁵

In her fiction and [...] her assertions about children, she seems to be endorsing pedophilic desire. [...] The author even offers a defense of such sexual desire in her biography *Prism of the Night*, where she suggests that some children are mature enough to negotiate a sexual relationship with an adult and that sometimes the child is even the aggressor [...]. If Rice were to leave these ideas in the world of her fiction, there would be no issue. However, she clearly considers the idea a philosophical position about sexual repression in our society, and she even flirts with the concept in the public characterizations that she makes of her family.²⁵⁶

Keller visar dock också hur Rice sedan backat från sina uttalanden och kommer till slutsatsen att Rice till viss del vill bygga en bild av sig själv som en ”sexual outlaw” men samtidigt hålls tillbaka av rädslan inför det stigma som en sådan författare drabbas av.²⁵⁷ Jag är av samma mening. I Rices personliga oscillering mellan åtrå och avsky finner vi kanske till och med förklaringen till att hon skrev *Interview* som en gotisk *Lolita* utan att vara medveten om det, om nu inte förklaringen istället är att hon valt att tuga om den specifika betydelse som *Lolita* hade för författandet av *Interview*. Ingen av de möjligheterna är särskilt chockerande. Det undermedvetna är en mycket märklig sak och att tuga kan vara guld, särskilt för en hastigt stigande stjärna. Jag ifrågasätter heller inte Rices val av ämne, eller att hon medvetet eller undermedvetet tillåtit möjligheten att för läsaren läsa in ett delvis omoraliskt slut i *Interview*. Författare ska aldrig syssla med självzensur och just skräckromanen är rätt plats för att skapa fasa och avsky i det outtalade eller katastrofala – just genom att låta ett verk landa i en dionysisk seger kan skräckförfattaren inge apollinska och normativa reaktioner hos läsaren och därigenom fungera som ”en agent för normen”.²⁵⁸ Jag vill heller inte göra för mycket av Rices besatthet av ett tema, hennes märkliga uttalanden i pressen eller de radikala ståndpunkter som vi finner i hennes romaner eftersom jag då skulle skjuta över fokus på ett material som ligger utanför uppsatsens ramar. Istället nöjer jag mig med att konstatera att Rices gotiska *Lolita* är en synnerligen intrikat väv av speglingar och spegelvändning och komprimeringar och fragmenteringar på både karaktärs- och intrignivå. Den intrikata vävens omfattning i kombination med Rices i flera romaner återkommande intresse för pedofilins tema och hennes märkliga ståndpunkter där, såväl som hennes lika kontroversiella uttalanden som privatperson visar inte bara att hon ger röst åt en oscillering mellan åtrå och avsky som också – som Keller visade i uppsatsens inledning – existerar i samhället som

helhet, utan talar även för en ny syn på vad det är för tabu som framförallt utforskas och utmanas i *Interview with the Vampire*. Med den korrigeringen av perspektivet kan förhoppningsvis nya, mer omfattande analyser komma av inte bara *Interview with the Vampire*, utan även av de andra av Rices romaner som till den har uppenbara kopplingar. Först då kan vi till fullo förstå Rices ”philosophical position about sexual repression in our society”.²⁵⁹

Erik Markus Grönholm, 26/11 2010

¹ James R. Keller, *Anne Rice and Sexual Politics* (Jefferson, 2000) s. 26. Jämför med Sigmund Freud, "Libidons utveckling och den sexuella organisationen" (1915); eller se Elisabeth Kwarnmark och Inga Tidefors Andersson, *Förövarpsykologi. Om våldtäkt, incest och pedofili* (Stockholm, 1999) s. 75.

² Erik Markus Grönholm: "Jag är ett monster – Skräckgenren och John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* utifrån Friedrich Nietzsches teori om konflikten Apollon – Dionysos" (Göteborgs universitet, 2008), <http://hdl.handle.net/2077/18911>.

³ Stephen King, *Danse Macabre* (London, 1986) s. 64.

⁴ Se William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire* (Chicago, 1985) s. 23.

⁵ Anna Höglund, *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (Växjö, 2009) s. 27f.

⁶ *Ibid* s. 309.

⁷ George E. Haggerty: "Anne Rice and the Queering of Culture" i *Novel: A Forum on Fiction* nr. 32 (Durham, 1998) s. 5.

⁸ Se Linda Badley, *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice* (Westport, 1996) s. 124; William Hughes, "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Century" i *A Companion to the Gothic* (red.: David Punter, Oxford, 2000) s. 150; Gina Wisker s. 175; och Gary Hoppenstand och Ray B. Browne, "Introduction: Vampires, Witches, Mummies and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne, Bowling Green, 1996) s. 8.

⁹ Edward J. Ingebretsen: "Anne Rice: Raising Holy Hell, Harlequin Style" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne, Bowling Green, 1996) s. 99.

¹⁰ Hughes s. 150 och 149.

¹¹ Keller s. 14 och Haggerty s. 6 och s. 14.

¹² Femton sidor och ett fåtal dygn efter Louis' och Lestat's första möte har Louis' känslor för Lestat svalnat (1). Romanen ser också sitt slut i en viktig homosexuell relation, den mellan Louis och Armand, men den relationen speglar den mellan Louis och Lestat; de möts och attraktion uppstår, men den egentliga relationen är av en mycket flyktig karaktär. På sida 292 är ett uppbrott mellan Louis och Claudia nära samtidigt som hans kärlek till Armand sätts i ord, men i samma stund attackerar Louis och Claudia av de andra vampyrerna och han kommer återigen att leva för Claudia; han är beredd att överge Armand och återvända till Lestat för att rädda henne undan bestraffning för mordförsöket på Lestat. När Louis sedan inser att hon avrättats väljer han att hämnas trots att det bryter mot vampyrernas lagar och automatiskt vänder honom mot hela kollektivet (3). Förvisso fortsätter förhållandet med Armand i många år därefter, men det är ett ickeförhållande; många forskare, däribland Badley, menar att Claudias död möjliggör Louis' och Armand's förhållande, men egentligen *omöjliggör Claudias död* de två männens förhållande (4). Merparten av Louis förhållande med Armand kännetecknas av sorg och likgiltighet: "I closed up lika a spider in the flame of a match. And even Armand who was my constant companion [...] existed [...] beyond that veil which separated me from all living things" (5). Likgiltigheten är dessutom färgad av avsky: "You showed me the only thing that I could really hope to become, what depth of evil, what degree of coldness I would have to attain to end my pain. [...] And so that passion, that love you saw in me, was extinguished. And you see now simply a mirror of yourself." (6) Relationen med Claudia, däremot, inleds på s. 74 och fortsätter till romanens slut. 1: Anne Rice, *Interview with the Vampire* (New York, 1997) s. 26, 31, 34 och 35. 2: Badley s. 131. 3: Rice s. 296, 303f och 307. 4: Badley s. 131. Se även Janice Doane och Devon Hodges: "Undoing Feminism. From the Preoedipal to Postfeminism in Anne Rice's *Vampire Chronicles*" i *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies: our monsters, our pets* volym 4 (red.: Fred Botting och Dale Townshend, London, 2004). 5: Rice s. 321f. 6: *Ibid* s. 337.

¹³ Keller s. 14 och 26. Haggerty s. 11.

¹⁴ Alain Silver och James Ursini, *The Vampire Film* (New York, 1997) s. 205 och 219.

¹⁵ Terri R. Liberman: "Eroticism as Moral Fulcrum in Rice's *Vampire Chronicles*" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne) (Bowling Green, 1996) et all.

¹⁶ Annalee Newits, "Abuse and Its Pleasures: Compensatory Fantasy in the Popular Fiction of Anne Rice" i *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp, New York, 1998) s. 180-189.

¹⁷ Doane och Hodges s. 275 och 280.

¹⁸ Keller s. 9.

¹⁹ *Ibid*. s. 94. Anne Rice publicerade *Belinda* under pseudonymen Anne Rampling.

²⁰ *Ibid*. s. 91-102. Anne Rice skrev *Sleeping Beauty*-serien under pseudonymen A.N. Roquelaure.

²¹ Katherine Ramsland: "Forced Consent and Voluptuous Captivity: The Paradoxical Psychology Behind Anne Rice's Erotic Imagination" i *The Anne Rice Reader* (red.: Katherine Ramsland, New York, 1997)

²² Ramsland, "Nabokov, Vladimir" i *The Vampire Companion* (New York, 1995) s. 316.

²³ Linda Badley s. 108 och 122. Mattias Fyhr kommer i sin not om The Damned's låt "The Dog" från albumet *Strawberries* (1982) sanningen snubblade nära när han visar hur låten "uppenbart handlar om vampyren Claudia i Rices roman", men han missar signifikansen av den citerade versen "Like a swimmer in a secret sea". Claudia, liksom Louis, förknippas förvisso med vatten, men liksom Dracula är hon en hemlighet som seglar över vatten medan Nabokovs Lolita – som för övrigt ingår i den goth-kultur som är av så central betydelse för Fyhurs avhandling men som här ändå inte uppmärksammas – är just en simmerska i ett mycket hemligt hav. Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund, 2009) s. 274 n. 162. The Damned, "The Dog" från albumet *Strawberries* 1982.

²⁴ Grönholm, se t.ex. s. 4 och 7.

²⁵ Diana L. Swanson, "Safe Space or Danger Zone?: Incest and the Paradox of Writing in Woolf's Life" i *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp, New York, 1998) s. 80.

²⁶ För beskrivning av den gotiska romanen, se Fred Botting, *Gothic* (London, 2003) et all.

²⁷ Ramsland, "Nabokov, Vladimir" (1995) s. 316.

²⁸ Min kursivering.

- ²⁹ Vladimir Nabokov, *Lolita* (London, 1995) s. 185, 191 och 199. För fler exempel på tvång, se t.ex. 166-170 och 207ff.
- ³⁰ Ibid s. 323.
- ³¹ Katherine Ramsland, *Prism of the Night. A Biography of Anne Rice* (New York, 1992) s. 143 och 152-155. Katherine Ramsland, "Let the Flesh Instruct the Mind: A *Quadrant* Interview with Anne Rice" i *The Anne Rice* (red.: Katherine Ramsland, New York, 1997) s. 59.
- ³² Rice s. 133ff.
- ³³ Se sammansättningarna "boy", "boys" och "boy's".
- ³⁴ Nabokov. För exempel på substantiv som gör barnakroppar närvarande i texten, se t.ex. 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 32, 35, 37, 42, 44, 45, 77, 81, 94, 106, 111, 113, 128, 129, 147, 159, 165, 167, 170, 175, 181, 184, 188, 198, 207, 209, 210, 211 och 214. För exempel på ord som påminner om att den kroppen är liten, se t.ex. s. 20, 22, 27, 44, 53, 55, 60, 61, 64, 80, 81, 84, 103, 140, 153, 157, 165, 185, 186, 187, 208 och 209. För exempel på ord som förmedlar hur fräsch den kroppen är, se t.ex. 19, 23, 24, 26, 44, 47, 48, 73, 80, 84, 124, 125, 136, 137, 157, 184 och 208. För exempel på positiv värdering av barnakroppen, se t.ex. s. 20, 45, 136, 147, 148 och 212.
- ³⁵ Peter L. Martens, *Sexualbrott mot barn. Presentation och diskussion av några centrala temab inom forskningsområdet* (Stockholm, 1989) s. 83. Peter L. Martens, *Pedofili: barnpornografi och sexuella övergrepp mot barn* (Stockholm, 1998) s. 10. Elisabeth Kwarmark och Inga Tidefors Andersson, *Förövarpsykologi. Om våldtäkt, incest och pedofili* (Stockholm, 1999) s. 85.
- ³⁶ För diskussioner om villiga offer i *Dracula*, se: James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985) s. 128, 134f och 136f, Phyllis A. Roth, "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*" i *Literature and Psychology* nr. 27 (New York, 1977) s. 114, och Christopher Craft: "Kiss Me with Those Red Lips. Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*" i *Speaking of Gender* (red.. Elaine Showalter) (New York, 1998) s. 216.
- ³⁷ Min kursivering.
- ³⁸ Martens (Stockholm, 1998) s. 13. Nabokov, s. 69. För fler exempel på Humberts behov av att hålla åtrån osynlig, att inte bli sedd, se t.ex. s. 15, 20, 43, 45, 49, 54, 61, 65, 66, 69, 155, 163, 204, 233 och 282.
- ³⁹ Nabokov s. 67f.
- ⁴⁰ Ibid s. 78.
- ⁴¹ Ibid s. 149. För tankar om den möjliggörande sömnen, se t.ex. s. 105, 145, 146 och 147.
- ⁴² Ibid s. 131. För liknande tankar, se t.ex.s. 119 och 123.
- ⁴³ En studie från 1989, utförd av Jonathan Rosman och Philip Resnick, omfattande 122 fall, visar att den vanligaste förklaringen till behovet var att få tillgång till en "unresisting and unrejecting partner". (<http://www.deathreference.com/Me-Nu/Necrophilia.html> 19.08.2010). Se även Richard von Krafft-Ebing. *Abberations of Sexual Life: The Psycopathia Sexualis* (med uppdateringar av Alexander Hartwich) (London, 1959) s. 200.
- ⁴⁴ Nabokov s. 150.
- ⁴⁵ Ibid s. 151.
- ⁴⁶ Kwarmark och Tidefors Andersson s. 88. Martens (1998) s. 9. Martens (1989) s. 84.
- ⁴⁷ Skuldförskjutningen har t.ex. en mycket liten roll att spela i D. A. F. Marquis de Sades *Justine or The Misfortunes of Virtue* (London, 2009).
- ⁴⁸ Rice s. 219.
- ⁴⁹ Ibid s. 220. Mina kursiveringar.
- ⁵⁰ Mina kursiveringar.
- ⁵¹ Martens (XXXX) s. 8.
- ⁵² Rice s. 221.
- ⁵³ Ibid s. 221f. Mina kursiveringar.
- ⁵⁴ Ibid s. 223.
- ⁵⁵ Rices upprepning är typisk för hennes språk i *Interview* men är så distinkt för Nabokovs flyhänta stil att man här från Rices sida kan se ett medvetet försök att stilmässigt göra en ansats till att imitera sin stora inspiratör. Exempel på Nabokovs upprepningsteknik, se 42, 44, 51, 64, 65, 114, 122, 123, 125, 127, 139, 141, 170, 181, 182, 185, 194, 218, 264, 267, 314 och 340.
- ⁵⁶ Rice s. 224. Min kursivering.
- ⁵⁷ Ordet "delicate" betyder ömtålig, späd, klen, spröd, skör, fin, utsökt, delikat, läcker.
- ⁵⁸ Min kursivering.
- ⁵⁹ Rice s. 224f. Mina kursiveringar.
- ⁶⁰ För bevis på Humberts kroppsideal, se Nabokov s. 10, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 35, 45, 57, 65, 68, 80, 84, 98, 155, 185, 198, 214, 215, 231, 294f och 312.
- ⁶¹ Ibid s. 59, 42, 141 och 80. Se även s. 155.
- ⁶² Ibid s. 22, 21 och 26.
- ⁶³ Ibid s. 71 och 141. Ordet 'liten' finner i synonymer som 'spröd' släktskap med Rices "delicate". Överensstämmelsen blir än tydligare då Humbert beskriver Lolitas "lovely young velvety delicate delta" (s. 317, min kursivering.) Martens (1989) s. 83. Kwarmark och Tidefors Andersson s. 22. För liknande bilder av det unga könet, se Nabokov s. 141, 151, 152 och 159.
- ⁶⁴ Nabokov s. 316.
- ⁶⁵ Rice s. 74f.
- ⁶⁶ Keller s. 17 och Jennifer Smith, *Anne Rice: A Critical Companion* (Westport, 1996) s. 28. Se även Ramsland, "Claudia" i *The Vampire Companion* (New York, 1995) s. 69.
- ⁶⁷ Mina kursiveringar.
- ⁶⁸ Min kursivering.
- ⁶⁹ Rice s. 115.

⁷⁰ Rice s. 90f.

⁷¹ Ibid s. 91. Min kursivering.

⁷² ”suddenly it was as if his hand had a life of its own and drew the arm into the shirt”. Ibid s. 134.

⁷³ Ibid s. 115. Min kursivering.

⁷⁴ Ibid s. 92.

⁷⁵ Ibid s. 151.

⁷⁶ Ibid s. 159.

⁷⁷ Ibid s. 151. Ordet ”presumption”, i betydelsen ’antagande’ syftar tillbaka på Lolitas replik ”Okay [...], here is where we start.” Det som ska börja är det samlag som hon beskrivs som initiativtagare till.

⁷⁸ ”There would have been a fire opal dissolving within a ripple-ringed pool, a last throb, a last dab of color, stinging red, smarting pink, a sigh, a wincing child.” Ibid s. 152. Notera att Humbert även här förmedlar att Lolita har ett litet kön.

⁷⁹ Ibid s. 127.

⁸⁰ Ännu en överensstämmelse är att Rices Claudia liksom Lolita inledningsvis är ett smutsigt barn. Ibid s. 53 och 136.

⁸¹ Jämför med Kwarnmark och Tidefors Andersson s. 43 och 80.

⁸² Nabokov s. 52.

⁸³ Ibid s. 65ff.

⁸⁴ Det är slående att Lestat, innan han ger Claudia sitt blod att dricka ”to complete the ’dark trick’” i en ”dark parody of conventional procreation” tillsammans med Claudia lämnar den plats som både i verkligheten och vampyrberättelsen är den främsta arenan för sexuella möten med resultatet att det som sker inte blir en kraftfull bild framför Louis’ och våra ögon, utan en blodfattig insikt (Keller s. 17). Den mest uppenbara förklaringen till Rices strategival är att hon som annars uppvisat så stor vilja att reformera *Dracula* här ändå väljer att parafasera den scen där Dracula tvingar Mina att dricka hans blod (Bram Stoker, *Dracula*, London, 1994, s. 336); likheten mellan de två scenerna består inte bara i att båda antagonisterna skapar en vampyr av kvinnligt kön – de blir upptäckta och kastar ondskefulla blickar mot de som vill hindra dem; Lestat och Claudia lämnar rummet av den enkla anledningen att Louis ska kunna följa efter och upptäcka dem. Men medan Stokers scen är en av hans starkaste och mest omskrivna, verkar Rice *just här* bara kapabel till menlös charad. ”Perhaps you should sleep with Louis. After all, when I’m tired... I’m not so kind.” Rice s. 95.

⁸⁵ Syftet med Lestats fientlighet, se Rice s. 97. Anledningen till Charlottes fientlighet, se Nabokov s. 90 och 92.

⁸⁶ Nabokov s. 152. Kwarnmark och Tidefors Andersson s. 79. Martens (1989) s. 37 och 99.

⁸⁷ Nabokov s. 185 och 191.

⁸⁸ Ibid s. 158.

⁸⁹ Se kap. 1.6 av uppsatsen.

⁹⁰ Frågvisa representanter för kollektivet, se Nabokov s. 127 och 203. Resan (och dess godtycklighet), se s. 158, 163, 171 och 173.

⁹¹ Twitchell s. 131f.

⁹² Det här är jämförbart med hur föräldrarnas frånvaro – och särskilt då moderns frånvaro – är en av de vanligaste förutsättningarna för att ett övergrepp på ett barn ska kunna äga rum. Se t.ex. Mary Jo Dillinger, ”’One Need not be a Chamber – to be Haunted’: Emily Dickinson’s Haunted Space” i *Creating Safe Space. Violence and Women’s Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp) (New York, 1998) s. 103.

⁹³ Nabokov s. 160.

⁹⁴ Ibid s. 233.

⁹⁵ Rice s. 75.

⁹⁶ Ibid s. 75.

⁹⁷ Nabokov s. 184. Kanske kan man hävda att den döda, dömande modern redan ger sig tillkänna när en kvinna, genom sin höga ålder och sina kläders svarta färg uppvisande dödens attribut, sätter sig bredvid Humbert på den parkbänk från vilken han avnjutit synen av några lekande barn. Ibid s. 20.

⁹⁸ Rice s. 114.

⁹⁹ Ibid s. 91. Min kursivering.

¹⁰⁰ Nabokov s. 274f.

¹⁰¹ Ibid s. 280.

¹⁰² Rice s. 93ff.

¹⁰³ Se ”mamma” och ”mamma’s”.

¹⁰⁴ Nabokov s. 157 och 141. Se även 15, 16, 19 och 195 för liknande bilder.

¹⁰⁵ Ibid s. 160.

¹⁰⁶ Ibid s. 114 och 122.

¹⁰⁷ Rice s. 99.

¹⁰⁸ Om man ska tro på de forskare som studerat Bram Stokers *Dracula* är incestens tema en viktig anledning till att romanen överlevt. Av tradition ses *Dracula* som en incestuös, förskräcklig fader som vill ha alla kvinnor för sig själv, vilket satt sitt avtryck på Rices vampyrer till den grad att hon genom den officiella guiden till sina texter godkänner tanken via Katherine Ramsland (1): ”Incestuous relations are practiced by the vampires, who make the mortals they desire as lovers into their own children.” (2) Än en gång presenteras vi således för en sedan länge accepterad sanning – men som Stevenson visar är det ett lika stort som spritt missförstånd. Romanen ”insistently [...] defines the vampire not as a monstrous father but as a foreigner, as someone who threatens precisely because he is an outsider” (3). Det handlar om ”interracial sexual competition rather than [...] interfamilial strife” och den freudianska läsningen brister därmed: ”In the primal horde, as female offspring mature, they fall under the sexual sway of their fathers – daughters become wives. In *Dracula*, this role transformation is reversed and is accompanied, moreover, by a powerful incest taboo that seems to preclude *Dracula*’s further sexual interest in his onetime partners.” (4) Stevenson menar att barriären mot incest inte bara är en mental utan även fysisk sådan och menar att den

barriären är ett exempel på en av de många fysiska förändringar som markerar förvandlingen till vampyr. Till stöd för sitt påstående studerar han Draculas tal till Mina och hävdar med all rätt att vi här finner en förklaring till Draculas relation till inte bara Mina, utan även till vampyrkvinnorna i slottet: "And you [...] are now flesh of my flesh; blood of my blood, kin of my kin; my bountiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and helper". (5) Stevenson förklarar att Dracula beskriver hur han och Mina är som man och hustru "but through the very fact of their union, they are also becoming 'kin'". Som resultat av vampyrens incesttabu kan hon bara vara hans vinpress för en stund för att sedan när hon väl förvandlats bara vara hans dotterlika följeslagare, och vampyrkvinnorna har genomgått samma förändring. Som en del av det resonemanget drar Stevenson våra blickar till hålen på Lucys hals, som försvinner när hon väl förvandlats: "Dracula could not commit incest even if he wanted to; he has no orifice to penetrate." (6) Genom sex skapar Dracula nya familjemedlemmar som i en parodi på hur vi skapar våra familjer, men tvärtom vad som är fallet med faktisk incest, överlappar offrets två roller – sexpartnern, familjemedlemmen – aldrig varandra. Således är relationen inte incestuös.

1: Se Royce MacGillivray, "Dracula: Bram Stoker's Spoiled Masterpiece" i *Queen's Quarterly* nr 79 (Kingston, 1972) s. 518; Maurice Richardson, "The Psychoanalysis of Ghost Stories" i *The Twentieth Century* nr 166 (London, 1959) s. 427f och Anne Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic* (Chicago, 1995) s. 122ff. 2: Katherine Ramsland: "Incest" i *The Vampire Companion* (New York, 1995) s. 202f. 3: John Allen Stevenson, "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula" i *Publications of the Modern Language Association of America* nr 103 (New York, 1988) s. 39. 4: *Ibid* s. 139 och 143. 5: Stoker s. 343.6: Stevenson s. 143f.

¹⁰⁹ Rice 102. För fler intressanta referenser till kläder, se t.ex. s. 75, 107, 111, 123, 274, 302f och 304.

¹¹⁰ Rice s. 94. Se även s. 264, 304 och 312.

¹¹¹ *Ibid* s. 102.

¹¹² Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis* (Burbank, 1999) s. 210. (Först publicerad 1886.)

¹¹³ Rice s. 101.

¹¹⁴ Klädinköp i *Lolita*, se t.ex. Nabokov s. 198.

¹¹⁵ *Ibid* s. 65, min kursivering.

¹¹⁶ *Ibid* s. 262, min kursivering. Se även "sub-teen tennis togs" på samma sida, min kursivering.

¹¹⁷ Se även "playsuits", *ibid* s. 120, när han köper kläder till Lolita som i en förberedelse inför det övergrepp som ska ske. De exakta mått som han ger expediterna på Lolitas höfter, lår, smalben, nacke, midja, överarm och bröstskorg, samt hennes längd och vikt, förmedlar på ett mycket exakt vis den unga kroppen. *Ibid* s. 121.

¹¹⁸ *Ibid* s. 26. Min kursivering. Förmodligen är det heller ingen tillfällighet att hon (liksom senare Lolita) använder just rosa trossor. *Ibid* s. 30.

¹¹⁹ *Ibid* s. 183. För fler intressanta referenser till kläder, se s. 63, 65, 74, 120ff, 125, 129f, 156, 181, 182, 203, 207, 216, 229, 235, 234, 256, 269, 278 och 342. För Humbert finns även andra föremål som fungerar som barnets tecken – vid ett tillfälle beskriver han hennes "beautiful young bicycle" (*Ibid* s. 212f). Även Lolitas hår spelar en roll för Humbert (*Ibid* s. 212).

¹²⁰ *Ibid* s. 186.

¹²¹ Rice s. 100ff.

¹²² *Ibid* s. 291f.

¹²³ "'Drink,' she whispered [...]. 'Drink.' And she held the soft, tender flesh of the wrist towards me." *Ibid* s. 194.

¹²⁴ Ordet 'far' och 'dotter' och deras synonymer, se t.ex. Nabokov, s. 94, 113, 114, 117, 126, 129, 134, 136, 148, 168, 169, 170, 192, 194, 195, 203, 209, 210, 213, 214, 219, 222, 233, 236, 237, 246, 248, 250, 261, 275, 280 och 330.

¹²⁵ *Ibid* s. 119 och 168.

¹²⁶ *Ibid* s. 135.

¹²⁷ *Ibid* s. 195.

¹²⁸ Kwarnmark och Tidefors Andersson s. 86.

¹²⁹ Nabokov s. 168f.

¹³⁰ Doane & Devon Hodges s. 275f. Se även Sigmund Freud, "Femininity." i *The Complete Works of Sigmund Freud* (red.: James Strachey) volym 22 (London, 1933) s. 112-135.

¹³¹ Rice s. 75.

¹³² *Ibid* s. 90.

¹³³ *Ibid* s. 102. För fler intressanta referenser till dockor, se t.ex. s. 4, 77, 98, 100, 113, 140, 142, 143, 144, 177, 191, 199, 207, 208, 232, 242, 264, 267, 268, 269, 273 och 277.

¹³⁴ *Ibid* s. 101.

¹³⁵ Nabokov s. 214 och 237f.

¹³⁶ *Ibid* s. 72.

¹³⁷ *Ibid* s. 197.

¹³⁸ *Ibid* s. 262f.

¹³⁹ *Ibid* s. 342.

¹⁴⁰ *Ibid* s. 42. För fler dockor med intressanta kopplingar till döden, se s. 115.

¹⁴¹ *Ibid* s. 68.

¹⁴² *Ibid* s. 138 och 143.

¹⁴³ *Ibid* s. 139.

¹⁴⁴ *Ibid* s. 78. Sidhänvisa.

¹⁴⁵ *Ibid* s. 49.

¹⁴⁶ *Ibid* s. 158.

¹⁴⁷ *Ibid* s. 186.

¹⁴⁸ Blommor. Se Rice s. 6, 18, 32, 35, 37, 38, 58, 99, 106, 108, 110, 129, 131, 137, 138, 142, 143, 152, 154, 163, 168, 170, 176, 177, 204, 205, 216, 218, 256, 264, 266, 271, 275.

- ¹⁴⁹ Ibid s. 91, 93 och 224.
- ¹⁵⁰ Ibid s. 114. Min kursivering.
- ¹⁵¹ Ibid s. 117f.
- ¹⁵² Ibid s. 264.
- ¹⁵³ Ibid s. 141. Min kursivering.
- ¹⁵⁴ Nabkov s. 43.
- ¹⁵⁵ Nabokov s. 138, 190, 273, 159, 133, 103 och 133. Min kursivering.
- ¹⁵⁶ Nabokov s. 140, 151 och 153. För flera intressanta blommor i *Lolita*, se s. 19, 24, 28, 37, 44, 57, 59, 88, 138, 140, 132, 143, 149, 171, 174, 176, 177, 180, 184, 187, 190, 191, 202, 206, 208, 211, 221, 250, 261, 268, 275, 276, 278, 279, 313, 329 och 343.
- ¹⁵⁷ Ibid s. 170.
- ¹⁵⁸ Rice s. 115.
- ¹⁵⁹ Ibid s. 133 och 221.
- ¹⁶⁰ Ibid s. 224 och s. 91.
- ¹⁶¹ Vatten. Se Rice s. 6,7, 28, 32, 34, 40, 42, 44, 45, 48, 49, 51, 57, 58, 66, 84, 88, 110, 111, 112, 119, 129, 138, 143, 144, 150, 151, 152, 154, 161-168, 184, 186, 187, 194, 203, 204, 207, 208, 216, 217, 219, 227, 258, 261, 262, 263, 266, 271, 277, 288, 290, 294, 295, 296, 299, 304 och 306.
- ¹⁶² Ibid s. 30, 32, 138f, 215-226, 293 och 303-312.
- ¹⁶³ Nabokov s. 12 och 7.
- ¹⁶⁴ Ibid s. 11.
- ¹⁶⁵ Ibid s. 12. Samlaget återupptas aldrig eftersom de skiljs åt. Bara månader därefter dör Annabel i tyfus.
- ¹⁶⁶ Ibid s. 15. Liknande bilder återkommer exempelvis på s. 16, 17, 19 och 38.
- ¹⁶⁷ Ibid s. 40.
- ¹⁶⁸ Ibid s 41 – 45.
- ¹⁶⁹ Ibid s. 188f.
- ¹⁷⁰ Ibid s. 47, min kursivering.
- ¹⁷¹ Ibid s. 71.
- ¹⁷² Ibid s. 132. Kanske kan man hävda att så sker i dubbel bemärkelse eftersom ”peach” kan läsas som en synonym till ’rosa’, till ’fräsch’ och till ’vagina’. Det förstärks också av att persikans skåra inte är särskilt framträdande och påminner om ett kön med osynliga inre blygdläppar och bara en antydning till yttre sådana, som hos en ej köns mogen flicka.
- ¹⁷³ Ibid s. 141.
- ¹⁷⁴ Ibid s. 152 och 159. För fler intressanta referenser till rosa, se s. 37, 48, 58f, 60, 63, 66, 74, 88, 110, 116, 133, 134, 135, 138, 141, 142, 166, 175, 203, 215, 262, 265, 276, 300 och 339. För fler intressanta referenser till vatten, se s. 11, 43, 54, 59, 61, 91-100, 122, 135, 138, 141, 155, 176, 177, 178, 180, 182, 184, 185, 187, 188f, 190, 203, 216, 265, 268, 269f, 270, 290, 323, 335, 336 och 339.
- ¹⁷⁵ Ibid s. 120 och 122.
- ¹⁷⁶ Rice s. 102.
- ¹⁷⁷ Rice s. 101.
- ¹⁷⁸ Keller s. 25. Rice s. 101. Just charaden, där vampyren med det mogna sinnet spelar på sin barnsliga kropp och den med den medföljande illusionen av hjälplöshet känns även igen i John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2002) och filmerna *Låt den rätte komma in* (regi Tomas Alfredson, Sverige 2008) och *Near Dark* (regi Kathryn Bigelow, USA 1987).
- ¹⁷⁹ Lolitas temperament, se Nabokov, t.ex. s. 50, 53, 55, 90, 157, 159 166, 170, 181 och 207f.
- ¹⁸⁰ Ibid s. 72.
- ¹⁸¹ Ibid s. 196. För liknande tankar, se även 275, 281 och 285.
- ¹⁸² Jämför med Kvarnmark och Tidefors Andersson s. 81, där en av incestförövarens skepnader kallas ’den gode läraren’, som rättfärdigar sitt beteende som omtänksam, konkret sexualundervisning.
- ¹⁸³ Nabokov s. 50.
- ¹⁸⁴ Ibid s. 93. Se även s. 125.
- ¹⁸⁵ Rice s. 100.
- ¹⁸⁶ Nabokov s. 231.
- ¹⁸⁷ Ibid s. 92.
- ¹⁸⁸ Ibid s. 97.
- ¹⁸⁹ Ibid s. 102.
- ¹⁹⁰ Ibid s. 101ff.
- ¹⁹¹ Ibid s. 182.
- ¹⁹² Ibid s. 270. För fler exempel på hennes aptit, se även 180f och 325.
- ¹⁹³ Nabokov s. 233.
- ¹⁹⁴ MacGillivray s. 523.
- ¹⁹⁵ Rice s. 103f.
- ¹⁹⁶ Keller s. 17.
- ¹⁹⁷ Rice 144ff.
- ¹⁹⁸ Ibid s. 155.
- ¹⁹⁹ Ibid s. 116.
- ²⁰⁰ Ibid s. 262 och 116.
- ²⁰¹ Ibid s. 117.

²⁰² Se sida 159 och 233.

²⁰³ Nabokov s. 160.

²⁰⁴ Ibid s. 229-235.

²⁰⁵ Precis som pedofilkollektivet medverkar vid Cues övergrepp i *Lolita* medverkar vampyrkollektivet i *Interview* i Armands övergrepp, t.ex. på 'barnkvinnan' på vampyrernas teater. Även på denna punkt speglar således *Interview* Nabokovs roman.

²⁰⁶ Stöd, se gamla dokument om homosexualitet.

²⁰⁷ Nabokov s. 280, 281 och 246. Se även s. 283 och 286. Cue roar sig också med att lämna ledtrådar bakom sig som bara Humbert kan förstå; "the tone of his brain [...] had affinities with my own. He mimed and mocked me." Nabokov s. 283 och 284.

²⁰⁸ Nabokov s. 340.

²⁰⁹ Humbert mördar Cue, men redan då Charlotte vill skicka Lolita på internat kommer han så långt som ta en simtur med Charlotte med siktet inställt på "brisk bubbling murder". Till och med relationen med Lolita har inslag av våld. Nabokov s. 345f, 96, 233 och 258.

²¹⁰ Ibid s. 7.

²¹¹ Ibid s. 20.

²¹² Ibid s. 37.

²¹³ Ibid s. 52, 68 och 69. Även på s. 67 och 142 finner vi erotiska halsar.

²¹⁴ Ibid s. 273.

²¹⁵ Ibid s. 175.

²¹⁶ Ibid s. 157 och 158. (Se även "never did my fancy sink its fangs into Lolita's sisters" på s. 293.)

²¹⁷ Ibid s. 245.

²¹⁸ Ibid s. 336, 333 och 313.

²¹⁹ Ibid s. 346. För fler intressanta referenser och allusioner till pistolen, se t.ex. s. 264 och 334.

²²⁰ "I closed up like a spider in the flame of a match [...] beyond that veil which seperated me from all living things". Rice s. 321.

²²¹ Nabokov s. 288.

²²² Ibid s. 351.

²²³ Ibid s. 351f och 340.

²²⁴ Mina kursiveringar. Keller s. 18. Rice s. 133, min kursivering.

²²⁵ Rice s. 115.

²²⁶ Nabokov s. 324. Se även s. 7, 17, 52, 134, 144, 152 och 158.

²²⁷ Lolita är "pale" och "polluted" och "only the faint violet whiff and dead leaf echo of the nymphet I had rolled myself upon with such cries in the past". Ibid s. 317 och 316.

²²⁸ Ramsland, "Nabokov, Vladimir" (1989) s. 316.

²²⁹ Nabokov s. 47.

²³⁰ Ibid s. 188.

²³¹ Ibid s. 296, min kursivering.

²³² Ibid s. 351.

²³³ Ibid s. 300, min kursivering.

²³⁴ Ibid s. 304.

²³⁵ Ibid s. 293.

²³⁶ Ibid s. 36 och 265.

²³⁷ Ibid s. 8, 7, 98, 116, 141 och 149.

²³⁸ "Oh, my Lolita, I have only words to play with!" Ibid s. 33.

²³⁹ Ibid s. 151f.

²⁴⁰ Ibid s. 352.

²⁴¹ Ibid, se t.ex. s. 61, 95-100, 115-118. Utveckla.

²⁴² Ibid s. 37.

²⁴³ Ibid s. 95-100.

²⁴⁴ Ibid s. 118.

²⁴⁵ Ibid s. 116.

²⁴⁶ Ibid, s. 133, 61 och 118.

²⁴⁷ Ibid s. 18f.

²⁴⁸ Ibid s. 140.

²⁴⁹ För exempel på Humberts inre konflikt, se Nabokov, t.ex. s. 16, 18, 24f, 34, 39, 44, 52 och 144. För exempel på en inom diegesen närvarande adressat, se t.ex. s. 139, 141, 151 och 153. En roande likhet är att Louis i egenskap av existentialist (Badley s. 108) blir en förstoring av Nabokovs Humbert, som inför sin och Lolitas andra resa måste presentera hennes skola med en plausibel förklaring till studieavbrottet: "Humbert was to be, I hinted, chief consultant in the production of a film dealing with 'existentialism,' still a hot thing at the time". Nabokov s. 236.

²⁵⁰ Newits s. 182.

²⁵¹ Edward J. Ingbreten: "Anne Rice: Raising Holy Hell, Harlequin Style" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne) (Bowling Green, 1996) s. 103.

²⁵² Liberman s. 109, friöversatt av mig.

²⁵³ Ibid s. 109f.

²⁵⁴ Newits s. 180-189.

²⁵⁵ Keller s. 4.

²⁵⁶ Ibid s. 4. Se även Ramsland (1992) s. 378f.

²⁵⁷ Keller s. 4.

²⁵⁸ Grönholm s. 10 och 24. Den apollinska-dionysiska konflikten fortsätter därmed utanför texten, i läsarens tankar och känslor. King s. 64.

²⁵⁹ Keller s. 4.

TRYCKTA KÄLLOR:

- Badley, Linda: *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice* (Westport, 1996)
- Botting, Fred: *Gothic* (London, 2003)
- Craft, Christopher: "Kiss Me with Those Red Lips. Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*" i *Speaking of Gender* (red.: Elaine Showalter, New York, 1998)
- Day, William Patrick: *In the Circles of Fear and Desire* (Chicago, 1985)
- Dillinger, Mary Jo: "'One Need not be a Chamber – to be Haunted': Emily Dickinson's Haunted Space" i *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp, New York, 1998)
- Doane, Janice och Devon Hodges, "Undoing Feminism. From the Preoedipal to Postfeminism in Anne Rice's *Vampire Chronicles*" i *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies: our monsters, our pets* volym 4 (red.: Fred Botting och Dale Townshend, London, 2004)
- Freud, Sigmund. "Femininity" i *The Complete Works of Sigmund Freud* volym 22 (red.: James Strachey, London, 1933)
- Freud, Sigmund: "Libidons utveckling och den sexuella organisationen" (1915)
- Fyhr, Mattias; *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund, 2009)
- Haggerty, George E.: "Anne Rice and the Queering of Culture" i *Novel: A Forum on Fiction* nr. 32 (Durham, 1998)
- Hoppenstand, Gary och Ray B. Browne: "Introduction: Vampires, Witches, Mummies and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne, Bowling Green, 1996)
- Hughes, William: "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Century" i *A Companion to the Gothic* (red.: David Punter, Oxford, 2000)
- Höglund, Anna: *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (Växjö, 2009)
- Ingebretsen, Edward J.: "Anne Rice: Raising Holy Hell, Harlequin Style" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand och Ray B. Browne, Bowling Green, 1996)
- Keller, James R.: *Anne Rice and Sexual Politics* (Jefferson, 2000)
- King, Stephen: *Danse Macabre* (London, 1986)
- Krafft-Ebing, Richard von: *Abberations of Sexual Life: The Pscycopathia Sexualis* (med uppdateringar av Alexander Hartwich, London, 1959)
- Krafft-Ebing, Richard von: *Pscycopathia Sexualis* (Burbank, 1999)
- Kwarnmark, Elisabeth och Inga Tidefors Andersson: *Förövarpsykologi. Om våldtäkt, incest och pedofili* (Stockholm, 1999)
- Liberman, Terri R.: "Eroticism as Moral Fulcrum in Rice's *Vampire Chronicles*" i *The Gothic World of Anne Rice* (red.: Gary Hoppenstand & Ray B. Browne, Bowling Green, 1996)
- Lindqvist, John Ajvide: *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2000)
- MacGilivray, Royce: "Dracula: Bram Stoker's Spoiled Masterpiece" i *Queen's Quarterly* nr. 79 (Kingston, 1972)
- Martens, Peter L.: *Pedofili: barnpornografi och sexuella övergrepp mot barn* (Stockholm, 1998)
- Martens, Peter L.: *Sexualbrott mot barn. Presentation och diskussion av några viktiga teman* (Stockholm, 1989)
- Nabokov, Vladimir: *Lolita* (London, 1995)
- Newits, Annalee: "Abuse and Its Pleasures: Compensatory Fantasy in the Popular Fiction of Anne Rice" i *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp, New York, 1998)
- Punter, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2* (Harlow, 1996)
- Ramsland, Katherine: "Claudia" i *The Vampire Companion* (New York, 1995)
- Ramsland, Katherine: "Forced Consent and Voluptuous Captivity: The Paradoxical Psychology Behind Anne Rice's Erotic Imagination" i *The Anne Rice Reader* (red.: Katherine Ramsland, New York, 1997)
- Ramsland, Katherine: "Let the Flesh Instruct the Mind: A *Quadrant* Interview with Anne Rice" i *The Anne Rice Reader* (red.: Katherine Ramsland, New York, 1997)
- Ramsland, Katherine: "Nabokov, Vladimir" i *The Vampire Companion* (New York, 1995)
- Ramsland, Katherine: *Prism of the Night. A Biography of Anne Rice* (New York, 1992)
- Rice, Anne: *Interview with the Vampire* (New York, 1997)
- Richardson, Maurice: "The Psychoanalysis of Ghost Stories" i *The Twentieth Century* nr 166 (London, 1959)

Roth, Phyllis A.: "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*" i *Literature and Psychology* nr. 27 (New York, 1977)

Sade, D. A. F. Marquis de: *Justine or The Misfortunes of Virtue* (London, 2009).

Silver, Alain och James Ursini: *The Vampire Film* (New York, 1997)

Stevenson, John Allen: "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*" i *Publications of the Modern Language Association of America* nr 103 (New York, 1998)

Stoker, Bram: *Dracula* (London, 1994)

Smith, Jennifer: *Anne Rice: A Critical Companion* (Westport, 1996)

Swanson, Diana L.: "Safe Space or Danger Zone?: Incest and the Paradox of Writing in Woolf's Life" i *Creating Safe Space. Violence and Women's Writing* (red.: Tomoko Kuribayashi och Julie Tharp, New York, 1998)

Twitchell, James B.: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985)

Williams, Anne: *Art of Darkness. A Poetics of Gothic* (Chicago, 1995)

Wisker, Gina: "Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions" i *A Companion to the Gothic* (red.: David Punter, Oxford, 2000)

INSPELNINGAR OCH ELEKTRONISKA KÄLLOR:

Damned, The: "The Dog" från albumet *Strawberries* (1982)

Grönholm, Erik Markus: "Jag är ett monster – Skräckgenren och John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* utifrån Friedrich Nietzsches teori om konflikten Apollon – Dionysos" (D-uppsats, Göteborgs universitet, 2008), <http://hdl.handle.net/2077/18911>.

Låt den rätte komma in, regi Tomas Alfredson (Sverige 2008)

Near Dark, regi Kathryn Bigelow (USA 1987)

Rosman, Jonathan och Philip Resnick (<http://www.deathreference.com/Me-Nu/Necrophilia.html> 19.08.2010).